

## Poétique et politique traductive décolonisante : la traduction française d'Ayi Kwei Armah

Laurence Jay-Rayon

**Résumé :** La traduction des littératures africaines europhones soulève une série de questions articulées – aujourd’hui – presque systématiquement autour de l’axe suivant : les traducteurs ont-ils inscrit leur projet dans une perspective « décolonisante »? Adhérant au postulat selon lequel traduire l’esthétique équivaut à reconnaître celle-ci comme le principal instrument de revendication identitaire des écrivains postcoloniaux, mon analyse repose essentiellement sur une lecture poétique du premier roman d’Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, à partir du patrimoine littéraire de l’écrivain. La traduction française, réalisée par Robert et Josette Mane, *L’Age d’or n’est pas pour demain*, est examinée à l’aune du qualificatif « décolonisant », en sa faculté à réactiver non seulement cette poétique palimpsestique, mais aussi sociolectes et répétitions, deux éléments souvent identifiés comme caractéristiques de l’écriture ouest-africaine. Ce faisant, je mets en évidence la difficulté de la critique traductive postcoloniale et en souligne les limites.

**Mots-clés :** littérature africaine, mélodie, postcolonialisme, poétique sonore, critique traductive

**Abstract:** African Europhone literatures in translation raise a series of questions largely orbiting around a now central preoccupation: have the translators conceived their project in a "decolonizing" perspective? In the following paper, I propose to consider the translation of aesthetic features as the principal means of asserting the identity of postcolonial writers. My analysis is essentially based on a poetic reading of Ayi Kwei Armah’s first novel, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, based on the author’s literary heritage. Its French translation by Robert and Josette Mane, *L’Age d’or n’est pas pour demain*, is examined in terms of its capacity to “decolonize” the text, i.e., to reactivate not only Armah’s palimpsestic poetics, but also sociolects and repetitions, since the latter are regularly identified as markers of West African writing. In so doing, I highlight both the difficulties and limitations associated with postcolonial translation criticism.

**Keywords:** African literature, melopoiea, postcolonial, sound poetry, translation criticism

**Resumo:** A tradução de literaturas africanas eurófonas levanta uma série de perguntas hoje sistematicamente articuladas em volta do seguinte eixo: os tradutores conceberam seus projetos sob uma perspectiva “descolonizadora”? Neste artigo, proponho considerar a tradução de traços estéticos como principal meio de reivindicação identitária dos escritores pós-coloniais. Minha análise se fundamenta essencialmente numa leitura poética do primeiro romance de Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, a partir do patrimônio literário do autor. A tradução para o francês feita por Robert e Josette Mane, *L’Age d’or n’est pas pour demain*, é analisada quanto à sua capacidade de “descolonizar” o texto, ou seja, reativar não apenas a poética palimpséstica de Armah, mas também sociolectos e repetições, já que esses elementos são identificados como característicos da escrita da África Ocidental. Neste processo, destaco tanto as dificuldades como as limitações associadas com a crítica tradutória pós-colonial.

**Palavras-chave:** literatura africana, melopeia, pós-colonialismo, poética sonora, crítica tradutória

**Resumen:** La traducción de la literatura africana en lenguas europeas plantea una serie de preguntas que en su mayoría giran alrededor de una inquietud central: ¿Es que los traductores han concebido su proyecto desde una perspectiva “descolonizadora”? El artículo invita a considerar la traducción de los elementos estéticos como el recurso principal para reafirmar la identidad de los escritores poscoloniales. El análisis de la autora se basa, de manera principal,

en una lectura poética de la primera novela de Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1986), basada en la tradición literaria del autor. El estudio de su traducción francesa, realizada por Robert y Josette Mane, *L'Age d'or n'est pas pour demain* (1976), es en base a su capacidad para "decolonizar" el texto, es decir, en como reactiva no sólo la poética palimpséstica de Armah, sino también los sociolectos y repeticiones, los cuales se reconocen con frecuencia como marcas de la escritura africana occidental. Al hacer esto, se subrayan tanto las dificultades como los límites que se le atribuyen a la crítica poscolonial de la traducción.

**Palabras clave:** Literatura africana, melopeya, poscolonial, poesía, crítica de la traducción.

### Une lecture poétique, oui mais laquelle et pourquoi?

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 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 fait remarquer – à l'instar d'Ojo, Ashcroft *et al*, Rushdie ou encore Tymoczko (« Translation of Themselves ») – que les « écrivains postcoloniaux n'ont cessé de se situer en tant que traducteurs » (137). 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 :

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. (Tymoczko, « Translation of Themselves » 149)

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 n'offrent encore que très rarement un examen approfondi des questions d'ordre esthétique<sup>1</sup>, qui – pourtant – constituent un formidable baromètre de la position idéologique des traducteurs.

Deux essais récents font valoir le potentiel réparateur (Bandia) ou décolonisant (Batchelor) de la traduction des littératures africaines. Bandia insiste sur la prise en compte, par les traducteurs, tant du métatexte (oral) que

---

<sup>1</sup> Parmi les contre-exemples, on doit toutefois citer Tymoczko (*Translation in a Postcolonial Context*, « Translation of Themselves » et – surtout – « Sound and Sense ») et Buzelin.

du contexte (postcolonial) et les exemples d'« échecs » traductifs sont par conséquent associés à l'effacement du patrimoine littéraire oral, sous forme de suppressions ou d'embellissements (des répétitions, des idéophones, du langage cru ou vulgaire...). Batchelor avance de son côté qu'une démarche traductive décolonisante consisterait à tenir compte des innovations linguistiques déployées dans ces textes tout en adoptant une vision métonymique du texte, consistant à sélectionner certains attributs du texte source ayant autorité de représenter le tout (d'après Tymoczko, *Translation in a Postcolonial Context* 282).

À la suite de Spivak, je souscris 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 : « Without a sense of the rhetoricity of language, a species of neo-colonialist construction of the non-western scene is afoot » (Spivak 399), et c'est justement à ce titre que la traductrice doit s'investir dans le projet d'expérimentation stylistique des écrivaines postcoloniales<sup>2</sup>. 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. (14)

Cet article s'intéresse par conséquent à la série de microdécisions prises par les traducteurs en matière de choix esthétiques; ce faisant, je montre la difficulté d'apposer une étiquette « décolonisante » à un projet de traduction donné, ne serait-ce que parce que les moyens déployés pour se voir attribuer ce qualificatif sont loin de faire l'objet d'un consensus. Plus particulièrement, c'est à la poétique sonore du texte, autrement dit à l'axe mélodique (Pound), dont il est surtout question, tout d'abord parce que *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* présente une architecture sonore particulière, ensuite parce qu'il semble difficile d'examiner ce texte en faisant abstraction du patrimoine littéraire akan d'Armah – une littérature orale dont l'esthétique repose sur une prosodie élaborée<sup>3</sup>, enfin parce que l'axe mélodique est souvent sacrifié dans la traduction d'un texte d'obédience narrative. Dans un second temps, j'articule l'analyse critique au choix des traducteurs relatifs aux répétitions et aux sociolectes, identifiés comme constituants esthétiques des littératures d'Afrique de l'Ouest<sup>4</sup>, notamment.

