

Université de Montréal

**La traduction des motifs sonores dans les littératures  
africaines europhones comme réactivation du patrimoine  
poétique maternel**

par

Laurence Jay-Rayon

Département de linguistique et de traduction

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en traduction

Juin 2011

© Laurence Jay-Rayon, 2011

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

La traduction des motifs sonores dans les littératures africaines europhones comme  
réactivation du patrimoine poétique maternel

Présentée par :  
Laurence Jay-Rayon

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Georges Bastin, président-rapporteur  
Hélène Buzelin, directrice de recherche  
Judith Lavoie, membre du jury  
Maria Tymoczko, examinatrice externe  
Taiwo Adetunji Osinubi, représentant du doyen de la FES

## Résumé

Plusieurs monographies récentes se sont intéressées à la traduction des littératures africaines europhones (Gyasi 2006, Bandia 2008, Batchelor 2009), faisant valoir le concept d'autotraduction (au sens métaphorique) et insistant sur le fait que ces écritures sont porteuses d'une oralité ou de marques linguistiques issues des langues parlées par les écrivains. Toutefois, la question de l'hybridité comme point de jonction entre littératures orales et écrites a encore rarement été examinée sous un angle poétique et c'est précisément dans cet esprit que cette recherche a été entreprise. Dans un premier temps, à partir des ouvrages originaux de six auteurs, trois d'expression littéraire anglaise (Farah, Hove et Armah) et trois d'expression littéraire française (Waberi, Adiaffi et Djébar), je montre en quoi ces écritures méritent d'être qualifiées de poétiques avant de mettre cette esthétique en relation avec le patrimoine littéraire de chacun des auteurs du corpus; ponctuellement, d'autres affiliations littéraires sont mises en évidence. Cette poétique est examinée dans sa dimension mélopoétique (Pound 1954), c'est-à-dire sous l'angle des structures audibles, appelées aussi figures de style jouant sur la forme phonétique des mots (Klein-Lataud 2001). Dans un second temps, j'examine comment cette poétique sonore a été recréée, tant de manière qualitative que quantitative, dans les traductions de Bardolph, de Richard et de J. et R. Mane (pour les auteurs d'expression anglaise) et de Garane, de Katiyo et de Blair (pour les auteurs d'expression française). Les enjeux associés à la réactivation des

structures poétiques sonores sont mis en évidence dans le dernier chapitre qui propose un tour d'horizon des modalités de « consommation » de l'objet littéraire et qui s'achève sur les questions soulevées par la progression du livre audio.

La méthodologie élaborée dans ce cadre s'inspire essentiellement de Berman (1995) et de Henry (2003). La conceptualisation de la poétique sonore, telle que mise en œuvre dans le contexte particulier de ces littératures, fait appel aux paradigmes de valence traductive (Folkart 2007) et de traduction métonymique (Tymoczko 1999). Par ailleurs, cette recherche s'appuie sur la récente thèse de doctorat de Fraser (2007) consacrée à la théorisation du sonore en traduction.

**Mots-clés** : traduction; littérature africaine; littérature orale; oralité; poétique sonore; motif sonore; mélodie; hybridité.

## **Abstract**

Recent publications explore Europhone African literatures as translation and in translation (Gyasi 2006, Bandia 2008, Batchelor 2009) insisting that these texts are better understood as a form of self-translation through oral subtexts, showing evidence of linguistic interplay by drawing on the writers' native language(s). Yet hybridity as an encounter between oral and written literatures has seldom been explored in its poetic dimension. This lack of attention shapes the blueprint of this dissertation.

Drawing on six original texts from African writers publishing in English (Farah, Hove and Armah) or in French (Waberi, Adiaffi and Djébar), I show in which extent these writings deserve to be labelled as poetic and how they are informed by the authors' native literary background; occasionally I discuss other literary affiliations. In this specific context, I explore poetry in its melopoeic actualization (Pound 1954) as it relates to aural poetic devices (i.e. relying on their audible features). I then analyze, qualitatively and quantitatively, how this audible poetry has been reactivated by the translators: Bardolph, Richard, J. and R. Mane (translating Farah, Hove and Armah, respectively); Garane, Katiyo, Blair (translating Waberi, Adiaffi and Djébar, respectively). The last chapter suggests how reactivating sonorous poetic devices in translation relates to different literary modalities, especially audiobooks, as they represent a rapidly growing trend.

The methodology draws on Antoine Berman's translation project (1995) and Jacqueline Henry's *Traduire les jeux de mots* (2003). Approaching the translation of aural/audible poetry in the specific context of these texts was facilitated by calling upon paradigms such as translational valency (Folkart 2007) and metonymy (Tymoczko 1999). Last but not least, this dissertation benefited from Fraser's recent doctoral thesis (2007) dedicated to theorizing sound translation.

**Keywords** : translation; African literature; oral literature; orality; sound poetry; aural poetry; sound motif; hybridity; melopoeia.

## Table des matières

Résumé .....	i
Abstract .....	iii
Table des matières .....	v
Liste des tableaux .....	ix
Remerciements .....	xi
CHAPITRE 1 – Introduction .....	1
1. Un projet et son contexte .....	1
1.1 Un paysage critique périlleux .....	1
1.2 Description du projet de recherche .....	3
1.3 Hypothèse générale .....	4
1.4 Problématique en trois temps .....	5
1.4.1 Le mauvais genre .....	5
1.4.2 La poétique du romanesque africain, espace lacunaire de la critique? .....	13
1.4.3 La licence du traducteur de prose .....	16
1.5 Objectifs .....	18
1.6 Résumé des chapitres .....	19
2. Cadre théorique et concepts clés .....	20
2.1 Intérêt et limites de la théorie postcoloniale .....	20
2.2 L’hybridité : un concept peut-être galvaudé, mais visiblement incontournable ....	25
2.3 Préludes théoriques à une traduction sonore .....	32
2.3.1 Les concepts de rythme, de signifiante et d’expressivité .....	33
2.3.2 Des modes du lire aux modes du traduire .....	34
2.3.3 Lire le son dans le texte, controverses et propositions .....	36
2.3.3 Les traducteurs face au motif sonore .....	40
CHAPITRE 2 - État de la question et cadre méthodologique .....	43

1. Une question dans tous ses états .....	43
1.1 Les littératures africaines comme traduction et en traduction .....	43
1.2 Le motif sonore comme esthétique de l'oralité.....	57
1.3 La traduction des schèmes sonores .....	62
1.3.1 Révolution théorique : le renversement des paradigmes selon Fraser .....	62
1.3.2 Placer le motif sonore comme axe traductif : les paradigmes de valence et de métonymie.....	66
2. Établissement d'un corpus et bricolages méthodologiques .....	72
2.1 Délimitation du champ d'investigation.....	72
2.2 Sélection du corpus .....	75
2.3 Une méthodologie bricolée .....	79
2.4 Applications méthodologiques.....	85
CHAPITRE 3 - Une signifiante allitérative entre résistance et restitution traductive.....	87
1. Deux écrivains, deux traductrices : portraits croisés.....	87
2. Petit traité de littérature somalie .....	98
3. Des <i>Membranes of Maternity</i> à <i>Lauralité-sur-Lécry</i> .....	102
4. Les modalités de traitement du motif sonore en traduction : analyse de corpus croisée .....	108
4.1 Le projet allitératif de Farah et sa reconstruction en traduction française .....	113
4.2 Le motif sonore aux <i>Pays</i> de Waberi et de Garane.....	121
4.3 Petits parallèles traductifs : une occasion rare chez les auteurs contemporains ..	129
5. Le concept de seuil critique de perception comme délimitation du motif sonore .....	134
CHAPITRE 4 – Modalités esthétiques de la répétition chez Adiaffi et Hove .....	143
Première partie - Appréhender la transgénéricité adiaffienne à travers le prisme traductif .....	144
1. Une littérature <i>n'zassa</i> .....	144
2. Vers le transpoétique : une lecture oraliste et surréaliste.....	149
3. <i>La carte</i> d'Adiaffi .....	151
4. Les poésies akan.....	152



5. Traduire les modalités poétiques de la répétition dans <i>La carte d'identité</i> .....	156
6. Une autre poétique de la répétition et sa traduction : Queneau en anglais .....	171
Deuxième partie – Les voix de la répétition chez Hove .....	177
1. Écrivain et traducteur engagés .....	177
2. Structures formelles de la poésie shona .....	187
3. L'enchâssement des répétitions dans <i>Ancestors</i> .....	191
4. L'articulation sonore d'une poétique du retour.....	193
CHAPITRE 5 – Une poétique sonore et ses motivations .....	207
Première partie – Quand la polémique masque la poétique : le cas d'Ayi Kwei Armah.....	209
1. Saisir Armah.....	209
2. La place du patrimoine littéraire oral chez Armah.....	213
3. Armah traduit .....	215
4. Orchestration des sens, splendeur et décadence dans <i>The Beautiful Ones</i> .....	218
5. Motifs et motivations sonores .....	222
5.1 Précisions d'ordre méthodologique.....	222
5.2 L'efficacité sonore du <i>Beautiful Ones</i> .....	223
5.3 Les voies de la recreation poétique dans <i>L'Age d'or</i> .....	228
5.4 Créativité traductive en chiffres .....	235
Deuxième partie – La matrice de la langue poétique d'Assia Djébar.....	237
1. Un héritage linguistique et littéraire aux relations complexes .....	237
2. La place de <i>L'Amour, la fantasia</i> dans l'œuvre de Djébar .....	241
3. Dorothy Blair, une traductrice sur mesure .....	245
4. Aperçu des principaux codes stylistiques de la littérature arabe.....	250
5. De <i>L'Amour</i> à la <i>Fantasia</i> : une poétique sonore plus ou moins prononcée .....	254
5.1 Choix méthodologiques .....	254
5.2 Présentation des exemples.....	255
5.3 Fréquence et surreprésentation.....	263
5.4 Surexpositions .....	267

CHAPITRE 6 – Synthèse et perspectives .....	270
1. De l'interprétation .....	270
1.1 Réactivation des structures sonores (rappel en chiffres).....	271
1.2 Pondération .....	273
2. Le concept de traduction intermédiaire : pour quoi faire? .....	282
3. Écouter lire à travers les âges.....	289
3.1 Ce livre que j'écoute : une nouveauté? .....	289
3.2 Le livre sonore comme renouvellement des « manifestations de la lecture ».....	290
3.3 Littérature africaine et livre audio : une inéluctable association?.....	292
3.4 Traduire avec le livre audio.....	296
Références.....	299

## Liste des tableaux

Tableau 1 – <i>Relevé des structures sonores dans Secrets (Farah)</i> .....	113
Tableau 2 – <i>Relevé des structures sonores dans Secrets (Bardolph)</i> .....	114
Tableau 3 – <i>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Bardolph/Farah)</i> .....	114
Tableau 4 – <i>Relevé des structures sonores dans Le Pays sans ombre</i> .....	122
Tableau 5 – <i>Relevé des structures sonores dans The Land without Shadows</i> .....	122
Tableau 6 – <i>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Garane/Waberi)</i> .....	122
Tableau 7 – <i>Relevé des structures sonores dans La carte d’identité</i> .....	167
Tableau 8 – <i>Relevé des structures sonores dans The Identity Card</i> .....	167
Tableau 9 – <i>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Katiyo Adiaffi)</i> .....	168
Tableau 10 – <i>Relevé des structures sonores dans Ancestors</i> .....	202
Tableau 11 – <i>Relevé des structures sonores dans Ancêtres</i> .....	202
Tableau 12 – <i>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Richard/Hove)</i> .....	202
Tableau 13 – <i>Relevé des structures sonores dans The Beautiful Ones Are Not Yet Born</i>	235
Tableau 14 – <i>Relevé des structures sonores dans L’Age d’or n’est pas pour demain</i> .....	235
Tableau 15 – <i>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Mane/Armah)</i> .....	236
Tableau 16 – <i>Relevé des structures sonores dans L’Amour, la fantasia</i> .....	263
Tableau 17 – <i>Relevé des structures sonores dans Fantasia, an Algerian Cavalcade</i> .....	264
Tableau 18 – <i>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Blair/Djebar)</i> .....	265

*À Marine-Ayan et Idil, fougueuses lectrices*

## Remerciements

Mes premiers et chaleureux remerciements vont à ma directrice de thèse, Hélène Buzelin, formidable mentor. Cette recherche n'aurait pu voir le jour sans son appui logistique et sa générosité intellectuelle. La liberté d'organisation qu'elle m'a accordée n'a d'égale que sa capacité d'intervention dans les moments clés de ce cheminement de presque quatre ans. Je me considère très privilégiée d'avoir pu mener ce travail de recherche à ses côtés.

Ma gratitude va également à Georges Bastin, pour avoir attiré mon attention sur plusieurs publications très pertinentes; à Ryan Fraser, pour avoir mis sa thèse doctorale à ma disposition et accepté d'échanger avec moi sur sa recherche; à Jeanne Garane qui a spontanément consenti à me rencontrer pour partager son expérience de traductrice; à Jean-Pierre Richard qui m'a offert de précieux compléments d'information lors de nos échanges par courriel; et à Josias Semujanga, pour m'avoir suggéré l'ouvrage d'Armah.

Je tiens à remercier mon mari, Daher, qui n'a jamais douté de mes capacités à mener à bien cette entreprise et m'a offert les conditions matérielles nécessaires à son accomplissement, ainsi que mes délicieuses filles, Marine-Ayan et Idil, qui m'ont toujours encouragée dans chacune des étapes de cette recherche et qui – sans le savoir – ont contribué à ma sérénité.

Un certain nombre de personnes, amies et collègues, ont participé à divers degrés à ce parcours doctoral : merci à Geneviève pour son indéfectible soutien logistique et moral; à Anaïs, Hasnaa, Mariana, Sanaa et Sylvie qui sont toutes intervenues pour me soutenir ou me faire de précieuses suggestions. Je salue également toutes mes collègues du Groupe de recherche « Penser la théorie », tout particulièrement Mirella, pour leur amitié et leur soutien.

Enfin, je tiens à remercier les différents organismes qui m'ont accordé des bourses doctorales : le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (Programme de bourses d'études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier), le Département de linguistique et de traduction de l'Université de Montréal (bourses d'excellence et bourse de rédaction) ainsi que le Gouvernement du Canada (bourse de traduction dans le cadre du Programme de renforcement du secteur langagier au Canada).

# CHAPITRE 1 – Introduction

## 1. Un projet et son contexte

### 1.1 Un paysage critique périlleux

Choisir de s'intéresser aux littératures africaines et à la question de leur représentation en traduction, c'est accepter d'emblée le risque d'ambiguïté que le sujet comporte. En effet, il s'agit de résister à la tentation d'exotiser ces littératures sans pour autant tomber dans une banalisation universaliste (Booker 1998, p. 4). Cet avertissement donne, en quelque sorte, le ton à cette thèse, dont les conditions de réalisation supposent non seulement de transcender cette première dichotomie, mais également toute une série d'oppositions<sup>1</sup> tenaces. Le concept d'hybridité, qui occupe une place centrale dans la théorie postcoloniale, s'accommode d'ailleurs assez mal des catégories bien nettes et bien étanches que présuppose une typologie binaire. Néanmoins, si la reconnaissance de cette hybridité fait l'objet d'un consensus dans la critique, il est par contre plus difficile de ne pas verser dans l'un des deux pôles opposés lorsqu'il s'agit d'évaluer l'hybridité en question (Booker 1998, p. 7), *a fortiori* de la traduire. À l'étape de la traduction, il convient par conséquent de résister à la fois à la tentation de gommer la singularité du texte pour l'assimiler à des canons bien établis, et à celle de le transformer en documentaire

---

<sup>1</sup> Oriental/occidental; poésie/prose; fond/forme; littérature orale/littérature écrite, etc. À ce titre, ma démarche s'apparente aux postulats poststructuralistes.

anthropologique (Sévry 1998, p. 136; Bandia 2008). On peut être animé des meilleures intentions du monde, la démarche n'en reste pas moins périlleuse. Cette entreprise est par ailleurs compliquée par un paysage critique que l'on peut en gros diviser comme suit : d'un côté, les tenants d'une littérature africaine fortement influencée par le patrimoine littéraire oral (critique africaniste<sup>2</sup>), notamment sur le plan des stratégies formelles et des conventions rhétoriques (voir entre autres Chinweizu, Jemie, Madubuike, Irele, Okpewho), et qui insistent sur l'altérité de ces textes; de l'autre, critiques et théoriciens s'opposant violemment à cette vision qu'ils qualifient de rétrograde et qui ne serait qu'un outil supplémentaire déployé par l'Occident pour dénigrer cette littérature<sup>3</sup>. Le souvenir de la négritude n'est sans doute pas totalement étranger à la cristallisation des attitudes antagonistes, chacun en faisant une lecture partisane. Les tenants du second groupe ne peuvent passer sur l'essentialisme postulé par Senghor (notamment à propos du rythme et de la musique), oblitérant le rôle historique joué par ce premier mouvement militant pour une reconnaissance littéraire noire :

« although certain aspects may seem old-fashioned and with frankly reactionary objectives, we should consider [the era of Negritude] as a primitive period necessary to the African renaissance » (Adotevi 1969-70, p. 74).

---

<sup>2</sup>À propos des discours de la critique littéraire, Semujanga (2001a) et NDiaye (2001) font valoir que l'« africanité » brandie par certains s'inscrit dans un type de discours afrocentriste.

<sup>3</sup> Voir notamment les positions complexes de Soyinka et de Mudimbe sur la question. Ricard avance pour sa part que « the African chapter in the history of writing is probably one of the longest in human history and that the obsession with orality – what Leroy Vail and Landeg White call the “the invention of the oral man” – is more an ideological and political posture than a well-informed theoretical stand » (2009, p. 14).



Entre ces deux extrêmes, quelques voix moins radicales s'élèvent, qui dénoncent les risques et les limites d'insister trop lourdement sur la place occupée par l'oralité, redoutant un certain effet de mode ou un nouvel artefact théorique<sup>4</sup>. Dans le meilleur des cas, les représentants de ce groupe optent pour une analyse plus nuancée et plus factuelle, tournant le dos aux tentations essentialistes. Ce rapide préambule vise essentiellement à camper le contexte dans lequel cette thèse vient malgré elle s'insérer, c'est-à-dire dans un paysage intellectuel souvent binaire, qui sert mal le concept d'hybridité dont il est ici question.

## 1.2 Description du projet de recherche

Cette recherche est consacrée à l'étude des procédés poétiques formels mis en œuvre dans six romans africains contemporains, rédigés en anglais ou en français, et à la réactivation de ces procédés en traduction. Ce sujet a été inspiré par une recherche antérieure (Jay-Rayon 2006), dont les conclusions suggéraient, d'une part, que l'écriture romanesque du Somalien d'expression anglaise Nuruddin Farah (*Sardines*, 1992 [© 1981]) véhiculait les propriétés sonores de la poésie orale somalie<sup>5</sup>, et, d'autre part, que le rendu de ces attributs posait problème dans la traduction en français (*Sardines*, 1995, trad. par Christian Surber).

---

<sup>4</sup> Voir notamment Mouralis (1993) et Semujanga (2001b). Ndiaye remarque pour sa part qu'« il reste à la critique littéraire à mieux saisir les différentes modalités de cette construction complexe et mouvante » (2001, p. 61).

<sup>5</sup> Allitérations, qui constituent l'une des deux règles de composition de la poésie orale somalie.

À l'échelle de ce corpus élargi, il s'agira dans un premier temps d'analyser la valeur des motifs sonores<sup>6</sup> comme expression d'une poétique<sup>7</sup>, c'est-à-dire d'en mesurer les implications tant individuelles que collectives. Dans un second temps, on s'efforcera de reconstituer les projets de traduction (Berman 1995) en prenant, comme angle d'analyse, lesdits motifs sonores. L'analyse des stratégies formelles d'écriture montrera que ces procédés ne sont pas systématiquement étrangers à ceux répertoriés dans les littératures dites occidentales, d'où le peu d'intérêt d'opter pour un cadre d'analyse bipolaire. La nuance tient sans doute davantage à la systématique et l'intensité de leur utilisation (Kouadio 2005), ainsi qu'au système de valeurs dans lesquelles ces stratégies s'inscrivent.

### 1.3 Hypothèse générale

Certains auteurs africains inscrivent dans leur écriture des patrons sonores qui s'inspirent, du moins en partie<sup>8</sup>, des traditions poétiques de leur patrimoine littéraire oral et

---

<sup>6</sup> Le motif sonore est défini à la fin de ce chapitre, dans la section intitulée « Les traducteurs face au motif sonore ».

<sup>7</sup> La littérature savante définit généralement la poétique par l'étude de la littéarité d'un texte, qui fait de lui une œuvre littéraire (voir Genette 1972; Todorov 1973). Combe (2002, p. b3) fait remarquer que le poétique est assimilé à une « intensification » et à une concentration du langage, non sans rappeler l'héritage romantique de cette association.

<sup>8</sup> En partie seulement, puisqu'on montrera que l'ancrage de ces motifs sonores ne se limite pas au patrimoine littéraire « traditionnel » (on peut par exemple citer l'influence de Joyce sur Farah, ou de la poésie surréaliste chez Adiaffi). Néanmoins, on peut difficilement nier que la sensibilité au matériau sonore est totalement étrangère à l'exercice d'une poétique orale.

qui participent de leur sens littéraire. Néanmoins, ces motifs sonores ne sont pas systématiquement réactivés en traduction (Jay-Rayon 2006).

L'analyse de corpus permet de mettre en évidence tout un éventail d'attitudes traductives vis-à-vis de ces patrons sonores (de la plus engagée à la moins engagée); attitudes qui – plus globalement – sont révélatrices des projets de traduction de chacun.

## 1.4 Problématique en trois temps

### 1.4.1 Le mauvais genre

S'il est un sujet qui divise la critique, c'est bien le concept de genre. La terminologie semble en effet ne plus satisfaire aux critères autrefois avancés pour circonscrire ce concept, notamment depuis l'avènement du poème en prose qui a profondément bouleversé les anciennes définitions de la poésie et de la prose, rendant d'abord poreuses les frontières entre genres, puis finalement obsolète la taxinomie conventionnelle. La dichotomie classique – aux sens propre et figuré<sup>9</sup> – qui opposait poésie à prose est aujourd'hui largement remise en question. Comptant parmi ses plus virulents détracteurs, Meschonnic est aussi l'un de ceux qui s'en explique le plus rigoureusement. En assimilant la poésie au mètre et au vers (*versus*, qui retourne à la ligne), on y a opposé la

---

<sup>9</sup> Cette vision binaire remonte à la poétique d'Aristote (Dessons et Meschonnic 2005, p. 57-58).

prose (*prosa*, qui va de l'avant<sup>10</sup>). La poésie ne serait cependant ni une forme ni un genre, mais comporterait des genres (épopée, poésie lyrique...) et des formes (sonnet, vers...) situées, dans la mesure où elles témoignent de l'historicité de l'objet littéraire (Meschonnic 1994, p. 12). Partant, ni la prosodie ni le rythme ne sauraient constituer l'apanage d'une catégorie :

« [la disparition de la rime] ne supprime ni les homophonies de la langue ni leur sémantique latente. Simplement, elle laisse la place à la subjectivation des “prosodies personnelles”, comme écrivait Apollinaire » (Meschonnic 1994, p. 12).

Témoin par excellence de la révolution poétique de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, Mallarmé (1945, p. 361) assimilait d'ailleurs la forme « vers » à l'ensemble de la littérature, posant que le vers est présent partout et que le rythme surgit dès qu'il y a effort au style :

« Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelques fois admirables, de tous rythmes. Mais en vérité, il n'y a pas de prose [...]. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification » (Mallarmé 1945, p. 867).

Dessons et Meschonnic (2005) ont raison de faire remarquer que la distinction occidentale entre prose et poésie – en apparence évidente et universelle – est aussi confuse que durable. Poser comme seuls critères poétiques la métrique et la versification constitue

---

<sup>10</sup> À partir de l'étymologie de ces deux termes (*prosa/proversa* et *versus*) Kocourek (2001, p. 119) suggère de considérer le vers, et non la poésie, comme antonyme de la prose. Si l'on s'en tient à l'étymologie, il semble que la différence tienne surtout au retour à la ligne, et donc essentiellement à la disposition des lignes sur la page, plutôt qu'à des considérations prosodiques. Par contre, la longue association du vers rimé à la poésie est sans doute à l'origine d'associations (prose tenue pour synonyme d'absence de prosodie) qui ne tiennent plus la route, notamment depuis l'avènement du poème en prose.

une grave erreur : d'une part, tout texte versifié n'est pas poésie; d'autre part, le rythme n'est pas dépendant de la seule métrique. Jacques Roubaud, en 1995, se contredisait lui-même en affirmant : « Il n'y a pas de rythme dans la prose. Il n'y a pas de rythme sans mètre et il n'y a pas de mètre dans la prose » (cité par Dessons et Meschonnic 2005, p. 112). En énonçant cet apparent principe, Roubaud est pris en flagrant délit : la reprise anaphorique « il y a » induit au contraire une rythmique aisément perceptible. De la même manière que la poésie est encore souvent associée à la versification, le roman constitue *a priori* la catégorie de la prose narrative par excellence. Combe, revenant sur ses propres pas<sup>11</sup>, fait néanmoins valoir que :

« au-delà de ce partage entre le poétique et le narratif [...], poètes et critiques ont élaboré des formes ou des genres de synthèse, par définition hybrides, qui visent à réconcilier les termes préalablement opposés : le poème en prose, qui dans la filiation baudelairienne prend en charge le narratif (et le descriptif) supposé proscrit du poème versifié ; le roman ou récit “poétique”, qui poétise la fiction narrative et qui parfois entretient d'étroites relations avec des poèmes (insérés dans le texte, en correspondance avec eux, les prolongeant, etc.), comme c'est par exemple le cas dans l'œuvre de Jouve. Jusqu'au “roman-poème” ou “poème-roman”, qui revient au genre du roman en vers » (2002, p. b2-b3).

Quelques rares romanciers, tels qu'Olivier Cadiot, se positionnent dans le territoire hybride du roman poétique, tout en récusant les étiquettes trop nettes, celle de poète ou

---

<sup>11</sup> En ce sens qu'il se livre à un examen critique des hypothèses formulées dans son ouvrage de 1989 (*Poésie et récit, une rhétorique des genres*).

celle de romancier, tout simplement parce que la critique aime trop à les opposer (Daireaux 2007).

« La double opposition banale de la poésie à la prose et de la poésie au roman, par elle-même, montre déjà depuis longtemps le porte-à-faux des notions de poésie et de prose, irrémédiablement emmêlées par l'autre jeu d'opposition du vers à la prose, et par l'association du vers à la poésie. On oubliait les romans en vers. Et le sens de *poème*, au XIX<sup>e</sup> siècle, qui allait aux *Martyrs* de Chateaubriand, aux *Ames mortes* de Gogol. Aux *Misérables*, pour Hugo. Brouillage aggravé, comme on sait, par le petit poème en prose. En détachant la poésie de ses cadres formels, il a mis du trouble autant dans la prose que dans la poésie » (Meschonnic 1994, p. 17).

Certaines traditions littéraires ne font pas cette distinction : le verset biblique hébreu, par exemple, ne se satisfait ni de la catégorie du vers ni de celle de la prose (Meschonnic 1994, p. 13).

« Bien entendu, il y a des nuances. La tradition anglo-américaine, en particulier, de Coleridge à nos jours, reconnaît un rythme de la prose. L'échange entre la prose et le vers est une variable de leur histoire » (Dessons et Meschonnic 2005, p. 72).

Le problème tient surtout au fait que l'on attribue une valeur universelle à ses notions, alors qu'il est important, au contraire, d'y voir l'inscription d'un schéma de pensée occidental, qui persiste à conceptualiser le langage dans la dualité du signe (forme/sens, vers/prose) (Meschonnic 1994, p.13).

La fausse universalité de cette typologie générique est par ailleurs dénoncée par les spécialistes de littérature orale et les ethnologues. Zumthor (1983, p. 170) rejoint le constat établi par Finnegan (1977), selon lequel l'opposition poésie/prose offre peu de pertinence

en matière de littératures orales en Afrique. L'adoption du terme de genre n'est pas inoffensive, car celui-ci reflète un système de conventions occidentales et se prête mal à une potentielle universalisation (Zumthor 1983, p. 47). Au contraire, la fragilité des distinctions modales entre la prose et le vers en matière de littérature orale incite plutôt à contourner les taxinomie et terminologie classiques (Zumthor 1983, p. 50). En fait, cette dichotomie vers/prose ne devient intelligible qu'à partir du moment où l'on se trouve face au texte écrit, puisqu'elle intervient sur le plan spatial<sup>12</sup>. Pour sa part, Finnegan justifie le recours aux conventions occidentales pour répertorier les « genres » de la littérature orale en invoquant le fait que l'entreprise de classification ne constituait qu'une première étape, nécessaire dans la mesure où elle a permis au départ de valoriser ces littératures en les rapprochant d'objets littéraires reconnus<sup>13</sup>. Toutefois, l'ethnologue reconnaît les risques et limites de l'exercice dans la mesure où cette typologie a figé ces formes littéraires dans des catégories problématiques (notamment celles de « prose » et de « poésie »), qui ne rendent pas compte de leur spécificité ou de leur richesse (Finnegan 2007, p. 149). Dans le même ordre d'idées, Derive incite à la prudence envers la conception occidentale de genre; partant, il avance que les récits épiques demandent à être considérés comme forme poétique (tant en Afrique qu'ailleurs), « compte tenu de l'importance accordée à la dimension rythmique et musicale dans ces performances » (1997, p. 218).

---

<sup>12</sup> Zumthor (1983, p. 170) rejoint ici Kocourek (2001, p. 119).

<sup>13</sup> Pourrait-on faire ici un parallèle avec l'idéologie ou l'intention animant institutions et traducteurs à l'époque des Belles infidèles?

La question se pose en termes moins graves, en tout cas moins lourds de conséquences, lorsque l'on aborde les littératures africaines écrites. Mais qu'en est-il au juste du rapport des écrivains africains au « genre romanesque » ou à cette catégorie que l'on appelle roman? Si Tro fait remarquer que le roman constitue « le seul genre de la triade générique qui ne se trouve pas dans l'éventail des genres<sup>14</sup> de la littérature orale africaine » (2009, p. 2), Booker fait valoir pour sa part que l'origine européenne du roman explique en partie la relation problématique que les écrivains africains entretiennent avec les genres littéraires<sup>15</sup> (1998, p. 9). Le genre, parce qu'il reflète conventions et attentes d'une société à une époque donnée, invite à une lecture historicisante. Insistant sur la fonction sociale du genre, Jameson (1981, p. 106) soutient que les genres constituent essentiellement des institutions littéraires, ou encore des contrats sociaux entre un écrivain et un public particulier, contrats dont la fonction consiste à définir l'usage qu'il convient de faire d'un objet culturel donné. Vu sous cet angle, le genre constituerait donc essentiellement un message sociosymbolique (Jameson 1981, p. 141). L'ensemble de ces constats peut expliquer le fait que le roman africain ait toujours manifesté une transgénéricité esthétique, bien que les premiers critiques aient associé ces textes à des catégories qui ne rendaient pas compte de leur structure (Semujanga 2001b, p.156) ou de leurs enjeux multiples (Bisanswa 2006, p. 2). À propos de la structure générique de *Silence, on développe*, Tro fait remarquer que l'ouvrage d'Adiaffi, qualifié – faute de mieux – de roman, « rassemble

---

<sup>14</sup> On peut cependant rétorquer que le mode récit existe, notamment le conte ou la fable.

<sup>15</sup> Booker insiste davantage sur des motifs d'ordre idéologique, tandis que Tro s'en tient à une analyse factuelle.



harmonieusement des genres littéraires aux formes, poétiques et fonctions différentes » (2009, p. 2). En effet, l'ensemble des formes littéraires de la tradition orale agni<sup>16</sup> sont convoquées dans l'écriture d'Adiaffi et viennent nécessairement, en raison de leur poétique et de leur ancrage culturel, en subvertir la forme romanesque :

« [q]uand des genres aussi différents que le roman et ces genres oraux cohabitent, s'interpénètrent et collaborent dans l'espace textuel, peut-on encore utiliser la terminologie de roman pour désigner la forme générique hybride qu'ils génèrent? » (Tro 2009, p. 2-3)

Ainsi, malgré le label « roman » affiché sur la page de couverture, certains ouvrages semblent user du qualificatif générique comme d'un leurre. D'aucuns y vont de leur déclinaison personnelle : Adiaffi convoque le *n'zassa*<sup>17</sup> comme métaphore de l'hybridité générique, « un genre sans genre » qui se dérobe aux catégories classiques du roman, du théâtre et de la poésie (Tro 2009, p. 2), revendication qui rend la notion de genre inopérante dans toute la production poétique et romanesque adiaffienne (Kouadio 2005). Labou Tansi préfère quant à lui parler de fable, Nganang de conte citadin et Werewere Liking de chant-roman (Gbanou 2006, p. 53)<sup>18</sup>. Répondant à Mabanckou s'étonnant de le voir délaisser le

---

<sup>16</sup> Conte, légende, mythe, épopée, théâtre, poème, chant, cri de guerre, parole tambourinée et proverbe (Tro 2009, p. 2).

<sup>17</sup> L'art du *n'zassa*, terminologie empruntée aux tailleurs agnis, se rapproche de la technique du patchwork.

<sup>18</sup> Pour un examen approfondi du *genre* roman africain, voir Batchelor (2009, pp.13-16) qui fait remarquer le glissement subtil de genre pouvant intervenir lors de la publication d'une traduction (l'étiquette roman pouvant par exemple se transformer alors en *autobiography* dans la version anglaise).

genre « nouvelles », Waberi fait remarquer que son dernier recueil de nouvelles<sup>19</sup>, « quoique flirtant beaucoup avec la poésie, a été estampillé “variations romanesques” par l’éditeur » (Waberi 2009), tout en affichant personnellement une certaine désinvolture envers la notion de genre sur laquelle il n’est « pas très à cheval » (*ibid.*). Bref : au mieux, le label roman semble ne pas avoir de valeur réelle; au pire, il gêne ceux qui entendent inscrire leur écriture autour de l’« axiome de la non-identité romanesque » (Zimmerman 2005, p. 9), mus par une nette volonté de dévoyer le genre pour faire valoir une hybridité bien particulière qui s’inspire tout autant d’ouvrages universels que d’un patrimoine oral (Gbanou 2006, p. 53). Bien sûr, on sait que Bakhtine (1978) a démontré la nature hybride du roman et sa capacité à absorber une multitude d’autres formes, et – partant – sa multiplicité générique. De ce point de vue, le roman constitue l’espace idéal pour abriter d’autres formes – littéraires ou non – sans jamais lui faire perdre sa dénomination. Par contre, si l’on considère le fait que le roman constitue l’incarnation générique du remplacement des formes narratives orales en Europe<sup>20</sup>, le fait de s’en réclamer devient un peu plus complexe pour les écrivains africains qui cherchent davantage à suppléer les traditions orales qu’à les supplanter (Booker 1998, p 20). Cependant, à tout bien considérer,

---

<sup>19</sup> *Rift, Routes, Rails* (Gallimard, 2000). Depuis cette entrevue, Waberi a publié d’autres nouvelles dans deux collectifs : *Dernières nouvelles de la Françafrique* (Vents d’ailleurs, 2003) et *Enfants de la balle, Nouvelles d’Afrique, Nouvelles de foot* (Lattès, 2010).

<sup>20</sup> Benjamin (1955) a montré que la progression du roman en Europe, où il est devenu le principal genre narratif, a coïncidé avec la perte de vitesse de formes narratives orales telles que le conte. Il serait tentant et fort pratique d’appliquer le même schéma explicatif aux littératures africaines, ce qui reviendrait à affirmer que le roman n’est que la forme moderne – écrite – du conte africain. On se gardera bien de tels raccourcis, notamment pour les raisons de non-correspondance générique évoquées plus haut.

le critère prédominant du roman n'est-il pas le fait qu'il constitue une catégorie non autoritaire, qui défie sans cesse les conventions d'hier pour se redéfinir : « both critical and self-critical, one fated to revise the fundamental concepts of literariness and poeticalness dominant at the time » (Bakhtine 1981, p. 10)? C'est en sa qualité de réceptacle à même d'accueillir d'autres *formes* que son adoption prend toute sa pertinence dans le contexte des littératures postcoloniales (Booker 1998, p. 21). Du point de vue traductif, par contre, cette polyvalence est plutôt préjudiciable dans la mesure où aucune attente précise n'est formulée en matière de style.

#### **1.4.2 La poétique du romanesque africain, espace lacunaire de la critique?**

S'il est indéniable qu'aujourd'hui la critique s'intéresse de très près aux projets d'écriture des romanciers africains, au point de créer des attentes auxquelles certains répondraient plutôt qu'exprimeraient spontanément<sup>21</sup>, force est de constater que l'accent est mis davantage sur les écarts syntaxiques ou linguistiques, en insistant sur leur déviance par rapport aux normes occidentales (lire : originalité et nouveauté) :

---

<sup>21</sup> Gbanou attire l'attention de ses lecteurs sur la valeur commerciale des valeurs esthétisantes d'un tel produit littéraire et remarque qu' : « [i]l convient de relever (...) le rôle important joué par l'institution littéraire dans la naissance et la canonisation d'une manière d'écrire autre enrichie par un travail de compensation du recul du thématisme, par une esthétique de singularisation de la forme de l'œuvre littéraire » (2006, p. 41).

« tout se passe désormais comme si l'on demandait, insidieusement, aux textes francophones d'exprimer un différentialisme linguistique et culturel pour pouvoir être reconnus » (Feze 2006, p. 15-6).

Moura (2002) aussi insiste sur le fait que l'auteur postcolonial rompt la norme linguistique afin de se forger un langage propre. À ce titre, il est légitime de s'étonner que cette surcharge d'attention portée aux écarts<sup>22</sup> n'aille que rarement vers une reconnaissance de la poétique de ces écritures<sup>23</sup>. Constat d'autant plus surprenant que bon nombre de ces écrivains publient également de la poésie : à titre indicatif, presque tous les auteurs faisant partie du corpus de cette thèse ont publié des poèmes ou des recueils de poésie (paradoxalement – comme on le verra explicitement au chapitre 3 – Farah est le seul à ne pas l'avoir fait). La critique – et les écrivains lorsqu'ils s'érigent eux-mêmes en critiques – semble avoir parfois du mal à faire la part des choses. Ainsi, Feze propose d'aller au-delà de ce différentialisme néfaste, de manière à ce que la littérature francophone (lire : africaine) ne soit plus « appréciée pour son altérité (qui pose le problème du Moi auquel on est étranger), mais pour elle-même, c'est-à-dire, tout simplement, un fait littéraire » (2006, p. 16). Oui, mais que faire lorsque l'altérité<sup>24</sup> participe de la littérarité? Le problème paraît, encore une fois, exprimé en termes de catégories mutuellement exclusives : altérité ou fait

---

<sup>22</sup> Surtout lorsqu'on sait que l'écart figure parmi les critères définitoires de la poéticité; à propos des stratégies déviationnelles caractérisant l'écriture poétique, voir Cohen (1995).

<sup>23</sup> Voir néanmoins les remarques ponctuelles de la critique à propos de Waberi, Djébar, et Hove. Néanmoins, ces remarques se noient globalement dans un océan de considérations d'un tout autre ordre : perspective idéologique chez Farah, sur laquelle insiste la traductrice Bardolph; lecture traditionnaliste agni en ce qui concerne Adiaffi ; engagement socio-politique pour Armah, auquel s'est ajoutée la polémique suscitée par son premier roman, qui ont occulté les considérations d'ordre littéraire.

<sup>24</sup> Au sens d'extranéité (*foreignness*), qui dépasse la simple notion d'originalité.

littéraire? Si la littérarité ou la poéticité échappent à l'*already-said* (Folkart 1999, p. 36), il semble que les catégories de l'altérité et de la créativité soient difficilement dissociables. Néanmoins, la remarque de Feze a le mérite de faire valoir qu'un texte prend toute sa valeur non pas du fait de son altérité, mais à partir du moment où il constitue un fait littéraire. Et c'est précisément dans cet esprit que cette recherche a été entreprise, c'est-à-dire en s'intéressant aux motifs sonores dans le corpus sélectionné non pas parce qu'ils diffèrent des canons esthétiques occidentaux (en tout cas, pas nécessairement, et on montrera par ailleurs qu'ils n'y sont pas systématiquement étrangers), mais parce qu'ils constituent un fait littéraire, un *style*, dont l'histoire, par contre, est bien évidemment unique.

Pour résumer ces propos, on peut dire qu'à l'ère du thématisme absolu des écrivains de la négritude a succédé celle, postnégritudienne, de la différence scripturale où les questions esthétiques se sont retrouvées sous le feu des projecteurs (Gbanou 2006, p. 40, à la suite de Dabla 1986), mais plutôt dans le but de dénicher et faire valoir l'Autre, le différent, voire le dérangeant ou l'extravagant. La dimension poétique de ce renouvellement esthétique est restée un peu dans l'ombre, même si quelques voix se sont exprimées ponctuellement. Par ailleurs, bon nombre d'écrivains africains se montrent las tant des interprétations idéologisantes que des lectures altérisantes de leur œuvre pour revendiquer la planète littérature avant tout<sup>25</sup>. Même s'il ne s'agit pas d'avancer une

---

<sup>25</sup> À ce propos, voir *Le Magazine Littéraire : Défense et illustration des langues françaises*, n° 451 (2006).

hypothèse visant à expliquer ce constat, il faut par contre faire remarquer que le faible positionnement poétique de la part de la critique n'en contribue pas moins à influencer les projets de traduction de ces littératures.

### 1.4.3 La licence du traducteur de prose

À partir des remarques formulées ci-dessus, on peut *a priori* imaginer que les traducteurs abordent les littératures africaines sans être nécessairement disposés à accorder une attention particulière à la poétique de ces textes. Sans s'être prononcé sur les littératures africaines<sup>26</sup>, Berman déplore le statut inférieur attribué à la traduction de la « prose » et au manque d'attention envers ses formes en général<sup>27</sup> (1999, p. 50-51) :

« [d]ans la mesure où la prose est considérée comme inférieure à la poésie, les déformations de la traduction sont ici mieux acceptées – quand elles ne passent pas inaperçues. Car elles portent souvent sur des points difficilement décelables. Il est facile de voir en quoi un poème de Hölderlin a été massacré; il l'est moins de voir en quoi un roman de Faulkner l'a été, surtout si la traduction semble “bonne”(c'est-à-dire esthétique). Voilà pourquoi il est urgent d'élaborer une analytique de la traduction de la prose littéraire. » (*ibid.*, p. 52)

---

<sup>26</sup> Ni aucune littérature postcoloniale en général.

<sup>27</sup> Un constat qui s'explique, par ricochet, par le statut supérieur attribué à la poésie par rapport au roman (voir entre autres comment Valéry oppose les deux objets littéraires, l'un noble, l'autre vil, et leur attribue des conduites de lectures opposées [1957, p. 1974-1975]).

Il n'est pas inutile de préciser que l'appréhension du roman chez Berman s'inspire d'une conception toute benjaminienne<sup>28</sup>. Néanmoins, il n'est pas le seul à soulever la question des présupposés génériques en matière de traduction : la marge de manœuvre du traducteur de prose est soulignée tour à tour par Folkart (2007, p. 141), qui, sans mâcher ses mots, dénonce le fait que les : « target-language users, when hungry enough, show an astonishing capacity to *make do* with even the most mediocre translations –at least insofar as prose fiction is concerned » et Smith, qui l'exemplifie à partir du roman yoruba de Fagunwa, avançant que les traducteurs :

« could perhaps breathe easier when translating prose, which, by its very nature, permits a kind of free form fluidity, giving an almost carte blanche prosaic license that poetry's comparatively rigid form would almost consider barbaric. From that point of view, the concern with sound as a central issue in prose translation is debatable » (Smith 2001, p. 744).

Les traducteurs des littératures romanesques africaines se trouvent donc doublement conditionnés, d'un côté par la critique littéraire qui façonne l'objet « littérature africaine » en lui associant des attributs spécifiques<sup>29</sup>, de l'autre par la doxa ambiante dans le milieu traductologique, que dénonce Berman. Curieusement, Folkart semble aussi nier la dimension sonore dans le texte en prose : « opting for prose [...] will capture little of the

---

<sup>28</sup> Benjamin voyait dans le roman (associé à la prose) l'idée même de la poésie, la plus haute forme de la poésie (Benjamin 1973, p. 96). Benjamin s'appuie à son tour sur Novalis qui avait fait valoir que toutes les caractéristiques de la poésie se retrouvent dans la prose.

<sup>29</sup> Attributs qui peuvent passer d'un extrême à l'autre : Ndiaye (2001) montre en effet comment le roman africain est passé – aux yeux de la critique littéraire – du modèle occidental (héritage écrit européen) au reflet de la tradition orale africaine. Dans un même ordre d'idées, Buzelin (2005, p. 214) souligne que, bien que le créole a toujours été inscrit dans la poésie de Perse, cette dimension a surtout été mise en avant à partir du moment où des créolophones ont lu ses textes.

music (melopoieia) and none of the meaning inherent in the form itself (what Pound might have called taxopoeia<sup>30</sup> » (2007, p. 37), affirmation que Meschonnic n'aurait sans doute jamais cautionnée.

## 1.5 Objectifs

Dans un premier temps, il s'agira d'examiner la dimension poétique sonore de chacune des expériences scripturales examinées, d'en souligner la dette envers un art oral spécifique, mais aussi de montrer dans quelle mesure cette dimension se rapproche d'autres pratiques littéraires.

Dans un second temps, il sera question de la perception de ces motifs sonores par les traductrices et traducteurs<sup>31</sup>, de manière à déterminer s'ils ont été réactivés, atténués, voire tus dans la version traduite. À partir de ces résultats, on tentera de mettre au jour les projets de traduction individuels (Berman 1995).

Enfin, j'évoquerai la pertinence d'un projet de traduction intermédiaire dans un contexte contemporain où le livre sonore gagne du terrain et remet en question l'opposition

---

<sup>30</sup> Folkart cultive une certaine ambiguïté : quelques lignes plus bas, elle avance que la prose peut préserver beauté et émotion de l'original à condition que le traducteur soit lui-même un écrivain de talent; néanmoins, il faut préciser que cette remarque a été émise dans le contexte d'un poème versifié faisant l'objet d'une traduction en prose.

<sup>31</sup> On compte cinq traductrices pour deux traducteurs seulement dans le corpus retenu (*The Beautiful Ones Are Not Yet Born* a été traduit par le couple Josette et Robert Mane)



conventionnelle entre oralité et écriture. Le principal intérêt de recourir à un tel positionnement théorique tient à ce qu'il permet de renverser en quelque sorte le cadre d'analyse de départ. En effet, il ne s'agit pas d'entretenir le culte d'une tradition orale passée, mais plutôt d'inscrire cette recherche dans un mouvement contemporain, qui voit le livre évoluer et qui propose d'autres modalités lectoriales. À ce titre, la traduction des motifs sonores s'inscrit pleinement dans la mission d'interdisciplinarité assignée à la traductologie lors de sa constitution en discipline dans les années 1970.

## **1.6 Résumé des chapitres**

Les deux premiers chapitres de cette thèse sont consacrés à l'établissement des jalons tant théoriques que méthodologiques ainsi qu'à la présentation de l'état de la question, laquelle permettra de justifier la pertinence de cette recherche. Les trois chapitres suivants sont dévolus à l'analyse du corpus, comme suit : le chapitre 3 est consacré à deux auteurs somaliphones, d'expression littéraire anglaise (Nuruddin Farah) ou française (Abdourahman Ali Waberi) et à leurs traductions respectives en français (Jacqueline Bardolph) et en anglais (Jeanne Garane), dont l'examen révélera deux attitudes traductives très différentes. Le chapitre 4 s'intéresse à la manière dont l'esthétique de la répétition se manifeste chez l'Ivoirien Jean-Marie Adiaffi et chez son confrère zimbabwéen Chenjerai Hove, avant d'examiner comment cette figure a été recréée en traduction, sous les plumes respectives de Brigitte Katiyo et de Jean-Pierre Richard. Le chapitre 5 met en regard

l'utilisation des motifs sonores chez Ayi Kwei Armah (Ghana) et leur mise en œuvre chez Assia Djébar (Algérie) et montre plus particulièrement comment cette esthétique a été soit oblitérée, soit surexposée par la critique et de quelle manière traductrices et traducteurs (Josette et Robert Mane pour Armah; Dorothy Blair pour Djébar) ont réagi dans ces contextes de réception presque opposés. Enfin, le chapitre 6 propose une synthèse générale des six projets de traduction ouvrant sur le concept théorique de traduction intermédiaire, lui-même articulé au phénomène du livre audio. À cette occasion, j'évoquerai l'incidence sur la traduction de cette modalité de lecture par l'écoute.

## **2. Cadre théorique et concepts clés**

### **2.1 Intérêt et limites de la théorie postcoloniale**

Depuis une trentaine d'années, théoriciens et critiques en littérature et en linguistique se penchent sur le phénomène des ouvrages et des auteurs postcoloniaux « pour mieux comprendre leur rôle social, culturel et politique, les contraintes institutionnelles, éditoriales, linguistiques auxquelles ils se heurtent et les défis qu'ils relèvent » (Buzelin 2005, p. 7). C'est notamment dans le cadre de la théorie postcoloniale que la critique a érigé l'écriture postcoloniale au rang de traduction, dans son acception métaphorique.

Traducteur et traductologue, Sévry (1998, p. 137) fait remarquer – à l’instar d’Ojo (1986), Ashcroft *et al.* (1989), Rushdie<sup>32</sup> (1992) ou encore Tymoczko (2002) – que les écrivains postcoloniaux n’ont cessé de se situer en tant que traducteurs. Quoique différant sur le plan de la contrainte, écriture postcoloniale et traduction sous-entendent toutes deux l’idée de représentation et de transposition linguistiques et culturelles (Tymoczko 2002, p. 149) :

« At the same time, the two types of texts can show radical selectivity of their source material, a selectivity that generally has political or ideological motivation, as well as ideological consequences for the author/translator. » (*ibid.*).

Si l’on file la métaphore, le traducteur postcolonial traduit doublement, puisqu’il se trouve en face d’un double (ou multiple<sup>33</sup>) système de représentation et doit s’efforcer de déceler ce qui s’offre à lui « en traduction », c’est-à-dire dissimulé<sup>34</sup>. Les implications idéologiques de la sélectivité qu’évoque Tymoczko investissent le traducteur d’une responsabilité accrue, d’un sens de l’éthique qui résonne plus gravement. Au demeurant, la plupart des recherches menées en traduction postcoloniale s’attachent davantage à évaluer les actes traductifs en termes de rapport de force qu’à offrir une analyse détaillée des

---

<sup>32</sup> La vision de Rushdie, « translated men » (1992, p. 17), n’est toutefois pas partagée par Ngũgĩ, qui se voit davantage comme un « transported man » (Sander et Lindfors 2006, p. 411). Cette déclaration vise sans doute davantage à marquer une certaine distance par rapport à Rushdie (qui a choisi l’exil tandis que Ngũgĩ s’y est vu contraint), qu’à exprimer un véritable désaccord par rapport au concept même d’autotraduction.

<sup>33</sup> Voir l’exemple de Khatibi donné par Mehrez (1992), où trois langues-cultures sont à l’œuvre.

<sup>34</sup> La non-transparence de la traduction prend une toute autre signification dans ce contexte.

questions d'ordre esthétique<sup>35</sup>. Buzelin fait aussi remarquer dans un contexte postcolonial que :

« si l'hétérolinguisme littéraire est aujourd'hui une chose reconnue et un phénomène amplement étudié par les critiques littéraires, les défis qu'implique la traduction, au sens le plus concret, de ces textes littéraires ont été encore peu abordés » (2006, p. 91).

Par ailleurs, la critique postcoloniale, dont l'objectif affiché vise pourtant à déstabiliser l'entreprise hégémonique et universaliste de l'Occident, ne forme aux yeux de certains intellectuels africains qu'une construction théorique occidentale supplémentaire et constitue à ce titre un objet de suspicion (Anyinefa 2000). La critique postmoderne ou le poststructuralisme seraient tout aussi susceptibles de rendre compte des littératures africaines que la théorie postcoloniale<sup>36</sup>, dont Anyinefa critique notamment la célébration de l'hybridité<sup>37</sup> et la psychologisation du phénomène culturel. Les expérimentations formelles auraient d'ailleurs beaucoup à gagner d'une lecture postmoderne<sup>38</sup>, notamment parce que c'est dans ce cadre que les catégories génériques ont vu leurs frontières se

---

<sup>35</sup> Parmi les contre-exemples, on peut citer Tymoczko (1999, 2002 et – surtout – 2005), qui offre une analyse approfondie des enjeux esthétiques chez les auteurs irlandais, en les situant dans leur contexte colonial ou postcolonial ou encore Buzelin (2005), qui consacre un chapitre entier au « travail sur la lettre » dans le roman *The Lonely Londoners* de Selvon et met en perspective les enjeux esthétiques, sociaux et idéologiques de la traduction tout au long de son essai.

<sup>36</sup> Voir les arguments respectivement mis en avant par Gikandi (2009) et Anyinefa (2000).

<sup>37</sup> Paradoxalement, Anyinefa (2000, p. 14) pose le syncrétisme comme caractéristique des sociétés africaines contemporaines et avance que ce syncrétisme de l'oral et de l'écrit se donne à lire sur les plans syntaxique et prosodique chez Lopès (qui offre un « français contaminé par les langues indigènes », d'après Kalonji). On peut supposer que les connotations du syncrétisme diffèrent de celles associées au terme d'hybridité, mais il serait intéressant de savoir en quoi le concept d'hybridité pose réellement problème pour Anyinefa.

<sup>38</sup> Une telle lecture permet notamment de rapprocher certaines des innovations formelles (telles que celles amorcées par Kourouma) du nouveau roman.

brouiller. Quoi de mieux que subversion et transgression, en lieu et place de nomenclature et hiérarchisation pour lire les littératures hybrides? Du reste, quelle que soit la théorie convoquée pour rendre compte d'un phénomène particulier :

« to close oneself to ideas and theories because they emerged under alien skies is not only intellectually irresponsible, but can lead to serious problems; for example, to silencing any cultural production suspected to have come under the influence of such ideas. » (Anyinefa 2000, p. 9).

Cette « anxiété de l'influence » que Gikandi (2009, p. 616) met en évidence de façon éloquente masque cependant le fait que la théorie postcoloniale entretient une dialectique étroite avec des penseurs poststructuralistes, tels que Foucault (chez qui Said a puisé l'équation de savoir-pouvoir) ou encore Derrida (dont le paradigme déconstructionniste occupe une place de choix chez Bhabha et Spivak). Ces remarques viennent souligner la pertinence relative d'invoquer un cadre théorique plutôt qu'un autre, mais aussi, et surtout, l'intérêt limité que la théorie postcoloniale peut apporter à cette recherche en particulier. Décider de tourner le regard vers les apports de la critique littéraire et de la traductologie orientés plutôt vers une lecture esthétique de l'hybridité que vers une revendication idéologique ne constitue pas pour autant un déni de la relation – évidente à mon sens – entre revendication identitaire et expression littéraire, si l'on souscrit au postulat selon lequel traduire l'esthétique équivaut à reconnaître celle-ci comme le principal instrument dont disposent les écrivains pour faire entendre leur identité. La traductrice, féministe et critique littéraire Gayatri Chakravorty Spivak a bien mis en évidence la valeur idéologique que revêt le fait d'accorder (ou non) une attention particulière – intime,

précise-t-elle – à la rhétorique des littératures postcoloniales. « Without a sense of the rhetoricity of language, a species of neo-colonialist construction of the non-western scene is afoot » (Spivak 2000, p. 399), et c'est justement à ce titre que la traductrice doit s'investir dans le projet d'expérimentation stylistique des écrivaines postcoloniales (« she must be attending to the author's stylistic experiments » [*ibid.*]). Dans le même ordre d'idées, on convient avec Cronin que :

« [t]ranslations [are] no longer to be seen as free-floating aesthetic artefacts generated by ahistorical figures in a timeless synchronicity of language but works produced by historical figures in diachronic time » (2005, p. 14).

Il sera donc admis aux fins de cette thèse que traduire cette esthétique constitue un acte idéologique. Toutefois, l'étude de cet acte n'en constituera pas l'objet premier<sup>39</sup>; plutôt, lesdites implications idéologiques y figureront en toile de fond. En revanche, je m'intéresserai aux moyens pour parvenir à une traduction « décolonisante », qui sont loin de faire l'objet d'un consensus. Certaines voix laissent entendre que cet objectif ne pourrait être atteint qu'à partir du moment où la traduction parviendrait à dépasser à la fois les canons des anciens colonisateurs (assimilateurs) et les revendications identitaires – dont les

---

<sup>39</sup> Ne serait-ce que parce que la littérature savante est prodigue en la matière, rendant difficilement justifiable la pertinence d'une énième contribution.

tenants prônent souvent une littéralité desservant leur cause (Tymoczko 1999)<sup>40</sup>. Dans la même veine, Buzelin signale l'urgence de dépasser la dichotomie qui voudrait opposer un *domesticating* conservateur à un *foreignizing* révolutionnaire pour aborder les questions tant éthiques que théoriques que soulève la traduction de textes hybrides, dans le sens où cette dualité occulte une série d'autres enjeux (2005, p. 227). À ce titre, ni le *minoritizing* pour lequel milite Venuti ni l'éthique idéaliste de Berman ne semblent répondre aux vraies questions figurant au cœur de la traduction postcoloniale (Buzelin 2005, p. 227).

## **2.2 L'hybridité : un concept peut-être galvaudé, mais visiblement incontournable**

Autrefois synonyme de monstrueux, l'hybride a gagné ses lettres de noblesse avec l'avènement du postmodernisme qui a fourni un cadre propice à son épanouissement en offrant une vision du monde qui ne correspond plus à « un seul idéal de vérité universelle, mais reconnaît une multiplicité des savoirs prenant des configurations diverses et variées » (Simon 1999, p. 27). En remettant en question les certitudes établies, l'hybridité engendre

---

<sup>40</sup> À propos de la littérature ancienne irlandaise, Tymoczko cite l'exemple de la traduction de Kinsella (1969), qui résiste d'une part à la tentation de se conformer aux canons britanniques et d'autre part aux sirènes d'une traduction étrangéïsante (*foreignizing*) qui se conformerait aux revendications nationalistes. Kinsella a parfaitement réussi à mettre en valeur les patrons sonores propres à la littérature ancienne irlandaise (récits oraux, dont il existe différentes versions écrites) et sa traduction, très populaire, est devenue *la* référence. Par contraste, la traduction beaucoup plus littérale de Cecile O'Rahilly (contemporaine de la version de Kinsella) brouille les cartes, en ne rendant pas compte des structures propres à ce type de textes.

nouveauté<sup>41</sup> et dissonance. En ce qu'elle « nous oblige à redéfinir les critères de la beauté et du savoir », elle nous contraint à chercher de nouveaux repères hors de l'ordre établi (Simon 1999, p. 28). Buzelin rappelle que :

« L'hybridité et le plurilinguisme littéraires ne datent pas d'aujourd'hui [...]. Par contre, que les chercheurs, critiques et éditeurs y portent une attention particulière, au point d'y voir la principale force expressive d'un texte ou d'un courant littéraire est un phénomène plus récent, perceptible depuis les trente dernières années » (2006, p. 92).

Sur le plan conceptuel, elle est symptomatique d'une époque du trans- (transculturel, transnational, transgenre, etc.) prônant la contamination, qui prend le pas sur l'inter-, symbolisant davantage l'échange bilatéral (Semujanga 2001b, p. 156). Non sans avoir rappelé que le roman représente le genre hybride par excellence, Semujanga suggère que, dans le contexte africain, le « processus de création esthétique s'appuie tantôt sur les motifs des récits oraux, tantôt sur ceux du roman de type européen, tantôt sur les deux ou alors sur les motifs d'autres genres artistiques » (*ibid.*, p. 134) et qu' :

« il importe de le mettre en relation, non seulement avec le roman européen et les récits oraux du champ culturel africain précolonial en général, dans leur évolution, mais aussi avec les autres genres : poésie, théâtre, peinture, film, etc. Transversal par son rapport au genre dont il procède, le roman africain, loin d'être dépendant de l'africanité ou de l'euroanéité, est le résultat du processus créatif littéraire en tant que négociation mobile entre les traits génériques multiples que l'œuvre présuppose » (*ibid.*, p. 155).

---

<sup>41</sup> À la différence de la créolité et du métissage, souvent tenus pour équivalents alors qu'ils comportent une dimension de durabilité et de fixation, l'hybride n'est pas une nouvelle synthèse ni un nouvel achèvement. La stase de l'hybridité est illusoire, l'hybride est un état transitoire, un moment, qui donnera lieu à de nouvelles formes d'expression que l'on ne connaît pas (Simon 1999, p. 31).



Dans le contexte postcolonial, le concept d'hybridité vient compliquer les relations d'échange et perturber les catégories de l'altérité : « [t]he poles of Otherness which supported relations of oppression and contestation have been weakened by the fragmentary nature of contemporary cultural identities » (Simon 2002, p. 17). C'est sans doute parce que le mouvement de l'hybridité est contestataire et qu'il récuse tant le gommage des différences que l'hyperdifférenciation sous-tendant les mouvements xénophobes et intégristes (Simon 1999, p. 32) qu'il s'accommode aussi peu d'une traduction assimilatrice que d'une traduction étrangéissante.

L'hybridité ainsi balisée, il s'agit de la circonscrire aux fins du présent projet de recherche. On convient avec Bandia que les écrivains africains qui procèdent à la vernacularisation de la langue europhone « s'adonnent à une pratique esthétique qui noue d'étroites relations énonciatives, narratives et intertextuelles avec la tradition orale de la culture africaine » (2001, p. 126). Envisager l'hybridité sous cet angle invite à prendre en considération les sphères d'usage des langues, ce qui revient à distinguer la langue intime de la langue d'éducation/d'écriture (Rao 1963; Mehrez 1992<sup>42</sup>; Djébar 1997; Besemeres

---

<sup>42</sup> Pour Ben Jelloun, précise Mehrez (1992, p. 131), écrire en français permet effectivement de prendre une double distance, d'une part vis-à-vis de l'arabe littéraire — la langue sacrée du Coran — et d'autre part vis-à-vis de l'arabe populaire — la langue de ses parents. Protégé par la langue véhiculaire qui joue un rôle de mise à distance, Ben Jelloun s'autorise à user notamment d'images taboues (blasphématoires et érotiques) pour la société arabe, sans que sa sphère intime, bien à l'abri de la barrière de la langue, ne soit touchée. Besemeres (2002) abonde dans le même sens et insiste sur les liens entre langue maternelle et développement de la personnalité profonde. Elle penche en effet pour la thèse d'un Moi intimement lié avec la langue maternelle (*natural language*) et avec la culture première.

2002), et renvoie – par ricochet – à la question de la pluralité des axes de lectures (en l’occurrence, lecture intime ou plus globale). Buzelin (2005, p. 3) nous rappelle que l’étymologie de « vernaculaire<sup>43</sup> » met au jour la dimension affective propre à cet idiome, qui possède le statut de la langue parlée dans l’enceinte de la maison, et par extension, qui est réservé à la désignation des choses intimes. Une lecture intime de cette écriture hybride, au sens d’inscription d’une ou de plusieurs autres langues dans le projet d’écriture, peut s’envisager comme un geste de complicité envers un lectorat à même de comprendre cette bi-langue, telle que définie par Khatibi (Mehrez 1992). Sur la page de couverture d’*Amour bilingue*, le titre français côtoie le titre en arabe et convoque par là trois interprétations possibles (amour de la double langue, amour charnel, amour mystique). Le titre ne se lit pleinement ni en français, ni en arabe classique, ni en arabe populaire, il a besoin des trois pour exprimer ce que Khatibi entend confier à ses lecteurs, une proposition qui n’est pas sans rappeler la pensée de Benjamin en matière de complémentarité des langues<sup>44</sup>. Une interprétation exhaustive ne pourrait donc être accessible qu’aux lecteurs trilingues, dans la mesure où l’on considère l’arabe populaire (dialectal?) algérien comme une langue à part entière. Forte de cette démonstration, Mehrez insiste sur la nécessité de prendre en considération toutes les langues appartenant à la sphère culturelle de l’auteur

---

<sup>43</sup> Elle rappelle, en s’appuyant sur la définition du Petit Robert (1994), que le latin « verna », fait référence à l’esclave né dans la maison du maître et, par extension, à la langue de l’esclave.

<sup>44</sup> « Ainsi en va-t-il de la traduction qui trouve sa finalité ultime dans l’expression du rapport le plus intime des langues entre elles. [...] Mais le rapport auquel on songe ici, qui touche au plus intime des langues, ressortit à une convergence sans pareille. Elle consiste en ce que les langues ne sont pas étrangères les unes aux autres mais, *a priori* et abstraction faite de toutes relations historiques, trahissent une affinité mutuelle en ce qu’elles veulent dire » (Benjamin 1997, p. 17).

lorsqu'on lit un texte postcolonial (et *a fortiori* lorsqu'on le traduit), bien que Buzelin (2005, p. 204) fasse remarquer, à la suite de Simon, que cette exigence n'est pas sans être teintée d'un certain idéalisme. À la suite de Mehrez, Tymoczko (2002) avance que le lecteur bilingue apprécie le texte de manière différente du lecteur monolingue (ou tout du moins de celui qui ne possède pas les différentes langues à l'œuvre dans le texte en question), dans la mesure où la/les langues en question peuvent se manifester de manière subtile :

« The text is thus hybridized, dependent upon both languages of the author's culture and carrying a double referential load that communicates differentially to its readers, depending on their ability to decipher the veiled linguistic code, and their familiarity with the indigenous culture underlying the postcolonial text » (Tymoczko 2002, p. 155).

En effet, il n'est pas toujours évident de percevoir les manifestations concrètes des langues à l'œuvre dans ces romans. Contrairement aux phénomènes d'inscription de la langue vernaculaire dans la langue véhiculaire (pérégrinisme<sup>45</sup> et xénisme<sup>46</sup> [Ly 1999] ou *visible traces*<sup>47</sup> [Batchelor 2009]), qui – selon certains critiques – répondraient surtout aux

---

<sup>45</sup> « [...] utilisation de certains éléments linguistiques empruntés à une langue étrangère, au point de vue des sonorités, graphiques, mélodies de phrase aussi bien que des formes grammaticales, lexicales ou syntaxiques, voire [...] des significations ou des connotations. » (Dupriez cité par Ly 1999, p. 90).

<sup>46</sup> Qui correspond à une forme d'emprunt lexical, tel que l'insertion du malinké dans le français chez Kourouma.

<sup>47</sup> Rejoignant les deux catégories avancées par Ly (2009), ces traces visibles comprennent notamment gloses, variations orthographiques, calques syntaxiques, relexification (d'après Zabus 2007) ou encore composition (d'après Noumssi & Wamba 2002).

attentes d'un certain public en mal d'exotisme<sup>48</sup>, d'autres résurgences se font plus subtiles. Elles se situent d'ailleurs moins sur le plan des langues à proprement parler que des pratiques littéraires. Tymoczko (2005) montre comment la prose de Joyce, par une majestueuse orchestration d'onomatopées, similarités sonores, paronomases, redondances, etc., se révèle étroitement liée aux dispositifs sonores typiques de la poésie celtique (tant irlandaise que galloise) qui – loin d'être décoratifs<sup>49</sup> – participent pleinement de la signification du texte oral : « To understand what Joyce is doing in terms of sound and sense, it is helpful to turn to medieval views of language and medieval verbal practices » (2005, p. 366). Lire (et traduire) Joyce dans sa dimension sonore revient par conséquent à reconnaître l'ancrage de son écriture dans un patrimoine bien précis. Au-delà de l'inscription d'une langue, on y lit l'empreinte d'une tradition poétique et la conjonction de deux formes d'expression littéraire : l'une orale (et fort complexe); l'autre écrite. Filant la métaphore de la surconscience linguistique (Gauvain 1997) qui figure à part entière dans les problématiques globales d'autotraduction et d'hybridité, je tenterai de montrer la pertinence d'invoquer une certaine surconscience du patrimoine littéraire.

---

<sup>48</sup> Certains critiques soulignent le paradoxe de ces modes d'affirmation différentialiste (voir Appiah 2009, p. 249). Ce néoexotisme est défini par Michel Laronde (1993, p. 213) comme « un faisceau de pratiques qui appartiennent au monde oriental (donc, étrangères au monde occidental, mais sont le fait de l'oriental en position interne au monde occidental) ». Partant d'un point de vue moins idéologique que littéraire, Tro (2009, p. 1) pose que l'oralité affichée dans *Silence, on développe* d'Adiaffi ne fait que confirmer le lien ontologique entre le littéraire et le fictif.

<sup>49</sup> Meschonnic et Folkart soutiennent également l'axiome selon lequel les jeux sur les sonorités et les signifians en général n'ont rien à voir avec un quelconque effet d'embellissement.

Cette forme d'hybridité, en tant qu'espace de négociation entre deux modes de création et de transmission littéraires, a fait l'objet d'une abondante littérature scientifique, tout particulièrement à propos des littératures du Sud. Nombreux sont ceux qui ont mis en avant les littératures africaines comme négociation entre ces deux formes (voir notamment Kane 1968, Tine 1984, Ojo 1986, Gyasi 2006, Bandia 2008), sans toutefois aller dans le sens des recherches entreprises par Tymoczko. Dans le sillage de Sapir et Whorf, Ngũgĩ Wa Thiong'o insiste davantage sur l'idée de *langue* comme médiation, sans s'aventurer sur le terrain de la *littérature* orale :

« Language as culture is thus mediating between me and my own self; between my own self and other selves; between me and nature. Language is mediating in my very being. [...] Culture transmits or imparts those images of the world and reality through the spoken and the written language, that is through a specific language. [...] Written literature and orature are the main means by which a particular language transmits the images of the world contained in the culture it carries » (1986, p. 15).

Feze n'est pas plus explicite lorsqu'il avance à propos de la littérature d'Afrique du Nord que :

« [I]l y a chez nos écrivains un règne de l'écrit qui n'est en aucune façon rédhibitoire à l'expression de l'oral. Cette hybridation de la langue de la métropole mène l'écrivain africain à une sorte d'hétérolinguisme qui fait de lui un "passeur de langues" et un "voyageur entre les cultures" qui

s'approprié la langue de l'autre, la viole<sup>50</sup> et condamne sa dimension impératrice » (2006, p.12).

On est d'ailleurs souvent un peu déçu à la lecture des études consacrées à cette hybridité singulière qui fait le pont entre deux objets littéraires (l'un oral, l'autre écrit), et la plupart des recherches occultent certaines des réalisations possibles de cette hybridité. Il convient par conséquent de baliser ce qui participe de l'objet littéraire oral, en optant pour un angle d'analyse similaire à celui de Tymoczko (2005), et d'examiner comment cet objet peut s'intégrer, se lire et *s'entendre* dans un texte écrit. Une fois ces éclaircissements théoriques apportés, il s'agira de circonscrire les aspects qui feront l'objet d'une attention particulière au nom d'une hybridité qui tient aussi bien de la forme, du *genre*<sup>51</sup> (ou, en tout cas, de pratiques littéraires attestées) que du mode de réception.

### **2.3 Préludes théoriques à une traduction sonore**

Étant donné l'angle d'analyse choisi, il était nécessaire d'aller puiser à des sources théoriques supplémentaires, notamment celles de la poétique, de l'ethnopoétique et de la

---

<sup>50</sup> On peut s'étonner du choix terminologique de Feze; il semble que les termes de violence en matière de traduction valent plutôt dans le sens Nord-Sud et que les écrivains africains eux-mêmes n'envisagent pas l'utilisation de la langue en ces termes-là, faisant davantage valoir appropriation, adaptation, renouvellement, etc.

<sup>51</sup> Voir section un de la problématique, « Le mauvais genre ».

traduction des « signifiants<sup>52</sup> » en général, en montrant leur pertinence par rapport aux littératures du Sud et plus particulièrement au corpus sélectionné.

### 2.3.1 Les concepts de rythme, de signifiante et d'expressivité

« Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout), produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les "niveaux" du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau » (Meschonnic 1982, p. 217).

Meschonnic distingue deux acceptions pour « rythme », la première – plus restreinte – appelle la définition la plus courante, où le rythme se confond avec l'accentuel (en se distinguant de la prosodie). La seconde acception, idiosyncrasique, est plus large puisqu'elle englobe la prosodie (et l'intonation pour les énoncés oraux). Elle est liée à une conception de l'oralité définie comme « primat du rythme et de la prosodie, avec sa sémantique propre, organisation subjective et culturelle d'un discours » (Meschonnic 1982, p. 236) et non pas comme un négatif de l'écrit. Échappant aux définitions étroites qui

---

<sup>52</sup> À défaut d'une autre terminologie qui fasse l'objet d'un consensus, j'emploie le terme « signifiant » et ce, afin d'éviter d'inutiles malentendus.

voudraient cantonner l'oralité à un phénomène perceptible uniquement par l'oreille ou à un mode de transmission éphémère (comme dans l'approche médiatique ou sociologique), cette proposition permet d'envisager comment l'oralité peut se réaliser dans l'écrit. En quête d'un cadre théorique et épistémologique permettant d'appréhender la spécificité de l'écriture poétique ivoirienne, Kouadio propose de s'appuyer sur les concepts de Meschonnic dans la mesure, précisément, où son objectif vise à « aborder le problème de l'oralité comme phénomène d'écriture et comme donnée culturelle » (Kouadio 2005, p. 42).

