



GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

n° 15 – juillet 2010

Oralité et écrit en traduction

SOMMAIRE

Yves Gambier & Olli Philippe Lautenbacher : *Avant-propos*

Yves Gambier & Olli Philippe Lautenbacher : *Oralité et écrit en traduction*

Marta Biagini : *Les sous-titres en interaction : le cas des marqueurs discursifs dans des dialogues filmiques sous-titrés*

Jean-Guy Mboudjeke : *La pidginisation de l'anglais comme solution de traduction dans le sous-titrage de Quartier Mozart de J.-P. Bekolo*

Franck Barbin : *Le concept de traducteur-conteur*

Odile Schneider-Mizony : *Traduire ou simuler l'oralité ?*

Myriam Suchet : *The voice et ses traductions : entendre des voix ou lire un ethos ?*

Lorella Sini, Silvia Bruti & Elena Carpi : *Représenter et traduire l'oralité – l'exemple de Entre les murs (F. Bégaudeau)*

Karen Bruneaud-Wheal : *(M)oralité et traduction : les voix de Huck*

Cindy Lefebvre-Scodeller : *La traduction des marques d'oralité dans deux romans d'Irvine Welsh : Trainspotting (1993) et Porno (2002)*

THE VOICE ET SES TRADUCTIONS : ENTENDRE DES VOIX OU LIRE UN *ETHOS* ?

Myriam Suchet

Universités Lille 3 (France) et Concordia (Montréal, Québec)

The Voice, unique roman du poète nigérian Gabriel Okara, invite dès son titre le lecteur à *entendre des voix*. Le principal protagoniste de cette quête existentielle, Okolo, a lui-même un nom qui signifie « la voix », en ijo. Mais quelle peut bien être la signification de cette « voix » qui se ferait entendre dans un texte écrit ? Ne s'agit-il que d'une métaphore ? Dans ce roman, qui peut se lire comme une restitution en anglais de paroles prononcées en ijo, la transcription d'une « voix » est indissociable d'un travail de traduction. Il y aurait donc simultanément passage de l'oral à l'écrit et de l'ijo à l'anglais. Pour le dire autrement : c'est par une illusion de traduction interne au texte original qu'est produit l'effet d'oralité.

Après avoir répertorié les procédés de cette écriture doublement illusionniste, je proposerai de considérer cette oralité fictive comme une « vocalité spécifique » permettant la construction d'un *ethos*. Mon hypothèse est qu'en passant d'un code à l'autre la voix narratrice se met en scène de la même manière que l'orateur, selon Aristote, fait montre d'un caractère. Cette perspective rhétorique, revisitée par les développements contemporains de l'analyse de discours, invite à penser la traduction comme une forme spécifique de ré-énonciation – et non plus seulement comme un transfert linguistique. Envisagée comme un rapport de discours, la traduction donne nécessairement à entendre une voix nouvelle, celle du rapporteur – qui peut lui aussi être caractérisé en termes d'*ethos*.

Entendre des voix

De nombreux travaux ont été consacrés à la question de la paradoxale restitution de l'oralité sur un support écrit. La question de la voix dans *The Voice* invite un troisième terme dans ce rapport oral/écrit : le transfert linguistique. C'est en laissant transparaître une strate de langue ijo sous son anglais d'écriture qu'Okara fait entendre « une voix ». Ce sont donc les procédés de cette étrange traduction qu'il faut analyser pour comprendre le mécanisme de production de l'oralité.

Dans un article souvent cité, Okara assimile explicitement son travail d'écrivain à la tâche d'un traducteur (Okara, 1963 : 15-16) :

As a writer who believes in the utilisation of African ideas, African philosophy and African folklore and imagery to the fullest extent possible, I am of the opinion that the

only way to use them effectively is to translate them almost literally from the African language native to the writer into whatever European language he is using as his medium of expression.

[En tant qu'écrivain qui entend tirer profit des idées, de la philosophie, du folklore et du langage imagé de l'Afrique au maximum de leurs possibilités, je pense que la seule façon de les utiliser efficacement est de les traduire presque littéralement de la langue maternelle de l'auteur africain à la langue européenne, quelle qu'elle soit, qui est sa langue d'expression¹.]

Cette revendication d'un travail interne à l'ancienne langue coloniale pour y inscrire une langue africaine « maternelle » (l'ijo dans le cas d'Okara) ne va pas de soi. La déclaration d'Okara prend place, en effet, dans le dixième numéro de la revue *Transition* paru en 1963, en regard du virulent « The Dead End of African Literature ? » d'Obiajunwa Wali. Dans ce compte rendu de la conférence des écrivains africains de langue anglaise tenue en juin 1962 à Makerere, Wali affirme que les écrivains africains mèneront la littérature dans une impasse tant qu'ils n'auront pas abandonné les langues européennes. Il n'en fallait pas plus pour déclencher une vaste polémique (Chinweizu, Onwuchekwa, Ihechukwu, 1998 : 262) d'autant qu'Okara clôt son propos en affirmant : « Some may regard this form of writing in English as a desecration of the language. This is of course not true ». La traduction est néanmoins devenue une métaphore ou encore une analogie fréquemment employée par les critiques pour décrire la mise en relation des langues dans la littérature postcoloniale. Maria Tymoczko, notamment, dans un article significativement intitulé « Post-colonial writing and literary translation », explique (Tymoczko, 1999 : 19-20) :

Translation as metaphor for post-colonial writing, for example, invokes the sort of activity associated with the etymological meaning of the word: translation as the activity of carrying across [...]. However that might be, in this enquiry I am not using translation as a metaphor of transportation across (physical, cultural or linguistic) space or boundaries: instead, interlingual literary translation provides an analogue for post-colonial writing.