### **Quand la polémique masque la poétique**

Ayi Kwei Armah naît en 1939 à Sekondi-Takoradi, au Ghana, dans une famille akan parlant le fante (Ogede 6). Armah s'engage très tôt dans la lutte

---

<sup>2</sup> Spivak adopte ici une perspective féministe.

<sup>3</sup> Remarque valable pour la plupart des littératures orales, bien que leur esthétique ne soit pas superposable.

<sup>4</sup> Voir Bandia et Batchelor.

anticoloniale, sociale et politique – une dimension qui parcourt l'ensemble de son œuvre et de ses publications critiques. *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*<sup>5</sup>, dont le titre à l'orthographe insolite ne prend son sens que dans les toutes dernières pages de l'ouvrage, est le premier roman d'Armah. Il a été suivi de *Fragments, Why Are We So Blest, Two Thousand Seasons* et *The Healers*. Ses derniers romans, *Osiris Rising, KMT: In The House of Life* ont fait suite à un long silence en matière de publication romanesque. Bien qu'il n'ait publié qu'un seul « poème »<sup>6</sup>, il en insère parfois dans ses romans, notamment dans *Fragments*.

Armah 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, *The Healers* 13); les rares réponses accordées aux journalistes et à la critique ont d'ailleurs un parfum de vitriol (« Larsony, or Fiction », « Lazy School of Literary Criticism »). Le profil engagé/enragé du personnage (voire ses points de vue parfois radicaux), les thèmes qu'il aborde tant dans ses essais que dans ses ouvrages de fiction expliquent sans doute le peu d'attention accordée à la facture poétique de son œuvre, à de rares exceptions près<sup>7</sup>.

Par ailleurs, la parution de *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (désormais, *The Beautiful Ones*) a été accompagnée d'une importante polémique déclenchée par son confrère Chinua Achebe<sup>8</sup> décrétant que ce roman donnait une image erronée de l'Afrique, une image malsaine et nihiliste à la Jean-Paul Sartre. Lorsqu'on sait qu'Armah a toujours maintenu une farouche indépendance vis-à-vis de l'Occident, on imagine que la critique fut particulièrement douloureuse. Ce contexte houleux a eu pour effet de noyer les remarques visant à souligner les qualités littéraires du texte, à commencer par celles d'Achebe<sup>9</sup>. Il n'en reste pas moins que *The Beautiful Ones* est l'ouvrage d'Armah qui a le plus attiré l'attention de la critique (Whyte 33) et fait l'objet du plus grand nombre de traductions<sup>10</sup>.

### Une traduction à quatre mains – profils croisés

Publiée en 1976<sup>11</sup> aux éditions Présence Africaine sous le titre *L'Age d'or n'est pas pour demain* (désormais, *L'Age d'or*), la traduction française de *The Beautiful Ones* a été réalisée par Robert et Josette Mane. Si Josette Mane a traduit ensuite trois autres ouvrages de littérature africaine (de Nwanko, Ngũgĩ, et Kulet), *L'Age d'or* est le seul ouvrage recensant le nom de Robert Mane

---

<sup>5</sup> L'édition utilisée ici est celle d'Heinemann de 1984.

<sup>6</sup> « Aftermath », paru dans *Messages: Poems from Ghana*.

<sup>7</sup> Derek Wright est le seul à s'y être réellement intéressé.

<sup>8</sup> Achebe est allé jusqu'à qualifier Armah d'« alienated writer » et d'« alienated native » et l'ouvrage de « sick book » (Achebe, *Morning yet on Creation Day* 25-26). Voir aussi les critiques de Kibera et de Nnolim.

<sup>9</sup> « It is a well-written book. Armah's command of language and imagery is of a very high order indeed » (Achebe, *Morning yet on Creation Day* 25). Voir aussi Aidoo qualifiant le roman

d'« intellectual exercise executed with formidable precision » (15).

<sup>10</sup> Allemand, arabe, finnois, français, gujarâti, suédois, et swahili.

<sup>11</sup> Il s'agit de l'édition utilisée ici.

comme traducteur. Agrégé de l'université, il a encadré de nombreuses thèses de doctorat consacrées aux littératures africaines, antillaises et afro-américaines. Mane a fait également partie des membres fondateurs de la Société d'Étude des Pays du Commonwealth (SPEC), qu'il a présidée, et a codirigé, avec son confrère béninois Adrien Huannou, un ouvrage collectif consacré au *Doguiçimi* de Paul Hazoumé<sup>12</sup>.

La réception de la traduction des Mane fut assez élogieuse, du moins si l'on se fie aux propos de l'Haïtien Dorsinville, 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. (Dorsinville)

### Quelles filiations littéraires?

Armah rejoint Cronin dans son appréhension de l'esthétique littéraire : l'examen des qualités esthétiques d'un texte ne saurait constituer une fin en soi, mais le moyen de mieux comprendre les réalités sociales et les conditions de production de l'œuvre (Armah, « One Writer's Education » 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 (Armah, « The Teaching »). Ce qui se dégage des propos d'un écrivain par ailleurs très secret révèle 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, « One Writer's Education » 1752)<sup>13</sup>.

Il ne s'agit donc pas de réduire le patrimoine littéraire d'Armah à la seule littérature akan, ne serait-ce parce que celle-ci s'inscrit dans un ensemble plus vaste, comme il le souligne, mais plutôt de présenter le paysage littéraire auquel s'adosse le roman, sans que son auteur ait jamais livré de clé de lecture particulière, contrairement à bon nombre de ses confrères. Abdourahman Ali Waberi et Djebbar, par exemple, ont formulé des indications très précises quand à leurs sources d'inspiration, érigées en axe de lecture (littérature pastorale somalie pour Waberi et allitérations de la poésie arabe pour Djebbar à propos de *L'Amour, la fantasia*). Il s'agit davantage, comme le propose Wilson-Tagoe, de reconnaître que :

---

<sup>12</sup> Toutefois, cet ouvrage critique n'aborde pas l'écriture d'Hazoumé sous l'angle poétique.

<sup>13</sup> Voir aussi Armah, « Larsony » à ce sujet.

[...] texts do not have exclusively specific textual origins but are produced within historical conditions and linked to a variety of other texts within the broad spectrum of literary history. (83)

Le long poème fante du ghanéen Gaddiel Acquah, visiblement écrit pour être lu à haute voix avec les modulations de la diction fante tout en étant contraint par le mètre iambique anglais, est l'un des exemples étayant la perspective de Wilson-Tagoe. Selon elle, c'est cette lecture intertextuelle au sens large qui est susceptible d'illuminer la production de textes et les complexités d'un paradigme postcolonial.