Dans le contexte de cette écriture poétique :

« L'expressivité et le sens ne sont plus hétérogènes comme ils l'étaient dans les théories formalistes ou structuralistes. Le symbolisme phonétique n'est plus visé ni recherché. Cependant, par le rythme, le sens advient une contagion phonique et accentuelle des mots » (Kouadio 2005, p. 43).

### **2.3.2 Des modes du lire aux modes du traduire**

La question de savoir si le lecteur est en mesure d'évaluer comment l'organisation des signifiants joue sur son appréhension du sens global s'articule de manière intéressante avec les deux modes de lectures conceptualisés par Northrop Frye, selon lequel toute lecture est à la fois centrifuge et centripète. Le premier mode de lecture (centrifuge) met l'accent sur le signifié et souligne l'aspect fonctionnel de la lecture – la collecte d'information; le second mode (centripète) nous immerge au cœur du noyau sensoriel,



c'est-à-dire actualise la lecture dans sa dimension sonore (Frye 1957, p. 73)<sup>53</sup>. Selon la motivation sous-tendant la lecture, l'un ou l'autre mode prévaut : s'il s'agit de collecter de l'information, le mode centrifuge aura préséance; mais si les jeux de langue constituent l'enjeu de la lecture, c'est le mode centripète qui primera, et – avec lui – la dimension sonore des structures verbales (Frye 1957, p. 73-74). Spontanément, on pourrait être tenté d'avancer que le romanesque convoque davantage une lecture centrifuge, tandis que la poésie sollicite surtout le mode centripète, sauf – bien entendu – si l'on considère que la poétique du littéraire en général n'est pas régie par des considérations de genre (considérations d'autant plus fragiles dans le cadre de cette étude, comme on l'a montré plus haut). Frye suggère d'ailleurs que le texte littéraire s'accompagne d'une visée plutôt centripète, dans la mesure où le message est secondaire (contrairement au texte à visée pragmatique), avant de préciser que tout texte sollicite simultanément les deux modes de lecture (Frye 1957, p. 74-75). Dessons et Meschonnic insistent sur leur interaction :

« Il y a à parler plutôt d'une sémantique sérielle, avec une paradigmatique et une syntagmatique rythmiques et prosodiques – l'organisation des signifiants consonantiques-vocaliques en chaînes thématiques, qui dégage une *signifiance*<sup>54</sup> – organisation des chaînes prosodiques produisant une activité des mots qui ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force, indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir. » (2005, p. 44).

---

<sup>53</sup> Fraser (2007, p. 133) fait remarquer que Saussure posait le paradigme exactement inverse, présentant les patrons sonores du signe verbal comme une enveloppe extérieure et le signifié comme intérieur conceptuel. La question ne semble donc pas tranchée quant à la manière de conceptualiser l'actualisation du son : immédiate, différée ou simultanée? extérieure ou intérieure?

<sup>54</sup> Laranjeira donne de la signifiance une définition assez proche de celle-ci, comme « nouveau mode de production du sens qui a lieu à l'intérieur du texte dans le jeu des forces qui sous-tendent les signifiants qu'on appelle la signifiance, par opposition au sens référentiel » (1996, p. 218).

Sujet passionnant s'il en est, la question relative à la conscience de la perception ne sera toutefois pas approfondie, en ce sens qu'elle nécessiterait un détour vers les sciences cognitives, ce qui ne figure pas à l'ordre du jour. En revanche, il importe de retenir que ces deux modes de lecture ne sont pas mutuellement exclusifs.

### **2.3.3 Lire le son dans le texte, controverses et propositions**

Les relations entre langue écrite et langue orale ont suscité de nombreuses spéculations théoriques depuis la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Si Derrida (1967), rejetant ce qu'il qualifie de *logo-phonocentrisme* occidental, soutient que l'écriture est un phénomène indépendant de la parole<sup>55</sup>, voici ce que soutiennent les principaux théoriciens anglophones de l'oralité. Soucieux de souligner les divergences entre ces deux modes, Havelock, McLuhan et Ong semblent s'entendre sur le fait que la langue orale serait antérieure à la langue écrite, et que cette dernière en découlerait chronologiquement. Cependant, Fraser (2007, p. 104) dénonce chez ces penseurs (notamment chez McLuhan) un biais diachronique qui pêche par des catégories par trop linéaires et étanches ne

---

<sup>55</sup> Sans entrer dans une analyse approfondie de la position de Derrida vis-à-vis de l'écriture et de la parole (orale), que l'espace de cette thèse ne permet pas, on peut néanmoins rapidement faire remarquer que sa volonté d'ériger une science de l'écriture (*grammatologie*) est certainement à comprendre – au moins en partie – comme une réaction envers un certain mouvement philosophique prônant l'oralité, envers une conception métaphysique du langage (dans ses rapports avec le Verbe ou souffle divin).

permettant pas de bien rendre compte des passerelles reliant ces deux modes. Partant, le passage de l'oral à l'écrit est exprimé négativement, comme un inventaire des pertes occasionnées (neutralisation de l'expression, perte de nuances, de tonalité et spontanéité, qui se situent d'ailleurs sur des plans relativement différents), tandis que Fraser (2007, p. 107) souligne au contraire l'extraordinaire potentialité et flexibilité qu'offre un alphabet articulé, sans doute beaucoup plus efficace et équitable que toute autre représentation graphique. L'alphabet permet de reproduire ou de représenter nuances, dialectes, accents, distorsions phonétiques de tout ordre (en s'écartant des normes orthographiques), faisant de l'écriture un excellent *relais* du mode oral (Fraser 2007, p. 108), de par ses capacités d'imitation de la forme phonétique.

Les arguments de McLuhan et de Ong sont d'autant plus discutables dans le paysage médiatique contemporain : associer écriture à linéarité, permanence et distance pour situer le mode oral sur des pôles exactement inverses (non linéarité, évanescence<sup>56</sup> et proximité) tient plus difficilement la route à l'heure tant des fichiers sonores que du clavardage et des échanges instantanés. Fraser invalide les arguments de McLuhan de manière éloquente, sans avoir besoin d'ancrer son raisonnement dans les bouleversements induits par l'ère électronique<sup>57</sup> :

« Telephone and recording technology make oral communication every bit as remote, private and uninvolved as written communication. Linear as well

---

<sup>56</sup> Ong développe la question de la non-permanence du son (1982, p. 32-33).

<sup>57</sup> Ce qui ne l'empêche pas de faire valoir que les arguments de ces chercheurs sont d'autant plus invalidés par les outils électroniques contemporains (Fraser 2007, p. 117).

is the magnetic tape to which the spoken word is routinely conferred. The voice on this tape is quite as permanent and storable, as subject to archiving as any written form » (2007, p. 109).

Loin de s'inscrire dans le mouvement des théoriciens de l'oralité évoqués précédemment, le médiéviste Paul Zumthor opte dans *Introduction à la poésie orale* (1983) pour une démarche que l'on pourrait sans trop de risques qualifier de phénoménologique, au sens d'« investissement du corps dans l'activité langagière » (Israel 2001, p. 817), bien que son approche soit menacée par des dérapages métaphysiques et une malheureuse quête de l'« origine<sup>58</sup> ». Cependant, il a le mérite d'établir des liens entre compositions orale et écrite, faisant valoir les différentes métamorphoses, telles que celles de poèmes en chansons ou encore la consignation de récits oraux « traditionnels » par écrit. Au risque de se contredire lui-même, il affirme qu'il est aussi difficile que stérile de vouloir cerner à tout prix l'« origine » d'une composition – une affirmation qu'en toute vraisemblance ni Paz ni Derrida ne démentiraient. Zumthor souligne par ailleurs les mutations qui peuvent intervenir entre le mode écrit et le mode oral :

« Un poème composé par écrit, mais “performé” oralement, change par là de nature et de fonction, comme en change inversement un poème oral recueilli par écrit et diffusé sous cette forme. Il arrive que la mutation demeure virtuelle, enfouie dans le texte comme une richesse d'autant plus merveilleuse qu'irréalisée : ainsi, de ces textes dont, en les lisant des yeux,

---

<sup>58</sup> Optique chronologique que l'on peut rattacher à celle des Ong, McLuhan et Havelock, mais que Zumthor exploite de manière essentialiste : l'origine se teintant de pureté, de virginité et autres attributs idéologiques; partant, l'écriture est associée à une modernité destructive, à la domination et à l'Occident (taisant, dans un superbe mouvement amnésique, araméen, assyrien, guèze, écriture hiéroglyphique et autres). Pour un aperçu de l'histoire de l'écriture en Afrique, voir Ricard (2009).

on sent avec intensité qu'ils exigent d'être prononcés, qu'une voix pleine vibrait à l'origine de leur écriture » (1983, p. 38).

Cette remarque implique que le patrimoine poétique oral, lorsqu'il vient enrichir une composition écrite, incite à prendre en considération le sens de l'ouïe (et, partant, la voix) et pas seulement celui de la vue. Gregory Rabassa, le traducteur américain de Gabriel Garcia Marquez, souscrit également au postulat de Zumthor, et va même un peu plus loin :

« Ear is important in translation because it really lies at the base of all good writing. Writing is not truly a substitute for thought, it is a substitute for sound. [...] So that when a person writes, he is speaking, and when a person reads, he is listening » (1971, p. 82).

Il ne s'agit pas de se lancer dans une analyse hiérarchico-conceptuelle<sup>59</sup> du langage dont on se contentera d'avoir brièvement évoqué les grandes lignes. En revanche, il me paraît pertinent de faire remarquer que Zumthor rectifie une idée reçue en précisant que la poésie orale comporte davantage de règles que la poésie écrite et que celles-ci sont généralement plus complexes : « dans les sociétés à forte prédominance orale, [la poésie orale] constitue souvent un art beaucoup plus élaboré que la plupart des produits de notre écriture » (1983, p. 80-81). On peut néanmoins déplorer que son raisonnement s'échafaude, encore une fois, à partir d'une valorisation de la production orale au détriment du produit écrit; affirmation gratuite dans la mesure où il n'apporte pas la preuve de ce qu'il avance, et pour le moins paradoxale si l'on considère le fait qu'il s'efforce d'établir une certaine

---

<sup>59</sup> À partir de la triade « pensée, parole, écriture ».

continuité entre objet littéraire oral et objet littéraire écrit. Ce que Zumthor souligne est néanmoins important dans le cadre de cette thèse. En effet, il fait valoir que les procédés de composition poétique orale comportent la plupart du temps une règle phonique, une manipulation du donné linguistique qui contribue à provoquer ou à renforcer la rime, l'allitération, les échos sonores ou encore la scansion des rythmes (*ibid.*, p. 140). Ces jeux sonores, « lorsqu'ils atteignent une certaine densité, [...] influent sur la formation de sens » (*ibid.*). Partant, il propose de réévaluer les outils critiques traditionnellement élaborés pour la compréhension d'une esthétique littéraire du texte en insistant sur la nécessité d'adopter une lecture de corpus non scriptocentrique<sup>60</sup>.

### 2.3.3 Les traducteurs face au motif sonore

Le concept de motif sonore peut utilement être rapproché de ce que Pound appelle mélopée, qui désigne une esthétique sous-entendant une subvocalisation : « wherein the words are charged, over and above their meaning, with some musical properties » (1954, p. 25). Mihalache (2002) et Bassnett (2002) soulignent toutes deux que les traductions de Pound témoignent de son souci de (re)présenter la prosodie du texte source et, partant, de

---

<sup>60</sup> Un point de vue qui s'oppose radicalement à la position de Derrida qui dénonce justement le phonologocentrisme de l'Occident.

placer la mélopée au même niveau que les autres axes de lecture (phanopée et logopée<sup>61</sup>) qui constituent ses trois grands principes de traduction. En outre, tant Bassnett que Mihalache font remarquer que le souci du sonore n'a jamais empêché Pound de proposer des traductions « libres » contrastant avec d'autres versions traduites beaucoup plus littérales<sup>62</sup>, quoique travaillant sur moins d'axes que celles de Pound (Bassnett 2002, p. 100-101). Faisant miennes les conclusions de ces traductologues, j'avance l'invalidité du présupposé selon laquelle une traduction sensible aux patrons sonores du texte mériterait le qualificatif de traduction littérale. On montrera, en abordant les questions de méthodologie avec l'essai de Jacqueline Henry sur la traduction des jeux de mots (2003) qu'il s'agit d'un paradigme d'un tout autre ordre.

Le label « motif sonore » demande maintenant à être défini et justifié. Ce choix terminologique, qui s'inspire de différentes acceptions en vigueur dans des champs d'application tels que la musicologie ou les sciences cognitives, désigne un jeu sur les signifiants reconnaissable à l'oreille. Si l'intitulé « patron sonore » pouvait constituer une désignation similaire, « motif » est associé à des connotations plus intéressantes. Le motif sous-entend d'une part l'idée de motivation, ce qui permet d'établir un lien avec des pratiques stylistiques préexistantes et donc d'insister sur l'ancrage de ces éléments dans un

---

<sup>61</sup> La phanopée se situe sur le plan visuel « a casting of images upon the visual imagination », et la logopée à un niveau intellectuel « the dance of the intellect among the words » (Pound 1954, p. 25).

<sup>62</sup> Mihalache évoque la traduction de Fowlie (*Les chercheuses de poux* de Rimbaud) et Bassnett, celle de Kennedy (*Poème 13* de Catullus), toutes deux plus littérales que les versions de Pound.

patrimoine littéraire précis. Par ailleurs, le motif sonore (notamment en musicologie) évoque la récurrence, le retour du leitmotiv musical. Enfin, plus accessoirement, et peut-être plus paradoxalement, l'idée de motif s'inscrit bien dans le vocabulaire général de l'esthétique, quoique la fonction « ornementale » qui lui est parfois attribuée ne constitue pas un élément auquel je souscris<sup>63</sup>. D'autres nuances distinguant le patron (ou la figure) sonore du motif sonore seront exposées au chapitre 3; pour le moment, il suffit de préciser que les termes « patron sonore » ou « figure sonore » seront utilisés pour désigner un phénomène ponctuel, voire périphérique.

Dans le chapitre suivant, après avoir proposé un état de la question qui montrera que la traduction de la dimension esthétique dans les littératures africaines constitue un sujet loin d'être saturé, je reviendrai sur la question du motif sonore en situant celui-ci comme une certaine esthétique de l'oralité. Ce survol sera suivi d'une délimitation du champ d'investigation et de la présentation du cadre méthodologique mis en œuvre pour analyser le corpus sélectionné.

---

<sup>63</sup> Voir également les positions respectives de Meschonnic (1973) et de Folkart (1999) à ce sujet.



# **CHAPITRE 2 - État de la question et cadre méthodologique**

## **1. Une question dans tous ses états**

### **1.1 Les littératures africaines comme traduction et en traduction**

La question de la traduction en matière de littératures africaines a fait l'objet de plusieurs essais récents. Si celui de Gyasi (2006) est consacré aux textes francophones, Bandia (2008) s'est intéressé aux écrivains d'expression tant anglophone que francophone. Dans les deux ouvrages, l'accent est mis sur le fait que ces textes constituent un genre d'autotraduction<sup>64</sup> de la langue-culture maternelle – autotraduction présentée comme une forme de subversion et comme mode d'affirmation d'un pouvoir et d'une parole longtemps refusés à ce continent. Cette conception toute métaphorique de l'écriture n'est pas novatrice en soi, puisqu'elle est plus généralement au cœur de la théorie littéraire postcoloniale.

Gyasi fait un rapide survol de quelques courants théoriques en traduction et de leur pertinence par rapport au contexte littéraire africain. Selon lui, les théories insistant sur le message au détriment de la forme ne sont que de peu d'utilité dans le contexte littéraire en général (2006, p. 19); il précise en outre que :

---

<sup>64</sup> Buzelin (2005) rappelle que l'écriture postcoloniale est souvent présentée comme une traduction aux sens sémiotique, culturel et linguistique.

« While African writers may not have formulated their own translation theories, they have been involved with the process of translation, first as creative translators, and then as critical translators who have translated literary works in African languages into European languages » (2006, p. 23-24).

Gyasi illustre son propos en évoquant par exemple la méthode traductive d'Okot p'Bitek, qui favorise une approche socioculturelle présentant parallèlement texte source et texte cible, et fait appel à des explications de type documentaire, qui rejoint le concept de « thick translation » d'Appiah (qui encourage le recours aux notes infrapaginales et au glossaire)<sup>65</sup>. À l'opposé, la traduction en anglais du *Matigari Ma Njiruungi* de Ngũgĩ (signée par Wangui Wa Goro), gomme l'« africanité » du texte (suppression des proverbes et des adages, entre autres), ce qui est assez paradoxal lorsque l'on connaît la position de l'écrivain et essayiste kényan, farouche défenseur de la visibilité de la langue maternelle, notamment dans un cadre traductif (voir Ngũgĩ 1986). La problématique de la traduction entre langues d'écriture europhones s'accompagne de difficultés supplémentaires, ajoute Gyasi : « African writers are creative translators who convey concepts and values from a

---

<sup>65</sup> Selon Bandia (2008), cette stratégie transforme néanmoins le texte littéraire en ouvrage anthropologique et semble en perte de vitesse aujourd'hui. Sévry dénonce lui aussi la « tentation d'anthropologiser la littérature en faisant un abus de notes explicatives et de glisser vers une certaine forme d'exotisme » (1998, p. 136). Nganang fait toutefois valoir que, selon la maison d'édition, ces notes continuent parfois d'être exigées. Si *Temps de chien* ne compte pas moins de 128 notes infrapaginales dans la première édition (Serpent à Plumes, 2001), celles-ci ont disparu dans l'édition de poche (2003) (Lefebvre 2006, p. 160).

given linguistic, oral culture into a written form in an alien<sup>66</sup> language » (2006, p. 26). À cet égard, les remarques de Gadamer (1978) sur les jeux de langue, les observations de Weinreich (1953) à propos des interférences linguistiques (concept d'interlangue), ainsi que la vision postmoderne de Derrida ou De Man (qui remettent en question la dichotomie original/traduction, et – partant – la notion même d'origine) semblent être pertinents par rapport aux contexte et texte africains. Néanmoins, on peut s'interroger en lisant cette surprenante affirmation, que Gyasi semble cautionner :

« [s]ince the author has already bridged the gap between the Nigerian idiom and the European one, all the translator has to do is to find the equivalent expression and register in the foreign language » (Ekundayo Simpson cité par Gyasi 2006, p. 28).

En effet, elle témoigne d'une méconnaissance de la problématique traductive (à quoi faire correspondre l'hybridité de départ et comment<sup>67</sup>?) et remet au premier plan la notion d'équivalence, depuis longtemps remise en question en traduction littéraire, notamment postcoloniale. Encore une fois, la traduction est présentée comme une activité mécanique, même si Gyasi pondère sa perspective en précisant que la transposition se joue à différents niveaux puisque (au moins) trois langues-cultures sont en jeu (*ibid.*, p. 29). La

---

<sup>66</sup> Ce concept de langue « étrangère » ne fait pas l'unanimité ni parmi la critique ni chez les auteurs postcoloniaux. Si cette langue est souvent considérée comme seconde (soit d'un point de vue chronologique, soit sur le plan de son statut), elle est néanmoins revendiquée comme l'une des langues que les écrivains habitent. Sévry (1998, p. 139), citant Rao, « English is not really an alien language to us. It is the language of our intellectual make-up [...] but not of our emotional make up », observe que ce point de vue est partagé par bon nombre d'écrivains.

<sup>67</sup> Voir notamment Buzelin (2005, 2006).

mission du traducteur se résumerait ainsi à préserver le plus possible le système de valeurs de la langue-culture de départ, en prenant modèle sur l'exercice auquel se livrent les écrivains africains. Les considérations relatives à la traduction « interlinguistique<sup>68</sup> » ne sont d'ailleurs pas poursuivies dans les chapitres suivants, qui visent plutôt – à partir des exemples de Kourouma, Lopes, Adiaffi, Sony Lab'ou Tansi et Monénembo – à montrer comment chacun traduit son « africanité » dans le texte europhone.

Si Bandia insiste également sur les stratégies d'écriture (auto-)traductive déployées par les écrivains africains, qu'il qualifie, à la suite d'Adejunmobi (1998), de *compositional translation* et définit comme « the writing of African orature in European languages » (2008, p. 167), il se situe néanmoins dans une perspective plus traductologique que Gyasi, puisqu'il se penche davantage sur la traduction à proprement parler, c'est-à-dire qui fait intervenir un traducteur/une traductrice. Bandia aborde la question de la langue d'écriture et des politiques linguistiques mises en œuvre dans les anciennes colonies, puis souligne que la critique semble s'entendre sur le fait que ces littératures proposent une esthétique nouvelle qui puise – entre autres – à un héritage oral traduit dans le texte, thématique qu'il approfondit essentiellement sous les angles pragmatique et narratif. Après avoir proposé une réflexion sur les sociolectes d'Afrique de l'Ouest, Bandia signale qu'au stade de la traduction interlinguistique, la question de la représentation des vernaculaires reste entière

---

<sup>68</sup> Même si la terminologie de Jakobson est inadéquate à bien des égards dans le contexte postcolonial, elle est utilisée ici par souci de désambiguïsation (notamment pour la distinguer de l'écriture autotraductive).

et problématique, et avance que la traductologie ne s'est pas encore suffisamment penchée sur ce phénomène<sup>69</sup> :

« Although much has been written about hybridity and polylingualism in postcolonial literature, including code-switching as a writing technique (Omole 1998, Gordon and Williams 1998), translation studies has paid little attention to these current realities, probably because translation has often been conceived as a means of bridging the gap between two distinct, autonomous and homogeneous linguistic entities. » (Bandia 2008, p. 147).

Les vernaculaires s'entre-traduisent mal, rappelle-t-il dans le sillage de Berman; par contre, l'alternance codique mise en œuvre par les auteurs africains pourrait constituer une voie à explorer par les traducteurs. Son deuxième sujet de préoccupation touche à la question de la compétence. Qui est le mieux qualifié ou équipé pour saisir la myriade de signes et de significations que véhicule cette littérature hybride : le traducteur occidental dont la langue maternelle correspond à la langue cible ou le traducteur africain plus sensibilisé au métatexte qui informe l'écriture<sup>70</sup>? En s'appuyant sur Gadamer (1976) qui suggère que le traducteur peut difficilement faire autrement que de puiser dans son bagage culturel et cognitif lors du processus herméneutique<sup>71</sup>, Bandia suggère que le processus herméneutique est *a priori* plus aisé pour un traducteur africain; néanmoins, il fait remarquer que la disparité des langues-cultures du continent est susceptible de rendre caduque cet *a priori*. Par-dessus tout, il est crucial que le traducteur soit conscient de la

---

<sup>69</sup> Voir cependant Buzelin (2005, 2006), Lavoie (2002) ou encore Chapdelaine & Lane-Mercier (2001).

<sup>70</sup> On ne peut que s'étonner de cette remarque, dans la mesure où la traduction de l'hybridité a été largement traitée; parmi les ouvrages récents traitant cette question de manière approfondie, on peut citer celui de Buzelin (2005).

<sup>71</sup> Folkart (1991, p. 310) abonde dans le même sens.

biculturalité et du bilinguisme de l'auteur. La question ne peut être donc abordée sous l'angle de l'origine du traducteur, mais plutôt dans le cadre d'une éthique de la traduction postcoloniale. Que ce soit au stade de l'écriture (où un palimpseste oral informe le texte rédigé dans une première langue europhone) ou à celui de la traduction (vers une autre langue europhone), on retrouve deux constantes : le métatexte (littérature orale) et le contexte (postcolonialité) (2008, p. 174). De plus – toujours selon Bandia – si l'on considère les deux modes de communication à l'œuvre (l'un oral, l'autre écrit), on peut parler à la fois de traduction intersémiotique et de traduction interlinguale, selon la classification de Jakobson. Pour le traducteur, il serait donc essentiel de réaliser que le texte africain europhone constitue un outil de médiation, une interface destinée à transmettre un métatexte oral, et que la mission du traducteur consiste précisément à réhabiliter ledit métatexte. Selon lui, Jean Sévry est l'un de ceux qui ont le mieux saisi la fonction médiatrice du texte africain europhone, allant directement puiser aux sources orales d'Okara pour réaliser sa traduction française. Les exemples d'« échec », c'est-à-dire d'effacement de cette littérature orale, sont divers, mais prennent souvent la forme de suppressions ou d'embellissements (des répétitions, des idéophones, du langage cru ou vulgaire...). Bandia suggère d'ailleurs que le concept de travail sur la lettre de Berman fournit un cadre traductif idéal à ce double travail de transposition dont il est ici question, entre autres parce que cette théorie fait la part belle aux réseaux langagiers vernaculaires tout en mettant en garde contre les risques d'exotisation et de vulgarisation. Cette littérature de l'entre-deux, ajoute-t-il encore, ne saurait se satisfaire d'une pratique traductive soit

totalemment étrangéïsante (*foreignizing*) soit totalemment assimilatrice (*domesticating*) selon le schéma bipolaire de Venuti.

La lecture de ces deux ouvrages permet d'établir un premier constat d'ordre général. Il semble en effet que la réflexion sur le/les texte(s) « source(s) » de ces littératures africaines europhones ne soit pas close; on peut même imaginer qu'elle freine l'exploration de la traduction interlinguistique (comme en témoigne l'ouvrage de Gyasi et – dans une moindre mesure – celui de Bandia). L'ouvrage de Kathryn Batchelor, présenté ci-dessous, contribue néanmoins à combler cette lacune.

À la différence de l'ouvrage de Bandia et, *a fortiori*, de celui de Gyasi, *Decolonizing Translation* (Batchelor 2009) est consacré à la traduction des littératures africaines à proprement parler, c'est-à-dire au processus mis en œuvre par une traductrice ou un traducteur<sup>72</sup>. On doit saluer l'exhaustivité de l'entreprise de Batchelor, puisque son corpus est constitué de l'ensemble de la littérature romanesque subsaharienne francophone traduite (et publiée) en anglais. Dans la mesure où son auteure a choisi de se concentrer plus particulièrement sur la langue, l'ouvrage (dans sa partie descriptive, chapitres trois à six) s'intéresse surtout aux problèmes de traduction posés par les innovations linguistiques. Sur le plan théorique, Batchelor prend appui sur les principaux protagonistes de la scène

---

<sup>72</sup> Une glose qui permet d'échapper à la terminologie de Jakobson (opération interlinguistique), par trop réductrice à mon sens.

postcoloniale de la traduction, présentant tour à tour les revendications décolonisantes de chacun : minorisante ou – plus globalement – étrangéisante chez Venuti, littéraliste pour Niranjana, et les doutes que ces revendications ont suscités quant à leur réelle valeur décolonisante (notamment chez Robinson 1997). Les paradigmes théoriques de Berman (éthique, analytique de la traduction) sont également bien mis en relation avec les positions prototypiques du mouvement postcolonial.

Les chapitres trois à six présentent une série d'extraits avec originaux et traductions en vis-à-vis, afin de mettre en évidence le traitement traductif réservé à chacune des catégories méritant le qualificatif d'innovation linguistique<sup>73</sup>. Globalement, Batchelor constate que la majorité des stratégies déployées par les traducteurs gomme l'inventivité des textes originaux; ce faisant, elle rappelle à ses lecteurs l'interprétation que la théorie postcoloniale (notamment Bhabha et Spivak) fait de ces innovations et la valeur que ladite théorie lui accorde. Les catégories énoncées par Berman dans son analytique de la traduction (1984, 1985)<sup>74</sup> permettent à Batchelor de répertorier les différentes interventions « gommantes » des traducteurs. Les chapitres sept et huit reviennent à la théorie, pour articuler les constats établis avec les principaux paradigmes mis en avant par les théoriciens postcoloniaux; l'auteure en profite pour formuler quelques propositions d'ordre méthodologique et stratégique. Si Batchelor avance que les stratégies traductives adoptées

---

<sup>73</sup> Traces visibles (d'après Zabus 2007), français basilectal et mesolectal, relexification, jeux de mots et onomastique.

<sup>74</sup> Notamment ennoblissement, rationalisation, clarification, homogénéisation.



oscillent entre exotisation et normalisation (dichotomie classique), on peut être moins d'accord sur l'interprétation proposée quant à la catégorie « exotisante », dans la mesure où elle met dans un même panier notes de bas de page, glossaire, introduction et préface. En effet, si les notes de bas de page relèvent d'une stratégie interventionniste au niveau du texte même, dans la mesure où elles rapprochent le texte littéraire du documentaire anthropologique, la présence d'un glossaire peut offrir matière à discussion. En revanche, la présence d'une introduction ou d'une préface – comme Batchelor le suggère d'ailleurs en conclusion – me semble plutôt se prêter à une interprétation positive, comme exposé du projet de traduction, de la lecture qu'en a fait la traductrice/le traducteur, dans une optique de transparence vis-à-vis des lecteurs du texte traduit. À la suite de Tymoczko (1999), Batchelor convient qu'une traduction décolonisante serait celle qui tournerait le dos aux canons d'exactitude prônés par la tradition philologique, autrement dit par le mouvement positiviste ayant animé le 19<sup>e</sup> siècle. Au contraire, toujours d'après Tymoczko, une démarche traductive décolonisante impliquerait de préserver l'obliquité, l'ambiguïté et le doute inhérents aux textes en question. La difficulté d'une telle entreprise est néanmoins clairement soulignée par Batchelor qui rappelle les catégories de quasi-intraduisibilité mises en avant par House (jeux de mots, prédominance de la forme, métalangage, langue comme reflet de facteurs extralinguistiques), autant de catégories qui se superposent avec les types d'innovations linguistiques répertoriées dans l'ouvrage. Les questions que soulève le remplacement d'un sociolecte par un autre trouvent écho dans l'ouvrage de Buzelin (2005). Si toutes deux soulignent l'inévitable risque de collision d'univers

sociolinguistiques non congruents, Buzelin met en avant les avantages offerts par une stratégie de *bricolage* (2005, p. 146), tandis que Batchelor s’interroge sur les effets et limites de cette relocalisation sociolinguistique, faisant plutôt valoir le pacte tacite de « suspension d’incrédulité » qui anime le lecteur de fiction (d’après Bassnett 1998 pour la littérature de voyage, et Cronin 2000 pour la traduction en général). En ce qui concerne la traduction des jeux de mots et de l’onomastique, l’approche fonctionnelle d’Henry (2003) semble offrir un potentiel intéressant aux yeux de Batchelor, notamment en ce que la démarche de la traductologue parisienne fait valoir l’émotionnel dans le processus de reconstruction du sens et en ce qu’elle préconise une approche globale plutôt que ponctuelle. Enfin, Batchelor suggère que la méthode de hiérarchisation du texte littéraire avancée par Holmes (1978) permet de compléter l’approche de Henry. Posant que le traducteur établit toujours une hiérarchie face au texte original, Holmes définit ces catégories comme autant de fonctions oscillant entre deux pôles (du plus motivé au moins motivé<sup>75</sup>) : fonction sémantique de base; fonction ludique, sonore, visuelle; fonction sémantique particulière.

Dans son dernier chapitre, Batchelor revient sur les principales propositions théoriques en matière d’éthique (traductive et/ou postcoloniale) de Venuti, Spivak, Bhabha et Berman afin d’évaluer dans quelle mesure ces paradigmes peuvent servir cette ambition de « traduction décolonisante », et – surtout – d’en souligner apories et limites. Elle

---

<sup>75</sup> Holmes parle de *high priority* et de *low priority* (1978, p. 76).

dénonce notamment la politique violemment ethnocentrique de Berman et Venuti, « appropriating the foreign text for domestic political aims » (2009, p. 235), en rappelant les présupposés romantiques de la traduction chez Berman (servant le programme plus large de *Bildung* dans la société d'arrivée), ainsi que le double objectif de visibilité traductive et de perturbation des modes lectoriaux chez Venuti. En outre, l'évacuation flagrante du lecteur chez Venuti (accompagnée, sans doute, d'un certain élitisme), réduit son potentiel d'applicabilité dans le cadre d'un projet de traduction décolonisante. Enfin, conclut-elle, de par leur haut degré d'abstraction, les notions d'*in-betweenness*, de *third-space* et d'hybridité avancées par Bhabha n'offrent qu'un intérêt limité pour la critique en quête de modèles d'application. Autrement dit, l'attribution d'une force subversive ou décolonisante aux textes hybrides dont il est ici question ne serait pas uniquement ancrée dans le texte, mais pourrait tout autant être révélatrice de la position lectoriale adoptée.

Pour reprendre l'exemple du *Pleurer-rire* de Lopes, les insertions de langue orale populaire peuvent être lues par certains comme la marque d'une filiation avec Queneau ou Céline, tandis que d'autres les interpréteront plutôt comme l'expression de son africanité et comme subversion de la langue de l'ancien colonisateur. Je reviendrai sur cette question au moment d'évaluer la traduction de *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* d'Armah par Josette et Robert Mane.

Batchelor reconnaît que les microdécisions prises par le sujet traducteur sont révélatrices du projet global de traduction (à la suite de Tymoczko 1999) et en vient à conclure qu'il est impossible de traduire de manière neutre, autrement dit que le sujet

s'inscrit et se lit dans sa traduction<sup>76</sup>. Il n'est peut-être pas inutile de faire remarquer que la traductologie semble aller vers la reconnaissance du sujet traduisant, tournant le dos à la tentation positiviste et suivant plus globalement le mouvement adopté en sciences humaines. À ce titre, ne devrait-on pas saluer la présence d'une introduction dans les versions traduites (laissant le choix au lecteur de s'en dispenser), en lieu et place de notes de bas de page ostensibles, qui transforment trop souvent le texte littéraire en documentaire anthropologique? N'est-ce pas la place pour que le sujet présente au contraire sa position traductive, son projet global, dans une visée de transparence (et affichant une visibilité moins interventionniste)? À partir du moment où l'on convient que la neutralité du sujet traduisant constitue bel et bien un leurre, là pourrait s'exposer l'annonce du projet traductif en tant que représentation métonymique de l'original, d'après une conceptualisation de Tymoczko (1999) dont Batchelor fait valoir l'intérêt. La vision métonymique justifie en effet une conception partielle du texte, « by allowing specific attributes of the source texts to dominate, and hence, to represent the entirety of the work » (Tymoczko 1999, p. 282), conceptualisation que Tymoczko n'envisage pas comme compromis, mais dotée d'une autorité à même de sous-tendre tout positionnement traductif. C'est aussi le point de vue de Batchelor, qui voit dans le paratexte (préface, introduction, quatrième de couverture, etc.) la possibilité, tant pour le traducteur que pour l'éditeur, de présenter position traductive et

---

<sup>76</sup> C'est exactement l'objectif poursuivi par Folkart dans *Le conflit des énonciations* (1991), puisque son approche consiste à révéler le sujet traduisant à travers les décalages traductionnels. Partant, Folkart met en regard texte source et texte cible à partir de la notion de filtrage. Ces filtrages interviennent soit à l'étape de la lecture, soit à celle de la réécriture (remédiation).

démarche éditoriale. Batchelor conclut son propos en énumérant les éléments clés, qui – selon elle – favorisent l’exercice d’une pratique traductive décolonisante :

« by neither eliminating linguistic innovation nor representing a single reader’s interpretation of that innovation as representing the ultimate “meaning” of that text, translations carried out in accordance with a decolonized translation practice and framed in a metonymic discourse can both represent and enact the processes of negotiation and conflict that characterize intercultural relations » (Batchelor 2009, p. 261).

À la lumière de ces ouvrages très récents (trois monographies publiées entre 2006 et 2009), peut-on conclure que la traduction des littératures africaines constitue un sujet d’étude saturé? Sans doute pas : avant tout, il faut se réjouir de ce que cette question théorique suscite un intérêt soutenu, mais aussi du fait que le sujet soit suffisamment vaste pour accueillir d’autres angles d’analyse. Si les littératures africaines témoignent effectivement de métatextes oraux (comme l’affirment Gyasi et Bandia), il importe d’inclure ce paramètre dans la réflexion traductive, tant sur le plan théorique que pratique : c’est pourquoi il figure au cœur de mon hypothèse de recherche. Par ailleurs, force est de constater que, jusqu’à tout récemment, ces littératures ont davantage suscité l’intérêt des chercheurs quant à leur contenu (que celui-ci soit interprété comme message sociopolitique ou comme reflet de traditions et mythes) que sur les conditions du sens, à savoir leur esthétique. Isidore Okpewho, à propos des pratiques traductives en matière de littérature africaine, dénonce la tendance qui a longtemps été de mise chez les éditeurs de traductions de fictions et de contes africains :

« As comparative ethnologists – concerned, that is, with how the world of the ‘primitive’ compared with that of the “civilized” man – they put almost total emphasis on units of thought and culture to the exclusion of the aesthetic substratum of the text. » (Okpewho, 1992a, p. 112).

Néanmoins, cette esthétique est loin de faire l’objet d’un consensus, comme l’illustrent les réceptions antagonistes du *Pleurer-rire* de Lopes (Batchelor 2009, p. 259), constat qui n’est pas sans rappeler les mises en garde de Booker à propos de la difficulté à proposer une interprétation non partisane de ces littératures (autrement dit, qui saurait échapper au mode « ou bien »). Si j’adhère au concept d’autotraduction dont il est question chez Gyasi et Bandia, ma démarche s’apparente toutefois davantage à celle de Batchelor, d’une part parce que je m’intéresse surtout à la question de la traduction en tant que telle (agents traducteurs, projet et processus de traduction, produit traduit), mais aussi en vertu du fait que nous partageons plusieurs paradigmes théoriques et méthodologiques. Néanmoins, nos angles d’analyse divergent à plusieurs égards : d’une part, parce que les innovations linguistiques ne constituent pas l’objet de cette thèse; d’autre part, parce que l’objectif poursuivi ne consiste pas vraiment à faire valoir la différence ou l’Autre. Le concept d’hybridité sera certes exploré, mais sous d’autres facettes ou d’autres modes de réalisation que ceux mis en avant par Gyasi, Bandia et Batchelor. Sur le plan théorique en revanche, les propositions de Tymoczko en matière de traduction métonymique ainsi que la notion de hiérarchisation (qui sous-tend le paradigme de métonymie), dont Batchelor

souligne la pertinence, conviennent bien à mon approche<sup>77</sup>. En matière de méthodologie, je conviens aussi de l'intérêt de la démarche globale proposée par Jacqueline Henry. Enfin, il n'est pas inutile de préciser que ces choix méthodologiques se sont effectués indépendamment de la lecture de l'essai de Batchelor<sup>78</sup>.

## 1.2 Le motif sonore comme esthétique de l'oralité

Entreprendre une revue de la littérature à partir des mots clés « oralité » et « littérature africaine » permet de mettre en évidence une majorité d'approches reposant sur la notion de genre ou de discours. L'esthétique de l'oralité, si elle n'est pas totalement absente du paysage scientifique, est toutefois nettement moins bien balisée : le plus souvent, elle n'est qu'effleurée et qualifiée alors de manière assez floue ou bien elle est circonscrite par des propos essentialistes (dans la lignée de ceux de Senghor). La démarche d'Eileen Julien, dans *African Novels and the Question of Orality* (1992) est sous-tendue par une lecture générique de l'oralité dans le romanesque africain. Partant, elle présente l'oralité comme une forme ou un genre narratifs et l'envisage sous un angle strictement intertextuel. Son essai est consacré à l'analyse de trois genres majeurs, représentatifs de la narration orale en Afrique, soit l'épopée, le récit initiatique et la fable ainsi qu'aux relations

---

<sup>77</sup> Voir discussion approfondie dans la section 1.2.2 de ce chapitre.

<sup>78</sup> *Decolonizing Translation* est paru en octobre 2009, tandis que ce projet de recherche (annonçant le cadre théorique et méthodologique) a été présenté en mai 2009.

que ces genres entretiennent avec certains romans africains contemporains. Et si le genre romanesque comporte des formes orales telles que proverbes, chants, devinettes, etc., Julien les voit comme topographiques plus que comme constitutives du genre (*ibid.*, p. 46). Il est clair que la notion de « formes » ne convoque ici aucune dimension poétique, autrement dit qu'elle est étrangère aux conditions du sens évoquées par Meschonnic. Cette approche générique s'accompagne souvent d'une focalisation sur la mise en scène de la parole et sur le rôle des narrateurs traditionnels. L'oralité est alors examinée sous l'angle de la *performance*<sup>79</sup>, que la critique anglo-saxonne définit comme un acte global de création, à la fois action et événement artistiques (Koné 1993, p. 49). L'ouvrage de Koné *Des textes oraux au roman moderne, étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain* (1993), est consacré à la place de ces « performateurs », c'est-à-dire aux « détenteurs de la parole artistique traditionnelle », et à leur discours dans le roman ouest-africain contemporain. Si l'auteur fait remarquer que l'oralité se manifeste sur le plan non narratif (1993, p. 96-105), il n'approfondit pas le sujet, et la question de la vocalité n'est qu'effleurée : « [c]es rapports de l'oral à l'écrit, de l'audition à la lecture silencieuse et individuelle des textes oraux aux textes romanesques sont complexes » (*ibid.*, p. 192). Cette absence, c'est-à-dire l'évitement des questions esthétiques, ne manque pas de surprendre, dans la mesure où elle est loin d'être occultée dans la recherche consacrée aux littératures

---

<sup>79</sup> D'après Lord et Parry, connus pour leur postulat *oral-formulaic*, le rôle du « performateur » ne se limite pas à reproduire une composition, puisque le performateur est lui-même compositeur et recrée chaque fois quelque chose de nouveau. Néanmoins, cette vision est remise en cause par certains (voir Johnson [1988] et Andrzejewski et Lewis [1964] à propos de la poésie orale somalie, ou encore Finnegan [2007, p. 96-113]).



orales. L'essai d'Okpewho, *African Oral Literature* (1992b), en est un bon exemple, dans la mesure où l'auteur consacre tout un chapitre (intitulé « Stylistic Qualities ») au fonctionnement des techniques rhétoriques telles que répétitions, parallélismes, parataxe, tonalité et idéophones. Irele (2009) évoque également les particularités prosodiques des poésies rwandaise et somalienne, et note que ces marques rhétoriques se donnent à lire dans les littératures contemporaines écrites, qu'elles soient d'obédience narrative ou poétique, sans toutefois développer la question.

En revanche – faut-il s'en étonner? – c'est dans la littérature scientifique consacrée explicitement à la poésie orale (approche ethnologique) que la question des sonorités est mise en avant et conceptualisée de manière intéressante. L'ouvrage de Seydou<sup>80</sup> (1991), consacré aux traditions poétiques des bergers peuls, en est un bon exemple :

« cette poésie accorde délibérément la primauté à l'aspect phonique des mots qui se trouvent agencés dans la chaîne du discours selon une technique bien précise, pour aboutir à une savante marqueterie sonore » (1991, p. 24-25).

Cette poésie est définie comme un :

« [...] véritable triomphe de l'oralité, où chaque mot est reconnu dans sa totalité, sa face sonore recouvrant une force et une valeur égales à celles de sa charge et de ses connotations sémantiques » (*ibid.*, p. 25-26).

---

<sup>80</sup> Ethnolinguiste au CNRS.

Tout d'un coup, cette oralité se teinte des connotations implicites de l'*aural*<sup>81</sup>, c'est-à-dire qu'elle recouvre précisément l'acception occultée par Julien et Koné (entre autres). Autrement dit, même chez les critiques qui font valoir l'oralité comme source d'inspiration des littératures africaines écrites (d'hier et d'aujourd'hui), la dimension sonore est évacuée, comme s'il y avait rupture entre les différents champs d'exploration. Faut-il alors se demander si la terminologie d'oralité n'est pas trop vaste, ou encore si elle ne recouvre pas des acceptions trop diverses pour être mise en œuvre telle quelle? La thèse récente de Kouadio (2005), consacrée au concept d'oralité dans la poésie ivoirienne francophone, suggère néanmoins le contraire, dans la mesure où ce sont les structures audibles, posées comme conditions du sens, qui constituent son angle d'analyse. On pourrait sans doute faire remarquer que cette approche n'est pas exceptionnelle, dans la mesure où le corpus choisi relève expressément de la poésie (qui, théoriquement, repose davantage sur des combinaisons de signifiants que le mode romanesque), mais ce serait ignorer les mises en garde émises au chapitre 1 à propos de la notion de genre et oblitérer bon nombre des remarques émises par Kouadio. Il semblerait que les questions relevant de l'expressivité et du sens aient souvent été traitées par la critique occidentale comme des phénomènes subsidiaires au phénomène poétique (Kouadio 2005, p. 28), et que, parallèlement, le concept de rythme au sens large (c'est-à-dire renvoyant plus généralement à la « matérialité sonore, soit la transcription muette de la voix », *ibid.* p. 285) n'ait pas fait l'objet d'un

---

<sup>81</sup> « Received or perceived by the ear » (*Oxford English Dictionary*, consulté en ligne le 29 juin 2010).

effort sérieux de conceptualisation (*ibid.*, p. 27, d'après Dessons et Meschonnic 2005). Par ailleurs, évacuant rapidement les schémas d'obédience formaliste, Kouadio souligne que « l'accent prosodique sémantise par sa propension à mettre en lumière » (2005, p. 190). Les techniques du dire mises en œuvre par les poètes ivoiriens de la seconde génération sont ancrées dans un art oral bien spécifique. À titre d'illustration, on peut citer parallélisme, scansion, anaphores, répétitions, refrains, chassés-croisés de mots, qui organisent l'écriture dont « l'explication, à notre sens, n'est pas à rechercher dans le mythe du rythme nègre. Il s'agit pour le poète d'opérer un choix conscient par rapport à sa culture » (Kouadio 2005, p. 134<sup>82</sup>). Néanmoins, cet ancrage dans une culture d'origine n'est sans doute pas le seul facteur de « réinvention du langage », et l'on peut aussi y voir que :

« cette réinvention explore tous les possibles, [...] pour créer des œuvres qui, bien qu'ouvertes à la culture du terroir n'excluent pas non plus l'emprunt à d'autres patrimoines culturels » (Kouadio 2005, p. 176).

Le lecteur de ces lignes se demande sans doute si le motif sonore ne s'est pas perdu en cours de route. Au contraire, la remarque ci-dessus suggère que ce concept constitue un lien, un trait d'union avec les autres patrimoines culturels dont parle Kouadio. L'influence surréaliste, puisqu'il s'agit d'elle, est indiscutable. D'une part, parce que la poétique de Césaire s'inscrit au cœur de ce mouvement, et que les poètes ivoiriens dont parlent Kouadio ont été profondément influencés par l'écrivain martiniquais. D'autre part, parce que les

---

<sup>82</sup> À propos de la prosodie circulaire chez Adiaffi.

surréalistes français ont ostensiblement mis en avant les structures sonores dans leur projet scriptural :

« en littérature, c'est avant tout l'oralité qui m'intéresse. Il y a ceux qui écrivent pour la bouche et par l'oreille. Ceux qui ont directement affaire au corps comme Bossuet, Rabelais, Beckett... » (Novarina cité par Kouadio 2005, p. 293).

Novarina ouvre encore d'autres portes ici. Je reviendrai sur les parallèles avec le surréalisme établis par Kouadio au moment d'aborder le texte d'Adiaffi (chapitre 4). Pour l'heure, il suffit de remarquer que faire valoir le motif sonore comme composante majeure du patrimoine poétique oral ne revient pas à dire que ce patrimoine en ait l'exclusivité. Loin de rendre mon sujet de recherche invalide, ce constat vient enrichir les potentiels d'analyse et de discussion. Il met par ailleurs en évidence que le fait de choisir le motif sonore comme angle d'analyse ne convoque pas une vision traditionaliste des littératures africaines, comme seul prolongement de la tradition orale, mais que ce concept est susceptible de servir une certaine poétique de la relation.

### **1.3 La traduction des schèmes sonores**

#### **1.3.1 Révolution théorique : le renversement des paradigmes selon Fraser**

À partir du modèle heuristique de Frye, Fraser (2007) propose de théoriser différents modes d'appréhension du son dans un cadre traductif, faisant valoir, à juste titre,

qu'aucun traductologue n'avait tenté de théoriser la traduction de schèmes sonores auparavant. Meschonnic avait bien proposé d'ériger le rythme comme principe de traduction en posant ce « rythme comme signifiante et signification » (1973, p. 425) et soutenu que : « [l]'hypothèse est que le rythme (à la fois prosodie et rythme, intensité, souffle et geste) est plus porteur de sens que le signifié lui-même » (*ibid.*, p. 269-270). À son tour, Berman avait soulevé, dans son analytique de la traduction (1999), la question de la destruction des richesses sonores ou iconiques. Cependant, aucun des deux traductologues n'a réellement théorisé la problématique du son dans une perspective traductive.

Les deux principales catégories de traduction sonore élaborées par Fraser s'apprennent à partir des deux modes de lecture (centrifuge et centripète) de Frye. S'il s'agit de tenir compte des modes référentiel et sonore comme formant un tout, Fraser propose le concept de traduction cratyléenne<sup>83</sup>, où le texte est abordé comme ayant une unité de sens et de son. Cette vision cratyléenne ne repose pas sur un principe de motivation du langage comme fait, mais plutôt sur une motivation poétique. Folkart rejoint Fraser et

---

<sup>83</sup> Fraser (2007, chapitre six) renvoie ses lecteurs vers le texte fondateur d'un tel débat, c'est-à-dire le *Cratyle* de Platon. Pour Cratyle, le signe verbal doit pouvoir imiter ou suggérer l'objet auquel il fait référence (dans toutes ses dimensions sensorielles : tactile, olfactive, visuelle, sonore et gustative, et aussi dans sa dimension spatiotemporelle); pour Hermogène, les signes sont purement arbitraires.

Frye sur le principe de la motivation référentielle du son en littérature<sup>84</sup>. Elle illustre sa prise de position de la manière suivante :

« It's the acoustic texture of Yeats's elegy, the way line 21 repeats the vowel sounds of line 2, that makes a statement about time passing, or rather *shows* time passing, and what it does to us. Poetry is a way of being in the world, and making meaning of it » (Folkart, 1999, p. 34).

D'autres critiques ou traducteurs ont examiné les relations que le contenu référentiel entretient avec son enveloppe phonique. La capacité des patrons sonores à renforcer ou à nier les signifiés dans le genre romanesque a été notamment soulignée par Gregory Rabassa, qui rappelle que la perception auditive est subjective<sup>85</sup>, tout en affirmant que le traducteur ne peut l'ignorer, tant au stade de la lecture qu'à celui de la réécriture :

« what we appreciate in writing is much the same as what we look for in rhetoric [...] – sound, whether heard or imagined; sound which can either enhance or detract from the meaning. The translator with a tin ear is as deadly as a tone-deaf musician. [...] He must have a good ear for what his author is saying and he must have a good ear for what he is saying himself » (Rabassa 1971, p. 82 et 85).

Il semble par ailleurs que la motivation référentielle du son, que certains qualifient de « redoublement linguistique », mérite le qualificatif d'universel (Skoda 1982)<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> Frye et Fraser parlent tous deux de littérature au sens large (œuvres littéraires), tandis que Folkart se réfère explicitement à la poésie au sens restreint.

<sup>85</sup> À ce titre, il souscrit – avec Fraser – à la thèse selon laquelle l'association entre les motifs sonores et la sémantique participe d'une démarche poétique.

<sup>86</sup> Les recherches de Skoda ne se sont pas limitées aux langues indo-européennes et montrent que chaque langue peut exploiter les ressources potentielles d'un tel procédé.

La seconde grande catégorie proposée par Fraser est d'ordre schismatique, dans la mesure où les patrons sonores constituent le seul axe traductif, tandis que le référentiel devient secondaire, voire totalement superflu. Dans chacune de ces deux catégories (cratyléenne et schismatique), Fraser propose trois sous-ensembles, qui s'inscrivent sur une échelle graduée allant d'un pôle sonore à motivation référentielle à un pôle sonore totalement autonome. En revanche, la traduction de ce qu'il désigne par le terme « forme » (rimes, allitérations, assonances/consonances) ne constitue pas, à ses yeux, une catégorie à part entière de schémas vocaux ou phonémiques; partant, il ne se propose pas de la théoriser, faisant valoir que, si les traducteurs se révèlent bien souvent incapables de conceptualiser le son en traduction, c'est sans doute parce que c'est la forme qui leur vient à l'esprit lorsque l'on évoque le sujet. Faut-il en conclure que cette catégorie n'est pas réellement théorisable ou bien alors qu'elle échappe à la conception du sonore chez Fraser? La question reste en suspens, mais il n'en reste pas moins que les propositions de Fraser occultent sans doute ce qui m'intéresse tout particulièrement, soit le motif sonore. Les littératures orales dont s'inspirent, au moins en partie, les auteurs du corpus retenu, sont caractérisées par ce que certains appellent « un effort au style », par un véritable travail sur le matériau langagier. Qu'il s'agisse d'allitérations, d'assonances, de paronomases, d'échos sonores ou de rimes internes, ces motifs sonores participent de la signifiante (selon l'acception de Meschonnic) du discours littéraire. On montrera dans l'étude du corpus ce que peut représenter la valeur (collective) sociale et littéraire de ces motifs, les dimensions auxquelles ils se rattachent et l'importance qu'ils revêtent (individuellement) pour chacun

des auteurs. Dans ce contexte, le concept de traduction cratyléenne pourra être ponctuellement invoqué<sup>87</sup>, tandis que le mode schématique, qui évacue totalement la dimension référentielle, n'offre pas de réelle pertinence dans le contexte du récit, quelle que soit sa dominante (narrative ou poétique). Il n'est pas inutile de rappeler que ma démarche ne vise pas à proposer une théorie de la traduction des motifs sonores, mais plutôt à souligner la pertinence de l'intégration de ces motifs dans les projets traductifs de textes bien définis.

### **1.3.2 Placer le motif sonore comme axe traductif : les paradigmes de valence et de métonymie**

Deux grandes dames de la traductologie ont proposé chacune un paradigme traductif permettant de légitimer la valeur sonore de certains types de textes. Ces deux paradigmes, celui de valence en traduction (Folkart 2007) et celui de traduction métonymique (Tymoczko 1999) – déjà évoqué plus haut – convergent à plusieurs égards. En adoptant l'un ou l'autre, la traductrice ou le traducteur prend la responsabilité de mettre en relief des éléments qui caractérisent le texte au détriment d'autres jugés moins motivés. Dans le

---

<sup>87</sup> La traduction française de *Sardines* (Farah 1992) par Surber (1995) offre par exemple un potentiel d'application de ce concept (Jay-Rayon 2010).



contexte particulier de la littérature postcoloniale, prenant appui sur la littérature ancienne irlandaise, Tymoczko avance que :

« sound based meanings are one aspect of the esthetic privileging of sound over sense in early Celtic poetics, a feature that has long been recognized in the critical literature » (1999, p. 262).

La traduction envisagée comme métonymie repose sur le principe de la sélection et de la mise en avant de certains éléments chargés de représenter le tout. Si toute traduction est, comme le propose Tymoczko, métonymique, ce paradigme permet deux choses : d'une part, pour les traducteurs à même de discerner les réseaux d'intertextualité qui traversent le texte, de mettre en avant les éléments qu'ils jugent motivés; d'autre part, dans une optique cette fois critique, de mettre au jour les enjeux sous-tendant les projets de traduction en examinant les éléments surdéterminés par rapport à ceux mis en sourdine. Si l'approche de Folkart est différente de celle de Tymoczko (ne serait-ce que parce que l'objet d'étude de ces deux traductologues diffère<sup>88</sup>), le concept qu'elle propose – la valence traductive – rejoint cependant celui de traduction métonymique, en ce sens que les valences<sup>89</sup> sont entendues comme autant d'éléments qui caractérisent le texte. La valence, posée comme jauge de la performativité (*performance*, dans son acception anglo-saxonne) est définie comme « a measure of the extent to which the materiality of the poem contributes to its

---

<sup>88</sup> Poésie au sens strict pour Folkart, texte littéraire au sens large pour Tymoczko.

<sup>89</sup> Définie comme : « valency: a measure of the extent to which the materiality of the poem – its sound play, texturings, rhythms, imagery, intertextualities and the like – contributes to its performativity » (Folkart 2007, p. 458).

truth-value<sup>90</sup> » (Folkart 2007, p. 59). On peut établir autant de valences que d'éléments caractérisant la matérialité du poème. Le rythme, qui rejoint la définition de la « signifiante » selon Dessons et Meschonnic, constitue une valence définie comme « the extent to which phonetic overlap induces a semantic overlap that contributes to the construction of the poem's truth-value » (*ibid.*, p. 60). L'imagerie, autre valence répertoriée par Folkart<sup>91</sup>, serait elle-même dépendante de la réactivation de la valence rythme : « Prosody, in a word, far from being the hindrance the prosodically-challenged imagine it to be, can actually intensify imagery » (*ibid.*, p. 67). Si les intertextualités qui traversent le texte peuvent, elles aussi, fonctionner comme autant de valences dans le poème, toutes ne sont pas cruciales à son fonctionnement : autrement dit, le traducteur a intérêt à les organiser hiérarchiquement pour prendre en considération les plus motivées. À la suite de Tymoczko qui montre comment les textes de Joyce affichent une parenté frappante avec la littérature ancienne irlandaise sur le plan des structures sonores (2005), Folkart avance que prosodie et motifs populaires s'affichent avec un tel systématisme dans la poésie d'Auden qu'ils deviennent des éléments définitoires de son idiolecte (2007, p. 92). À l'étape de la traduction, cette intertextualité perd de son sens vis-à-vis du polysystème d'arrivée (dans la mesure où l'on se place dans une optique polysystémique, il y aurait donc rupture), mais

---

<sup>90</sup> On peut tiquer devant le terme de « vérité », et les postulats postmodernes incitent à prendre une distance prudente vis-à-vis des notions de vrai et de faux en littérature. Folkart semble néanmoins l'utiliser non pas comme antonyme de faux, mais plutôt pour situer le poème en tant que manifestation artistique, qui prend position par rapport au réel (Folkart 2007, p. 62).

<sup>91</sup> Folkart associe la phanopée de Pound à la valence imagerie, et la mélopée à la valence rythme ou musique (2007, p. 37).

Folkart, emboitant le pas à Brisset, suggère qu'il est plus productif d'inventer des marqueurs fictifs que d'essayer de créer des correspondances artificielles entre polysystèmes hétérogènes.

« à défaut de pouvoir reproduire les marques de l'intertextualité, la traduction tentera d'en maintenir la fonction, d'abord phatique, ensuite cognitive, en préservant la spécificité formelle et ludique du poème conçu comme un chant populaire, sans concession pour le lecteur français. S'agissant de la fonction phatique, cela peut sembler paradoxal. Pourtant, il est préférable de heurter le lecteur confronté à une forme inconnue qui le déroute mais qui est par là-même susceptible de retenir son attention » (Brisset 1980-81, p. 212-213, citée par Folkart 2007, p. 93).

C'est en partant du constat général dénoncé par Berman (relatif aux préconceptions traductologiques concernant le texte en prose) que Smith (2001), sans d'ailleurs directement remettre en question ledit présupposé voulant que les structures sonores n'aient qu'une relative importance pour le traducteur de prose, propose d'adopter une attitude différente face à des textes du type du roman yoruba de D.O. Fagunwa :

« the prose translator would be more concerned about the more central issue of faithfulness to the sense, authorial intent, and meaning of the prose text rather than with rhythm. Unless, perhaps, the prose text author specifically indicates his or her preoccupation with sound/ rhythm; in which case, sound, as an aesthetic value, would be inextricably tied to cognitive meaning. Such is the case with Yoruba fiction writer, D.O. Fagunwa. » (2001, p. 744).

Fagunwa, considéré comme le père du roman yoruba, est reconnu pour sa maîtrise remarquable de la langue et pour son rôle actif dans l'établissement d'un patrimoine littéraire yoruba écrit. C'est en mettant en œuvre de manière créative la rhétorique de la

répétition, notamment de schèmes sonores parents, suggérant litanie et incantation, que Fagunwa parvient à interpeller son lectorat sur le plan émotionnel (Smith 2001, p. 749). « In Fagunwa's works, sound is an integral part of meaning: sound, in some cases, advances meaning to the extent that sound, in such cases, is indeed meaning » (*ibid.*, p. 745). La critique et traductrice retient surtout le défi, voire l'impasse, que pose la recréation de ces schèmes sonores dans un ouvrage romanesque. Smith rappelle la polémique survenue à l'époque de la publication de la traduction anglaise d'un des romans yorubas de Fagunwa signée par Soyinka<sup>92</sup>, qui, maîtrisant parfaitement les dispositifs rhétoriques mis en œuvre par l'auteur (son influent prédécesseur), avait opté pour une traduction créative à partir de ce qu'il considérait comme prépondérant dans l'écriture de Fagunwa, qualifiant notamment ce dernier de roi de l'euphonie. Les critiques yorubas, reprochant d'ailleurs à Soyinka d'avoir kidnappé le texte au-delà des choix traductifs<sup>93</sup>, avaient à l'époque qualifié sa traduction de trahison, tandis que Soyinka prétendait au contraire avoir été fidèle (*keeping faith*) au style et à la sensibilité de l'auteur, et avoir voulu préserver le mouvement et la fluidité de la prose de Fagunwa, notamment en portant attention à ses qualités euphoniques :

« Yet this acknowledgment did not prevent Yoruba critics from accusing Soyinka of betraying Fagunwa's voice by creating an overlay of himself in

---

<sup>92</sup> *The Forest of a Thousand Daemons* (1968).

<sup>93</sup> Les reproches émis par la critique dépassaient la question des choix traductifs posés par Soyinka, dans la mesure où la traduction anglaise de Soyinka avait en quelque sorte supplanté l'original et son auteur. En effet, la stratégie éditoriale relègue le nom de Fagunwa à l'arrière-plan, pour faire valoir le nom (plus prestigieux?) de son traducteur (Irele 2001, p. 6).

his **literal** translation of Fagunwa's *Ogboju Ode Ninu Igbo Irunmale* rather than giving a **faithful** rendition of the novel<sup>94</sup>. » (Smith 2001, p. 750).

La mise en opposition des qualificatifs *literal* et *faithful* ne manque pas de surprendre, dans la mesure où ces deux étiquettes vont au contraire souvent de pair en traductologie. Elle n'en est pas moins intéressante, puisqu'elle signale que ces deux termes sont susceptibles de convoquer des concepts différents sous d'autres latitudes. L'analyse de Smith a de la valeur dans la mesure où elle porte un regard à la fois de critique littéraire et de praticienne de la traduction. Dans sa thèse de doctorat (1984), elle a proposé une traduction anglaise<sup>95</sup> du roman yoruba *Igbo Olodumare* de Fagunwa. L'analyse détaillée de sa position traductive est trop précieuse pour n'en livrer qu'une version tronquée :

« Recognizing from the outset that the restraints of lexical and syntactical peculiarities, especially Fagunwa's stylistic subtleties and structural devices, will be paramount, I risked directness of language and stylized refinement almost to the point of oversimplification of language, and opted to channel energies into achieving the goal of transcribing what Soyinka and other Yoruba-speaking scholars and critics have identified as the essence of Fagunwa's art, that is "the vivid sense of event and **the fusion of sound and action**"<sup>96</sup>.

Throughout the translation, euphony was a challenge, and admittedly became an obsession. The task clearly was how to transcribe the figurative implications and the tone of Fagunwa's narratives, and achieve the interplay of sense and sound so that the imagery would be resonant with the vitality of the Yoruba original. The obligation then was to try to retain the sound of the original and to reproduce the effects that depend on the emphasis of sound, the rhythmic cadences such as alliteration and assonance for the translation to constitute a novel in its own right. » (Smith 1993, p. 220).

---

<sup>94</sup> Je souligne.

<sup>95</sup> *The Forest of the Almighty*, traduction non publiée.

<sup>96</sup> Je souligne.

La démarche de Smith est sans doute celle qui s'approche le plus de celle adoptée dans le cadre de cette recherche dans la mesure où elle s'appuie sur une esthétique propre à la littérature orale yoruba, clairement mise en œuvre dans les romans de Fagunwa, pour élaborer une stratégie de traduction. La remarque de Smith, émise à la suite de celle de Soyinka (également signalée par Folkart 2007 et évoquée plus haut), concernant l'association des effets sonores aux moments forts de la narration, autrement dit la capacité du sonore à mettre en valeur une autre dimension, qu'elle soit d'ordre narratif (*action*, *event*) ou poétique (*imagery*), sera évoquée à nouveau au chapitre 5, dans la mesure où elle s'applique tout particulièrement à l'écriture d'Armah.

## **2. Établissement d'un corpus et bricolages méthodologiques**

### **2.1 Délimitation du champ d'investigation**

Circonscrire le champ d'investigation est loin de constituer une tâche innocente. La carte conceptuelle du domaine pourrait ressembler à autant de sphères qui se recourent, se superposent ou au contraire s'excluent. Convient-il de parler de littérature au singulier ou au pluriel (littératures africaines) et pourquoi? S'agit-il d'un corpus en langues africaines ou d'un corpus europhone? Comment situer sur la carte du domaine les littératures d'exil et celles d'auteurs des « secondes générations d'immigrés »? En quoi l'origine

géolinguistique de l'écrivain constitue-t-elle un facteur pertinent? Tentant de mieux circonscrire la francophonie, Moura (1999) suggère de prendre en considération l'identité ou les identités de l'auteur, sa/ses langue(s) d'écriture et celle(s) qu'il n'écrit pas, son rapport au monde et à la question de nation, son inscription dans la ou les sociétés, etc. Ces questions, notamment celle des langues et de leur statut, ont contribué à délimiter le champ d'investigation aux fins de cette recherche.

Plusieurs précisions s'imposent. Le choix du pluriel (les littératures africaines) est d'ordre idéologique, en ce sens où il permet d'attirer l'attention sur la spécificité et l'individualité du projet d'écriture de chacun et chacune, et récuse le concept de littérature africaine comme monolithe<sup>97</sup>. En revanche, il faut reconnaître que le pluriel met davantage l'accent sur la fragmentation de ces textes.

Aborder la question de la délimitation géolinguistique du corpus nécessite de revenir brièvement sur l'hypothèse de recherche, qui pose que la langue d'écriture (en l'occurrence, l'anglais ou le français) est informée par un patrimoine littéraire oral, dans la mesure où celui-ci est susceptible de lui conférer un infléchissement esthétique particulier. Ce postulat incite à réfléchir à la question des auteurs arabophones. De toute évidence, la sélection aurait très bien pu être focalisée sur un corpus subsaharien, étant donné la richesse

---

<sup>97</sup> Il semble d'ailleurs que le pluriel remporte le plus souvent l'adhésion des critiques contemporains, si l'on en croit les titres des ouvrages et articles publiés récemment ou encore le nom des revues scientifiques.

et la variété de ces littératures<sup>98</sup>. Néanmoins, cette orientation aurait nécessité d'insister plus fortement sur l'opposition entre langue de tradition écrite et langue de tradition orale et – encore une fois – d'établir des catégories trop rigides, orientant cette recherche vers un autre type de débat<sup>99</sup>.

C'est à la lecture des remarques de Khatibi et de Djébar que la non-inclusion d'auteurs arabophones m'est apparue plus difficilement défendable. Khatibi évoque en effet en quoi son écriture témoigne de cette fissure entre deux langues, une orale (du moins transmise et reçue oralement) et une écrite, et cultivée à l'écrit (Mehrez 1992). Pour sa part, Djébar avance que : « [d]ans *L'Amour, la fantasia*, il y a la langue française, mais aussi une force d'appel vers cette richesse symbolique de la langue maternelle non écrite » (1997, p. 32), une position par ailleurs toute paradoxale dans la mesure où, tout en affirmant qu'amour, désir et écriture constituent des sphères apparemment « étanches », elle déclare vouloir recréer en français les allitérations de la poésie arabe, une poésie qui lui a été transmise oralement par les femmes de sa famille. Faire preuve d'ouverture ou, tout au moins, d'une certaine souplesse vis-à-vis de ce qui peut constituer une littérature orale

---

<sup>98</sup> Voir Batchelor (2009, p. 8-13) pour une discussion approfondie sur les questions que soulève la délimitation d'un corpus « africain ».

<sup>99</sup> Notamment celui de savoir si la question relève de la nature du patrimoine ou du mode de transmission. La discussion, imaginaire ou réelle, pourrait opposer d'un côté les tenants de l'optique d'une langue arabe disposant d'un patrimoine littéraire écrit ancien et bien établi et, de l'autre, ceux faisant valoir le fait que ce patrimoine s'est principalement transmis par oral pendant la colonisation. Certains ont d'ailleurs montré que création et transmission écrites n'ont jamais réellement cessé pendant la période coloniale (communication personnelle du 22 avril 2009 avec Sanaa Benmessaoud). Néanmoins, Khatibi observe qu'il n'a jamais bénéficié d'une éducation écrite dans sa langue maternelle et que celle-ci fait figure de patrimoine oral à ses yeux (Mehrez 1992). Cette question sera approfondie au chapitre 5, dans la section consacrée au patrimoine littéraire de Djébar.



(transmission, réception, mémorisation?), offre également l'avantage d'inscrire cette recherche dans un état d'esprit propice à établir des liens avec d'autres traditions, influences ou mouvements littéraires, ce qui sera fait ponctuellement dans les chapitres consacrés à l'analyse de corpus. Il n'est pas inutile de rappeler que mon objectif est de poser un regard différent sur le concept d'oralité dans la (ou les) littérature(s) africaine(s). Partant, l'inclusion d'auteurs arabophones est cohérente vis-à-vis tant de la problématique que de la démarche théorique et méthodologique.

## **2.2 Sélection du corpus**

D'emblée, il faut préciser que tous les auteurs sélectionnés ont été choisis du fait que leur écriture affichait certaines caractéristiques pertinentes telles que définies précédemment (motifs sonores). Ces caractéristiques, soulignées soit par les écrivains eux-mêmes, soit par la critique, ont été vérifiées par une lecture préalable. Si cette remarque peut avoir des allures de truisme, elle vise à écarter toute prétention de ma part à établir une quelconque preuve selon laquelle la littérature africaine (au singulier, prise donc globalement et envisagée comme structure homogène) afficherait systématiquement un jeu sur les signifiants. Il s'agit plutôt de faire valoir dans quelle mesure certaines écritures méritent d'être examinées sous cet angle précis, puis d'examiner la façon dont cette poétique sonore a été recréée en traduction. Ces textes constituent une matière propice à

réfléchir de manière plus générale à la traduction de schèmes sonores. Autrement dit, même si le caractère « africain » de ces textes est loin d'être instrumental, comme l'a montré Kouadio (2005) avec beaucoup de nuances, cette dimension ne constitue pas non plus une finalité en soi.

Parmi les critères pragmatiques de sélection (pour les distinguer des critères d'ordre idéologique ou théorique qui ont fait l'objet de la section précédente), celui relatif à l'existence d'une traduction publiée, soit en anglais (pour les ouvrages écrits en français), soit en français (pour ceux écrits en anglais) occupait de toute évidence la première place. Cette condition sine qua non (nécessité d'une traduction anglaise ou française) a été source de frustration, dans la mesure où certains des ouvrages préconisés, c'est-à-dire se prêtant particulièrement bien au sujet d'étude, n'ont jamais fait l'objet d'une traduction (en anglais ou en français, selon le cas de figure) publiée par une maison d'édition<sup>100</sup>. Une exploration de l'*Index Translationum* de l'Unesco et de sites complémentaires souligne d'ailleurs le fait que les littératures africaines francophones et anglophones sont encore bien souvent engagées dans un dialogue muet<sup>101</sup>, étant donné le faible taux de traduction de ces

---

<sup>100</sup> Il aurait été particulièrement intéressant de pouvoir travailler sur une traduction des *Écailles du ciel* de Tierno Monémbo (1986).

<sup>101</sup> Et le manque flagrant de performance de l'outil lui-même (voir Heilbron 1999 qui énumère ses limites et lacunes). À titre d'exemple, *Index Translationum* ne mentionne aucun des ouvrages traduits de Mabanckou, Waberi, Monémbo, ou encore d'Armah (site consulté le 24 juin 2010). Batchelor se plaint aussi de son indigence, soulignant que près de 50 % des 73 traductions en anglais répertoriées ailleurs y brillaient par leur absence (2009, p. 19). Les autres ressources de Batchelor consistaient en la base de données du LITAF (<http://www.litaf.cean.org/>), et de *Worldcat* (<http://www.worldcat.org/>).

ouvrages. Le tableau qu'Ojo dressait de la situation en 1986 est donc toujours d'actualité et valable pour les échanges entre littératures francophones et anglophones :

« But as at present, not enough has been done to reveal the rich vitality of African literature, through translation. For example, texts written in Spanish and Portuguese have not been very much affected by translation into English and French; so too have very few texts written in English and French managed to cross over to the other two linguistic communities through translation » (Ojo 1986, p. 299).