[La traduction comme métaphore de l'écriture postcoloniale évoque, par exemple, le type d'activité associé avec le sens étymologique du mot : la traduction comme activité de transporter à travers [...]. Quoi qu'il en soit, dans cette étude, je n'emploie pas la traduction comme une métaphore du transport à travers des espaces ou des frontières (physiques, culturelles ou linguistiques). En revanche, la traduction littéraire interlinguistique fournit un analogon à l'écriture postcoloniale.]

Tymoczko souligne elle-même les limites du rapprochement en énumérant trois différences majeures entre la traduction et la création littéraire, même située à la croisée des langues. D'abord, contrairement aux traducteurs, les écrivains postcoloniaux ne transposent pas un texte mais une culture. Ensuite, les paramètres de contraintes ne sont pas les mêmes – l'auteur est plus libre, n'étant astreint à aucune « fidélité ». Enfin, Tymoczko considère que le traducteur peut faire usage du paratexte alors que l'auteur de l'original ne disposerait pas de cet espace. Paul Bandia (1993 ; 2006) est beaucoup plus précis dans la description formelle des procédés. Mais est-il bien certain que cette analogie selon laquelle l'écriture plurilingue serait une sorte de traduction constitue le bon point de départ ?

Laissant le recours à la métaphore explicative de côté, efforçons-nous de comprendre comment procède *The Voice* pour donner l'impression d'être écrit *ijo en anglais*. Il semble dans un premier temps légitime de distinguer trois classes de procédés : lexicaux, morphologiques et syntaxiques. Cette distinction, fort utile pour la clarté du relevé non

¹ Toutes les citations de cet article sont traduites par l'auteure.

exhaustif présenté ci-dessous, présente néanmoins l'inconvénient majeur de ne pas restituer la densité de ces différents procédés. Avant toute analyse, et pour le plaisir du texte, voici donc les toutes premières lignes du roman :

Some of the townsmen said Okolo's eyes were not right, his head was not correct. This say said was the result of his knowing too much book, walking too much in the bush, and others said it was due to his staying too long alone by the river.

So the town of Amatu talked and whispered. Okolo had no chest, they said. His chest was not strong and he had no shadow.

Lexique

Sur le plan lexical, on note l'emploi d'un certain nombre d'emprunts comme par exemple « *foo foo* » qui désigne un plat à base d'igname ainsi que d'un vocabulaire spécialisé dans la désignation de *realia* africaines comme « *compound* » ou « *hut* ».

Le lexique anglais s'enrichit en outre d'un certain nombre d'idéophones transcrivant des émotions comme l'indignation et la colère « *Apo ! Apo ! Apo !* » et d'onomatopées comme ce bruit de respiration « *whoosh, whoosh, whoosh* ».

Okara use volontiers du redoublement lexical, qu'il s'agisse d'adjectifs attributs « *your hair was black black be* » ou même de substantifs compléments : « *with smile smile in his mouth* ». Ce procédé, qui vise à produire un effet d'accentuation, correspond à l'une des manières dont la langue ijo construit l'expression de l'intensité.

C'est, de fait, en calquant la langue anglaise sur des expressions ijo qu'Okara réalise un travail autrement plus spectaculaire que ces innovations ponctuelles. De nombreux idiomatismes ijo inscrivent ainsi dans la langue anglaise leur frappe particulière comme, par exemple, l'expression « *Okolo had no chest* » pour signifier qu'il manque de courage, « *May we live to see tomorrow* », pour souhaiter une bonne nuit, « *eyes on our occiput* » pour dénoter une vigilance extrême, etc. Le substantif qui a le plus retenu la critique est le substantif « *inside* », employé pour désigner le siège des émotions. L'ethnologue Amaury Talbot (1967) explique qu'« *inside* » est un calque du substantif ijo « *biri* », qui indique un organe situé dans l'abdomen, là où s'éprouvent les plus fortes émotions. Pour mesurer l'effet d'étrangeté suscité par ce calque, on peut se reporter à la page 31 du livre :

Inside the hut Okolo stood, hearing all the spoken words outside and speaking with his inside. He spoke with his inside to find out why this woman there behaved thus.

Morphologie

Du point de vue morphologique, on notera l'indistinction des formes pronominales de la première personne du singulier : « *me* » se rencontre à la place de « *I* » en position de sujet : « *Me know nothing?* ». On remarque en outre la création de nombreux mots composés : « *knowing-nothing* », « *man-killing* », « *black-coat-wearing* », « *fear-and-surprise-mixed* », « *said-thing* », « *coming-in people* » pour n'en citer que quelques-uns. Les participes passés ainsi que les gérondifs deviennent des formes adjectivales privilégiées, comme dans « *spoken words* » ou « *coming thing* ».

Syntaxe

Okara emploie de manière concurrente la négation standard, avec verbe modal ou auxiliaire suivi de l'adverbe « *not* » sous une forme contractée ou non et une formulation avec le seul adverbe « *not* » placé après le verbe, que la phrase soit une principale assertive « *You know not this man* », interrogative « *You know not?* », injonctive « *listen not to him* », ou encore une subordonnée hypothétique « *This canoe moves not if you say not* ».

L'ordre des mots place les compléments d'objet comme les circonstanciels avant le verbe : « *It was the day's ending and Okolo by a window stood. [...] Okolo at the palm trees looked* » et insère le COD entre l'auxiliaire modal et le verbe : « *a person can his inside change* ».

L'emploi du démonstratif « *this* » peut redoubler un autre actualisateur du nom : « *And you this man* », « *come back to this our town* ».