### **La littérature akan et ses dispositifs esthétiques**

Recensant l'éventail de la littérature orale akan, Abarry (310) évoque « proverbs, drum language poetry, funeral dirges, libation poetry, folktales, and folk songs » (à la suite de Nketia, « Akan Poetry ») et signale également l'existence de narrations versifiées et de poèmes de louanges (318). Boadi (182), à propos de la poésie de louanges – qui constitue un genre littéraire en soi alliant poésie, théâtre, éloquence et danse – souligne que ses propriétés stylistiques se définissent par des « highly mannered and controlled syntactic and phonological patterns »; leur agencement se caractérise par de subtils jeux de mots et de jeux avec les mots (186). Ce genre fait appel aux schémas classiques de la poésie orale, « repetition and syntactic parallelism », (186) 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*) que permet l'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 189)

Une étude réalisée par Anyidoho fait également valoir les patrons stylistiques de cette poésie, en insistant sur le concept de parallélisme, qui s'appuie – entre autres – sur la structure phonologique des énoncés tels que rimes, assonances et allitérations (69). À la suite de Nketia (*Funeral Dirges*), Anyidoho signale que ces récurrences sonores font partie d'une élaboration prosodique artistique (77). Les exemples suivants (cités par Boadi 186) illustrent bien le parallélisme syntaxique et la technique paronomastique (substitution de termes phonologiquement proches) :

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 et les fonctions cognitive et affective de la paronomase ont été soulignées dans d'autres littératures orales<sup>14</sup>.

### **La mise en scène du sonore dans *The Beautiful Ones* : une dimension transgénérique, narrative et poétique**

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 – sous le gouvernement de N'Krumah – corruption à laquelle Armah 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 insoutenable. Ulcérée de son indigence, sa famille lui cite en exemple Koomson, gras ministre 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. L'écrivain déploie un formidable arsenal de ressources poétiques, même si certains peuvent avoir du mal à associer cet adjectif à des descriptions souvent qualifiées de scatologiques. Il est frappant de constater la place accordée aux modalités sensorielles, non seulement à l'olfactif, mais aussi à l'audition et au toucher (ce dernier étant très présent dans le premier chapitre). Dans ce roman « organique », l'olfactif s'érige en personnage 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. Ces premiers extraits montrent d'ailleurs de manière éloquent comment la narration du sonore s'articule aux figures poétiques audibles (allitérations, assonances, paronomases, répétitions lexicales et dérivés morphologiques [en gras et soulignés]). Souvent personnifié, le son se fait agression, voire source de douleur :

**Sounds** arise and kill all **smells** as the bus pulls into the dormitory town. (40)

---

<sup>14</sup> Voir notamment Tymoczko, à propos de la littérature celte (« Sound and Sense » 365).

But when the reproach of the loved ones **grow** into sound and the pain is thrown outward against the one who causes it [...]. (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 [...]. (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** [...]. (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. (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. (112)

The old woman **sat** down in an armchair, letting out a whole **series** of **sighs** that **sounded** like complaints **unspoken**. (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 [...]. (125)

tout en pouvant aussi se faire contemplatif ou rassurant :

[...] and with a **soft sound** of prosperity the car poured **itself** down the night [...]. (139)

The words ‘Upper Residential Area’ and ‘Esikafo Aba Estates’ had come dancing out of her mouth [...] [she was] **savoring** the **sound**. (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**. (150)

On peut ainsi regretter que la critique ait réduit la dimension organique du roman à la seule interprétation scatologique<sup>15</sup>. Sur le plan traductif, le

---

<sup>15</sup> Aidoo, Awoonor, Kibera, Nnolim, Wright (« Scatology » 81-137; *Critical Perspectives* 5), Griffiths (78), Agho.



déploiement lexical présenté ci-dessus pose relativement peu de problèmes (à l'exception des répétitions, voir plus loin); il en va autrement des structures mélodiques, et ce à double titre. D'une part, parce que l'exercice pose un défi technique pour le traducteur, surtout à l'échelle d'un roman; d'autre part, parce que – comme l'a déploré Berman (« L'analytique » 50-51) – le traducteur de prose bénéficie d'une ample latitude en matière de considérations formelles, contrairement au traducteur de poésie. Traductrice et professeure, Pamela Smith résume bien les présupposés en vigueur dans le milieu traductologique tout en montrant comment, pour certains types d'écriture – comme celle du romancier yoruba Fagunwa qu'elle a traduit – les structures sonores jouent un rôle crucial :

Concern with sound in translation, usually, is with poetry. Because the translator is too well aware of the “one-language-replacing-another-language” translation process, he or she 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.** [...] 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.** (Smith 744; je souligne)

Il convient sans doute de pondérer les considérations génériques évoquées ici par Smith. Le problème tient surtout au fait que l'on attribue une valeur universelle à ces notions, alors qu'il est important, au contraire, d'y voir l'inscription d'un schéma de pensée occidentale, qui persiste à conceptualiser le langage dans la dualité du signe (forme/sens, vers/prose) (Meschonnic, « La poésie » 13). La fausse universalité de cette typologie générique est d'ailleurs dénoncée par les spécialistes de littérature orale et les ethnologues (voir notamment Zumthor; Finnegan, *Oral Literature in Africa*). Finnegan reconnaît que le recours initial aux conventions occidentales pour répertorier les « genres » de la littérature orale a contribué à figer ces formes littéraires dans des catégories problématiques, notamment celle de « prose » et de « poésie », (*The Oral and Beyond*). Par ailleurs, si la dichotomie occidentale classique – aux sens propre et figuré – opposant prose à poésie est aujourd'hui largement remise en question<sup>16</sup>, il semble que la doxa traductologique ait été relativement peu ébranlée par cet escamotage générique, comme en témoigne les propos de Smith. Il faut encore signaler le fait que bon nombre d'écrivains africains entretiennent une relation problématique avec les conventions associées au roman (voir Tro, Booker, Jameson) et reconnaître que le roman africain a

---

<sup>16</sup> Voir Dessons et Meschonnic et les travaux de Meschonnic en général.

toujours manifesté une transgénéricité esthétique, bien que les premiers critiques ait associé ces textes à des catégories ne rendant pas compte de leur structure (Semujanga 156). Cette série de remarques invite à aborder l'esthétique mélodique à l'œuvre dans *The Beautiful Ones* hors catégories génériques, qui pèchent tant par leur non-pertinence que par leur obsolescence.

Dans son second ouvrage, la valeur militante qu'Armah confère au sonore se fait d'ailleurs plus explicite, lorsque Baako, le personnage principal de *Fragments*, rédige un synopsis pour la chaîne de télévision *Ghanavision Corporation* commençant par :

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 [...]. (*Fragments* 207, mise en page  
et formatage originaux).

Ce positionnement délibéré investit la poétique sonore d'une autorité supplémentaire, à même de rehausser violence et rapports de force qui parcourent les textes d'Armah. En d'autres termes, il s'avère très difficile de réduire cette poétique singulière à une (fausse) valeur ornementale, coupant net à toute tentative de traitement traductif isolant (au mieux) ou opposant (au pire) forme et sens<sup>17</sup>.