Batchelor (2009) a recensé tous les ouvrages romanesques francophones subsahariens traduits en anglais jusqu'en 2008. Parmi les 16 pays répertoriés, le pourcentage de traductions publiées en anglais varie entre 0 % et 11,9 % par pays, ces pourcentages franchissant toutefois très rarement le seuil de 4 %. Par ailleurs, les seuls auteurs dont l'ensemble de l'œuvre a été traduit se comptent sur les doigts de la main (Bâ, Laye et Oyono), tandis qu'aucun auteur ne semble bénéficier d'une politique éditoriale suivie si ce n'est Laye, dont toutes les traductions anglaises parues au Royaume-Uni ont été publiées chez Fontana Press<sup>102</sup> (Batchelor 2009, p. 18). Le Grand Prix littéraire d'Afrique noire ne constitue manifestement pas une reconnaissance suffisante pour les éditeurs anglophones<sup>103</sup> : si Tierno Monénembo, écrivain guinéen de langue maternelle peule, a reçu cette distinction en 1986 pour *Les écailles du ciel*, aucune traduction en anglais n'a été publiée à ce jour. Or, ce texte offrait un potentiel d'analyse très riche, pouvant être mis en relation avec les recherches réalisées par Christiane Seydou (1991) sur la rhétorique sonore

---

<sup>102</sup> Ce qui n'est pas le cas pour les éditions américaines de Laye, successivement publiées chez Collier, Vintage et New York Review Books (Batchelor 2009, p. 18).

<sup>103</sup> Même si l'attribution d'un prix ne constitue pas nécessairement un déclencheur à la traduction.

des bergers peuls (voir plus haut), notamment allitérations<sup>104</sup>, répétitions (anaphores et parallélismes), chiasmes, variation consonantique sur répétition vocalique et vice-versa (Seydou 1991, p. 26).

Les deux critères suivants, soient l'aire géolinguistique des écrivains et la date de publication des ouvrages, ont été établis afin d'éliminer certains biais pouvant nuire soit à l'analyse, soit à la discussion. Sélectionner par exemple des écrivains partageant à la fois la même langue maternelle, la même langue d'écriture et la même origine géographique aurait sans doute quelque peu appauvri la discussion<sup>105</sup>. Toujours dans la même optique de minimiser d'éventuels biais, j'ai évité de retenir des textes datant d'époques littéraires trop disparates. En effet, si l'on en croit la critique (voir notamment Gérard 1986, Sévry 1998, Bandia 2008), la créativité langagière a longtemps été bridée chez les écrivains africains d'expression française, contrairement à leurs homologues anglophones, qui disposaient d'une plus grande marge de manœuvre. Par conséquent, il semblait plus cohérent de sélectionner des ouvrages relativement récents; en outre, ce choix offre l'avantage d'échapper aux canons de la littérature africaine (Achebe, Okara...) qui ont déjà fait l'objet d'une attention soutenue.

---

<sup>104</sup> La quête d'allitérations fait partie des règles stylistiques de base du *jammoje na'i*, un des genres littéraires pastoraux étudiés par Seydou. La règle allitérative et l'hermétisme qu'elle induit caractérisent également la poésie orale somalie; à ce titre, bon nombre de parallèles pourraient être établis entre ces deux types de poésie.

<sup>105</sup> Ce qui pourrait être le cas en sélectionnant par exemple Achebe et Adichie, tous deux Nigériens, de langue maternelle igbo et d'expression littéraire anglaise.

Les ouvrages retenus pour l'analyse de corpus sont ceux de Nuruddin Farah (*Secrets* [1998], traduit par Jacqueline Bardolph, *Secrets* [1999]), d'Abdourahman Ali Waberi (*Le Pays sans ombre* [1994], traduit par Jeanne Garane, *The Land without Shadows* [2005]), de Jean-Marie Adiaffi (*La carte d'identité* [1980], traduit par Brigitte Katiyo, *The Identity Card* [1983]), de Chenjerai Hove (*Ancestors* [1996], traduit par Jean-Pierre Richard, *Ancêtres* [2002]), d'Ayi Kwei Armah (*The Beautiful Ones Are Not Yet Born* [1968], traduit par Josette et Robert Mane, *L'Age d'or n'est pas pour demain* [1976]) et d'Assia Djebar (*L'Amour, la fantasia* [1985], traduit par Dorothy Blair, *Fantasia, an Algerian Cavalcade* [1993]). Les dates mentionnées ci-dessus correspondent à celles des premières éditions, qui peuvent différer des éditions utilisées ici.

### **2.3 Une méthodologie bricolée**

Les propositions de deux théoriciens (praticiens par ailleurs), Antoine Berman et Jacqueline Henry, ont constitué le socle méthodologique de l'analyse de corpus. Les préconisations avancées par Berman (1995) dans ce qu'il a intitulé « projet de traduction » offrent l'avantage de combiner microanalyse et visée globale. Dans la mesure où l'un des objectifs de cette recherche consiste à rapprocher des éléments microstructurels de pratiques littéraires plus larges en soulignant leur ancrage socioculturel, cette optique me semblait pertinente, même s'il convient de souligner certains présupposés faibles ou

discutables chez Berman. Par ailleurs, la position plus fonctionnaliste adoptée par Jacqueline Henry dans *La traduction des jeux de mots* (2003), me semblait non seulement offrir un complément aux propositions de Berman, mais aussi – dans une certaine mesure – une pondération bienvenue par rapport à un certain idéalisme bermanien. De toute évidence, ces deux méthodologies sont d’obédience foncièrement différentes (herméneutique pour Berman et théorie du sens<sup>106</sup> pour Henry); gardons simplement à l’esprit l’intérêt et la pertinence que l’une et l’autre revêtent dans le cadre de cette thèse. Cette quête de complémentarité, qui s’apparente sans doute à un bricolage (au sens de Lévi-Strauss) n’a d’ailleurs rien de très original; le projet de recherche *Histal*, consacré à l’histoire de la traduction en Amérique latine et dirigé par Georges Bastin (2007), met ainsi en œuvre l’approche préconisée par Toury, tout en la fécondant avec d’autres méthodes (notamment certains critères de Nord et de Berman<sup>107</sup>). Bandia (2001, 2008) suggère en outre que Berman offre des outils méthodologiques pertinents et son point de vue est partagé par Batchelor (2009). Par ailleurs, croire en l’existence d’une méthodologie bien précise adaptée à un certain type de textes reviendrait à dire deux choses : d’une part que ces textes puissent être mis dans un même panier (mythe de la littérature africaine vue

---

<sup>106</sup> Également appelée « théorie interprétative de la traduction » ou « école de Paris ».

<sup>107</sup> Bastin (2001, p. 191) suggère néanmoins que les principes généraux qui sous-tendent l’approche de Berman ne répondent pas très bien « aux attentes des lecteurs et traducteurs latino-américains. En effet, l’une des caractéristiques de l’idiosyncrasie latino-américaine est sans aucun doute le conflit permanent entre l’ethnocentrisme et l’ouverture sur le monde (culturel et colonial, l’Europe, et économique, les États-Unis). Cette attitude paradoxale est caractérisée par la non-reconnaissance de l’étranger bien que « tout » en dépende (peut-être pour ça!), et que tout le continent soit, en fait, une auberge de l’étranger. Par fierté, on n’emprunte pas; on imite, on adapte ».

comme un monolithe, voir plus haut), d'autre part que l'adoption d'une méthodologie est davantage guidée par l'origine des textes que par l'objectif poursuivi. Si Tymoczko (2005a) laisse entendre que les méthodes élaborées en Occident ne sauraient prétendre à l'universalité et met la discipline en garde contre les risques d'hégémonie intellectuelle, tant Schipper (1986) qu'Anyinefa (2000) avancent que l'applicabilité d'une théorie ou d'une méthode ne peut être d'emblée confinée à une culture ou à un contexte particuliers, mais qu'il convient d'être lucide quant aux limites des théories et des méthodes en question. Anyinefa va même jusqu'à qualifier d'irresponsabilité intellectuelle le relativisme excessif que certains brandissent (2000, p. 9). Okpewho abonde dans le même sens en faisant valoir que la myopie nécessaire aux partisans du relativisme africain (camp du *separatism* [Okpewho 1981, p. 25]) n'est autre que celle qui a caractérisé la recherche occidentale universaliste (camp du *comparatism*, *ibid.*) pendant des années. Il n'est pas inutile de rappeler que les grilles de lecture et d'analyse du texte original et de sa traduction telles que proposées par Berman (1984) ont fait leur preuve lors d'un travail de recherche antérieur (Jay-Rayon 2006), notamment parce qu'elles avaient permis de mettre en évidence des systématismes propres à la poésie orale somalie qui auraient très bien pu passer inaperçus faute de dispositifs suffisamment précis<sup>108</sup>.

Les étapes du « trajet analytique possible » proposé par Berman (1995) peuvent se résumer ainsi : (1) lectures multiples de la ou des traductions existantes (passées ou

---

<sup>108</sup> Parmi les treize tendances déformantes qu'énonce Berman, deux avaient été particulièrement pertinentes, soient la *destruction des rythmes* et la *destruction des réseaux signifiants sous-jacents*.

présentes), ainsi que de l'original; (2) sélection, dans l'original, d'exemples stylistiques fondamentaux et des zones « signifiantes<sup>109</sup> » (travail interprétatif); (3) étude du traducteur à travers sa position traductive, son projet de traduction et son horizon traductif; (4) analyse de la traduction qui nécessite une confrontation avec d'autres textes (texte source, autres textes de l'auteur source, traductions antérieures ou contemporaines, commentaires et critiques de l'original et des traductions...); (5) évaluation, en fonction de deux critères : la poétique (l'auteur a-t-il fait texte<sup>110</sup>?) et l'éthique (un certain respect de l'original). À la suite de Buzelin (2005, p. 182) et de Simon (2001, p. 25), on doit faire valoir les qualités de méthodologie de Berman qui détonent par rapport aux reproches souvent adressés aux tenants de l'herméneutique.

Les propositions de Jacqueline Henry en matière de traduction des *jeux verbaux* (jeux sur les signifiants), comme elle les désigne, pour les opposer aux « figures d'esprit ou de pensée » (2003, p. 9) (et que l'on pourrait sans doute rapprocher de l'axe de la logopée de Pound) m'intéressent à plus d'un titre. Tout d'abord, son éloquente démonstration (de 297 pages) souligne la fragilité du mythe voulant que les jeux de mots soient intraduisibles. Un tel présupposé ne trouve d'équivalent dans la critique non traductologique qu'en

---

<sup>109</sup> La signifiante, telle que définie par Berman, constitue un critère des plus subjectifs (en gros, ce sont les passages qui font « œuvre »). Dessons et Meschonnic (2005, p. 44) en donnent par contre une définition plus précise et qui correspond à l'acception retenue dans le cadre de cette recherche (« organisation des chaînes prosodiques produisant une activité des mots qui ne se confond pas avec leur sens, mais participe de leur force, indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir »).

<sup>110</sup> Terminologie empruntée à Meschonnic, même s'il faut souligner le caractère pour le moins flou de ce qualificatif, dans la mesure où ni Berman ni Meschonnic ne se dotent de critères précis pour évaluer en quoi la traduction « fait texte ».



matière de traduction de poésies. Dans un article consacré à la traduction de la poésie négro-africaine traditionnelle, qui fait surtout valoir la signifiante globale des figures poétiques audibles, l'ethnologue Jean Derive rappelle avec une belle certitude la réputation d'intraduisibilité de la poésie en général (1997, p. 200) :

« Nous ne reviendrons pas [...] sur les classiques problèmes de traduction particulièrement insurmontables dans le cas de la poésie **où les propriétés du signifiant, qu'il est impossible de conserver intactes dans cette opération**<sup>111</sup>, sont souvent – et nous avons vu que c'était aussi le cas en Afrique – plus pertinentes que celle du signifié » (Derive 1997, p. 210).

Autrement dit, après avoir établi – de manière par ailleurs fort convaincante – que les jeux sur les signifiants jouaient un rôle capital dans la plupart des traditions poétiques traditionnelles<sup>112</sup> africaines<sup>113</sup> (mandingue et peule, entre autres), Derive reprend à son compte le mythe de l'intraduisibilité des jeux de mots et de la poésie, avant de faire porter le chapeau aux traducteurs français, souffrant visiblement du syndrome du « génie de la langue » :

« Et je regrette parfois que le traducteur, quelque peu prisonnier de ses habitudes d'écriture française, qui refuse l'excès des répétitions et qui fuit les parallélismes, fasse disparaître dans la version française les repères linguistiques marquant la mesure rythmique » (1997, p. 213).

---

<sup>111</sup> Je souligne.

<sup>112</sup> Derive cite notamment les figures classiques du signifiant, telles qu'allitérations, assonances, chiasmes, paronomases (1997, p. 206) ainsi que les procédés formulaires : anaphores, épiphores, parallélismes, anadiploses (*ibid.*, p. 205).

<sup>113</sup> « Il faut peut-être toutefois, dans le cas spécifique de cette poésie orale traditionnelle, accorder plus d'attention que d'habitude à certains aspects de cette exigence de fidélité à l'original » (Derive 1997, p. 215, à propos de l'exigence que représente la restitution des propriétés du signifiant).

Affirmation paradoxale s'il en est, dans la mesure où Derive s'empresse de citer, quelques lignes plus bas, des exemples de choix traductifs permettant de se mettre dans l'état d'esprit nécessaire à la traduction des signifiants. Henry (2003) fait remarquer que de tels préjugés trouvent leur origine dans la linguistique<sup>114</sup> ou dans la méconnaissance de la traduction (voir chapitre 2 de son ouvrage) qui tiendrait à une conception étroite du traduire, notamment à une appréhension erronée des fonctions du jeu verbal. Par ailleurs, elle souligne que, bien que les jeux de mots se retrouvent dans des textes écrits, la plupart d'entre eux reposent fondamentalement sur l'oral (2003, p. 45) dans la mesure où ils exigent une subvocalisation<sup>115</sup>. Il s'agit d'élargir le « champ d'investigation à celui de la forme signifiante en général, ce qui amène à faire des rapprochements, mais aussi des distinctions, entre les jeux de mots et la poésie » (Henry 2003, p. 15). Elle rappelle par ailleurs, rejoignant en cela Meschonnic, Berman et Folkart, la division classique entre fond et forme en proposant une réflexion sur la notion de « sens » en traduction. Sur le plan méthodologique, Henry distingue quatre types de stratégies traductives en matière de jeux de mots : la traduction homomorphe (lorsque le jeu de mots cible et le jeu de mots source font partie de la même catégorie, telle que l'anagramme, le calembour, etc.), la traduction isomorphe (égalité totale entre le jeu de mots source et le jeu de mots cible), la traduction hétéromorphe (traduction par un jeu de mots autre que celui de l'original, par exemple

---

<sup>114</sup> Notamment Yaguello et Hagège (Henry 2003, p. 76).

<sup>115</sup> À cet égard, elle rejoint le point de vue de Fraser (2007), qui fait valoir davantage de ponts que de fossés entre production écrite et orale et qui souligne le remarquable potentiel d'imitation phonique de l'alphabet articulé.

substituer une anagramme à un calembour), et enfin la traduction libre (traduction de jeux de mots en non-jeux de mots et inversement). Même si ces catégories ne sont pas invoquées lors de l'analyse de corpus, dans la mesure où il ne s'agit pas de jeux de mots, mais de figures poétiques sonores<sup>116</sup>, les aborder dans le cadre de la méthodologie vise à souligner la faisabilité de l'entreprise et la variété des options qui s'offrent aux traducteurs.

## 2.4 Applications méthodologiques

Très concrètement, la sélection des textes répondant aux critères pragmatiques énoncés plus haut s'est effectuée en trois temps : identification de témoignages relatifs à l'écriture d'un auteur en particulier, vérification de l'existence de motifs sonores (par exemple : allitérations et paronomases chez Farah et Waberi; parallélismes et répétitions chez Hove et Adiaffi; allitérations chez Armah et Djébar<sup>117</sup>) par une première lecture, recherches sur le patrimoine littéraire oral et les courants littéraires susceptibles d'avoir influencé l'auteur. Les méthodes appliquées pour mettre en regard le texte source et sa traduction varient en fonction du contexte particulier de chacun des textes présentés. Le chapitre 3 présente un caractère original par rapport aux deux suivants dans la mesure où y

---

<sup>116</sup> D'autant plus qu'originaux et traductions ne sont pas, la plupart du temps, analysés côte à côte, mais indépendamment les uns des autres. En outre, les motifs à l'œuvre dans les ouvrages retenus sont investis d'une valeur non pas ludique, mais littéraire, ce qui rend leur substitution par d'autres figures plus problématique, ou – en tout cas – moins innocente.

<sup>117</sup> Cette liste ne reflète que les constats effectués lors d'un premier repérage.

sont confrontés les projets d'écriture de deux écrivains somaliphones<sup>118</sup> (et leurs traductions respectives), informés par une même tradition poétique à présent bien documentée. Dans ce cas précis, le relevé des motifs sonores dans les traductions me semblait bien se prêter à une analyse statistique exhaustive, afin de mettre au jour deux projets foncièrement différents. Plutôt que de sélectionner le ou les chapitres les plus significatifs du point de vue de la poétique sonore, j'ai procédé à un relevé systématique couvrant la totalité des ouvrages. En ce qui concerne Waberi, dont certaines des nouvelles du recueil avaient déjà été traduites, une analyse contrastive a été tentée, non pas entre original et traduction, mais entre les différentes traductions d'un même texte. Pour les autres ouvrages, il s'agissait plutôt d'analyser quelques passages caractéristiques et d'évaluer les stratégies de traduction mises en œuvre. Cela dit, forte des suggestions d'Henry (2003) à propos de la catégorie qu'elle intitule traduction libre, lesdits passages caractéristiques (affichant des jeux sur les signifiants) n'ont pas été uniquement recherchés dans l'original pour les mettre en regard des passages correspondants dans la traduction, mais aussi dans la traduction indépendamment de l'original, ce qui nécessitait des lectures distinctes. La méthode d'analyse de chaque texte a donc été guidée par les circonstances : une ou plusieurs traductions? écrivains partageant un même patrimoine littéraire<sup>119</sup>, structure du texte<sup>120</sup>, etc.

---

<sup>118</sup> Il s'agit de Nuruddin Farah, d'expression littéraire anglaise, et d'Abdourahman Ali Waberi, son confrère djiboutien, qui publie en français.

<sup>119</sup> Farah et Waberi; Adiaffi et Armah.

<sup>120</sup> Exemple : quatre types de narration dans *L'Amour, la fantasia* de Djébar.

## CHAPITRE 3 - Une signifiante allitérative entre résistance et restitution traductive

### 1. Deux écrivains, deux traductrices : portraits croisés

Nuruddin Farah a sans doute été le premier écrivain de la Corne de l’Afrique à bénéficier d’une reconnaissance internationale. Né en 1945 à Baidoa, le romancier somalien d’expression anglaise se fait connaître dans les années 1970 lorsque son premier roman – *From a Crooked Rib* (1970) – paraît aux éditions Heineman, suivi de *A Naked Needle* (1976). Auteur de deux trilogies intitulées *Variations on the Theme of an African Dictatorship* (*Sweet and Sour Milk*, 1979; *Sardines*, 1981; *Close Sesame*, 1983) et *Blood in the Sun* (*Maps*, 1986; *Gifts*, 1992; *Secrets*, 1998), Farah se voit récompensé pour l’ensemble de son œuvre par le prestigieux Neustadt International Literature Prize en 1998<sup>121</sup>. Deux autres romans ont été publiés depuis<sup>122</sup> – *Links* (2004) et *Knots* (2007) –, ainsi qu’un ouvrage documentaire, *Yesterday, Tomorrow: Voices from the Somali Diaspora* (2000). Farah est aussi l’auteur de plusieurs pièces de théâtre et d’un roman en somali<sup>123</sup>,

---

<sup>121</sup> Parmi les autres prix littéraires remportés sur la scène internationale, on peut citer ceux décernés pour *Gifts*, qui a reçu le prix du meilleur roman au Zimbabwe et dont la traduction française (*Dons*) a été lauréate au Festival de Saint-Malo. Farah a également été récipiendaire de plusieurs bourses et résidences d’écriture.

<sup>122</sup> La publication du dernier roman (*Crossbones*) clôturant cette nouvelle trilogie (sans titre) est prévue pour septembre 2011.

<sup>123</sup> *Tallow Waa Talee Ma*, paru en 1973 sous forme d’épisodes dans un journal gouvernemental somalien, puis censuré par le gouvernement, n’a jamais été publié dans sa forme intégrale à ce jour.

ainsi que de nombreux articles et essais<sup>124</sup>. Son œuvre est aujourd’hui traduit dans douze langues<sup>125</sup>, les traductions françaises et allemandes figurant largement en tête de liste. Enfin, trois de ses romans existent sous forme de livre sonore : *Knots* (version originale anglaise, 2009), *Geheimnisse* (traduction allemande de *Secrets*, 2007) et *Kort* (traduction danoise de *Maps*, 1990). La première trilogie a été traduite en français par Christian Surber et publiée aux éditions Zoé, en Suisse (collection *Littératures d’émergence*). La traductrice française Jacqueline Bardolph<sup>126</sup> a ensuite pris le relais avec la seconde trilogie, publiée aux éditions Le Serpent à Plumes. La version française de *Secrets* (1999), qui constitue l’ouvrage sélectionné pour l’analyse de corpus, est d’ailleurs la dernière traduction réalisée par Bardolph, décédée en juillet 1999. Bien que Guillaume Cingal ait pris le relais en traduisant l’essai de Farah (*Hier, demain. Voix et témoignages de la diaspora somalienne*, 2001), les traductions françaises de ses ouvrages de fiction sont depuis assurées par Marie-Odile Fortier-Masek<sup>127</sup>, toujours pour Le Serpent à Plumes.

Originaire de Somalie du Sud (*Somalia*, ancienne colonie italienne), Farah a grandi dans des territoires constamment disputés, notamment en Ogaden, région sous contrôle britannique pendant l’enfance de Farah, puis cédée à l’Éthiopie. Les différentes régions de langue somalie connurent l’indépendance à des époques différentes : si le Sud sous contrôle italien (*Somalia*) et le *British Somaliland* au Nord devinrent indépendants en 1960, Djibouti

---

<sup>124</sup> Voir bibliographie d’Alden, Tremaine et Lindfors (1998, p. 723).

<sup>125</sup> Français, allemand, italien, suédois, néerlandais, arabe, danois, finnois, portugais, slovène, espagnol et croate (source : base de données de *WorldCat*, consultée le 13 juillet 2010).

<sup>126</sup> Bardolph a également retraduit *From a Crooked Rib* (*Née de la côte d’Adam*, paru chez Le Serpent à Plumes en 2000), traduit pour la première fois par Geneviève Jackson et paru chez Hatier en 1987.

<sup>127</sup> En date du 12 mai 2011, une seule traduction de Farah a été publiée (*Exils*, avril 2010).

(au départ Côte française des Somalis, puis Territoire français des Afars et des Issas) a dû attendre 1977 pour devenir une république autonome. Bien que la langue somalie constitue le dénominateur commun<sup>128</sup> de ces différents territoires, Farah n'en a pas moins grandi dans une communauté multiculturelle et polyglotte, aux côtés de Yéménites, Palestiniens et Éthiopiens amhariques. Scolarisé dans une structure anglophone, il a également appris l'arabe et l'amharique, tout en pratiquant le somali dans son cadre familial et social. Farah ne manque pas de souligner à quel point les performances orales de son père (interprète) et de sa mère (poète), ces « forgers de mots », ont joué sur sa plume romanesque :

« I was a child apart, my parents two wordsmiths, in their different ways, each forging out of the smithy of their souls a creative reckoning of an oral universe<sup>129</sup>. It was in deference to their efforts that I lent a new lease on life later to the tales told to me orally, tales that I worked into my own, all the more to appreciate them » (Farah 1998a, p. 710).

Il insiste plus particulièrement sur l'influence de sa mère, composant des *buraambur*<sup>130</sup> à l'occasion des événements ponctuant leur vie sociale :

« In an effort to get closer to my mother, or perhaps to bridge a chasm, I learnt as much of the oral tradition as I possibly could. [...] I tried my hand at making up my own lyrics in Somali to tunes borrowed from the songs that were popular in those days » (Farah 1998a, p. 711-712).

---

<sup>128</sup> Sans toutefois en avoir l'exclusivité linguistique, Djibouti compte quatre langues officielles : le somali, aux côtés de l'afar, de l'arabe (yéménite) et du français.

<sup>129</sup> Difficile de ne pas reconnaître ici le Stephen Dedalus de Joyce : « I [...] forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race » (Joyce 1991, p. 318).

<sup>130</sup> Parmi les genres classiques de poésie somalie, le *buraambur* est un poème court et moins complexe que les autres. Il s'agit d'une poésie chantée, composée par des femmes et pour des femmes (bien que l'on trouve parfois des hommes dans l'assistance). Partant, il a une orientation plutôt domestique.

Dans une entrevue radiodiffusée sur les ondes de France Culture, Farah précise encore que ce sont précisément les attentes déçues de sa mère – qui s’attendait à ce que son fils devienne un poète oral comme elle-même et son propre père – qui ont façonné son écriture :

« J’ai reçu toute mon inspiration de ma mère. [...] J’ai pensé que je devais écrire des livres que l’on puisse considérer comme un monument à la mémoire de ma mère. [...] J’espère..., je pense que mon œuvre est assez bonne pour servir d’éloge funèbre à une mère que j’aimais » (Farah 1998b, CD n° 3).

Un héritage littéraire somali, certes, mais non exclusif, en ce sens que Farah eut très tôt accès à des classiques en anglais ou en arabe<sup>131</sup>. Il rapporte que – en tant que Somalien, sujet colonisé de toutes parts – le fait de devoir accéder à la connaissance par le prisme d’autres langues, de livres écrits par d’autres et publiés à l’étranger ne constituait pas vraiment un problème (Farah 1998a, p. 709). Partant, le « choix » de l’écriture ne s’est pas réellement posé, puisqu’au début de sa carrière d’écrivain, la langue somalie ne bénéficiait d’aucune standardisation écrite, n’ayant obtenu le statut officiel de langue écrite qu’en octobre 1972<sup>132</sup>. La schizophrénie linguistique et littéraire dont fait état l’écrivain (cité par Morin 1997, p. 25) n’est pas exprimée de manière négative, mais plutôt comme une forme

---

<sup>131</sup> « I could read Dostoevsky and Victor Hugo in Arabic » (Farah 1998a, p. 709); « I remember my first encounter with *A Thousand and One Nights* and how, reading it in the original, I felt suddenly whole » (*ibid.*, p. 710).

<sup>132</sup> À l’issue d’une décennie de débats houleux opposant les tenants de l’alphabet latin et les partisans d’une transcription arabe, l’Assemblée nationale somalienne a opté pour le système de transcription latine élaboré par le linguiste somali Shire Jama Ahmed.



d'enrichissement lui permettant d'évoluer à son aise dans un monde où littératures orale et écrite se côtoient sans heurts :

« Literature of the written and oral variety became a mansion in which I moved with self-edifying ease, reading books in foreign tongues and listening to the oral wisdom transmitted in Somali » (Farah 1998a, p. 710).

Son écriture témoigne à son tour de cet éclectisme singulier, s'inspirant aussi bien des grands modernes occidentaux et africains que de son patrimoine littéraire maternel :

« The constant invocation of Somali oral poetry in Farah's very modernist novels is significant for two reasons. First, his constant appeal to the authority of oral culture calls attention to the limits of modernism itself in the representation of the labyrinthine world of African politics, a world in which distinctions between literacy and orality are not as clear-cut as they might first appear to be. [...] [He] also valued the world of Somali oral culture both as an important source of formal materials for his works and as the possible basis of an identity » (Gikandi 1998, p. 754-755).

Les thématiques développées tout au long de son œuvre romanesque témoignent ostensiblement de ses préoccupations à l'endroit de certaines pratiques politiques et sociales somaliennes. Visiblement inspirée des événements de l'époque, notamment de l'interdiction de ses publications et de son bannissement de Somalie par Siyad Barre, sa première trilogie décline la question de la dictature et de l'oppression sous toutes ses formes (politique et clanique, sociale et familiale en ce qu'elle dénonce le patriarcat). La seconde, dont fait partie le roman examiné dans ce chapitre (*Secrets*), tourne résolument le

dos aux tribulations gouvernementales<sup>133</sup> pour offrir un regard intime sur la sphère privée, en mettant en scène la complexité des relations familiales en Somalie. Au personnage du dictateur qui domine la première trilogie répond celui de l'orphelin dans les trois volumes de la seconde, à partir duquel Farah aborde la question de l'identité au sens large. *Links* et *Knots*, ses deux derniers romans, explorent globalement la thématique du retour, reflétant sans doute le parcours personnel de l'auteur<sup>134</sup> à travers le regard de Somaliens exilés en Occident, et qui retrouvent un territoire dysfonctionnel et contrôlé par les chefs de guerre.

La filiation littéraire entre Farah et son confrère djiboutien Abdourahman Ali Waberi peut s'établir à plusieurs niveaux. Grand admirateur de Farah, à qui il a consacré un mémoire de DEA<sup>135</sup>, Waberi partage le même patrimoine littéraire oral somali que son aîné, patrimoine dans lequel il puise tout aussi largement :

« Waberi met à profit, en les restituant par une écriture exigeante et qui se veut moderne, l'imaginaire et les procédés stylistiques de cette culture orale : lyrisme et foisonnement voulu des jeux de style, d'images, de symboles, des allitérations et des métaphores » (Miampika 1998, p. 1).

---

<sup>133</sup> « Gouvernementales » constitue une terminologie plus juste que « politiques », dans la mesure où Farah fait valoir que tout agissement humain constitue un geste politique, à commencer par le mariage (Farah 1981, p. 47).

<sup>134</sup> Farah est retourné en Somalie en 1996, après 22 ans d'absence.

<sup>135</sup> *Poétique de l'espace et Politique dans la fiction de Nuruddin Farah* (1993).

Né à Djibouti 20 ans après Farah, en 1965, Waberi a vu sa carrière littéraire récompensée par une série de prix littéraires et par plusieurs bourses d'écriture<sup>136</sup>. S'il affiche un penchant pour les textes courts, tels que poèmes et nouvelles<sup>137</sup>, Waberi n'en est pas moins l'auteur de plusieurs romans (*Balbala*, 2002; *Transit*, 2003; *Aux États-Unis d'Afrique*, 2006; *Passage des larmes*, 2009). Ses deux premiers recueils de nouvelles<sup>138</sup>, *Le Pays sans ombre* (1994) et *Cahier nomade* (1996), sont rassemblés dans la trilogie *Tentative de définition de Djibouti*, que vient clore son premier roman, *Balbala*. D'autres titres, autonomes cette fois, viennent compléter la liste de ses publications, dont le recueil de poèmes *Les nomades, mes frères, vont boire à la Grande Ourse : 1991-1998* (2000), *Moisson de crânes, textes pour le Rwanda* (2000), l'un des dix textes écrits dans le cadre du projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire<sup>139</sup> », et le recueil de nouvelles *Rift, Routes, Rails : variations romanesques* (2001). Signataire du manifeste des 44 pour une Littérature-Monde en français, Waberi a également publié nouvelles et poèmes dans une vingtaine d'anthologies, et signé de nombreux articles en tant que critique littéraire. Son premier recueil de nouvelles, *Le Pays sans ombre*, qui fait l'objet de mon attention dans ce chapitre, s'est vu attribuer le Grand Prix de la nouvelle francophone de l'Académie royale de langue

---

<sup>136</sup> Dont le Grand Prix littéraire d'Afrique noire (1996). Bourse de l'Unesco (1998); résidence d'écriture dans le cadre du DAAD Berliner Künstlerprogramm 2006 (2006-2007), résidence d'écriture au Susan & Donald Newhouse Center for the Humanities du Wellesley College, au Massachusetts (2007-2008); pensionnaire à la Villa Médicis (2010-2011).

<sup>137</sup> « I believe in more rapid strokes and in concision, not seven-hundred-page novels with well-depicted characters », cité par Farah (2005, p. ix), dans l'avant-propos à la traduction anglaise de Jeanne Garane.

<sup>138</sup> Textes courts, comme il préfère les appeler.

<sup>139</sup> Initiative de Nocky Djedanoum et Maïmouna Coulibali, proposant une résidence d'écriture à dix écrivains africains non rwandais.

et littérature française de Belgique ainsi que le Prix Albert Bernard de l'Académie des sciences d'outre-mer.

Certains de ses titres sont traduits, notamment en italien (5), en allemand (3), en anglais (2) et en portugais (1), et quelques-uns de ses poèmes et nouvelles ont été traduits ponctuellement (en anglais, allemand, italien, portugais, espagnol et serbe) pour être publiés dans des anthologies ou des revues. Jeanne Garane a signé la traduction en anglais du recueil *Le Pays sans ombre*, publiée dans la série CARAF Books aux éditions University of Virginia Press sous le titre *The Land without Shadows* en 2005 et David et Nicole Ball, celle de son avant-dernier roman, paru aux éditions University of Nebraska Press en 2009 (*In the United States of Africa*). Cinq des nouvelles du *Pays sans ombre* avaient fait l'objet de traductions anglaises antérieures, publiées dans différents supports entre 1992 et 2004. Il est rare que l'on puisse disposer de retraductions de textes récents et l'occasion est trop belle pour ne pas mettre ces traductions individuelles en regard de celle proposée par Jeanne Garane; cette confrontation fera l'objet de l'avant-dernière section de ce chapitre.

Les traductrices respectives de Farah et Waberi présentent un profil similaire, dans la mesure où elles occupent ou occupaient toutes deux un poste universitaire. Jacqueline Bardolph, professeure à l'Université de Nice jusqu'en 1999, est l'auteure de nombreuses publications sur les littératures postcoloniales anglophones en général, et sur les auteurs d'Afrique de l'Est en particulier; elle a notamment consacré cinq articles à Nuruddin Farah,

articles qui touchent essentiellement aux thématiques complexes abordées par l'écrivain : histoire (1988), politique et féminisme<sup>140</sup> (1996), rêve et identité (1998a), relations familiales (1998b) ou qui reviennent sur l'ensemble des sujets abordés dans son œuvre (2000). Bardolph n'élude pas complètement la question du style (notamment la dette de Farah envers la poétique somalie) comme en témoigne le passage ci-dessous, mais il semble que celle-ci n'occupe qu'une place marginale par rapport aux perspectives adoptées dans l'ensemble de ses articles consacrés à Farah :

« Another characteristic of his production is the sheer skill of the writing. The craft of storytelling is mastered and even foregrounded in the display of a wide range of technical devices that change totally from book to book. [...] In a sophisticated system of collage, he displays a plurality of texts: folk tales, articles, prose poetry, Quranic verses. The blend is at times incongruous: one may prefer the uneven disturbing texture of the first trilogy to the smoother polyphony of the second, yet once again this contemporary technique is no futile display but a recreation of the mixed narratives of present-day Africa. [...] Like the learned poets of Somali oral tradition, he uses stylistic ornaments, comparisons of all types, sometimes incongruous or comic, sometimes of an amazing poetic precision. [...] Like Somali poetry, their tone can be in turn humorous, sarcastic; their mode is at once sensuous, political, mythical » (Bardolph 2000, p. 120-121).

À ma connaissance, Bardolph n'a pas orienté ses recherches vers la traductologie (aucun des articles consultés ne traite de questions relatives à la traduction). Si elle a traduit quelques ouvrages de littérature savante<sup>141</sup>, elle s'est surtout consacrée à la traduction de l'œuvre de Farah (quatre romans sur dix). Ses traductions ne sont accompagnées d'aucun

---

<sup>140</sup> Nuruddin Farah est considéré comme le plus féministe (lire, le plus farouche défenseur de la cause féminine) des écrivains africains, à tel point qu'à la lecture de son premier roman, *From a Crooked Rib*, les critiques avaient pensé avoir affaire à un auteur féminin.

<sup>141</sup> Dont une monographie traduite de l'anglais, en collaboration avec deux autres traducteurs (*Les groupes ethniques et leurs frontières*, PUF, 1995).

paratexte pouvant nous éclairer sur son projet de traduction. Par conséquent, la reconstruction dudit projet ne peut reposer que sur la lecture de ses articles ainsi que, bien entendu, sur l'analyse de ses traductions.

Professeure de français et de littérature comparée à l'University of South Carolina, spécialiste des littératures francophones et du 20<sup>e</sup> siècle, Jeanne Garane présente plusieurs points communs avec Bardolph. Elle a consacré à Abdourahman Ali Waberi une communication orale (1999), un article (2003) et un chapitre de livre (retranscription d'entrevue, 2005b). Traductrice de son premier recueil de nouvelles (*The Land without Shadows*, 2005<sup>142</sup>), elle a aussi réalisé la traduction de trois autres nouvelles, publiées respectivement dans *Adpf* (2002), *Renaissance Noire/Black Renaissance* (2003), et *WorldView Magazine* (2003). En outre, l'examen de ses publications et communications scientifiques révèle un autre centre d'intérêt commun avec Bardolph, puisque toutes deux se sont penchées sur les littératures postcoloniales, bien que Garane se soit plutôt intéressée aux écrivains et écrivaines francophones d'Afrique de l'Ouest et des Caraïbes (Waberi constituant une exception géographique assez logique). Outre les questions du féminisme et de l'espace (ses sujets de prédilection), elle s'intéresse également à la tradition orale africaine, à laquelle elle a consacré une communication (1998) ainsi qu'une recension d'ouvrage (1998); en outre, elle a publié un article consacré à l'oralité urbaine dans deux

---

<sup>142</sup> Première monographie de Waberi publiée en anglais.

films ouest-africains (2001). Garane a aussi présenté une communication sur la traduction (2005) et une autre sur l'hybridité (1993). Les éléments les plus utiles et les plus révélateurs de sa position traductive se trouvent sans doute dans son article de 2003 (« 'Nomad's Land': Abdourahman Waberi's Djibouti »), qui situe l'écriture de Waberi par rapport au patrimoine poétique somali, ainsi que dans l'introduction de 21 pages qui précède *The Land without Shadows*, dont l'épigraphe de Waberi – *I still traffic in poetic material* – résume sans équivoque comment Garane perçoit l'écriture de son auteur. Autrement dit, l'examen des thématiques abordées dans ses publications scientifiques constitue un premier indice, explicitement confirmé par un article en particulier et par l'introduction à la traduction (à commencer par son exergue). Ce paratexte lui permet notamment d'insister sur le fait que Waberi s'inspire des traditions orales djiboutiennes/somalies en puisant dans ses proverbes, sa musique, sa poésie et son histoire (Garane 2005a, p. xviii). C'est dans cette introduction qu'elle précise :

« Waberi's prose is indeed "poetic", with its erudite vocabulary, frequent use of metaphor, alliteration (the repetition of initial consonant sounds), assonance (repetition of vowels), and predilection for puns » (*ibid.*, p. xxi).

Il n'est sans doute pas inutile de préciser que la collection CARAF Books est dirigée par Carrol F. Coates, traducteur et professeur de littérature comparée et de linguistique<sup>143</sup>, et publiée par une maison d'édition universitaire (University of Virginia Press) qui offre systématiquement un espace d'expression à ses traductrices et traducteurs

---

<sup>143</sup> Professeur à la Binghamton University, sa dernière traduction dans la collection CARAF Books est celle du roman *La petite peule*, de Mariam Barry (*The Little Peul: a Novel*, 2010).

par le biais de pré- et postfaces, d'avant-propos, de notes, etc., venant escamoter l'invisibilité – éditoriale tout au moins – dénoncée par Venuti (1995, 1998).

## 2. Petit traité de littérature somalie

Comme la critique le souligne, les stratégies scripturaires de Farah et de Waberi s'inspirent du patrimoine littéraire somali<sup>144</sup>, dont je propose d'examiner à présent les principales caractéristiques. L'héritage littéraire oral somali se confond presque avec sa poésie; il s'agit d'une poésie versifiée d'origine pastorale, régie par des critères formels extrêmement stricts. Elle joue un rôle majeur dans la société et en constitue sa principale réalisation culturelle – et tout un chacun rêve de posséder les talents rhétoriques qu'elle présuppose (Andrzejewski et Lewis 1964, p. 3). Tous les spécialistes de poésie orale somalie (notamment Andrzejewski et Lewis 1964; Said S. Samatar 1982; Andrzejewski 1983; Johnson 1988; Andrzejewski et Andrzejewski 1993) ont insisté sur ses exigences formelles, notamment sur la règle allitérative<sup>145</sup> et la scansion. Les chercheurs présument que l'art allitératif somali est très ancien; on le retrouve également dans les proverbes (y compris dans leurs formes archaïques), dans les invocations et les bénédictions (Andrzejewski 1983, p. 71). « The most striking feature of Somali poetry, which can be

---

<sup>144</sup> Les locuteurs de langue somalie ne sont pas confinés aux seules frontières de la Somalie et du Somaliland. Ils sont non seulement présents dans toute la Corne de l'Afrique, mais aussi – à travers une importante diaspora – dans le monde occidental. On fera ainsi référence à la poésie somalie et non somalienne.

<sup>145</sup> Règle qui n'est pas sans rappeler celle régissant la poésie anglaise d'avant la conquête normande (Waberi 1996).



noticed even by a person who does not know the language, is its alliteration, called in Somali *higgaad*<sup>146</sup> » (Andrzejewski et Lewis 1964, p. 42). Ils précisent également que, si l'allitération peut porter aussi bien sur une voyelle que sur une consonne, la règle régissant les consonnes est de loin plus exigeante : la tradition veut en effet que l'allitération porte sur la même consonne tout au long du poème, ce qui peut se révéler épineux lorsque celui-ci comporte deux cents vers. Said S. Samatar souligne le problème que pose cette contrainte sonore au moment de la composition :

« [t]he language of Somali verse shows a strong prejudice towards beauty. Vividness, clarity and precision of thought are prized but they are regulated by the rigid rules of alliteration. The choice of words depends as much on their sound as on their meaning. [...] A poet, therefore, in his eternal search for alliterative sounds is tempted to go on an endless journey of word-hunting. » (1982, p. 60).

Tandis qu'Andrzejewski et Lewis avancent que la contrainte allitérative entraîne souvent le poète dans un enchaînement purement acoustique qui peut induire des associations cognitives inattendues (1964, p. 43), Waberi va jusqu'à qualifier de dictatoriales les règles de composition de cette poésie orale et affirme qu' :

« étudier la poésie somalie est devenu, pour quiconque s'intéresse aux faits culturels de la région, un exercice de style imposé et un écho à la fameuse assertion de Sir Francis Richard Burton (1821-1900) selon laquelle les Somalis sont une nation de poètes » (1996, p. 1-2).

---

<sup>146</sup> D'autres transcriptions proposent *hikaad* (voir Said S. Samatar 1982).

D'autres éléments formels caractérisent cette poésie, notamment sa métrique, dont les principes n'ont été théorisés que dans les années 1970 par deux chercheurs de la diaspora somalie, Cabdillaahi Diiriye Guuleed et Maxamed Xaashi Dhamac « Gaariye », qui se disputaient d'ailleurs jusqu'à tout récemment l'attribution de la découverte. L'unité de temps qui régit la versification somalie est la more et porte sur la longueur syllabique. On compte deux mores pour une voyelle allongée (ex. : *higgaad*) et une seule more pour une voyelle courte. À partir de cette découverte, Johnson et Barker ont par la suite montré que la métrique était en outre compliquée par le fait que les poèmes sont souvent chantés<sup>147</sup> (Andrzejewski et Andrzejewski 1993, p. 104). Pour un exposé approfondi sur la métrique et la scansion, on peut se reporter à Johnson (1988); pour une présentation détaillée de l'allitération et de la scansion, voir Andrzejewski (1983). Cette poésie, « longtemps orale, couchée sur le papier depuis deux décennies<sup>148</sup> » (Waberi 1996, p. 1), a vu son statut de littérature orale connaître une sorte de renaissance, d'abord par la circulation des cassettes audio (l'universitaire somalien Ali Jimale Ahmed [1997] qualifie d'ailleurs la société somalienne de « cassette-culture »), puis par le vecteur de la télévision : « moyens modernes fabuleux pour la mémorisation et la transmission » (Waberi 1996, p. 2). Ces moyens de communication « ont ouvert de nouvelles perspectives à la culture somalie en

---

<sup>147</sup> Par exemple, une voyelle courte peut devenir longue lorsque le poème est chanté, ce qui vient modifier l'analyse métrique.

<sup>148</sup> Soit maintenant depuis une quarantaine d'années, depuis que l'adoption officielle d'une transcription écrite pour la langue somalie (1972).

général et la littérature somalie en particulier (*sic*). Parler à son égard de “technoralité” n’est pas excessif<sup>149</sup> » (*ibid.*).

L’art poétique oral est loin d’être dissocié des thématiques sociopolitiques, ce qui n’est pas sans rappeler le positionnement de Folkart à propos de la notion de *truth-value* du poème, qui, en tant que manifestation artistique, prend position par rapport au réel. John W. Johnson précise d’ailleurs :

« Poetry has many uses within Somali Society. Among its other functions, it is employed as a running commentary on the latest news, a lobbying pressure device for social and political debates, a record of historical events, a revered form of aesthetic enjoyment, and an expression of deep feelings about love » (1974, p. 1).

Cette fonction de pratique poétique valant comme dénonciation politique et sociale se donne pleinement à lire dans les textes tant de Farah que de Waberi, qui dénoncent dictature, corruption, clanisme et autres plaies contemporaines dans leurs régions respectives. Waberi en précise les jalons historiques :

« **La poésie d'actualité politique, poésie de forum**<sup>150</sup> – fondée sur les traditions de panegyriques et d’invectives, s’est intensifiée au lendemain de la seconde guerre mondiale [*sic*] pour accompagner, comme ailleurs en Afrique, les mouvements d’émancipation. Aujourd’hui encore, le poète ou le chanteur endosse souvent son rôle de médiateur dans les conflits sociaux » (1996, p. 4).

---

<sup>149</sup> Une tendance qui s’est vue renforcée avec la montée en force des médias électroniques; poésie et chansons somalies sont aujourd’hui largement diffusées sur *YouTube*.

<sup>150</sup> Mise en forme originale.

Ce qui m'intéresse ici, c'est – à partir du cas de la poésie somalie qui en constitue un parfait exemple – de souligner le fait que l'intensification de la langue (si c'est la définition condensée que l'on veut bien retenir du poétique) est au service des thématiques développées, du « message » à faire passer. Par conséquent, il paraît plus que jamais futile de vouloir isoler le texte poétique du texte politique ou encore du texte à message sur une cartographie littéraire artificielle.

### **3. Des *Membranes of Maternity* à *Lauralité-sur-Lécry*<sup>151</sup>**

La présence d'énoncés poétiques (notamment allitératifs) chez Farah se manifeste dès *Sweet and Sour Milk*, même si :

« Dans les romans suivants, les passages poétiques ne sont cette fois plus isolés mais intégrés au cœur du récit ou des dialogues. [...] C'est [...] par le recours à l'allitération, notamment, que le roman cherche à dépasser sa seule vocation fictionnelle pour atteindre une dimension expressive proche d'une "musique des mots". En devenant musical, le texte cherche à dire autrement » (Cingal 2001, p. 87 et 89-90).

La prose allitérative de Farah, comme le souligne très justement Cingal (2001), explique en partie la complexité du lexique qui se déploie dans ses romans. Cette particularité d'écriture est mise en valeur par les nombreuses références musicales qui

---

<sup>151</sup> En référence au titre de l'article de Cingal (2001) : « "The membranes of maternity" : fonction(s) de l'allitération dans les romans de Nuruddin Farah » et au trait d'humour de Waberi, confiant à un journaliste du *Nouvel Observateur* : « J'habite toujours, comme d'autres, à Lauralité-sur-Lécry » (cité par Garane 2003, p. 106).

émaillent les deux trilogies (*ibid.*) ou encore par l'évocation de la transmission orale symbolisée par l'enregistrement audio (qui joue un rôle non négligeable dans l'intrigue de *Close Sesame* et de *Sardines*) et par la radio (Radio Mogadiscio diffuse systématiquement la même chanson le jour des exécutions politiques dans *Close Sesame*). Dans *Secrets*, la mise en scène de l'audible s'étend à l'organe de la voix, notamment aux accents régionaux, comme le fait remarquer Cingal (2001, p. 89). Nonno, le grand-père du personnage principal (Kalaman), retrouve à l'aube de sa mort l'accent de sa ville natale. L'oreille de Kalaman est intriguée par ce changement :

« He talks. I listen. His voice, however, hasn't a bounce to it, more like a plank of wood that has been in the rain all day. There is no resonance to it, only thuds flat. His stare is as soft as sawdust. It is as if Berbera, the Somali coastal city of his birth, has somehow insinuated itself into him, causing the natural flair of the southern lilt, which he has picked up, to vanish in vaporous denial. » (p. 289).

L'audible, sous forme de musique cette fois, prend le relais de la parole, impuissante dans la bouche du père de Kalaman, Yaqut (p. 159). Cette impuissance de la parole articulée se reflète d'ailleurs tout au long du roman dans le bégaiement nerveux de Kalaman, notamment en présence de Sholoongo, son ancienne compagne de jeux (parfois interdits). Lors de leurs retrouvailles inopinées à l'âge adulte, Kalaman lutte pour se faire obéir de sa langue :

« My tongue rubbed itself against my fricative palate without stumbling on any of the consonants. » (p. 31);

« A fresh fit of panic took a tighter grip of me, the moment the words left my lips. » (p. 33).

Farah invite parfois ses lecteurs à surmonter les mêmes difficultés que Kalaman en leur proposant un virelangue :

« Reduced to a flutter, I stared tongue-tied and in dumbfounded frustration »  
(*ibid.*)

Sous l'effet de l'émotion et de la surprise, la voix de Kalaman connaît aussi des transformations surprenantes, tour à tour *coarse*, ou carrément aquatique (« my voice sounding as if it originated underwater », p. 35), tandis que celle de la dangereuse Sholoongo est à l'image du personnage : « It had a metallic edge to it, as if somewhere inside it half a razor blade had been buried » (p. 33). Côté perception, les choses ne sont pas ordinaires non plus, puisque la voix de Lambar, la femme de ménage, ne parvient plus aux oreilles de Kalaman, comme si le sentiment de panique l'envahissant devant le danger imminent pressenti le privait de ses capacités auditives :

« Her lips moved. If they managed to formulate the faintest of sounds, I didn't hear what she said. » (p. 27).

Ces dysfonctionnements en tous genres, s'ajoutant à une gêne olfactive grandissante, se poursuivent et finissent par déclencher une véritable réaction allergique chez Kalaman (p. 27 et suivantes). Globalement, on remarque que *Secrets* déploie une ingénieuse orchestration des cinq sens, parfois de manière déconcertante<sup>152</sup>. La mise en scène de l'audible et du sonore trouve un formidable relais dans l'écriture de Farah, puisque

---

<sup>152</sup> Le goût intervient par exemple dans les premières pages du roman dans le troc auquel se livrent Sholoongo et Kalaman au début de leur adolescence, tandis que la mise en scène du tactile (qui, comme l'odorat, finit par s'ériger en vecteur d'allergies, punitives cette fois) culmine dans le chapitre douze.

*Secrets* constitue son roman le plus achevé en matière de prose allitérative (Cingal 2001, p. 92). L'écrivain « va emprunter des voies complexes, multiplier les expérimentations, tant lexicales, que rythmiques et stylistiques » (*ibid.*). Les constructions allitératives témoignent de cette méticuleuse élaboration : Farah ne se cantonne pas aux allitérations simples, mais va jusqu'à les alterner, les entrecroiser, ou encore les organiser par paires ou par triades de consonnes. Autre combinaison sonore mise en œuvre par Farah, la paronomase est définie comme la « figure de style qui relie le mieux le rythme binaire<sup>153</sup> et le travail des sonorités » (Cingal 2001, p. 96). Globalement, conclut Cingal, c'est dans *Secrets* que :

« Farah pousse le recours aux formes allitératives à son paroxysme ; l'allitération parcourt le roman ; la musique des mots envahit l'ensemble de la diégèse (description, récit, dialogues). [...] Enfin – et ce n'est pas la moindre des choses dans une œuvre concertée où le moindre détail est signifiant, où tout donne matière à interprétation – la musique engendre le sens : l'allitération correspond à un certain sens de la formule, à une mise en œuvre du projet fictionnel » (Cingal 2001, p. 100-101).

Bien que – à ma connaissance – personne ne lui ait consacré d'article comparable à celui de Cingal, l'écriture de Waberi est largement qualifiée de poétique par la critique. Les remarques les plus précises à cet endroit sont sans doute celles émises par Garane dans son introduction à la traduction. Par ailleurs, c'est l'universitaire américaine qui souligne le plus explicitement la filiation somalie :

« While narrative prose dominates Waberi's recounting of Djibouti from a Djiboutian point of view, it nevertheless calls on an indigenous literary

---

<sup>153</sup> Cingal fait allusion au rythme binaire de la poésie pastorale somalie : le « balancement rythmique du *gabay* » (2001, p. 96), établissant au passage un lien avec la période oratoire latine.

tradition that elevates poetry to the highest standing, for the Somali language is “rich in poets and poetesses” (*Balbala* 13). [...] In writing poetic prose that seeks to resist the “immense collective suicide brought on by the... cities,” Waberi’s writings continue the Somali poetic tradition, although fragmented in form [...] and thus in transgression of the traditional Somali *gabay*’s strict compositional rules<sup>154</sup> » (Garane 2003, p. 111-112).

Waberi est loin d’être en reste lorsqu’il s’agit de s’exprimer sur les sources de son inspiration : réagissant aux propos de l’éditeur qui établissait un lien explicite avec la poésie pastorale somalie, il en précise le contexte :

« Je lui parlais de mon désir profond, de mon fantasme de couler la poésie éthérée mais également charnelle des pâtres somalis dans le moule de la langue française. Voilà le tâtonnement intentionnel érigé en grille de lecture, et à la vérité, je ne sais pas s’il faille s’en réjouir ou le déplorer » (Waberi 2003, p. 936).

Plus globalement, Waberi se situe dans ce qu’il appelle la « niche poétique » (2003, p. 935) quel que soit le format éditorial adopté. Bien qu’il n’ait pas renouvelé avec le recueil de poèmes, ses textes témoignent de sa conception globale du littéraire :

« Si le qualificatif de « poétique » revient très souvent sous la plume des critiques qui se penchent sur mes écrits, je n’en tire ni étonnement, ni fierté car le souci poétique doit faire partie de l’arsenal ou du dispositif de tout écrivain un brin soucieux des questions formelles » (Waberi 2003, p. 935).

Les dénonciations politiques et sociales qui constituent la trame de fond des écrits de Waberi sont parfaitement cohérentes avec sa conception du poète, clairvoyant par

---

<sup>154</sup> Genre majeur de la poésie somalie – bien qu’en déclin – le *gabay* est très certainement le domaine où la règle allitérative s’applique le plus strictement (Waberi 1996).



rapport à sa société dont il représente « la conscience morale ». Ce personnage « récompense les vertueux [...] et punit à sa manière les oppresseurs, les déloyaux, les voleurs, les tricheurs, les arrivistes et, *last but not least*, les tribalistes » (*Le Pays sans ombre*, p. 26-27). Il faut encore préciser que *Le Pays sans ombre* et *Cahier nomades* se sont vu qualifiés de « poème en prose » (Dehon 2000, p. 599), tandis que le troisième volume de la trilogie, *Balbala*, répond davantage à la définition de « prose poétique<sup>155</sup> », emboîtant le pas aux romans contemporains qui rompent avec la tradition balzacienne (*ibid.*). *Le Pays sans ombre* est caractérisé par « [d]es mots rares, des néologismes, des expressions inattendues et des poèmes en somali » (*ibid.*) qui sont censés « orner » ces petits textes (*ibid.*). D'autres critiques sont allés jusqu'à s'aventurer sur le terrain de la transgression générique en proposant le qualificatif « poésie fiction<sup>156</sup> ». Dans ses deux premiers recueils,

« [Waberi] reprend [...] des thèmes courants dans la littérature francophone au sud du Sahara. Toutefois, il le fait en une langue qui rappelle Arthur Rimbaud à qui il fait allusion directement (116) ou James Joyce et son "stream of consciousness" parce qu'il glisse d'un sujet à l'autre se laissant plus mener par la fantaisie des mots que par le développement d'une histoire » (Dehon 2000, p. 600).

---

<sup>155</sup> Si certains peuvent n'y voir qu'une nuance d'expression, cette distinction repose néanmoins sur des critères bien établis par la critique. Le poème en prose est, par définition, un texte court, critère auquel ne répond pas *Balbala*.

<sup>156</sup> « La poésie fiction de Waberi », où Tirthankar Chanda (2001) écrit à propos de *Rift, Routes, Rails* : « Composé de treize courts morceaux de prose poétique ou de "variations romanesques" pour citer le sous-titre qui apparaît sur la couverture, cet ouvrage défie les classifications traditionnelles par genres. À mi-chemin entre fiction et poésie, il raconte la nostalgie, le nomadisme, l'exil ».

#### **4. Les modalités de traitement du motif sonore en traduction : analyse de corpus croisée**

Avant de présenter l'analyse de quelques extraits de *Secrets* et du *Pays sans ombre* et de leur(s) traduction(s)<sup>157</sup>, je propose de rappeler brièvement la méthodologie adoptée pour l'analyse de corpus. Forte des remarques émises par Henry (2003) suggérant que la traduction des jeux de mots basés sur les sonorités ne pouvait pas toujours être réalisée dans les énoncés correspondants à ceux marqués dans l'original, j'ai opté pour une méthode de lecture non parallèle au départ (c'est-à-dire en lisant l'original indépendamment de la traduction et vice-versa) pour relever les occurrences dans chacun des textes.

La lecture du texte original a orienté l'établissement des catégories de patrons sonores : allitérations/assonances, paronomases/chiasmes, rimes, virelangues, répétitions et jeux de mots constituent ainsi les catégories relevées respectivement dans *Secrets* et dans *Le Pays sans ombre* (désormais, *Pays*). L'allitération, l'assonance et la rime sont considérées comme des figures de style dont le principe repose sur une répétition phonique. Christine Klein-Lataud définit notamment l'allitération de la manière suivante :

« Dans la chaîne parlée, il existe pour chaque langue un taux moyen de retour des mêmes phonèmes. Quand ce taux de redondance est dépassé, c'est-à-dire quand un phonème est répété plus souvent que ne le veut la fréquence statistique moyenne, on a un effet que l'on appelle allitération, selon la nature du phonème répété » (2001, p. 24).

---

<sup>157</sup> Rappel : cinq des nouvelles du *Pays sans ombre* ont été traduites par des traducteurs autres que Jeanne Garane.

On doit néanmoins faire remarquer que cette insistance sur l'aspect statistique du retour ne fait pas l'unanimité. Selon que le critique se situe en linguistique ou en poétique, l'accent est susceptible de se déplacer (effet statistique pour le premier, signifiante/sens/portée pour le second). Dans le cadre de cette recherche, il ne s'agissait pas de vérifier si un phonème donné dépassait son taux de retour moyen dans la langue en question. La position que j'ai adoptée pour repérer allitérations et autres patrons sonores correspond plutôt à ce que suggère Viprey :

« Significative doit être ici entendu dans sa valeur dialectique : d'une part, la saillance est supérieure à un seuil qui la rend repérable (que ce soit par perception directe ou par décompte statistique) ; d'autre part, elle est porteuse de signification (dans le processus critique notamment, elle doit donc pouvoir faire l'objet d'hypothèses interprétatives vérifiables) » (2000, p. 8).

Les patrons sonores relevés ont donc été considérés comme significatifs dans la mesure où ils étaient repérables par perception directe. À la terminologie « signification » utilisée par Viprey, je préfère toutefois celle de « signifiante » telle que proposée par Dessons et Meschonnic<sup>158</sup> et exposée au chapitre 1; tout d'abord par souci de cohérence, ensuite parce que leur définition correspond davantage à l'approche ayant été adoptée dans le cadre de cette thèse. La notion de perceptibilité demande à être balisée, bien que

---

<sup>158</sup> Rappel : « organisation des chaînes prosodiques produisant une activité des mots qui ne se confond pas avec leur sens, mais participe de leur force, indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir » (2005, p. 44).

l'élément de subjectivité soit peu susceptible de disparaître totalement pour autant<sup>159</sup>. S'appuyant sur Riffaterre (1971), Viprey renvoie au concept de lecteur empirique ou d'architecteur à mêmes de discerner un élément *remarquable* et précise :

« À l'échelle d'un contexte limité, il est évident qu'un lecteur attentif, *a fortiori* un lecteur critique, sera capable de repérer les saillances pertinentes (si précisément elles sont pertinentes, au moins à l'échelle du segment considéré) » (2000, p. 8).

Ce commentaire est satisfaisant, dans la mesure où l'on peut difficilement contester le fait que les traducteurs soient des lecteurs attentifs, sinon critiques<sup>160</sup>. Revenons un instant sur la démarche définitoire amorcée un peu plus haut : si l'allitération correspond à une récurrence de consonnes (notamment en début de mots, bien que l'allitération interne existe et soit répertoriée comme telle par la critique), l'assonance est caractérisée par une répétition de voyelles, comme le *ou* du vers de Lamartine : « Ainsi, **tou**jours **pou**ssés vers de **nou**veaux rivages » (cité par Klein-Lataud 2001, p. 26). On peut brièvement rappeler que ces deux catégories n'en forment qu'une dans la poésie somalie. En poésie versifiée française, la rime correspond à « l'homophonie (identité des sons) de la dernière voyelle accentuée du vers, ainsi que des phonèmes qui, éventuellement, la suivent » (Morier 1981, p. 959). Il peut sembler incongru d'évoquer la rime dans la mesure où les textes étudiés

---

<sup>159</sup> À l'instar de Folkart, je n'ai pas l'intention d'évacuer le sujet qui joue au contraire, à mon sens, un rôle majeur dans le processus de lecture et de traduction, comme on le verra au cours des analyses de corpus successives. Autrement dit, je n'ai aucune prétention à inscrire ma méthodologie dans une approche objectiviste.

<sup>160</sup> Toutefois, Viprey fait remarquer non sans raison qu'un relevé effectué avec un logiciel permet d'éviter ce qu'il appelle « les accidents du contexte ». Doutant personnellement que les traducteurs littéraires aient actuellement recours à ce genre d'outils dans leur pratique professionnelle, j'ai préféré me passer d'un repérage informatisé qui aurait sans doute conduit à un exercice et une analyse assez différents.

n'ont rien de versifiés. Aussi, on préférera la terminologie (bien qu'un peu effrayante) d'homéotéleute qui désigne, en gros, la répétition d'une ou de plusieurs syllabes en fin de mots, ou de phrases dans des textes non versifiés. Queneau, qui en était friand, nous en livre un exemple on ne peut plus parlant :

« Un jour de canic**ule** sur un véhic**ule** où je circ**ule**, gestic**ule** un funamb**ule** au bul**be** minusc**ule**, à la mandib**ule** en virg**ule** et au capit**ule** ridic**ule** » (1999, p. 35).

Allitérations, assonances et homéotéleutes constituent donc trois catégories qui jouent sur la répétition de mêmes phonèmes. Examinons à présent les autres catégories relevées : la paronomase, le chiasme phonique, le virelanguage, la répétition et enfin les jeux de mots (basés sur les sonorités). La paronomase présente la plus forte motivation référentielle de toutes ces catégories, en ce sens qu'elle « consiste à rapprocher des mots qui diffèrent par le sens tout en présentant une similarité phonique » (Klein-Lataud 2001, p. 28), comme dans *l'horreur de vivre/l'honneur de vivre* de John Perse (cité par Klein-Lataud, *ibid.*) Le chiasme phonique consiste en l'inversion (croisement) de phonèmes produisant un effet d'écho phonique, comme dans ce petit extrait de *Secrets* : « (...) which floated with ash as well as **stubb**ed cigarette **butts**. My mother's huff-snuff<sup>161</sup> had its advantages » (p. 148). Ici, le *u* [ʌ] joue le rôle d'axe central, autour duquel permutent les [b] et [t]. Le virelanguage s'illustre – dans tous les sens du terme – sans doute de manière optimale par le célèbre exemple que nous livre la duchesse (*Les chaussettes de*

---

<sup>161</sup> Petit exemple d'homéotéleute au passage.

*l'archiduchesse, sont-elles sèches ou archisèches?*) et des personnages non moins classiques dans d'autres espaces langagiers<sup>162</sup>. Les deux dernières catégories ne nécessitent pas de faire appel à une définition pour le moment; il suffit sans doute de préciser qu'elles ne représentent pas des figures significatives dans *Secrets*; en revanche, elles sont davantage mises en œuvre dans le *Pays* de Waberi. Au moment d'analyser d'autres corpus, notamment ceux d'Adiaffi et de Hove, il sera par contre nécessaire d'approfondir la question de la répétition et d'examiner ses manifestations. En matière de critères de sélection, on pouvait adopter différentes attitudes. Il était tout à fait possible de s'en tenir à un strict critère quantitatif, à l'échelle de la phrase ou du paragraphe, ce qui serait revenu à ne retenir que les occurrences présentant plus de plus de  $n$  éléments. Pour prendre l'exemple de l'allitération, on aurait pu décider de ne retenir que les allitérations présentant trois consonnes identiques apparaissant dans trois mots successifs, bien que la critique soit loin d'être unanime quant aux critères permettant de déterminer ce qui constitue une suite allitérative (voir Viprey 2000 à ce sujet). Au fur et à mesure de l'analyse des textes, il est apparu que de nombreux exemples intéressants auraient été exclus de la sélection s'il avait fallu appliquer un critère quantitatif rigide consistant à ne relever que les exemples à plus de  $n$  éléments. Il a donc été décidé de relever systématiquement toutes les occurrences affichant une organisation sonore perceptible à la lecture « attentive » et « critique » évoquée par Viprey. Le nombre d'occurrences a été relevé soit à l'échelle d'une phrase soit

---

<sup>162</sup> *How much wood would a woodchuck chuck if a wood chuck could chuck wood* et *Fischer's Fritz fischt frische Fische - Frische fische fischt der Fritz*.

à l'échelle d'un paragraphe si les phrases étaient liées entre elles par une même figure sonore. Si l'on notait plusieurs allitérations (ou allitérations croisées ou plusieurs suites allitératives) et/ou assonances, plusieurs paronomases ou homéotéleutes dans l'énoncé, on ne comptait qu'une seule occurrence par catégorie.

#### 4.1 Le projet allitératif de Farah et sa reconstruction en traduction française

Avant de commenter quelques exemples significatifs de chacune des catégories présentées ci-dessus, je propose de présenter des données statistiques. Les deux tableaux ci-dessous indiquent le nombre d'occurrences de chaque catégorie relevées respectivement dans l'original (Tableau 1) et dans la traduction (Tableau 2) :

Nuruddin Farah : <i>Secrets</i> , Penguin Books (1999)					
Allitérations et assonances	Paronomases et chiasmes	Homéotéleutes	Virelangues	Répétitions	Jeux de mots
488	151	69	39	13	5

Tableau 1 – *Relevé des structures sonores dans Secrets (Farah)*

<b>Jacqueline Bardolph (trad.) : <i>Secrets, Le Serpent à plumes</i> (1999)</b>					
<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Virelangues</b>	<b>Répétitions</b>	<b>Jeux de mots</b>
156	22	21	12	3	1

Tableau 2 – *Relevé des structures sonores dans Secrets (Bardolph)*

Le Tableau 3 présente le pourcentage de réactivation de chacune des catégories dans la traduction de Jacqueline Bardolph :

<b>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Bardolph/Farah)</b>					
<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Virelangues</b>	<b>Répétitions</b>	<b>Jeux de mots</b>
32 %	15 %	30 %	31 %	23 %	20 %

Tableau 3 – *Pourcentages de réactivation des structures sonores (Bardolph/Farah)*

Ces résultats seront beaucoup plus intéressants à commenter à partir du moment où ils seront mis en regard de ceux relatifs à la traduction de Jeanne Garane. Rappelons que l'objectif poursuivi dans ce chapitre n'est pas seulement de mettre en abîme un original et sa traduction, mais aussi – et surtout – deux attitudes traductives. Toutefois, avant même d'aller plus loin, il est clair que Bardolph est nettement plus timide dans le déploiement des motifs sonores que Farah. Outre les deux dernières catégories (répétitions et jeux de mots), qui n'offrent pas d'éléments réellement tangibles étant donné le faible taux d'occurrences, les autres données sont exploitables. De toute évidence, c'est la catégorie des allitérations et



des assonances qui constitue le motif sonore central chez l'écrivain somalien (bien que ces deux catégories n'aient pas été différenciées sur le relevé chiffré, les allitérations sont nettement plus fréquentes que les assonances).

Les exemples commentés présentés ci-dessous sont extraits du texte original (*Secrets*, 1999 @1988), chacun illustrant une ou plusieurs catégories.

*We fell under the spell of silence that had something of a hissing quality to it, a sound not too dissimilar to that of a snake moving over wet grass* (p. 4).

Ce premier extrait invite à une traduction cratyléenne telle que définie par Fraser (2007)<sup>163</sup>, qui a été évoquée au chapitre 2, dans la mesure où l'original met en avant un certain symbolisme phonétique. L'allitération en [s] évoque le sifflement du serpent, comme dans le fameux vers de Racine (« Quels sont ces serpents... »).

Un peu plus loin, une série de passages mettant en scène des abeilles bourdonnantes activent à nouveau ce mécanisme, à commencer par les [...] *unpacified anxieties buzzing inside it, like angry bees* (p. 12), où l'alternance de [b] et de [z] évoque explicitement le bourdonnement de l'insecte, tout comme à la page 151, où l'on note de nombreuses occurrences de *baby bee* avant que la *bee beams with delight*, et encore à la page 179 avec *could it have been a bee behaving* [...]. Dans un autre passage, on retrouve l'abeille

---

<sup>163</sup> Le texte à traduire étant abordé comme une unité sonore et référentielle.

côtoyant un oiseau dont le message s'exprime aussi bien sur le plan de la phanopée que sur celui de la mélopée<sup>164</sup> :

*The journey **between the bee in the dream and the bird pecking Morse dots and dashes of undecoded** mysteries was shorter than the **distance** which separates illusion from reality (p. 158).*

Au-delà des assonances en [i:], le code morse qui sort des coups de bec de l'oiseau est renforcé par la série de dentales allitératives (en gras) et par l'alternance de [b], [d] et [p] qui produit un rythme saccadé. Parmi les autres occurrences de la catégorie cratyléenne, on peut encore citer :

*(...) **being a worry pot, bubbly and bursting with aqueous energy** (p. 12), où les [b] et **bl** activent l'image mentale (sonore?) du bouillonnement;*

*He looks a **great deal** younger than eighty-three, and **going stronger**, with a **great deal of spring** in his **gait** (p. 33), dont les 7 [g] de l'énoncé renforcent le ressort de l'aîné.*

Ces passages, de par leur force évocatoire ponctuelle, demandaient théoriquement à être rendus par une technique similaire, ce que démentent les passages correspondant dans la traduction française (*Secrets*, 1999) :

*[...] car elle était une marmite bouillonnante de soucis, toujours prête à déborder d'énergie liquide (p. 28);*

*Il ne fait pas du tout ses quatre-vingt-trois ans, et il est plus vigoureux tous les jours, avec encore beaucoup de ressort dans sa démarche (p. 57).*

---

<sup>164</sup> Voir chapitre 1 (Pound 1954).

Voici maintenant quelques exemples représentatifs de différentes configurations allitératives déployées indépendamment de tout symbolisme phonétique :

*There was no need to **eng**age in a whispered **c**onference anymore: my **g**uest's **c**omposite face **c**alled on my **c**onsciousness in **b**ursts **b**right as shafts of lightning, in fits and spasms intimidating as doors opening in the **squeaky dark** of a **Hitchcock** horror film (p. 29).*

Si l'on revient un instant sur la méthode utilisée pour relever les occurrences, cet exemple compte pour une seule occurrence allitérative, bien que plusieurs consonnes se déploient en mode allitératif. Toutefois, il vaut également comme une occurrence de virelangue<sup>165</sup>. Au total, il compte pour deux patrons sonores distincts. D'autres allitérations jouent sur la répétition d'une seule consonne ou d'un seul phonème (allitération simple) :

*I rummaged through the recesses of these recollections. Too embarrassed to recall them [...] (p. 31);*

*This way **f**aces emerge, of **owls** with **e**yes forever shut, or **f**ishes with their mouth open and **f**eeding<sup>166</sup> (p. 36);*

*For the **g**enius in your **g**ender, my handsome **g**enie<sup>167</sup> (p. 36);*

*[...] as if his **t**ongue had been turned into a **t**angle of thorns (p. 109);*

ou bien allient plusieurs consonnes en suivant différentes combinaisons :

***She** is **f**un, **Sh**oloongo is. **She** is great **f**un (p. 9), allitération croisée : alternance de [ʃ] et de [f];*

---

<sup>165</sup> Seconde moitié de l'énoncé.

<sup>166</sup> Ici aussi, on se trouve en face de deux motifs sonores différents : une paronomase (*owls/eyes*) et une suite allitérative en [f].

<sup>167</sup> Deux motifs distincts : suite paronomastique à trois éléments et allitération.