Le trait le plus remarquable de la syntaxe de *The Voice* reste sans doute la reduplication de la copule « *be* », placée en fin de proposition : « *Now we are free people be, free to breathe* », « *who are you people be?* », « *I am a witch be* », « *All of you my witness be* », « *you are a new man be* ». Ce redoublement du verbe semble calquer l'un des traits syntaxiques caractéristiques de l'ijo comme d'un grand nombre de langues africaines : la sérialisation. La construction sérielle juxtapose deux ou plusieurs verbes ayant un même sujet. Ces verbes ne sont reliés par aucun morphème et n'entretiennent entre eux ni relation de complémentarité ni rapport d'auxiliaire ou de modalisateur.

Tout se passe comme si l'écart qui sépare le standard de la langue anglaise des formulations déviantes du texte était dans le même temps une brèche ouverte dans l'écriture, le lieu d'inscription d'une voix. L'opacité qui résulte de la mise en tension de langues étrangères attire l'attention sur le fait que « ça parle ». Mais est-ce vraiment l'ijo qui vient court-circuiter l'anglais ?

Chantal Zabus (2004 : 124) s'est proposé, avec l'aide d'un linguiste, Kay Williamson, et d'Okara lui-même, d'exhumer la strate d'ijo présente sous l'anglais d'écriture. Dans l'extrait ci-dessous sont juxtaposées, dans l'ordre : une citation du texte d'Okara suivie du numéro de la page, une transcription de l'expression ijo correspondante marquée par les italiques et un astérisque final et enfin une traduction littérale :

"To every person's said thing listen not" (*Voice*, p. 7)
*Kémé gbá yémò sè pù kúmò**
 Man said things all listen not

"He always of change speaks" (*Voice*, p. 66);
*Yémò dèimìni bárá sèrimòsè èrì èrèminì**
 things changing how always he (is) speaking

"Shuffling feet turned Okolo's head to the door" (*Voice*, p. 26)
*Sísírì sisírì wèñibudàmò Òkòlò tẹ̀bẹ̀ wàimò wáribùdò òdámìẹ̀**
 Shuffling moving-feet Okolo's head turned door faced

"... when everybody surface-water-things tell"
 (*Voice*, p. 34)
*ògòndò bènì yèámò kí kèmèmosè mó gbàmínì**
 up water things that everybody is telling

"The engine-man Okolo's said-things heard" (*Voice*, p. 70)
*ìnzínú-owèi bẹ̀ Òkòlò gbàyèmò nàmẹ̀**
 Engineer the Okolo said-things heard

"How can you a spoiled girl marry at this your young age?"
 (*Voice*, p. 103)
*Tèbàràkò ári bẹ́i kàlàtùbòu mú sèi-fàdò u érábòu kẹ̀ nàràngà ó**
 Why you this small-boy go spoiled-lost girl marry

La superposition de trois strates montre assez bien que le procédé ne peut pas être assimilé à un simple transfert de langue source à langue cible. Tout l'enjeu, en effet, consiste à ne pas faire disparaître la langue source ou, plus précisément encore, à faire exister la langue source à l'intérieur de la langue cible. En réalité, sur les trois strates exposées par Chantal Zabus, seule la première possède véritablement une existence. L'ijo prétendument exhumé sous l'anglais d'écriture n'est qu'une construction *a posteriori* qui, dans bien des cas, n'explique

pas vraiment la formulation du roman. On se met à soupçonner l'existence de cette langue qui n'est peut-être, finalement, qu'une fiction linguistique ou, selon les termes de Michel Charles (1995 : 177), un « énoncé fantôme ». Paradoxalement, c'est ce caractère fantomatique de l'ijo qui crée l'illusion de sa présence : quel lecteur de *The Voice* serait à même de réellement comprendre le texte s'il avait été écrit dans la langue maternelle de l'auteur ? Seul un anglais hanté peut faire entendre l'ijo à un lecteur anglophone européen qui n'a pas la moindre idée de cette langue africaine.

Il est révélateur qu'Okara se refuse obstinément à nommer la langue de ce roman, quand on sait l'importance que revêt la nomination des langues dans la pratique des locuteurs (Tabouret-Keller, 1997 ; Canut, 2000). Contrairement au narrateur de *Soleils des Indépendances* qui se targue dès les premières lignes du roman d'écrire malinké en français², le narrateur de *The Voice* ne revendique aucune langue d'écriture. De fait, la seule langue mentionnée est l'anglais. Ces rares mentions métalinguistiques encadrent certains passages de discours direct qui sont le fait du narrateur ou d'un protagoniste (Okara, 1975a : 42-44) :

Abadi began to speak in English, as he usually did on similar occasions.

“This is an honourable gathering led by an honourable leader,” Abadi began and paused. [...] I have been to England, America and Germany and attended the best universities in these places and have my M.A., Ph.D... ”

“You have your M.A., Ph.D., but you have not got it”, Okolo interrupted him, also speaking in English. [...]”

Le retour à la langue de la narration se fait à partir de la mention du « vernaculaire » et se trouve marqué par rapport à l'anglais standard du discours direct (Okara, 1975a : 45) :

Then with his [Chief Izongo] voice quavering with emotion he began to speak in the vernacular.

“You have first heard the spoken words of Abadi and they have entered your ears. He spoke in English and many words missed our ears while many entered our ears. We will not blame him for that for, who among us will not speak thus with such big book learning. [...]”