Cette orchestration devient flagrante dans les passages clés de *The Beautiful Ones*, notamment dans le chapitre treize, et confère une efficacité incontestable aux associations symboliques qui y culminent<sup>18</sup>. C'est là que l'(ex-)ministre Koomson passe brutalement de l'opulence à la clandestinité, de la blancheur de ses draps parfumés aux latrines collectives du quartier populaire de *l'homme*, et qu'il doit 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 puissance remarquable grâce à la multiplication des motifs sonores. En témoignent les « **great grateful gasps** » (*The Beautiful Ones* 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 him spoiled the air some more** » (164), un Koomson « **grown greasy et filled with fear** » (162), qui « **looked at the hole waiting for him with the powerless loathing of a defeated man** » (167), épouvanté devant le passage « **encrusted with old caked excrement** » (166) qu'il doit emprunter pour échapper aux militaires : « **Disgust came strongly into Koomson's face, struggling to suppress his earlier resignation** » (168).

---

<sup>17</sup> Voir Meschonnic (*Pour la poétique II*).

<sup>18</sup> « Prosody, in a word, far from being the hindrance the prosodically-challenged imagine it to be, can actually intensify imagery » (Folkart, *Second Finding* 67).

Allitérations et paronomases constituent les principaux motifs de cette architecture, et 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 (*The Beautiful Ones* 165 [chiasme souligné]).

qui va des formes les plus simples :

the conductor **chided** himself for the **childishness** of his fears (5);

aux plus élaborées :

the man in the back **seat** just **sat** and his eyes just **stared** (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** (11)<sup>19</sup>.

On relève également tout un éventail de techniques allitératives, des allitérations croisées :

Of that there was no **doubt possible**, only the **pain of hope** **perennially doomed to disappointment** (12);

alternées :

**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 (20)<sup>20</sup>;

ou bien monoconsonantiques :

Then the **mocking rattle** of the **Morse machine** **mercifully** breaking now and then [...] (16).

---

<sup>19</sup> Parmi les autres occurrences paronomastiques notables, on peut citer *packet/pocket* (*The Beautiful Ones* 1); *found/thumb/finger* (14); *sharpness/darkness* (24); *bubbles/bulb* (28); *sound/song* (50-51); *naked neck* (67); *looking and longing* (68); *love/laughed/low* (94); *growth/graph* (155); *fought/thought/(over)thrown* (157); *hair/held/head* (160) (liste non exhaustive).

<sup>20</sup> Énoncé par ailleurs rythmé par la série lancinante des *and*.

Ce dernier énoncé s'inscrit dans un passage où le sonore participe étroitement à la narration, comme en témoignent les « *piercing sounds, blast of car horns, particular sound, unending sound within the ear* » (15) et les « *captive hearer, sound like dry paper tearing, let his silence swallow up the word* » (16). Ci-dessous, le sonore s'actualise à nouveau comme agression :

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.' (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*.

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 une profusion de variations allitératives, des plus succinctes aux plus étoffées :

Impossible de **calculer** la **quantité** d'encaustique [...]. (*L'Age d'or* 19)

[...] déjà un **vocabulaire nouveau**, pour désigner la **vieille pratique** de l'emprisonnement sans **procès**. (181)

Dans la **pénombre**, on **pouvait** à **peine** distinguer la **rampe**, **pareille** à une longue bande de **peau** couverte de **pustules**. (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. (207)

Comme dans le texte d'Armah, elles se combinent aussi avec la paronomase<sup>21</sup> ou le chiasme :

Il allait **faire** les **frais** d'une **farce** cruelle. (10)

La crainte vague d'un **châtiment chemina** dans son esprit. (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 [...]. (20)

---

<sup>21</sup> Quelques illustrations supplémentaires : *fer/frais* (*L'Age d'or* 51); *passion/passé* (77); *je n'éprouve/je ne trouve* (74); *blanches/planches* (81); *s'applique/réplique* (96); *insensé/sa pensée* (108); *menace/tenace* (122); *incendie/incidents* (128); *immobilité/humidité* (195); *intonation/invitation* (198).

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**. (202)

L'exemple ci-dessus est particulièrement riche, dans la mesure où l'on y trouve paronomase (*vide/vie*), dérivé morphologique (*étrange/étrangères*) et homéotéleute (-ères/(m)er), combinés avec deux séries allitatives en fin d'énoncé. Le passage suivant 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**. (185)

Tout comme dans *The Beautiful Ones*, on assiste alors à une intensification des motifs sonores : Koomson est assis « juste derrière le **paravent**, au **paroxysme** de la terreur » (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** » (186); une panse insatiable que Koomson, émettant « des bruits **gloutons**, les bruits de **suction** 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 **déliquescente des gaz lâchés** par l'Homme du Parti » (187).

L'apothéose du chapitre n'échappe pas non plus à une formidable mise en scène sonore, en témoignent « le ballet effréné de **molécules de merdes mêlées** à des gouttes d'urine<sup>22</sup> sûre » [sic] (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 **compars** ne **pouvait l'entendre** » (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** » (193).

On constate l'attention particulière que les Mane portent aux finales des mots (homéotéleute) :

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>23</sup> ? (10)

---

<sup>22</sup> Rappel de la finale de *latrine*, situé en début de phrase (extrait non cité).

<sup>23</sup> Cet exemple de chiasme imparfait (*samu/sonma*) met en évidence l'intérêt d'une lecture à voix haute.

C'était une note aigüe, presque trop haute pour être entendue.  
(179)

[...] mais les franchit d'un bond en **pensant** au soleil de son **enfance** et de son **adolescence** qui répandait sa douceur sur les **champs**. (184)

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. (184)

Koomson mangeait dans le noir. On avait de nouveau du mal à y voir. (189)

Le choix lexical des traducteurs 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). Ainsi, au « *that I had seen corruption. Public theft (The Beautiful Ones 58)* » répond une homéotéleute : « *c'était de la corruption. De la prévarication* » (*L'Age d'or 70*).

Examiner la mélopée du roman d'Armah et sa réactivation par les Mane nécessitait par ailleurs de procéder à une évaluation quantitative, dans la mesure où la notion de densité est essentielle à la perception lectoriale de cette poétique. Les deux chapitres les plus représentatifs sur le plan de la mélopée (chapitres 1 et 13) ont par conséquent fait l'objet d'un relevé statistique. Le premier des deux tableaux présentés ci-dessous met en évidence la nature des figures sonores relevées et leurs occurrences dans les deux textes. Le nombre d'occurrences a été relevé soit à l'échelle d'une phrase soit à l'échelle d'un paragraphe si les phrases étaient liées entre elles par la même figure sonore. Si l'on notait plusieurs allitérations et/ou assonances, plusieurs paronomases ou homéotéleutes dans l'énoncé, on ne comptait qu'une seule occurrence par catégorie. Le second tableau indique le pourcentage de réactivation de chacune de ces figures sonores dans la traduction.