*He is riding a robe dipped in dull red acacia-bark dye and is riding a stallion of sterling handsomeness* (p. 40), allitérations croisées en *rr-ddddd-st-st-ss* et virelangue;

*I was under the spell of termites, moving in their susurratory dedication to demolish structures* (p. 272), allitérations croisées en *s-t-s-d-d-s* : alternance de dentales et de s, parenté paronomastique entre *susurratory* et *structure*.

Les autres catégories ne sont pas moins représentatives, si ce n'est quantitativement<sup>168</sup>, du moins sur le plan qualitatif :

*The Shabelle River wore a jaw-fallen expression, like a boy deprived of the joy of play* (p. 193).

Cette suite paronomastique est intéressante, dans la mesure où un *joy* représente l'axe sonore reliant deux autres éléments (*boy*, par substitution du *j*; *jaw*, par remplacement de *-aw* par *-oy*). Parmi les constructions paronomastiques particulièrement élaborées, on relève également :

[...] *mean men badmouthing a woman whom they called a bitch, witch, a whore* (p. 55);

Le texte de Farah offre plusieurs exemples de ce genre de suite paronomastique à trois éléments, bien que la majorité des paronomases fonctionnent par paires, comme dans :

*I hoped the dog would worry the poultry to fright and the pigeon to flight* (p. 71);

*Unless we freed him from the thread of his enslavement* (p. 156);

tout comme les homéotéleutes, généralement groupées par deux :

---

<sup>168</sup> Sur le plan de la densité allitérative.

*In a silence as compact as thumbtacks* (p. 53);

*I indulged my smoker's appetite in quiet as I dragged on my fag*<sup>169</sup> (p. 109);

*Sholoongo as a mistress of lascivious wantonness*<sup>170</sup> (p. 46);

*Fidow, blood all over, bones and flesh asscatter, and none of us the wiser*<sup>171</sup> (p. 144).

Examinons à présent cet autre exemple :

*My half-sister is a consummate trickster* (p. 51).

Cet énoncé vaut pour quatre catégories de patrons sonores : virelangue, il comporte une homéotéleute (deux *-ster* finaux), des allitérations en [s] et une paronomase (*sister/trickster*). Globalement, la plupart des énoncés se classent dans plus d'une catégorie, comme les exemples ci-dessus le démontrent.

Je propose de présenter maintenant quelques extraits de la traduction de Jacqueline Bardolph, en suivant la même méthode, c'est-à-dire en citant quelques passages représentatifs de chaque catégorie :

*Nonno et moi écoutâmes un petit groupe d'étourneaux qui communiquaient entre eux avec des coassements liquides, des sifflements colorés* (p. 18-19), allitération en [k];

---

<sup>169</sup> Certaines homéotéleutes peuvent être pauvres, comme *-agd/-ag*.

<sup>170</sup> Virelangue au passage.

<sup>171</sup> Ce dernier exemple est plus complexe, dans la mesure où l'on compte non seulement trois homéotéleutes, mais aussi des allitérations croisées (*fbbf*), et une proximité paronomastique entre *blood* and *bones*. L'ensemble confère un rythme de comptine ou de proverbe à la phrase.

*Ma mère soupçonnait les autres de vouloir saper subrepticement son influence sur moi, son fils unique* (p. 28), allitération en [s];

*[...] où un secret enfoui au fin fond de mémoires non sollicitées peut nous assigner telle ou telle position dans la société* (p. 70), allitération en [f] et en [s] et homéotéleute en [é];

*Il est remplacé par un arc-en-ciel, et sur ses talons, apparemment fascinés, des envols de sable s'élèvent vers le soleil et surgit un tsunami de secousses sismiques, de simples vagues [...]* (p. 138), allitération en [s];

*Qu'a-t-elle donc fait pour encourir ton courroux? Qu'est-ce que tu me caches?* (p. 211), allitération et paronomase (soulignée);

*J'allumais à la chaîne des cigarettes que j'inhalais* (p. 213), paronomase (en gras) et homéotéleute (soulignée);

*Le trajet entre l'abeille du rêve et l'oiseau tapotant les points et les traits d'un message morse mystérieux [...]* (p. 238), allitération et virelangue, symbolisme phonétique réactivé (souligné), à l'instar du passage correspondant dans l'original, méritant le qualificatif de traduction cratyléenne;

*Bien campée sur ses pieds écartés, elle s'est retournée* (p. 277), homéotéleute;

*[...] la rapacité de ceux qui partageaient cet infâme repaire avec lui, son propre frère* (p. 382), allitération en [p], homéotéleute en -ère, segments paronomastiques (rapa/parta/repai);

*[...] sa langue assoiffée léchant ses lèvres sèches* (p. 385), allitération croisée et virelangue.

Bien que les patrons sonores soient nettement moins développés et élaborés que dans les énoncés de Farah, la traductrice semble cependant s'être prêtée au jeu (si l'on peut dire) de récréation des structures signifiantes. C'est précisément à ce niveau-là que les relevés statistiques présentés plus haut trouvent toute leur justification. L'analyse quantitative présente toutefois des limites, sans doute inhérentes à la méthodologie adoptée, où chaque figure compte pour une occurrence, que la figure soit très dense comme dans :

*The wind in the apartment was straggly with a scatter of aromas, strong fragrances pointing to a most disharmonious state of mind, smells as distinct as mountain air, as aristocratic as sandalwood, or as specific in their intensity as Arabian skin oils (Secrets 1999 @1998, p. 181);*

ou beaucoup moins développée, telle que :

*Ses traits étaient empreints d'une tristesse au bord des larmes (Secrets 1999, p. 210).*

On ne relève dans la traduction française aucun passage recréant une densité sonore comparable à celle de l'extrait original présenté ci-dessus, passages qui foisonnent par contre dans le *Secrets* de Farah. Ces deux questions, relatives à la fréquence d'une part et à la notion de développement d'autre part, feront l'objet d'une discussion approfondie dans la dernière section de ce chapitre. Pour avoir une idée plus précise de la marge de manœuvre traductive vis-à-vis du concept de motif sonore, je propose de présenter de la même manière quelques extraits du recueil de Waberi et de sa traduction anglaise réalisée par Jeanne Garane.

## **4.2 Le motif sonore aux *Pays* de Waberi et de Garane**

Le relevé des patrons sonores chez Waberi et Garane a fait l'objet de la même méthodologie que pour Farah et Bardolph. Voici le relevé statistique des occurrences dans chacun des ouvrages, suivi du pourcentage de réactivation de chaque patron sonore en traduction. Avant d'aller plus loin, il faut toutefois signaler l'existence d'une catégorie

spéciale, intitulée « répétition et dérivés morphologiques<sup>172</sup> » (*fou/folie; inégalés/inégalables; arrivés/arrivistes*), une catégorie absente dans le texte de Farah.

<b>Abdourahman Ali Waberi : <i>Le Pays sans ombre</i>, Privat/Le Rocher (2007)</b>					
<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Virelangues</b>	<b>Répétitions et dérivés morphologiques</b>	<b>Jeux de mots</b>
193	103	87	18	20	8

Tableau 4 – *Relevé des structures sonores dans Le Pays sans ombre*

<b>Jeanne Garane (trad.) : <i>The Land without Shadows</i>, CARAF Books (2005)</b>					
<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Virelangues</b>	<b>Répétitions et dérivés morphologiques</b>	<b>Jeux de mots</b>
240	61	37	17	8	6

Tableau 5 – *Relevé des structures sonores dans The Land without Shadows*

<b>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Garane/Waberi)</b>					
<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Virelangues</b>	<b>Répétitions et dérivés morphologiques</b>	<b>Jeux de mots</b>
122 %	55 %	38 %	83 %	40 %	75 %

Tableau 6 – *Pourcentages de réactivation des structures sonores (Garane/Waberi)*

<sup>172</sup> Les dérivés morphologiques vont souvent de paire avec la paronomase, motif fortement présent dans l'écriture de Waberi.



À toutes fins utiles, et puisque l'on manipule ici des statistiques, il faut préciser que le roman de Farah représente un volume de pages sans commune mesure avec le recueil de Waberi; par conséquent, aucune comparaison ne pouvait être envisagée entre ces deux textes sur le plan du nombre d'occurrences<sup>173</sup>. Du point de vue traductif, en revanche, ces chiffres sont assez intéressants. Ils témoignent en effet d'une attitude traductive globale nettement plus engagée sur le plan de la matière langagière chez Garane et sont cohérents avec les remarques émises dans son introduction à *The Land without Shadows* (désormais, *Land*). La technique allitérative semble remporter la palme, puisque c'est la catégorie dans laquelle Garane dépasse – statistiquement parlant – Waberi. Les extraits présentés ci-dessous donnent une bonne idée des motifs caractéristiques du *Pays* de Waberi et de leur rendu dans le *Land* de Garane.

*Hésitante comme un frêle esquif, la vie sourd du ventre creux d'une fillette; cette fille enfant au visage fort émacié donne la becquée à un enfant tout aussi souffreteux* (p. 16), allitérations en [f];

*Cet homme [...] récompense les vertueux – de plus en plus rares – et punit à sa manière les malveillants, les vaniteux, les oppresseurs, les déloyaux, les voleurs, les tricheurs, les arrivistes, et last but not least, les tribalistes* (p. 27), trois séries d'homéotéleutes;

*C'est un prosélyte de la politique, un pointilleux du protocole, un tribun, un claustrophobe qui connaît bien des tourments et des tribulations depuis qu'il harangue les foules avec ses discours harassants, volubiles* (p. 39), répétitions paronomastiques (*hara-*), allitérations en [p] et [t];

---

<sup>173</sup> Pour pouvoir effectuer un ratio (et obtenir la concentration des différentes catégories dans chaque texte), il aurait fallu disposer d'une version électronique des ouvrages.

*Le premier corps heurté, fissuré : biffures de l'épiderme, moment de perte, pertuis sur un autre monde, un autre épiderme (p. 51), cet énoncé, aussi court soit-il, n'en est pas moins complexe, dans la mesure où il joue sur un subtil assemblage paronomastique. *Fissuré* répond à *biffure*, *épiderme* à *perdition* (sur le mode calembour), appelant lui-même *pertuis*, tandis que *monde* fait écho à *moment*;*

*Marwo fuit la complicité du père sénilement serein, sûr de son droit, et du frère satrape et satyre simiesque* (p. 101), allitérations en [s].

Si les énoncés portant un ou plusieurs patrons sonores sont parfois plus courts, l'effet n'en est que d'autant plus concentré et palpable :

*Il y a aussi les fous malicieux, caudataires **inégalés** et flatteurs **inégalables*** (p. 22), dérivé morphologique (catégorie répétition) formant paronomase;

*Depuis quand la chose **publique** se **prête** à l'**épopée** du **couple** chez nous?* (p. 50), allitérations;

*Dans la **baie** d'**Abyssinie**, les filles sont souvent **belles** et **Belzébuth** rameutait sa **troupe*** (p. 53), allitérations;

*Notre monde est en **déliquescence avancée** et **dégage des gaz délétères*** (p. 128), allitérations ([d] et dé-) et paronomases (*escence/avanc(e)*; *dégage/des gaz*).

On relève ces mêmes patrons à l'échelle de très brefs passages, sur la valeur desquels je propose de revenir au moment de la discussion :

*l'**androgynie** aux **yeux de jais*** (p. 53), paronomase;

***croupe** contre **cuisse*** (p. 51), allitération et virelangue;

*encore les **mâles** à **satisfaire** et les **mânes** à **célébrer*** (p. 123), paronomase et suite sonore à trois éléments répétés (*m/a/s-m/a/s*).

Si on ne relève quasiment aucun exemple qui puisse venir illustrer la catégorie cratyléenne, hormis peut-être :

*c'est géhenne sous les tropiques où dansent Hadès, Satan et ses comparses* (p. 156)

où l'on peut facilement imaginer le Malin sous la forme du serpent sifflant, certains exemples ne manquent pas d'une certaine ironie toute intertextuelle :

*sur la ligne qui va du Guatemala à l'île de Guam dans le Pacifique en passant par la Guinée dite française, le Gabon et le cap Gardafui* (p. 70).

Dans un article intitulé *Précis de littérature somalie*, Waberi tient en effet ce propos :

« S'il ne maîtrise pas son art à la perfection, l'allitération entraîne le poète par le biais des chaînes d'associations phoniques vers des images faciles. Ainsi, on a coutume de dire qu'un mauvais poète emmènera ses auditeurs dans un voyage épuisant et absurde de Mogadiscio à Milan en passant par Mombassa, Manchester et Moscou » (1996, p. 2).

La déclinaison géographique des deux énoncés légitime le rapprochement et appelle la critique émise par Waberi lui-même : doit-on y voir la preuve que l'écrivain manifeste une certaine autodérision ou bien y lire une critique à l'endroit des adeptes du *gabay*<sup>174</sup>? Ces deux hypothèses sont, en tout cas, cohérentes avec l'ironie et l'humour déployés tout au long de son texte, comme en témoignent les énoncés suivants :

*Aden est en face, mais ce n'est pas non plus l'Éden* (p. 35), calembour paronomastique;

*Étude du khat en ré mâcheur* (p. 80); calembour *in absentia*

qui se concentrent surtout dans les titres des nouvelles du recueil :

---

<sup>174</sup> Qui font preuve d'intransigeance vis-à-vis de la règle allitérative : « Cette stricte observance est toujours la norme pour les genres majeurs (en perdition) comme le *gabay*; les genres mineurs en vogue comme la *belwo* ou le *heello* s'en accommodent plus ou moins » (Waberi 1996, p. 2).

*Conte de fer* (p. 87), de fer/de fée;

*Son-mêlé* (p. 125), sang-mêlé;

*Un mol espoir* (p. 143), mol/fol;

*Fragments intimes et colossaux* (p. 169), clin d'œil aux *Fragments intimes et romanesques* de Renan.

L'intertextualité, comme on vient de le voir avec l'allusion à l'ouvrage de Renan ou à l'image de l'allitérateur en herbe (du moins aux yeux des adeptes du *gabay*) joue un rôle non négligeable dans les nouvelles de Waberi, comme le montre encore *des Sindbad des sables aux semelles de vent*<sup>175</sup> (*Pays*, p. 103). Garane ne semble pas en peine pour recréer ces traits humoristiques ponctuels, si *Aden* et *Eden* ne posaient pas de problème particulier puisque directement transposables en anglais, voici ses créations plus personnelles :

*A study of Khat in D-Muncher* (p. 38);

*A Ferrous Tale* (p. 33), *ferrous/fairy*.

Parfois, les jeux de mots recréés ne se situent pas dans la même catégorie – c'est le cas pour le titre de la nouvelle *Sound Mix* (pour *Son-mêlé*), par exemple<sup>176</sup> – ou bien ne

---

<sup>175</sup> Allusion au surnom donné par Verlaine au voyageur qu'était Rimbaud (l'homme aux semelles de vent), allusion d'autant plus significative si l'on se souvient des tribulations de Rimbaud dans la Corne de l'Afrique entre 1880 et 1891.

<sup>176</sup> Le jeu de mots reconstruit par Garane ne porte plus sur une parenté sonore, mais sur un rapprochement sémantique qui établit un lien avec la thématique développée dans le texte, soit l'attraction exercée par l'exotisme des lieux géographiques qu'évoque un Djiboutien expatrié au Canada et téléphonant à ses amis restés au pays. Cette nouvelle fait valoir la poétique des arrangements sonores de mots neufs et inconnus (d'où la pertinence du *Sound Mix*), que résume bien ce court extrait : « des mots neufs, riches en sonorités, des mots qui descendent de la cascade du Souffle, des mots qui claquent comme un fouet en cuir » (*Pays*, p. 128).

répondent pas à un énoncé humoristiquement marqué dans l'original<sup>177</sup>, comme en témoigne *our daily dose of bitter bile* (p. 66), qui, toute allitérative qu'elle soit, n'en rappelle pas moins *give us this day our daily bread*. Examinons à présent d'autres extraits du *Land* de Garane, qui montrent à quel point la traductrice est entrée dans les jeux de langue tous azimuts mis en œuvre par Waberi. Si les exemples allitératifs dominent le paysage de la version traduite, on doit reconnaître que Garane s'est aussi plus qu'essayée aux paronomases (compagnes privilégiées des allitérations), virelangues et autres homéotéleutes :

*Here and there on the dirty hole-ridden roof – warped by rust (humidity reigns supreme) as much as wear – the most unlikely **objects jostle each other** and resonate with strange echoes* (p. 7), allitérations en [r], chiasme imparfait (en gras), virelangues (soulignés);

*Dirty brat born of the Devil's water, go get a nice **Coca-Cola** for that absent father of yours* (p. 9), allitérations croisées en *dbbd* et *ggkk*;

*Here, take this **bundle of khat** and this **bill to pay for the bus to Balbala*** (p. 15), allitérations croisées en *bbpbbb*;

*Her **skin** was so **cracked** and covered with scabs that she resembled a saurian* (p. 17), allitérations en [k] et quasi chiasme sonore (souligné);

[...] *the all-time **champions of lamentations**, the professionals of **whining** and **complaining*** (p. 23), paire d'homéotéleutes séparées par *and*, rythmant l'énoncé;

*To express an extreme **disgust of distress** and to name life where it is found* (p. 76), virelangue avec accumulation d'allitérations internes en [s], homéotéleute (-*ess*);

*The **flies** **thumb** their **noses** at the **smell**. The **flies** are the **smile** of **nausea*** (p. 81), deux paires paronomastiques, allitération en [f];

---

<sup>177</sup> D'où l'intérêt que revêt la démarche de lecture-repérage indépendante de l'original qui s'inspire des remarques de Jacqueline Henry (2003).

Tout comme dans le texte de Waberi, on remarque la présence de très brefs énoncés accentués par un ou plusieurs patrons sonores :

*The earth was **clad** in its **green cloak*** (p. 58), paronomase et allitérations en *kgkk*;

*It's **guts** that **counts*** (p. 35), paronomase.

Bon nombre de passages déployant des patrons sonores dans l'original ont été traduits en faisant appel à l'une ou l'autre des catégories utilisées par Waberi:

*He is a **proselyte** to **politics**, is **persnickety** about **protocol**, a **claustrophobic** **tribune** who has encountered many a **trial** and **tribulation**...* (p. 20), deux paires de paronomases, allitérations en [p] et répétition de *tr/trib*;

*They are me, the **androgyny** with **eyes of jade** and a **mystic gaze*** (p. 26), paronomase en forme de quasi-contrepèterie (en gras), assonance (soulignée);

*In the **Bay of Abyssinia**, the girls are often **beautiful** and **Beelzebub** was rousing his army* (p. 26), allitérations en [b];

*Bogoreh Foureh, son of Foureh Obsieh Guireh, **warrior** and man of **word*** (p. 57).

Dans ce dernier exemple, la paronomase jouant sur la quasi homophonie entre *Guireh* et *guerrier* dans le texte de départ est reportée sur la proximité sonore (moins saillante) de *warrior* et *word*. Globalement, l'énoncé fonctionne de la même façon que dans l'original, ne serait-ce qu'en raison de la reprise du patronyme en début d'énoncé, qui crée une attente chez les lecteurs.

### 4.3 Petits parallèles traductifs : une occasion rare chez les auteurs contemporains

Si le fait de pouvoir examiner plusieurs traductions différentes d'un même texte n'a rien de rare lorsqu'on se penche sur les géants littéraires disparus<sup>178</sup>, tels que Dostoïevski, Kafka, Lowry, Kundera, Freud, Hegel (Gambier, 1994, p. 413), on ne peut pas toujours en dire autant des écrivains contemporains. Parmi les justifications à la retraduction, on peut citer le besoin de réactualiser ces textes, argument qui n'est pas étranger à des raisons commerciales, ou encore – si l'on adhère au postulat de Berman – le fait qu'une première traduction tende souvent vers l'assimilation. Cette dernière hypothèse est soutenue par Gambier :

« La retraduction délie les formes asservies, restitue la signifiante, ouvre aux spécificités originelles tout en faisant travailler la langue traduisante : retraduire Apollinaire en finnois, c'est percevoir enfin que le poète n'est pas Finlandais, n'est pas inscrit dans la tradition locale » (1994, p. 415).

Quelles que soient les autres raisons invoquées (nouveau manuscrit original, censures, lourdeurs ou contresens dans la première traduction), une chose semble en tout cas bien établie : la retraduction est « une activité soumise au temps » de la réception, du processus, etc., poursuit Gambier (*ibid.*). Sans pour autant venir invalider les propos de Gambier, ces retraductions – par Garane – relèvent manifestement d'un autre cas de figure, d'ordre éditorial, dans la mesure où *The Land without Shadows* est la première monographie de

---

<sup>178</sup> *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de Stevenson, par exemple, n'a cessé d'être retraduit depuis la première version française de Lowe parue chez Plon en 1890.

Waberi traduite en langue anglaise<sup>179</sup>. Cinq des nouvelles figurant dans le *Pays* avaient été traduites individuellement avant la parution du *Land* et publiées en majorité dans des recueils regroupant les nouvelles voix/plumes francophones (et/ou) africaines. *Son-mêlé*, traduite par V. C. Koppel sous le titre de *Sound Bitten*, est parue en édition bilingue dans *Revue Noire* (1992). *Galerie des fous* a fait l'objet de deux traductions individuelles, intitulées respectivement *The Gallery of the Insane* (trad. par Michael Dash<sup>180</sup>, 1999) et *The Fools' Gallery* (trad. par Birgit Schommer<sup>181</sup> et al., 2001). *Le Mystère de Dasbiou* a été traduit par Anne Fuchs<sup>182</sup> (*The Dasbiou Mystery*, 2000) et *Une femme et demie* par Cynthia Hahn<sup>183</sup> (*A Woman and a Half*, 2004)<sup>184</sup>. Si l'analyse statistique est sans doute moins parlante à l'échelle d'une nouvelle que d'un recueil tout entier, elle donne tout de même une idée globale de la manière dont le texte de Waberi a été perçu par chacun/chacune. Quatre traductrices sur cinq<sup>185</sup> (Hahn, Schommer, Dash et Fuchs) ont proposé un texte s'engageant nettement plus faiblement sur le terrain de la mélopée. Les effets sonores

---

<sup>179</sup> Cependant, la retraduction de *From a Crooked Rib* de Farah par Bardolph (*Née de la côte d'Adam*, parue chez Le Serpent à Plumes en 2000, faisant suite à la première traduction française de Geneviève Jackson, parue chez Hatier en 1987), répond sans doute davantage aux critères invoqués par Gambier.

<sup>180</sup> Michael Dash est professeur au Département de français à la New York University; il est spécialiste des littératures caribéennes et francophones.

<sup>181</sup> Au moment de la publication de l'anthologie de nouvelles *Fools, Thieves and other Dreamers* (2001), Birgit Schommer était chargée de cours en littérature africaine francophone au Département de langues modernes à la University of Zimbabwe.

<sup>182</sup> Aujourd'hui à la retraite, Anne Fuchs enseignait la littérature comparée et le théâtre à l'Université de Nice Sophia-Antipolis.

<sup>183</sup> Professeure au Département de langues et littératures modernes de Lake Forest College, en Illinois.

<sup>184</sup> Deux de ces cinq nouvelles traduites portent un titre différent de ceux de Garane (*Sound Bitten* et *The Fools' Gallery*).

<sup>185</sup> Au risque de faire une entorse aux règles grammaticales, le féminin pluriel me paraît plus indiqué que « traducteurs », puisque le corps traductif de ce corpus est composé en majorité de femmes.



relevés chez ces traductrices ne représentent généralement qu'un maximum de 50 %<sup>186</sup> des créations relevées chez Garane. Au-delà des chiffres par contre, on remarque des différences notables sur le plan de la qualité des réalisations. Les suites allitératives (qui représentent la catégorie venant en tête dans toutes les traductions) proposées par Schommer *et al.*<sup>187</sup> sont, par exemple, bien développées (*stunted coal-coloured stakes, Coca-Cola he suckled from his crazy Mother; the spears of the sun are sharper than slivers of a broken bottle; furious fools fear; furious fools/throwers; professional furious fools; baton blows and barbed wire; he is terrible, this fool, teller of certain truths*) par rapport à celles d'autres traductrices, plus timides ou, en tout cas, moins systématiques : Hahn amorce par exemple une suite allitérative en [s] :

*Marwo is running from the complicity of her father with his serene senility, sure of his rights, and from her brother, ruler and apish satyr* (2004, p. 3).

mais ne la développe pas de manière dense, rendant sa perception beaucoup plus aléatoire que la version de Garane qui recrée un passage tout aussi sonore que celui de Waberi (dont l'extrait original a été présenté plus haut) :

*Marwo flees the complicity of the serenely senile father certain of his rights, and of the simian-like satyr, her satrap brother* (2005, p. 51).

La traduction de Koppel, en revanche, affiche une volonté manifeste de création des jeux sur les signifiants, méritant, de par leur visibilité et leur systématisme, la terminologie de

---

<sup>186</sup> C'est le cas pour Hahn et Schommer. Fuchs et Dash ne recréent qu'un tiers de la catégorie des allitérations et assonances.

<sup>187</sup> La traduction signée par Birgit Schommer est issue d'un projet collectif mené avec des étudiants de la University of Zimbabwe.

motif sonore. Dans les deux catégories significatives, c'est-à-dire représentant un nombre non négligeable d'occurrences, soient allitérations/assonances et paronomases, Koppel et Garane se situent au même niveau (respectivement 11 et 5 occurrences). Examinons à présent quelques exemples côte à côte, dans le même état d'esprit que ci-dessus (c'est-à-dire en adoptant la notion de développement plus ou moins marqué) :

*A new hope was **born**. The **day began to break**. The hens **began** to lay. It was **but a budding**, the flowering would **doubtless** come later. But what did it matter* (Koppel 1992, p. IX);

*Thus a new hope was **born**; **day** was beginning to **break**. And eggs to hatch. It was nothing yet **but a burgeoning**; the flowering would **doubtless** be late* (Garane 2005, p. 66).

Si ces deux réalisations sont tout aussi intéressantes sur le plan de la reconstruction des motifs sonores, celle de Koppel semble toutefois un peu plus dense que celle de Garane. Les allitérations croisées en [d] et [b] sont renforcées par des répétitions (syntaxiques ou sonores [*but a/budding*]) et par une sélection de mots courts qui induisent une régularité rythmique. La situation s'inverse avec les extraits suivants :

*We flung ourselves at him as if to crush him, all of us **unloading** our **daily** quota of **bitter bile*** (Koppel 1992, p. X);

*We **rushed** at him as though to **crush** him, to **discharge** over him in chorus our **daily dose of bitter bile*** (Garane 2005, p. 66).

À la connotation ironique signalée un peu plus haut, la fin de l'énoncé de Garane associe deux miniséries allitératives déjà amorcées par *discharge*. Auparavant, le *crush* fait écho à *rush*; enfin, le concept de retour sonore est souligné par la série de *him* qui surgissent à

intervalles réguliers. Koppel propose également des associations sonores (*loadi-* répond à *daily* sous forme de chiasme sonore; *bitter* appelle *bile*), mais de manière toutefois moins élaborée, comme dans ce dernier exemple :

*Why do we complain, we shadows, **somber somnambulic zombies**, while our leaders, yes-men, shining lights of the Nation, have fled with **nothing less than the state's coffers**? (Koppel, 1992, p. IX);*

*Why should we complain, we shades, **somber nyctalopic zombies**, while our **officials**, **flag bearers** and **beacons** of the Nations, have fled with nothing less than the **coffers of the State** (Garane 2005, p. 64).*

Ces passages proposent tous les deux un virelangue assez cocasse en début d'énoncé (*we shadows, somber somnambulic zombies; we shades, somber nyctalopic zombies*); cependant, Garane multiplie et varie les architectures sonores : *should* rappelle *shades* (paronomase), *beacons* joue le rôle d'axe sonore entre *bearers* and *Nations*, tandis qu'assonances (*-ain/-ade*), homéotéleutes (*[i]ons* x 2, renforcées par la finale de *Officials*) et allitérations (en [f]) complètent le tout. Les *shadows/shining* et *leaders/coffers* de Koppel sont sans doute un peu trop éloignés pour que leur parenté sonore ressorte nettement. Avant d'articuler ces constats à une discussion plus globale, qui permettra d'aborder la question de la perception du motif dans l'original et dans la traduction, il n'est pas inutile de faire remarquer que la traduction de Koppel est parue dans une revue d'arts africains, et que *Sound Bitten* est suivie de la traduction d'un poème de Waberi, toujours en édition bilingue (*Prints/Estampes*). Ces deux éléments ne sont sans doute pas complètement étrangers à l'effort déployé par Koppel pour recréer une architecture sonore palpable, même si Garane est allée un peu plus loin dans son effort de recréation. Les autres traductions individuelles

présentées plus haut ne parviennent pas à mettre en avant suffisamment d'éléments ni à les développer de manière convaincante pour que se dessine un motif. La traduction chapeauté par Birgit Schommer semble avoir amorcé quelque chose en ce sens, mais les quelques réalisations proposées sont sabordées par leur sporadicité. Je propose d'ailleurs de partir de ces dernières remarques pour examiner la notion de valeur fortuite par opposition à valeur motivée, en revenant à présent sur le corpus principal de ce chapitre (Farah/Bardolph et Waberi/Garane).

## **5. Le concept de seuil critique de perception comme délimitation du motif sonore**

La comparaison des différentes traductions d'un même texte a permis de mettre en avant la notion de fortuité. En effet, à l'issue de cet examen comparatif, on peut douter de deux choses, à commencer par la capacité du lecteur-traducteur à percevoir une stratégie d'écriture mettant en avant une signifiante particulière à l'échelle d'un original court<sup>188</sup> (hypothèse cependant contredite par la traduction de Koppel, quoique celle-ci ait bénéficié d'un contexte éditorial particulier, comme on l'a évoqué plus haut). Il faut d'ailleurs ajouter que les nouvelles de Waberi ne sont pas toutes égales sur le plan des agencements de signifiants. À titre d'exemple, *Le Mystère de Dasbiou* offre plus une faible concentration de

---

<sup>188</sup> Ne présentant pas les caractéristiques graphiques d'un poème versifié (avec retour à la ligne) qui va conditionner le projet du traducteur.

motifs sonores que *Galerie des fous*, *Son-mêlé* ou encore *Une femme et demie*. Par conséquent, il est peu surprenant que Fuchs n'ait pas orienté ses choix traductifs en ce sens. D'autre part, on peut aussi douter de la motivation sous-tendant les agencements de signifiants dans la traduction lorsque ceux-ci sont soit trop disséminés, soit insuffisamment développés pour être réellement perceptibles. Partant, le terme de motif sonore, qui s'appuie sur les concepts de motivation, retour et esthétique<sup>189</sup>, ne saurait s'appliquer là où la fortuité semble dominer. En suivant la même logique, à partir du moment où l'on remarque que ces agencements de signifiants s'érigent en motif sonore (que ce soit dans l'original ou la traduction), il semble que l'on doive tenir compte de très courts passages, qui, s'ils sont peu significatifs pris isolément, ne participent pas moins du ou des motifs développés globalement et soutenus par des énoncés plus largement et savamment élaborés. À cet égard, il est utile d'invoquer la notion de réseaux signifiants sous-jacents avancée par Berman (1999, p. 61). Autrement dit, si ces énoncés peuvent sembler avoir une valeur ponctuelle discutable lorsqu'on les examine isolément, pris à l'échelle de la traduction tout entière, ils s'insèrent au contraire dans une stratégie d'écriture cohérente qui justifie leur prise en compte. Partant, des énoncés tels qu' « une petite **table basse** et **bancale** » (*Pays*, p. 14), « This is **mindless madness** » (*Secrets*, p. 184) voire « a **shabby shoe** » (*Land*, p. 7) peuvent tour à tour avoir une valeur fortuite ou, au contraire, motivée, selon qu'ils s'inscrivent ou non dans un projet identifiable et – idéalement – identifié par la critique,

---

<sup>189</sup> Voir chapitre 1.

l'écrivain ou encore la traductrice<sup>190</sup>. La valeur d'un relevé statistique prend d'ailleurs tout son sens pour pondérer telle remarque de la critique, voulant que « Jacqueline Bardolph s'efforce **toujours** de rendre la musicalité du texte de Farah » (Cingal 2001, p. 94; à propos de la traduction de *Secrets*, mise en gras ajoutée). En effet, à partir du moment où l'on convient que l'écriture de Farah repose sur la « **récurrence** de procédés stylistiques très recherchés » (*ibid.*, p. 98, mise en gras ajoutée) et que cette récurrence, ainsi que les « variations musicales autour de telle ou telle sonorité, sont autant de signes métafictionnels qui prennent le lecteur à partie » (*ibid.*), le lecteur critique peut difficilement se passer de données quantitatives et se contenter d'examiner quelques réalisations traductives disséminées. La notion de retour, qui figure au cœur du concept de motif, implique aussi celle d'une récurrence significative, qui établit un seuil critique de perception en deçà duquel le motif n'existe plus (quand le lecteur de la traduction n'est plus à même de percevoir une systématique cohérente). Dans le cas précis de ces deux écrivains de culture somalie, la notion de motivation évoquée un peu plus haut (autre élément constitutif du motif sonore) est loin d'être accessoire, dans la mesure où le lien que l'on peut établir entre les motifs sonores déployés dans *Secrets* et le *Pays* et les pratiques poétiques orales somalies est largement attesté. Il ne s'agit pas pour autant d'uniformiser leur mise en œuvre de ces motifs, Farah et Waberi affichant deux types d'écriture bien distincts, et ce, à plus d'un titre. Le motif sonore central déployé par Farah, soit l'allitération (qui, avec

---

<sup>190</sup> Néanmoins, la non-reconnaissance de certains traits par la critique, parfois initiale, comme en témoigne la lecture tardive de la créolité littéraire chez Perse (voir chapitre 1), n'invalide pas pour autant l'existence de ces caractéristiques. À l'opposé, il serait naïf de tenir systématiquement pour acquis les considérations de l'auteur s'érigeant en autocritique.

l'assonance, représentent presque 70 % des motifs relevés), semble plus directement obéir aux règles de composition de la poésie traditionnelle somalienne. Étant donné le format de prédilection de Farah (le roman, texte long par définition), le défi est de taille, et explique cette « exploration quasi-encyclopédique du lexique » (Cingal 2001, p. 92). Autrement dit, sans avoir jamais (à ma connaissance) publié de poésie, l'écrivain somalien poursuit à sa façon le travail de création poétique amorcé par sa mère et son grand-père maternel. En outre, pour rester sur l'idée de continuité ou d'intertextualité (pour reprendre la conception d'Eileen Julien), les romans de Farah sont doublement cohérents avec la tradition poétique dont ils s'inspirent, dans la mesure où ces deux littératures allitérées se veulent une dénonciation de pratiques politiques et sociales inacceptables. Mais il serait sans doute réducteur de vouloir faire une lecture intertextuelle unijambiste d'une écriture aussi dense et aussi riche que celle de Farah, même en ayant fait le choix de se concentrer sur un élément aussi précis que le motif sonore. La fascination exercée par Joyce sur Farah n'est sans doute pas étrangère à la signification qui se dégage des textes de l'écrivain irlandais, et il serait sans doute intéressant de mettre en abîme leurs pratiques allitératives respectives. Soulignant l'affiliation littéraire de Farah avec Joyce, Beckett et Yeats d'un côté, et avec Soyinka et Armah de l'autre, Gikandi est l'un de ceux qui a souligné le plus précisément la nature hybride des influences littéraires sur l'écriture du Somalien :

« Farah's novel seem to be located at an interesting caesura: they are loaded with the weight of Somali oral culture, but they seek to go beyond the temporality of tradition; they derive their force and identity from a powerful intertextual relation with modernist texts » (Gikandi 1998, p. 754).

À la lumière de l'analyse de corpus, qu'appuient l'ensemble des remarques de la critique et les confidences de l'écrivain, le projet de traduction de Bardolph semble s'être élaboré, non pas en faisant abstraction du projet d'écriture de l'écrivain somalien – puisque l'on a pu relever dans sa traduction un certain nombre de figures audibles – mais plutôt en marge de ces manifestations allitératives. Ce constat permet de poser plusieurs questions, notamment celle du seuil de perception d'un motif – évoquée plus haut et que Richard (2005), le traducteur de Chenjerai Hove, développe à propos de la figure de la répétition (voir chapitre 5), mais aussi celle de la mise en évidence d'intertextualités esthétiques. En effet, la mise en sourdine de cette écriture de la signifiante rend plus difficilement identifiable le lien non seulement avec les pratiques poétiques somaliennes, mais aussi moins perceptibles le double lien<sup>191</sup> avec l'écriture de Joyce, pour ne citer que lui. Toutefois, il est évident que l'on ne peut réellement évaluer le poids des décisions éditoriales par rapport à la volonté de la traductrice de s'engager dans un type de projet traductif particulier. On peut par exemple supposer qu'une traduction plaçant les motifs sonores comme axe traductif aurait nécessité un temps de réalisation incompatible avec les délais imposés par l'éditeur. Cependant, d'autres indices se font plus tangibles, ne serait-ce que dans la lecture que fait Bardolph du palimpseste poétique somali dans les textes de Farah :

« If the novels written in English establish such a living continuity with the riches of oral Somali poetry, it is essentially through this device of represented dreams. They are the personal and social unconscious of the text,

---

<sup>191</sup> Le lien ne se situe pas seulement au niveau de l'esthétique allitérative – pour ne citer qu'un seul motif sonore – mais relève aussi du fait que l'écriture de Joyce, tout comme celle de Farah, s'appuie sur une littérature orale assortie d'une esthétique sonore bien codifiée (voir Tymoczko 2005).



the sources of its main images and emotions; in the reader's mind they create a mode of questioning that in some of its aspects is specifically Somali, but also accessible to all, even when the poetical tropes seem ambiguous or inconclusive: we all work together at meaning. » (Bardolph 1998a, p. 171).

Cette remarque est importante. La poétique de Farah serait-elle « trop » riche pour n'en faire ressortir qu'une seule facette, dont la mise en avant masquerait les autres? Ou bien la valence sonore se heurte-t-elle, pour toute une série de raisons, aux frontières de la page écrite et à la dominante narrative qui gouverne, bon gré, mal gré, le roman? Sans être en mesure de confirmer aucune de ces hypothèses individuelles, je me contenterai de supposer que – combinées – elles contribuent à provoquer chez certain(e)s une résistance à l'architecture sonore du texte de fiction.

Si l'on suit la suggestion de Gikandi (*ibid.*) invitant à se fier aux épigraphes qui émaillent, non pas les romans de Farah, mais le recueil novellistique de Waberi cette fois, on remarque la présence de nombreux poètes (Baudelaire, Rimbaud, Tchicaya U Tams'i, Hugo, Soyinka, Shakespeare ou encore Djébar<sup>192</sup>). Cet éclectisme poétique est sans doute assez cohérent avec les résultats de l'analyse de corpus présentés dans la section précédente. Si la catégorie allitérative domine chez Waberi (avec 45 % des occurrences totales), elle est loin d'être écrasante comme chez Farah, dans la mesure où paronomases (24 %) et homéotéleutes (20 %) occupent une place non négligeable dans le recueil du Djiboutien. Les catégories plus ludiques (virelangues, jeux de mots et – dans une moindre mesure – répétitions et dérivés morphologiques, qui totalisent 11 %) reflètent bien, tout en

---

<sup>192</sup> Dont l'extrait choisi, tiré de *L'Amour la fantasia*, affiche une superbe envolée allitérative.

étant moins représentatives sur le plan statistique, sa plume souvent humoristique, voire sarcastique et ironique, qui lui permet de se livrer à sa manière à une critique non moins virulente des pratiques politiques et sociales en vigueur dans sa région natale. Ainsi, les inspirations mélodiques de Waberi semblent plus éclectiques que celles de Farah, qui précise d'ailleurs dans son avant-propos à la traduction du *Land* de Garane que la prose poétique de son confrère djiboutien :

« is not at all encumbered with the rhetorical devices of his mother tongue, Somali. Yet there is evidence of his Somaliness everywhere in the text [...]. In fact, every now and then Waberi surrenders his creative energy wholly to the Somali side of him: rhetorical, lyrical, metaphor-based. » (2005a, p. ix).

Ce que l'on peut comprendre de ce témoignage frôlant l'oxymore, c'est peut-être que Waberi affiche une plus grande liberté dans ses stratégies d'écriture, autrement dit qu'il fait preuve d'un nomadisme scripturaire (au sens de butinage) cohérent avec son projet de s'inscrire dans une « littérature-monde [...] de langue française » (Waberi 2009). Appliqué au Djiboutien, le terme de nomadisme connote entre autres le « rôle de la langue dans l'exploration des méandres de l'imaginaire et de l'inconscient » (Hirchi 2006, p. 598). Comme on l'a fait remarquer plus haut, cette volonté d'exploration poétique a été mise en avant par la critique (et les éditeurs) en reprenant la désignation « poésie fiction » de Chanda (2001), « au point d'en faire un motif, une grille de lecture tangible » (Waberi 2003, p. 935). Visiblement, la traductrice de Waberi a bien perçu le message et son conditionnement (au double sens du terme) éditorial et commercial en érigeant à son tour le motif sonore comme grille de lecture dans la version anglaise. À la lecture des *blurbs*

éditoriaux, le conditionnement (au sens de paratexte commercial) des ouvrages de Farah semble bien différent : certes, *poetic (prose)* apparaît de çà de là dans l'espace anglophone pour qualifier la plume du Somalien, mais il semble que les thématiques abordées occupent trop de place pour offrir une visibilité/lisibilité réelle à une écriture qui se voit surtout qualifiée d'*exotic, sophisticated, lush, daring* ou encore *urbane*<sup>193</sup>. Dans l'espace francophone, ce même conditionnement tait toute référence à quelconque qualité ou particularité scripturale et *Secrets* (1999) est présenté comme un roman qui « baigne dans une atmosphère délétère où les intrigues familiales, la magie et le sexe occupent les esprits tandis que les tirs d'armes automatiques se multiplient dans la ville<sup>194</sup> ». Pour conclure sur cette note éditoriale, ajoutons encore que la nouvelle, depuis l'avènement du poème en prose, est plus encline à être rapprochée du poème. Si ces deux formes d'expression littéraire ont en commun la « courteur<sup>195</sup> »; certains critiques font valoir le fait que l'une raconte et l'autre non<sup>196</sup>. L'examen du recueil de Waberi à l'aune de ce dernier critère (présence/absence de récit), montre que la majorité des textes méritent le qualificatif de poème en prose, dans la mesure où seulement cinq textes sur dix-sept (*Le Mystère de Dasbiou, Le Coryphée de la colonie, Une femme et demie, Brasero dans le ciel* et *Askar des ordures*) racontent une véritable histoire, bien que seuls *Le Mystère de Dasbiou* et *Le*

---

<sup>193</sup> Quatrième de couverture de *Secrets* (original anglais).

<sup>194</sup> Quatrième de couverture de *Secrets* (traduction française).

<sup>195</sup> Au sens de mesurable, la brièveté littéraire renvoyant à autre chose; ici, « courteur » est à prendre comme antonyme exact de longueur du texte (voir Dessons 1991, p. 4).

<sup>196</sup> Voir notamment Chapelan, qui définit le poème en prose comme « tout texte qui ne se propose pas d'abord de raconter ou de démontrer, qui ne veut pas être d'abord raisonnement ou récit, mais accumulateur de cette énergie qui se manifeste par musique ou images » (1944, p. XVI).

*Coryphée de la colonie* présentent moins d'occurrences de patrons sonores que les autres. Ces dernières remarques visent à souligner que le projet traductif de chacune des traductrices s'élabore aussi sur un espace littéraire prédéfini de manière bien différente. Toutefois, il sera intéressant de revenir sur la question du traitement allitératif dans la traduction romanesque à partir de l'examen des traductions d'Armah et de Djébar, ce qui sera l'objet du chapitre 5.

## **CHAPITRE 4 – Modalités esthétiques de la répétition chez Adiaffi et Hove**

L'objectif de ce chapitre est d'examiner la manière dont la poésie, notamment akan et shona, s'exprime dans l'écriture de l'Ivoirien Jean-Marie Adiaffi et dans celle de son frère zimbabwéen, Chenjerai Hove. Ces deux écrivains présentent un profil comparable, ne serait-ce qu'en vertu du fait que tous deux ont alterné publications de poèmes et de fiction, bien qu'il soit nécessaire de revenir sur les modalités de ces distinctions génériques et de les approfondir. À la différence de Farah et de Waberi, dont les écrits ont fait l'objet du chapitre précédent, Adiaffi et Hove s'appuient sur un patrimoine littéraire distinct. Par conséquent, ils seront traités individuellement, même si tous deux souscrivent à une esthétique commune, celle de la répétition.

## Première partie - Appréhender la transgénéricité adiaffienne à travers le prisme traductif

### 1. Une littérature *n'zassa*

Né en 1941 à Bettié, en Côte d'Ivoire, Jean-Marie Adiaffi s'est tout d'abord intéressé aux arts cinématographiques, avant de se tourner vers l'écriture en 1969 (après un détour par la philosophie). C'est avec la publication du recueil de poèmes *Yalé Sonan* (1969) qu'il amorce sa carrière, assez timidement, dans la mesure où l'ouvrage ne retient pas l'attention de la critique; il faudra attendre 1980 pour que paraissent ses œuvres majeures : *La carte d'identité* (roman) et *D'éclairs et de foudres* (long poème). C'est d'ailleurs *La carte d'identité* qui vaut à Adiaffi l'attribution du Grand Prix littéraire d'Afrique noire en 1981. Adiaffi publie ensuite un second recueil de poèmes (*Galerie infernale* [1984]<sup>197</sup>) et deux romans (*Silence, on développe* [1992]; *Les naufragés de l'intelligence* [2000]). Outre ces ouvrages, Adiaffi a écrit un essai et un livre pour enfants. Si l'on ne peut pas qualifier l'écrivain ivoirien de prolifique – avec seulement huit ouvrages publiés en l'espace de trente ans<sup>198</sup> – le personnage n'en a pas moins fait couler de l'encre : haut en couleur, le verbe haut et fort, Adiaffi s'est distingué en tant que farouche défenseur

---

<sup>197</sup> Publié en 1984, ce recueil a néanmoins été rédigé avant *La carte d'identité* et *D'éclairs et de foudres* (Gnaoulé-Oupoh 2000, p. 275). Il s'agit donc de son second ouvrage, si l'on fait abstraction de la chronologie éditoriale.

<sup>198</sup> Adiaffi s'est éteint à Abidjan en 1999.

de la culture akan<sup>199</sup>. Certains de ses témoignages permettent de mieux comprendre comment s'est façonné son projet d'écriture :

« À côté de notre cour familiale, il y avait deux personnages qui ont vraiment influé sur ma tendre sensibilité et sur ma vie. Il s'agit d'un forgeron et d'une potière. Avant d'aller au champ, ma grand-mère me confiait soit à l'un, soit à l'autre, pour assurer en quelque sorte ma garde. Donc je passais les journées à regarder le feu qui rougeoit dans la forge. Je suis la transformation progressive du fer en toutes les formes, que ce soit la daba, le couteau, la machette, l'écumoire ou la louche. Cette transmutation de la matière en des formes, pour moi, est une forme de création, d'écriture. Il y avait aussi la potière. Vous voyez déjà, soit dit en passant, d'où viennent tous les symboles qui fourmillent dans mes œuvres : la terre, le feu, le fer. Il s'agit de symboles vécus et non simplement métaphoriques. Avec la potière il m'arrivait d'aller chercher en sa compagnie, l'argile à la rivière. Ici intervient un autre élément que j'évoque souvent qui est l'eau. Nous prenions l'argile dans l'eau et la terre. La transformation de cette terre argileuse en canari destiné à conserver de l'eau, relevait pour moi du sublime. Quand je la regardais travailler, manier avec habileté cette terre qui se transforme en formes, à travers la transe de la main et du corps, tout se passait comme s'il y avait un dialogue entre elle et cette terre, pour lui dire voilà ce que je veux : sois cette forme. Mon enfance s'est donc déroulée dans cette fascination des formes, des figures transformées. D'où le désir plus tard de restituer dans mon écriture toutes ces formes. Il y a en moi comme une sorte d'obsession de dire toutes ces choses, de les sortir de moi avec comme impératif ce mot d'ordre : écris ou crève. » (Gnaoulé-Oupoh 2000, p. 274, d'après une entrevue inédite de 1993).

Gnaoulé-Oupoh souligne encore l'influence décisive de la grand-mère de l'écrivain<sup>200</sup> en ce qui concerne son orientation vers la littérature :

---

<sup>199</sup> Il est bon de préciser tout de suite que la langue-culture agni fait partie du groupe (culturel et linguistique) akan. Des précisions seront apportées dans les pages qui suivent, notamment à la section 4, intitulée « Les poésies akan ».

<sup>200</sup> Orphelin quelques années après sa naissance, Adiaffi a été élevé par sa grand-mère.

« C'est à elle que Jean-Marie Adiaffi de son propre aveu, doit en partie tout ce qu'il sait aujourd'hui de la littérature orale et d'une façon générale de la culture akan. C'est elle qui a posé les bases de sa formation artistique et littéraire, avant qu'il ne s'intéresse à l'aspect livresque de la connaissance, au cours de son cursus scolaire et universitaire. » (*ibid.*)

L'exposition d'Adiaffi aux différentes littératures au sens large, qu'elles soient akan, africaines et caribéennes (Senghor et Césaire), françaises (Rimbaud, Lautréamont, Éluard) ou encore d'obédience philosophique<sup>201</sup>, se donne à lire dans ses textes, et sa poétique porte les marques de ces influences éclectiques « en épousant même presque tous les contours » (Gnaoulé-Oupoh 2000, p. 275). Les thématiques abordées par l'Ivoirien témoignent de l'influence senghorienne : misères et souffrances de l'Homme noir pendant la période coloniale et le mouvement d'indépendance, quête identitaire, réhabilitation du patrimoine artistique africain.

Il est difficile de s'intéresser à Adiaffi sans approfondir la question de l'hybridité des genres. Évoquées dans la problématique (chapitre 1), les considérations génériques méritent d'être approfondies dans la mesure où elles figurent au cœur des préoccupations de l'Ivoirien et où elles se répercutent théoriquement sur la lecture critique qui s'effectue au stade de la traduction. Les différents ouvrages d'Adiaffi ne se conforment pas nécessairement aux critères classiquement attribués aux différents genres de la littérature.

---

<sup>201</sup> Il n'est pas inutile de préciser qu'Adiaffi s'est tout particulièrement intéressé à la langue poétique des présocratiques. Parmi les caractéristiques de cette poétique, on peut évoquer l'expression formulaire, la parataxe ou encore la prose rythmée qui n'ont certainement pas manqué de piquer l'intérêt de l'écrivain ivoirien.



Constitué d'un seul long poème, *D'éclairs et de foudres* n'en convoque pas moins dialogues et narration, ce qui vient bousculer jusqu'aux esquisses définitives du poème en prose<sup>202</sup>. Ce choix est consciemment assumé par Adiaffi, qui revendique ce non-conformisme générique de manière presque idéologique. Il qualifie cette écriture de *n'zassa*, ce qui, dans sa langue maternelle (l'agni), « désigne le pagne fait à partir de plusieurs morceaux de pagnes différents » (Gnaoulé-Oupoh 2000, p. 276-277). Il semble que l'on revienne à cette notion de transformation des formes pour laquelle Adiaffi avouait son admiration dans son entrevue de 1993, passion à propos de laquelle il s'exprimait dix ans plus tôt en ces termes, en insistant sur l'éclectisme de ses sources :

« Cette Renaissance littéraire, en ce qui nous concerne, est bien la finalité ultime de nos recherches, partir de la littérature africaine pour innover, trouver de nouvelles formes qui ne soient ni répétition béate et anachronique des formes du passé dépassé ni mimétisme servile et inadapté de l'Occident. » (Adiaffi 1983a, p. 20).

Ces revendications transgénériques et transculturelles ont régulièrement été mises en avant tant par la critique<sup>203</sup> que par l'écrivain, qui, en s'appuyant sur la terminologie métaphorique de *n'zassa*, rend son style inclassable puisqu'il convoque un « genre sans genre qui rompt sans regret avec la classification classique, artificielle de genre : romans, nouvelles, épopée, théâtre, essai, poésie »<sup>204</sup>. Adiaffi attribue partiellement cette

---

<sup>202</sup> « Courteur » et absence de récit (voir chapitre 3).

<sup>203</sup> Voir l'étude minutieuse d'Atcha (2007) en ce qui concerne l'hybridité générique et textuelle d'Adiaffi dans *Les naufragés de l'intelligence*, et Semujanga (1999) à propos de la poétique transculturelle comme méthode d'analyse de la littérature africaine. Tro (2009) a, pour sa part, davantage insisté sur la falsification générique comme modalité littéraire moderne.

<sup>204</sup> Adiaffi (2000), dans la préface de *Les naufragés de l'intelligence*.

transgénéricité à l'influence du surréalisme, notamment celui du « Césaire du Cahier » (Gnaoulé-Oupoh 2000, p. 277). Curieusement, la critique s'est, à plusieurs reprises, penchée sur les structures rythmiques et sonores de ses ouvrages présentés comme poèmes, notamment *D'éclairs et de foudres* (Jules Tiburce Kouadio [1984], Madeleine Borgomano [1987], Bruno Gnaoulé-Oupoh [2000], Kobenan N'Guettia Kouadio [2005]), sans que cette revendication de transgénéricité stylistique incite à faire une lecture similaire de ses romans. On peut par exemple regretter que l'excellente analyse des *Naufragés de l'intelligence* réalisée par Atcha (2007) à partir du concept de roman *n'zassa* n'aille pas jusqu'au bout de ce qu'une lecture poétique implique. Tacitement, ces critiques continuent à réserver une grille de lecture dichotomique aux textes présentés comme poèmes ou comme romans<sup>205</sup>; autrement dit, on prête une oreille (très attentive) aux structures sonores du poème, mais pas à celles du roman. Ce paradoxe apparaît d'autant plus flagrant que les deux œuvres maîtresses d'Adiaffi, soit *La carte d'identité* (désormais, *La carte*) et *D'éclairs et de foudres* (désormais, *D'éclairs*), publiées toutes deux en 1980, présentent des ressemblances indéniables quant à la stratégie d'écriture mise en œuvre. Je propose d'y revenir au moment de l'analyse de corpus, en mettant en parallèle des extraits de ces deux textes.

---

<sup>205</sup> Cette remarque est à nuancer, dans la mesure où Atcha (2007) fait une intéressante lecture de l'agencement spatial des *Naufragés*.

## 2. Vers le transpoétique : une lecture oraliste et surréaliste

L'inspiration césairienne chez Adiaffi est soulignée par Gnaoulé-Oupoh (2000); au-delà d'une conception commune de la fonction du poète (« éveilleur de conscience », Gnaoulé-Oupoh 2000, p. 283) et de la parole poétique (« forte et miraculeuse », *ibid.*), leur écriture partage certains traits formels. Si on y trouve des similitudes lexicales, c'est surtout dans l'agencement de la parole que la parenté est la plus évidente : parataxe, répétition, circularité. Cependant, l'écriture d'Adiaffi n'en est pas moins personnelle; elle est notamment marquée par une « exploitation du langage qui lui permet d'éclairer dans toutes les directions » (Borgomano 1987, p. 33). Une étude transversale menée par Kouadio (2005<sup>206</sup>) portant sur les œuvres poétiques des « oralistes<sup>207</sup> » ivoiriens Zadi Zaourou, Ebony et Adiaffi, mises en abîme avec les productions poétiques d'autres auteurs francophones, fait ressortir des similitudes frappantes sur le plan de la construction des structures sonores. Ainsi, *Anabase* de Perse, *Paroles* de Prévert, *L'Union libre* de Breton et *L'Espace furieux* de Novarina présentent bon nombre d'homologies formelles avec les textes des poètes ivoiriens précités. Ils font notamment la part belle aux répétitions (principe organisateur chez Perse), aux parallélismes et anaphores (Prévert), aux récurrences lexicales et grammaticales (Breton) ou à la circularité (Novarina, par le biais de répétitions, formules, parataxes et configurations prosodiques<sup>208</sup>) (Kouadio 2005,

---

<sup>206</sup> *De l'expressivité au sens dans la poésie ivoirienne d'expression française*, thèse de doctorat.

<sup>207</sup> Qualificatif proposé par Gnaoulé-Oupoh (2000, p. 285).

<sup>208</sup> « En parcourant *L'espace furieux*, on apprécie à sa juste valeur que (*sic*) le poète accorde aux mots, aux signifiants dans leur matérialité phonique, une valeur indéniable » (Kouadio 2005, p. 322).

p. 295-329). En concluant que l'oralité poétique, dans l'acception retenue aux fins de cette thèse qui rejoint celle de signifiante selon Dessons et Meschonnic, ne saurait constituer l'apanage d'une littérature africaine ni équivaloir à l'expression exclusive d'un héritage littéraire oral, Kouadio (2005, p. 329-330) propose une lecture qui tente d'échapper au biais essentialiste évoqué dans les premières pages de cette thèse. Au contraire, Kouadio suggère que l'oralité poétique en question est susceptible de constituer un dénominateur commun à des littératures de différentes origines, tout en proposant de s'intéresser aux conditions historiques de production de l'œuvre et de l'oralité (2005, p. 329). Il me semble par ailleurs intéressant de reconsidérer les présupposés essentialistes du mouvement de la négritude<sup>209</sup> à la lumière des remarques de Lindfors, selon lequel le surréalisme aurait constitué à l'époque une forme littéraire des plus adéquates pour faire passer le message de la négritude :

« It is significant that the literary form chosen most often to carry this message was the surrealist poem. This form, with its powerful analogical strategies of rhythm, image and symbol, not only epitomized what Senghor regarded as the essence of African verbal art (Bâ), it also simultaneously linked African creativity with a respected, albeit once avant-garde, mode of European poetic expression. Negritude poetry was thus something both new and old, both freshly inventive yet recognizably imitative, a cross-cultural poetry in a quasi-familiar hybrid form that blended and synthesized two disparate artistic traditions into a harmoniously integrated whole. » (Lindfors 2009, p. 23).

---

<sup>209</sup> La célèbre phrase de Senghor, « L'émotion est nègre, comme la raison est hellène » (Senghor 1939, p. 295), représente sans doute le postulat essentialiste ayant le plus contribué à diviser la critique.

Souligner ce trait d'union formel entre les deux mouvements – surréaliste et négritudien – permet d'examiner les questions esthétiques de manière plus nuancée et en les situant dans un horizon plus large.

### **3. *La carte d'Adiaffi***

*La carte* d'Adiaffi s'inscrit dans la vague des romans satiriques d'Afrique de l'Ouest francophone, héritage d'écrivains tels que Mongo Beti, Bernard Dadié, Ferdinand Oyono ou encore Camara Laye ayant ouvert la voie à partir des années 1950 (Lindfors 2009, p. 25). L'histoire peut se résumer en quelques mots : un beau matin, le prince agni Mélédouman est convoqué par les autorités coloniales souhaitant vérifier son identité. Incapable de produire sa carte d'identité, seul document reconnu par le représentant desdites autorités – un minuscule commandant affublé du problématique surnom de Kakatika<sup>210</sup> – Mélédouman est emprisonné, battu, puis relâché à la condition qu'il retrouve sa carte d'identité dans les sept jours. S'ensuit une kafkaesque recherche de la fameuse carte, qui n'est bien entendu qu'un prétexte pour explorer le concept beaucoup plus profond d'identité culturelle. Comme le fait remarquer Borgomano, « l'histoire sert seulement de canevas narratif à une entreprise d'écriture qui la déborde largement » (1987, p. 30) et la quête d'identité n'équivaut qu'à une (vaine) entreprise pour faire reconnaître le riche

---

<sup>210</sup> « Ah! Kakatika! Outre la sonorité puante, empuantie, merdrière et emmerdante des premières syllabes, cela veut dire « monstre géant » (*La carte*, p. 11)

patrimoine culturel agni. Cette entreprise passe par une démonstration de la dextérité verbale de Mélédouman-Adiaffi<sup>211</sup>, par un travail de littérisation du texte axé sur la force des mots et leur agencement. L'identité adiaffienne se joue précisément des catégories, notamment à travers le personnage de Mélédouman qui revendique son hybridité en prouvant à « l'Autre » que la langue française – qu'il féconde avec la tradition orale (Adiaffi 1983a, p. 19) – fait aussi partie de son identité. Ce travail de fécondation dont parle Adiaffi vise à produire une parole poétique où « les mots s'enchaînent aux mots » (Borgomano 1987, p. 31).

#### **4. Les poésies akan**

Avant de donner un aperçu de l'état des connaissances sur la littérature akan, il est sans doute nécessaire d'effectuer quelques mises en garde. Tout d'abord, il est bon de souligner en quoi ce patrimoine littéraire diffère de celui de langue somalie, dont il a été question dans le chapitre précédent. La Corne de l'Afrique représente en effet un cas particulier sur le plan linguistique<sup>212</sup>, dans la mesure où le somali constitue la langue commune à différents territoires somaliens (Somalie, Somaliland), qu'elle est également parlée dans certaines régions d'Éthiopie et qu'elle constitue la première langue locale à

---

<sup>211</sup> Le récit est partiellement autobiographique : tous deux sont nés à Bettié, ont fait des études de philosophie à la Sorbonne et militent pour la reconnaissance de la culture agni.

<sup>212</sup> Ricard (2009, p. 19) souligne l'exceptionnelle homogénéité ethnique et linguistique des Somalis.

Djibouti<sup>213</sup>, en nombre de locuteurs. Si l'on prend une carte géolinguistique de l'Afrique, cette situation est loin d'être la norme, dont la Côte d'Ivoire d'Adiaffi constitue par contre un bon reflet, en raison du large éventail des langues parlées. Mosaïque ethnique, le pays peut se subdiviser en quatre grands groupes linguistiques : mandé, krou, gour, akan<sup>214</sup>. Adiaffi appartient au groupe akan<sup>215</sup>; ses représentants parlent des langues kwa, dont l'agni, la langue maternelle de l'écrivain, fait partie. Si l'on dénombre 70 langues parlées en Côte d'Ivoire, une majorité écrasante appartient cependant au même groupe linguistique (famille nigéro-congolaise); par ailleurs, la plupart des Ivoiriens parlent au moins deux langues locales. Une étude consacrée à l'usage des langues ivoiriennes dans *Les Naufragés de l'intelligence* (Coulibaly 2009) met en évidence le kaléidoscope linguistique<sup>216</sup> auquel puise Adiaffi pour inscrire son roman dans cette diversité ivoirienne. Tro (2009) fait une remarque similaire à propos de la création romanesque adiaffienne en général<sup>217</sup>. Ces remarques viennent souligner, si besoin est, le non-cloisonnement des ressources de l'écrivain ivoirien. Elles incitent sans doute à examiner avec davantage de prudence les

---

<sup>213</sup> Aux côtés de trois autres langues officielles : l'afar, l'arabe (yéménite) et le français.

<sup>214</sup> <http://www.tlfg.ulaval.ca/axl/afrique/cotiv.htm>

<sup>215</sup> On trouve également de nombreuses références à la langue akan dans la littérature scientifique. Selon les auteurs, l'akan est présenté comme une langue assortie de multiples dialectes ou versions régionales, ou alors comme l'une des langues d'un groupe linguistique. Gnamba (1987, p. 16) fait remarquer qu'« il n'est pas évident [...] de faire la démarcation entre langues et dialectes ». Adiaffi et Gnamba parlent ainsi tous deux de la *langue* agni et ne la présentent pas comme un dialecte. Par prudence, on parlera des langues akan, afin de respecter la sensibilité de chacun.

<sup>216</sup> C'est surtout sur le plan de l'onomastique qu'Adiaffi en fait usage; on peut citer l'emploi du malinké (un des commissaires portant le nom de *Namala namala*, c'est-à-dire « corruption corruption »), du yacouba (*Guégon*, signifiant masque chasseur, étant le patronyme d'un autre commissaire), et de l'agni (soit associé au français, comme dans « L'Aumônier l'Abbé *yako* Joseph », *yako* pouvant se traduire par « condoléances », soit constituant le patronyme intégral du personnage, ce qui est le cas pour la prophétesse *Akoua Mando Sounan*, « je n'ai pas trouvé un homme humain ») (Coulibaly 2009).

<sup>217</sup> Tro (2009) ajoute qu'Adiaffi recourt également au F.P.I. (français populaire ivoirien).

relations entre la littérature orale akan à proprement parler et les textes de l'auteur. Partant, on pourrait même être tenté d'aborder la littérature orale ouest-africaine de manière plus globale, dans la mesure où l'esthétique de la répétition constitue l'une de ses principales caractéristiques. Cependant, il me semble d'une part que ce serait risquer d'adopter une approche uniformisante et, d'autre part, que l'on fasse fi de l'intérêt tout particulier d'Adiaffi pour le patrimoine artistique akan/agni, auquel il se réfère tout au long de son œuvre<sup>218</sup>.

Nketia (1967) se réfère aux « proverbs, drum language poetry, funeral dirges, libation poetry, folktales, and folk songs » pour décrire l'éventail de la littérature orale akan. Abarry signale également l'existence de narrations versifiées et de poèmes de louanges<sup>219</sup> (« verse narratives and praise poems » [1994, p. 318]), et précise que virelangues, chants et poèmes sont fréquemment mis en œuvre dans la vie quotidienne des Akan. Sur le plan formel, les principaux dispositifs ont trait aux techniques de répétition (rimes et allitérations mentionnées par exemple par Abarry 1994), Boadi (1989, p. 182), à propos de la poésie de louanges – qui constitue un genre littéraire en soi alliant poésie, théâtre, élocution et danse – qualifie ses propriétés stylistiques comme présentant des « highly mannered and controlled syntactic and phonological patterns ». Leur structure rythmique et leur agencement se caractérisent par de subtils jeux de mots et de jeux avec les

---

<sup>218</sup> Adiaffi se réfère soit à la culture akan en général ou à la culture agni en particulier.

<sup>219</sup> *Apae* (terminologie akan). On peut signaler que la traduction d'*apae* ne fait pas l'unanimité. Certains font valoir la pertinence d'*appellation poetry* par rapport à *praise poetry* (voir Anyidoho 1991, p. 68 à la suite de Yankah 1983, p. 381).



mots (*ibid.*, p. 186). Ce genre fait appel aux schémas classiques de la poésie orale (« repetition and syntactic parallelism », *ibid.*) et s'appuie sur une architecture phonique élaborée (homonymie, répétitions de voyelles et de consonnes, associations de consonnes et voyelles, métrique...). Par ailleurs, la technique de composition de mots (*compounding*) offerte dans les langues akan semble offrir un terrain particulièrement propice à la mise en avant d'énoncés paronomastiques :

« An inescapable component of the style is the process of word compounding. The high-sounding words so common a feature of the poems are the product of a particular technique of stringing words together, probably involving a process peculiar to the strategy of oral poetry in Akan » (Boadi 1989, p. 189).

Une étude réalisée par Anyidoho met aussi en avant les patrons stylistiques de cette poésie, en insistant sur le concept de parallélisme<sup>220</sup>, qui s'appuie – entre autres – sur la structure phonologique des énoncés tels que rimes, assonances, allitération (1991, p 69). À la suite de Nketia (1955), Anyidoho fait valoir que ces récurrences sonores font partie d'une élaboration prosodique artistique (1991, p. 77); néanmoins, s'il souligne l'effort délibéré déployé par les poètes envers l'architecture sonore, il ne manque pas de faire remarquer que ceux-ci ne perdent jamais de vue la gravité du message qu'ils tentent de faire passer (*ibid.*, p. 78), remarque qui s'applique bien à *La carte*.

---

<sup>220</sup> Le parallélisme dont parle Anyidoho diffère sans doute de l'acception communément reconnue par les spécialistes de littérature orale, qui correspond à un parallélisme syntaxique. Cependant, on peut laisser à Anyidoho le bénéfice du doute, car il n'en donne pas une définition précise. Ce dispositif est par contre clairement défini par les spécialistes de littérature shona (voir deuxième partie de ce chapitre).

## 5. Traduire les modalités poétiques de la répétition dans *La carte d'identité*

*La carte* peut se subdiviser en deux parties : les chapitres gouvernés par l'ironie, qui mettent en scène la confrontation entre Mélédouman et le commandant Kakatika où les jeux de mots et l'esthétique sonore dominant nettement le travail d'écriture (soient les six premiers chapitres et le dernier chapitre, intitulé *Anan Morè*<sup>221</sup>) constituent un premier groupe. Les autres chapitres sont caractérisés par une narration se rapprochant du conte, au ton beaucoup plus grave et qui tend vers le mystérieux, voire le mystique. Les répétitions s'intensifient, mais sont moins variées, dans la mesure où Adiaffi y privilégie surtout la récurrence lexicale, le parallélisme syntaxique et les dérivés morphologiques.

La méthodologie adoptée est similaire à celle présentée au chapitre précédent : lectures indépendantes de l'original et de la traduction, et relevé des catégories poétiques sonores à partir de ces lectures indépendantes. Étant donné que l'esthétique du retour constitue de toute évidence le motif central de *La carte*, toutes les formes de répétition ont été répertoriées, ne serait-ce que pour examiner comment cette modalité d'écriture avait été perçue par la traductrice tant sur le plan global que ponctuel.

---

<sup>221</sup> *Anan Morè* signifie dimanche sacré; il faut signaler que deux chapitres portent cet intitulé (le huitième et le dernier).

Les recherches effectuées à propos de la traductrice de *La carte* ont donné des résultats relativement frustrants, dans la mesure où Brigitte Katiyo n'a publié que trois traductions littéraires et semble s'être ensuite orientée vers une carrière d'interprète. *The Identity Card* a été publiée par la Zimbabwe Publishing House en 1983, soit trois ans après la sortie de *La carte*. Fait relativement inhabituel, Katiyo a également traduit vers le français. Sous le nom de Brigitte Angays-Katiyo, elle a ainsi traduit le roman du Zimbabwéen Wilson Katiyo, *A Son of the Soil* (1976), paru en français sous le titre *La terre de Sekuru* (1985). Sa dernière traduction (*Tu seras mon frère* [1986] pour *Now I call him Brother* [1984], du controversé Alec Smith) été publiée cette fois sous le nom de Brigitte Angays. Les dates de publication de *La carte* et de sa traduction ne sont pas dénuées d'importance : tout d'abord, il faut rappeler que *La carte* constitue en quelque sorte le coup d'envoi de la carrière littéraire d'Adiaffi, écrivain relativement méconnu avant le début des années 1980. La plupart des critiques et analyses de fond ont vu le jour après la parution de la traduction. Si le positionnement poétique de l'œuvre d'Adiaffi est à présent bien documenté<sup>222</sup> et fait l'objet d'un consensus, il l'était sans doute beaucoup moins à l'époque où Katiyo a réalisé sa traduction. Par ailleurs, au début des années 1980, les critiques de littérature africaine insistaient encore largement sur la vocation sociopolitique du roman africain et, si les regards commençaient à se tourner vers le travail d'écriture, c'était surtout dans le but de faire valoir l'altérité du texte, au sens de déconcertant et d'insolite, reléguant dans l'ombre sa poétique (voir chapitre 1). Autrement dit, la traductrice a travaillé sans

---

<sup>222</sup> Ne serait-ce que parce que la critique a, depuis les années 2000, une vision complète de son œuvre.

pouvoir profiter du recul de la critique par rapport au texte à traduire et dans un contexte n'incitant pas nécessairement à faire une lecture poétique de l'ouvrage. En ce qui concerne la reconstruction du projet de traduction de Katiyo, celui-ci n'a pu s'appuyer que sur l'interprétation des choix traductifs, étant donné l'absence de paratexte critique dans ses traductions d'une part, et de publications scientifiques, d'autre part.

La mise en œuvre de la répétition dans *La carte* repose sur différentes techniques, à commencer par la répétition de mots identiques dans la même phrase ou dans le même paragraphe (répétition lexicale). Elle se manifeste également par la présence de répétitions syntaxiques (parallélisme), comme dans :

*Et ça, ces jolis ornements à mes pieds, ces jolis bracelets à mes poignets* (p. 6);

*Vous aviez entre vos mains les pouvoirs, tous les pouvoirs, les moyens, tous les moyens. Le pouvoir technique, les moyens techniques. Le pouvoir intellectuel, les moyens intellectuels. Le pouvoir moral, le moyen moral* (p. 41);

et sous la forme de dérivés morphologiques, auxquels Adiaffi a fréquemment recours :

*Mélédouman savait par expérience ce qu'« aller au **cercle** » veut dire dans cette « **encerclée** » colonie* (p. 3);

***Prince, prince, de la principauté...*** (p. 3);

*Suis-moi **innocemment** au cercle, saint-**Innocent*** (p. 4);

*Pauvre pantin qui essayait [...] de **jouer** un rôle **injouable**. Et qui le **jouait** avec un talent tragi-comique (...)* (p. 5);

*Une fois n'est pas **tradition**, n'est-ce pas, cher prince **traditionnel**?* (p. 26-27);

*On a vu dans l'histoire de la **colonisation** des peuples **colonisateurs** adopter la culture du peuple **colonisé** (p. 33);*

*Oui, je vous accuse de **trahison** et de **tricherie** et moi je ne joue pas avec les **traîtres** et les **tricheurs** (p. 42).*

La présence de paronomases ne surprend pas, d'une part parce que les dérivés morphologiques appellent naturellement ce dispositif; d'autre part, parce qu'il semble que les énoncés paronomastiques constituent une figure classique de la poésie orale akan (voir section 4 ci-dessus). Les paronomases s'inscrivent davantage dans une stratégie de substitution ou de déclinaison de la répétition, plutôt que de répétition au sens strict. Les chiasmes phoniques et les jeux de mots sonores peuvent être regroupés dans la même stratégie substitutive. Les autres patrons poétiques sonores répertoriés relèvent des techniques de répétition au sens propre : il s'agit d'allitérations, d'assonances et d'homéotéleutes (rimes internes). Quant aux virelangues, ils ne rentrent dans aucune de ces deux catégories, mais soulignent à merveille la dextérité langagière d'Adiaffi et viennent – aux côtés des jeux de mots – renforcer l'ironie qui parcourt le roman, notamment les chapitres dont il est question ici<sup>223</sup>.