Une dernière occurrence est repérable vers la fin du roman, alors qu'Okolo est interrogé par un « homme blanc » dont la première question sera : « *You speak English of course ?* ». Le passage d'un code à l'autre est manifestement un enjeu de pouvoir : Abadi associe à l'emploi de la langue anglaise le prestige de ses diplômes européens, le chef Izongo souligne le caractère relativement incompréhensible de cette langue, qui tire sa valeur d'autorité de cet hermétisme. Enfin, la situation d'interrogatoire est à l'évidence une situation de rapport de forces, ici augmentée par une tension raciale.

Rappelons que le roman s'articule autour d'une quête dont l'objet, « it », ne reçoit volontairement pas de nom. Le refus de nommer est thématiquement tel : « *What is he himself trying to reach ? For him it has no name. Names bring divisions, strife. So let it be without a name; let it be nameless...* » (Okara, 1975a : 112).

Mais il y a plus encore : les particularités linguistiques du roman d'Okara s'avèrent ne devoir que bien peu à sa langue maternelle. Certains procédés stylistiques évoquent en fait avant tout la tradition littéraire britannique (Venuti, 1998 : 177). L'ordre des mots, qui confère

² « Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume... » (Kourouma, 1970 : 9).

à la syntaxe de *The Voice* un rythme singulier, rappelle moins le système tonal de l'ijo que le « sprung rhythm » de Manley Hopkins – et les mots composés rappellent un procédé fréquemment employé par le même poète. Okara revendique d'ailleurs lui-même cet héritage littéraire (Zabus, 1991 : 104). La parabole de la page 25 : « *the old order changeth* » n'est autre qu'une citation tronquée d'un poème de Lord Tennyson, *The Passing of King Arthur*, dans lequel ces paroles sont attribuées au roi Arthur : « *The old order changeth, yielding place to new* ». Pour certains, dont l'écrivain J.P. Clark-Bekederemo (1970 : 36), il ne saurait par conséquent être question de considérer l'anglais dans *The Voice* comme un équivalent de l'ijo. Violamment critique, il affirme que le résultat est la production d'une langue artificielle qui tient plus de l'allemand que de l'ijo. On peut donc craindre que ce ne soit par méconnaissance que les critiques – occidentaux pour la plupart – croient entendre des voix en ijo³. Faut-il pour autant vouloir faire taire ces voix ?

Avant d'envisager cette question, on peut d'ores et déjà mettre en garde contre toute classification des procédés de mise en rapport des langues qui part d'emblée du principe de l'existence de deux codes distincts. L'erreur, ici, venait de la présupposition qu'il fallait exhumer l'ijo latent sous l'anglais, alors que l'écriture d'Okara produit simultanément un énoncé anglais et une impression d'ijo. On retrouve donc empiriquement les recommandations formulées par Peter Auer (1998 : 13) dans l'introduction à l'ouvrage *Code-switching in Conversation* :

while most approaches to the pragmatics of code-switching have started from the presupposition that there are two languages which are used alternately, and proceeded to ask what function switch between them might have, it may well be advisable to ask the question in the opposite way: that is, to start from the observation that there are two sets of co-occurring variables between which participants alternate in an interactionally meaningful way, and then proceed to seeing them as belonging to or constituting two "codes".

[tandis que la plupart des approches de la pragmatique du code-switching partait du présupposé qu'il y a deux langues utilisées alternativement et procédait en se demandant quelle pouvait bien être la fonction de leur alternance, il serait sans doute opportun de poser la question en sens inverse, c'est-à-dire de partir de l'observation du fait qu'il y a deux ensembles de variables en cooccurrence entre lesquels les locuteurs alternent de manière signifiante pour l'interlocution et ensuite envisager de les considérer comme appartenant à deux "codes" ou les constituant.]

Le néologisme « hétérolinguisme », inventé par Rainier Grutman peut s'avérer fort utile pour effectuer cette bascule. D'après son inventeur, le terme désigne « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (1997 : 37). Tandis que les notions de « bilinguisme » et de « diglossie » sont liées respectivement au répertoire de l'individu et au contexte sociolinguistique, l'« hétérolinguisme » désigne un phénomène strictement textuel. Surtout, le choix du préfixe – « hétéro- » et non « pluri- », comme dans « plurilinguisme » – permet de mettre l'accent non sur la pluralité mais sur la *différence*. C'est donc la fonction démarcatrice du changement de langue qu'invite à considérer l'hétérolinguisme. Cette approche différentielle est cohérente avec la représentation de la langue défendue par Grutman, pour qui « il n'y a pas de Langue saussurienne une et indivisible, il n'y a que des variétés *diatopiques* (les dialectes), *diastratiques* (les sociolectes), *diaphasiques* (les registres) et *diachroniques* (les états de langue) » (1990 : 199). Si l'on s'interdit de présupposer

³ Dans son introduction à la ré-édition du roman (Okara, 1975 : 15) chez Heinemann dans la collection « African Writers Series », Arthur Ravenscroft admet : « *I do not know Ijaw, but I would infer that Okara draws upon some of the linguistic characteristics of Ijaw when he hammers out this unusual English of his* ».

l'identité des codes en présence pour chercher à en inférer l'existence à partir du texte, entend-on toujours une voix parler ijo ?

« Vocalité spécifique » et *ethos*

L'impression d'oralité entre automatiquement dans l'ère du soupçon à la suite de la fiction linguistique. Dès que la présence de l'ijo s'avère discutable, fantomatique sinon fantasmagorique, l'illusion de la voix se dissipe. Faut-il pour autant l'abandonner ? La métaphore vocale, prégnante jusque dans le titre du roman, est-elle un leurre ou une fiction heuristique ? Il faut dire que la métaphore de la voix, employée dans le cadre d'un texte littéraire, comporte une part de risque.