Allitérations et assonances	Paronomases et chiasmes	Homéotéleutes	Répétitions et dérivés morphologiques
Ayi Kwei Armah : <i>The Beautiful Ones Are Not Yet Born</i> « CHAPTER ONE »			
30	23	8	5
Josette et Robert Mane (trad.) : <i>L'Age d'or n'est pas pour demain</i> « CHAPITRE I »			
25	11	13	2
<i>The Beautiful Ones</i> , « CHAPTER THIRTEEN »			
42	26	7	12
<i>L'Age d'or</i> , « CHAPITRE XIII »			
17	15	22	4

Tableau 1 – Relevé des figures sonores dans deux chapitres de *The Beautiful Ones* et de *L'Age d'or* (en nombre d'occurrences)

	Allitérations et assonances	Paronomases et chiasmes	Homéotéleutes	Répétitions et dérivés morphologiques
Armah, chap. 1 et 13	72	49	15	17
Mane, chap. 1 et 13	42	26	35	6
	<b>Pourcentages de réactivation des structures sonores (Mane/Armah)</b>			
	58 %	53 %	233 %	25 %

Tableau 2 – Pourcentages de réactivation des figures sonores (par catégories)

Ces chiffres font ressortir certaines tendances et confirment notamment que les Mane ont réactivé la poétique sonore d'Armah en surexprimant une figure qu'ils semblent visiblement privilégier – l'homéotéleute.

Néanmoins, commenter l'attitude traductive des Mane nécessitait de mettre ces résultats en regard d'autres données comparables. Dans une recherche récente, consacrée à la traduction des motifs sonores dans six ouvrages africains de fiction (voir Jay-Rayon), je présente l'éventail des attitudes traductives envers chacune des figures sonores déployées dans les originaux. À l'exception d'une traductrice qui s'est montré particulièrement peu sensible envers la poétique sonore de son auteur, les autres ont visiblement cherché à réactiver la mélopée du texte, bien que les chiffres révèlent des variations notables : pour les figures posant le moins de difficulté technique, en l'occurrence allitérations et assonances, on observe un taux de réactivation compris entre 58 % (*L'Age d'or*) et 173 % (*Fantasia, an Algerian Cavalcade*). Pour ce qui est de la paronomase, qui constitue une figure plus compliquée – mais également beaucoup plus efficace sur le plan cognitif – le peloton est plus resserré (29 % à 57 %; seule une traductrice<sup>24</sup> se distingue en parvenant à la recréer à 90 % (*Fantasia, an Algerian Cavalcade*). Cependant, les Mane sont les seuls traducteurs ayant surexprimé de telle manière une figure sonore relativement peu prononcée dans l'original.

L'examen des publications de Robert Mane met en évidence un intérêt marqué pour l'axe mélopéique du texte littéraire en général. Dans un ouvrage consacré à Hamlin Garland, Mane (*Hamlin Garland, l'homme et l'œuvre*) souligne le goût des allitérations (518) et des « structures euphoniques » (520) de l'écrivain du Midwest. Il 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, amplifiée 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, *Hamlin Garland* 518).

---

<sup>24</sup> Dorothy S. Blair, la traductrice d'Assia Djébar (*Fantasia, an Algerian Cavalcade*, traduction anglaise de *L'Amour, la fantasia*).



Mane 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 » (518); la « sensualité auditive » de Garland vise à évoquer la nature vivante qui lui a fourni la matière première de son œuvre (518-519). C'est dans un autre essai (*Henry Adams on the Road to Chartres*) que Mane aborde les questions traductives comparant les traductions anglaises de textes médiévaux français réalisées par Adams 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, ainsi que la (non-)pertinence de faire appel à l'hexamètre pour traduire *La Chanson de Roland* (Mane, *Henry Adams on the Road to Chartres* 190-191). 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 » (191), il fait toutefois remarquer la tentation de la rime systématique pouvant mener à des versions frisant le ridicule (191-192). Ces témoignages suggèrent que Robert Mane a abordé *The Beautiful Ones* avec une conscience très précise des figures mélodiques mises en œuvre par Armah.

Pour tenter d'affiner l'évaluation critique à l'aune du qualificatif « décolonisant », examinons à présent quel traitement traductif a été réservé aux répétitions et aux sociolectes. Même si – données chiffrées à l'appui – la répétition (répétition lexicale et dérivés morphologiques) ne constitue pas à proprement parler un motif dans *The Beautiful Ones*, on peut par contre faire remarquer que ces techniques d'emphase portent bien souvent sur le lexique du sonore et participent de sa démultiplication, comme en témoigne le passage suivant :

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. (156)

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* 62-63) pour celles de *song*. De même, les cinq *sound* du passage ci-dessus sont traduits successivement par *sonorité*, *ce*, *son*, *bruit*, *bruit* (*L'Age d'or* 179). On pourrait peut-être éclairer ce choix traductif en examinant une autre des remarques émises par Mane, à propos cette fois de la « médiocrité stylistique » occasionnelle relevée chez Garland :

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>25</sup>. (*Hamlin Garland, l'homme et l'œuvre* 516, italiques de Mane)

L'intolérance traditionnelle de la langue française aux répétitions, évoquée de manière éloquente par Jean-Pierre Richard<sup>26</sup> n'y est sans doute pas totalement étrangère. 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* :

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 cxvi-cxvii, je souligne)

Le second type d'escamotage traductif concerne les sociolectes et accents, autre intervention ponctuelle – mais non moins chargée de sens – dans le roman d'Armah. Le tableau ci-dessous recense le traitement réservé à quelques-unes de ces occurrences.

---

<sup>25</sup> Extrait de *Main-Travelled Roads* de Garland (56).

<sup>26</sup> Traducteur de la trilogie de l'écrivain zimbabwéen Chenjerai Hove.

<b><i>The Beautiful Ones Are Not Yet Born</i></b>	<b><i>L'Âge d'or n'est pas pour demain</i></b>
'Who be you?' (26)	- Qui êtes-vous? (34)
'Good even!' (27)	- Bonsoir (35)
'Erm, wort cin I dew for yew?' (24-25) [...]  'Eouvatime sleps, yew mean?' [...]  'Is a joke.' [...] 'Seouw. Nine eouclock.' [...] 'Eouw. Yes, 7 P.M. I see, I see.'	- Voyons, que puis-je faire pour vous, mon cher? (33-34) [...] - Vous voulez dire la fiche des heures supplémentaires? [...] - C'était pour plaisanter. [...] - Euh! euh! 21 heures. [...] Euh, oui, 19 heures, je vois, je vois.
'Ah, contrey, so these fat yessir-men in jokers' suits, they are the people going to lead us?' 'Aaah, contrey broke oo, contrey no broke oo, we dey inside.' (82)	- Dis, vieux ! Est-ce que ces gros béni-oui-oui en costume de pitres sont ceux qui vont nous diriger? (97-98) - Ha, ha, ha ! Que le pays soit dans la merde où pas, nous on y est.
MONEY SWEET PASS ALL (106) [...] WHO BORN FOOL  SOCIALISM CHOP MAKE I CHOP [...] YOU BROKE NOT SO?	L'ARGENT C'EST BON (124-125) [...] FAUT PAS ME PRENDRE POUR UN CON  LE SOCIALISME C'EST LA BOUFFE [...] T'ES PAS DANS LA DÈCHE TOI?