Les extraits suivants donnent un aperçu de la configuration sonore des énoncés à l'œuvre dans *La carte* :

*Maintenant il s'agit donc de recueillir tout ce **venin** splendide dans une assiette en or. Pour le servir chaud et savoureux aux affamés de la liberté, aux assoiffés de la dignité. Il s'agit de récolter ce succulent **venin** [...] (p. 36).*

---

<sup>223</sup> Chapitres dominés par l'ironie (voir section 5 ci-dessus).

Outre *venin* qui se répète, on note une série de parallèles sonores intéressants : *récolter* rappelle *recueillir* (ce venin), lequel venin est *splendide/savoureux/succulent*; les *affamés* répondent aux *assoiffés* de *liberté/dignité*, le tout servi sur une *assiette* qui précède les *assoiffés* une ligne plus bas. Les extraits suivants donnent un aperçu de la configuration sonore des énoncés à l'œuvre dans *La carte* :

*Lui, l'irréprochable garde-floco à la belle chéchia rouge comme la calotte d'un cardinal. Peureux qui voulait tant faire peur aux autres* (p. 8), allitérations en [ʃ] et [k], dérivé morphologique;

*La loi, la légalité, la légitimité : c'est moi et moi seul. Il n'y a pas plus à Bettié qu'ailleurs deux légalités, deux légitimités, deux cartes d'identité* (p. 32), répétitions, paronomase (*légalité/légitimité*), assonance et homéotéleute en [e] (soulignées), allitération en [l];

*Vous piétinez, vous humiliez, vous opprimez, vous réprimez, vous exploitez, vous niez...* (p. 42), paronomase (en gras), homéotéleute (soulignée);

*On voyait fourmiller dans le pagne de ce curieux condamné une armée révoltée de vermine* (p. 72), homéotéleute et assonance en [e], paronomase partielle (-*amné/armée*), chiasme sonore (*rév/ver*);

*Visage qui perle : je te cueille pour un collier de perles, un collier de sueur et de sang pour ceindre ma fiancée au jour de nos nouvelles noces, avec la vie, avec l'histoire, notre histoire d'amour, reconstituée des ruines de la haine* (p. 145), répétition et homophonie (en gras), allitérations en [k] et [s].

Examinons maintenant quelques passages<sup>224</sup> du long poème d'Adiaffi, *D'éclairs et de foudres*, publié la même année que *La carte* :

---

<sup>224</sup> La disposition sur la page est celle d'origine.

*Parole de pierre**Parole à planter dans la matrice purulente du**Ciel pour avoir **enfanté** la terre d'un songe d'**enfer****à caresser le rêve du paradis qui écume en **crinière****de feu au purgatoire* (p. 26), allitérations en [p], [f] et [k], homéoteleute et rime (soulignées), structures paronomastiques (*enfanté/enfer; de feu/d'enfer*);*Reprendront vie**Auront revêtu une nouvelle vigueur**Auront **conquis** par la **mort** un nouveau **corps*** (p. 43), allitérations en [v] et vi-, suite quasi paronomastique (*conquis/corps/mort*) dont *corps* constitue l'axe central;*vent violent chargé d'amorcer le changement des  
saisons, le **souffle le souffle** nouveau **resouffle**  
**resouffle le soufflet** de nos **gorges** qui **forge** la  
**source** menstruelle...**Frais frais frais sera le sang qui jaillit de tes  
cuisses **forgeronnes**... **Fraîche fraîche** sera**l'eau...* (p. 49), répétitions, dérivés morphologiques, allitérations, assonance en [ã], paronomases (*gorges/forge; souffle/source*);*Un matin de fourmis dans l'air épais qui sur-  
plombe le village, des hommes blancs habillés de noir et  
**casqués** de mort, des hommes noirs habillés de blanc  
et **masqués** de douleur et de honte ensemble ont perdu  
le vieux nègre* (p. 50), paronomase (en gras), chiasme syntaxique (souligné);

L'ironie n'est pas en reste non plus dans le poème, et se manifeste parfois de manière crue et facétieuse :

*Vous petits nègres **mercédes-odorisés, merde-**  
**sots-odorisés** qui maintenez la douloureuse**pérennité du fouet du **vol** du pillage du **viol** dans nos**murs* (p. 63), calembour, allitération en [p], paronomase (*vol/viol*);

tout comme dans *La carte* :

*Ensuite, Kakatika, qui lui resta! Ah! Kakatika! Outre la sonorité nauséabonde, empuantie, merdière et emmerdante des premières syllabes, cela veut dire « monstre géant » (p. 11).*

On ne peut que constater la similarité des modalités poétiques de la répétition mises en œuvre par Adiaffi dans ces deux textes. Si *D'éclairs et de foudres* avait été traduit en anglais, il aurait été édifiant de confronter deux attitudes traductives vis-à-vis de ces modalités en prenant en compte la question générique.

Examinons à présent quelques extraits de *La carte* et de *The Identity Card* (désormais, *ID*) côte à côte, pour observer les stratégies de la traductrice face à cette esthétique.

*C'est moi qui ait le **pouvoir** et tout le **pouvoir**. Et un **pouvoir** est **puissant** ou n'est pas. Comment concevoir un **pouvoir impuissant**, un **pouvoir faible**? Tout **pouvoir** est fort ou n'est pas... (La carte, p. 37), répétition et dérivé morphologique, allitérations en [p], [k] et [f], assonance en [wa];*

*I have all the **power** here, and **power** means **force**. How can anyone conceive **power** which is not **force**? A feeble **power** maybe? No, **power** is **forceful**, otherwise it is not **power** (ID, p. 27), répétition et dérivés morphologiques (*force/forceful*), allitération en [f].*

Le rendu traductif de ce passage est intéressant à plusieurs titres : d'une part, parce que les oppositions parviennent à s'exprimer de la même manière que dans l'original, en les liant par une consonne allitérée (*fort/faible; force(ful)/feeble*); d'autre part, on constate que la répétition s'appuie sur des dérivés morphologiques dans les deux textes (*puissant/impuissant; force/forceful*).



*Votre **verbe** était le **verbe** créateur, le **verbe divin** qui tirait toute chose des ténèbres. Vous étiez l'essence de la **vérité**, de la révélation **divine** (La carte, p. 43), répétition et dérivé morphologique, consonnes et syllabes allitérées;*

*Your **word** was the creative **word**, the **divine word** which shaped everything out of darkness. You were the **essence** of truth, the **essence** of **divine** revelation (ID, p. 31), répétitions, parallèle sonore entre *Your word* et *You were* en début de phrase;*

*Les **radicelles**, les **ramifications réfugiées** sous les **rochers**, **indéracinables**, inaccessibles aux mains **impies** qui s'aviseraient de les arracher **impunément** même l'arbre une fois abattu. Ah! Les **racines**, les **tenaces racines**, les **têtues petites racines**, les **invulnérables petites racines**! Êtes-vous sûrs de pouvoir détruire, arracher toutes les **racines** d'un baobab, d'un acajou, d'un fromager, de couper toutes les **radicelles**, une à une, dans ce sol **graniteux**, dans cette terre **graveleuse**, **caillouteuse**, **pierreuse**? (La carte, p. 40), répétitions, allitérations de consonnes en [R] et [t] et de syllabes (-ra, -in), dérivés morphologiques (*racines*, *radicelles*, *indéracinables*), homéotéleute en -euse, paronomase (*graniteux/graveleuse*) et paronomase partielle (*impies/impunément*), parenté sonore (*tenaces/racine*), assonance en [a];*

*What about the **rootlets** which have taken **refuge** under **huge** rocks, out of the **reach** of any **unholy** hands? Oh, those clinging tenacious **roots**, **stubborn**, **invulnerable** little **roots**! Are you sure you can pull out and destroy all the **roots** of the baobab **tree**, the cashew **tree**, the msasa **tree**? Are you sure you can remove all the **rootlets**, one after the other, up to the very last, from this granite, harsh, **stony soil**? (ID, p. 29) : répétitions, allitération en [r], parentés sonores (*stony/soil*, *stubborn/invulnerable*, *refuge/huge*).*

Contrairement au passage précédent, qui recréait la répétition essentiellement sur le plan lexical, celui-ci témoigne d'un réel effort de jouer sur plusieurs tableaux en s'appuyant sur différentes formes de parenté sonore. On peut simplement faire remarquer que si celui d'Adiaffi est plus dense sur le plan des associations sonores, il faut reconnaître la complexité de la tâche pour la traductrice (le défi croît avec le nombre de parentés sonores).

Les mêmes remarques valent pour la paire d'extraits suivants :

*Et ce n'étaient pas les **foulards** des **femmes** noués en couronnes d'**épin**es autour des **têtes** **hérissées**, cheveux de ronces et **tresses de fer** pour se protéger contre les scies*

*d'un soleil **d'enfer** qui arrêterait l'abondante moisson de sueur et de sang, récoltée par les **dieux domestiques** [...]. Femmes, hommes, enfants et vieillards, ayant vainement tiré tous les diables par leur queue, au purgatoire, les **appelaient** maintenant, les **imploraient** pour allumer le feu de l'enfer, afin qu'on en finisse une fois pour toutes avec cette affreuse pénitence (La carte, p. 20), répétition (enfer), paronomases (de fer/d'enfer; appelaient/imploraient), allitérations en [f], [s] et [d], homéotéleute imparfaite (ar/oir);*

*The women's headscarves, tied as **thorn-crown** on the bristled **hair**, **thorn-hair** and iron **plaits**, to protect them from the scorching sun, could not stop the abundant crop of blood and sweat harvested by the domestic gods [...]. Women, men, children and old people had vainly tried everything in this **purgatory** and were now **praying** to **all** the devils of the **hell**, clamouring for the **infernal fire** which would end once and for all their horrible penance. (ID, p. 14), répétitions (thorn, hair), assonances en [p], paronomase (all/hell), allitérations en [s] et [p], virelangue sur la première ligne;*

Parmi les autres exemples intéressants, on peut citer :

*Lui, l'irréprochable garde-floco à la belle **chéchia** rouge comme la **calotte** d'un cardinal. **Peureux** qui voulait tant faire **peur** aux autres (La carte, p. 8), allitérations en [ʃ] et [k], dérivé morphologique;*

*The irreproachable floco-guard in his nice **chechia**, red as a cardinal's<sup>225</sup>. The **frightened** one who was trying so hard to **frighten** others (ID, p. 5), allitération en [ʃ], dérivé morphologique;*

*Aussi était-ce la mort dans l'âme, dans un état de prostration extrême, **désabusé**, le cœur et les gestes vides, les gestes las, que **Kakatika** d'une voix blafarde, comme une aube **délabrée**, une aube **délavée**, que **Kakatika lança** [...] (La carte, p. 47), assonance en [a] parcourant la phrase entière (soulignée), suite paronomastique à trois éléments (en gras);*

*It was therefore with a **heavy heart**, in a state of **prostration**, **disillusioned**, with empty, weary gestures, that **Kakatika** spoke, in a voice as blank as **devastated dawn** (ID, p. 33), allitérations en [h], [k] et [d], deux paires homéotéleutes (en -ion(d) et en [i]);*

*La lumière **pâle** d'une vieille **lampe** à **pétrole** permettait de deviner les formes sensuelles du corps de la nocturne baigneuse, en particulier les rondeurs **sombres** de*

---

<sup>225</sup> On peut juste sourire à l'idée d'un pape portant la chéchia.

*ses seins gonflés de tous les sucs de la terre et du ciel* (*La carte*, p. 53), allitérations en [p] et [s], chiasme imparfait (*pâle/lampe*);

*The faint light of an old paraffin-lamp made it possible to see the sensual shapes of her body, especially the dark fullness of her breast swollen with all the goodness from heaven and earth* (*ID*, p. 38), allitération en [s], homéotéleute (*-ess/-ess/-east*).

Dans certains passages, toutefois, la traduction des structures sonores est moins systématique, venant parfois suspendre leur articulation avec le discours sarcastique qui donne le ton aux chapitres en question :

*Kakatika, a nickname he kept. Ah Kakatika! Apart from the nauseating, foul, shitty sound of the first two syllables, it means giant monster.* (*ID*, p. 7<sup>226</sup>)

dont le passage original, déjà cité à deux reprises, reposait essentiellement sur l'ironie rendue possible la présence de dérivés morphologiques (soulignés) :

*Ah! Kakatika! Outre la sonorité puante, empuantie, merdière et emmerdante des premières syllabes, cela veut dire « monstre géant* (*La carte*, p. 11).

Ici, les calembours sont gommés et l'ironie quelque peu sapée par rapport à un original assez savoureux et qui ne posait pas de difficulté particulière pour la recreation. Dans le genre cru et caustique permettant de prolonger l'allitération, on pouvait, par exemple, avancer quelque chose comme *Apart from the catastrophic, coprolitic, cacophonous name of the commandant.*

*The sacred time of my lost identity, which has been stolen, destroyed during my sleep. The long sleep of oblivion. The long deadly sleep! O mummy! O mummies' memory!* (*ID*, p. 50), répétition, allitérations, homéotéleutes, qui correspond à :

---

<sup>226</sup> Le passage correspondant dans l'original a été présenté un plus haut.

*Le temps sacré de mon identité perdue, volée, violée, durant mon sommeil. Le long sommeil de l'oubli, le long sommeil mortel! Ô momie! Ô mémoire de momie! (La carte, p. 68), paronomase, allitération en [m], répétitions, homéotéleutes (soulignées).*

La paire *stolen/destroyed* dans la traduction annule l'étroite imbrication entre le référentiel et le sonore, la paronomase *volée/violée* ne faisant que renforcer l'association symbolique entre le vol et le viol. Le traitement en anglais était cependant possible, *robbed* et *raped* offrant une solution assez immédiate. Si la traductrice avait voulu étoffer l'allitération en [s] (reposant sur *stolen* et sur les *sleep* répétés), elle aurait pu opter pour *stolen/sacrificed*, quoique cette association soit, elle aussi, moins forte que celle induite par la paronomase d'Adiaffi. Les mêmes remarques peuvent être faites à propos du passage suivant, dans la mesure où *belt, belly, buldging, buffoonish* offraient un potentiel assez intéressant :

[...] *sa large ceinture de femme enceinte à jeun autour de sa taille qui bedonne créait une impression bouffonne qui vous sautait au nez dès la première rencontre (La carte, p. 10);*

[...] *his large belt round the tubby, pregnant waist, created a ridiculous image which no-one could fail to notice at first glance (ID, p. 7).*

L'espace de ce chapitre ne permet pas de multiplier les exemples. La présentation des données chiffrées, correspondant au relevé systématique des catégories illustrées ci-dessus, permettra de rendre compte des créations sonores réalisées par la traductrice indépendamment de celles se manifestant dans l'original. Toutefois, la méthodologie adoptée ici diffère de celle du chapitre précédent. Il n'est pas inutile de rappeler que l'objectif du chapitre trois était de mettre en abîme deux attitudes traductives vis-à-vis d'écritures informées par un même patrimoine sonore, ce qui n'est pas le cas ici. D'autre

part, les formats des ouvrages présentés étaient foncièrement différents : les nouvelles de Waberi étaient beaucoup plus courtes que les chapitres de Farah et il semblait difficile d'élaborer un ratio équitable. Enfin, l'élaboration de statistiques à l'échelle d'un ouvrage entier représente une tâche considérable, disproportionnée par rapport à l'objectif poursuivi, qui consiste à dégager les attitudes individuelles des traductrices et traducteurs envers les patrons poétiques sonores du texte original. Pour Adiaffi et Katiyo, c'est le chapitre 5 qui a été sélectionné pour établir des statistiques, parce qu'il constitue celui affichant la plus forte densité de patrons sonores, aussi bien dans l'original que dans la traduction.

<b>Jean-Marie Adiaffi : <i>La carte d'identité</i>, Éditions Hatier International 2002 ©1980 : « Chapitre 5 » (p. 33-47)</b>						
<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Répétitions lexicales</b>	<b>Parallélismes</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Dérivés morphologiques</b>	<b>Virelangues</b>
28	28	15	12	9	5	2

Tableau 7 – *Relevé des structures sonores dans La carte d'identité*

<b>Brigitte Katiyo (trad.) : <i>The Identity Card</i>, Zimbabwe Publishing House 1983 : « Chapter 5 » (p. 24-34)</b>						
<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Répétitions lexicales</b>	<b>Parallélismes</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Dérivés morphologiques</b>	<b>Virelangues</b>
8	17	12	9	1	3	2

Tableau 8 – *Relevé des structures sonores dans The Identity Card*

Pourcentages de réactivation des structures sonores (Katiyo/Adiaffi)						
Paronomases et chiasmes	Allitérations et assonances	Répétitions lexicales	Parallélismes	Homéotéleutes	Dérivés morphologiques	Virelangues
29 %	61 %	80 %	75 %	11 %	60 %	100 %

Tableau 9 – *Pourcentages de réactivation des structures sonores (Katiyo Adiaffi)*

Certaines catégories, de par leur faible fréquence (homéotéleutes, dérivés morphologiques et virelangues), semblent *a priori* moins significatives que d'autres. Néanmoins, toutes ces figures – sauf les virelangues – participent de l'esthétique de la répétition. *A priori*, le motif sonore ne correspond pas à un ou deux patrons sonores précis, mais semble correspondre plus largement à une esthétique de la répétition s'appuyant sur tout un éventail de techniques. Je reviendrai sur cette hypothèse dans un instant. Avant de commenter plus avant ces chiffres, examinons un instant la réception de l'écriture adiaffienne dans le monde anglo-saxon, à défaut de pouvoir disposer d'une autre traduction d'Adiaffi<sup>227</sup>. À propos de *Silence, on développe* (1992), la critique américaine Susan Gasster écrit :

« The texture of this book is also **heteroclite**. It combines the plot and characters of a traditional novel with lyrical reflexions, free verse, theatrical dialogue, short story, and fragments of an epistolary novel. **Adiaffi's use of language is anarchic. He makes puns in the midst of dialogue about serious political questions as if the very sound of the words distracted**

---

<sup>227</sup> *La carte d'identité* est le seul ouvrage d'Adiaffi à avoir été traduit, si l'on fait abstraction de son livre jeunesse (*La légende de l'éléphanteau* [1983], traduit en allemand sous le titre *Die Geschichte des kleinen Elefantens wie Grossmutter Nanan sie erzählt* [Göttigen : Lamüv, 1991]).

**him from the larger issue. [...] Adiaffi's novel is difficult reading. His prose is distracting and wordy.** His characters clearly serve as political voices and his thesis is constantly in evidence. The book has occasional moments of the truculent energy that is inseparable from horror in works by Sony Labou Tansi or Monenembo, of the immediacy of Sembene Ousmane. For the most part, Adiaffi is heavily present as a profound humanist. This scholar's novel invites comparisons with other works of poetry, fiction, and philosophy including those of Adiaffi himself. » (Gasster 1994, p. 1101)<sup>228</sup>.

Les remarques de Gasster peuvent en partie expliquer la non-traduction de ses textes en anglais, si tant est que la critique anglophone ait, comme elle, perçu son écriture comme déconcertante et tendant vers la frivolité (*as if the very sound of the words distracted him from the larger issue*). En outre, la vision de Gasster reflète bien le regard que bien des critiques ont longtemps porté sur la littérature africaine : les questions politiques (*serious*) ne sauraient être traitées par une écriture facétieuse qui détourne l'attention du lecteur (*distracting and wordy*). Cette écriture dérange, s'appréhende difficilement, et la critique, loin de se demander si – justement – l'organisation des signifiants mériterait peut-être un intérêt particulier, n'y voit qu'anarchie. Partant, on doit doublement saluer les efforts de Brigitte Katiyo, dans la mesure où elle semble bien avoir perçu l'organisation sonore du texte et tenté de recréer cette poétique de la répétition, sans toutefois avoir été toujours systématique. La paronomase, par exemple, a été faiblement réactivée, alors qu'elle représentait une technique fortement mise en avant par Adiaffi. Si l'on fait un rapide retour en arrière vers les données chiffrées du chapitre 3, on se rend compte que la paronomase est loin de constituer le premier patron sonore des auteurs somalis sur le plan quantitatif, même

---

<sup>228</sup> Je souligne.

chez Waberi qui la développe davantage que Farah. La technique paronomastique (substitution de termes phonologiquement proches) fait partie des figures mises en œuvre dans la poésie akan, ces quelques extraits de Boadi (1989, p. 186) l'illustrent bien :

*Wó nà wóye nínkyí-nínkyí*  
*Wó nà wóye nánká-nánká*

Plus loin :

*Òdúm-fété*  
*Òdán-fété*  
*Frèdè-fété*

Cette figure n'est pas propre à la poésie akan; la subtilité et la fonction de la paronomase ont été soulignées dans d'autres littératures orales :

« In Celtic Literature – particularly the poetic tradition – as Patrick K. Ford has shown, it is often paronymy that guides or establishes the meaning of the poem: the associations established by sound similarities indicate the central flow of ideas that the poet builds into the verse, channeling both cognitive and affective response to the poem. Sometimes paronymy brings together words with similar or associative meanings, sometimes words with contrasting meanings that startle the reader into new awareness. Thus, paronymy has considerable more power than sound similarities that serve simply as ornamentation or entertainment. » (Tymoczko 2005a, p. 365).

On pourrait simplement ajouter, dans le cas de *La carte*, que cette figure se dote occasionnellement d'une valeur ludique qui participe fortement de l'ironie du roman. Assortie de plusieurs fonctions (cognitive, ludique), la paronomase adiaffienne a aussi valeur de démonstration de la dextérité verbale de Méléidouman, une dextérité qui s'inspire sans doute des dispositifs formels de la poétique akan. À ce titre, il convient peut-être de lui



accorder une valeur de motif au sein d'une esthétique plus globalement définie comme celle de la répétition. Pour mieux appréhender les choix traductifs de Katiyo, je propose tout d'abord d'examiner une autre poétique du sonore (d'inspiration surréaliste elle aussi) – celle de Raymond Queneau – et sa traduction par Barbara Wright, puis celle de Chenjerai Hove, traduite par Jean-Pierre Richard. À la toute fin de ce chapitre, les résultats chiffrés relatifs à la traduction de Katiyo pourront être commentés en les mettant en regard de ces deux autres projets de traduction.

## **6. Une autre poétique de la répétition et sa traduction : Queneau en anglais**

Justifiant le découpage (par « genres ») de l'œuvre de Queneau dans l'édition de la Pléiade (1989), Debon fait valoir la difficulté de présenter ces textes<sup>229</sup> en tenant compte du point de vue singulier de Queneau vis-à-vis de la question générique :

« Le roman pour Queneau est ou plutôt doit être un poème. Non pas une sorte de poème en prose poétique, ce qui impliquerait une « inspiration » et un contenu qui restent problématiques, mais un poème à forme fixe, avec de fortes contraintes structurales et les effets de réitération propre à ce genre. Le roman-poème est long, le poème court : voilà toute la différence. » (Debon 1989, p. X).

---

<sup>229</sup> Fallait-il présenter les textes en tenant compte des catégories génériques classiques ou plutôt en suivant la chronologie de parution des textes?

Queneau s'en est expliqué à plusieurs reprises, de manière très précise :

« Le nombre, la forme et la mesure, chassés du domaine lyrique où périt la poésie [...], réapparaissent dans le champ de la narration. [...] Le moins qu'on puisse exiger du roman, c'est qu'il possède un relief, ce qui ne peut s'obtenir que par les vertus mêmes du nombre. » (Queneau 2002, p. 1244-1245).

« Cette façon de voir [la technique du roman] est née en grande partie de l'influence qu'a eue sur moi – et sur d'autres – James Joyce devant le génie duquel je tiens à m'incliner ici. » (Queneau 2002, p. 1245).

Il ne s'agit pas de comparer en bloc deux œuvres aussi divergents<sup>230</sup> que ceux de Queneau et Adiaffi, bien que tous deux se soient inspirés – à divers degrés – des techniques surréalistes. Plutôt, je propose de réfléchir, à l'aide de ce formidable prisme que constitue la traduction<sup>231</sup>, sur la manière dont les techniques de répétition qui structurent la poétique de Queneau (la « chair chaude des mots<sup>232</sup> ») ont été interprétées et reconstruites. Les quelques extraits présentés ici sont tirés du *Chiendent*, le premier roman de Queneau, et des *Fleurs Bleues*, parus à quelque trente-cinq ans d'intervalle<sup>233</sup>. La traduction de ces deux ouvrages a été réalisée par la Britannique Barbara Wright. Je réserve la présentation du profil de la traductrice pour les propos conclusifs de cette section.

---

<sup>230</sup> Au masculin, puisqu'*œuvre* est entendu ici comme l'ensemble des ouvrages d'un auteur donné.

<sup>231</sup> À mon sens, le projet de traduction permet souvent de faire la lumière sur la manière dont un objet littéraire est perçu, voire façonné, par la critique.

<sup>232</sup> C'est le titre d'un poème du recueil *Le chien à la mandoline* (1965).

<sup>233</sup> Ces informations chronologiques sont intéressantes, dans la mesure où le Queneau du *Chiendent* (1933) se montre encore fort timide en matière de jeux sur les signifiants (hormis le dernier chapitre, d'où sont extraits les exemples cités), tandis qu'ils constituent la matière essentielle du projet d'écriture dans *Les Fleurs Bleues* (1968).

*Ich bin la tempête qui hurle avec les loups, l'orage qui fait rage, l'ouragan qui dépouille ses gants, la tornade qui reste en rade, la bourrasque qui s'efflasque, le cyclone sur sa bicyclette, le tonnerre qui tête et l'éclair qui luit, lui* (*Le chiendent*, p. 244);

*Ich bin the storm that howls with the wolves, the tempestuous tempest, the blizzard that blitzes the lizards, the hurricane that hurries you into your coffin, the gale with its hail, the cyclone on its bicycle, the thunder with its icicles, and the lightning that lights life* (*Witch Grass*, p. 308);

*J'inspirais les trouilles nocturnes et les poltronneries diurnes. [...] J'étais la chiffonnière avorteuse, la maquerelle véroleuse, la portière lyncheuse* (*Le chiendent*, p. 245);

*I used to inspire nocturnal dastardy and diurnal poltroonery. [...] I was an aborting ragpicker, a pox-promoting procurress, a lynch-promoting janitress* (*Witch Grass*, p. 308);

*Hagarde, Lamélie le regarde. [...] Lamélie, hagarde, le regarde. [...] Lamélie fit demi-tour et voulut fendre le flot de la foule en file* (*Les fleurs bleues*, p. 1014-115);

*Lean and languid, Lamélie gives him a look. [...] Lamélie, lean and languid, gives him a look. [...] Lamélie turned on her heel and tried to carve a clearway through the queuing crowd* (*The Blue Flowers*, p. 36-37);

*Ils avancement en silence.*<sup>234</sup>

*Dans le silence obscur, ils avancement.*

*Dans l'obscurité silencieuse, ils continuent d'avancement. Sans cadence, ils avancement, la corde se balance et la lanterne aussi, c'est toujours le silence. [...] Le duc avancement en silence, la corde se balance, l'abbé suit de confiance, la petite lumière aussi se balance [...]* (*Les fleurs bleues*, p. 1117);

*They advance in silence.*

*In the dark silence, they advance.*

*In the silent darkness, they continue to advance.*

*As if in a trance, they advance, the rope starts to prance, so does the lantern, the*

---

<sup>234</sup> Mise en page respectée.

*silence is enhanced. [...] The Duke advances in silence, the rope prances, the Abbé follows in a trance, the little light also prances [...] (The Blue Flowers, p. 165-166);*

*Horriifié par ces propos, se signa le héraut. [...] Le héraut n'arrêtait pas de se signer. [...] L'horriifié héraut terrifié, après s'être maintes fois signé, rétrograda du nombre de pas nécessaire pour disparaître de la vue du Duc d'Auge (Les fleurs bleues, p. 1019-1020);*

*Horried by theses utterances, the herald crossed himself. [...] The herald went on crossing non stop. [...] The horried terrified herald, having crossed himself numerable times, retrogressed the number of paces necessary to disappear from the sight of the Duke of Auge (The Blue Flowers, p. 42-45).*

S'il l'on devait se limiter à une seule remarque à propos de la traduction de Wright, ce serait pour signaler qu'elle n'hésite pas à sacrifier le référentiel au profit de la restitution des structures sonores. Bien que ces extraits témoignent de manière éloquente du penchant de Queneau pour la poésie qui chante<sup>235</sup>, il faut insister sur le fait que la critique a largement valorisé son projet d'écriture, suggérant notamment que sa poésie est « d'abord à dire, et à entendre » (Debon 1989, p. XVIII).

On peut faire encore valoir à quel point la remarque suivante, élégamment tournée, « Queneau goûte le mot pour lui-même » (*ibid.*, p. XIX), contraste avec la formulation plutôt négative de Gasster vis-à-vis d'Adiaffi : « as if the very sound of the words distracted him from the larger issue ». Chez Queneau, même les calembours, ces mal-aimés des jeux sur les signifiants, trouvent grâce aux yeux de la critique : Debon (1989, p. XXI)

---

<sup>235</sup> Propos tenus par Queneau lors d'une entrevue donnée en 1949 (Debon 1989, p. XVIII).

les compte par exemple au nombre des « richesses verbales », se référant à « toute la gamme des potentialités du mot » (*ibid.*, p. XX).

Barbara Wright, dans son introduction à *The Flight of Icarus* (1973) fait également l'éloge des jeux de mots de Queneau, et précise que s'il n'est jamais facile de les traduire, Queneau rend au moins ce travail agréable : « [t]he exercice [...] of trying to match them in English is in itself amusing, and challenging » (1973, p. 3); elle poursuit, soulignant l'organisation de son écriture : « [n]ow with Queneau, every word is there for a purpose » (*ibid.*, p. 7). C'est d'ailleurs dans cette même introduction qu'elle expose peut-être le plus clairement son projet de traduction :

« [The translator] has to analyse everything *à fond*, strip all these pages of black marks on white paper down to their bare bones of semantics, overtones, undertones, euphony, rhythm, 'internal rhymes'<sup>236</sup> » (*ibid.*).

Dans une autre préface à la traduction, celle de *Pierrot mon ami*<sup>237</sup>, Wright (1988) souligne à nouveau l'importance du ton et du rythme chez Queneau, ainsi que celle des répétitions (*intentional* [1988, p. ii]). Si elle ne manque pas de faire l'inventaire des éléments hétérogènes de l'écriture de Queneau, elle les qualifie de parfaitement organisés (*a perfect, homogeneous whole* [*ibid.*, p. i]). Encore une fois, on est loin de la manière dont Gassnet présente la (dés)organisation de l'écriture adiaffienne (*heteroclite; anarchic*). Bref, cette invention langagière tant célébrée chez Queneau, même par la critique anglophone

---

<sup>236</sup> Les fameuses homéotéleutes.

<sup>237</sup> La traduction anglaise a conservé le même titre que le roman publié par Queneau en 1942.

(voir encore Kogan [1990, p xii], dans la préface à *The Last Days*<sup>238</sup>, qui fait valoir les néologismes, jeux de mots et dispositifs rhétoriques de Queneau comme autant d'illustrations de la primauté du mot et de l'invention en littérature), n'est pas reconnue chez Adiaffi, du moins aux yeux de la critique américaine.

Pour Barbara Wright, qui a commencé sa carrière comme musicienne professionnelle (Wright 2004, p. 169), « traduire quelqu'un, et l'accompagner en musique, c'est plus ou moins la même chose » (*ibid.*, p. 171). On ne s'étonne pas qu'elle ait aussi traduit des auteurs comme Pinget (musicien aussi)<sup>239</sup>, avec lequel elle organisait des séances de lecture à voix haute (*ibid.*, p. 170). Le fait que Wright ait consacré une bonne partie de sa vie de traductrice aux surréalistes français est sans doute le fruit de plusieurs circonstances : s'il est difficile de ne pas évoquer sa formation de musicienne, il ne faudrait pas oublier que la célébration du langage mise en avant par le mouvement surréaliste a systématiquement été présentée comme relevant d'une poétique minutieusement orchestrée.

---

<sup>238</sup> Traduction réalisée aussi par Barbara Wright.

<sup>239</sup> Pinget disait s'être « livré à des expériences d'écriture fortement soudée à l'expression orale », avouant son goût « pour les récurrences ou répétitions » (Wright 2004, p. 171).

## Deuxième partie – Les voix de la répétition chez Hove

### 1. Écrivain et traducteur engagés

Chenjerai Hove est né en 1956 à Mazvihwa, en Rhodésie du Sud (aujourd'hui le Zimbabwe). Ses premiers textes, poèmes et nouvelles écrits dans sa langue maternelle, le shona, sont parus dans deux collectifs, *Nduri Dzorudo* (1978) et *Matende Mashava* (1980). Il a ensuite publié, en anglais cette fois, des recueils de poèmes (*Up in Arms* [1982]; *Red Hills of Home* [1985]; *Rainbows in the Dust* [1998]), ainsi que trois romans formant une trilogie (*Bones* [1988]; *Shadows* [1991]; *Ancestors* [1996]). Tout comme Adiaffi, il a donc alterné la publication de romans et de poèmes. Sa bibliographie est assez dense : on ne compte pas moins de deux essais, cinq ouvrages de fiction<sup>240</sup> et trois recueils de poèmes parus entre 1981 et 2004 (Richard 2005a, p. 6). Deux de ses anthologies de poèmes se sont vu récompensées par des mentions spéciales aux Noma Awards for Publishing in Africa (*Honourable Mention* pour *Red Hills of Homes* et *Special Commendation* pour *Up in Arms*) et son premier roman, *Bones*, a remporté le prix Noma et celui des éditeurs littéraires du Zimbabwe en 1989<sup>241</sup>. Son engagement sociopolitique se donne à lire dans son écriture qui témoigne d'une sensibilité particulière envers les plus démunis de la société dont il est issu,

---

<sup>240</sup> Dont un écrit en shona (*Masimba Avanhhu* [1986]) et un livre pour enfants (*The Keys of Ramb* [2004]).

<sup>241</sup> Zimbabwe Book Publishers Literary Award.

notamment envers le milieu paysan, n'hésitant pas à dénoncer l'injustice sous toutes ses formes, tant à l'époque coloniale qu'au sein des communautés traditionnelles. On peut encore signaler qu'il a été l'un des membres fondateurs du syndicat des écrivains du Zimbabwe. En plus de sa casquette d'écrivain, Hove a consacré une partie de sa carrière à l'enseignement et à l'édition, et a été écrivain en résidence au Zimbabwe, en Grande-Bretagne, en Allemagne et aux États-Unis.<sup>242</sup> Ses ouvrages sont traduits en allemand (8), néerlandais (5), suédois (4), français (3), japonais (3), danois (1), shona (1) et ndébélé (1)<sup>243</sup>.

La traduction française de sa trilogie (*Bones*, *Shadows* et *Ancestors*) a été réalisée par Jean-Pierre Richard (*Ossuaire*, *Ombres* et *Ancêtres*), qui a également traduit l'un de ses essais et quelques-uns de ses poèmes<sup>244</sup>. Traducteur et universitaire<sup>245</sup>, Richard a traduit de nombreux poèmes, nouvelles, essais et romans d'auteurs africains (essentiellement d'Afrique australe). On peut encore signaler que, à l'instar de Hove, Richard s'est distingué par son engagement idéologique, puisqu'il a été président du Mouvement antiapartheid français. Parmi la trentaine d'auteurs africains qu'il a traduits figurent des ouvrages d'Alex La Guma, Miriam Tlali, Njabulo Ndebele, Ivan Vladislavic, Nadine Gordimer, Mandla Langa, Sello Duiker, Chenjerai Hove et Adam Shafi (traduit du Swahili)<sup>246</sup>. Fort de cet

---

<sup>242</sup> Ces éléments biographiques s'appuient essentiellement sur la biographie rédigée par Richard (2005a).

<sup>243</sup> Source : base de données *Worldcat*, consultée le 2 novembre 2010.

<sup>244</sup> Notamment : *Coulé* (*Sunk*) et *Terre* (*Soil*) parus dans *Babel heureuse* (2002); *Oh! chante encore*, pour *Notre Librairie* (2003).

<sup>245</sup> Aujourd'hui retraité, J.-P. Richard était maître de conférence en traduction littéraire et responsable du DESS de traduction littéraire professionnelle à l'Université de Paris 7.

<sup>246</sup> Richard (2005a, p. 7).



impressionnant palmarès, il a documenté son expérience de traducteur dans une série d'articles et d'entrevues. De tels témoignages sont précieux et ne sont bien évidemment pas étrangers au double profil de Richard, à la fois professeur de traduction littéraire et traducteur. Sans être rare, cette double casquette d'universitaire et de traducteur ne se matérialise toutefois pas systématiquement par des articles consacrés à la traduction<sup>247</sup>. Par ailleurs, tout le monde n'a pas à son actif une telle expérience dans le domaine de la traduction littéraire au sens large, Richard couvrant en effet une variété de « genres » assez remarquable.

Hove s'est aussi exprimé sur la question traductive, en insistant sur la dimension artistique de l'acte de traduction. Voici en quels termes il envisage le rôle du traducteur :

« Translation is an art in itself. As an artist, the translator becomes as much part of the text as the original creator of the text. In other words, the two, author and translator, meet in the text in order to create something new called a translation. [...] In order for that marriage of texts to happen, the translator has to wear many shoes in his or her imagination. he (*sic*) has to translate the author's texts as well as other silent texts which, if he listens attentively, he will be able to hear deep down in the original text. » (Hove 2005, p. 75).

L'écoute semble jouer un rôle particulier dans sa conception (exigeante) de la mission du traducteur :

« As an art, translation requires that the translator immerses himself or herself into the literary work in so many different ways. The sounds of the original language and even its echoes and suggestion in the distance, all have

---

<sup>247</sup> À ma connaissance, Jacqueline Bardolph n'y a consacré aucun de ses articles, par exemple.

to be translated. [...] I am talking of what one could call resonating with the text to be translated. » (*ibid.*, p.75).

À propos de création, on peut souligner l'originalité de la position de Hove, qui situe l'acte créatif tout aussi bien sur le plan de la lecture (*creative reading* [*ibid.*, p. 76]), que sur celui de la traduction :

« There is creative translation just as there is creative reading. The creative reader/translator also drowns himself or herself in the text to a point when those rhythms and sounds of the words of the original text begin to appear in the new, receiving language. » (*ibid.*).

Ces propos ne laissent pas de rappeler tant Spivak (« I surrender to the text when I translate » [2000, p. 398]) que l'interprétation que Nous et Lamy proposent de l'*Aufgabe* du traducteur où l'abandon succède à (ou complète?) la tâche<sup>248</sup>. Chez Hove, le traducteur doit s'immerger dans le texte pour parvenir à un certain stade (de félicité? d'osmose? de symbiose?) qui lui permet d'entendre le texte et de réactiver ses structures sonores. Aucun autre auteur du corpus sélectionné ici ne s'est exprimé en des termes aussi précis. Si sa vision peut sembler intransigeante, on peut, par contre, faire remarquer qu'il valorise le traducteur comme peu d'autres, le considérant comme un coauteur, un créateur à part entière. Hove ne parle pas d'équivalence et invoque plutôt le concept d'harmonie pour revisiter le rapport entre deux textes, celui de l'écrivain et celui du traducteur-écrivain :

« until such a harmony is discovered between the original language and the receiving language, the translation will be found wanting. [...] Every

---

<sup>248</sup> « L'abandon du traducteur », Nous et Lamy (1997), retraduction de l'essai de Walter Benjamin, « Die Aufgabe des Übersetzers ».

sentence of the original text has its own pace, rhythm, discords, harmonies and disharmonies which should be part of the translation » (2005, p. 76).

S'il s'agit de s'abandonner (*surrender*) au texte, la tâche telle que décrite par Hove n'en est pas moins excessivement exigeante et susceptible de décourager plus d'un traducteur, d'autant plus que si celui-ci ne parvient pas à résonner avec son auteur, il en résulte quelque chose d'insipide, « “a dried piece of meat” of a translation: breathless, bloodless, juiceless ». (*ibid.*). Hove précise d'ailleurs ce que ce concept d'harmonie est susceptible de recouvrir :

« For example, whenever I read some Indian poetry aloud, I cannot help hearing the sounds of the river Ganges hidden in the intricacy of the words and the way they are sequenced. » (*ibid.*)

On comprend un peu mieux : ce que Hove désigne par harmonie (dans ce cas précis en tout cas) renvoie en fait au potentiel de motivation référentielle des structures sonores et rappelle le concept de traduction cratyléenne évoqué par Fraser (2007)<sup>249</sup>, autrement dit à l'harmonie imitative, appelée encore symbolisme phonétique. Viprey (2000) incite à la plus grande prudence vis-à-vis de l'utilisation de ce concept, dans la mesure où il n'est pas toujours délimité de manière rigoureuse. Si les serpents d'Oreste font l'unanimité, Viprey dénonce les tendances à la projection personnelle : « qui n'a pas entendu que [r] est “dur”, que [m] est “mou”, que [k] est “cassant” ? » (2000, p. 7). Viprey invite plutôt à examiner les conséquences des effets de répétition, sans refuser au phonème la possibilité de

---

<sup>249</sup> Voir chapitre 2.

signifier. Autrement dit, il incite à davantage de prudence et de rigueur dans la mise en avant du symbolisme phonétique. D'ailleurs, ce ne sont pas les seules réserves que l'on peut émettre à l'égard du discours que Hove tient sur la traduction, et l'on peut légitimement s'impatienter lorsqu'il assène que celle-ci « is simply a matter of words and phrases and sentences » (2005, p. 77), même s'il s'agit sans doute plus d'une maladresse au niveau de la formulation que d'un mépris envers le traducteur qu'il considère comme un artiste, créateur, un coauteur. En fait, si l'on poursuit la lecture de ce passage, on se rend compte qu'il sous-entend que la connaissance de la langue maternelle de l'écrivain africain (ce métatexte ou palimpseste, selon les auteurs) est susceptible d'éclairer le traducteur :

« [I]t helps if a translator knows a little bit of the original linguistic context of the words to be translated. If, for example, a translator works on my texts, it is better and easier for him to handle the cultural materials of the text if the translator has some knowledge of the Bantu language. » (2005, p. 77).

Conscient de l'utopie d'une telle requête<sup>250</sup>, Hove recommande par contre l'établissement d'une communication régulière entre écrivain et traducteur, à travers « a thorough exchange of notes, faxes and email » (*ibid.*). Pour Hove, la traduction est un acte de communication intense, dont les échanges suggérés ci-dessus font partie, et cet acte nécessite « thorough search of the “other” through the text and subtext. Both texts meet through two creative participants, translator and author. Without it, a lot of translation sad stories will be recorded » (*ibid.*).

---

<sup>250</sup> Bien qu'il précise qu'un de ses traducteurs (japonais) s'est rendu au Zimbabwe pour apprendre les rudiments du shona et se familiariser avec la culture (2005, p. 77).

Ce positionnement vis-à-vis de la traduction en appelle un autre, signé par Jean-Pierre Richard, qui met en avant des éléments qui semblent tout à fait compatibles avec ceux de l'écrivain zimbabwéen. Sans être superposables, leur vision semble se répondre, se faire écho, notamment sur le concept de l'Étranger, auquel Richard adhère, emboîtant tacitement le pas à Berman (sans toutefois le citer dans son article). Évoquant en entrevue ses débuts dans la traduction, il avoue avoir eu tendance à enjoliver avant de changer d'approche et d'épouser le style de ses auteurs, quitte à bousculer un peu le français<sup>251</sup> (Tervonen 2003). Il observe cependant une certaine distance envers le concept d'écriture africaine; sans nier la dimension spécifique de ces écritures, il essaye surtout de cerner leur originalité : « Je lis les auteurs africains parce que je trouve chez tous un certain esprit par rapport à la langue, une certaine flamboyance » (*ibid.*). Selon lui, les textes de Hove ne sont ni vraiment de l'anglais du Zimbabwe, ni du shona, ni de la traduction du shona, même si son écriture participe de tout ça : elle est avant tout singulière. Richard parle d'équivalent (dynamique), soucieux de produire les mêmes effets que l'original, d'une écriture à une autre écriture<sup>252</sup>. À l'instar de Hove, qui offre une écriture suspendue dans cet entre-deux qui n'est ni de l'anglais ni du shona (un « ailleurs »), Richard tente à son tour de créer une langue qui ne ressemble à rien d'existant dans la littérature francophone, un autre ailleurs.

---

<sup>251</sup> Ce changement d'attitude a été provoqué par un échange entre l'Albanais Kadaré et son traducteur, échange auquel Richard a assisté. Kadaré expliquait comment fonctionnait « sa rude syntaxe de montagnard albanais » (entrevue avec Tervonen 2003).

<sup>252</sup> « Il faut que je trouve dans la langue d'arrivée un équivalent dynamique de la langue de Hove, un équivalent qui produise les mêmes effets. » (entrevue avec Tervonen 2003).

D'ailleurs, le lectorat aurait beaucoup évolué au cours des vingt dernières années et serait aujourd'hui beaucoup moins réticent à lire des textes sortant de la norme, bien que certains éditeurs se montrent encore un peu frileux (*ibid.*, p. 2). À ce propos, il signale encore que « la littérature africaine est le parent pauvre de la traduction » (*ibid.*, p. 1) et que « les références africaines ne font pas sa carte de visite chez les éditeurs » (*ibid.*). Au-delà de ce positionnement général, Richard (2005b) s'est exprimé plus particulièrement sur la figure de répétition dans *Ancestors*, le roman de Hove qui fait l'objet de mon attention dans ce chapitre. Selon Richard, cette figure singulière pose problème, car :

« parmi les multiples figures de répétition repérables dans l'original, un tri s'impose au traducteur : tenant compte à la fois du fonctionnement linguistique de l'anglais et de traditions littéraires plus ou moins tolérantes de certaines répétitions, il n'a en vérité à recréer, dans sa langue, que les effets des seules figures constitutives d'une écriture. » (2005b, p. 113).

On décèle dans cette affirmation la présence de cette norme qu'il se disait vouloir transgresser dans son entrevue de 2003. Par ailleurs, on peut s'étonner qu'il présente la tradition littéraire (française ou francophone?) comme étrangère à cette figure, dans la mesure où une telle affirmation vient automatiquement exclure de ladite « tradition » des écrivains tels qu'Adiaffi, Kourouma ou encore Oyono, mais aussi des représentants d'autres mouvements littéraires, le surréalisme n'en étant qu'un exemple immédiat. Il n'en reste pas moins que Richard s'est décidé à emboîter le pas à Hove sur le chemin de la répétition, qu'il entreprend de définir : « le retour du même pouvant porter sur des éléments d'ordre phonique, lexical, morphologique, syntaxique, rythmique, thématique, voire narratif » (2005b, p. 114), avant d'examiner si les éléments constitutifs du retour participent

bien d'un style ou du fonctionnement de la langue anglaise, plus encline à favoriser certains types de récurrences, « *I can do it/No you can't/Yes I can* » (*ibid.*) étant l'exemple avancé par Richard pour illustrer son propos. Ainsi, il s'agit pour le traducteur de saisir le « relief figural » du texte, qui révèle une conception toute topographique (et, par conséquent, visuelle) de l'écriture. Adoptant résolument la métaphore pour présenter sa conception d'*Ancestors*, Richard articule tout son propos autour du vocabulaire de la topographie (*relief, géodésie, repères de niveau, hauteur, plan horizontal, topographe, surface terrestre, niveau de la mer, paysage, bloc rocheux*) et voit dans le traducteur un arpenteur-géomètre.

Dans l'œil de Richard, la figure se conceptualise ainsi en trois dimensions, loin de l'oreille de Hove (2005), qui préfère exploiter la sémantique de l'audition (*voices, silent, listens, hear deep down, echoes, sounds, resonate, resonance, rhythms and sounds, harmony, discords, pace, disharmonies, hearing the sounds, hidden sounds, children songs*), et lorsqu'il évoque le relief (*geographical landscape*), ce n'est que pour mettre en avant sa dimension sonore (*the hidden sounds of the landscape*). Ce que révèle la mise en œuvre de ces deux réseaux métaphoriques distincts touche aux *sens* convoqués respectivement pour appréhender l'écriture, tant originale que traductive : l'auditif pour Hove, le visuel pour Richard.

Dans la seconde partie de son article, Richard nous en dit plus sur les « saillances » de cette figure. Le traducteur recense les répétitions du lexique, puisque « la saturation du texte hovien s'opère par un ressassement lexical » (2005b, p. 115), qu'il envisage à présent comme une rythmique, qui « scande le récit, en règle le débit, sculpte le souffle, structure

l'attente du lecteur » (*ibid.*) Cette rythmique ne peut se recréer qu'en appliquant des règles de concordance lexicale, c'est-à-dire en traduisant systématiquement toutes les occurrences de *child* par *enfants*, les occurrences de *sing* et *song* par *chanter* et *chanson* : « quand la répétition fonde une rythmique, la traduction des éléments répétés sera commandée par des impératifs de rythme » (*ibid.*, p. 116).

Richard revient cependant sur les niveaux de tolérance précédemment évoqués, en avançant que le « seuil d'apparition de la figure de répétition » n'est pas le même d'une tradition littéraire à l'autre<sup>253</sup>. Or ce seuil ne constitue pas un donné absolu, ainsi que Richard le souligne un peu plus loin (p. 119) en suggérant de procéder à une seconde lecture qui serait attentive aux différents modes de réalisation de la répétition, « une lecture (ou relecture) du texte dans le sens de la répétition » (p. 120).

Richard fait ensuite porter son attention sur les répétitions d'ordre narratif qui peuvent prendre la forme d'intertextualités, en convoquant par exemple le *Things Fall Apart* d'Achebe et le mythe de la création cosmique. Cette mise en relief, cet éclairage sur les mythes qu'il lit en toile de fond, lui permet de justifier sa focalisation sur l'alternance des temps, plus-que-parfait ou passé simple selon le type de récit (mythique ou événementiel), l'un faisant écho à l'autre, constituant ainsi une figure de répétition centrale aux yeux du traducteur. Si l'on doit résumer les grandes lignes de cet intéressant éclairage

---

<sup>253</sup> Richard (2005b, p. 118) donne cependant un contre-exemple à cette tradition littéraire française en citant un passage du *Quatre-vingt-treize* de Hugo, ce qui lui permet d'établir une distinction entre la toute puissance de l'écrivain (libre de faire ce qu'il veut) et la marge de manœuvre limitée du traducteur chez qui de telles répétitions seraient jugées intolérables.



sur les points d'appui d'un projet de traduction, on peut dire que c'est une saturation de répétition lexicale qui a généré une relecture de l'ouvrage, laquelle relecture a permis le repérage d'une autre figure de répétition, au niveau narratif cette fois. La terminologie semble d'ailleurs tout à fait adéquate, « figure » évoquant un relief, touchant au visuel plutôt qu'à l'auditif. Dans la section quatre de ce chapitre, on verra si ces deux approches, visuelles et auditives, parviennent à dialoguer dans la traduction.

Le projet poétique de Chenjerai Hove, qui se donne à lire dans son écriture quel que soit le format adopté (poésies, nouvelles ou roman), ayant pris naissance dans la poésie shona, je propose d'examiner désormais en quoi consiste cette poésie, en adoptant la même démarche que pour les autres écrivains du corpus.

## **2. Structures formelles de la poésie shona**

Dans un article offrant un aperçu de l'évolution de la poésie shona, Chimhundu (1989) fait remarquer que, jusque dans les années 1960, sa forme écrite était plutôt d'inspiration étrangère<sup>254</sup> et réservée à une élite (1989, p. 19). L'intégration, dans la forme écrite, des dispositifs rhétoriques issus de la poésie orale est attribuable à Kumbirai et à Hamutyinei, deux grands noms de la poésie shona :

---

<sup>254</sup> Chimhundu, qui dépeint ces premières tentatives comme étant d'influence eurocentrique, l'explique de la manière suivante : d'une part parce que les premiers poètes et écrivains shona étaient formés en Occident et, d'autre part, parce que ceux-ci avaient commencé à écrire avant que la littérature orale ne jouisse d'une réelle reconnaissance par la critique, comme l'a fait remarquer Andrzejewski (1965, p. 95).

« these patterns have been adopted from traditional oral recitation in which the artists used repetitive devices to create rhythm and to build verses and also as mnemonic devices » (Chimhundu 1989, p. 19).

Parmi les structures formelles d'importation évoquées plus haut, Chimhundu cite, par exemple, la versification occidentale, inconnue de la poésie orale shona, faisant pâtir le rythme naturel de la phrase et causant des entorses aux règles phonologiques (*ibid.*, p. 20), ce qui nuit à la compréhension du poème : « The total effect of this inappropriate application of alien formal devices is a drastic reduction of both rhythmical flow and comprehensibility » (*ibid.*, p. 22). Chimhundu explique ce dysfonctionnement en invoquant les particularités linguistiques du shona, qui – contrairement à l'anglais, par exemple – ne se prête pas au système métrique (*ibid.*, p. 24-26). En revanche, il fait valoir que :

« Since the beginnings of words carry more informational weight or more meaning than their ends in Shona, one would expect initial linking to be a much more prominent feature of Shona verse than rhyme. Furthermore, given the phonological structure of the language, one would expect to find assonance rather than rhyme as another prominent feature of Shona poetry. Similarly, because the class affix system is so important in Shona morphology, one would expect to find that Shona poets use alliteration, not rhyme, as a significant device. The basic point being made here is that the linguistic features exploited in poetry differ according to the language structure » (*ibid.*, p. 26).

On peut émettre certaines critiques envers ces remarques, dans la mesure où l'allitération, pour ne citer qu'elle, constitue elle aussi un dispositif poétique largement utilisé dans la poésie anglaise. Les opposer, comme Chimhundu le fait de manière implicite, semble surtout servir l'un des principaux objectifs poursuivis par l'auteur dans son article, qui consiste à signaler l'importation de patrons poétiques occidentaux dans la première génération de poésie shona écrite. Carter (1974) établit en revanche un parallèle

bien documenté entre les dispositifs rhétoriques de la poésie shona (notamment la poésie de louanges) et ceux du vieil-anglais, tout en faisant ressortir leurs différences<sup>255</sup>. Un examen de la poésie shona « indigène » (*indigenous*, Chimhundu 1989, p. 27) révèle que les poètes, tant traditionnels que modernes, ont largement recours à l'allitération et à l'assonance ainsi qu'à l'enchaînement (*linkage* ou *linking*, selon les auteurs). Les dispositifs permettant l'instauration de la répétition dans la poésie shona peuvent se résumer à trois grandes catégories, toutes trois servant aussi à des fins de mémorisation<sup>256</sup>, soient le parallélisme (répétition totale ou partielle d'une structure grammaticale)<sup>257</sup>, l'enchaînement (par exemple : reprise d'une fin de phrase au début de la phrase suivante) et les répétitions d'ordre phonologique (dont les allitérations et les assonances font partie<sup>258</sup>). Ci-dessous, cet extrait d'un poème de Kumbirai, donné par Fortune (1971, p. 43), illustre bien en quoi consiste l'enchaînement (qu'il appelle *linking*) :

« Chawanzwa

**Chawanzwa** usaudze **mukadzi**  
**Mukadzi** idare rinoti ngwengengwe  
**Chanzwa** achiridza kwese.

**Chawanzwa** usavanze **murume**  
**Murume** idare risingamborira  
**Chanzwa** charamba kurira.  
 [...] »

---

<sup>255</sup> Carter convient, par exemple, que l'allitération en shona est liée à la structure grammaticale, ce qui n'est pas le cas pour le (vieil-)anglais (1974, p. 12-13).

<sup>256</sup> On peut, à ce propos, critiquer le point de vue de Zumthor (1983) qui refuse d'associer la présence de schémas poétiques audibles à des fins mnémotechniques, opposant visiblement les considérations esthétiques aux considérations pragmatiques.

<sup>257</sup> Pour une définition plus élaborée, voir Fortune (1971, p. 47).

<sup>258</sup> Voir encore Fortune (1971, p. 42).

dont il propose la traduction anglaise suivante :

« What you have heard

*What you hear never tell a woman*  
*A woman is sounding metal*  
*What she hears ringing out everywhere.*

*What you hear never hide from a man*  
*A man is metal that never rings*  
*What he hears does not resound.*<sup>259</sup>  
 [...] »

Fortune (1971, p. 47-48) donne également un exemple de parallélisme, accompagné de sa traduction en anglais :

« Mime meso anenge etsinza, anoendaenda.  
 Mune meno anenge mukaka, akachena semwedzi wechirimo.  
 Mune mhuno yakati twi, kunge mutswi weduri. »

« You have eyes like the oribi's, bright with life.  
 You have teeth like milk, white as a winter moon.  
 You have a nose that is straight, like the stamper in a mortar. »

La combinaison de ces différentes catégories permet la création de « vers » en poésie shona, le terme se rapportant ici à la définition donnée par Fortune, soit « any combination of lines which shows evidence of internal structure » (1979, p. 90, cité par Chimhundu 1989, p. 28). Ces « vers » ne semblent pas se conformer, si l'on en croit les

---

<sup>259</sup> La mise en forme est celle de Fortune qui fait ressortir les éléments permettant l'enchaînement en gras dans la version originale shona et en italique dans la traduction anglaise.

extraits de poésie shona moderne (lire « écrite ») présentés par Chimhundu (1989, p. 28 et suivantes), à la définition que l'on en donne dans les langues occidentales par exemple; cependant, ils n'en constituent pas moins des énoncés organisés par un principe de récurrence sonore, dont la fonction est comparable à celle du vers occidental.

### 3. L'enchâssement des répétitions dans *Ancestors*

*Ancestors* est le dernier roman de la trilogie de Hove. Paru en 1996 chez Picador, il fait suite à *Bones* et à *Shadows*. L'articulation narrative de ce texte, particulièrement originale, mérite qu'on lui consacre quelques lignes. Richard en parle de manière précise dans son article (2005b), faisant notamment valoir la répétition de l'histoire et la reprise des discours entre les différentes parties de l'ouvrage. Le roman se subdivise en trois parties, donnant successivement voix au père (*The Hearer Hears of Fathers*), aux femmes (*Women*), puis aux enfants (*Children*). Dans chacune de ces parties, on distingue d'autres découpages, les premiers matérialisés par un titre indiquant une date assortie d'un événement ou d'un thème, tels que *1850 – Birth of a Deaf-and-Dumb Child* ou encore *1960 – Father (The Hearer Hears)*, les seconds par trois plumes horizontales sur la page, organisant des séquences de longueur très variable<sup>260</sup>. Le fil directeur de l'ouvrage repose sur le concept de voix, au sens propre du terme, puisque les premières pages commencent

---

<sup>260</sup> Richard note que ces séquences vont d'une demi-page à seize pages (2005b, p. 114).

par la naissance d'une petite fille sourde et muette, Miriro. Véritable malédiction pour la famille (punition des ancêtres?), le mutisme de Miriro prend une valeur métonymique, puisqu'il renvoie plus largement à une femme sans voix au chapitre, qui sera mariée au premier venu (un ivrogne) et se suicidera. Bien des années plus tard, le jeune Mucha, descendant de la famille de Miriro, commence à entendre une voix, celle de Miriro, et à la voir dans ses rêves. C'est donc par la voix de Mucha, plus d'un demi-siècle plus tard, que l'histoire étouffée de Miriro va pouvoir remonter à la surface. Hove explore à travers sa narration la censure, la « non-voix-au-chapitre » de ces femmes. La voix, dans son acception d'élément audible, et son absence, sont mis en évidence par un impressionnant déploiement lexical (*voice, voiceless, hearer, hear, silence, without words, missing yell, rousing noise, shrill voice, speak, sing, song, shout, loud, echoes of the song of the choirs, those who care for words, etc.*), surtout dans les séquences relatives à Miriro. L'épithète d'*Ancestors* en donne d'ailleurs le ton :

« To the many **silent** stars of the sky  
To my mother, Jessie,  
the one who remembers  
but **keeps silent**. »

La place de la voix et du silence s'exprime de manière efficace dans ce court passage narré par Mucha :

« She was one vast **silence** which **speaks** in its **silence**. I am only the **hearer** to these words, a traveller who dreams about arriving, **listening** to this bird lost in its flight of the night many years after Miriro died. She is now a **voice** that comes and goes as it wills, with no respect for any barrier. She is a dark **voice** full of joy and sadness, **telling** its story, my story, our story. [...] Born **deaf** and **dumb**, a baby girl, weak and fragile, **wordless**, what was I to do? she **says** in the **unlistening ears**. I, Mucha, the **hearer** of endless tales,

stories to which I belong but could not assist in making, I was not part of that memory until I was born to be a mere **hearer**, sitting down there under the cool shade of a tree [...] » (p. 12).

Le ressassement lexical dont parle Richard (2005b, p. 115) n'est pas anodin, même s'il ne se limite pas au champ sémantique de la voix ou de l'audition. Le traducteur a d'ailleurs choisi de faire une lecture orientée vers cette notion de parole (qu'il lit parfois comme Parole ou comme Verbe) et d'axer sa traduction comme suit :

« La répétition narrative a une efficace; elle est performative; elle opère un retour à l'énergie première fondatrice du peuplement humain. [...] Sans ces récits fondateurs, la grandeur d'un peuple s'épuise : il faut qu'ils soient répétés à chaque génération. La répétition a ici une fonction ontologique. Le début du roman de Achebe, comme celui de *Ancestors*, nous situe dans le temps refondateur du rituel. » (Richard 2005b, p. 121).

Je propose d'examiner à présent la manière dont l'esthétique de cette parole rituelle se manifeste chez Hove et comment Richard a choisi de la présenter.

#### **4. L'articulation sonore d'une poétique du retour**

Les principales composantes de la mélodie dans *Ancestors* correspondent en tous points à celles mises en œuvre dans la poésie shona (voir section 2 ci-dessus) : assonances, allitérations, techniques d'enchaînement et de parallélisme. La mise en avant des structures sonores n'est cependant pas constante, elle se fait très dense dans certains passages, et beaucoup plus discrète dans d'autres. Les passages présentés sont extraits de l'ensemble du

roman et de sa traduction, tandis que l'analyse statistique portera sur la section la plus représentative de l'esthétique de la répétition.

Les deux premières phrases du roman donnent une idée assez précise de cette écriture du retour :

*SHE FACED THE **EARTH** without words, this child who was **born**, once upon a **birth**. A girl without words, so unlike those who sang to their lovers the songs of the tickling of the heart, the songs which told the **birds** and the wild animals that people and the life of the wild were the same, singing songs to stir the love chords of their lovers [...] (p. 3).*

Les associations sonores sont multiples et méritent d'être commentées, un même mot pouvant servir de point d'appui à plusieurs autres : par exemple, si *birth* rime avec *earth*, il s'allitère avec *born* et trouve un écho paronomastique dans *birds*. Les répétitions lexicales et dérivés morphologiques (soulignés) induisent eux aussi une répétition sonore, avec variation dans le second cas de figure : *sang, songs, singing, songs* ou encore *lovers, lovers, love*. C'est une technique dont Adiaffi fait également largement usage, comme on l'a montré dans la première partie de ce chapitre, et qui appelle, sur le plan des agencements sonores, paronomases et allitérations. On remarque aussi des assonances intéressantes en fin d'énoncé (*wild, life, wild*). En ce qui concerne le parallélisme dont fait état la critique à propos de la poésie shona et que Fortune (1971) a illustré de manière éloquent, on en trouve un exemple dans la répétition syntaxique de *without words*. Certains passages sont plus discrets, comme :

*She was **born** without a history of her **own**.* (p. 3);

*All was **silence** in the sooty hut.* (p. 4);



*The flow of the blood of centuries now continues to flow **through** me to this little piece of **flesh** and tender bones lying beside me under the comfort of the **mud hut** (p. 5), homophone, allitération en [f] et paronomase;*

***Burdens** of life, she heard herself say in the silence of the early morning **dew**, her words settling on the **dew** like **dust**. She felt the sting of the cool **dew** under the bare soles of her feet, sweet, but ticklingly painful (p. 5), répétition, allitérations en [d] et [s], homéotéleute en [i:];*

*The waiting itself became a thunder of thunder, a **burning yearning**. (p. 6), répétition et paronomase;*

*Still her body does not move, **numb like a log left alone** in the sun. (p. 11), allitération en [l] et virelangue;*

***Sometimes** she smiles, at **times** she winces like one seeing **pain** in these **palms**. (p. 20), assonance en [ai], renforcée par la répétition de *times*, allitération en [p];*

et alternent avec d'autres plus denses, comme celui de la première page :

*“What is the **meaning** of all this?” the **midwife**, a **woman who** was spent with **words**, **wondered**, her **mind gnawed** away by it all. Then the **baby** had **growled**, **beast-like**, a **subdued beast** coming into the **world** of strong **men** and **women** (p. 4), allitérations en [m], [w] et [b], la syllabe *wo-* se répète cinq fois; *mind* fait écho à *mid-*, qui rappelle à son tour le *mean-* qui précède; allitération en [b], paronomase (*gnawed/growled*), (-)men se répète;*

*The **ears** of the small children **hear** the **whispers** among the **women**, the **mothers**. You see the **morning** faces of the **women** **wrinkled** in the distance (p. 23), paronomase (*ears/hears*), allitération en [w], succession de phonèmes proches – *mon/men/mo/morn/men* qui induit une contamination sonore (*among the women, the mothers. You see the morning faces of the women*);*

*You think how **hard** it is to **lie** there and **die** in the morning **dew**, watched by little birds which **fly** past in the harsh sky, running after invisible **butterflies** and **insects** (p. 25), assonance en [ai] mise en valeur par le *hard* qui précède, suite paronomastique (*lie/die/dew*, dont *die* forme l'axe central);*

*Fire **burns** **wood** to **ashes** and smoke. Huge trees are reduced to a **patch** of **ashes** along the **footpath**. **Words** **burn** **hearts** and **minds** to a valley of **desires**. **Words** in the*

*air. Words in the heart. Words which transform the body to a huge pile of thirst. The clouds get **nearer** to the bleeding fingers of the **hearers** when words spill on their attentive **ears**. (p. 24).*

Ce passage, qui se structure autour de la répétition lexicale (cinq *words*, deux *burn[s]*, deux *heart[s]*, deux *ashes*), multiplie retours et variations : l'assonance en [a] se double de paronomases et techniques apparentées (*patch* et *path*; *patch* et *ashes*); l'assonance en [ai] de *minds* et *desire* est renforcée par la présence de *heart* et *hearts*, les homéotéleutes en [ɜr] sont renforcées par la paronomase entre *nearer* et *hearers*, elle-même renchérie par *ears*, sans oublier la présence d'un parallélisme syntaxique, qui s'associe systématiquement à d'autres dispositifs, comme dans :

*A thick voice and a thin voice **drown** in your **dreams**, in the **sounds** of what has always been nameless and will remain so for ever (p. 25).*

Dans le texte hovien, les répétitions lexicales et syntaxiques servent en quelque sorte d'ossature aux répétitions et variations sonores (un constat qui vaut également pour Adiaffi). Si l'on revient sur le dernier exemple de Hove présenté ci-dessus, *a thick voice and a thin voice* établissent chez le lecteur un certain état d'esprit, résolument centripète, actualisant la lecture dans sa dimension sonore, pour reprendre les termes de Frye (1957). En d'autres termes, le parallélisme qui ouvre la phrase vient conditionner le lecteur et crée une attente en ce sens. Les associations que l'on peut établir (consciemment ou non) entre *drown/dreams* et entre *drown* et *sounds* semblent être induites par la présence de ce

parallélisme amorçant l'énoncé. La séquence dont est issu cet exemple fait montre d'une remarquable densité de relations phoniques<sup>261</sup>, densité (ou saturation, pour reprendre la terminologie de Richard [2005b]), qui instaure une véritable circularité sonore, comme l'illustre cet autre passage :

*A whirlwind of **fireflies** floods your sky. A dream? Is it the one you will remember for many years? A whirlwind of **fireflies** floods the sky, all the maize and rapoko **fields**, flooded with a **firefly** the size of a hill. Many **fireflies** at first. [...] On the maize stalks. On the rooftops. **Fireflies** that **fly** and do not make any **noise**. Silent wing of **fire**. Silent body of tiny glowing **flames** (p. 25-26).*

L'allitération en [f] domine, mais elle est renforcée par le parallélisme syntaxique, l'assonance en [ai], l'homéotéleute (imparfaite : *stalks/-tops/noise*), les répétitions de segments entiers (*firefly*, *fireflies*, *fly*) et la paronomase (*fly/fire*). La reprise ou déclinaison de certains éléments (ex. *floods/flooded*; *fireflies/fire*) contribue à établir un effet de circularité. Certains passages parviennent à donner une illusion de boucle qui se referme sur le plan de la mélodie :

*She had not **said** a word or **sung** a **song** of the sorrows of her heart the previous **night**. She had just **died** and left all words **unsaid** (p. 144).*

Le *not said a word* se double d'un *all words unsaid* final. La dérivation morphologique fait office de boomerang revenant au début de la phrase, une sensation renforcée par la présence d'une seconde dérivation morphologique (*sung/song*) qui permet de filer une allitération tout au long du passage.

---

<sup>261</sup> C'est d'ailleurs cette séquence qui a été sélectionnée pour établir les données chiffrées.

On pourrait multiplier les exemples à l’envi, tant l’ouvrage en regorge. Néanmoins, les extraits présentés suffisent sans doute à mettre en évidence les caractéristiques de cette écriture poétique. Je propose de tourner le regard vers la traduction française de Jean-Pierre Richard, en procédant de la même manière. Les passages présentés correspondent parfois, quoique non systématiquement, aux extraits de Hove commentés ci-dessus.

*Elle était là, face au **monde**, sans **mots**, cette **enfant**, cette **nouveau-née**, au **temps** lointain d’une **naissance**. Une fille sans mots, si **différente** de celles qui **chantaient** à leurs amoureux les chansons du **chatouillis** du **coeur**, les chansons qui disaient aux oiseaux et aux bêtes sauvages que les êtres humains et la vie sauvage, c’était pareil, des **chants** pour faire vibrer les cordes de l’**amour** chez leurs **amoureux**<sup>262</sup> (p. 19), paronomase (*monde/mots*); assonance en [ã], allitération en [ʃ] et en [n]; les répétitions, les dérivés morphologiques et le parallélisme présents dans l’original sont recréés;*

*Et avec les nuages de **soie**, je **tisse tous** ces motifs de **joie** et de **tristesse**. Mais aussi j’ai envie de pleurer, de **joie** et de **tristesse**, à cette découverte (p. 19), répétitions, paronomase (*soie/joie ; tisse/tous*), déclinaison sonore (*tis/tiff/tris/tris*);*

*Face à la **terre**, avec ses **termites** et ses **termitières**, elle gardait un **silence** retenu. Face aux éclairs, face au tonnerre rugissant, elle lançait le **silence** du défi. Et face aux vents aussi, elle restait **silencieuse** (...) (p. 20) : homéotéleute en -ère; gradation sonore (*terre/termites/termitières*<sup>263</sup>) parallélisme et dérivés morphologiques.*

Tout comme chez Hove, les assonances occupent une place non négligeable et constituent parfois le pivot de la trame sonore d’un énoncé, comme dans l’exemple suivant, qui s’organise autour du [ã] et contribue à rapprocher les *enfants* des *mamans*, le *silence* de

---

<sup>262</sup> Ce passage correspond au premier exemple donné pour Hove, il s’agit des toutes premières phrases du roman.

<sup>263</sup> On se rappelle peut-être le fameux slogan *Dubo, Dubon, Dubonnet*, qui est construit de la même manière.

*manque*, et où (sous forme d'homéotéleute cette fois) l'*attente* – *tonitruante* et *ardente* – vient subrepticement et à rebours s'associer à *stridente*.

*Silence. Le profond silence d'un cri qui manque. A chaque silence s'attachaient l'explosion d'un tonnerre, un bruit enthousiasmant, une voix stridente cachés derrière l'imaginable. L'attente elle-même se faisait tonnerres tonitruants, désir ardent. La sage-femme aurait voulu entendre les pleurs des enfants, les berceuses tristes des mamans.* (p. 22).

Le motif porte parfois sur une phrase très courte, comme dans cet énoncé ou l'allitération permet de renforcer – si besoin était, dans le contexte de ce récit – les associations entre *fil**le*, *faible* et *fragile* :

*Née sourde et muette, fille, faible et fragile, qu'étais-je censée faire?* (p. 29).