La tentation est grande, en effet, d'idéaliser la « voix » comme un point d'origine dont le texte s'éloignerait à mesure qu'il s'écrit. Il existe ainsi une très longue tradition philosophique occidentale qui considère la voix avec nostalgie et regarde le texte écrit avec méfiance quand ce n'est pas avec mépris, n'y voyant alors qu'une dégradation de cette vocalité originaire. Derrida a fait l'archéologie de cette idéalisation de la voix et mis en garde contre la tentation phonocentrique (1967 : 379-445 ; 1972 : 77-214). Il est néanmoins possible et sans doute même nécessaire de trouver le moyen de faire un usage légitime, encore que métaphorique, de la notion de « voix » dans le cadre du texte littéraire écrit. C'est la condition, en effet, pour remédier à une trop longue surdité qui a refusé d'entendre le texte comme discours, c'est-à-dire comme produit d'un acte d'énonciation. De tous les travaux d'Henri Meschonnic, l'article intitulé « Qu'entendez-vous par oralité ? » (1982) est sans doute le plus synthétique quant à la distinction oralité/parlé d'une part et au rapport écrit-rythme-sujet-vocalité de l'autre. Une véritable poétique, explique en substance Meschonnic – qui élabore par ailleurs une « poétique du traduire » (1999) – doit s'intéresser à tout ce qui, dans un texte, témoigne de l'inscription du sujet responsable de l'énonciation. C'est en reprenant les analyses de Meschonnic que Dominique Maingueneau propose d'attribuer au texte littéraire une « vocalité spécifique » ou encore un « ton » (1999 : 78-80) :

Tout discours écrit, même s'il la dénie, possède une vocalité spécifique qui permet de le rapporter à une source énonciative, à travers un ton qui atteste ce qui est dit ; le terme de « ton » présente l'avantage de valoir aussi bien à l'écrit qu'à l'oral : on peut parler du « ton » d'un livre. [...] Loin d'être en amont du texte, souffle initiateur rapporté à l'intention d'une conscience, le ton spécifique que rend possible la vocalité constitue pour nous une dimension à part entière de l'identité d'un positionnement discursif.

Ce « positionnement discursif » correspond à ce que d'autres théories de l'énonciation appellent la « présence de la subjectivité dans le langage ». Mais tandis que cette dernière n'est, le plus souvent, repérée qu'en fonction d'une liste relativement restreinte de marqueurs grammaticalisés : tiroirs ou temps verbaux, pronoms personnels, embrayeurs, déictiques, modalisateurs (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 32), la « vocalité spécifique » autorise des repérages plus souples. Comme le remarquent les auteurs de l'ouvrage *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique* (Détrie, Siblot, Verine, 2001 : 330) :

en limitant la réflexion sur la subjectivité aux marques de la personne (pronoms personnels de première et de deuxième personne), aux déterminants et pronoms possessifs (cet arbre, mon arbre, ça, le mien...), aux adverbes déictiques (ici/là/là-bas, hier/aujourd'hui/demain), on se prive de la possibilité de relier le sujet égotique, pleinement individualisé, aux autres formes d'apparition de la subjectivité, beaucoup plus discrètes et diffuses, mais effectives. Ici se trouve sans doute la limite des approches énonciatives en termes de marques. Car les plus claires (les embrayeurs, par exemple)

deviennent aussi les arbres cachant la forêt, où se trouvent tous les autres modes de positionnement linguistique de la subjectivité.

L'hétérolinguisme me semble constituer l'une de ces autres formes, discursives et non grammaticalisées, de manifestation de la subjectivité. Pour en revenir à *The Voice*, je lis dans le travail pour rendre l'anglais moins familier non pas une tentative de mystification linguistique, mais l'indice d'un positionnement discursif. Le narrateur, en creusant un écart d'apparence linguistique, invite le lecteur à se faire une image de sa personne. Le changement de code peut, bien entendu, avoir une multitude de fonctions (effet de réel, comique etc.⁴), mais ces dernières apparaissent comme secondaires par rapport à une fonction fondamentale qui est de mettre la voix en scène ou, en termes rhétoriques, de produire un *ethos*.

La notion d'*ethos*, qui semble fort lointaine et reléguée dans l'art oratoire de l'antique rhétorique, s'avère fort proche et opératoire dès que le texte est envisagé dans la perspective d'une « vocalité spécifique ». Chez Aristote, l'*ethos* figure, aux côtés du *logos* et du *pathos*, parmi les ressources de l'orateur pour assurer le succès de son entreprise de persuasion. Il s'agit pour l'orateur d'établir sa crédibilité par la mise en scène de qualités morales qui correspondent à des traits de caractère comme le bon sens, la vertu, la bienveillance ou la magnanimité. Contrairement à ses prédécesseurs, Isocrate et l'auteur de la *Rhétorique à Alexandre*, qui considèrent que l'*ethos* est fonction de la personne réelle de l'orateur, Aristote y voit une construction du discours (Woerther, 2007 : 206-208). On distinguera donc, d'une part, une approche dite « prédiscursive » de l'*ethos*, qui intéresse davantage les sociologues dans la lignée de Bourdieu et, d'autre part, un *ethos* « discursif » ou « non-référentiel ». C'est exclusivement à cette seconde acception que je m'intéresserai ici⁵. L'*ethos* n'est pas produit par le contenu du discours (le dit), mais par la manière dont celui-ci est tenu (le dire). En d'autres termes, on peut dire que l'*ethos* relève de l'énonciation davantage que de l'énoncé (Amossy, 1999 : 11). C'est en ce sens que l'*ethos* rejoint la problématique de l'inscription du locuteur et la construction de la subjectivité dans la langue.