Tableau 3 – *Traitement traductif des accents et sociolectes*

La non-traduction du pidgin ghanéen ou des accents marquant les appartenances ou les tentatives d'appartenance à une catégorie sociale nivèle les dialogues, ce qui brouille les cartes pour le lecteur dans la mesure où le lien entre variété lectale et identité socioculturelle des personnages n'est plus possible. Le troisième extrait présenté dans le tableau ci-dessus met en scène les rivalités entre employés de la *Ghana Railway Corporation*. L'un d'entre eux adopte une élocution résolument « irritating in the special way in which the efforts of a Ghanaian struggling to talk like some Englishman are irritating » (24), rendue dans les dialogues (« 'Erm, wort cin I dew for yew?' » et suivants). L'alternance, dans ce même passage, avec le *pidgin English* (« Is a joke »), signale bien l'affectation ponctuelle d'un employé tentant d'en imposer à l'autre. Les traducteurs ne marquent pas cette alternance codique : la prononciation exagérément formelle et le pidgin disparaissent, annulant par la même occasion la réalisation des rapports de force linguistiques.

Ce choix se répercute aussi au niveau du titre du roman, puisque la fantaisie orthographique de *Beautiful* n'est pas reconduite dans le titre en français (il est par contre légitime d'imaginer que les traducteurs ont opté pour un autre type d'intertextualité, rappelant en filigrane l'histoire coloniale du Ghana [*Gold Coast/Côte-de-l'Or*]). *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* correspond à une maxime inscrite à l'arrière d'un bus et on peut supposer que l'orthographe insolite renvoie plus globalement au phénomène d'appropriation de la langue abordé sous différents angles dans le roman. Au-delà de ce gommage traductif,

on assiste dans d'autres passages à un glissement du pidgin ghanéen vers une langue argotique (deux dernières lignes du « Tableau 3 »). En fait, les traducteurs ne traduisent les sociolectes que dans leur mise en scène parodique, lorsqu'un personnage (« one young man », 83) imite un leader ghanéen faisant preuve d'obséquiosité vis-à-vis d'un gouverneur blanc (anonyme et prototypique), déclenchant l'hilarité chez ses collègues : pour ce faire, il recourt au *Broken English*, qui véhicule une perception infantilisante et dénigrante de la langue locale<sup>27</sup>. Dans la traduction, ces dialogues adoptent tout aussi résolument les clichés classiques du français « petit nègre » (tel que le *missié* et l'ellipse du *r*), qui n'ont rien à envier aux répliques de *Tintin au Congo*.

<b><i>The Beautiful Ones Are Not Yet Born</i> (83)</b>	<b><i>L'Age d'or n'est pas pour demain</i> (98)</b>
'Massa, I have some news for you, Sah.'	Missié, j'ai des nouvelles pou' vous, missié.
'Sah', our leader would say, 'mah contrey people no happy, sah.'	- Missié, mes compa'tiotes sont pas heu'eux, missié.
'Massah, if you make me head man mah contrey people go happy again.'	- Missié, si tu me fais chef, mes compa'tiotes y se'ont heu'eux de nouveau.

Tableau 4 – Traduction du Broken English

### **Des limites de l'interprétation :**

L'examen des choix traductifs vis-à-vis de ces enjeux esthétiques ne permet pas spontanément de déterminer dans quelle mesure la traduction peut être qualifiée de « décolonisante ». Pour montrer la difficulté de l'exercice (déjà souligné par Batchelor, *Decolonizing Translation*), je suggère de suivre deux pistes interprétatives remises chacune dans les contextes de réception du texte et de production de la traduction; ce faisant, l'agentivité du regard critique et ses inflexions diachroniques sont soulignées.

La première interprétation revient à faire valoir que la poétique singulière du texte a été prise en compte par les traducteurs, perpétuant tant le métatexte (oral) que la valeur (expressive de la violence) dont le sonore est investi. On pourrait suggérer qu'elle relève d'une relative performance, dans la mesure où cette facture poétique a largement été masquée par la polémique ayant suivi sa publication. Il faut en outre rappeler que, aux yeux des critiques de l'époque, le roman africain (comme ensemble plus ou moins monolithe) avait encore une forte vocation documentaire. Il faudra encore attendre quelques années pour que l'institution littéraire s'intéresse de plus près au travail d'écriture de ces auteurs. Comme Gbanou le fait remarquer :

<sup>27</sup> Voir Bandia (130) à propos de la symbolique du *Broken English*.

[...] il convient de relever, du point de vue du discours critique, 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. (Gbanou 41)

Dans ce contexte, on peut faire valoir que les Mane ont réalisé une traduction s'attachant aux moyens déployés pour faire passer le message politique véhiculé par le texte en proposant une traduction qui réactive la poétique sonore d'Armah, bien qu'en convoquant des techniques parfois différentes. Le profil de Robert Mane, en ses qualités de professeur de littérature africaine et de cofondateur de groupes de recherche consacrés aux études postcoloniales (SPEC<sup>28</sup>) et aux littératures africaines (AIRCLA<sup>29</sup>), vient conforter cette interprétation.

S'engager sur la voie du second type d'interprétation revient à mettre l'accent sur glissements, gommages et autres oblitérations portant sur des éléments considérés – aujourd'hui – comme des caractéristiques esthétiques des littératures postcoloniales. Dans le même ordre d'idées, on pourrait avancer le fait que la paronomase constitue une figure présente dans la poétique akan et qu'on la retrouve aussi dans le poème d'Armah « Aftermath »<sup>30</sup>. À ce titre, elle aurait peut-être mérité un traitement de faveur, contrairement à l'homéotéleute qui s'est vue démultipliée de manière spectaculaire dans *L'Age d'or* (d'autant plus qu'« Aftermath » se distingue également par une absence de recours aux rimes). En outre, il est clair que le texte d'Armah a fait l'objet de certaines 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 et Déprats ont fait état. Par ailleurs, la fonction et la symbolique des sociolectes dans un cadre traductif ont clairement été soulignées par la critique et leur oblitération par les traducteurs est associée à une non-reconnaissance de la spécificité des écritures postcoloniales, bien qu'il faille remarquer qu'aucun consensus ne semble encore régner quant au type de traitement traductif à leur réserver. Si tant Buzelin que Batchelor soulignent l'inévitable risque de collision d'univers sociolinguistiques non congruents, Buzelin met en avant les avantages offerts par une stratégie de bricolage (146), tandis que Batchelor fait plutôt valoir le pacte tacite de « suspension d'incrédulité » qui anime le lecteur de fiction. Bandia souligne quant à lui la difficulté de traduire les pidgins anglophones d'Afriques de l'Ouest (WAPE), dans

---

<sup>28</sup> J.-P. Durix souligne le rôle de pionnier qu'a joué Robert Mane dans la création des études postcoloniales en France.

<sup>29</sup> Association Internationale pour la Recherche en Civilisations et Littératures Africaines, avec Adrien Huanou, Thomas Melone et Christophe Dailly (à l'origine, Comité International Paul Hazoumé).

<sup>30</sup> Prédominance de techniques paronomastiques et des dérivés morphologiques : *myself/The self; To touch/be touched; another self/Around my self; completely/split me; create/great; free/fear* (Armah, *Aftermath* 89-91)

la mesure où ils possèdent un statut de l'ordre d'un créole et ne connaissent pas d'équivalent sociolinguistique dans la zone francophone.