Cette valeur de renforcement référentiel est également valable pour les autres procédés mis en œuvre, tels que le parallélisme ou la paronomase :

*Epouses lasses de coucher avec le même homme depuis tant d'années de bonheur et de douleur [...]* (p. 77)

où la frontière entre *bonheur* et *douleur* paraît, à la lumière de cette quasi paronomase, soudain moins franche, moins sure. Le parallélisme déployé dans l'un des passages présentés ci-dessus (*face à la terre/face aux éclairs/face au tonnerre*) agit de la même manière; il est en outre renforcé par l'homéotéleutes en *-ère*.

Les assonances auxquelles font appel tant Hove que Richard se transforment souvent en homéotéleutes : il suffit qu'elles portent sur la dernière syllabe pour que leur valeur soit rehaussée, passant du statut d'assonance à celui d'homéotéleute. On peut

s'interroger sur la pertinence de cette distinction terminologique tout occidentale; cependant, ce qu'il faut retenir ici, c'est que la position finale de l'homéotéleute est davantage susceptible de faire ressortir la structure sonore avec un nombre d'occurrences moins élevé, au même titre que l'allitération portant sur la première consonne d'un mot est plus facilement repérable que l'allitération interne.

Dans certains passages, il semble qu'un effort tout particulier soit mis en œuvre en matière d'homéotéleutes :

*Le lendemain, quand vient le **matin**, il est plein de **murmures**. Le ciel est rouge et dur. L'air est traversé de **murmures**. Et de cris. Le soleil est rouge, comme en colère. Ton père est couché dans l'ombre **matinale** de l'arbre **musuma** (p. 107).*

Ce passage ouvre l'une des séquences matérialisées par un signe graphique (trois plumes horizontales dans *Ancestors*, un astérisque dans *Ancêtres*), bien que celle-ci ne fasse pas tout à fait une page. Le passage correspondant dans l'original (p. 87) n'affiche pas de structure sonore organisée. On peut cependant faire remarquer que la séquence en question est riche sur le plan de la phanopée, pour continuer avec la terminologie de Pound, et que le traducteur semble y avoir été particulièrement sensible, l'encourageant peut-être à associer mélopée à phanopée. Parmi les stratégies déployées, on constate bien la présence de trois séries d'homéotéleutes (en *-in*, en *-ur* et en *-ère*) aux côtés de plusieurs allitérations, dont la principale (en [m]), ressort beaucoup plus nettement que celle en [k]. Le parallélisme réalisé par *Le ciel est rouge/Le soleil est rouge* constitue aussi une création personnelle de la part de Richard, Hove n'y recourant pas dans l'original (*The red sky is harsh. The sun*

*looks an angry red.*) Dans la traduction, la séquence s'achève également sur un passage intéressant du point de vue des agencements sonores :

*Je veux rompre ce **f**ilet de **f**euilles et de **l**ianes ou s'empêtrent mes jambes, mon **â**me. Je veux les déchirer. Les mettre en pièces. Me sauver. Échapper à cette toile d'araignée. Le bétail ! Le bétail ! Toute ma richesse emportée par le **f**lot du **f**leuve en crue. N'y aura-t-il donc personne pour me porter secours ? Au secours, quelqu'**un** ! Une profonde cicatrice entaille le nuage là-haut dans le ciel. Au **loin** (p. 107), deux paires allitératives en [f], homéotéleutes (en -ane/âme, en [e] et en -in).*

Encore une fois, le *filet de feuilles* semble se rapprocher clandestinement du *flot du fleuve*; partant, l'impression de chaos induite par les éléments déchaînés en vient à rapprocher les lianes (en crue) du fleuve (où s'empêtrent les jambes du narrateur). Si l'interprétation est mienne, il me semble par contre difficile de nier le fait que les agencements sonores participent étroitement de la manière dont les images se construisent. Le même passage, sous la plume de Chenjerai Hove, présentait également des assonances (*leaves/creepers/pieces*) et quasi assonances (*scar/cloud/sky/far*) doublées d'une paronomase (*scar/sky*), ainsi que des allitérations en [f] (*wealth/flowing/flooded*).

Tout comme pour le texte d'Adiaffi et sa traduction par Katiyo, j'ai procédé à un relevé systématique des structures sonores à l'œuvre dans la partie la plus représentative de l'ouvrage, c'est-à-dire la séquence intitulée *1960 – Father (the Hearer Hears)*. En voici les résultats :

<b>Chenjerai Hove : <i>Ancestors</i>, Picador (1996) « 1960 – Father (the Hearer Hears) » (p. 21-37)</b>							
Répét.	Allitérations	Assonances	Paronomases et chiasmes	Homéo.	Parallélismes	Dérivés morpholog.	Enchaînements
50	31	23	21	14	14	9	5

Tableau 10 – *Relevé des structures sonores dans Ancestors*

<b>Jean-Pierre Richard (trad.) : <i>Ancêtres</i>, Actes Sud (2002) « 1960 – Le père (Celui qui Entend Entend) » (p. 37-53)</b>							
Répét.	Allitérations	Assonances	Paronomases et chiasmes	Homéo.	Parallélismes	Dérivés morpholog.	Enchaînements
39	34	26	12	10	15	8	4

Tableau 11 – *Relevé des structures sonores dans Ancêtres*

<b>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Richard/Hove)</b>							
Répét.	Allitérations	Assonances	Paronomases et chiasmes	Homéo.	Parallélismes	Dérivés morpholog.	Enchaînements
78 %	110 %	113 %	57 %	71 %	107 %	89 %	80 %

Tableau 12 – *Pourcentages de réactivation des structures sonores (Richard/Hove)*

C'est à partir d'une mise en abîme des résultats chiffrés d'Adiaffi/Katiyo avec ceux de Hove/Richard que je propose de conclure ce chapitre. Les données ci-dessus révèlent l'engagement indiscutable du traducteur envers l'articulation sonore de la figure de répétition. *A priori* – à la lumière de son article (Richard 2005b) – on aurait pu s'attendre à une réactivation des répétitions lexicales et syntaxiques (respectivement intitulées



« répétitions » et « parallélisme » dans les tableaux ci-dessus), ainsi qu'à une sensibilité particulière aux images poétiques (la phanopée de Pound), puisque Richard adoptait une approche très visuelle. Par ailleurs, son insistance sur cette figure comme stratégie narrative laissait présager qu'il s'intéresse moins aux aspects formels du texte, en particulier à sa dimension sonore. Les chiffres obtenus viennent confirmer l'analyse commentée des extraits présentés plus haut et démentent ces présupposés, puisque force est de constater que le traducteur a su recréer la répétition dans toutes ses dimensions. Jusqu'à présent, il s'agit du traducteur ayant montré le plus fort engagement envers ce qui a été défini plus haut comme motif sonore (Richard parlerait sans doute de *relief* sonore). On constate qu'il a été sensible à chacun des dispositifs mis en œuvre par Hove, puisqu'aucune des catégories ne fait figure d'oubliée (même la paronomase dépasse un seuil de réactivation de 50 %<sup>264</sup>). Tout comme Jeanne Garane dans *The Land without Shadows*, Richard va jusqu'à devancer Hove dans certaines de ces catégories.

Par contre, il faut signaler que bon nombre des catégories répertoriées sont plus denses dans *Ancestors* que dans la traduction. Examinons à nouveau un des passages présentés plus haut pour illustrer ce propos :

*Fire burns **wood** to ashes and smoke. Huge trees **are reduced** to a **patch** of ashes along the footpath. **Words** burn hearts and minds to a valley of desires. Words in the air. Words in the heart. Words which transform the body to a huge pile of thirst. The clouds get **nearer** to the bleeding fingers of the **hearers** when words spill on their attentive **ears** (p. 24).*

---

<sup>264</sup> Il s'agit sans doute du dispositif le plus difficile à recréer en traduction : si l'assonance, l'allitération et l'homéotéleute portent sur un phonème, la paronomase joue sur l'ensemble du mot.

Que l'assonance prenne trois ou six (comme ici) points d'appui, elle compte comme une occurrence dans le relevé chiffré, comme on l'a déjà évoqué au chapitre 3. Autrement dit, le motif de répétition sonore peut se faire assourdissant (tel qu'aux pages 24 à 26 d'*Ancestors* et aux pages 19, 20 et 107 d'*Ancêtres*), ou beaucoup plus discret lorsqu'il repose sur un nombre plus faible de points d'appui. Si cette notion de densité sonore ne ressort pas des résultats chiffrés, il s'agit d'un constat que l'on peut établir à partir de l'analyse des extraits individuels.

À ce propos, on doit par exemple souligner que la traductrice d'Adiaffi, Brigitte Katiyo, parvient souvent à atteindre la même densité sonore que dans *La carte d'identité*. La stratégie adoptée dans la présentation des exemples issus de *La carte d'identité* et de *The Identity Card* permet bien de le constater, puisque les extraits originaux étaient mis en regard du passage correspondant dans la traduction<sup>265</sup>. Or, comme cela a été évoqué à maintes reprises, cette stratégie ne rend pas toujours justice au travail des traducteurs, dont la créativité peut très bien porter sur des passages différents, en fonction du matériau verbal à leur disposition (les premières lignes de la séquence page 107 dans *Ancêtres* en constituent un parfait exemple). Le relevé systématique des occurrences (données chiffrées) permet par contre de bien rendre compte des compensations opérées par les traducteurs.

Si l'on revient un instant sur les procédés déployés pour créer cette esthétique de la répétition dans les deux ouvrages originaux, on constate bon nombre de similitudes, si ce

---

<sup>265</sup> Ce mode de présentation était en outre justifié par la volonté de mettre en parallèle les extraits de Queneau et de Wright, stratégie permettant de faire ressortir le systématisme traductif.

n'est que Hove fait nettement plus appel aux répétitions lexicales. On peut sans doute rappeler qu'Adiaffi y recourt davantage dans les chapitres de *La carte* se rapportant à la quête identitaire et qui se distinguent par une narration se rapprochant du conte, atteignant ce seuil de saturation évoqué par Richard à propos d'*Ancestors*.

Établir ce constat ne revient pas à superposer ces deux écritures, mais plutôt à dégager un dénominateur commun. Bien que l'objectif ne soit pas de faire l'inventaire des points sur lesquels leur écriture diverge, on peut au moins faire la remarque que – le texte d'Adiaffi reposant largement sur l'ironie – l'écrivain ivoirien a fréquemment recours aux jeux de mots. Ce n'est pas le cas pour Hove, dont le texte reflète bien les propos de Lindfors à propos des écrivains africains anglophones, qui – à la différence de leurs homologues francophones cultivant l'ironie – « seldom cracked a smile » (2009, p. 24)<sup>266</sup>.

Les attitudes traductives respectives de Katiyo et Richard, telles que documentées plus haut, révèlent une systématique indiscutable chez Richard. Véritable casse-tête traductif, la figure paronomastique, difficile à réactiver si l'on veut lui préserver la valeur cognitive – référentielle – qui lui est associée (c'est-à-dire renforcer une association ou mettre en lumière une opposition), parvient à dépasser le seuil des 50 % de réactivation chez Richard. On ne peut que souligner les contextes très différents entourant ces deux projets de traductions : forte documentation de l'œuvre hovienne, bien mise en relation avec la poétique shona; expérience en tant que traducteur des littératures africaines et

---

<sup>266</sup> Ce contraste vaut également pour Waberi et Farah, bien que ce dernier ait fréquemment recours aux virelangues.

comme professeur de traduction pour Richard; autant de données qui ne valent pas pour Katiyo qui a, peut-être, travaillé de manière plus intuitive, à partir d'un texte encore peu documenté et dont les agencements sonores n'avaient pas été érigés au rang de poétique systématique comme cela avait été le cas pour Queneau. À ce titre, et compte tenu de l'analyse de la traduction de Katiyo (61 % de réactivation pour les allitérations, 80 % pour les répétitions, 75 % pour les parallélismes<sup>267</sup>), on doit sans doute en déduire que la traductrice a spontanément fait preuve d'une sensibilité particulière aux dispositifs sonores déployés dans le texte d'Adiaffi.

---

<sup>267</sup> L'allitération constitue la seule figure purement « sonore » de ces trois catégories. Les autres patrons participants de la signifiante audible, c'est-à-dire les paronomases et les homéotéleutes, sont plus faiblement réactivés chez Katiyo (respectivement à 29 % et 11 %).

## CHAPITRE 5 – Une poétique sonore et ses motivations

Cet avant-dernier chapitre est consacré à l'esthétique mise en œuvre dans les textes du Ghanéen Ayi Kwei Armah et d'Assia Djébar, écrivaine algérienne, d'expressions littéraires respectives anglaise et française. S'il aurait été tentant d'aborder Armah aux côtés d'Adiaffi, en vertu du fait que ces deux écrivains partagent le même patrimoine littéraire oral (akan), on doit faire remarquer que leur écriture présente par contre peu d'éléments communs en matière d'esthétique sonore, dans la mesure où l'écriture d'Armah, du moins dans *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (désormais *The Beautiful Ones*), ne souscrit pas vraiment à une esthétique de la répétition, tandis que Djébar et Armah mettent en avant un certain nombre de patrons sonores communs. L'un des objectifs de cette recherche étant de faire valoir les différentes approches traductives réservées à des patrons poétiques bien précis, il semblait logique de traiter côte à côte des esthétiques comparables du point de vue de l'angle d'analyse annoncé. Au-delà du fait que les ouvrages sélectionnés présentent des points communs en matière de poétique sonore (allitérations et assonances; paronomases et chiasmes), on peut en outre faire valoir que Djébar et Armah sont deux « écrivains militants ». Tous les deux reviennent régulièrement sur la question de la colonisation, bien qu'Armah ait surtout insisté sur le thème de l'aliénation de l'Homme noir

(à la suite de Fanon), alors que Djébar a donné une orientation féministe<sup>268</sup> à ses écrits. À ce titre, il est assez paradoxal de constater que tous deux ont ponctuellement été taxés de traîtres, soit par des confrères (c'est le cas pour Armah<sup>269</sup>), soit par des compatriotes (Djébar<sup>270</sup>). Djébar et Armah se sont également intéressés à la question des conflits linguistiques; cette thématique figure notamment au cœur du projet d'écriture de *L'Amour, la fantasia*, et se donne à lire dans les entrevues et témoignages de l'auteure. Armah a abordé le sujet dans plusieurs articles et essais<sup>271</sup>, et celui-ci figure en filigrane dans *The Beautiful Ones* où l'anglais britannique des Ghanéens singeant leur « maîtres blancs » s'oppose à l'anglais ghanéen et au pidgin local.

---

<sup>268</sup> Cet épithète est à manier avec précaution, Djébar se défendant de l'étiquette « féministe » telle qu'elle est conçue dans le monde occidental. À cet égard, il serait sans doute plus exact d'écrire que la cause féminine algérienne constitue l'une de ses thématiques privilégiées.

<sup>269</sup> Les attaques les plus assassines sont sans doute celles d'Achebe (1975, 1976), qui est allé jusqu'à qualifier Armah d'« alienated writer » et d'« alienated native » et *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* de « sick book » (1975, p. 25-26). Voir aussi les critiques de Kibera (1979) et de Nolim (1979).

<sup>270</sup> « Dès qu'on est francophone, les intégristes vous disent : « Ah ! Elle parle français, donc c'est le parti de la France ». C'est ce qu'on ne disait pas tout de suite après l'indépendance. Avec le fascisme, on donne aux langues des qualités et des défauts. » (Djébar 1997, p. 20).

<sup>271</sup> L'auteur milite pour l'adoption du kiswahili comme langue panafricaine (Armah 1985b).

## Première partie – Quand la polémique masque la poétique : le cas d’Ayi Kwei Armah

### 1. Saisir Armah

Ayi Kwei Armah naît en 1939 à Sekondi-Takoradi, au Ghana, dans une famille akan parlant le fante (Ogede 2000, p. 6), l’une des langues du groupe kwa<sup>272</sup>. En 1959, il part aux États-Unis où il étudie la littérature, puis les sciences sociales à Harvard. Il s’engage très tôt dans la lutte anticoloniale, sociale et politique, une dimension qui parcourt l’ensemble de son œuvre. En quittant les États-Unis, il travaille comme traducteur pour le magazine *Révolution Africaine* en Algérie avant de regagner le Ghana en 1964, où il commence à écrire. À ce jour, Armah a publié sept romans et six nouvelles dans des revues aussi éclectiques que *Présence Africaine* ou *Harper’s Magazine*. *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968)<sup>273</sup>, dont le titre à l’orthographe fantaisiste ne prend son sens que dans les toutes dernières pages du roman, est le premier roman d’Armah et le plus traduit. Il a été suivi de *Fragments* (1970a), *Why Are We So Blest* (1972), *Two Thousand Seasons* (1973) et *The Healers* (1978). Ses derniers romans, *Osiris Rising* (1995), *KMT: In The House of Life: an Epistemic Novel* (2002) ont fait suite à un long silence en matière de publication

---

<sup>272</sup> Voir chapitre 4, § 4. Le fante fait partie de la grande famille des langues nigéro-congolaises et appartient au groupe linguistique kwa, dont fait également partie l’agni, la langue maternelle de Jean-Marie Adiaffi.

<sup>273</sup> L’édition utilisée dans le cadre de cette thèse est celle d’Heinemann 1984.

romanesque. Bien qu'il n'ait publié qu'un seul « poème »<sup>274</sup>, il en insère parfois dans ses romans, notamment dans *Fragments*.

Selon la recension de Derek Wright (1989, p. 310-311) Armah a écrit plus d'une vingtaine d'articles critiques entre 1960 et 1986. Il n'y est pas seulement question de littérature, mais aussi de Frantz Fanon, de socialisme et de marxisme, du problème (néo)colonial ou encore de la langue en Afrique. Cependant, il met un point d'honneur à ne jamais parler de son propre travail d'écriture et considère son silence comme un gage d'indépendance absolue (Armah 1978, p. 13). Dans l'un de ses articles incisifs - pour ne pas dire incendiaires - il suggère aux universitaires et aux critiques littéraires d'examiner sérieusement ses textes plutôt que de solliciter des entrevues visant à lui soutirer des réponses toutes faites (Armah 1985a)<sup>275</sup>. Ce qui ressort de l'œuvre d'Armah par le prisme de la critique, c'est surtout, comme le décrit parfaitement Ogede (2000, p. 1), le pessimisme, le nihilisme de son imaginaire. En outre, les quelques réponses qu'il a données aux journalistes et universitaires ont un parfum de vitriol (1978, 1985a). Le profil engagé/enragé du personnage (voire ses points de vue parfois radicaux), les thèmes qu'il aborde tant dans ses articles que dans sa fiction, et les polémiques qu'il a soulevées

---

<sup>274</sup> « Aftermath », paru dans *Messages: Poems from Ghana* (1970b).

<sup>275</sup> À ce jour, il a fait une seule entorse à cet engagement en acceptant la demande d'entrevue d'un journaliste de Lagos en 1987.



expliquent sans doute le peu d'attention accordée à la facture poétique de son œuvre, à de rares exceptions près<sup>276</sup>.

Parmi les quelques monographies consacrées à l'écrivain ghanéen (Whyte 2003, Ogede 2000, Wright<sup>277</sup>, Todd 1982, Fraser 1980), seules celles de Wright accordent quelque attention à la facture littéraire<sup>278</sup> à proprement parler, en amorçant une mise en relation avec les dispositifs formels typiques de la littérature orale. Ces dispositifs constituent le projet affiché de *Two Thousand Seasons*, qui représente le genre de roman « that a griot would have written if he had access to literary form<sup>279</sup> » (Wright 1988a, p. 97). Cette facture particulière ne peut d'ailleurs être considérée que comme une sorte de pastiche de la narration orale, c'est en tout cas l'analyse qu'en fait Wright (1988a, p. 97) en la taxant d'exercice simulé, d'affectation littéraire. Le critique en profite pour se livrer à une analyse de la production orale qui n'est pas sans exhiber certaines failles :

« The basic problems created by *Two Thousand Seasons* are formal, aesthetic ones. The oral tale is designed to be said, not read – to be declaimed, not decoded – and its greatest strength seldom survive its transposition to written form. [...] Armah strains to reproduce an illusion of orality and, specifically, of vatic utterance through a formidable battery of

---

<sup>276</sup> Paradoxalement, Achebe, qui fustige Armah pour avoir produit une œuvre malsaine et nihiliste (à la J.-P. Sartre) offrant une image erronée de l'Afrique, reconnaît la valeur littéraire de *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* : « It is a well-written book. Armah's command of language and imagery is of a very high order indeed » (1975, p. 25). Aidoo (1973, p. 15), dont la critique est plus beaucoup plus pondérée, souligne aussi que ce premier roman constitue « an intellectual exercise executed with formidable precision ».

<sup>277</sup> *Ayi Kwei Armah: The Sources of His Fiction* (1989) et *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (1992).

<sup>278</sup> Et ce, malgré les intentions affichées dans certaines introductions, comme chez Whyte (2003, p. 51-52) ou Ogede qui parle de l'utilisation des figures langagières chez Armah comme autant de « border zones between poetry and prose » (2000, p. 5), qui ravissent le lecteur « as a result of the demonstrable power of language, form and imagination » (*ibid.*).

<sup>279</sup> On doit sans doute déduire de cette affirmation que « literary form » équivaut à « written form » pour Wright.

rhetorical questions, lamentations, frenzied alliteration – “This is no hurried hustle hot with sweaty anticipation” (p. 158) – and portentous-sounding adjectivally-launched inversions. [...] Traditionally, oral narrative edits itself by recantation and cancellation, never by omission – once something has been said, it exists ineradicably – and is apt to convey emphasis quantitatively rather than qualitatively: by the frequency rather than the manner of expression. The failure in economy, translated into written form, leads inevitably to rhetorical redundancies and to what, in novelistic terms, is some of Armah’s most unreadable writing. » (Wright, 1988a, p. 97-98).

L’analyse à laquelle se livre Wright est pertinente sur le principe, dans la mesure où, si *The Beautiful Ones* ne s’engage que très peu sur le chemin de la répétition lexicale ou syntaxique (élément qui constitue l’une des caractéristiques de la narration orale), elle définit par contre *Two Thousand Seasons* (amorcée d’ailleurs dans *Fragments*). Cette analyse pêche par contre à d’autres égards, ne serait-ce que parce que la production orale ne se réduit pas au conte (*oral tale*<sup>280</sup>), que sa transposition écrite n’est pas systématiquement vouée à l’échec, et que certains des dispositifs formels dont il est question ne constituent pas l’apanage d’une littérature « orale » et sont de surcroît mis en œuvre – avec bonheur – dans la littérature écrite<sup>281</sup>. Par ailleurs, cette frénésie allitérative que déplore Wright trouve des illustrations encore plus convaincantes dans *The Beautiful Ones*, comme on le montrera un peu plus loin. En revanche, et c’était sans doute la première intention de Wright, on constate que l’écriture de *Two Thousand Seasons* n’a plus rien à voir avec celle du premier

---

<sup>280</sup> Un peu plus loin, Wright fait pourtant allusion aux compétences poétiques d’Armah, en précisant qu’elles font honneur au patrimoine oral dont l’écrivain s’est inspiré (1988a, p 99).

<sup>281</sup> Les ouvrages d’Adiaffi et de Hove, présentés au chapitre 4, illustrent comment les techniques de répétition peuvent parfaitement s’intégrer au roman.

roman, et que le projet scriptural d'Armah s'achemine vers des formes de narration plus « traditionnelles ». Philip Whyte confirme à son tour que :

« avec *Two Thousand Seasons*, l'écriture élaborée du premier roman a disparu pour laisser place à une œuvre ouvertement engagée dont le message politique est transmis par un système symbolique manichéen et par un langage oratoire calqué sur la littérature traditionnelle. » (2003, p. 19-20).

Si Derek Wright fait une rapide allusion à la mise en œuvre de l'oralité dans *The Beautiful Ones*, où « the dazzling inventiveness and exuberant hyperbole of the griot are more in evidence » (Wright 1988a, p. 99), on peut toutefois regretter que son affirmation ne repose sur aucune analyse<sup>282</sup>.

## 2. La place du patrimoine littéraire oral chez Armah

Passant en revue deux monuments classiques de la littérature africaine, Armah (1974, 1975) n'hésite pas à se prononcer sur leurs qualités esthétiques. Il insiste non seulement sur les qualités artistiques traditionnellement dévolues au griot, mais aussi sur la mission éducative donc celui-ci est investi. Le détenteur de la parole (narrateur, écrivain ou griot<sup>283</sup>) doit mettre ses compétences artistiques au service du message à transmettre (1974, p. 77). L'examen des qualités esthétiques d'un texte ne saurait constituer une fin en

---

<sup>282</sup> L'interprétation akan que Wright (1989, p. 81-137) réserve à *The Beautiful Ones* est d'ordre symbolique, puisqu'il fait une interprétation cyclique de la métaphore ingestion/élimination qui structure le roman.

<sup>283</sup> «The most highly skilled of narrative artists » (Armah 1974, p. 51).

soi, mais le moyen de mieux comprendre les réalités sociales et les conditions de production de l'œuvre (Armah 1985d, p. 1752-1753). L'écrivain ghanéen ne voit, par ailleurs, aucune justification à insister sur la division des littératures orale et écrite dans la mesure où celles-ci ont une histoire commune sur le sol africain, où elles étaient – à une certaine époque – considérées comme complémentaires<sup>284</sup> (1985c). Que l'on adhère ou pas à la vision historiographique d'Armah importe peu; ce qui se dégage des propos d'un écrivain par ailleurs très secret révèle, par contre, une profonde admiration envers le patrimoine littéraire de l'Afrique, car Armah s'est toujours situé dans un ensemble plus vaste que celui du Ghana :

« I had long had a sense of myself not simply as an Akan, an Ewe, a Ghanaian and a West African, but most strongly and significantly as an African » (Armah 1985d, p. 1752)<sup>285</sup>.

On ne peut que réitérer, sans doute avec plus d'assurance encore en ce qui concerne Armah, les précautions émises au chapitre 4 à propos du patrimoine littéraire dont s'est inspiré Adiaffi. En effet, il serait risqué de réduire le patrimoine littéraire d'Armah à la seule littérature akan<sup>286</sup>, non seulement parce que celle-ci s'inscrit dans un ensemble plus vaste (voir chapitre 4, « Les poétiques akan »), mais aussi parce que l'écrivain ghanéen adopte une démarche très globale par rapport à la littérature africaine (1985c). Par ailleurs,

---

<sup>284</sup> Armah se réfère ici à un ancien texte égyptien : *By day write with your fingers; recite by night* (extrait de « Papyrus Lansing », tiré de l'anthologie de Miriam Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature*).

<sup>285</sup> Voir aussi Armah 1978 à ce sujet.

<sup>286</sup> Les principaux dispositifs esthétiques relatifs à la littérature orale akan ayant été présentés au chapitre 4, il n'est pas utile d'y revenir.

Armah s'est toujours défendu d'avoir été influencé par la littérature occidentale; autrement dit, toujours selon Armah, chercher dans l'écriture du Ghanéen quelque filiation littéraire autre qu'africaine relèverait de la fiction pure (Armah 1978 et 1985a), bien qu'il faille observer que cette dernière affirmation illustre surtout l'idéologie antioccidentale qui anime l'écrivain.

Traducteur lui-même, Armah s'est exprimé tant sur l'exercice de la profession (1985e, p. 262-263) que sur le processus de traduction, qui, selon lui, entraîne inévitablement une perte par rapport à la puissance du texte original<sup>287</sup>. Néanmoins, il est loin de considérer la littérature traduite comme une sous-catégorie littéraire, et dénonce au contraire cette attitude encore trop fréquente dans le milieu universitaire de l'époque (Armah 1985e, p. 263) :

« All cultured people depend heavily on translation for their store of knowledge. No civilisation is intellectually self-sufficient. [...] The lingering hostility to translation on campuses, then, is merely a mark of latent illiteracy. To the really literate, translation brings oxygen. » (Armah 1985e, p. 263).

### 3. Armah traduit

Si l'on devait résumer en quelques mots la réception de l'œuvre d'Armah, on pourrait dire qu'elle est perçue avant tout comme idéologique, politique et engagée, et que

---

<sup>287</sup> « A translation normally loses something of the power of the original. A double translation doubles this loss » (1974, p. 52).

son écriture n'a que très peu fait l'objet d'une lecture poétique. C'est dans ce contexte particulier que la traduction française paraît, en 1976<sup>288</sup>. Premier roman d'Armah, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* est aussi celui qui a le plus attiré l'attention de la critique (Whyte 2003, p. 33) et qui a fait l'objet du plus grand nombre de traductions (allemand, arabe, finnois, français, gujarâti, suédois, et swahili)<sup>289</sup>. La traduction de *The Beautiful Ones* a été réalisée par Robert et Josette Mane, publiée en 1976<sup>290</sup> aux éditions Présence Africaine sous le titre *L'Age d'or n'est pas pour demain* (désormais, *L'Age d'or*). Josette Mane a également traduit *Petals of Blood* de Ngũgĩ (*Pétales de sang*, 1985), un ouvrage du romancier et poète nigérian Nkem Nwanko (*My Mercedes is Bigger Than Yours*, 1975/*Ma Mercédès est plus grosse que la tienne*, 1983), ainsi que *Lerionka, écolier Masai* (1987) du Kényan Henry R. Ole Kulet, paru sous le titre original *Is it Possible?* en 1971. Robert Mane était agrégé de l'université, professeur de littérature africaine anglophone à l'Université de Paris XII. Il a été l'un des membres fondateurs de la Société d'Étude des Pays du Commonwealth (SPEC), qu'il a présidé, tout comme Jacqueline Bardolph d'ailleurs. Parmi les ouvrages pertinents par rapport au sujet de la présente recherche, on peut notamment citer celui consacré au *Doguiçimi* de Paul Hazoumé, qu'il a dirigé conjointement avec le Béninois Adrien Huannou (1987)<sup>291</sup>. Il a également encadré de nombreuses thèses de doctorat consacrées aux littératures africaines, antillaises et afro-américaines. Ses premières

---

<sup>288</sup> À cette époque, Armah a déjà publié un poème, quatre romans, cinq nouvelles et six articles.

<sup>289</sup> *Two Thousand Seasons* a été traduit en bulgare, *Fragments*, en finnois et *The Healers*, en russe (compilation des bases de données d'*Index Translationum* et de *Worldcat*, consultées le 16 mars 2011).

<sup>290</sup> Il s'agit de l'édition utilisée ici.

<sup>291</sup> Cependant, cet ouvrage critique n'aborde pas l'écriture d'Hazoumé sous l'angle poétique.

monographies constituent également d'utiles témoignages. Dans le chapitre sept de l'ouvrage consacré à Hamlin Garland (1968), intitulé « la langue et le style », Robert Mane manifeste sa sensibilité aux structures sonores de la langue de Garland, dont il souligne le goût des allitérations (p. 518) et des « structures euphoniques » (p. 520). Mane nous en propose une interprétation :

« Les exercices du vendredi dans la chapelle du *Cedar Valley Seminary* auront profondément marqué le style de Garland. Un passage comme celui-ci révèle, à l'examen, une véritable construction symphonique. La répétition de *mother, soul, life, pantry, cellar*, si efficace soit-elle, joue sur la structure binaire qui prévaut dans l'ensemble du paragraphe. Et surtout, leur dentale finale, reprise dans les participes passés, amplifiées dans des combinaisons telles que *never-ending... drudgeries* ou *deadens and destroys*, se combinant avec les palatales et les multiples sifflantes, traduit, autant et mieux que les mots pris en eux-mêmes, la terrible monotonie de cette vie. Que Garland ait le sens et le goût des allitérations, le premier venu de ses poèmes nous en convaincrait ; mais la prose offre d'aussi bons exemples [...] » (Mane 1968, p. 518).

Mane conçoit ces agencements sonores de manière toute cratyléenne et ne laisse aucun doute planer : « l'intention est évidente, l'auteur veut reproduire les sourds craquements de la glace, le gazouillis des oiseaux, et il y réussit » (*ibid.*); la « sensualité auditive » de Garland vise à évoquer la nature vivante qui lui a fourni la matière première de son œuvre (*ibid.*, p. 518-519). C'est dans un autre essai (*Henry Adams on the Road to Chartres* [1971]) qu'il aborde les questions traductives, à partir des traductions anglaises de textes médiévaux français réalisées par Adams et que Mane compare à celles d'autres traducteurs. Les notions traditionnelles de littéralité, de fidélité (*truth*) y sont abordées, jusqu'à la réactivation (possible ou pas?) des assonances et la (non-)pertinence de faire

appel à l'hexamètre lors de la traduction de *La Chanson de Roland* (1971, p. 190-191). Mane s'y montre élogieux envers les choix traductifs d'Adams, dont « the result is a translation, cleaving to its model and retaining its essential movement, if not its music » (1971, p. 191). Néanmoins, il ne manque pas de souligner la tentation de la rime systématique pouvant mener à des versions frisant le ridicule (1971, p. 191-192). Ces quelques indices peuvent sans doute nous aider à mieux appréhender les choix traductifs effectués dans *L'Age d'or*. À ma connaissance, *L'Age d'or* est le seul ouvrage recensant le nom de Robert Mane comme (co)traducteur. La réception de la traduction fut assez élogieuse, du moins si l'on se fie aux propos de l'Haïtien Dorsinville (1977), qui semble *a priori* bien placé pour émettre un avis sur la facture esthétique d'un texte :

« “L'Age d'Or” non éclos nous est offert dans une traduction doublement fidèle, à la lettre et à l'esprit, telle que l'on peut ignorer que le français n'est pas sa langue d'origine. Jamais donc un auteur n'aura été mieux servi par son “traître”, le traducteur. »

#### **4. Orchestration des sens, splendeur et décadence dans *The Beautiful Ones***

Ce roman symbolique peut se résumer en quelques phrases : il s'agit d'une critique sans merci de la corruption au lendemain de l'indépendance du Ghana – plus précisément sous le gouvernement de N'Krumah – corruption à laquelle il associe la métaphore de la décomposition organique. Le personnage principal, *the man/l'homme*, employé à la *Ghana Railway Corporation* de Takoradi, résiste à cette corruption tout en s'enfonçant dans une



misère que lui reproche quotidiennement sa famille. Ulcérées de leur indigence, sa femme et sa belle-mère lui citent en exemple Koomson, gras ministre à la solde de N’Krumah et ancien camarade de classe de l’homme, jusqu’au jour où le vent tourne et où Koomson se réfugie chez l’homme pour échapper aux militaires ayant pris le pouvoir. *The Beautiful Ones* a souvent été associé au roman réaliste, ne serait-ce qu’en vertu de la minutie des descriptions et de la force des tableaux que dépeint Armah, passages dans lesquels l’écrivain ghanéen déploie toutes ses ressources poétiques, même si certains peuvent avoir du mal à associer cet adjectif à des descriptions souvent qualifiées de scatologiques. Ce qui ressort de *The Beautiful Ones*, et qui s’avère particulièrement intéressant dans le cadre de cette analyse relève de la place accordée aux cinq sens, non seulement à l’olfactif, mais aussi au toucher (très présent dans le premier chapitre) et à l’audition. Dans ce roman « organique », l’olfactif constitue presque un personnage central, symbolique, de par l’association qu’Armah instaure entre corruption et décomposition. Les allusions à l’audition, dont la valeur symbolique est moins évidente à première vue, n’en reviennent pas moins à intervalles réguliers; ainsi, *sound*, *noise*, *silence* et leurs variations lexicales balisent l’ensemble de l’ouvrage<sup>292</sup>. Souvent personnifié, le son se fait parfois menaçant, voire source de douleur :

*Sounds arise and kill all smells as the bus pulls into the dormitory town (p. 40);*

---

<sup>292</sup> Voici les numéros des pages mettant en scène le sonore dans la narration et dont les extraits, faute d’espace, ne peuvent être présentés : p. 9, 15, 16, 23, 24, 26, p. 38 (*irritated sound, voice, abrasive tone, wire voice, another sound, a voice, hollers, repeats the words in a whisper*), p. 40, 41, 43, 94 139, 147, 158, 159, p. 163 (*corrupt thunder, thundering throat, choking sound*), p. 165 (*greedy noises, sucking noises*), p. 176, 178.

*But when the reproach of the loved ones grow into sound and the pain is thrown outward against the one who causes it [...] (p. 46);*

*Sounds like the swift bumps of waves hitting returning waves, pierced by other sounds, high, sharp, and very brief. Then the sound of a song hurriedly crossed and returned to (p. 50-51);*

*It was a very slow song, though every hole in it was filled with sounds that said too painfully much to the listening ear [...]. (p. 51) ;*

*When it stopped a male voice, huge like a eunuch amplified, burst the air with a hollered sound that kept its echo long afterward, a vibrating ‘... ericaaaaa!’ while underneath the aggressive, scrambled loudness of music from across the ocean took over the room (p. 61);*

*The driver of the long truck on which the bags are piled sings a plaintive song, and the sound, coming from such a man, surprises the listener completely (p. 112);*

*The old woman sat down in an armchair, letting out a whole series of sighs that sounded like complaints unspoken (p. 129);*

*He was trying to speak like a white man, and the sound that came out of his mouth reminded the listener of a constipated man [...] (p. 125);*

*Koomson seemed to shrink from this human voice wanting to know who was out there, as if each sound, immediately it was uttered, had formed itself into a needle and was pricking his skin. [...] The man knocked again, trying to make the wood sound gentle and reassuring. But the silence inside had become absolute (p. 173);*

tout en pouvant aussi se faire agréable, calme ou rassurant :

*A sea gull, flying low, makes a single hoarse noise that disappears into the afternoon, and the white bird itself flies off in the direction of the harbor and its inaudible noise, beautiful and light on its wing (p. 113);*

*[...] and with a soft sound of prosperity the car poured itself down the night [...] (p. 139);*

*The words ‘Upper Residential Area’ and ‘Esikafo Aba Estates’ had come dancing out of her mouth [...] [she was] savoring the sound (p. 140);*

*The car sped smoothly along the coast road. Its own smooth running mixed with the soft **sounds** of the sea flowing over the **sands***<sup>293</sup> (p. 150);

*He was alone now. Whenever he found himself alone and became aware of his loneliness, it was in the form of a particular sound. The sound was a high-pitched note, almost too high to be heard, and in fact audible only because what was in the ear could not be the sound of complete silence, wondering whether he could make it change and sound louder by concentrating on it. Then the telephone rang and he answered it, breaking the lonely sound* (p. 156);

*After a while the image itself of the flower in the middle disappeared, to be replaced by a single, melodious note. [...] a bird with a song that was strangely happy* (p. 183).

Comme en témoignent ces exemples, le vocabulaire du sonore occupe une place importante dans la narration et l'on peut regretter que la critique ait réduit la dimension organique du roman à la seule interprétation scatologique<sup>294</sup>. En outre, la mise en scène des dispositifs poétiques sonores devient flagrante dans les passages clés du roman, et confère une efficacité incontestable aux associations symboliques qui y culminent<sup>295</sup>. Le chapitre treize en constitue une illustration très convaincante, comme on le verra dans un instant. Dans un autre de ses romans, Armah fait explicitement valoir ce fonctionnement du sonore, lorsque Baako, le personnage principal de *Fragments*<sup>296</sup>, rédige un synopsis pour la chaîne de télévision Ghanavision Corporation commençant par :

---

<sup>293</sup> On peut noter ici comment la narration du sonore s'articule avec les figures poétiques audibles (paronomases et allitérations).

<sup>294</sup> Wright (1988b; 1989, p. 81-137; 1992, p. 5); Griffiths (1992, p. 78); Aidoo (1973); Kibera (1979), Nnolim (1979) Agho (2003).

<sup>295</sup> La remarque de Folkart, « Prosody, in a word, far from being the hindrance the prosodically-challenged imagine it to be, can actually intensify imagery » (2007, p. 67), s'applique particulièrement bien à l'écriture de *The Beautiful Ones*.

<sup>296</sup> Roman d'inspiration autobiographique.

THROUGH REPETITIVE USE OF IMAGE AND SOUND  
 IMPRINT IDEA OF VIOLENCE, UNPLEASANT, STRONG,  
 IRRESISTIBLE, ATTACKING THE VIEWER, INVADING HIS EYES,  
 ASSAULTING HIS EARS.  
 [...] MATCH SHARP SOUNDS WITH ABSTRACT IMAGES OF  
 AGENTS OF THIS VIOLENCE [...] (1970, p. 207, mise en page et  
 formatage originaux).

## 5. Motifs et motivations sonores

### 5.1 Précisions d'ordre méthodologique

Pour repérer les motifs sonores à l'œuvre dans *The Beautiful Ones*, il me semblait judicieux de partir d'une grille plus large, en tenant compte non seulement des dispositifs formels de la poésie akan, mais aussi de l'esthétique de la répétition propre à l'Afrique de l'Ouest, même si cette esthétique ne semblait pas ressortir d'une première lecture. Dans l'ensemble du texte original, on constate une indiscutable prédominance des motifs paronomastiques et allitératifs, reléguant les autres occurrences (répétitions, homéotéleutes, dérivés morphologiques et virelangues) à des phénomènes accessoires. Le chapitre le plus dense en matière de dispositifs audibles est, de loin, le chapitre treize, chapitre clé décrivant le renversement du régime de N'krumah. Néanmoins, il a fallu ajouter un second chapitre à l'analyse statistique, dans la mesure où le chapitre treize présentait l'inconvénient d'un

déséquilibre important entre le nombre d'énoncés pertinents<sup>297</sup> relevés dans l'original et ceux de la traduction<sup>298</sup>. Le premier chapitre, qui présentait des occurrences très intéressantes (tant dans l'original que dans la traduction), notamment dans les dernières pages, constituait un extrait plus équilibré, dans la mesure où le nombre d'énoncés pertinents dans l'original et dans la traduction étaient équivalents (39). Afin de rendre justice au travail des traducteurs, l'analyse statistique a été établie à partir de ces deux chapitres.

## 5.2 L'efficacité sonore du *Beautiful Ones*

C'est dans le chapitre treize que l'(ex-)ministre Koomson passe en quelques heures de l'opulence à la clandestinité, de la blancheur de ses draps parfumés aux latrines collectives du quartier populaire de *l'homme*, où il devra emprunter le même chemin que les déchets organiques pour échapper à la milice chargée de la purge politique. Dans ce chapitre, les descriptions d'un Koomson bâfrant et puant sous l'effet de la terreur acquièrent une efficacité remarquable grâce à la multiplication des motifs sonores. En témoignent les *great grateful gasps* (p. 164) de l'ancien ministre qui se lâche où *Koomson sighed again, a very long, slow sigh that spoke clearly of his suffering. Even a sigh from*

---

<sup>297</sup> Un énoncé pertinent désigne une phrase ou un passage où l'on relève des patrons sonores. Cette terminologie permet d'éviter le risque de confusion avec « occurrence ».

<sup>298</sup> Le chapitre treize comportait 59 énoncés pertinents dans l'original, mais seulement 39 dans la traduction.

him *spoiled the air some more* (p. 164), un Koomson *grown greasy* et *filled with fear* (p. 162), qui *looked at the hole waiting for him with the powerless loathing of a defeated man* (p. 167), épouventé devant le passage *encrusted with old caked excrement* (p. 166) qu'il doit emprunter pour échapper aux militaires : *Disgust came strongly into Koomson's face, struggling to suppress his earlier resignation* (p. 168). L'un des passages les plus révélateurs à cet égard est sans doute le suivant :

*His mouth had the rich stench of rotten menstrual blood. The man held his breath until the new smell had gone down in the mixture with the liquid atmosphere of the Party man's farts filling the room. At the same time Koomson's insides gave a growl longer than usual, an inner fart of personal, corrupt thunder which in its fullness sounded as if it had rolled down all the way from the eating throat thundering through the belly and the guts, to end in further silent pollution of the air already thick with flatulent fear.* (p. 163).

Paronomases et allitérations constituent les principaux motifs sonores à l'œuvre, tant dans le chapitre treize qu'à l'échelle du roman tout entier. Le passage ci-dessous constitue une bonne illustration de la pratique paronomastique (*went/wet; belly/belch*) :

*Koomson felt with a hand for the water. It made a hollow sound as it **went down** into his **belly**, and a **wet belch** rose from his throat* (p. 165).

Les exemples de paronomases sont nombreux et variés, des plus simples :

*the conductor **chided** himself for the **childishness** of his fears* (p. 5);

à des constructions plus élaborées :

*the man in the back **seat** just **sat** and his eyes just **stared*** (p. 5);

faisant parfois appel au chiasme (*paint/temp*) :

*For years and years, the building had been plastered at irregular intervals with **paint** and distemper. (...) The flower **patterns** also had their crusts of **paint** (p. 11).*

La place que l'on peut raisonnablement consacrer à la présentation d'extraits ne permet malheureusement pas de rendre compte de l'abondance de paronomases dans le roman<sup>299</sup>. On relève également un large éventail de techniques allitératives; des allitérations croisées, alternant les consonnes d'appui :

*a man of skin and **fat**, with a stomach and a throat which needed to be served (p. 5);*

ici, paronomase (*fat/throat*) alternant avec une alliteration en [s],

ou des allitérations simples :

*The engine's smooth sound rose **evenly** as the car gathered **speed**, gradually **dying** down as the **distance** absorbed the **speeding** vehicle (p. 9); combinée ici aux assonance et répétition*

*So the sea salt and the sweat together and the fan above made this **stewy** atmosphere in which the **suffering** sleepers came and **worked** and **went dumbly** back to homes they had earlier fled (p. 20);*

*Then the **mocking** rattle of the **Morse** machine **mercifully** breaking now and then [...] (p. 16).*

Si cette dernière série allitérative ne peut se prêter à une interprétation cratyléenne (les signaux en morse pouvant difficilement être associés au [m]), on doit par contre signaler que cet énoncé s'inscrit dans un passage où l'audition fait partie intégrante de la narration,

---

<sup>299</sup> Parmi les occurrences intéressantes, on peut citer : *found/thumb/finger*, p. 14; *sharpness/darkness*, p. 24; *bubbles/bulb*, p. 28; *sound/song*, p. 50-51; *naked neck*, p. 67; *looking and longing*, p. 68; *love/laughed/low*, p. 94; *growth/graph*, p. 155; *fought/thought/(over)thrown*, p. 157; *hair/held/head*, p. 160.

comme en témoignent les *piercing sounds, blast of car horns, particular sound, unending sound within the ear* de la page 15 et les *captive hearer, sound like dry paper tearing, let his silence swallow up the word* de la page 16. L'exemple suivant s'inscrit aussi dans un passage où l'audible envahit littéralement la narration :

*The car horns **splits** the air with **its** new, irritated sound, and the suited man **spins** instinctively around, then recovers and says, "Estie is in the car [...]"* (p. 38)

Ici, *splits* s'arrime non seulement avec *spins*, mais ricoche aussi sur *its*, avant de voir son écho s'inverser dans *(in)stin-* et *(E)stie*.

Les deux types de motifs sonores, paronomases et allitérations, sont fréquemment combinés :

*Of that there was no **doubt** possible, only the **pain** of **hope** perennially **doomed** to **disappointment*** (p. 12)

Ci-dessus, les allitérations en [d], qui alternent avec celles en [p], sont renforcées par la structure paronomastique rapprochant *doubt* de *doomed*.

*The touch of the **banister** on the **balls** of his fingertips had something uncomfortably organic about it. A weak **bulb** hung over the whole staircase suspended on some **thin**, invisible **thread*** (p. 11);

Là encore, le tandem paronomastique *bulb* et *balls* sert d'appui à l'allitération en [b] amorcée avec *banister*, et le même constat vaut pour *smoothed*, *-sumed* et *soft* dans l'exemple suivant, où *smoothed* constitue l'axe de la suite paronomastique :

*They were no longer sharp, the cracks, but all rounded out and **smoothed**, **consumed** by some **soft**, gentle process of decay* (p. 12);



L'exemple qui suit est particulièrement complexe : au-delà de l'allitération en [s], on y trouve un chiasme imparfait (*keen/-canny*), une suite paronomastique à trois éléments (soulignée : *eyes/ears/seers*) que complète une fin d'énoncé combinant homéotéleute (*-eiving/eathing*) et assonance (*easy*) :

*[...] a species of war carried out in the **silence** of long ages, a struggle in which only the **keen**, **uncanny eyes** and **ears** of lunatic **seers** could detect the **deceiving**, **easy breathing** of the strugglers (p. 12).*

Comme on l'a vu plus haut, cette syntaxe sonore orchestre formidablement les passages intenses du roman, passages symboliques qui ne peuvent laisser le lecteur indifférent, quelle que soit l'interprétation que l'on en fasse.

Dans l'extrait suivant, le bois de la rampe menant aux latrines de la *Ghana Railway Corporation* de Takoradi parvient à résister à la putréfaction ambiante, une altération causée par les mauvais traitements que lui font subir des milliers de mains pas toujours bien propres, dans tous les sens du terme :

*Left-hand fingers in their careless journey from a **hasty anus** sliding all the way up to the **banister** as their owners made the return trip [...]. Right-hand fingers **still** dripping from the after-piss and the **stale** sweat from fat crotches. The calloused palms of messengers after they had blown they clogged noses reaching for a convenient place to leave the well-rubbed moisture. Afternoon **hands** not entirely **licked clean** of palm soup and remnants of **kenkey**. The **wood would** always win (p. 13).*

On y retrouve les techniques décrites ci-dessus (paronomase avec *still/stale*; allitérations en [s], [l] et [w], mais aussi d'autres arrangements sonores que l'on ne peut pas toujours limiter à l'une ou l'autre de ces catégories : le *(b)a(ni)ster* fait écho à *hasty*, sans doute sur

un mode paronomastique, sans que l'agencement soit étranger à l'homéotéleute; *licked* et *clean* relèvent probablement du chiasme, tandis que les homophones *wood* et *would* induisent un virelangue et amorcent l'allitération finale en [w]. L'ensemble du passage est rythmé par le retour régulier de *hand*. Une description ultérieure de la rampe souillée arbore cette même « frénésie allitérative » que déplorait Wright (1988a, p. 98) dans *Two Thousand Seasons* :

*In his tiredness it did not matter that his thumb and the balls of his fingertips were being clammily caressed by the caked accretions on the banister* (p. 34).

### 5.3 Les voies de la recreation poétique dans *L'Age d'or*

De multiples manières, toutes créatives, la traduction française témoigne de la sensibilité de Josette et Robert Mane aux dispositifs sonores qui structurent le texte. On y trouve de nombreux exemples d'allitérations, qui vont des plus succinctes aux plus étoffées :

*Le receveur se racla le gosier et déglutit son mucus*<sup>300</sup> (p. 11);

[...] sans le **moindre remord**, pour un autre **mollard** (p. 13);

*Impossible de calculer la quantité d'encaustique* [...] (p. 19);

[...] déjà un vocable nouveau, pour désigner la vieille **pratique de l'emprisonnement sans procès** (p. 181);

---

<sup>300</sup> Alternance des deux consonnes occlusives vélares.

*Dans la pénombre, on pouvait à peine distinguer la rampe, pareille à une longue bande de peau couverte de pustules (p. 19);*

*Sans aucun doute le chauffeur avait aperçu le témoin silencieux assis au bord de la route, car lorsque l'autobus amorça sa montée pour quitter la ville, il lui fit un sourire et un signe de la main (p. 207);*

Elles sont parfois appuyées par d'autres dispositifs, tels que les homéotéleutes :

*Le receveur eut peur de ces yeux. Il eut mal au simple souvenir de l'odeur du cédi et ressentit tout d'un coup à l'aisselle une sensation de glace. Était-ce le donateur transformé en observateur, s'amusant de son manège<sup>301</sup> ? (p. 10);*

*mais les franchit d'un bond en pensant au soleil de son enfance et de son adolescence qui répandait sa douceur sur les champs (p. 184);*

ou, suivant l'exemple d'Armah, se combinent aussi avec la paronomase<sup>302</sup> ou le chiasme :

*Il allait faire les frais d'une farce cruelle (p. 10);*

*La crainte vague d'un châtement chemina dans son esprit (p. 10);*

*À part le bois, il y avait, bien sûr, les gens eux-mêmes ; il y avait tant de mains et de doigts pour aider le bois dans sa progression vers la pourriture : les doigts de la main gauche, glissant négligemment le long de la rampe [...] (p. 20);*

*Il y eut un vide étrange de deux vies totalement étrangères. À mesure que le bateau gagnait de la vitesse, le vent devenait plus vif, plus chargé de l'odeur humide et iodée de la mer (p. 202).*

---

<sup>301</sup> Cet exemple de chiasme imparfait (*samu/sonma*) met en évidence l'intérêt d'une lecture à voix haute.

<sup>302</sup> En voici quelques illustrations supplémentaires, en suivant la présentation adoptée plus haut pour Armah : *fer/frais*, p. 51; *passion/passé*, p. 77; *je n'éprouve/je ne trouve*, p. 74; *blanches/planches*, p. 81; *s'applique/réplique*, p. 96; *insensé/sa pensée*, p. 108; *menace/tenace*, p. 122; *incendie/incidents*, p. 128; *immobilité/humidité*, p. 195; *intonation/invitation*, p. 198; *silhouette/sillage*, p. 203.

L'exemple ci-dessus est particulièrement riche, dans la mesure où l'on y trouve paronomase (*vide/vie*) et dérivé morphologique (*étrange/étrangères*), combinés avec deux séries allitératives en fin d'énoncé. Le passage suivant, qui, au-delà de la simple allitération en [m], multiplie les figures sonores (*muet/miè; peur/pores; -ette/-erte*), fait partie du temps fort du chapitre treize décrivant un Koomson déchu et décomposé (et qui se décompose, dans tous les sens du terme) :

*Koomson se mit à faire des gestes désespérés montrant dans son hystérie muette, d'abord la lumière, puis la fenêtre ouverte ; il suait la peur par tous ses pores* (p. 185);

On constate la même intensification des motifs sonores que dans l'original, Koomson est assis juste derrière le *paravent*, au *paroxysme de la terreur* (p. 185), spécimen d'un monde *piteusement rétréci* où le seul *souci* des *puissants* était de *pouvoir* utiliser la force de tout un *peuple* pour se remplir la *panse* (p. 186); une panse insatiable que Koomson, émettant des bruits *gloutons*, les bruits de *succion* d'un homme *pressé* qui enfourne la nourriture avec *voracité* (p. 189), semble ne plus du tout être en mesure de contrôler. L'homme doit donc retenir « sa respiration pour laisser à cette nouvelle *odeur* le temps *de se dissoudre* dans l'*atmosphère délirante* des gaz lâchés par l'*Homme du Parti* (p. 187), problème qui s'intensifie encore lorsque :

*du ventre de Koomson, s'échappa un gargouillis plus long que le précédent, un tonnerre de pets qui semblaient se répercuter depuis sa gorge de bâfreur jusqu'à son estomac et ses entrailles d'homme pourri pour s'achever dans la pollution silencieuse d'un air déjà lourd des flatulences de la peur* (p. 187).

L'apothéose du chapitre n'échappe pas non plus à une formidable mise en scène sonore, en témoignent le *ballet effréné des molécules de merdes mêlées à des gouttes d'urines*<sup>303</sup> *sûres* (p. 190) ou encore les injonctions de l'homme – *Pousse ! hurla l'homme sans réfléchir à la proximité des poursuivants ni penser que de toutes façons son comparse ne pouvait l'entendre* (p. 193) – obligé d'emboîter le pas à Koomson, au milieu des cancrelats dont les *déjections se collaient à ses coudes tandis qu'il se glissait à l'intérieur de la caisse* (p. 193).

La remarque émise à propos du déploiement des figures sonores est valable pour tous les types de temps forts du roman; ainsi, à la toute fin de *The Beautiful Ones*, lorsque l'origine du titre est révélée aux lecteurs<sup>304</sup>, Armah nous réserve quelques lignes magnifiquement ciselées (*In the center of the oval was a single flower, solitary, unexplainable, and very beautiful*, p. 183) auxquelles les Mane ont répondu de manière très créative (*Au centre de l'ovale se trouvait une fleur, solitaire, insolite et belle*, p. 207). À propos de créativité, on doit faire remarquer que les traducteurs ont appuyé leur poétique sonore sur un dispositif tout personnel, l'homéotéleute, qui est loin de constituer un motif sonore chez Armah, même si le double exemple ci-dessus semble contredire cette affirmation. Avant d'y revenir dans la discussion finale de ce chapitre, on peut illustrer cette attention des Mane portée aux finales des mots. Ainsi, *The wood would always win* qui clôt le premier chapitre de *The Beautiful Ones* (p. 13) trouve chez les Mane une

---

<sup>303</sup> Rappel de la finale de *latrine*, situé en début de phrase (non cité).

<sup>304</sup> Il s'agit d'un dessin de fleur tapissant le dos d'un autobus et accompagné du slogan : *The Beautiful One Are Not Yet Born*.

traduction – au sens métaphorique du terme – transformant paronomase et allitérations en homéotéleute (imparfaite) : *La victoire appartiendrait toujours au bois* (*L'Age d'or*, p. 20). Certains passages sont particulièrement représentatifs de la mise en œuvre de ce patron sonore :

*Elle se tenait juste devant la porte d'entrée et quand il put distinguer avec plus de netteté son visage, l'homme se rendit compte qu'elle était bouleversée. Quelque chose d'affreux semblait l'avoir ébranlée* (p. 184);

*C'était une note aigüe, presque trop haute pour être entendue* (...) (p. 179);

*Koomson mangeait dans le noir. On avait de nouveau du mal à y voir* (p. 189).

Le choix lexical des Mane semble souvent se plier à cette exigence poétique, alors qu'Armah ne s'engage pas sur ce terrain (ni de la rime, ni du lexique savant)<sup>305</sup>. Ainsi, au *that I had seen corruption. Public theft (The Beautiful Ones*, p. 58) répond une homéotéleute : *c'était de la corruption. De la prévarication* (*L'Age d'or*, p. 70).

Avant d'examiner ce que nous révèle l'analyse statistique, il me semble utile de faire quelques remarques générales qui peuvent apporter une certaine lumière sur le projet traductif des Mane. Il faut tout d'abord signaler que la traduction efface totalement les occurrences des sociolectes (pidgin ghanéen) présents dans l'original. À ce titre, l'orthographe fantaisiste du titre n'est pas non plus reconduite. Enfin, même si la figure de

---

<sup>305</sup> Comme on l'a montré à plusieurs reprises, cette remarque est valable pour les autres traducteurs et ne fait que confirmer l'intérêt de la méthodologie adoptée qui consiste à examiner original et traduction de manière indépendante. Cette méthode n'exclut pas le fait de comparer côte à côte les mêmes passages, de manière ponctuelle.

répétition (lexicale et syntaxique) ne joue pas un rôle majeur dans *The Beautiful Ones*, les quelques instances flagrantes apparaissant dans l'original se trouvent largement gommées dans *L'Age d'or*. Ainsi, les *sound* et *song* qui martèlent les pages 50 et 51 de *The Beautiful Ones* sont rendus successivement par *tintement*, *bruit*, *son* pour les occurrences de *sound* et *mélodie*, *air*, *air de musique* et *chanson* (*L'Age d'or*, p. 62-63) pour celles de *song*. À la page 156 de *The Beautiful Ones*, les cinq répétitions de *sound* dans un court paragraphe sont traduites successivement par *sonorité*, *ce*, *son*, *bruit*, *bruit* (*L'Age d'or*, p. 179). On pourrait peut-être expliquer ce choix traductif en examinant l'une des remarques émises par Mane (1968, p. 516) à propos de la médiocrité stylistique occasionnelle constatée chez l'américain Garland. Mane justifie le recours à ce qualificatif en citant le passage suivant :

« The speaker was Ed, now a tall and *slouchily*-dressed man of thirty two or three... He wore a surly look and *lounged* along in a sort of hangdog style... They shook hands and Ed *slouched* down on the *lounge*<sup>306</sup> » (*ibid.*).

L'intolérance traditionnelle de la langue française aux répétitions, évoquée par Jean-Pierre Richard (voir chapitre 4), n'y est sans doute pas totalement étrangère. N'oublions pas que la traduction a été réalisée en 1976, bien avant que cette figure significative de la littérature africaine commence à bénéficier d'une réelle reconnaissance. Pour défendre la règle de concordance lexicale induite par la répétition, Richard n'hésite pas à s'appuyer sur le point de vue d'autres traducteurs, tels que Déprats, à propos des répétitions dans *Macbeth* :

---

<sup>306</sup> Extrait de *Main-Travelled Roads* de Garland (1892, p. 56); mise en italique de Robert Mane.

« Cette question de la concordance lexicale est une pierre de touche qui permet de différencier les traductions soucieuses de la signification d'un texte des traductions contextualisantes qui obéissent à ce que l'on appelle le génie de la langue. [...] Les traductions contextualisantes sont certainement tout à fait légitime pour un texte de pure information (un article de journal), mais ne le sont plus là où la signification est liée à la poétique et au rythme. Le rythme n'est pas seulement de l'ordre de la prosodie, il est aussi constitutif du sens. » (Déprats 2002, p. cxvi-cxvii).

La question de l'effacement de certaines figures au profit d'autres patrons sonores sera réexaminée ultérieurement. Pour le moment, on peut voir sous quels axes l'esthétique sonore de *The Beautiful* a été recréée dans *L'Age d'or*, à partir des tableaux présentés ci-après.



#### 5.4 Créativité traductive en chiffres

<b>Ayi Kwei Armah : <i>The Beautiful Ones Are Not Yet Born</i>, Heinemann (1984)</b>				
<b>« CHAPTER ONE »</b>				
<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Répétitions</b>	<b>Dérivés morphologiques</b>
30	23	8	2	3
<b>« CHAPTER THIRTEEN »</b>				
42	26	7	8	4
<b>SOMME TOTALE</b>				
<b>72</b>	<b>49</b>	<b>15</b>	<b>10</b>	<b>7</b>

Tableau 13 – *Relevé des structures sonores dans The Beautiful Ones Are Not Yet Born*

<b>Josette et Robert Mane (trad.) : <i>L'Age d'or n'est pas pour demain</i>, Présence Africaine (1976)</b>				
<b>« CHAPITRE I »</b>				
<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Répétitions</b>	<b>Dérivés morphologiques</b>
25	11	13	2	0
<b>« CHAPITRE XIII »</b>				
17	15	22	4	0
<b>SOMME TOTALE</b>				
<b>42</b>	<b>26</b>	<b>35</b>	<b>6</b>	<b>0</b>

Tableau 14 – *Relevé des structures sonores dans L'Age d'or n'est pas pour demain*

<b>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Mane/Armah)</b>				
<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Répétitions</b>	<b>Dérivés morphologiques</b>
<b>58 %</b>	<b>53 %</b>	<b>233 %</b>	<b>60 %</b>	<b>0 %</b>

Tableau 15 – *Pourcentages de réactivation des structures sonores (Mane/Armah)*

Ces données confirment que le couple Mane affectionne l'homéotéleute comme marque poétique sonore, en lui attribuant une place sans commune mesure avec celle que lui accorde Armah. Pour une meilleure mise en abîme de ces chiffres, je propose de les commenter à la toute fin de ce chapitre, en les rapprochant de ceux relatifs à la traduction de *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar réalisée par Dorothy Blair.

## **Deuxième partie – La matrice de la langue poétique d’Assia Djébar**

### **1. Un héritage linguistique et littéraire aux relations complexes**

De par son rapport, conflictuel et paradoxal, aux langues qui l’habitent, l’Algérienne Assia Djébar incite à revenir brièvement sur la question du statut (oral ou écrit) des langues tel qu’exposée au chapitre 2 (section 2.1). L’objectif de cette recherche résidant davantage dans l’exploration des rapports entre littérature orale et littérature écrite que dans leur opposition, ainsi que dans l’analyse de la manifestation de ces rapports sous un angle poétique, il m’a semblé intéressant d’examiner comment une écrivaine algérienne exprimait dans son œuvre sa relation conflictuelle à des langues assorties de statuts différents. Comme la plupart des écrivains dont il est question ici, Assia Djébar a grandi dans un univers multilingue, où seul le français détenait un véritable statut de langue écrite, dans la mesure où son contact avec l’arabe écrit était essentiellement limité aux cours dispensés par l’école coranique. Il faut rappeler que Djébar, née en 1936, a grandi pendant la colonisation française et que la transmission de l’arabe en tant que langue écrite était pratiquement interdite (Djébar 1997, p. 27). Cette situation explique le fait que certains auteurs nord-africains, dont Khatibi (Mehrez 1992) considèrent leur langue maternelle arabe comme patrimoine oral. Pendant plusieurs années, Djébar a appris l’arabe écrit dans une école

coranique privée (Djebar 1997, p. 27), ce qui n'a pas empêché le français de devenir sa langue d'expression littéraire. Elle s'en explique :

« Ce n'est qu'à partir de onze ans, quand je suis allée au collège – le collège n'était pas au village, mais dans la ville voisine – que je n'ai été que dans l'enseignement français. L'enseignement du Coran m'avait donné une agilité de la mémoire. J'apprenais très vite. J'avais mes cours en latin, en grec, en anglais, mais jamais en arabe. Le seul point commun entre l'école coranique et l'école secondaire, c'est que jusqu'à mon bac, et même après mon bac, jusqu'à Normale sup, j'ai toujours été la seule Arabe parmi des Français d'origine. Il y avait donc toute l'atmosphère coloniale où le rapport aux autres étaient forcément une sorte de rapport nationaliste. Je me suis dit "le français n'est pas ma langue mais je vais être la meilleure. Si je suis la meilleure dans cette langue, ce sera une manière de montrer qu'à travers moi, tous les miens sont aussi bons que vous" ». (Djebar 1997, p. 28).

À son grand regret, Djebar n'est donc jamais parvenue à ce bilinguisme parfait (Djebar 1997, p. 29) qui lui aurait peut-être permis de réaliser un travail littéraire dans sa langue maternelle. La question de la transmission des langues est en outre compliquée par l'existence non pas d'une, mais de deux langues occupant un statut (en tout ou partie) oral. En effet, la famille maternelle de Djebar étant d'origine berbère, le berbère représentait non seulement une langue orale<sup>307</sup>, mais aussi – et surtout – une langue réservée à un cercle féminin et à une certaine branche de la famille. Le concept de langue maternelle prend une signification d'ailleurs très littérale chez Djebar, puisque les langues maternelles correspondent chez elle à l'arabe et au berbère, tandis que le français occupe un statut à la

---

<sup>307</sup> Djebar (1997, p. 19) précise cependant que la langue berbère disposait d'un alphabet (redécouvert au 19<sup>e</sup> siècle), mais que cette écriture a disparu des mémoires. Dans cette entrevue accordée à Lise Gauvain, Djebar donne un aperçu du rapport de force entre les différentes langues ayant habité et dominé l'Algérie au cours des siècles.

fois de langue paternelle et de langue marâtre<sup>308</sup>. C'est son père, l'un des rares instituteurs arabes du système d'éducation français de l'époque, qui avait insisté pour que sa fille soit scolarisée et poursuive ses études, dans un univers alors exclusivement francophone. Cette situation relativement exceptionnelle pour une fille algérienne a conféré à l'écrivaine un statut à part, non seulement sur le plan linguistique, mais aussi sur le plan social, la singularisant par rapport aux autres femmes confinées à une sphère genrée, voilée et isolée. La mère de Djébar, qui avait tourné le dos au berbère en raison d'un conflit familial remontant à la petite enfance, était par ailleurs une femme lettrée :

« Elle avait ses cahiers de poésie arabe, elle chantait l'arabe classique et elle parlait un arabe dialectal. Lorsqu'on est allé vivre au village, j'ai bien compris que son arabe dialectal était un arabe raffiné qui n'avait rien à voir avec l'arabe des paysans dépossédés. » (Djébar 1997, p. 22).

Cette langue arabe raffinée se reflète tout particulièrement dans *L'Amour, la fantasia*, notamment dans les inserts de poésie en prose à propos desquels Djébar précise sans équivoque que :

« Et si je dis "tessons de soupirs", si je dis "circe ou ciseaux de cette tessiture", ce n'est pas pour écrire de la poésie savante. C'est parce que je tente de retrouver de possibles vers de la poésie arabe, où la langue fonctionne par allitérations » (Djébar 1997, p. 24).

S'il est légitime de s'interroger sur la surprenante opposition faite entre poésie savante et poésie arabe, on peut néanmoins se demander s'il ne faut pas prendre cette

---

<sup>308</sup> « Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie?... Langue-mère idéalisée ou mal-aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls géôliers! » (*L'Amour, la fantasia* [1995], p. 298).

distinction au second degré, ce qui reviendrait à lire « écrite » ou « intellectuelle » dans « savante », par opposition à une poésie qui s'écoute (que Djébar a reçue par l'écoute) et que tout le monde est à même d'apprécier. Cette interprétation n'est bien entendu qu'une hypothèse, qui ne saurait être entérinée sans une confirmation de l'auteure. Les propos de Mireille Calle-Gruber semblent néanmoins abonder dans ce sens :

« On aurait tort toutefois de ramener la langue de la poésie d'Assia Djébar à une langue savante d'érudit ou de lettré. À cet égard, Assia est héritière déclarée de Dante – le poète de la *Vita Nova* qui prend le parti des rimeurs en langue vulgaire, qui sont rimeurs d'amour, soucieux de "faire entendre [leurs] paroles à une dame à qui il n'était mie aisé d'entendre les vers latins" (*Vita Nova*, XXX), et le signataire du traité *De l'éloquence en langue vulgaire*. [...] Cette langue de poésie offre une qualité singulière : la voix *timbre* l'écrit, et la lettre est tout ouïe. Le poème touche par l'oreille, aime à l'oreille. Il y a, dans les textes d'Assia Djébar, *un toucher de l'oreille* que la langue de poésie sait seule déplier en toutes nuances. » (Calle-Gruber 2005, p. 72-73).

S'inspirant de la conception de la poétique de Dante, soucieux de l'association des vocables, où il est question de « rythme, de scansion et de timbre pour les voix qui informent au passage les vocables », l'un des enjeux majeurs de la poétique de Djébar résiderait dans « le performatif, dans le logos du chant » (*ibid.*, p. 75-76).

## 2. La place de *L'Amour, la fantasia* dans l'œuvre de Djébar

Paru en 1985 chez J.C. Lattès, *L'Amour, la fantasia* (désormais, *L'Amour*) est le cinquième roman et le huitième ouvrage<sup>309</sup> de l'écrivaine algérienne, qui compte plus d'une vingtaine de titres publiés à ce jour, en majorité des romans, et ses ouvrages sont traduits dans plus de quinze langues<sup>310</sup>. Académicienne depuis 2005, Djébar a vu son travail littéraire récompensé par de nombreux prix, notamment en Belgique, en Allemagne, en Italie et aux États-Unis, où le Neustadt Prize lui a été décerné en 1996. Elle a enseigné l'histoire à l'université de Rabat puis à l'université d'Alger au début de sa carrière littéraire, et elle enseigne depuis 2001 au Département d'études françaises de la New York University (NYU).

Entreprise tant historique qu'autobiographique, qui se présente néanmoins comme « roman », *L'Amour* a ceci de particulier qu'il alterne plusieurs modes narratifs. On y distingue en effet quatre types de narration : des récits historiques, des récits autobiographiques, des transcriptions de témoignages oraux et enfin des apartés poétiques<sup>311</sup> allant d'une à quatre pages qui affichent immédiatement leur statut particulier

---

<sup>309</sup> Elle a publié, entre son quatrième roman et *L'Amour, la fantasia*, un recueil de poésie (*Poèmes pour l'Algérie heureuse*, 1969), une pièce de théâtre (*Rouge l'aube*, 1969) et un recueil de nouvelles (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1980).

<sup>310</sup> Source : base de données *Worldcat*, consultée le 7 mars 2011. *Index Translationum* (consulté le 14 mars 2011) ne recense pour sa part que treize langues de traduction (les traductions en bosnien, turc et hébreu n'y figurent pas; de même que celles en catalan sont absentes du recensement de *Worldcat*). D'après le site *Algériades*, ses ouvrages seraient en fait traduits dans plus d'une vingtaine de langues, dont cinq (suédois, grec, chinois, russe et portugais) ne figurent ni dans la base de données d'*Index Translationum*, ni dans celle de *Worldcat* (<http://www.algeriades.com/news/previews/article1359.htm>, page consultée le 15 mars 2011).

<sup>311</sup> Ces apartés répondent bien aux caractéristiques définitoires de la poésie en prose sur lesquelles la plupart des critiques s'entendent, soient « courtier » (Dessons 1991, p. 4) et absence de récit.

par une présentation en italique. La sélection de l'ouvrage aux fins de cette recherche tient à la présence manifeste de nombreux énoncés allitératifs, mais aussi au fait que *L'Amour* constitue, aux dires de l'écrivaine, une entreprise de conciliation de la langue écrite et des sonorités de la langue maternelle (Djebar 1997, p. 30 et 32). En outre, la présence de ces apartés poétiques – et matérialisés comme tels – dans le roman pouvait constituer un indice susceptible d'orienter le projet de traduction. Cet ouvrage ne met pas réellement de personnage principal en avant, même s'il est question de Djebar enfant en Algérie, puis jeune adulte à Paris, dans les extraits autobiographiques.