Il s'agit donc de se demander quelle image l'énonciateur (le narrateur en l'occurrence) produit de lui-même par la manière dont il opère la mise en tension des langues. Au lieu de chercher à débusquer les traces d'une voix ou la strate d'ivoire sous la surface scripturale du roman, on considérera le travail de différenciation linguistique comme le lieu d'expression d'une « vocalité spécifique » permettant la construction d'un *ethos*. Cet *ethos* est susceptible de varier au cours du texte, mais je m'en tiendrai à l'analyse du tout début du roman.

L'innovation linguistique d'Okara est tempérée du fait de la délégation énonciative qui rappelle des modes de narration conventionnels (Patrick Scott, 1990 : 79). L'incipit attribue en effet l'essentiel des formes déviantes à des personnages secondaires et le lecteur ne peut manquer d'être frappé par l'effacement du narrateur. Tout au long du premier chapitre, les passages de discours indirect et de discours indirect libre alternent avec des dialogues qui relèvent de l'écriture dramaturgique davantage que de la fiction romanesque. Reprenons et poursuivons donc la lecture du tout début du roman :

Some of the townsmen said Okolo's eyes were not right, his head was not correct. This say said was the result of his knowing too much book, walking too much in the bush, and others said it was due to his staying too long alone by the river.

So the town of Amatu talked and whispered. Okolo had no chest, they said. His chest was not strong and he had no shadow. Everything in this world that spoiled a man's name they said of

⁴ On trouve cette même affirmation dans Mondada, 2007 : 173 ; pour une illustration, cf. Horn, 1981 : 225-241.

⁵ Cette perspective est, on le voit, fort différente de celle de Jean-Marc Gouanvic lorsqu'il se penche sur l'*ethos* défini comme « conditions sociales pratiques de l'éthique du traducteur » (Gouanvic, 2001 : 32).

him, all because he dared to search for it. He was in search for it with all his inside and all his shadow. Okolo started his search when he came out of school and returned home to his people. When he returned home to his people, words of the coming thing, rumours of the coming thing, were in the air flying like birds, swimming like fishes in the river. [...]

First messenger: "My right foot has hit against a stone."

Second messenger: "Is it good or bad?"

First messenger (Solemnly): "It's bad"

Second messenger: "Bad? My right foot is good to me."

Third messenger: "Your nonsense word stop. These things have meaning no more. So stop talking words that create nothing."

Les expressions calquées de l'ijo ne sont aucunement expliquées : ni contextualisation, ni glose, à peine un italique pour baliser l'indéfini « *it* ». Les sources énonciatives s'entremêlent : les voix typifiées des messagers, la voix collective du village et jusqu'à l'évocation de la rumeur (« *rumours* »), restituée de manière imagée sous la forme d'oiseaux et de poissons en mouvement. La référence à la rumeur évoque un procédé de création caractéristique de toute une partie de la littérature africaine, depuis la forme populaire de l'« Onitsha Market Literature » jusqu'à des romans comme *Les Méduses* de Tchikaya U Tam'si, *Les écailles du ciel* de Tierno Monémbo ou encore *Matigari* de Ngugi wa Thiong'o (Garnier, 2001a : 14-19). Xavier Garnier, qui a étudié le motif de la rumeur dans nombre de romans africains, conclut que celui-ci constitue un mode de narration dont la particularité est de pouvoir se passer de la stabilité d'un narrateur identifiable (Garnier, 2001b : 17).

Cette apparente déprise du narrateur n'est pas sans évoquer les analyses de Bakhtine sur l'écriture de Dostoïevski (Bakhtine, 1970a) et le carnivalesque de Rabelais (Bakhtine, 1970b). La notion de « polyphonie », développée dans le cadre de sa translinguistique, est l'un des développements les plus fructueux de la notion de voix du côté de la narratologie. Lorsque l'hétérolinguisme accompagne la différenciation des voix et fonctionne comme un indice de polyphonie, il est possible de parler d'un « *ethos* polyphonique ». Reste à préciser de quel type de polyphonie il s'agit. Bakhtine distinguait les cas où les voix sont isolées de manière stricte selon un style linéaire des cas où elles sont agencées le long de frontières floues selon un style pictural (Bakhtine/Volochinov, 1977 : 166-169). Le cas présent semble plus complexe encore, qui vient étoiler la voix de l'instance narrative. La polyphonie envahit le théâtre intérieur d'un sujet d'énonciation en non-coïncidence avec lui-même et, du même coup, insituable aux yeux du lecteur. On peut suivre le développement de la notion bakhtinienne de « polyphonie » vers celle d'« hétérogénéité constitutive » de l'instance d'énonciation chez Jacqueline Authier-Revuz (1995) et Oswald Ducrot où se retrouve en outre la notion d'*ethos* (1984 : 201).

Le lecteur est ainsi invité à imaginer non un personnage-narrateur aux traits bien définis mais une caisse de résonance traversée de voix diverses et à peine orchestrées. Le narrateur produit donc de lui-même une image diffractée si bien que l'on peut parler ici d'un « *ethos* polyphonique [d'autodialogisme inhérent à l'énonciation] ».

Traductions et *ethos*

La traduction est une métaphore fort imparfaite pour rendre compte de l'écriture postcoloniale hétérolingue. Quoi qu'Okara en dise, sa technique d'écriture ne consiste pas à transférer l'ijo en anglais. Mais l'analogie peut s'avérer plus intéressante une fois inversée :

pourrait-on repenser la tâche du traducteur selon les termes du travail de différenciation linguistique opéré au sein de l'original ?