Aucune de ces deux pistes interprétatives n'oblitére l'autre; elles soulignent surtout l'agentivité du regard critique qui, en choisissant de mettre l'accent sur un élément particulier du texte, peut proposer une interprétation foncièrement différente. Partant, il faut souligner l'évolution diachronique de la critique faisant valoir tel ou tel attribut des littératures postcoloniales. Ndiaye montre par exemple 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 (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. La traduction des *Mane* met bien en lumière la fragilité – et les limites – de l'évaluation d'un projet de traduction donné; il semble que les remarques de Folkart à propos du sujet traduisant valent tout autant pour le sujet évaluateur qui – au bout du compte – « finit par ne reconnaître que ce qu'il a appris au préalable à connaître » (Folkart, *Le conflit des énonciations* 310). En outre, le qualificatif « décolonisant » semble lui aussi participer des schémas binaires dont la critique traductologique postcoloniale a bien montré les limites aujourd'hui (voir notamment Buzelin). 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 tenants prônent souvent une littéralité desservant leur cause (Tymoczko, *Translation in a Postcolonial Context*).

Pour revenir au cas particulier qui fait l'objet de cette réflexion, qui propose d'associer le geste traductif « décolonisant » à des considérations d'ordre esthétiques prenant en compte le patrimoine littéraire de l'auteur, je suggère de pondérer le regard critique par une série de critères. Le premier concerne le degré de reconnaissance dont bénéficie le patrimoine littéraire des écrivains concernés; le second, la documentation – par la critique<sup>31</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 se dégage de leur production critique (articles, monographies, paratexte des traductions, le cas échéant) et, d'autre part, aux tendances traductives examinées de manière tant qualitative que quantitative. Le recours au relevé statistique permet d'éviter les diagnostics approximatifs, telles que « le traducteur a-t-il **fait texte** » pour évaluer la poétique de la traduction (Berman, *Pour une critique*, d'après une terminologie de Meschonnic) ou encore « [la traductrice] s'efforce **toujours** de rendre la musicalité du texte de Farah » (Cingal 94)<sup>32</sup>. Ces propositions n'ont pas la prétention de constituer un nouvel étalon critique, mais se veulent plutôt un effort supplémentaire visant à souligner la délicate articulation des textes et contextes ainsi que la fragilité du geste évaluatif et ses labels.

---

<sup>31</sup> Cette critique peut comprendre les écrivains eux-mêmes et/ou leurs traducteurs.

<sup>32</sup> Je souligne.

## Ouvrages de référence

- Abarry, Nana. « Teaching Akan Oral Literature in Ghanaian Schools ». *Journal of Black Studies* 24.3 (1994) : 308-328. Imprimé.
- Abdourahman Ali Waberi. « Comment j'ai écrit mes livres et autres considérations sommaires ». *MLN* 118 (2003) : 933-938. Imprimé.
- Achebe, Chinua. *Morning yet on Creation Day: Essays*. Londres : Heinemann Educational Books, 1975. Imprimé.
- . « Panel on Literature and Commitment in South Africa ». *Proceedings of the Symposium on Contemporary African Literature and First African Literature Association Conference (Spring, 1976)*, numéro spécial de *Issue: A Journal of Opinion* 6.1 (1976) : 34-46. Imprimé.
- Aidoo, Ama Ata. « No Saviors ». *African Writers on African Writing*, s. la dir. de G. Douglas Killam. Evanston : Northwestern University Press, 1973. Imprimé.
- Agho, Jude. « Scatology, Form and Meaning in the Novels of Alex La Guma and Biyi Bandele-Thomas ». *Neohelicon* 30.2 (2003) : 195-208. Imprimé.
- Anyidoho, Akosua. « Parallels in Traditional Akan Appellation Poetry ». *Research in African Literatures* 22.1 (1991) : 67-81. Imprimé.
- Armah, Ayi Kwei. *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*. 1968. Oxford : Heinemann, 1984. Imprimé.
- . *Fragments*. Boston : Houghton Mifflin, 1970. Imprimé.
- . « Aftermath ». *Messages: Poems from Ghana*, s. la dir. de Kofi Awoonor et G. Adali-Morty. Londres/Ibadan/Nairobi : Heinemann, 1971. Imprimé.
- . *Why Are We So Blest?* New York : Double Day, 1972. Imprimé.
- . *Two Thousand Seasons*. Nairobi : East African Publishing House, 1973. Imprimé.
- . *L'Age d'or n'est pas pour demain*, trad. Josette et Robert Mane. Paris : Présence Africaine, 1976. Imprimé.
- . *The Healers*. Nairobi : East African Publishing House, 1978. Imprimé.
- . « Larsony, or Fiction as Criticism of Fiction ». *Positive Review* 1.1 (1978) : 11-14. Imprimé.
- . « The Lazy School of Literary Criticism ». *West Africa*, (25 février 1985) : 355-356. Imprimé.
- . « The Teaching of Creative Writing ». *West Africa*, (20 mai 1985) : 994-995. Imprimé.
- . « One Writer's Education ». *West Africa* (26 août 1985) : 1752-1753. Imprimé.
- . *Osiris Rising: A Novel of Africa Past, Present, and Future*. Popenguine : Per Ankh, 1995. Imprimé.
- . *KMT: in the House of Life: an Epistemic Novel*. Popenguine : Per Ankh, 2002. Imprimé.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffith et Helen Tiffin. *The Empire Writes Back*. Londres/New-York : Routledge, 1989. Imprimé.
- Awoonor, Kofi. « Tradition and Continuity in African Literature ». *In Person: Achebe, Awoonor, and Soyinka*, s. la dir. de Karen L. Morell.

- Seattle : African Studies Program, Institute for Comparative and Foreign Area Studies, University of Washington. (1975) : 133-145. Imprimé.
- Bandia, Paul F. *Translation as Reparation: Writing and Translation in Postcolonial Africa*. Manchester/Kinderhook : St. Jerome, 2008. Imprimé.
- Batchelor, Kathryn. *Decolonizing Translation: Francophone African Novels in English Translation*. Manchester : St. Jerome, 2009. Imprimé.
- Berman, Antoine (s. la dir. de). « L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation ». *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil, (1999): 49-68. Imprimé.
- Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris : Gallimard, 1995. Imprimé
- Boadi, L. A. « Poetry in Akan ». *Research in African Literatures* 20.2 (1989) : 181-193. Imprimé.
- Booker, M. Keith. *The African Novel in English*. Portsmouth : Heinemann/Oxford : James Currey, 1998. Imprimé.
- Buzelin, Hélène. *Sur le terrain de la traduction : Parcours traductologique au cœur du roman de Samuel Selvon The Lonely Londoners*. Toronto : Éditions du Gref, 2005. Imprimé.
- Cingal, Guillaume. « "The membranes of maternity" : fonction(s) de l'allitération dans les romans de Nuruddin Farah ». *Les Carnets du Cerpanac* 1 (2001) : 87-101. Imprimé.
- Cronin, Michael. « Double Take: Figuring the Other and the Politics of Translation », *Palimpsestes* 17 (2005) : 13-24. Imprimé.
- Déprats, Jean-Michel (s. la dir. de). « Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne ». *Tragédies de William Shakespeare*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, (2002) : LXXIX-CXXI. Imprimé.
- Dessons, Gérard, et Henri Meschonnic. *Traité du rythme : Des vers et des proses*. Paris : Armand Colin, 2005 (© 1998). Imprimé.
- Djebar, Assia. « Territoire des langues ». *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, s. la dir. de Lise Gauvain. Paris : Karthala, (1997) : 34. Imprimé.
- . *Fantasia, an Algerian Cavalcade*, trad. Dorothy S. Blair. Portsmouth, NH : Heineman, 1993, titre original : *L'Amour, la fantasia*. Imprimé.
- Dorsinville, Roger. « Roman, essai : Les beaux ne sont pas encore nés 'The Beautyful Ones Are Not Yet Born' Roman de Ayi Kwei Armah (trad. : Josette et Robert Mane) Ed. : Présence Africaine 1976 ». *Éthiopiennes* 11 (1977) : s. pag. Web. 20 nov. 2011.
- Durix, Jean-Pierre. *La recherche angliciste en France en 2001 : livre blanc*. Université de Pau, 2002. Fichier PDF.
- Finnegan, Ruth. *Oral Literature in Africa*. 1970. Londres : Clarendon Press, 1977. Imprimé.
- . *The Oral and Beyond: Doing Things with Words in Africa*. Chicago : University of Chicago Press/Pietermaritzburg : University of KwaZulu-Natal Press, 2007. Imprimé.