Les chapitres consacrés aux récits historiques ne sont pas pour autant dépourvus de mise en scène – ne serait-ce que parce que Djebar se livre à quelques gros plans sur des personnages ayant joué un rôle clé à l'époque de la conquête de l'Algérie par les forces coloniales françaises – ni de passages poétiques, comme on le montrera dans l'analyse de corpus. En matière d'architecture sonore, les chapitres les moins pertinents sont sans doute ceux relatifs aux témoignages oraux de femmes algériennes, que Djebar a retranscrits de la manière la plus fidèle possible. Un seul de ces témoignages est littérisé par l'écrivaine, et présente un style beaucoup plus travaillé (*Corps enlacés*, p. 201-203). Dans le roman, il est beaucoup question des langues adoptées (français, arabe et berbère), de leurs place, fonction et statut au sein de la famille de Djebar et de la société dont elle est issue. Ces langues permettent aussi d'interroger le rôle des femmes dans la société algérienne à travers différentes époques, puisque la narratrice passe des années 1830 (chapitres historiques), au milieu du 20<sup>e</sup> siècle (enfance de Djebar), puis à la guerre d'indépendance. Djebar évoque tantôt le danger de l'échange linguistique et le risque que représente la traduction



(« dialecte hermétique », *L'Amour*, p. 52; « usurpation des signes », p. 67), tantôt la cohabitation de ces langues (« langue turque du pouvoir vacillant ou langue arabe de la ville maure, je ne sais... », p. 63), et les aborde dans leur dimension audible (« hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé? », p. 69), opposant l'écriture de l'opresseur colonial aux chants et aux cris des femmes algériennes lors des affrontements sanglants des années 1830 (« hiéroglyphes de la voix collective et sauvage », p. 83). Djébar se fait parfois plus précise quant à sa démarche scripturale. À son sens, « écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues » (*L'Amour*, p. 285). Elle évoque le deuil partiel qu'elle a dû faire :

« Laminage de ma culture orale en perdition : expulsée à onze, douze ans de ce théâtre des aveux féminins, ai-je par là même été épargnée du silence de la mortification ? Écrire les plus anodins souvenirs d'enfance renvoie donc au corps dépouillé de voix. » (*ibid.*, p. 223-224).

Tout au long de *L'Amour*, elle réitère l'association de la langue maternelle au sonore : ainsi, Djébar évoque, avec force paronomases et allitérations, la *lustration des sons d'enfance dans le souvenir* (p. 13); ces *tessons de sons* (p. 235), qui – seuls – subsistent quand le reste, corps et gestes, a été nié, (p. 224) et qui représente la voix, seul élément autorisé à se dévoiler dans la société algérienne que décrit Djébar (p. 239). Il semble néanmoins que le concept d'oralité soit relativement fluctuant chez Djébar, dans le sens où celui-ci correspond tour à tour au sonore (comme il ressort des quelques exemples donnés ci-dessus), à un statut social (absence ou non-utilisation de l'écriture, par opposition aux colons français) ou à la voix, à laquelle Djébar attribue un sens tout aussi mouvant.

Ceci ressort tout particulièrement d'un des derniers passages du roman, lorsqu'elle évoque le fait que :

« [ce] territoire de langue subsiste entre deux peuples, entre deux mémoires ; la langue française, corps et voix, s'installe en moi comme un orgueilleux préside, tandis que la langue maternelle, toute en oralité, en hardes dépenaillées, résiste et attaque entre deux essoufflements. » (*L'Amour*, p. 299).

Ce faisant, elle fait surgir un paradoxe ou, en tout cas, une confusion que l'on retrouve ailleurs dans la littérature scientifique lorsqu'oralité est opposée à écriture. On reconnaît le même amalgame d'acceptions hétéroclites chez la traductrice Dorothy Blair qui, dans son introduction à *Fantasia, an Algerian Cavalcade* (désormais, *Fantasia*), se livre à une analyse des différentes voix narratives à l'œuvre<sup>312</sup>. Selon Blair, l'antiphonie qui régit la structure de l'ouvrage repose sur l'opposition entre une écriture sophistiquée, stylisée et poétique et une oralité dépouillée et populaire. Sans remettre en cause l'opposition (flagrante) entre la retranscription de témoignages oraux au style dépouillé et les autres parties narratives à l'écriture sophistiquée, on peut cependant émettre certaines réserves quant à l'association que Blair, à la suite de Djébar, établit entre oralité (dépouillée, brute) et écriture (raffinée, littéraire), dans la mesure où elle est en porte-à-faux avec d'autres associations que Djébar établit d'une part entre un patrimoine littéraire reçu oralement (poésie arabe), qui se matérialise par le sonore, l'audible et la transmission orale, et sa langue d'écriture d'autre part. Il semble que l'opposition érigée tant par la traductrice

---

<sup>312</sup> Troisième page, introduction non paginée.

que par l'écrivaine repose davantage sur une appartenance sociale (femmes pauvres et non éduquées par contraste avec les colons manipulant l'écrit à leur avantage) et sur un type d'énoncés précis (en l'occurrence, entrevues menées auprès de femmes algériennes relatant leur expérience dramatique pendant la guerre d'Indépendance), que sur la valeur littéraire d'une production orale par rapport à une production écrite. Ceci n'empêche pas Blair (1993<sup>313</sup>) non seulement de souligner la valeur musicale de l'écriture dans cet ouvrage, mais aussi de faire remarquer la place que la musique<sup>314</sup> joue dans le roman, notamment dans la dernière partie, où les références musicales deviennent ostensibles.

### 3. Dorothy Blair, une traductrice sur mesure

Deux traductrices se partagent la majorité de l'œuvre de Djébar en langue anglaise. Si Dorothy Blair n'a pas été la première<sup>315</sup>, elle compte néanmoins parmi ses traductrices privilégiées, signant la traduction anglaise de trois de ses romans : *Ombre Sultane* (*A Sister to Sheherazade*, 1988), *L'Amour, la fantasia* (*Fantasia, an Algerian Cavalcade*, 1989), et *Loin de Médine* (*Far from Medina*, 1994). Marjolijn de Jager a également réalisé bon nombre des traductions de Djébar : un roman (*Children of the New World*, 2005; *Les*

---

<sup>313</sup> « Introduction » de *Fantasia*, cinquième page, feuillets non paginés.

<sup>314</sup> Le terme *fantasia* représente, selon Blair, le leitmotiv du roman; ses différentes acceptions étant simultanément convoquées dans *L'Amour*.

<sup>315</sup> Frances Frenaye a réalisé la traduction anglaise de son premier roman, *La soif* (1957), paru sous le titre *The Mischief* chez Simon and Schuster en 1958.

*Enfants du nouveau monde*, 1962), un recueil de nouvelles (*Women of Algiers in their Apartment*, 1992<sup>316</sup>; *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1980), un récit (*Algerian White*, 2001, cotraduit par De Jager et David Kelley; *Le Blanc de l'Algérie*, 1996), un poème paru en édition bilingue (*Raïs, Bentalha... A year later/Raïs, Bentalha... Un an après*, 1999) et un livret d'opéra, à paraître (*Daughters of Ismaël; Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête*, présenté en 2000 à Rome)<sup>317</sup>.

Dorothy Blair était professeure de français à la University of Witwatersrand, en Afrique du Sud. Outre de nombreux articles ou chapitres de livres, elle a publié deux ouvrages majeurs consacrés aux littératures africaines : *African Literature in French: a History of Creative Writing in French from West and Equatorial Africa* (1976), qui représentait à la fin des années 1970 l'étude la plus complète consacrée à littérature africaine francophone<sup>318</sup>, puis *Senegalese Literature: A Critical History* (1984). L'analyse de ses articles et de ses traductions met en évidence son engagement envers la cause féminine; on peut citer à titre d'exemple la traduction de *La parole aux Nègresses* d'Awa Thiam (*Speak out, Black Sister*, 1986), qui constitue une dénonciation des mutilations génitales féminines et invite à une réflexion plus générale sur la condition féminine en

---

<sup>316</sup> Cette traduction a été déclarée l'une des dix meilleures traductions de l'année 1992 par l'American Literary Translators Association (ALTA).

<sup>317</sup> D'autres traductrices ont réalisé des traductions ponctuelles (Betsy Wing, *So Vast the Prison*, 1998, pour *Vaste est la prison*, 1995; Tegan Raleigh, *The Tongue's Blood Does Not Run Dry*, 2006, pour *Oran, langue morte*, 1997).

<sup>318</sup> Voir la critique de David E. Gardinier (1978) à ce propos.

Afrique, ou encore sa traduction de l'autobiographie d'une femme berbère algérienne, Fadhma A. M. Amrouche (*My Life Story*, 1988). Blair a traduit un nombre considérable d'auteurs et d'auteures francophones du continent africain, parmi lesquels figurent plusieurs algériennes (Assia Djebar, Aïcha Lemsine, Leïla Sebbar, Fadhma A. M. Amrouche), la Tunisienne Gisèle Halimi, et un large éventail d'auteur(e)s d'Afrique de l'Ouest, notamment du Sénégal (Mariama Bâ, Aminata Sow Fall, Birago Diop, Naffisatou Diallo<sup>319</sup>). L'universitaire sud-africaine a également traduit des poèmes et des nouvelles publiées dans des revues (notamment *The Classic*, publiée à Johannesburg, où sont parues ses traductions de Francis Bebey, Birago Diop, Bernard Dadie, Driss Chraïbi, Edouard Maroun et Tchicaya U Tam'si).

Pour bien cerner le profil de la traductrice, il n'est pas inopportun de s'intéresser à sa thèse de doctorat, consacrée au poète Jules Supervielle (1960, publiée). L'intérêt de Blair pour les dispositifs poétiques, notamment les arrangements sonores mis en avant par Supervielle, n'est sans doute pas étranger à sa sensibilité aux écritures poétiques, comme on le verra dans la section consacrée à l'analyse de corpus<sup>320</sup>. Par ailleurs, le critique littéraire Landeg White fait remarquer, à propos d'*African Literature in French: A History of Creative Writing in French from West and Equatorial Africa* que Blair semble valoriser la production poétique du continent africain au détriment de sa production romanesque (White

---

<sup>319</sup> On peut encore citer les noms d'Olympe Bhêly-Quénum et Alioum Fantouré (liste non exhaustive).

<sup>320</sup> Voir notamment p. 133-139 : « Poetic Procedures in *Debarcadères* » et sections suivantes, p. 139-155. Blair se livre notamment à une analyse des différentes fonctions de l'allitération chez Supervielle à propos des moutons monotones, des vaches vagissantes ou encore du col des collines, allitérations souvent associées aux jeux de mots (« taches de douceur, je veux dire de rousseur »; « d'un gris rosé et pour ainsi dire rusé ») (Blair 1960, p. 147-148).

1980, p. 541). Dans cet ouvrage, elle insiste sur la valeur de la poésie et du conte, qui constituent à ses yeux le patrimoine le plus riche et le plus original de la littérature africaine, au détriment des romans, souvent enfermés dans des contingences de réalisme social (Blair 1976, p. 25). Autrement dit, toujours selon Blair, qui reprend à son compte l'hypothèse de l'ethnomusicologue Pepper, les productions africaines écrites les plus originales et les plus riches seraient celles adhérant le plus fidèlement aux sources orales, tandis que le genre roman, « importé », en serait le plus éloigné, à de rares exceptions près (*ibid.*). Au-delà des réserves que l'on peut émettre, notamment à propos de l'opposition binaire entre compositions orales et écrites et du cloisonnement en genres rigides, on peut y lire l'intérêt tout particulier de la traductrice pour la forme poétique et la littérature orale en Afrique de l'Ouest<sup>321</sup>. Son ouvrage de 1984, intitulé *Senegalese Literature: A Critical History*, accorde une large place à la poésie, ce qui n'est pas toujours le cas pour un ouvrage dont le mot clé, *literature/littérature* est – bien souvent – essentiellement associé aux textes de fiction. Bon nombre de ses traductions sont accompagnées de paratextes (avant-propos, introduction ou postface) qui livrent de précieux renseignements quant à sa perception de l'écriture au moment de recréer l'auteur sous sa plume anglophone. Elle s'y

---

<sup>321</sup> Blair y consacre un chapitre entier, intitulé « The Transition from Yesterday to Today » (1976, p. 24-83).

montre souvent soucieuse de recréer le style de l'auteur traduit, sa poétique, lorsque l'écriture s'y prête<sup>322</sup>. Dans l'introduction de *Fantasia*, elle écrit :

« [Djebar] is clearly in love with the musicality of French, which she exploits in those passages of prose poetry printed in italics, and in which she makes prose approximate to music, both structurally and sonically. »<sup>323</sup>

La sensibilité de Blair à la poétique sonore de Djebar est largement partagée par la traductrice Marjolijn de Jager, qui déclare sans équivoque que : « [f]or the translator of Assia Djebar's writing, the ear must be(come) most instrumental "tool" (sic) » (1996, p. 856). Dans ses notes introductives à la traduction de *Les Enfants du nouveau monde* (*Children of the New World*, 2005), de Jager insiste à nouveau sur l'importance, pour la traductrice, d'être dotée d'une oreille musicale.

---

<sup>322</sup> À propos des sept poèmes d'Amrouche figurant à la fin de son autobiographie (*My Life Story*, 1989), d'abord traduits du kabyle au français par la fille de l'auteur, Blair exprime les regrets suivants : « I cannot claim that the following verses even approximate to the poetic quality of the originals. In attempting to render into English Taos Amrouche's French translations of her mother's improvisations in the Kabyle language, I am aware that I have no guide to their rhythmic patterns, musicality and intrinsic poetic qualities. » (Blair 1989b, p. 178-179). Dans l'introduction générale qui précède la traduction de l'ouvrage, Blair souligne les talents d'Amrouche, en particulier son oreille musicale, son sens inné de la poésie, auxquels Kateb Yacine a également rendu hommage (Blair 1989a, p. xii-xiii).

<sup>323</sup> Blair (1993), quatrième page, introduction non paginée.

## 4. Aperçu des principaux codes stylistiques de la littérature arabe

Il n'est bien évidemment pas question de s'engager dans une étude approfondie de la poétique arabe, étant donné la complexité et l'étendue du sujet par rapport à la place que l'on peut raisonnablement accorder à cette question dans le cadre de cette thèse. Soucieuse d'apporter un éclairage sur les déclarations de Djébar par rapport à la langue poétique arabe, il m'a semblé par contre pertinent d'évoquer les distinctions relatives aux concepts de prose et de poésie dans la littérature arabe classique, l'importance des dispositifs audibles dans ses codes rhétoriques/stylistiques, et enfin l'hypothèse avancée par certains pour associer ces codes à des règles de composition et de transmission orales.

La distinction entre prose et poésie en littérature arabe semble davantage tenue que dans d'autres littératures; elles ne constituent pas des formes d'expression distinctes, mais plutôt deux types de discours<sup>324</sup> (von Grunebaum 1952, p. 336). Les principales différences tiennent à l'absence de mètre dans la prose (Moreh 1968, p. 330; von Grunebaum, 1952, p. 336) et – selon Moreh (1968) – à une intention de nature différente<sup>325</sup>; néanmoins, ces deux types de discours sont soumis à des codes stylistiques similaires. Parmi les dispositifs

---

<sup>324</sup> On pourrait objecter que la distinction établie par von Grunebaum (1952, p. 336) entre « formes d'expression » (*forms of expression*) et « types de discours » (*two species of 'discourse'*, kalâm) n'est pas des plus évidentes et gagnerait à être précisée.

<sup>325</sup> Moreh (1968, p. 330) précise que cette seconde distinction est liée au non-positionnement poétique du Coran, même si ce texte sacré fait appel aux mêmes dispositifs rhétoriques qu'un poème.



caractéristiques de cette prose ornée<sup>326</sup>, on peut citer la présence d'homéotéleutes (*alter ego* de la rime, qui accompagne les compositions métriques), d'allitérations, d'assonances et de jeux de mots, rendus possibles par une exploration lexicographique (Moreh 1968, p. 330-331). Ce type de prose, intitulée style rhétorique islamique par Moreh (1968, p. 334), s'inspire à la fois du Coran et de la prose abbasside :

« The Islamic poetic prose is intellectual and clear, rhythmical and rhymed, highly polished, garnished with archaic expressions, rare and literary words, loaded with allusions to the rich heritage of Arabic literature and history, with proverbs, and poetry. It employed complicated techniques of alliteration, assonance, stereotype adjectives balanced with their synonyms and similes, with extensive use of nouns of pre-eminence, intensive and extensive verbs. » (Moreh 1968, p. 334).

Cet impressionnant déploiement de techniques stylistiques, frisant parfois la saturation, tient à ce que la maîtrise de la langue et de la rhétorique est particulièrement valorisée (*ibid.*, p. 331). C'est au cours de la période abbasside que cette surenchère de performances verbales a connu son apogée, une époque où, selon von Grunebaum, les belles-lettres arabes étaient gouvernées par « [an] indulgence in word-bound rather than experience-led imagery, clinging to rules and patterns, surrender to wit » (1952, p. 339). Cependant, l'existence de ces dispositifs stylistiques est sans doute beaucoup plus ancienne, comme le laissait entendre Ibn al-Mu'tazz, poète et auteur d'un des premiers ouvrages de

---

<sup>326</sup> Von Grunebaum (1952, p. 326) avance que cette conception de la forme, associée à la beauté, est de nature aristotélicienne, dans la mesure où la forme constitue une entité en soi, ajoutée arbitrairement au contenu : « in other words, beauty is an ornament added at will to the treatment of a given motif. Practically all Arabic literary theory is predicated on this conviction ». La relation entre la rhétorique d'Aristote et la rhétorique arabe avait déjà été soulignée par l'intellectuel égyptien Tāhā Husayn en 1931 (Bonebakker 1970, p. 77).

théorie littéraire arabe, le *Kitāb al-Badīʿ* (*The Book of Ornate Style*), paru en 908. Ibn al-Muʿtazz y dresse un inventaire des codes ornementaux de la poésie arabe en montrant qu'ils remontent aux anciens poètes bédouins et qu'ils ont été mis en œuvre dans le Coran (Bonebakker 1970, p. 85) :

« Ibn al-Muʿtazz devotes the first part of this book pointing out, in both contemporary and pre-Islamic poetry and prose, including the Koran, the existence of metaphor, paronomasia, antithesis (all approximate translations), repetition in the rhyme of a word that has occurred earlier in the line [...]. » (*ibid.*).

Le lien entre les dispositifs stylistiques régissant la littérature classique et l'usage oral de la langue a été souligné par plus d'un critique ou chercheur. Gonzalez-Quijano, à propos de la modernisation de la langue arabe, fait aussi état des codes sophistiqués du système classique et les décrit comme étant :

« souvent inspirés d'un usage oral ou en tout cas largement verbalisé de la langue : le goût des allitérations, des formules sonores, de la prose rimée ; les codes subtils et allusifs à la bibliothèque du savoir légué par les Anciens, l'emploi d'un vocabulaire aux usages étroitement codifiés. » (Gonzalez-Quijano 2009, p. 19).

Michael Zwettler (1976) a tenté d'aller plus loin, puisqu'il avance l'hypothèse selon laquelle les codes stylistiques régissant la poésie arabe classique découlent des règles de composition et de transmission orale, en les faisant reposer sur l'« *oral-formulaic theory* », telle qu'avancée par Parry et Lord. Zwettler fait en effet partie des chercheurs qui soutiennent que cette tradition de composition et de transmission orales a constitué le facteur déterminant la forme, le style et une grande partie du contenu des poèmes arabes classiques ayant été ensuite consignés par écrit (Zwettler 1976, p. 199). Les questions

soulevées par Zwettler, qui débordent du cadre de cette recherche, incitent néanmoins à s'interroger non seulement sur le rôle qu'a pu jouer la littérature orale arabe sur la facture de la littérature écrite qui en a découlé, mais aussi sur la vocation « orale » de cette même littérature écrite.

Herbert Mason, qui s'intéresse à la poésie arabe contemporaine, a assisté au Festival de poésie de Bagdad de 1987. Il montre en quoi la notion de performance orale et ses corollaires (mémorisation, diction, déploiement de dispositifs prosodiques) ne sont en rien incompatibles avec un texte composé et consigné par écrit (Mason 1988). Parmi les qualités attendues par le public (un public populaire et démonstratif, qui n'a rien à voir avec le cercle restreint d'intellectuels amateurs de poésie que l'on connaît en Occident<sup>327</sup>), il évoque celles de gymnaste linguistique, « expected to perform gravity-defying feats of metaphor and simile, alliteration and assonance, meter and rhyme » (Mason 1988, p. 159). Cette question relative à l'existence d'une production littéraire écrite, *performée* et *performable* à l'oral, sera abordée plus avant dans le prochain et dernier chapitre.

---

<sup>327</sup> « The European or American poet, [...] is conditioned to regard poetry as academic or confessional, private and non-commercial, and virtually unperformable and audience-free » (Mason 1988, p. 159).

## 5. De *L'Amour* à la *Fantasia* : une poétique sonore plus ou moins prononcée

### 5.1 Choix méthodologiques

Les éditions utilisées ici sont celle d'Albin Michel pour *L'Amour, la fantasia* (1995, ©1985 chez Jean-Claude Lattès) et celle d'Heinemann pour *Fantasia, an Algerian Cavalcade* (1993, publiée pour la première fois en traduction anglaise par Quartet Books en 1989). Tout comme pour les autres originaux et traductions examinés dans cette thèse, le relevé des structures sonores a porté sur l'intégralité des ouvrages. À la lecture des premiers apartés poétiques, notamment *Biffure* et *Sistre*, il apparaît évident que ces chapitres ont fait l'objet d'un travail de poétisation intense. C'est surtout la densité de l'architecture sonore qui frappe dans *Biffure* et *Sistre*, ce qui n'est pas nécessairement le cas pour les autres apartés poétiques<sup>328</sup>. En outre, une lecture plus attentive révèle que la poétique sonore n'est pas confinée à ces seuls apartés, et qu'elle se manifeste – de manière plus ou moins dense – aussi bien dans les passages autobiographiques que les récits historiques. Au moment de procéder à l'analyse statistique des structures poétiques audibles, j'ai sélectionné les chapitres les plus représentatifs, conformément à la méthodologie adoptée dans le chapitre précédent. Étant donné la structure narrative particulière de l'ouvrage, et du fait de la longueur très inégale des chapitres, j'ai retenu dans

---

<sup>328</sup> Sur un total de six passages de poésie en prose, *Murmures* ne met quasiment aucune structure sonore en avant. Si l'on devait classer ces passages en fonction de la densité de leur poétique sonore, *Murmures* figurerait au bas de l'échelle, suivi de *Conciliabules*, puis de *Clameur*, *Chuchotements* et *Soliloque* (regroupés dans un même groupe), *Biffure* et *Sistre* occupant indiscutablement le haut de ce classement.

chaque type de narration (historique, autobiographique, poétique, retranscription de témoignage oral) les chapitres les plus intéressants en matière de densité sonore, soient *Biffure* et *Sistre* pour les apartés poétiques, *Les deux inconnus* et *III* (dans *Deuxième partie : Les cris de la Fantasia*) pour les chapitres autobiographiques, *La razzia du capitaine Bosquet, à partir d'Oran* pour le chapitre historique et enfin, *Corps enlacés* (seule retranscription de témoignage oral ayant fait l'objet d'une littérisation par Djébar<sup>329</sup>). Au total, trente-trois pages et demie ont fait l'objet d'un relevé statistique, certains chapitres étant extrêmement courts. Dans ce cas particulier, l'objectif poursuivi consistait non seulement à identifier les patrons sonores à l'œuvre dans *L'Amour*, mais aussi à évaluer la densité de la poétique sonore selon le type de narration et à examiner comment la traductrice avait composé avec cette dimension dans son travail de recréation poétique.

## 5.2 Présentation des exemples

L'établissement des catégories de patrons sonores s'est appuyé sur la critique, la littérature savante et le témoignage de Djébar (1997), ainsi que sur les indices narratifs relevés dans l'ouvrage. Si la recherche d'allitérations semble figurer au cœur du projet d'écriture de *L'Amour* et relève du fonctionnement de la poésie arabe (Djébar, 1997, p. 24),

---

<sup>329</sup> Parmi les retranscriptions de témoignages oraux, ce chapitre est le seul à ne pas parler à la première personne et à avoir fait l'objet d'un travail de littérisation.

l'écrivaine algérienne fait d'autres allusions discrètes aux dispositifs auxquels elle est susceptible de recourir :

*tu nous croyais bande de goumiers  
or nous sommes, du Prophète, les héritiers !...*  
*Ils parlèrent ainsi, en prose rimée et ils répétèrent cette dernière affirmation qui me réveilla et me plonge dans le remord [...] (L'Amour, p. 248)<sup>330</sup>.*

Bien que ce premier exemple ressorte plutôt, en raison du retour à la ligne, de la versification, quelques lignes plus loin, la protagoniste et narratrice du chapitre en question s'adonne effectivement à la prose rimée :

*[...] comme une pastèque fermée, et ses murs, un jour, ruissèleront tout entiers de vapeur de rosée ! » Voici que moi aussi, comme les ombres du rêve, je m'exprime en prose rimée<sup>331</sup> ! (ibid.)*

Comme pour les autres ouvrages du corpus, il s'agissait donc d'être attentif aux détails de l'architecture sonore, sans se limiter à confirmer la présence effective d'énoncés allitératifs. Dans le texte original, on relève, dans un ordre décroissant, allitérations et assonances, paronomases et chiasmes, ainsi que des homéotéleutes (la prose rimée à laquelle Djébar fait allusion). Si la récurrence des virelangues est négligeable dans l'original, elle est par contre significative dans la traduction de Blair; cette catégorie a donc été intégrée au relevé des motifs sonores et fera partie de la discussion.

Les allitérations peuvent dominer l'énoncé tout entier, tel cet extrait de *Sistre* :

---

<sup>330</sup> Mise en page originale.

<sup>331</sup> Caractères gras ajoutés.

*Long silence, nuits **chevauchées**, spirales dans la gorge. **Râles**, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, **chuchotements** en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, **chuintements**, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soulerie ancienne (L'Amour, p. 156).*

Si le mode allitératif domine (en caractères gras), on distingue toute une série d'autres structures sonores : assonances en *ou*, paronomase simple entre *chuchotements* et *chuintements*, suite paronomastique portant sur *souque*, *soute* et *souffles*, que prolonge une étroite proximité sonore entre *souillés* et *soûlerie*. *Biffure* témoigne également du souci des correspondances sonores, qui a constitué sans doute la préoccupation première de Djébar lorsqu'elle a composé ces deux apartés poétiques :

*La prise de l'Imprenable... Images érodées, **délitées de la** roche du Temps. Des lettres de mots français se profilent, allongées ou élargies dans leur étrangeté, contre les parois des cavernes, dans l'aura des flammes d'incendies successifs, tatouant les visages disparus de diaprures rougeoyantes (L'Amour, p. 69).*

Ici, la structure ne repose pas tant sur les allitérations que sur un autre type de reprise de phonèmes (*érodées*, *délitées*, *roche*; *délitées/de la*; *allongée*, *élargies*, *étrangeté*), qui se rapproche du phénomène paronomastique, voire du chiasme, dont *disparus* et *diaprures* constituent un bon exemple. On note aussi la présence d'un dérivé morphologique (*prise* et *Imprenable*) qui reste un phénomène très ponctuel dans l'ouvrage. Dorothy Blair livre une version tout aussi minutieusement construite de ces deux chapitres; en témoignent les extraits suivants :

*Long silence, night rides, coils curling in the throat. **Rhonchial râles**, streams of abyssal sounds, springs from which issue interlacing echoes, cataracts of murmurs, susurrus in **braided brushwood**, tendrils soughing*

*under the tongue, hushed hisses, and the flexured voice hauls up sullied sighs of past satiety from memory's subterranean store-house (Fantasia, p. 109).*

Ce passage de *Sistrum* repose sur une impressionnante série de suites allitératives et sur quelques assonances (en gras), tandis que *streams* et *springs* (soulignés) se font écho sur le mode paronomastique.

La recreation sonore de *Deletion* semble quant à elle plus appuyée que celle de *Biffure*, ne serait-ce que par la multiplication des allitérations. En voici un extrait :

*The conquest of the Unconquerable... Faint images flake off from the rock of Time. The flickering flames of successive fires form letters of French words curiously elongated or expanded, against cave walls, tattooing vanished faces with a lurid mottling... (Fantasia, p. 46).*

Blair parvient à soutenir une remarquable récurrence du [f] qui envahit tout l'énoncé et qui se prolonge, bien que de manière moins intense, dans la phrase suivante. La paronomase n'est pas totalement absente ici, puisque le *moment* de la phrase suivante fait écho à *mottling*, que viennent renforcer, de manière allitérative, deux occurrences rapprochées de *mirror*. Bien que les exemples relevés dans les autres chapitres sélectionnés soient beaucoup moins denses que dans *Sistre/Sistrum* et *Biffure/Deletion*, on remarque toutefois qu'ils sont concentrés sur certaines pages, lorsque la narration se fait particulièrement poétique. Ainsi, dans *La razzia du capitaine Bosquet...* :

*Quel territoire ? Celui de notre mémoire qui fermente ? Quels fantômes se lèvent derrière l'épaule de ces officiers qui, une fois leurs bottes enlevées et jetées dans la chambrée, continuent leur correspondance quotidienne ? (L'Amour, p. 76).*



Les homéotéleutes dominant clairement l'énoncé et sont complétées par deux suites allitératives (en [f] et [k]).

Parmi les exemples allitératifs intéressants, on peut citer ce passage de *Corps enlacés* (transcription littérisée de témoignage oral) :

*Elle brave la belle-mère soupçonneuse qui rôde autour de nous, qui tente de surprendre quelle nécessité du récit, quel secret, quel péché, ou simplement quelle échappée se décèle dans cette histoire qui tressaille (L'Amour, p. 202).*

Il est fort tentant d'adopter une attitude cratyléenne devant cette succession de [s] (*Quels sont ces serpents...?*), étant donné que la belle-mère dont il est question dans ce chapitre peut facilement être associée à une vipère. Blair semble l'avoir en tout cas interprété de cette manière, puisqu'elle recrée à la fin du passage correspondant une remarquable enfilade de [s], renforcée par une structure combinant paronomase et homéotéleute (*sin, sim, sing*) : *what exigency in the story, what secret, what sin, or simply what is missing (Fantasia, p. 141).*

L'allitération peut aussi jouer un rôle différent, lorsqu'elle vient par exemple confirmer de manière particulièrement évidente les associations référentielles :

*Notre capitaine s'adonne à l'illusion de ce divertissement viril : faire corps avec l'Afrique rebelle, et comment, sinon dans le vertige du viol<sup>332</sup> et de la surprise meurtrière (L'Amour, p. 82).*

---

<sup>332</sup> On trouve la même association ailleurs dans le roman, avec le « vertige du violeur » (*L'Amour*, p. 67)

La multiplication de phonèmes proches, sur un mode allitératif (*ver/vir/ver/vi*, en gras), met un point d'orgue sur le **viol**, à la fois marque de **virilité**, **vertige** et **divertissement**. Lorsque les officiers, cavaliers et croisés *se repaissent de cette épaisseur sonore* (*L'Amour*, p. 84-85), Djébar réalise dans son écriture ce qu'elle souligne dans la narration; dans cet exemple, c'est la paronomase qui prend en charge le renforcement référentiel. Ce dispositif, fréquent dans le texte djébarien (*corps/coule/courbe*, p. 153; *soufflerie/souffreteuse/souffrière*, p. 157; *révolte/entravée/révéléateur*, p. 165; *un ami, tel un amant, m'exhuma*, p. 165; *compagnes/complices*, p. 202) tend parfois vers le jeu de mot homophonique, que ce soit lorsque *le timbre de sa voix, au creux de cette houle, résonne encore en moi. Émoi définitivement présent* (p. 162) ou bien dans les *signes de la mort, gelée dans l'amour* (p. 153).

Dorothy Blair a, de toute évidence, épousé le projet d'écriture sonore de Djébar, comme le montrent les quelques exemples joints aux passages originaux ci-dessus. Les allitérations constituent l'écrasante majorité des dispositifs mis en avant par la traductrice; elles peuvent se faire très denses, tout comme dans les passages présentés plus haut, comme l'illustrent ces quelques extraits supplémentaires :

*This sturdy, thick-set septuagenarian stands up in his gold stirrups, his white beard streaming before him, bursting with eagerness to do battle that belies his years* (*Fantasia*, p. 52);

*A few fires die down. As the last traces of the night mists fade, a ragged ribbon of cries drifts upward from the plain. Dawn claws at the sky, scarring it with pink and mauve striations; then ephemeral hues and flickering flashes have suddenly vanished* (*Fantasia*, p. 54).

Tout comme dans l'original, ces allitérations s'accompagnent souvent d'autres dispositifs sonores, notamment des paronomases, des homéotéleutes, mais aussi des virelangues, comme dans l'exemple de la page 52 présenté ci-dessus. En voici d'autres échantillons :

*At first this **residue**, this **dregs**, this **coal-slack cakes** and **clogs** my palate, then the mixture of impurities is **flushed from my mouth** in a harsh deep-**throated** cry which seems to go before me (*Fantasia*, p. 115);*

*And I must tell also of my victory, **its taste of lost sweetness** as the wave swept over me (*Fantasia*, p. 106).*

Il est possible que la recherche de structures sonores semblables ou voisines ait eu pour conséquence la création d'énoncés particulièrement difficile à prononcer. Par ailleurs, le vocabulaire de Djébar est, comme le souligne Blair, recherché, voire rare. À ce titre, outre le recours systématique aux allitérations, son écriture peut aisément être rapprochée de celle de Waberi et de Farah, bien que, contrairement à ce que l'on a constaté chez ces deux écrivains, l'appariement de termes sophistiqués s'accompagne rarement de virelangues chez Djébar. Les efforts de la traductrice, qui entend épouser le texte dans sa matérialité, se traduisent par des tournures elles-mêmes ambitieuses, qui s'entrechoquent parfois (et que Blair a sans doute voulu ainsi), créant un texte très sonore, voire bruyant, qui ne fait que renforcer les bruits de la cavalcade et des batailles militaires dont il est question. Son attachement au motif sonore prend même parfois le pas sur la notion classique de fidélité référentielle. Ainsi, *Ce matin, il fait soleil sur la ville bourdonnante* (*L'Amour*, p. 161), qui n'affiche aucune prétention mélodique particulière, se transforme en *The*

*morning sun shines on the **m**urmurous city* (*Fantasia*, p. 113). Le choix de *murmurous*, qui induit un glissement sémantique (et que rien ne justifie, toujours sur le plan référentiel, dans le chapitre en question), semble bien avoir été guidé par une volonté allitérative, prolongeant le [m] de *morning* et permettant l'allitération croisée (m/s/m/s). Dans le même ordre d'idées, l'ensemble *pied-de-poule bleu ciel* (*L'Amour*, p. 145) devient soyeux pour s'allitérer en *silk suit in sky-blue checks* (*Fantasia*, p. 101). Ce premier constat est intéressant et sera articulé avec la discussion proposée à l'issue de la présentation des données statistiques. Les combinaisons sonores – paronomases, allitérations, assonances ou homéotéleutes – surgissent parfois isolément et de manière plus discrète, comme dans l'original : *I lower my **g**aze. He **g**oes away*, p. 116; *her husband's **d**aily **d**runk**e**n **b**outs*, p. 101; *without the **c**ouple, to celebrate the official **b**etro**th**al*, p. 103; *she **s**peaks **s**lowly. Her **v**oice **l**ifts the burden of **m**emory*, p. 141. Leur présence contribue néanmoins à maintenir le lecteur dans un type d'écriture guidé par le souci des correspondances sonores. Les tendances se dégageant de ces extraits sont confirmées par le décompte statistique. Les tableaux ci-dessous présentent les occurrences des quatre catégories de dispositifs sonores dans chacun des chapitres analysés.

### 5.3 Fréquence et surreprésentation

<b>Assia Djebar : <i>L'Amour, la fantasia</i>, Albin Michel (1995)</b>			
<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Virelangues</b>
<b>« Biffure » (aparté poétique), p. 69, une page</b>			
5	1	2	0
<b>« Sistre » (aparté poétique), p. 156-157, une page et demie</b>			
4	1	4	3
<b>« Les deux inconnus » (autobiographique), p. 161-174, cinq pages et demie</b>			
9	10	6	0
<b>« III » (autobiographique), 145-155, dix pages et demie</b>			
14	8	4	1
<b>« La razzia du capitaine Bosquet à partir d'Oran » (historique), p. 73-85, douze pages et demie</b>			
8	5	4	0
<b>« Corps enlacés » (transcription de témoignage oral), p. 201-203, deux pages et demie</b>			
5	0	1	1
<b>SOMME TOTALE</b>			
<b>45</b>	<b>25</b>	<b>21</b>	<b>5</b>

Tableau 16 – *Relevé des structures sonores dans L'Amour, la fantasia*

<b>Dorothy S. Blair (trad.) : <i>Fantasia, an Algerian Cavalcade</i>, Heinemann (1993)</b>			
<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Virelangues</b>
<b>« Deletion » (aparté poétique), p. 46</b>			
6	1	3	1
<b>« Sistrum » (aparté poétique), p. 109</b>			
7	0	3	4
<b>« The Two Strangers » (autobiographique), p. 113-116</b>			
15	1	3	2
<b>« III » (autobiographique), p. 101-108</b>			
14	5	3	1
<b>« Captain Bosquet Leaves Oran to Take Part in a Razzia » (historique), p. 49-57</b>			
25	3	4	4
<b>« Embraces » (transcription de témoignage oral), p. 141-142</b>			
11	2	3	1
<b>SOMME TOTALE</b>			
<b>78</b>	<b>12</b>	<b>19</b>	<b>13</b>

Tableau 17 – Relevé des structures sonores dans *Fantasia, an Algerian Cavalcade*

<b>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Blair/Djebar)</b>			
<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Virelangues</b>
<b>173 %</b>	<b>48 %</b>	<b>90 %</b>	<b>260 %</b>

Tableau 18 – *Pourcentages de réactivation des structures sonores (Blair/Djebar)*

Ces données confirment tant l'intérêt et la compétence de Blair pour la matière poétique que son projet de traduction tel qu'annoncé dans l'introduction de *Fantasia*. Pour interpréter ces chiffres, revenons un instant sur les statistiques relatives aux traductions de Jeanne Garane et de Jean-Pierre Richard, notamment en ce qui concerne les allitérations, dans la mesure où elles constituent le motif sonore principal chez Djebar et où ce motif a été démultiplié dans la traduction de Blair. Garane et Richard avaient, eux aussi, devancé le texte original en matière d'allitérations. On avait relevé un pourcentage de réactivation de 122 % chez Garane et de 110 % chez Richard (assorti de 113 % pour les assonances qui constituaient une catégorie distincte dans le texte de Hove). Dorothy Blair surpasse largement ses confrères, en parvenant presque à doubler le phénomène allitératif déjà cher à Djebar (173 %). Qui plus est, les autres catégories ne sont pas en reste : si l'on a déjà avancé une hypothèse qui expliquerait la présence de virelangues (dont le nombre se voit multiplié par deux fois et demie dans la traduction), il faut souligner l'étonnante performance de Blair en matière de paronomases (90 % de réactivation) qui constituent une catégorie plus difficile que les autres, comme cela a été souligné à plusieurs reprises. On a pu constater que la mélodie, chez Djebar, s'accompagnait des autres figures poétiques définies par Pound (1954), c'est-à-dire la mise en avant d'images particulières,

l'établissement d'associations inédites entre les mots<sup>333</sup> (phanopée) et le déploiement d'un vocabulaire recherché, voire rare ou archaïque (logopée), comme Blair le fait remarquer :

« She thus has at her command, and uses effortlessly, an astonishing variety of vocabulary, drawing on archaisms, rare esoteric words, medical, scientific and musical terms, in an exuberance of metaphor, which is difficult to accommodate in English prose, with its usual economy of imagery. » (1993<sup>334</sup>).

Dans la mesure où la poétique sonore (mélopée) est très appuyée dans deux des apartés poétiques en italique (*Biffure* et *Sistre*), il est fort à parier que ce phénomène a contribué à orienter le projet de traduction de Blair, chez qui l'architecture sonore semble avoir pris une dimension plus globale que chez Djébar, envahissant la totalité des chapitres, à l'exception – bien sûr – de ceux correspondant aux transcriptions de témoignages oraux qui mettent en avant cette écriture dépourvue d'effort stylistique, et que Blair s'est bien gardé d'enjoliver (*polish*<sup>335</sup>). Dans certains chapitres, notamment *Captain Bosquet...*, l'insistance allitérative de la traductrice est particulièrement frappante, puisque ce motif voit sa fréquence multipliée par trois (passant de huit à vingt-quatre énoncés marqués).

---

<sup>333</sup> Ce qui rentre dans la catégorie de l'écart poétique.

<sup>334</sup> *Fantasia*, « Introduction », quatrième page (non paginée).

<sup>335</sup> *Fantasia*, « Introduction », troisième page (non paginée).



## 5.4 Surexpositions

Je propose à présent d'examiner côte à côte les deux projets de traduction, celui de Blair et celui des Mane. On peut tout d'abord faire remarquer que chacune des traductions surexpose un motif sonore. Néanmoins, la similitude s'arrête là, puisque les Mane ont, en quelque sorte, créé leur propre motif à partir d'un dispositif qui – sans être absent chez Armah – ne peut mériter le qualificatif de « motif sonore » au sens où il a été défini précédemment, tandis que Blair a simplement intensifié le motif allitératif, déjà très prononcé chez l'écrivaine algérienne. Chez Djébar, on distingue trois motifs sonores, soit l'allitération – qui vient largement en tête – la paronomase et l'homéotéleute<sup>336</sup>. Si l'allitération constitue également le premier motif sonore dans le texte d'Armah, la paronomase y occupe aussi une place non négligeable. Les Mane parviennent à recréer plus de 50 % de ces deux motifs sonores qui structurent la poésie audible du texte, et multiplient par près de deux fois et demie les homéotéleutes. Dorothy Blair, pour sa part, réalise une performance beaucoup plus systématique en ce qui concerne les paronomases (90 % de taux de réactivation), mais moindre en ce qui concerne l'homéotéleute (48 %), tout en multipliant presque par deux la densité des allitérations (173 %). Revenons un instant sur le contexte ayant entouré chacun des projets de traduction : s'il est clair que ces deux traductions témoignent du souci d'une certaine esthétique du texte, celle des Mane semble relever d'une relative performance, dans la mesure où la facture poétique de *The*

---

<sup>336</sup> L'assonance et le chiasme ont été intégrés aux catégories respectives de l'allitération et de la paronomase en raison de leur faible représentativité.

*Beautiful Ones* a été largement masquée, voir gommée par les polémiques ayant suivi sa publication. D'autre part, cette traduction datant plus ou moins de la même époque que celle de Brigitte Katiyo, on doit rappeler qu'aux yeux de la critique de l'époque, le roman africain avait encore très souvent cette étiquette de documentaire social. Certes, *The Beautiful Ones* véhicule un message sociopolitique extrêmement fort, voire violent. À cela s'est ajoutée une écriture qui dérange, parce que manipulant des images crues, jugées intolérables par certains. La traduction des Mane semble néanmoins avoir été portée par un projet désireux de rendre hommage aux techniques stylistiques sophistiquées dont fait preuve Armah, même si les choix effectués affichent certaines libertés par rapport aux motifs mis en avant par l'écrivain ghanéen. On pourrait notamment faire valoir le fait que les paronomases semblent constituer une figure poétique favorisée par la technique de *word compounding* offerte par la langue akan, et qu'à ce titre, elles auraient peut-être mérité un traitement de faveur<sup>337</sup>. Dorothy Blair s'est quant à elle trouvée confrontée à un autre donné. En effet, il lui aurait été difficile de faire abstraction du motif allitératif ou – plus globalement – des motifs poétiques audibles dans son projet de traduction, tant ce trait stylistique était documenté. À elles seules, ces remarques suffiraient sans doute à expliquer la surexposition du motif allitératif chez Blair. Néanmoins, on a pu faire remarquer que le contexte est venu épouser un terrain plus que favorable chez Blair, dont l'attitude face à l'architecture sonore du texte littéraire n'est pas sans rappeler celle de la traductrice de Queneau, Barbara Wright.

---

<sup>337</sup> Voir discussion au chapitre 4.

Au-delà des notions de « mérite » par rapport à un contexte donné, le projet de traduction des Mane rappelle, dans une certaine mesure, l'affirmation avancée par Folkart à propos du traducteur (sujet récepteur), qui – au bout du compte – « finit par ne reconnaître que ce qu'il a appris au préalable à connaître » (Folkart 1991, p. 310). On peut comprendre cette assertion comme un atout ou comme une faiblesse, sans que ces deux interprétations soient mutuellement exclusives. La première ferait valoir le fait que les Mane sont parvenus à aborder le texte en faisant fi des considérations d'un autre ordre, ce qui revient à dire que les traducteurs ne se sont pas attachés au seul message politique véhiculé par *The Beautiful Ones*, mais aussi aux moyens mis en œuvre pour faire passer ledit message, ce qui semble cohérent avec l'intérêt porté par Robert Mane aux questions stylistiques. La seconde interprétation va sans doute davantage dans le sens où Folkart l'entend, puisqu'on pourrait faire valoir l'hypothèse que la mise en avant de telle ou telle figure sonore (ici, l'homéotéleute) relève tout simplement d'une préférence liée à ce que le sujet traducteur « a appris au préalable à connaître » (*ibid.*). Ces hypothèses seront à nouveau examinées dans le prochain et dernier chapitre, à partir de l'ensemble des résultats issus de l'analyse de corpus.

## **CHAPITRE 6 – Synthèse et perspectives**

### **1. De l'interprétation**

Au terme des trois derniers chapitres, une question se fait particulièrement évidente : comment interpréter les tendances scripturales observées – tant dans les originaux que dans les traductions? Dans un contexte postmoderne, on serait tenté d'ouvrir très large l'éventail herméneutique, mais ce serait faire abstraction du cadre élaboré pour structurer cette recherche. Je propose donc de rappeler très brièvement les objectifs énoncés au départ, avant de proposer quelques pistes interprétatives. Le premier objectif consistait à faire valoir le fait que l'écriture de certains écrivains africains était porteuse d'une poétique sonore que l'on pouvait associer, du moins partiellement, aux dispositifs esthétiques de leur patrimoine littéraire oral tout en soulignant leur affiliation avec d'autres tendances ou mouvements littéraires, le cas échéant. À partir d'une recherche antérieure ayant montré que cette esthétique n'était pas systématiquement recréée à l'étape de la traduction (Jay-Rayon 2006), un second objectif avait été formulé, consistant à mettre au jour un kaléidoscope d'attitudes traductives envers ladite poétique sonore à partir de l'examen d'un corpus élargi. Le troisième objectif, relatif à la pertinence d'une conceptualisation intermédiaire de la traduction dans ce contexte bien précis, sera examiné dans ce dernier chapitre.

Pour faciliter la discussion, je propose de rappeler tout d'abord les tendances traductives respectives de Jacqueline Bardolph, Jeanne Garane, Brigitte Katiyo, Jean-Pierre Richard, Josette et Robert Mane, et Dorothy S. Blair à partir du pourcentage de réactivation des structures sonores. Dans les tableaux récapitulatifs ci-dessous, les catégories pouvant prétendre à l'appellation « motif sonore » sont mises en évidence par une couleur pour les distinguer de celles correspondant davantage à ce qui a été défini comme patron (ou figure) sonore.

### 1.1 Réactivation des structures sonores (rappel en chiffres)

Pourcentages de réactivation des structures sonores (Bardolph/Farah)					
Allitérations et assonances	Paronomases et chiasmes	Homéotéleutes	Virelangues	Répétitions	Jeux de mots
32 %	15 %	30 %	31 %	23 %	20 %

Tableau 3 – Pourcentages de réactivation des structures sonores (Bardolph/Farah)

Pourcentages de réactivation des structures sonores (Garane/Waberi)					
Allitérations et assonances	Paronomases et chiasmes	Homéotéleutes	Virelangues	Répétitions et dérivés morpho.	Jeux de mots
122 %	55 %	38 %	83 %	40 %	75 %

Tableau 6 – Pourcentages de réactivation des structures sonores (Garane/Waberi)

<b>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Katiyo/Adiaffi)<sup>338</sup></b>						
<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Répétitions</b>	<b>Parallélismes</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Dérivés morphologiques</b>	<b>Virelangues</b>
29 %	61 %	80 %	75 %	11 %	60 %	100 %

Tableau 9 – *Pourcentages de réactivation des structures sonores (Katiyo Adiaffi)*

<b>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Richard/Hove)</b>							
<b>Répét.</b>	<b>Allitérations</b>	<b>Assonances</b>	<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Homéo.</b>	<b>Parallélismes</b>	<b>Dérivés morphologiques</b>	<b>Enchaînements</b>
78 %	110 %	113 %	57 %	71 %	107 %	89 %	80 %

Tableau 12 – *Pourcentages de réactivation des structures sonores (Richard/Hove)*

<b>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Mane/Armah)</b>				
<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Répétitions</b>	<b>Dérivés morphologiques</b>
58 %	53 %	233 %	60 %	0 %

Tableau 15 – *Pourcentages de réactivation des structures sonores (Mane/Armah)*


---

<sup>338</sup> Par souci de cohérence globale, seules les catégories dont la récurrence est significative ont été considérées comme « motif sonore » chez Adiaffi, bien que l'on ait souligné que l'ensemble de ces patrons sonores participent de l'esthétique de la répétition qui, en soi, mérite le qualificatif de motif (voir discussion au chapitre 4).

<b>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Blair/Djebar)</b>			
<b>Allitérations et assonances</b>	<b>Homéotéleutes</b>	<b>Paronomases et chiasmes</b>	<b>Virelangues</b>
173 %	48 %	90 %	260 %

Tableau 18 – *Pourcentages de réactivation des structures sonores (Blair/Djebar)*

## 1.2 Pondération

Il serait tentant de vouloir établir un classement de ces six attitudes traductives à partir de la seule valence « motif sonore ». Néanmoins, les contextes particuliers entourant tant les projets d'écriture que les projets traductifs invitent à la pondération. En revanche, on peut mettre en abîme les tendances traductives qui se dégagent de ces relevés à partir des contextes en question. Dans cette optique, je propose d'établir quatre critères. Le premier concerne le degré de reconnaissance dont bénéficie le patrimoine littéraire des écrivains concernés; le second, la documentation – par la critique<sup>339</sup> – des qualités poétiques du texte original ainsi que sa mise en rapport avec ledit patrimoine littéraire. Les deux derniers critères, qui relèvent des traductrices et traducteurs, correspondent, d'une part, au profil qui

---

<sup>339</sup> Cette critique peut comprendre les écrivains eux-mêmes et/ou leurs traducteurs.

se dégage de leur production critique<sup>340</sup> et des témoignages personnels<sup>341</sup>, le cas échéant (troisième critère) et, d'autre part, aux tendances traductives exprimées ci-dessus sous la forme de pourcentages (quatrième critère).

Les cas de figure les plus faciles à mettre en regard sont ceux de Farah et de Waberi, dans la mesure où ils s'inspirent d'un patrimoine littéraire commun, qui est à présent bien documenté dans la littérature savante. On peut, par contre, faire valoir que la critique a tendance à associer systématiquement l'œuvre de Waberi au qualificatif « poétique », ce qui n'est pas toujours le cas pour Farah, bien que tous les deux aient insisté sur le fait que leur écriture soit ancrée dans l'esthétique poétique somalie. À cela s'ajoutent les questions de genre, Waberi ayant d'abord publié des poèmes, puis des nouvelles, avant de passer au roman<sup>342</sup>. Au-delà des spéculations interprétatives qui ont déjà été avancées au chapitre 3, le témoignage que j'ai pu recueillir auprès de Jeanne Garane<sup>343</sup> apporte un éclairage parlant. Outre les nombreux contacts qu'elle a pu nouer avec la communauté somalie en général<sup>344</sup>, Garane indique avoir bénéficié d'une précieuse formation en matière de culture et littérature somalies auprès de son beau-frère, Somalien « très traditionnel » et doté d'un savoir exceptionnel. Sans cela, la traduction du *Pays sans ombre* n'aurait sans doute pas été possible pour une traductrice particulièrement soucieuse de la responsabilité qu'endossent

---

<sup>340</sup> Articles, monographies, paratexte des traductions.

<sup>341</sup> Par exemple, entrevue.

<sup>342</sup> Et ce, d'autant plus que les frontières établies entre la nouvelle et la poésie en prose sont plus minces que celles qui séparent le roman de la poésie en prose.

<sup>343</sup> Entrevue réalisée le 16 octobre 2010.

<sup>344</sup> Le mari de Jeanne Garane est Somalien.



traducteurs et critiques en matière de représentation de la littérature africaine. Recréer la poétique<sup>345</sup> du *Pays sans ombre* relevait indiscutablement de cette lourde responsabilité, d'autant plus que Waberi avait personnellement insisté sur son positionnement poétique. D'ailleurs, quelle que soit l'étiquette générique définissant le texte (poème, roman ou autre), Garane insiste sur cette notion de responsabilité de la traductrice envers la démarche scripturale de l'auteur : à partir du moment où l'écriture se veut poétique, il est du rôle de la traductrice de s'engager dans cette dimension, ne serait-ce que parce que les littératures africaines ont pâti de décennies de représentation biaisée :

« I remember my brother-in-law telling me “if you want to work on African Literature, that is a big responsibility”. I will never forget that. It resonates all the time. I think that as with anything I do in [the field of African Literature] I am very careful. [...]. There is the issue of being a Westerner, an American dealing not only with translation but also with scholarship. I feel like you really need to do your homework. You just can't just go in and do something. [...] Especially with Africa because it has been so misrepresented. » (Garane 2010).

D'ailleurs, Garane affirme qu'elle n'aurait pas procédé différemment s'il s'était agi de traduire les poèmes de Waberi : elle a travaillé de manière méticuleuse, lisant et relisant chaque ligne, en portant une attention particulière à la facture poétique du texte, de manière

---

<sup>345</sup> Dans cette entrevue, Garane ne définit pas précisément les éléments participant de la poétique de Waberi; elle le fait néanmoins dans son introduction à *The Land without Shadows* (voir chapitre 3).

d'ailleurs beaucoup plus intuitive (à l'oreille<sup>346</sup>) qu'analytique, puisque c'est après avoir achevé cette traduction que Garane s'est penchée sur les questions théoriques que pose la traduction. Traduire ce petit recueil de nouvelles a représenté par contre une tâche titanesque et sa réalisation s'est étalée sur de nombreux mois, ce qui constitue un facteur que l'on sous-estime sans doute dans l'examen d'un projet de traduction. Si ce critère n'est peut-être pas essentiel pour une maison d'édition universitaire telle que la University of Virginia Press chez qui la série des CARAF Books est publiée, il peut l'être pour d'autres.

Idéalement, il aurait fallu pouvoir disposer du témoignage de Jacqueline Bardolph pour aller au-delà d'une simple analyse spéculative d'un projet de traduction qui semble ne pas inscrire le motif sonore au nombre des vecteurs à réactiver. En effet, il s'agit de la traductrice qui s'est montrée, de loin, la moins sensible à cette valence, alors que Farah est sans doute, parmi les écrivains du corpus sélectionné, celui qui a formulé le plus explicitement sa dette envers son patrimoine littéraire<sup>347</sup>. Si l'on met en regard la traduction de Bardolph avec celle des Mane, par exemple, on pourrait faire valoir le fait que la littérature akan ne bénéficiait pas, à l'époque, de la même reconnaissance dans la littérature savante, que la critique n'avait pas fait valoir la poétique du texte et l'avait encore moins

---

<sup>346</sup> Il est intéressant de noter que Garane, qui s'intéresse au concept de traduction « musicale », a commencé - après avoir terminé cette traduction - à jouer d'un instrument en apprenant les morceaux à l'oreille. On se souvient que Barbara Wright, la traductrice de Queneau, a suivi un schéma inverse, puisque sa formation de musicienne l'a menée à la traduction littéraire (Wright 2004, p. 171).

<sup>347</sup> Djébar a, elle aussi, été très explicite à propos de la mise en œuvre des patrons poétiques arabes dans son écriture. Toutefois, Farah a fait valoir son patrimoine poétique dans une double dimension, comme héritage d'une poésie extrêmement codifiée et comme dette envers sa mère, poète orale, à qui il a dédié l'ensemble de son œuvre (voir chapitre 3, section 1).

mise en relation avec une esthétique littéraire orale. Or, *L'Age d'or* témoigne d'un effort évident de reconstruction d'un objet poétique, même si, parmi les chemins empruntés pour y parvenir, les traducteurs surexpriment un schéma stylistique non significatif chez Armah.

Par contre, si l'on juxtapose ce dernier constat avec le fait que certains éléments ont été gommés dans la traduction française (sociolectes et pidgin, répétitions dans les pages où elles jouent pourtant un rôle particulier dans l'original), on pourrait appréhender le projet de traduction des *Mane* d'une manière assez différente. Dans cette nouvelle optique, bien que la traduction s'affiche comme objet poétique, il est clair que le texte d'Armah a fait l'objet de multiples manipulations qui pourraient être interprétées comme gommant l'« africanité » du texte, à défaut de trouver un label moins problématique. Partant, il n'est pas impossible que le couple de traducteurs ait succombé à la tentation du « génie de la langue » dont Richard (2005b) et Déprats (2002) ont fait état.

Ce constat inciterait-il à devoir pondérer – dans son acception mathématique – plus faiblement les deux premiers critères définis ci-dessus? Autrement dit, le projet de traduction dépendrait-il davantage du bagage et du profil du sujet traduisant que du contexte (critique) entourant la traduction? Ceci ne signifie pas pour autant que le sujet traduisant fasse abstraction du contexte, et il est évident que les traducteurs ne partent pas du texte « nu ». Jeanne Garane a clairement souligné son souci de documentation avant de s'engager dans son projet de traduction; par contre, on pourrait avancer que la sélection des valences traductives, voire poétiques, procède d'une démarche relativement personnelle. En outre, la traduction des *Mane* met bien en lumière la fragilité – et les limites – de

l'évaluation d'un projet de traduction donné; et il semble que les remarques de Folkart à propos du sujet traduisant<sup>348</sup> valent tout autant pour le sujet évaluateur.

Revenons un instant sur la traduction de Dorothy Blair afin de poursuivre cette réflexion : il s'agit de la traductrice qui s'est engagée le plus nettement envers le renforcement d'une valence, en l'occurrence le motif allitératif. Ce constat peut s'expliquer de deux manières, qui, loin de s'exclure mutuellement, semblent plutôt se cumuler. J'avais fait valoir l'intérêt porté par Blair envers la littérature orale et les structures poétiques, notamment la mélopée. À cela s'ajoute le fait que *L'Amour, la fantasia* a été présenté (à commencer par Djébar elle-même) comme un texte témoignant, à travers ses structures allitératives, à la fois de la poétique classique arabe et de la langue maternelle orale, aux multiples sens définis au chapitre précédent. Il s'agit là d'une conjoncture plus que favorable, susceptible d'expliquer cette surexposition allitérative. Sa traduction constitue une bonne illustration de la dimension métonymique de la traduction (Tymoczko 1999) où la mise en relief de l'allitération participe, par ricochet, à la mise en valeur de l'ensemble du système de références (esthétiques et socioculturelles) sur lequel *L'Amour* de Djébar repose. On dispose encore d'un troisième cas de figure bien documenté avec la traduction de Jean-Pierre Richard, qui a visiblement procédé de manière très analytique<sup>349</sup> pour recréer

---

<sup>348</sup> Le sujet traduisant « finit par ne reconnaître que ce qu'il a appris au préalable à connaître » (Folkart 1991, p. 310).

<sup>349</sup> Dans son article intitulé « 1 + 1 = 3 : traduire la figure de la répétition dans la première séquence de *Ancestors*, roman de Chenjerai Hove » Richard (2005b, p. 115) adopte en effet une démarche rigoureuse pour définir la figure de répétition, puisqu'il établit un décompte précis des répétitions lexicales du texte de Hove. Dans un autre article, consacré à la poétique du rythme dans les essais de Meschonnic, Richard (2010) adopte

l'esthétique multidimensionnelle de la répétition chez Hove, en réactivant – entre autres – ses figures sonores. Il s'agit du traducteur qui parvient à reconstruire le plus minutieusement les motifs sonores se manifestant dans l'original : à l'exception de la catégorie correspondant aux paronomases, il réactive à plus de 70 % (et souvent à un taux avoisinant les 100 %) chacun des motifs sonores mis en avant par Hove.

Richard présente un profil semblable à Blair : universitaires<sup>350</sup> tous les deux, ils disposent d'une considérable expérience en matière de traduction des littératures africaines, ce qui n'est pas le cas pour les autres traducteurs ou traductrices de ce corpus. D'autre part, Jean-Pierre Richard est le seul, parmi tous les traducteurs concernés ici, à avoir enseigné la traduction littéraire professionnelle<sup>351</sup>, d'où les appuis théoriques qu'il prend dans son article consacré à la traduction de l'esthétique de la répétition déployée dans *Ancestors* (Richard 2005b).

D'après les deux témoignages sur lesquels je me suis appuyée, l'un personnel (Garane), l'autre recueilli par une journaliste (Richard), la recreation d'une esthétique audible pourrait procéder de deux démarches distinctes : l'une relativement intuitive, l'autre plutôt analytique. La perspective théorique de Richard m'amène tout naturellement à la

la même démarche mathématique (énumérant – et quantifiant – répétitions lexicales et appuis stylistiques, tels que rimes, paronomases, etc.) pour montrer comment l'organisation des signifiants s'articule au raisonnement de Meschonnic.

<sup>350</sup> Comme la majorité des traducteurs de ce corpus, puisque, à ma connaissance, seules Brigitte Katiyo et Josette Mane (qui a cotraduit avec Robert Mane, lui-même universitaire) n'ont pas occupé un poste à l'université.

<sup>351</sup> À l'époque de l'entrevue qu'il a accordée à Taina Tervonen (2003), Jean-Pierre Richard était responsable du DESS de traduction littéraire professionnelle de l'Université Paris 7. Cette même entrevue nous apprend qu'il exerce en tant que traducteur littéraire depuis 1982.

section suivante, dont l'objectif est de proposer une conceptualisation intermédiaire du motif sonore suscitée par la traduction des esthétiques littéraires telles que présentées dans les chapitres précédents.

Cependant, j'aimerais auparavant souligner les mérites de la méthodologie qui m'a servi de guide pour mettre au jour les projets individuels de traduction, à savoir le « trajet analytique possible » de Berman (1995). La plupart des éléments préconisés par Berman ont été mis en œuvre dans les chapitres consacrés à l'analyse de corpus, que ce soit l'étude du traducteur à travers sa position traductive présente ou passée, l'analyse de la traduction impliquant une confrontation avec d'autres textes (autres textes de l'écrivain, autres traductions des mêmes textes<sup>352</sup>) des commentaires et critiques de l'original et des traductions ou encore d'autres traductions réalisées par les traducteurs concernés<sup>353</sup> (...). C'est à l'étape de la sélection d'exemples stylistiques fondamentaux que ma démarche a le plus divergé du trajet préconisé, dans la mesure où la méthode bermanienne impliquait une vision très œil pour œil, dent pour dent (ou passage pour passage) de la traduction (à la Meschonnic)<sup>354</sup>. À ce stade, j'ai plutôt opté pour la démarche préconisée par Jacqueline Henry (2003) qui consiste à examiner le texte traduit et le texte l'original de manière

---

<sup>352</sup> Occasion qui s'est présentée uniquement pour Waberi.

<sup>353</sup> Ces recherches ont toutefois été élargies au patrimoine littéraire oral des écrivains.

<sup>354</sup> Néanmoins, le rapprochement de passages correspondants a ponctuellement été mis en œuvre, notamment pour Armah, ce qui a permis de mettre en évidence la non-réactivation des pidgins et sociolectes et de la figure de répétition.

indépendante<sup>355</sup>, ce qui permet d'adopter une vision plus globale, notamment d'observer les stratégies de compensation (réactivation d'une même figure sonore dans un passage ultérieur, substitution par une autre figure, etc.) à l'échelle d'un chapitre entier par exemple. Enfin, en ce qui concerne la phase évaluative qui clôt la méthodologie de Berman, elle me semblait, elle aussi, répondre à une attitude dichotomique, peu nuancée, qui n'offrait pas l'empan interprétatif requis par la complexité de ces textes particuliers, beaucoup mieux servis par contre par les concepts de valence et de traduction métonymique, tels que proposés respectivement par Folkart et Tymoczko. Les difficultés associées à cette phase évaluative ont déjà été évoquées. Néanmoins, reconnaître la valeur de la méthodologie de Berman me paraissait d'autant plus nécessaire que ce qui revient le plus souvent dans la littérature scientifique concerne son attachement à la lettre, ce « sourcisme » à tout crin. La mise en œuvre, même partielle, de sa méthodologie n'a pas empêché la recherche d'une complémentarité théorique, tant pour pallier les limites exposées ci-dessus, que pour permettre une conceptualisation adéquate du motif sonore, comme je m'apprête à le montrer.

---

<sup>355</sup> C'est-à-dire sans chercher systématiquement à comparer les passages de l'original avec les passages correspondants dans la traduction.

## 2. Le concept de traduction intermédiaire : pour quoi faire?

Avant de passer à des considérations d'ordre plus théorique, j'aimerais résumer brièvement les constats qui se dégagent des écritures présentées aux chapitres 3, 4 et 5. On a pu remarquer que les six textes originaux dont il est question se posent comme objet poétique et que leur esthétique convoque – entre autres – ce que Pound (1954) a défini comme mélopée. Si cette esthétique mélopéique est loin de constituer l'apanage de ces textes, on a toutefois fait valoir sa valeur particulière, soit comme réactivation d'un patrimoine littéraire bien défini, soit – plus généralement – comme réminiscence d'une littérature orale structurée pour l'écoute<sup>356</sup>.

Il est sans doute opportun, à ce stade de la réflexion, de revenir sur l'épineuse et inévitable question de l'« origine », autrement dit de la source d'inspiration de ces poétiques sonores. Comment peut-on évaluer systématiquement si un auteur s'inspire davantage de son « propre » patrimoine poétique que de Joyce, de Baudelaire ou des techniques surréalistes, par exemple? Le concept même d'hybridité ne nous interdit-il pas d'ailleurs toute tentative en ce sens? Une des réponses possibles à cette interrogation pourrait résider dans la formulation d'un autre type d'hypothèse : et si, justement, les poétiques sonores telles que mises en avant par ce panel d'écrivains relevaient davantage du dénominateur commun que du symptôme d'altérité? Dans cette optique, l'intérêt pour les Joyce, Baudelaire et surréalistes de ce monde participerait d'un intérêt pour une certaine

---

<sup>356</sup> On pourrait encore souligner sa valeur d'efficacité (notamment vis-à-vis du texte d'Armah).



forme d'écriture, nourrie – sans doute – par un patrimoine littéraire valorisant et codifiant à divers degrés une esthétique sonore. En revanche, faire abstraction de l'existence dudit patrimoine littéraire au stade de la lecture critique qu'implique la traduction reviendrait à nier ce dernier comme forme artistique et comme source d'inspiration à part entière et s'inscrit au cœur des questions soulevées dans le cadre de la théorie postcoloniale.

Les enjeux, ici, me semblent davantage relever du formidable potentiel de cette esthétique que du fait de déterminer à quel degré un auteur s'est inspiré de son patrimoine littéraire maternel. On a pu constater à quel point le narratif est infléchi par la mise en œuvre des structures sonores, que ce soit pour renforcer – voire créer – des associations, des paradoxes, ou encore des oppositions. On a pu encore remarquer, et le cas d'Armah est assez éloquent en la matière, que cette esthétique est susceptible de constituer un puissant appareil rhétorique qui – encore une fois – peut difficilement être examiné en marge des techniques rhétoriques mises en œuvre par les « détenteurs de la parole artistique traditionnelle » (Koné 1993).

Pour les traducteurs, il est peut-être plus facile aujourd'hui d'aborder ces esthétiques en marge de considérations relatives à la notion de canon. Les multiples variétés d'anglais ou de français (par exemple) que l'on retrouve dans la « littérature-monde<sup>357</sup> » contemporaine constituent autant de sources d'inspiration potentielles loin des normes

---

<sup>357</sup> D'après le manifeste publié par *Le Monde* le 16 mars 2007.

linguistiques ou littéraires qui ont longtemps gouverné les choix traductifs<sup>358</sup>. Par conséquent, il semble que les traducteurs soucieux de la facture sonore du texte disposent aujourd'hui d'une marge de manœuvre accrue du fait-même du décentrement du canon<sup>359</sup>.

La question tient davantage au traitement traductologique réservé au sonore jusqu'à présent<sup>360</sup>, notamment à l'esthétique mélopéique telle qu'elle se manifeste dans ces textes structurés pour l'écoute.

À cet égard, les propositions de Snell-Hornby (2009) qui visent à établir des catégories de traduction à partir de la nature d'un média ne sont pas dénuées d'intérêt. Parmi les quatre catégories établies, celle définie comme traduction audiomédiale (*audiomedial translation* [2009, p. 44]), s'appliquant à des textes écrits pour être lus à voix haute, est susceptible d'offrir un cadre pertinent à la traduction de ce type de textes, bien que Snell-Hornby ne donne pour exemple que le texte politique, qui obéit sans doute davantage à des impératifs d'ordre fonctionnaliste qu'à des exigences poétiques ou littéraires au sens large. Il est intéressant de signaler que Snell-Hornby s'est elle-même inspirée de Reiss :

« Katharina Reiss identified texts of this kind in 1971 as “audio-medial” texts, meaning songs, film scripts, opera libretti and stage plays, and later, following a suggestion by Bernd Spillner (1980), changed the term to

---

<sup>358</sup> Bien que la marge de manœuvre créative des traducteurs soit loin d'égaliser celle des écrivains, on peut imaginer que les variétés langagières que l'on trouve dans la littérature contemporaine incitent les traducteurs à prendre plus de libertés.

<sup>359</sup> Si l'on devait se limiter à un seul exemple, on pourrait signaler que l'intolérance du français hexagonal aux répétitions a été passablement ébranlé par bon nombre de textes, notamment ouest-africains et créoles.

<sup>360</sup> Voir Fraser 2007 à ce sujet.

“multi-medial” to include texts like comics and advertising material. » (Snell-Hornby 2009, p. 44).

La catégorie intitulée « multimodale » pourrait aussi constituer un point de départ intéressant : « multimodal texts involve different modes of verbal and nonverbal expression, comprising both sight and sound, as in drama and opera<sup>361</sup> » (*ibid.*). Si convoquer l’une ou l’autre de ces catégories revient à envisager le texte autrement que comme objet confiné au « lisible », aucune d’entre elles ne donne entièrement satisfaction, dans la mesure où elles ne permettent pas de conceptualiser le motif sonore comme élément transversal, qui ne disparaît pas nécessairement dans le texte écrit. D’autre part, et cette remarque découle du constat précédent, l’appréhension de Snell-Hornby est sans doute trop hermétique sur le plan des catégories génériques, ce qui, comme on a pu le constater, n’offre pas un cadre propice à l’appréhension des textes dont il a été question. Enfin, il faut signaler que les catégories définies par Snell-Hornby servent plutôt de prétexte pour approfondir le statut social du traducteur dans l’adaptation de pièces de théâtre.

Pour souligner non seulement le mode de fonctionnement particulier de ces textes (qui convoquent l’oreille du lecteur), mais aussi leur contexte d’élaboration (réminiscence d’une littérature orale) et leur potentielle transformation (en livre audio, voir section suivante), il m’a semblé intéressant de faire appel aux théories de l’intermédialité, en

---

<sup>361</sup> La nuance entre ces deux catégories (audiomédiale et multimodale) n’est pas évidente à première vue. Toutes deux sous-entendent la présence d’un public, un langage corporel, ainsi qu’un texte lu, déclamé à haute voix ou chanté. D’ailleurs, Reiss adoptait en 1971 une vision plus englobante du texte *audio-medial*.

convoquant notamment l'une des acceptions de l'intermédialité<sup>362</sup>, comme la transposition d'un média à un autre (Rajewsky 2005, p. 51), en l'occurrence le passage d'une modalité audible à une modalité lisible et vice-versa. Cette conceptualisation permet d'envisager le motif sonore comme passerelle, comme élément commun à différents modes de « consommation » de l'objet littéraire (littérature orale, littérature écrite, littérature audio). Une lecture intermédiaire permet, entre autres, de dépasser la hiérarchie des sens traditionnellement attribuée à un média particulier. Selon les schémas classiques, le sonore figure au sommet ou au bas de cette hiérarchie en fonction du média dont il est question; traditionnellement, les éléments d'ordre visuel (ou intellectuels) sont dominants en littérature écrite. L'approche intermédiaire invite à appréhender l'objet artistique en dépassant cette hiérarchie; elle permet, par exemple, d'envisager le motif sonore dans la littérature écrite comme élément transversal, comme réminiscence d'une autre hiérarchie et, partant, permet de faire valoir le patrimoine littéraire qui structure le texte de manière palimpsestique. Les travaux de Ong ou de McLuhan, comme cela a été souligné au chapitre 1, ne permettaient pas une telle conceptualisation, puisqu'ils visaient à insister sur le fossé entre production écrite et production orale, sociétés d'écriture et sociétés de l'oral, et donc à figer ces catégories. Les recherches entreprises sur les littératures orales individuelles permettaient d'aborder de manière plus fine et plus nuancée leurs particularités et d'adopter une démarche poétique, transversale, incitant presque naturellement à s'orienter vers les

---

<sup>362</sup> Pour avoir un aperçu de toutes les acceptions du terme, voir Rajewsky 2005.

théories intermédiales. La manière dont Sylvestra Mariniello envisage l'intermédialité, notamment sous l'angle du recyclage, constitue une approche intéressante, bien que péchant peut-être par son amplitude :

« On entend l'intermédialité comme hétérogénéité; comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma par exemple, d'autres pratiques médiatiques, la bande dessinée, l'Opéra comique etc.; comme convergence de plusieurs médias; comme interaction entre médias; comme emprunt; comme interaction de différents supports; comme intégration d'une pratique avec d'autres; comme adaptation; comme assimilation progressive de procédés variés; **comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre textes clos**<sup>363</sup>; comme faisceau de liens entre médias; comme l'événement des relations médiatiques variables entre les médias [...] » (Mariniello 1999).