Pour être reconductible, la notion d'*ethos* suppose, on l'a vu, de postuler une « vocalité spécifique » (Maingueneau, 1999 : 78). Dans la prolongation des travaux de Brian Mossop (1983), Barbara Folkart pose comme hypothèse que la traduction est une forme de discours rapporté. Il faut bien alors supposer qu'il s'y fait entendre une voix nouvelle, celle du rapporteur (Folkart, 1991 : 17) :

Comme la traduction, le discours rapporté est la reprise, dans un cadre qui diffère plus ou moins notablement du cadre d'énonciation originale, d'un énoncé qui a été produit par une énonciation antérieure. Le système qui en résulte est marqué par cette ré-énonciation, d'où notre hypothèse de base : tout comme l'énonciation d'origine s'inscrit dans l'énoncé qu'elle produit, de même, la ré-énonciation se manifeste, dans cette entité hybride qu'est l'énoncé rapporteur, par une série de démarcatifs.

Alors que le modèle du transfert linguistique faisait abstraction de l'agent du transfert, l'approche énonciative impose d'admettre la présence d'un *énonciateur de la traduction*, distinct du narrateur de l'original (Schiavi, 1996 ; Hermans, 1996). La représentation de la traduction comme discours rapporté permet, de ce fait, de rendre compte des rapports de force discursifs qui se produisent au cours du processus de traduction. De même que Bakhtine distinguait des cas véritablement dialogiques de polyphonie et des cas sans dialogisme réel, il est possible d'inventorier différents modes de relation entre la voix du rapporteur et celle de l'énonciateur de l'original. C'est donc tout un éventail de positionnements discursifs qui se déploie entre les deux stratégies inverses de l'annexion (*domesticating translation*) et de l'étrangéité (*foreignizing translation*). Et puisqu'il a été établi que la traduction est dotée d'un énonciateur spécifique, c'est-à-dire d'une voix, il est possible de rendre compte de ces positionnements en termes d'*ethos*. J'envisagerai brièvement les deux versions française et allemande du roman d'Okara et tout particulièrement l'incipit dont voici un extrait dans les deux traductions :

Traduction de Jean Sévry, « Monde Noir poche », Hatier, Paris, 1985, p. 11 :

En ville, il y avait des hommes qui disaient que les yeux d'Okolo n'y voyaient pas bien, que sa tête n'était pas normale. Cela venait, disaient-ils, de ce qu'il avait trop lu dans les livres, et qu'il s'était trop promené dans la brousse ; et d'autres disaient que cela venait de ce qu'il était resté trop longtemps tout seul au bord de la rivière.

Voilà ce qui se disait et se murmurait dans la ville d'Amatu ; voilà ce que le monde disait et murmurait. Okolo n'avait pas de coffre, disaient-ils. Son coffre n'était pas solide et il n'avait pas d'ombre.

Traduction d'Erich et Olga Fetter, « Neue Texte », Aufbau, Berlin, 1975, p. 5 :

Einige Leute sagten, Okolos Augen sind nicht in Ordnung, er ist nicht richtig im Kopf. Das liegt daran, sagten sie, weil er zu viele Bücher liest, zu viel im Busch umherläuft, und andere sagten wieder, das kommt daher, weil er immer zu lange am Fluss bleibt.

So redete und flüsterte der Ort Amatu, so redete und flüsterte die Welt. Okolo hat keine Brust, sagten sie. Seine Brust ist nicht stark, und er hat keinen Schatten.

L'emploi de l'imparfait de l'indicatif dans la version française n'est pas marqué : il correspond à la fois au prétérit de l'original et à la concordance des temps attendue dans la langue cible. Le choix fait, dans la version allemande, du présent de l'indicatif à la place du subjonctif est, en revanche, signifiant. Commentant le choix du mode, Heinz Bouillon

remarque qu'« en allemand, on emploie le subjonctif pour indiquer qu'on rapporte les paroles (ou les pensées) d'autrui sans prendre position [...] L'emploi de l'indicatif (mode réel) implique qu'on ne met pas en doute les affirmations rapportées » (Bouillon, 2001 : 95). Il est possible que le narrateur de la version allemande impose son point de vue de rapporteur au discours rapporté. Surtout, la différence entre le temps passé de la narration et le présent du discours rapporté accentue la distinction des voix. On observe donc un glissement du discours indirect libre vers le discours direct libre (Vuillaume, 1996), ce qui vérifie l'hypothèse de Rachel May selon laquelle le traducteur tend à désambigüiser le rapport entre les voix, « *out of fear of being lost among the various voices in the text* » (May, 1994 : 87).

L'étude du rapport entre les langues concorde avec celle de la gestion de la relation entre les voix. La traduction allemande se caractérise par une tendance extrême à la rationalisation, à l'explicitation et à la réduction de l'hétérogénéité linguistique. Le recours aux notes en bas de page est le signe le plus évident de la volonté de clarification du texte original. Le lecteur germanophone se voit ainsi informé par des notes infrapaginales que « Fufu » désigne un plat de « *Gekochter und gestampfter Yam* » (p. 69, « *de l'igname cuit et pilé* »), « Moimoi » et « Akara » sont « *beides sind in Öl gebackene Bohnenkuchen* » (p. 74, « *l'un et l'autre des espèces de gâteaux cuits dans l'huile* »); « Compound » un « *Umzäuntes Grundstück, Gehöft* » (p. 62, « *terrain clôturé, habitation* ») mais aussi que « PhD » désigne un « *Englische akademische Grade* » (p. 29, « *un diplôme anglais* »). Plus discrètes mais tout aussi systématiques sont les normalisations des répétitions d'adjectifs ou de substantifs, transformées en une adjectivation intensive classique (l'étrange « *with smile smile in his mouth* » devient « *mit unverhohlenem Lächeln* », « *avec un sourire non dissimulé* ») ainsi que des expressions translittérées (« *Okolo had no chest* » est tantôt calquée en allemand « *Okolo hat keine Brust* » tantôt glosée, devenant alors « *ohne Mut* », « *sans courage* »). Le substantif « Inside » (de l'ijo « Biri »), pourtant parfois traduit par l'équivalent exact « *Innere* » disparaît dans d'autres passages pour laisser place à des formulations verbales. Dans le passage suivant qu'il faut citer un peu longuement, cette absence de cohérence dans les choix de traduction entraîne la disparition de l'opposition structurelle entre les adverbes « outside » / « inside » dans le passage à l'allemand (je souligne) :