- Folkart, Barbara. *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*. Candiac, Québec : Éditions Balzac, 1991. Imprimé.
- . *Second Finding: a Poetics of Translation*. Ottawa : University of Ottawa Press, 2007. Imprimé.
- Garland, Hamlin. *Main-Travelled Roads*. Fairford : Echo Library, 2008. Imprimé.
- Gbanou, Sélom Komlan. « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours ». *Revue de l'Université de Moncton* 37.1 (2006) : 39-66. Imprimé.
- Griffiths, Gareth. « Structure and Image in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah*, s. la dir. de Derek Wright. Washington, D.C. : Three Continents Press, (1992) : 75-91. Imprimé.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1981. Imprimé.
- Jay-Rayon, Laurence. *La traduction des motifs sonores dans les littératures africaines europheones comme réactivation du patrimoine poétique maternel*. Thèse de doctorat, Département de linguistique et de traduction, Université de Montréal, 2011. Imprimé.
- Kibera, Leonard. « Pessimism and the African Novelist: Ayi Kwei Armah's : *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* ». *The Journal of Commonwealth Literature* 14 (1979) : 64-72. Imprimé.
- Mane, Robert. *Hamlin Garland, l'homme et l'œuvre (1860-1940)*. Paris : Didier, 1968. Imprimé.
- . *Henry Adams on the Road to Chartres*. Cambridge, MA : Belknap Press of Harvard University Press, 1971. Imprimé.
- Mane, Robert, et Adrien Huannou. « *Doguicimi* » de Paul Hazoumé : *essais rassemblés et présentés par Robert Mane et Adrien Huannou*. Paris : L'Harmattan, 1987. Imprimé.
- Meschonnic, Henri. *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*. Paris : Gallimard, 1973. Imprimé.
- Meschonnic, Henri. « La poésie, c'est la prose ». *L'effacement des genres dans les lettres et les arts*, s. la dir. d'Edmond Nogacki. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes. 9-19. Imprimé.
- Ndiaye, Christiane. « De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain », *Études françaises* 37.2 (2001) : 45-61. Imprimé.
- Nketia, Kwabena Joseph Hanson. *Funeral Dirges of the Akan People*. Exeter : Achimota, 1955. Imprimé.
- . « Akan Poetry ». *Introduction to African Literature*, s. la dir. de Ulli Beier. Evanston : Northern University Press, (1967) : 23-33. Imprimé.
- Nnolim, Charles E. « Dialectic as Form: Pejorism in the Novels of Armah ». *African Literature Today* 10 (1979) : 207-223. Imprimé.
- Ogede, Ode. *Ayi Kwei Armah, Radical Iconoclast: Pitting Imaginary Worlds against the Actual*. Athenes : Ohio University Press, 2000. Imprimé.
- Ojo, S. Ade. « The Role of the Translator of African Written Literature in Inter-Cultural Consciousness and Relationships ». *Meta* 31.3 (1986) : 291-299. Imprimé.

- Pound, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. Londres/Boston : Faber, 1954. Imprimé.
- Richard, Jean-Pierre. « 1+1= 3 : Traduire la figure de la répétition dans la première séquence de *Ancestors*, roman de Chenjerai Hove ». *Palimpsestes* 17 (2005) : 113-123. Imprimé.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands*. 1982. Londres : Granta Books, 1992. Imprimé.
- Semujanga, Josias. « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman ». *Études françaises* 37.2 (2001) : 133-156. Imprimé.
- Sévry, Jean. « Traduire une œuvre africaine anglophone ». *Palimpsestes* 11 (1998) : 135-149. Imprimé.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. « The Politics of Translation ». *The Translation Studies Reader*, s. la dir. de Lawrence Venuti. Londres : Routledge, 2000. 397-416. Imprimé.
- Smith, Pamela J. Olubunmi. « Making Words Sing and Dance: Sense, Style and Sound in Yoruba Prose Translation ». *Meta* 46.4 (2001) : 744-751. Imprimé.
- Tro, Dého Roger. « La littérature orale et la rhétorique du mensonge dans *Silence, on développe* de Jean-Marie Adiaffi ». *Trans* 7 (2009) : 1-10. Imprimé.
- Tymoczko, Maria. *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*. Manchester/Kinderhook : St. Jerome, 1999. Imprimé.
- . « Translation of Themselves: The Contours of Postcolonial Fiction ». *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*, s. la dir. de Sherry Simon et Paul St-Pierre. New Delhi : Orient Longman, 2002. 147-163. Imprimé.
- . 2005. « Sound and Sense: James Joyce's Aural Esthetics ». *Heroic Poets and Poetic Heroes in Celtic Tradition: A Festschrift for Patrick K. Ford, CSANA yearbook 3-4*, s. la dir. de Joseph Falaky Nagy et Leslie Ellen Jones. Dublin : Four Courts Press, 2005. 359-376. Imprimé.
- Whyte, Philip. *L'imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah : L'évolution d'une forme*. Paris : L'Harmattan, 1(2003). Imprimé.
- Wilson-Tagoe, Nana. « The Politics of History and the Vernacular in Early Twentieth-Century Ghana : Situating Gaddiel Acquah's *Ogua Aban* in Ghanaian Social and Literary History ». *Research in African Literatures* 37.3 (2006) : 83-102. Imprimé.
- Wright, Derek. « Scatology and Escatology in Kofi Awoonor's *This Earth, my Brother...* ». *The International Fiction Review* 15.1 (1988) : 23-26. Imprimé.
- . *Ayi Kwei Armah's Africa: The Sources of His Fiction*. Londres : Hans Zell Publishers, 1989. Imprimé.
- (s. la dir. de). *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah*. Washington, D.C. : Three Continents Press, 1992. Imprimé.
- Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983. Imprimé.