Dans un registre différent, les propos de Rajewsky font écho à ceux de Mariniello. Plus précise, Rajewsky (2005, p. 51-53) distingue trois composantes (*subcategories*) d'une intermédialité qu'elle propose, entre autres, comme outil d'analyse littéraire. Celles-ci correspondent à la transposition d'un média à un autre, à la combinaison de différents médias, et aux références intermédiales. Cette dernière composante mérite que l'on s'y arrête un instant :

« Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means. » (Rajewsky 2005, p. 53).

---

<sup>363</sup> Je souligne.

En effet, c'est dans ce type de configuration que le motif sonore s'appréhende le plus adéquatement, à la fois comme réminiscence d'une hiérarchie propre à un autre média ou comme élément structurant un autre média, si l'on veut bien reconnaître les différentes modalités littéraires dont il est ici question (performance littéraire orale, livre imprimé et livre audio) comme des médias à part entière. La performance littéraire orale semble bien constituer un média distinct de la performance théâtrale, bien que tous deux partagent bon nombre d'éléments (public collectif, présence physique d'un performeur, langage corporel, public ne pouvant exercer un certain type de contrôle sur le contenu<sup>364</sup>). On laissera aux spécialistes des théories médiatiques le soin de débattre de cette question. La question qui m'intéresse surtout ici touche aux sens sollicités dans ces différents médias; le livre imprimé constituant le seul support ne sollicitant pas l'écoute physique<sup>365</sup>. Je suggère à présent d'examiner d'un peu plus près les différentes modalités de lecture qui ne sollicitent pas la vue.

---

<sup>364</sup> Pause, retour en arrière, avance rapide, etc. Toutefois, le public d'une performance orale est loin d'être passif; la nuance porte sur le type de contrôle exercé.

<sup>365</sup> Cette nuance est importante, dans la mesure où – si l'on adhère aux propositions de Frye (1957) exposées plus haut – l'appréhension silencieuse d'un texte écrit convoque deux modes de lecture, l'un centrifuge et l'autre centripète, ce qui revient à reconnaître que les structures sonores restent parfaitement perceptibles à la lecture silencieuse. Pour sa part, Christopher Middleton avance que l'oreille intérieure (sollicitée par la lecture silencieuse) offre un empan auditif plus complexe que la vocalisation : « the inner ear is capable of an auditory complexity which exceeds almost any audible vocalizing: the latter tends to be reductive, if not falsifying, also it may straighten out shocks and distortions which, to the inner ear, are part of the real thing that is the voice in the text and the delight of the text » (Middleton 1998, p. 92).

### 3. Écouter lire à travers les âges

#### 3.1 Ce livre que j'écoute : une nouveauté?

S'intéresser au phénomène relativement récent que constitue le livre sonore nécessite un retour en arrière. En effet, bien que le support soit nouveau et que l'écoute de la lecture soit passée d'un événement le plus souvent collectif à un acte individuel, la lecture à voix haute a une longue histoire :

« L'histoire des pratiques culturelles et de la lecture en particulier aide à prendre conscience de la complexité que présentent les actes de lecture. Et la lecture à haute voix qui fut, jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, un procédé de lecture fort répandu dans toute l'Europe, se réduisit peu à peu aux usages religieux et scolaires. » (Jean 1999, p. 14).

Parmi les nombreuses illustrations que l'on peut donner, citons les lectures de journaux, parfois aussi de textes littéraires<sup>366</sup>, dans les ateliers ouvriers en France et en Angleterre où « reading aloud was an essential part of the workplace » (Cavallo et Chartier 1999, p. 341). Les lectures en milieu ouvrier n'étaient d'ailleurs pas cantonnées aux frontières européennes; on en veut pour exemple les pratiques de lecture à voix haute dans les manufactures de cigares de Cuba (Manguel 2001, p. 154-155). Ces lectures comprenaient des textes économiques ou politiques, mais touchaient également à la littérature, dont les ouvriers étaient très friands. Il est intéressant de noter que cette pratique s'est exportée avec les ouvriers cubains immigrants aux États-Unis à la fin du 19<sup>e</sup> siècle

---

<sup>366</sup> Cavallo et Chartier (1999, p. 341) donnent l'exemple des lectures de Racine et Voltaire dans le milieu des charpentiers français des années 1820.

(Manguel 2001, p. 157). L'institution du *lector* (*ibid.*) s'installa donc sur le sol américain en même temps que les immigrants<sup>367</sup>. Cette pratique n'était pas non plus étrangère aux milieux éduqués (Manguel 1999, p. 163); en Europe, les lettrés la consommaient par plaisir ou dans un but éducatif, parfois par nécessité, c'était notamment le cas pour les femmes, pour qui l'écoute d'une lecture faite à haute voix constituait, au début du XIX<sup>e</sup> siècle en Grande-Bretagne, « l'une des manières socialement acceptables d'étudier » (Manguel 1999, p. 168). Ce que l'on peut retenir de ces diverses expériences de lecture à voix haute, c'est qu'elles accompagnaient souvent une tâche parallèle (activité manuelle, repas); par ailleurs, si ces lectures équivalaient le plus souvent à un événement collectif, elles pouvaient néanmoins constituer un moment intime, lorsque, par exemple, un lettré sollicitait une lecture privée (Manguel 1999, p. 163).

### **3.2 Le livre sonore comme renouvellement des « manifestations de la lecture »<sup>368</sup>**

Le livre sonore (ou livre audio) est né dans les années 1930 aux États-Unis, afin de permettre aux non-voyants d'accéder à la lecture (Gervais et Gendron 2010). Aujourd'hui, le livre sonore n'est plus réservé à une catégorie de personnes ne pouvant faire usage d'un

---

<sup>367</sup> Le fils d'un ancien lecteur d'une manufacture de cigares de Key West rapporte que son père relatait l'actualité en matinée (qu'il traduisait des journaux locaux), puis un roman, qu'il lisait de midi à quinze heures (Manguel 2009, p. 158).

<sup>368</sup> D'après Gervais et Gendron 2010.



livre écrit<sup>369</sup>, mais constitue un format commercial destiné à un public très large. Ce mode de consommation lectoriale connaît un succès grandissant (Engelen 2008); s'il s'agit d'un secteur très populaire en Allemagne et aux États-Unis (Lévy-Soussan 2009), les maisons d'éditions françaises et québécoises s'y sont intéressées plus timidement<sup>370</sup>. En France :

« Nous avons un retard à rattraper. Dans les pays anglo-saxons, le livre audio est arrivé à 5 ou 10 % des ventes du livre, alors qu'en France on est à moins de 1 %. Un des facteurs de croissance, visible à l'étranger notamment, c'est le développement de la pratique du divertissement en situation de mobilité : le livre audio permet d'occuper le temps de mobilité à lire, à des moments où on ne peut pas regarder un livre. » (Lévy-Soussan interrogée par Malaure 2009).

Parmi les reproches qui reviennent souvent chez les détracteurs du livre sonore figure le fait qu'il s'agisse d'une écoute distraite, dans la mesure où elle s'effectue souvent conjointement à une autre activité (conduite, tâches manuelles...). On a montré plus haut que le fait d'accomplir une tâche tout en écoutant lire n'était pas nouveau; par conséquent, cet argument ne saurait être reçu au titre d'une dégradation moderne de l'acte de lecture<sup>371</sup>. La lecture à voix haute s'apparente à une performance « où la théâtralité est de mise et vient orienter l'écoute et la réception du texte » (Gervais et Gendron 2010). Selon Lévy-Soussan :

« On comprend certaines intentions de l'auteur, on peut entendre des choses que l'on n'aurait peut-être pas forcément perçues par une lecture sur le

---

<sup>369</sup> Non-voyants, malvoyants et dyslexiques.

<sup>370</sup> Voir Gervais et Gendron 2010 pour un aperçu des maisons d'éditions françaises et québécoises qui se sont lancées dans ce créneau.

<sup>371</sup> Par contre, l'écoute du livre sonore constitue en très grande majorité un acte individuel, ce qui le distingue notablement des ateliers de lecture publique évoqués un peu plus haut.

papier, comme certains effets, des rythmes que l'auteur met dans sa phrase » (interrogée par Malaure 2009).

Il n'est pas question de se livrer ici à un inventaire des points de rencontre et de rupture entre la performance orale impliquant une présence physique et l'écoute d'un texte enregistré. Il s'agit plutôt de s'interroger sur ce que deviennent les éléments d'une poétique sonore à partir du moment où ils sont offerts à l'écoute. On retrouve cette notion de hiérarchie dont il avait été question à propos de la pertinence d'envisager la traduction de ces textes dans une perspective intermédiaire. Georges Jean avance une hypothèse selon laquelle :

« la lecture à haute voix bien conduite, peut être déterminante pour créer de nouveaux appétits de lecteurs et amener ces lecteurs à pénétrer dans des textes réputés difficiles et en particulier, mais il faut bien que je sacrifie à mes démons, dans les langages poétiques » (Jean 1999, p. 16).

### **3.3 Littérature africaine et livre audio : une inéluctable association?**

Dans le cadre des ateliers organisés par l'association Texte & Voix, qui propose des soirées de lecture à voix haute, des extraits de la trilogie de Hove traduite par Jean-Pierre Richard (*Ossuaire*, *Ombres* et *Ancêtres*) ont été lus par deux comédiens de la Comédie-

Française au Théâtre du Vieux-Colombier à Paris<sup>372</sup>. D'après Richard, cette lecture à voix haute tenait de l'expérience théâtrale « tant l'oralité de cette écriture est forte » (Richard 2011); d'ailleurs, Richard considère que « toute traduction est d'ordre dramatique » (*ibid.*), un point de vue qui n'étonne guère chez un traducteur de pièces de théâtre<sup>373</sup>. À ma connaissance, aucun des titres de Hove n'est proposé en version audio au moment de la rédaction de ces lignes<sup>374</sup>. Cela dit, bon nombre d'ouvrages de littérature africaine d'expression anglaise existent dans ce format. On y trouve tant des classiques (Achebe, Soyinka, Okri, Ngũgĩ<sup>375</sup>), que des titres de littérature contemporaine (Adichie, Gurnah, Mda, Farah<sup>376</sup>). Les ouvrages de fiction<sup>377</sup> de la jeune Nigériane Chimamanda Ngozi Adichie existent tous en livre audio (cassettes, disques compacts ou fichiers électroniques). Dans l'espace francophone, la fiction africaine est encore peu offerte dans ce format<sup>378</sup>; Mabanckou fait par conséquent office de précurseur, puisqu'après avoir fait enregistrer *Black Bazar* par l'acteur Paul Borne (2009), il vient de publier *Demain j'aurai vingt ans* en livre audio (2010), qu'il a cette fois choisi de lire lui-même.

---

<sup>372</sup> Le 28 septembre 2002 (communication personnelle du 21 avril 2011 avec Jean-Pierre Richard; désormais Richard 2011).

<sup>373</sup> Le fait que Richard porte cette double casquette traductive (littératures africaines et théâtre [notamment Shakespeare, Woody Allen, Suzan-Lori Parks, Bill Morrison...]) explique sans doute cette attention scrupuleuse envers la poésie sonore du texte de Hove.

<sup>374</sup> Avril 2011.

<sup>375</sup> Parmi les classiques africains offerts à l'écoute sur le marché anglophone, on peut également citer Oyono, traduit du français par John Reed.

<sup>376</sup> Il faut signaler que certains titres (notamment les plus anciens) ont été édités à l'intention des non-voyants, ce qui n'est plus systématiquement le cas pour les auteurs plus jeunes.

<sup>377</sup> Deux romans et un recueil de nouvelles.

<sup>378</sup> Ce n'est pas le cas des poètes africains, puisque la poésie a fait partie des tout premiers genres offerts en format audio, aux côtés de la littérature enfantine (et aux ouvrages destinés aux non-voyants/malvoyants et aux dyslexiques) (Freeman 2003, p. 24).

Si quelques maisons d'édition se spécialisent dans le livre sonore, certaines ont choisi un créneau encore plus précis, telles qu'*Africa erzählt* (l'Afrique racontée), une collection de livres audio proposant uniquement des ouvrages de littérature africaine. La série est éditée depuis 2007 par Scala-Z-Media, en partenariat avec Steinbach Sprechende Bücher, une maison d'édition allemande spécialisée depuis plus de trente ans dans le créneau des livres audio. Tous les titres d'*Afrika erzählt* sont des traductions, de l'anglais ou du français (bien qu'un des romans soit traduit du swahili). *Geheimnisse*, la traduction allemande de *Secrets* (Nuruddin Farah) figure par exemple à ce catalogue. Le choix de proposer cette collection sonore semble participer d'une volonté de reconnaître ces récits comme s'inscrivant dans un continuum ayant pour point de départ une tradition littéraire orale (*Was und wie sie erzählten, enthielt die Aufforderung, ihre Geschichten als Teil eines Kontinuums zu begreifen*<sup>379</sup>). Pour les responsables de ce projet, le livre audio constitue la réponse moderne idéale à cette tradition, un format qui permet de mettre en valeur une littérature riche en humour, en images et en proverbes. L'œuvre moderne de ces écrivains porte le souffle des anciens conteurs et poètes (*Sie tragen den Geist der alten Sänger und Fabulierer in die Moderne*) et elle est mise en valeur par les voix d'excellents acteurs de théâtre<sup>380</sup>. Cette légitimation tend vers une représentation quelque peu simplifiée de la littérature africaine. Présentée ainsi, l'idée de continuum participe davantage du cliché de

---

<sup>379</sup> « Les histoires qu'ils racontent et la manière dont celles-ci sont racontées exigent qu'on les aborde comme faisant partie d'un continuum » (je traduis). Extrait du site Internet de *Afrika Erzählt* : [http://www.afrika-erzaehlt.de/afrika-erzaehlt\\_2\\_0.html](http://www.afrika-erzaehlt.de/afrika-erzaehlt_2_0.html), page consultée le 26 avril 2011.

<sup>380</sup> [http://www.afrika-erzaehlt.de/afrika-erzaehlt\\_2\\_0.html](http://www.afrika-erzaehlt.de/afrika-erzaehlt_2_0.html), page consultée le 26 avril 2011.

l'écrivain africain prenant le relais naturel du griot; en cela, elle rejoint les tenants de la critique africaniste<sup>381</sup>. Si la démarche adoptée dans le cadre de cette recherche participe d'une volonté de souligner une continuité entre l'objet littéraire oral et le livre audio, c'est en s'appuyant sur certains ouvrages ayant comme point commun le motif sonore. Cette remarque est loin d'être valable pour l'ensemble de la littérature africaine, comme on l'a déjà souligné, et la poétique sonore dont il a été question ne constitue pas non plus l'unique critère pouvant motiver l'édition d'un format audio; partant, on doit rappeler que ce support n'est pas (plus) confiné aux seuls textes à vocation poétique<sup>382</sup>. Par ailleurs, si d'aventure on se laissait tenter par les sirènes de la catégorisation, il serait plus cohérent de regrouper ces textes avec d'autres ouvrages présentant une esthétique qui ressort particulièrement d'une lecture à voix haute, que ce soit les ouvrages d'un Grass, d'un Joyce ou d'un Queneau, dont les œuvres respectives sont – depuis longtemps – offertes à l'écoute<sup>383</sup>. D'ailleurs, l'une des possibles suites logiques à cette recherche doctorale pourrait être de confronter de manière systématique les stratégies traductives présentées ici à celles mises en œuvre par les traducteurs d'autres écrivains qui – eux aussi – comptent le motif sonore au nombre de leurs vecteurs d'expression littéraire (c'est ce qui a été amorcé au chapitre 4,

---

<sup>381</sup> Telle que présentée dans les propos introductifs, au chapitre 1.

<sup>382</sup> Si l'on veut bien faire abstraction, pour les besoins de cette discussion, des ouvrages destinés aux personnes ne pouvant faire usage du livre imprimé et de la littérature enfantine.

<sup>383</sup> La plupart des textes de Grass existent sous forme d'enregistrement sonore, tant en allemand que dans d'autres langues; l'écrivain allemand a lu lui-même bon nombre de ses ouvrages et a également enregistré d'autres auteurs. L'œuvre de Joyce est très largement offerte en format audio, et il existe différents enregistrements du même ouvrage. Si l'on examine uniquement la production romanesque de Queneau, seuls deux de ses romans ont fait l'objet d'un livre audio. Par contre, bon nombre de ses autres textes (essais, fantaisies et poèmes) ont été enregistrés.

en confrontant la traduction de Katiyo à celle de Wright traduisant Queneau), sans systématiquement s'inspirer d'un patrimoine littéraire oral immédiat<sup>384</sup>.

### 3.4 Traduire avec le livre audio

La relative nouveauté que constitue le phénomène du livre audio commercial explique peut-être que la traductologie ne se soit pas encore réellement penchée sur cet objet<sup>385</sup>, qui ne constitue d'ailleurs pas une catégorie de traduction distincte, puisque le traducteur ne se voit pas confier la mission de traduire pour un format sonore, mais pour un support imprimé, bien que de plus en plus susceptible d'être assorti d'une version audio. D'ailleurs, il n'est pas inopportun de faire remarquer que le traducteur a presque totalement disparu dans la collection de livres audio *Afrika Erzählt*. Les seuls noms et photos visibles sur la pochette des disques sont ceux de l'auteur et du ou des acteurs ayant enregistré le livre<sup>386</sup>; le nom du traducteur est mentionné une seule fois, en minuscules caractères, avec les mentions légales obligatoires. Le livre audio faisant intervenir un personnage jouissant d'une certaine notoriété (comédien[ne]), la médiation du traducteur semble encore

---

<sup>384</sup> Cette remarque ne vaut pas pour Joyce, puisqu'il a été montré que son écriture doit beaucoup aux codes littéraires de l'irlandais ancien privilégiant une sémantique sonore (voir notamment Tymoczko 2005). Au plus, on peut faire remarquer que le lien qui le rattache à ces pratiques est d'un ordre moins immédiat que pour les auteurs du corpus.

<sup>385</sup> On peut néanmoins signaler les travaux de Gottlieb (2003), qui inclut le livre audio dans sa taxonomie des différents types de traduction (approche sémiotique).

<sup>386</sup> L'enregistrement de *Geheimnisse (Secrets)* de Farah a sollicité quatre acteurs différents, pour donner une voix distincte aux personnages principaux du roman.

davantage niée que dans l'édition papier, comme quoi il était possible de tomber encore plus bas... Il n'en reste pas moins que les choix traductifs sont, comme j'espère l'avoir montré dans les chapitres précédents, étroitement liés à la (re)présentation/recréation d'un objet poétique.

Il n'est pas de mon propos d'aborder l'incidence de la « voix lectrice » (Gendron 2010) sur la mise en œuvre verbale de l'esthétique d'un texte, mais plutôt de souligner la responsabilité du traducteur à l'égard de la recreation d'une poétique sonore dans le texte même, poétique qui devient tout simplement plus tangible lors de la lecture à voix haute. Il n'est sans doute pas fortuit que la poésie ait, très tôt, été offerte en format audio, comme un prolongement logique des pratiques de lecture à voix haute. Au-delà des considérations génériques dont les limites ont été soulignées à plusieurs reprises, certaines littératures se prêteraient-elles davantage au format sonore que d'autres? Sans toutefois répondre à cette question, Barthes adopte une vision en tout cas moins discriminatoire : « S'il était possible d'imaginer une esthétique du plaisir textuel, il faudrait y inclure : l'écriture à haute voix » (Barthes 1973, p. 260). Cette écriture vocale, que Barthes distingue bien de la parole, renvoie à un « certain art de la mélodie » (*ibid.*, p. 261), qui, sans être l'apanage de la littérature africaine, s'applique certainement aux ouvrages étudiés dans le cadre de cette recherche. Au-delà du plaisir d'une lecture du bout des yeux, la perspective du livre audio agit comme un prisme qui rend tout simplement plus palpable la pertinence d'ouvrir un débat sur la transposition des motifs sonores comme choix traductif, surtout lorsque lesdits

motifs participent non seulement du plaisir de la lecture, mais rappellent les conditions de production de l'œuvre<sup>387</sup>.

---

<sup>387</sup> Au sens entendu par Armah (1985d, p. 1752-1753).



## Références<sup>388</sup>

### Corpus primaire (originaux et traductions)

- Abdourahman, Ali Waberi (1992). « Son-mêlé/Sound Bitten », nouvelle bilingue, trad. anglaise par V. C. Koppel<sup>389</sup>, *Revue Noire*, n° 4, p. IX-X.
- Abdourahman, Ali Waberi (2007, ©1994). *Le Pays sans ombre*. Paris : Groupe Privat/Le Rocher.
- Abdourahman, Ali Waberi (1999). « The Gallery of the Insane », trad. par Michael Dash, dans *XCités, the Flamingo Book of New French Writing*, s. la dir. de Georgia de Chamberet. Londres : Harper Collins, p. 157-169.
- Abdourahman, Ali Waberi (2000). « The Dasbiou Mystery », trad. par Anne Fuchs, dans *The Picador Book of African Stories*, sous la dir. de Stephen Gray. Londres : Picador, p. 150-155.
- Abdourahman, Ali Waberi (2001). « The Fools' Gallery », trad. par Birgit Schommer, dans *Fools, Thieves and other Dreamers: Stories from Francophone Africa*. Harare : Weaver Press, p. 31-40.
- Abdourahman, Ali Waberi (2004). « A Woman and a Half », trad. par Cynthia Hahn, dans *From Africa: New Francophone Stories*, s. la dir. d'Adele King. Lincoln : University of Nebraska Press, p. 3-7.
- Abdourahman, Ali Waberi (2005). *The Land without Shadows*, trad. du français par Jeanne Garane. Charlottesville : University of Virginia Press, titre original : *Le Pays sans ombre*.
- Adiaffi, Jean-Marie (2002 ©1980). *La carte d'identité*. Paris : Hatier International.

---

<sup>388</sup> Cette bibliographie s'efforce de respecter la présentation patronymique privilégiée par les auteurs.

<sup>389</sup> La revue ne donne que les initiales de l'auteur et aucune information complémentaire n'a pu être obtenue sur cet auteur.

- Adiaffi, Jean-Marie (1983). *The Identity Card*, trad. du français par Brigitte Katiyo. Harare : Zimbabwe Publishing House, titre original : *La carte d'identité*.
- Armah, Ayi Kwei (1984 ©1968). *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*. Oxford : Heineman.
- Armah, Ayi Kwei (1976). *L'Age d'or n'est pas pour demain*, trad. de l'anglais par Josette et Robert Mane. Paris : Présence Africaine, titre original : *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*.
- Djebar, Assia (1995 ©1985). *L'Amour, la fantasia*. Paris : Albin-Michel.
- Djebar, Assia (1993). *Fantasia, an Algerian Cavalcade*, trad. du français par Dorothy S. Blair. Portsmouth, NH : Heineman, titre original : *L'Amour, la fantasia*.
- Hove, Chenjerai (1996). *Ancestors*. Londres : Picador.
- Hove, Chenjerai (2002). *Ancêtres*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Richard. Paris : Actes Sud, titre original : *Ancestors*.
- Nuruddin, M. Farah (1999 ©1998). *Secrets*. New York : Penguin Books.
- Nuruddin, M. Farah (1999). *Secrets*, trad. de l'anglais par Jacqueline Bardolph. Paris : Serpent à Plumes, titre original : *Secrets*.

### **Autres ouvrages de fiction de Nuruddin Farah :**

- Nuruddin, M. Farah (1970). *From a Crooked Rib*. Londres : Heinemann.
- Nuruddin, M. Farah (1976). *A Naked Needle*. Londres : Heinemann.
- Trilogie *Variations on the Theme of An African Dictatorship* :
- Nuruddin, M. Farah (1980 ©1979). *Sweet and Sour Milk*. Londres : Heinemann.
- Nuruddin, M. Farah (1992 ©1981). *Sardines*. Saint-Paul : Graywolf Press.
- Nuruddin, M. Farah (1983). *Close Sesame*. Londres : Allison and Busby.
- Trilogie *Blood in the Sun* :
- Nuruddin, M. Farah (1986). *Maps*. Londres : Pan Books.
- Nuruddin, M. Farah (1992). *Gifts*. Harare : Baobab Books.

Nuruddin, M. Farah (1998). *Secrets*. New York : Arcade Publishing<sup>390</sup>.

Dernière trilogie (non intitulée)

Nuruddin, M. Farah (2004). *Links*. New York : Riverhead Books.

Nuruddin, M. Farah (2007). *Knots*. New York : Riverhead Books.

Nuruddin, M. Farah (2011). *Crossbones*. New York : Riverhead Books (à paraître en septembre 2011).

**Autres ouvrages de Farah cités dans cette thèse (essais, traductions et livres audio) :**

Nuruddin, M. Farah (1990). *Kort*, trad. par Synne Rifbjerg, lu par Peter Zhelder. Copenhague : Gyldendal, livre audio, titre original : *Maps*.

Nuruddin, M. Farah (1995). *Sardines*, trad. du français par Christian Surber. Carouge-Genève : Zoé, titre original : *Sardines*.

Nuruddin, M. Farah (2000). *Yesterday, Tomorrow: Voices from the Somali Diaspora*. Londres : Cassell.

Nuruddin, M. Farah (2001). *Hier, demain : voix et témoignages de la diaspora somalienne*, trad. de l'anglais par Guillaume Cingal. Paris : Serpent à plumes, titre original : *Yesterday, Tomorrow: Voices from the Somali Diaspora*.

Nuruddin, M. Farah (2007). *Geheimnisse, ein Roman aus Somalia*, trad. par Eike Schönfeld, lu par Patrick O. Beck, Hans-Peter Hallwachs, Nina Petri, Angelika Hacker. Schwäbisch Hall : Steinbach Sprechende Bücher, livre audio, titre original : *Secrets*.

Nuruddin, M. Farah (2009). *Knots*. Princeton, N.J. : Recording for the Blind & Dyslexic, livre audio.

---

<sup>390</sup> Ouvrage déjà cité dans le corpus primaire (édition différente), mais mentionné à nouveau ici dans la mesure où il s'inscrit dans une trilogie.

### **Autres ouvrages de Waberi :**

#### **Romans :**

Abdourahman, Ali Waberi (1997). *Balbala*. Paris : Serpent à plumes.

Abdourahman, Ali Waberi (2003). *Transit*. Paris : Gallimard.

Abdourahman, Ali Waberi (2006) *Aux Etats-Unis d'Afrique*. Paris : JC Lattès.

Abdourahman, Ali Waberi (2009). *Passage des larmes*. Paris : JC Lattès.

#### **Nouvelles :**

Abdourahman, Ali Waberi (1996). *Cahier nomade*. Paris : Serpent à plumes.

Abdourahman, Ali Waberi (2001). *Rift, Routes, Rails: variations romanesques*.  
Paris : Gallimard.

#### **Essai :**

Abdourahman, Ali Waberi (2000). *Moisson de crânes*. Paris : Serpent à plumes.

#### **Poésie :**

Abdourahman, Ali Waberi (2000). *Les nomades, mes frères, vont boire à la Grande Ourse*.  
Paris : Éditions Pierron.

### **Autres ouvrages d'Adiaffi :**

#### **Poèmes :**

Adiaffi, Jean-Marie (1969). *Yalé Sonan*. Paris : Promotion et Edition.

Adiaffi, Jean-Marie (1980). *D'éclairs et de foudres*. Abidjan : CEDA.

Adiaffi, Jean-Marie (1984). *Galerie infernale*. Abidjan : CEDA.

#### **Romans :**

Adiaffi, Jean-Marie (1992). *Silence, on développe*. Ivry-sur-Seine : Nouvelles du Sud.

Adiaffi, Jean-Marie (2000). *Les naufragés de l'intelligence*. Abidjan : CEDA.

#### **Essai :**

Adiaffi, Jean-Marie (1996). *Lire Henri Konan Bédié : Le rêve de la graine*. Abidjan :  
Éditions Neter.

## **Autres ouvrages de Hove**

### **Poésie :**

Hove, Chenjerai (1982). *Up in Arms*. Harare : Zimbabwe Publishing House.

Hove, Chenjerai (1985). *Red Hills of Home*. Gweru : Mambo Press.

Hove, Chenjerai. (1998). *Rainbows in the Dust*. Harare : Baobab Books.

Hove, Chenjerai (2003). *Blind Moon*. Avondale, Harare : Weaver Press.

### **Fiction :**

Hove, Chenjerai (1986). *Masimba avanhu?* Gweru : Mambo Press.

Hove, Chenjerai (1988). *Bones*. Harare : Baobab Books.

Hove, Chenjerai (1991). *Shadows*. Harare : Baobab Books.

Hove, Chenjerai (1997). *Ossuaire*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Richard. Arles : Actes Sud, titre original : *Bones*.

Hove, Chenjerai (1999). *Ombres*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Richard. Arles : Actes Sud, titre original : *Shadows*.

## **Autres ouvrages d'Armah :**

### **Romans :**

Armah, Ayi Kwei (1970). *Fragments*. Boston : Houghton Mifflin.

Armah, Ayi Kwei (1972). *Why Are We So Blest?* New York : Double Day.

Armah, Ayi Kwei (1973). *Two Thousand Seasons*. Nairobi : East African Publishing House.

Armah, Ayi Kwei (1978). *The Healers*. Nairobi : East African Publishing House.

Armah, Ayi Kwei (1995). *Osiris Rising : A Novel of Africa Past, Present, and Future*. Popenguine : Per Ankh.

Armah, Ayi Kwei (2002). *KMT: in the House of Life : an Epistemic Novel*. Popenguine : Per Ankh.

**Essais :**

- Armah, Ayi Kwei (2006). *The Eloquence of the Scribes: a Memoir on the Sources and Resources of African Literature*. Popenguine : Per Ankh.
- Armah, Ayi Kwei (2010). *Remembering the Dismembered Continent: Seedtime Essays*. Popenguine: Per Ankh.

**Autres ouvrages de Djébar :**

- Djébar, Assia (1957). *La soif*. Paris : Julliard
- Djébar, Assia (1958). *Les impatients*. Paris : Julliard
- Djébar, Assia (1962). *Les Enfants du nouveau monde*. Paris : Julliard
- Djébar, Assia (1967). *Les alouettes naïves*. Paris : Julliard
- Djébar, Assia (1987). *Ombre sultane*. Paris : JC Lattès.
- Djébar, Assia (1991). *Loin de Médine*. Paris : Albin Michel.
- Djébar, Assia (1997). *Les nuits de Strasbourg*. Paris : Albin Michel.
- Djébar, Assia (1995). *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel.
- Djébar, Assia (2003). *La Disparition de la langue française*. Paris : Albin Michel.
- Djébar, Assia (2002). *La Femme sans sépulture*. Paris : Albin Michel.
- Djébar, Assia (2007). *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris : Fayard.

**Récits et nouvelles :**

- Djébar, Assia (1980). *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Des femmes.
- Djébar, Assia (1996). *Le Blanc de l'Algérie*. Paris : Albin Michel.
- Djébar, Assia (1997). *Oran langue morte*. Paris : Albin Michel.
- Djébar, Assia (1999). *Ces Voix qui m'assiègent : En marge de ma francophonie*. Paris : Albin Michel.

### **Corpus critique concernant Farah et Bardolph :**

- Abdourahman, Ali Waberi (1993). *Poétique de l'espace et Politique dans la fiction de Nuruddin Farah*. Mémoire de DEA. Université de Bourgogne.
- Alden, Patricia, Louis Tremaine et Bernth Lindfors (1998). « Selected Bibliography », *World Literature Today*, vol. 72, n° 4, p. 723-726.
- Bardolph, Jacqueline (1988). « The Literary Treatment of History in Nuruddin Farah's *Close Sesame* », dans *Proceedings of the Third International Congress of Somali Studies*, s. la dir. d'Annarita Puglielli. Rome : Il Pensiero Scientifico Editore, p. 133-138.
- Bardolph, Jacqueline (1996). « Somali politics and feminism in *Sardines* by Nuruddin Farah » (préface à la traduction italienne), dans *Sardine*, de Nuruddin Farah, trad. par Maria Ludovica Petta. Rome : Edizioni lavoro.
- Bardolph, Jacqueline (1998a). « Dreams and Identity in the Novels of Nuruddin Farah », *Research in African Literatures*, vol. 29, n° 1, p. 163-173.
- Bardolph, Jacqueline (1998b). « Brothers and Sisters in Nuruddin Farah's Two Trilogies », *World Literature Today*, vol. 72, n° 4, p. 729-732.
- Bardolph, Jacqueline (2000). « On Nuruddin Farah », *Research in African Literatures*, vol. 31, n° 1, p. 119-121.
- Gikandi, Simon (1998). « Nuruddin Farah and postcolonial textuality », *World Literature Today: Focus on Nuruddin Farah: The 1998 Neustadt Prize*, vol. 72, n° 4, p. 753-758.
- Nuruddin M. Farah (1981). « Interview », dans *Seventeen Black and African Writers on Literature and Life*, s. la dir. de Theo Vincent. Lagos : Centre for Black and African Arts and Civilization, p. 46-53.
- Nuruddin M. Farah (1998a). « Celebrating Differences: The 1998 Neustadt Lecture », *World Literature Today*, vol. 72, n° 4, p. 709-712.

Nuruddin, M. Farah (1998b). « Nuruddin Farah, Somalie », dans *L'Afrique littéraire : poètes, romanciers et dramaturges : 50 ans d'écriture*. Paris : Frémeaux et associés/Radio France Internationale, coffret de 3 CD audio, CD n° 3, page 1.

Nuruddin M. Farah (2005). « Foreword », dans *The Land without Shadows*, trad. par Jeanne Garane. Charlottesville : University of Virginia Press, p. vii-ix.

### **Corpus critique concernant Waberi et Garane :**

Abdourahman, Ali Waberi (2003). « Comment j'ai écrit mes livres et autres considérations sommaires », *MLN*, vol. 118, n° 4, p. 933-938.

Abdourahman, Ali Waberi (2009). « Dix questions à Abdourahman Waberi : "Patrick Girard [de l'hebdomadaire Marianne] est un journaliste politique et je me méfie de ses constats littéraires !" », Entrevue du 9 décembre 2009 avec Alain Mabanckou, [En ligne] (article consulté le 11 mai 2010)<sup>391</sup>,  
[http://www.abdourahmanwaberi.com/?page=interview&id\\_article=66](http://www.abdourahmanwaberi.com/?page=interview&id_article=66)

Chanda, Tirthankar (2001). « La poésie fiction de Waberi », *L'Humanité*, 26 avril 2001, [En ligne] (article consulté le 7 mai 2010),

[http://www.humanite.fr/print/2001-04-26\\_Cultures\\_-La-poesie-fiction-de-Waberi](http://www.humanite.fr/print/2001-04-26_Cultures_-La-poesie-fiction-de-Waberi)

Dehon, Claire (2000). « Review of WABERI, ABDOURAHMAN A. *Le Pays sans ombre*. Paris: Serpent à Plumes, 1995 », *The French Review*, vol. 73, n° 3, p. 599-600.

Garane, Jeanne (2003). « "Nomad's Land": Abdourahman Waberi's Djibouti », *Black Renaissance/Renaissance noire*, vol. 5, n° 2, p. 105-116.

Garane, Jeanne (2005a). « Introduction », dans *The Land without Shadows*. Charlottesville : University of Virginia Press, p. xi-xxix.

---

<sup>391</sup> L'article n'est plus accessible depuis la refonte du site de Waberi en 2010 ; une impression papier de l'entrevue est toutefois en ma possession.



- Garane, Jeanne (s. la dir. de) (2005b). « Comment situer son pays sur la *planète littérature* : Entretien avec Abdourahman Ali Waberi », dans *Discursive Geographies: L'écriture de l'espace et du lieu en français*. Amsterdam : Rodopi, p. 133-149.
- Hirchi, Mohamed (2006). « Entretien avec Abdourahman Ali Waberi », *The French Review*, n° 3, p. 598-603.
- Miampika, Landry-Wilfrid (1998) « Waberi et Raharimanana : Nouvelles fictions », *Africultures*, n° 279, 1<sup>er</sup> février 1998, [En ligne] (article consulté le 23 juillet 2010), <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=279>

### **Corpus critique concernant Adiaffi**

- Adiaffi, Jean-Marie (1983a). « Les maîtres de la parole », *Magazine Littéraire*, n° 195, p. 19-22.
- Atcha, Philip Amangoua (2007). « Les naufragés de l'intelligence : gourmets inter-textuels et transculturels », *En-Quête*, n° 17, p. 92-110.
- Borgomano, Madeleine (1987). « Les éclairs et les foudres de Jean-Marie Adiaffi », *Notre Librairie*, n° 87, p. 30-33.
- Coulibaly, Moussa (2009). « L'usage des langues ivoiriennes dans la création romanesque chez Jean-Marie Adiaffi : le cas *des naufragés de l'intelligence* », *Revue du Ltml*, n° 3, [En ligne] (article consulté le 10 septembre 2010), <http://www.ltml.ci/index.php?goto=revue3>
- Gasster, Susan (1994). « Review of Adiaffi Ade, Jean-Marie. *Silence, on développe*. *The French Review*, vol. 67, n° 6, p. 1100-1101.
- Gnaoulé-Oupoh, Bruno (2000). *La littérature ivoirienne*. Paris : Karthala/Abidjan : CEDA.
- Kouadio, Jules Tiburce (1984). *Étude des fonctions initiatiques rythmiques et poétiques dans D'éclairs et de foudres de Jean-Marie Adé Adiaffi*, Mémoire de maîtrise. Abidjan. Faculté des Lettres d'Abidjan.
- Tro, Dého Roger (2009). « La littérature orale et la rhétorique du mensonge dans *Silence, on développe* de Jean-Marie Adiaffi », *Trans*, n° 7, p. 1-10.

### **Corpus critique concernant Hove et Richard**

Hove, Chenjerai (2005). « Translation as an art », *Les Nouveaux Cahiers de l'IFAS*, numéro spécial « Translation – Translation 1994-2004 : Dix ans d'échanges littéraires entre l'Afrique du Sud et la France », n° 6, p. 75-77.

Richard, Jean-Pierre (s. la dir. de) (2005a). « Translation – Translation 1994-2004 : Dix ans d'échanges littéraires entre l'Afrique du Sud et la France », *Les Nouveaux Cahiers de l'IFAS*, numéro spécial, n° 6.

Richard, Jean-Pierre (2005b). « 1+1= 3 : Traduire la figure de la répétition dans la première séquence de *Ancestors*, roman de Chenjerai Hove », *Palimpsestes*, n° 17, p. 113-123.

Tervonen, Taina (2003). « 'Traduire d'une écriture à une écriture', entretien de Taina Tervonen avec Jean-Pierre Richard », *Africultures*, février 2003. [En ligne] (page consultée le 12 septembre 2010),

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2850>

### **Corpus critique concernant Armah et R. Mane :**

Achebe, Chinua (1975). *Morning yet on Creation Day: Essays*. Londres : Heinemann Educational.

Achebe, Chinua (1976). « Panel on Literature and Commitment in South Africa », dans *Proceedings of the Symposium on Contemporary African Literature and First African Literature Association Conference (Spring, 1976)*, numéro spécial de *Issue: A Journal of Opinion*, vol. 6, n° 1, p. 34-46.

Aidoo, Ama Ata (1973). « No Saviors », dans *African Writers on African Writing*, s. la dir. de G. Douglas Killam. Evanston : Northwestern University Press.

Agho, Jude (2003). « Scatology, Form and Meaning in the Novels of Alex La Guma and Biyi Bandele-Thomas », *Neolehicon*, vol. 30, n° 2, p. 195-208.

- Armah, Ayi Kwei (1974). « Sundiata, An Epic of Old Mali », *Black World*, vol. 23, n° 7, p. 51-52 et 93-96.
- Armah, Ayi Kwei (1975). « Chaka », *Black World*, vol. 24, n° 4, p. 51-52 et 84-90.
- Armah, Ayi Kwei (1978). « Larsony, or Fiction as Criticism of Fiction », *Positive Review*, vol. 1, n° 1, p. 11-14.
- Armah, Ayi Kwei (1985a). « The Lazy School of Literary Criticism », *West Africa*, 25 février 1985, p. 355-356.
- Armah, Ayi Kwei (1985b). « Our Language Problem », *West Africa*, 29 avril 1985, p. 831-832.
- Armah, Ayi Kwei (1985c). « The Teaching of Creative Writing », *West Africa*, 20 mai 1985, p. 994-995.
- Armah, Ayi Kwei (1985d). « One Writer's Education », *West Africa*, 26 août 1985, p. 1752-1753.
- Armah, Ayi Kwei, 1985e. « The Oxygen of Translation », *West Africa*, 11 février 1985, p. 262-263.
- Dorsinville, Roger (1977). « Roman, essai : Les beaux ne sont pas encore nés 'The Beautiful Ones Are Not Yet Born' Roman de Ayi Kwei Armah (trad. : Josette et Robert Mane) Ed. : Présence Africaine 1976 », *Éthiopiennes*, n° 11, juillet 1977, [En ligne] (page consultée le 17 mars 2011), <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1431>
- Fraser, Robert (1980). *The Novels of Ayi Kwei Armah: A Study in Polemical Fiction*. Londres/Ibadan/Nairobi : Heinemann.
- Griffiths, Gareth (1992). « Structure and Image in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* », dans *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah*, s. la dir. de Derek Wright. Washington, D.C. : Three Continents Press, p. 75-91.
- Kibera, Leonard (1979). « Pessimism and the African Novelist: Ayi Kwei Armah's : The Beautiful Ones Are Not Yet Born », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 14, p. 64-72.
- Mane, Robert (1968). *Hamlin Garland, l'homme et l'œuvre (1860-1940)*. Paris : Didier.

- Mane, Robert (1971). *Henry Adams on the Road to Chartres*. Cambridge, MA : Belknap Press of Harvard University Press.
- Nnolim, Charles E. (1979). « Dialectic as Form: Pejorism in the Novels of Armah », *African Literature Today*, vol. 10, p. 207-223.
- Ogede, Ode (2000). *Ayi Kwei Armah, Radical Iconoclast: Pitting Imaginary Worlds against the Actual*. Athens : Ohio University Press.
- Todd, Jan (1982). *Notes on 'The Beautiful Ones Are Not Yet Born'*. Harlow : Longman York Press.
- Wright, Derek (1988a). « Orality in the African Historical Novel: Yambo Ouologuem's Bound to Violence and Ayi Kwei Armah's Two Thousand Seasons », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 23, n° 1, p. 91-101.
- Wright, Derek, 1988b. « Scatology and Escatology in Kofi Awoonor's *This Earth, my Brother...* », *The International Fiction Review*, vol. 15, n° 1, p. 23-26.
- Wright, Derek (1989). *Ayi Kwei Armah's Africa: The Sources of His Fiction*. Londres : Hans Zell Publishers.
- Wright, Derek (s. la dir. de) (1992). *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah*. Washington, D.C. : Three Continents Press.
- Whyte, Philip (2003). *L'imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah: L'évolution d'une forme*. Paris : L'Harmattan, vol. 1.

### **Corpus critique concernant Djébar et Blair**

- Blair, Dorothy S. (1960). *Jules Supervielle: A Modern Fabulist*. Oxford : Blackwell.
- Blair, Dorothy S. (1976). *African Literature in French: A History of Creative Writing in French from West and Equatorial Africa*. Cambridge, UK : Cambridge University Press.
- Blair, Dorothy S (1984). *Senegalese Literature: A Critical History*. Boston : Twayne.

- Blair, Dorothy S. (1989a). « Introduction », dans *My Life Story: The Autobiography of a Berber Woman*, de Fadhma A. M Amrouche, trad. par Dorothy S. Blair. New Brunswick, N.J : Rutgers University Press, p. vii-xiv.
- Blair, Dorothy S (1989b). « Translator's Introduction », dans *My Life Story: The Autobiography of a Berber Woman*, de Fadhma A. M Amrouche, trad. par Dorothy S. Blair. New Brunswick, N.J : Rutgers University Press, p. 177-178.
- Blair, Dorothy S. (1993). « Introduction », dans *Fantasia, an Algerian Cavalcade*, d'Assia Djébar, trad. par Dorothy S. Blair. Portsmouth, NH : Heineman, non paginée.
- Calle-Gruber, Mireille (2005). « L'écriture nomade - ici ailleurs à une passante », dans *Assia Djébar : Nomade entre les murs...* s. la dir. de Mireille Calle-Gruber. Paris : Maisonneuve et Larose, p. 67-80.
- De Jager, Marjolijn (1996). « Translating Assia Djébar's Femmes d'Alger dans leur appartement: Listening for the Silence », *World Literature Today*, vol. 70, n° 4, p. 856-858.
- De Jager, Marjolijn (2005). « Introduction », dans *Children of the New World: A Novel of the Algerian War*, d'Assia Djébar, trad. par de Jager Marjolijn. New York : Feminist Press at the City University of New York.
- Djébar, Assia (1997). « Territoire des langues », dans *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, s. la dir. de Lise Gauvain. Paris : Karthala.
- Gardinier, David (1978). « Review: African Literature in French, by Dorothy S. Blair », *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 1, n° 3, p. 532-534.
- White, Landeg (1980). « Review Article: Literature and History in Africa », dans *Journal of African History*, vol. 21, n° 4, p. 537-546.

## Littérature somalie

- Abdourahman Ali Waberi (1996). « Précis de littérature somalie », *La République des lettres*, 1<sup>er</sup> juin 1996, p. 1-7, [En ligne] (article consulté le 11 mai 2010), <http://www.republique-des-lettres.fr/601-abdourahman-waberi.php>

- Ali Jimale Ahmed (1997). *Daybreak is Near: Literature, Clans, and the Nation-state in Somalia*. Trenton : Red Sea Press.
- Andrzejewski, Bogumil W. et I. M. Lewis (1964). *Somali Poetry: An Introduction*. Oxford: Clarendon Press, coll. Oxford Library of African Literature Series.
- Andrzejewski, Bogumil W. (1965). « Emotional Bias in the Translation of African Oral Art », *Sierra Leone Language Review*, n° 4, p. 95-102.
- Andrzejewski, Bogumil W. (1983). « Alliteration and Scansion in Somali Oral Poetry and their Cultural Correlates », dans *Genres, Forms, Meanings: Essays in African Oral Literature*, s. la dir. de Véronique Görög-Karady. Paris : MSH/Oxford : Jaso, p. 68-83.
- Andrzejewski, Bogumil W. et Sheila Andrzejewski (1993). *An Anthology of Somali Poetry*. Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press.
- Johnson, John William (1974). *The Development of the Genre Heello in Modern Somali Poetry*. Bloomington : Indiana University Publications.
- Johnson, John William (1988). « Set Theory in Somali Poetics: Structures and Implications », dans *Proceedings of the Third International Congress of Somali Studies*, s. la dir. d'A. Puglielli. Rome : Il Pensiero Scientifico Editore, p. 123-132.
- Morin, Didier (1997). *Littérature et politique en Somalie*. Bordeaux : CNRS, Travaux et documents du CEAN, n° 56.
- Said S. Samatar (1982). *Oral Poetry and Somali Nationalism: The case of Sayyid Mahammad `Abdille Hasan*. Cambridge : Cambridge University Press.

### **Littérature akan**

- Abarry, Nana (1994). « Teaching Akan Oral Literature in Ghanaian Schools », *Journal of Black Studies*, vol. 24, n° 3, p. 308-328.
- Anyidoho, Akosua (1991). « Parallels in Traditional Akan Appellation Poetry », *Research in African Literatures*, vol. 22, n° 1, p. 67-81.
- Boadi, L. A. (1989). « Poetry in Akan », *Research in African Literatures*, vol. 20, n° 2, p. 181-193.

Gnamba, Bertin Mel (1987). « État des langues », *Notre Librairie*, n° 86, p. 15-19.

Nketia, Kwabena Joseph Hanson (1955). *Funeral Dirges of the Akan People*. Exeter : Achimota.

Nketia, Kwabena Joseph Hanson (1967). « Akan Poetry », dans *Introduction to African Literature*, s. la dir. de Uli Beier. Evanston : Northern University Press.

### **Littérature shona**

Carter, Hazel (1974). « Poetry and Society: Aspects of Shona, Old English and Old Norse Literature », *Zambezia*, vol. 3, n° 2, p. 11-25.

Chimhundu, Herbert (1989). « Linguistic Trends in Modern Shona Poetry », *African Languages and Cultures*, vol. 2, n° 1, p. 19-38.

Fortune, George (1971). « Shona Traditional Poetry », *Zambezia*, vol. 2, n° 1, p. 41-60.

### **Littérature arabe**

Bonebakker, Seeger Adrianus (1970). « Aspects of The History of Literary Rhetoric and Poetics in Arabic Literature », *Viator*, vol. 1, p. 75-95.

Gonzalez-Quijano, Yves (2009). « Progrès scientifique et modernisation dans le monde arabe et musulman : de l'imprimé à l'internet », *archives HAL*, [En ligne] (page consultée le 18 mars 2011),

<http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00437316/fr/>

Mason, Herbert (1988). « Impression of an Arabic Poetry Festival », *Religion & Literature*, vol. 20, n° 1, p. 157-161.

Moreh, Shmuel (1968). « Poetry in Prose in Modern Arabic Literature », *Middle Eastern Studies*, vol. 4, n° 4, p. 330-360.

Von Grunbaum, Gustave Edmund (1952). « The Aesthetic Foundation of Arabic Literature », *Comparative Literature*, vol. 4, n° 4, p. 323-340.

Zwettler, Michael (1976). « Classical Arabic Poetry between Folk and Oral Tradition », *Journal of the American Oriental Society*, vol. 96, n° 2, p. 198-212.

## Littératures africaines et postcoloniales : théories et critiques

- Adotevi, Stanislas (1969-70). « Negritude is Dead: The Burial », *Journal of the New African Literature and the Arts*, n° 7-8, p. 70-81.
- Anyinefa, Koffi (2000). « Post-colonial Postmodernity in Henri Lopes's *Le Pleurer-Rire* », dans *The Post-colonial Condition of African Literature*, s. la dir. de Gover, Conteh-Morgan et Bryce. Trenton, (NJ)/Asmara, Érythrée : Africa World Press, p. 5-22.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffith et Helen Tiffin (1989). *The Empire Writes Back*. Londres/New-York : Routledge.
- Appiah, Kwame Anthony (2009). « Out of Africa. Topologies of Nativism » dans *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, s. la dir. de Tejumola Olaniyan et Ato Quayson. Malden/Oxford : Blackwell Publishing.
- Bhabha, Homi K. (1990). *Nation and Narration*. Londres : Routledge.
- Bisanswa, Justin (2006). « Roman africain et totalité », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, p. 15-38.
- Booker, M. Keith (1998). *The African Novel in English*. Heinemann et James Currey.
- Défense et illustration des langues françaises* (2006), *Le Magazine Littéraire*, n° 451.
- Feze, Yves-Abel (2006). « Langues et interculturalité dans la littérature d'Afrique francophone », *Annales du patrimoine*, n° 6, p. 12-17.
- Finnegan, Ruth (1977 ©1970). *Oral Literature in Africa*. Londres : Clarendon Press.
- Finnegan, Ruth (2007). *The Oral and Beyond: Doing Things with Words in Africa*. Chicago : University of Chicago Press/Pietermaritzburg : University of KwaZulu-Natal Press.
- Gbanou, Sélom Komlan (2006). « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, p. 39-66.
- Gérard, Albert S. (s. la dir. de) (1986). *European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*. Budapest : Akadémiai Kiadó.



- Gikandi, Simon (2009). « Postcolonialism and Poststructural Discourse » dans *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, s. la dir. de Tejumola Olaniyan et Ato Quayson. Malden/Oxford : Blackwell Publishing, p. 614-620.
- Irele, Abiola (2001). « Tradition and the Yoruba Writer: D. O. Fagunwa, Amos Tutuola and Wole Soyinka », dans *Perspectives on Wole Soyinka: Freedom and Complexity*, s. la dir. de Biodun Jeyiko. Jackson : University Press.
- Israel, Paolo (2001). « Acheminement vers la parole unique : Autour du débat sur les langues en danger », *Cahiers d'Études africaines*, n° 163-164, p. 815-832.
- Julien, Eileen (1992). *African Novels and the Question of Orality*. Bloomington : Indiana University Press.
- Kane, Mohamadou (1968). *Les contes d'Amadou Coumba : du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*. Dakar : Université de Dakar, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, Langues et littératures, n° 16.
- Koné, Amadou (1993). *Des textes oraux au roman moderne*. Francfort : Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- Kouadio, Kobenan N'Guettia (2005). *De l'expressivité au sens dans la poésie ivoirienne d'expression française*. Thèse de doctorat, U.F.R. des Lettres, Langues et Sciences Humaines. Université de Savoie.
- Lindfors, Bernth (2009). « Politics, Culture, and Literary Form » dans *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, s. la dir. de Tejumola Olaniyan et Ato Quayson. Malden/Oxford : Blackwell Publishing, p. 22-30.
- Laronde, Michel (1993). *Autour du roman beur : Immigration et identité*. Paris : L'Harmattan.
- Lefebvre, Aurélie (2006). « La parole des sous-quartiers dans *Temps de Chien* de Patrice Nganang : textualisation et représentation du plurilinguisme urbain », dans *Actes des journées scientifiques des réseaux de chercheurs concernant la langue et la littérature (Dakar, 23-25 mars 2006)*, p. 159-168.
- Ly, Amadou (1999). « Le pèlerinisme comme stratégie textuelle d'appropriation de la langue d'écriture », dans *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie*

- textuelle*, s. la dir. de Lise Gauvain. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, p. 87-100.
- Moura, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Moura, Jean-Marc (2002). « Critique postcoloniale et littératures francophones africaines », dans *Fictions africaines et postcolonialisme*, s. la dir. de Samba Diop. Paris : L'Harmattan.
- Mouralis, Bernard (2003). « Mongo Beti, le savoir et la fiction », dans *Présence Francophone*, n° 42, p. 30-31.
- Ndiaye, Christiane (2001). « De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, p. 45-61.
- Ngũgĩ wa Thiong'o (1986). *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Londres : Heinemann.
- Okpewho, Isidore (1981). « Comparatism and Separatism in African Literature », *World Literature Today*, vol. 1, n° 55, p. 25-31.
- Okpewho, Isidore (s. la dir. de) (1992a, © 1990). *The Oral Performance in Africa*. Ibadan : Spectrum Books/Jersey : Safari Books.
- Okpewho, Isidore (1992b). *African Oral Literature. Backgrounds, Character and Continuity*. Bloomington : Indiana University Press.
- Rao, Raja (1963). *Kanthapura*. New York : New Directions.
- Ricard, Alain (2009). « Africa and Writing » dans *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, s. la dir. de Tejumola Olaniyan et Ato Quayson. Malden/Oxford : Blackwell Publishing, p. 7-15.
- Rushdie, Salman (1992, © 1982). *Imaginary Homelands*. Londres : Granta Books.
- Sander, Reinhard et Bernth Lindfors (2006). *Ngũgĩ wa Thiong'o Speaks: Interviews with the Kenyan Writer*. Trenton, (NJ)/Asmara, Érythrée : Africa World Press.
- Schipper, Mineke (1986). « Eurocentrisme et lettres africaines dans le champ universitaire », *Peuples Noirs Peuples Africains*, n° 50, p. 97-111, [En ligne] (article

consulté le 19 mars 2009),

[http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa50/pnpa50\\_07.html](http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa50/pnpa50_07.html)

Semujanga, Josias (1999). *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poésie transculturelle*. Paris : L'Harmattan.

Semujanga, Josias (2001a). « Présentation : la littérature africaine et ses discours critiques », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, p. 7-11.

Semujanga, Josias (2001b). « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, p. 133-156.

Senghor, Léopold Sedar (1939). « Ce que l'homme noir apporte », dans *L'homme de couleur*. Paris : Plon, collection *Présence*, p. 291-313.

Seydou, Christiane (1991). *Bergers des mots : poésie peule du Mâssina, présentée et traduite par Christiane Seydou*. Paris : Les Belles Lettres.

Tine, Alioune (1984). « Pour une théorie de la littérature africaine écrite », *Présence Africaine*, n° 133/134, p. 99-121.

## **Théorie littéraire et poétique**

Bakhtine, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier. Paris : Gallimard.

Bakhtine, Mikhaïl (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trad. Caryl Emerson et Michael Holquist. Austin : University of Texas Press.

Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil.

Cohen, Jean (1995). *Théorie de la poéticité*. Paris : José Corti.

Benjamin, Walter (1955). *Illuminations*. New York : Harcourt, Brace and World.

Benjamin, Walter (1973). *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Francfort : Suhrkamp.

Combe, Dominique (2002). « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*) ? », *Degrés*, n° 111, p. b1-b16.

Chapelan, Maurice (1944). *Anthologie du poème en prose*. Paris : Grasset.

- Debon, Claude (s. la dir. de) (1989). « Introduction », dans *Œuvres complètes* de Raymond Queneau. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 1., p. IX-XXXIV.
- Derrida, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil.
- Dessons, Gérard (1991). « La notion de brièveté », *La Licorne*, n° 21, p. 3-11.
- Dessons, Gérard, et Henri Meschonnic (2005 [© 1998]). *Traité du rythme : Des vers et des proses*. Paris : Armand Colin.
- Frye, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton : Princeton University Press.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.
- Jameson, Fredric (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY : Cornell University Press.
- Klein-Lataud, Christine (2001). *Précis des figures de style*. Toronto : Éditions du Gref.
- Kocourek, Rostislav (2001). *Essais de linguistique française et anglaise: mots et termes, sens et textes/Essays in French and English linguistics : Words and Terms, Meanings and Texts*. Louvain/Paris : Peeters.
- Kogan, Vivian (1990). « Introduction », dans *The Last Days* de Raymond Queneau, trad. par Barbara Wright. Elmwood Park : Dalkey Archive Press, p. vii-xiii.
- Meschonnic, Henri (1994). « La poésie, c'est la prose », dans *L'effacement des genres dans les lettres et les arts*, s. la dir. d'Edmond Nogacki. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, *Lez Valenciennes* n° 17, p. 9-19.
- Meschonnic, Henri (1982). *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier.
- Middleton, Christopher (s. la dir. de) (1998). « Ideas about Voice in Poetry », dans *Jackdaw Jiving: Selected Essays on Poetry and Translation*.
- Morier (1981). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : PUF.
- Pound, Ezra (1954). *Literary Essays of Ezra Pound*. Londres/Boston : Faber.
- Skoda, Françoise (1982). *Le redoublement expressif : un universal linguistique. Analyse du procédé en grec ancien et en d'autres langues*. Marseille : Selaf.
- Simon, Sherry (1999). *Hybridité culturelle*. Montréal : L'île de la tortue.

- Viprey, Jean-Marie (2000). « Pour un traitement textuel de l'allitération », *Semen* n° 12, p. 1-21, [En ligne depuis le 4 mai 2007] (page consultée le 17 mai 2010), <http://semen.revues.org/1933>
- Todorov, Tzvetan (1973, ©1968). *Qu'est-ce que le structuralisme ? Vol. 2 : Poétique*. Paris : Le Seuil.
- Zimmermann, Laurent (s. la dir. de) (2005). *L'aujourd'hui du roman*. Paris : Éditions Cécile Defaut.
- Zumthor, Paul (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.

### **Traductologie et traduction**

- Bandia, Paul F. (2001). « Le concept bermanien de l'Étranger dans le prisme de la traduction postcoloniale », *TTR*, vol. 14, n° 2, p. 123-139.
- Bandia, Paul F. (2008). *Translation as Reparation: Writing and Translation in Postcolonial Africa*. Manchester/Kinderhook : St Jerome.
- Bastin, Georges L. (2001). « L'impact d'Antoine Berman sur la traductologie en Amérique Latine : une enquête », *TTR*, vol. 14, n° 2, p. 181-194.
- Bastin, Georges L. (2007). La question identitaire dans la presse coloniale traduite à l'époque de l'indépendance du Venezuela (1808-1822). Projet de recherche. HISTAL [En ligne depuis janvier 2004] (article consulté le 17 mars 2009), <http://www.histal.umontreal.ca/frances/documentosfr/La%20question%20identitaire%20dans%20la%20presse%20coloniale.htm>
- Bassnett, Susan et Harish Trivedi. *Post-Colonial Translation, Theory and Practice*. Londres : Routledge, 1999.
- Bassnett, Susan (2002). *Translation Studies* (3<sup>d</sup> édition). New-York : Routledge.
- Batchelor, Kathryn (2009). *Decolonizing Translation: Francophone African Novels in English Translation*. Manchester : St. Jerome.
- Berman, Antoine (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard.
- Berman, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard.

- Berman, Antoine (1999). « L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation », dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Le Seuil, p. 49-68.
- Benjamin, Walter (1997). « L'abandon du traducteur : Prolégomènes à la traduction des « Tableaux parisiens » de Charles Baudelaire », trad. de Laurent Lamy et Alexis Nouss. *TTR*, vol. 10, n° 2, p. 13-69.
- Besemeres, Mary (2002). *Translating One's Self*. Oxford : Peter Lang Publishing.
- Buzelin, Hélène (2005). *Sur le terrain de la traduction : Parcours traductologique au cœur du roman de Samuel Selvon The Lonely Londoners*. Toronto : Éditions du Gref.
- Buzelin, Hélène (2006). « Traduire l'hybridité littéraire dans un contexte postcolonial : Réflexions fondées sur le roman de Samuel Selvon *The Lonely Londoners* », *Target*, vol. 18, n° 1, p. 91-119.
- Chapdelaine, Annick et Gillian Lane-Mercier (sous la dir. de) (2001). *Faulkner : une expérience de retraduction*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Cronin, Michael (2005). « Double Take: Figuring the Other and the Politics of Translation », *Palimpsestes*, n° 17, p. 13-24.
- Daireaux, Boris (2007). « Portrait d'Olivier Cadiot. Déluge de mots », *Evene.fr*, février 2007, [En ligne] (page consultée le 10 mai 2010), (<http://www.evene.fr/livres/actualite/portrait-interview-olivier-cadiot-nid-quoi-faire-634.php>)
- Déprats, Jean-Michel (2002) « Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne » dans *Tragédies* de William Shakespeare. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. LXXIX-CXXI.
- Derive, Jean (1997). « Une deuxième vie pour la poésie négro-africaine traditionnelle, La traduction en français? Problème de poétique et de lectorat », dans *Black Accents: writing in French from Africa, Mauritius and the Caribbean : proceedings of the ASCALF conference held in Dublin, 8-10 April 1995*, s. la dir. de J. P. Little et Roger Little. Londres : Grant and Cutler, p. 199-220.

- Folkart, Barbara (1991). *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*. Candiac, Québec : Éditions Balzac.
- Folkart, Barbara (1999). « Poetry as knowing », *TTR*, vol. 12, n° 1, p. 31-55.
- Folkart, Barbara (2007). *Second Finding: a Poetics of Translation*. Ottawa : University of Ottawa Press.
- Fraser, Ryan (2007). *Sound Translation: Poetic and Cinematic Practices*. Thèse de doctorat, École de traduction et d'interprétation. Université d'Ottawa.
- Gambier, Yves (1994). « La retraduction, retour et détour », *Meta*, vol. 39, n° 3, p. 413-417.
- Gottlieb, Henrik (2003). « Parameters of Translation », *Perspectives*, vol. 11, n° 3, p. 167-187.
- Gyasi, Kwaku A. (2006). *The Francophone African Text: Translation and the Postcolonial Experience*. New York : Peter Lang.
- Heilbron, Johan (1999). « Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System », *European Journal of Social Theory*, vol. 2, n° 4, p. 429-444.
- Henry, Jacqueline (2003). *La traduction des jeux de mots*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Holmes, James S. (1978). « Describing Literary Translation: Models and Methods », dans *Literature and Translation*, s. la dir. de James S. Holmes, José Lambert et Raymond van den Broeck. Leuven : Acco, p. 69-82.
- Jay-Rayon, Laurence (2006). *La métaphore comme traduction d'une réalité est-africaine dans le roman d'expression anglaise Sardines de l'auteur somalien Nuruddin Farah*. Mémoire de maîtrise, Département de linguistique et de traduction. Université de Montréal.
- Jay-Rayon, Laurence (2010). « Les motifs sonores dans la littérature africaine europhone : exemple et jalons théoriques dans une perspective traductive », *TTR*, vol. 23, n° 1, p. 95-122.

- Laranjeira, Mário (1996). « Sens et signifiante dans la traduction poétique », *Meta*, vol. 41, n° 2, p. 217-222.
- Lavoie, Judith (2002). *Marc Twain et la parole noire*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Mehrez, Samia (1992). « Translation and the Post-colonial Experience: the Francophone North African Text », dans *Rethinking Translation*, s. la dir. de Lawrence Venuti. Londres : Routledge, p. 120-138.
- Meschonnic, Henri (1973) *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*. Paris : Gallimard.
- Mihalache, Iulia (2002). « Lire et traduire les silences du texte : manifestations isotopiques à travers un poème de Rimbaud et ses traductions en anglais », *Meta*, vol. 47, n° 4, p. 479-497.
- Niranjana, Tejaswini (1992). *Siting Translation: History, Post-Structuralism and the Colonial context*. Berkeley : University of California Press.
- Ojo, S. Ade (1986). « The Role of the Translator of African Written Literature in Intercultural Consciousness and Relationships », *Meta*, vol. 31, n° 3, p. 291-299.
- Rabassa, Gregory (1971). « The Ear in Translation », dans *The World of Translation; papers delivered at the Conference on Literary Translation, held in New York City in May 1970, under the auspices of P. E. N. American Center*. New-York : P.E.N American Center, p. 81-85.
- Richard, Jean-Pierre (2010). « Le poème d'Henri Meschonnic fait-il ce qu'il dit ? », *Palimpsestes*, n° 23, p. 17-39.
- Robinson, Douglas (1997). *Translation and Empire*. Manchester, England : St Jerome.
- Sévry, Jean (1998). « Traduire une œuvre africaine anglophone », *Palimpsestes*, n° 11, p. 135-149.
- Simon, Sherry (2001). « Antoine Berman ou l'absolu critique », *TTR*, vol. 14, n° 2, p. 19-29.



- Simon, Sherry (2002). « Introduction », dans *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*, s. la dir. de Sherry Simon et Paul St-Pierre. New Delhi : Orient Longman, p. 9-29.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2000). « The Politics of Translation » dans *The Translation Studies Reader*, s. la dir. de Lawrence Venuti. Londres : Routledge, p. 397-416.
- Smith, Pamela J. Olubunmi (1993). « Literary Translation and Culture Consciousness: The Experience of Translating D. O. Fagunwa's Igbo Olodumare from Yoruba into English », *Meta*, vol. 38, n° 2, p. 218-225.
- Smith, Pamela J. Olubunmi (2001). « Making Words Sing and Dance: Sense, Style and Sound in Yoruba Prose Translation », *Meta*, vol. 46, n° 4, p. 744-751.
- Snell-Hornby, Mary (2009). « What's in a turn? On fits, starts and writhings in recent translation studies », *Translation Studies*, vol. 2, n° 1, p. 41-51.
- Tymoczko, Maria (1999). *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*. Manchester, UK & Kinderhook (NY), USA : St Jerome Publishing.
- Tymoczko, Maria (2002). « Translation of Themselves: The Contours of Postcolonial Fiction », dans *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*, s. la dir. de Sherry Simon et Paul St-Pierre. New Delhi : Orient Longman, p. 147-163.
- Tymoczko, Maria (2005). « Sound and Sense: James Joyce's Aural Esthetics » dans *Heroic Poets and Poetic Heroes in Celtic Tradition: A Festschrift for Patrick K. Ford*, s. la dir. de Joseph Falaky Nagy et Leslie Ellen Jones, *CSANA yearbook*, vol. 3-4. Dublin : Four Courts Press, p. 359-376.
- Tymoczko, Maria (2005a). « Trajectories of Research in Translation Studies », *Meta*, vol. 50, n° 4, p. 1082-1097.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres : Routledge.
- Venuti, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres/New-York : Routledge.

- Wright, Barbara (1973). « Introduction », dans *The Flight of Icarus* de Raymond Queneau, trad. par Barbara Wright. New York : New Directions, p. 5-9.
- Wright, Barbara (1988). « Translator's Preface », dans *Pierrot mon ami* de Raymond Queneau, trad. par Barbara Wright. Londres : Atlas Press, p. i-iii.
- Wright, Barbara (2004). « Un auteur de rêve pour le traducteur », *Europe*, n° 897-898, p. 169-171.

### **Modes lectoriaux et théorie intermédiale :**

- Cavallo, Guglielmo et Chartier, Roger (s. la dir. de) (1999). *A History of Reading in the West*. Oxford : Polity Press.
- Engelen, Jan J. (2008) « A Rapidly Growing Electronic Publishing Trend: Audiobooks for Leisure and Education », dans *Open Scholarship: Authority, Community, and Sustainability in the Age of Web 2.0, ELPUB, Proceedings of the 12th International Conference on Electronic Publishing held in Toronto, Canada 25-27 June 2008*, s. la dir. de Leslie Chan et Susanna Mornati, p. 217-222. [En ligne] (article consulté le 6 mai 2009),  
[http://elpub.scix.net/cgi-bin/works/Show?217\\_elpub2008](http://elpub.scix.net/cgi-bin/works/Show?217_elpub2008)
- Freeman, Matt (2003). « Sound choices », *Reading Today*, octobre/novembre 2003, p. 24.
- Gendron, Geneviève (2010). *Les régies de lecture du lecteur-performeur et du lecteur-auditeur de l'œuvre sonore de fiction*. Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires. Université du Québec à Montréal.
- Gervais, Bertrand et Geneviève Gendron (2010). « Quand lire, c'est écouter. Le livre sonore et ses enjeux lectoraux », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture* : « La lecture : agents, pratiques, usages et discours / About Reading: agents, practices, uses and discourse », s. la dir. de Laure Miranda et Marie-Ève Riel, vol. 1, n° 2. [En ligne] (page consultée le 20 avril 2011),  
<http://www.erudit.org/revue/memoires/2010/v1/n2/index.html>.
- Jean, Georges (1999). *La lecture à haute voix : histoire, fonctions et pratiques de la « Lecture oralisée »*. Paris : Les Éditions de l'Atelier.

- Lévy-Soussan, Valéry (2009). « Les livres audio, une révolution dans l'univers du livre? », [En ligne] (article consulté le 18 septembre 2009), <http://www.hachette.com/mag/027/000000008678/les-livres-audio-une-revolution-dans-l-univers-du-livre.html>
- Malaure, Julie (2009). « Un livre, ça s'écoute aussi », entrevue avec Valérie Lévy-Soussan, *Le Point*, 20 juin 2009. [En ligne] (article consulté le 20 mai 2011), <http://www.lepoint.fr/archives/article.php/356795>
- Manguel, Alberto (2001 ©1998). *Une histoire de la lecture*. Paris : J'ai lu.
- Mariniello, Sylvestra (1999). « Médiation et intermédialité », communication présentée lors du premier colloque du Centre de Recherche sur l'Intermédialité, 2 au 6 mars 1999, Montréal, Canada [En ligne] (page consultée le 29 avril 2009), <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>
- Ong, Walter (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*. New York : Methuen.
- Rajewsky, Irina O. (2005). « Intermediality, Intertextuality and Remediation: Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, n° 6, p. 43-64.

### **Autres sources primaires citées dans cette thèse :**

- Joyce, James (1991 ©1964). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York : Knopf.
- Mabanckou, Alain (2009). *Black Bazar*, lu par Paul Borne. Paris : Audiolib, 1 CD.
- Mabanckou, Alain (2010). *Demain j'aurai vingt ans*, lu par l'auteur. Paris : Gallimard (Collection *Écoutez lire*), coffret de 2 CD.
- Mallarmé, Stéphane (1945). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Queneau, Raymond (2002 ©1933). *Le Chiendent*, dans *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 2.
- Queneau, Raymond (2002 ©1937). « Technique du roman », dans *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, p. 1237-1244.
- Queneau, Raymond (1999 ©1947). *Exercices de style*. Paris : Gallimard, collection *Folio*.

- Queneau, Raymond (2006 ©1965). *Les fleurs bleues*, dans *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. III, p. 991-1163.
- Queneau, Raymond (1967). *The Blue Flowers*, trad. du français par Barbara Wright. New York : Atheneum, titre original : *Les Fleurs Bleues*.
- Queneau, Raymond (2003 ©1968). *Witch Grass*, trad. du français par Barbara Wright. New York : NYRB, titre original : *Le Chiendent*.
- Valéry, Paul (1957). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I.