Inside the hut Okolo stood, hearing all the spoken words outside and speaking with his inside. He spoke with his inside to find out why this woman there behaved thus. [...] So it was in the insides of everyone that perhaps she had not the parts of a woman [...] His inside then smelled bad for the town's people and for himself for not being fit to do anything on her behalf. But this feeling in his inside had slowly, slowly died [...]

In der Hütte stand Okolo, hörte jedes der draußen gesprochenen Worte und dachte tief nach. Er dachte tief nach, um dahinter zu kommen, warum diese Frau sich so verhielt. [...] Also dachte schließlich jeder: Vielleicht ist sie keine richtige Frau [...] Er hatte sich damals geekelt, vor den Leuten und vor sich selber, weil er es nicht fertigbrachte, etwas für sie zu tun. Aber dieses Gefühl des Ekels war langsam gestorben [...].

Sur le plan syntaxique, la négation comme l'ordre des mots sont toujours conformes à l'allemand standard et la répétition de la copule « be » n'est plus perceptible. Le narrateur de la version allemande réorchestre d'une main de maître ce qui était fluide et mêlé dans l'original. La voix des traducteurs s'impose d'autant plus que le travail de traduction est passé sous silence. La version allemande se garde bien, comme l'analyse Barbara Folkart, d'afficher son statut de discours rapporté. Le nom des traducteurs n'apparaît ni sur la première de couverture, ni sur la page de titre. Olga et Erich Fetter ne sont mentionnés qu'au dos de la page de titre, dans une petite police. Le paratexte, qui joue un rôle déterminant dans la mise

en évidence de l'appareil de ré-énonciation traductionnelle, ne comporte que la postface de Joachim Fiebach. En réalité, la postface est très largement une traduction de l'introduction d'Arthur Ravenscroft, agrémentée d'un net infléchissement politique. Les premières lignes évoquent ainsi les forces sociales (« soziale Kräfte »), l'essor de la démocratie et la prise d'indépendance politique du Nigeria (« politischen Unabhängigkeit »). La comparaison du roman d'Okara au livre *A Man of the People* d'Achebe, elle aussi empruntée à Arthur Ravenscroft, est stratégiquement placée à la toute fin de la postface, comme pour accentuer l'invitation à une lecture engagée (Fiebach dans Okara, 1975b : 135) :

Chinua Achebe beschrieb zwei Jahre später in seinem Roman A Man of the People die nigerianischen Verhältnisse in ihren sozialen Implikationen und politischen Konturen weitaus deutlicher, und zwar in den konfliktreichen Beziehungen eines Okolo-Typs, hier eines jungen Lehrers, zu einem Minister, „seinem“ Grossen Boss. Zugleich hat Achebes Buch aber bestätigt, dass Okara in der Symbolik und dem Eingebundensein seiner Erzählstruktur in die traditionelle Seh- und Ausdruckweise wesentliche soziale und auch politische Konstellationen richtig bezeichnet hat.

[Chinua Achebe a décrit avec bien plus de précision dans son roman A Man of the People, écrit deux ans plus tard, les implications sociales et les contours politiques de la situation au Nigeria, sous la forme des relations conflictuelles entretenues par un personnage du type d'Okolo, ici un jeune enseignant, avec un ministre, « son » grand chef. Mais le livre d'Achebe a dans le même temps confirme qu'Okara avait represente avec acuité des constellations sociales mais aussi politiques essentielles par le choix des symboles et l'inclusion de la structure narrative dans une vision et une forme d'expression traditionnelles.]

Il faut dire que l'édition Aufbau, crée en Allemagne de l'Est en 1945, avait pour vocation première la diffusion d'oeuvres communistes et, plus generalement, de la littérature engagée contre le fascisme⁶.

L'écrasement des strates linguistiques de l'original, de même que l'atténuation de la polyphonie initiale, coïncide donc avec un projet discursif qui fait prédominer la lisibilité du discours rapporté sur la complexité de la relation interdiscursive avec le texte de départ. Je pense qu'il est possible de lire ici un « ethos de sur-énonciation », la sur-énonciation étant définie, dans la topique énonciative de Rabatel (2003 : 35-36), comme :

un phénomène interactionnel intervenant dans des interactions inégales, dissensuelles (sur les plans du statut des locuteurs, sur les plans cognitifs, pragmatiques), dans lesquelles le locuteur citant déforme à son avantage le dire du locuteur cité en estompant l'origine énonciative et la visée des propos rapportes.

Le narrateur de la version française ressemble davantage à son homologue original. La polyphonie de l'incipit, on l'a vu, reste semblable à celle du texte source. Sont aussi conserves les emprunts, l'emploi non standard des pronoms, les répétitions (« Un sourire le sourire à la bouche »), même si certaines séquences nominales sont normalisées : (« tes cheveux étaient noirs très noirs ») ainsi que l'ordre des mots. La difficulté tient au choix des équivalents choisis qui relèvent, le plus souvent, soit du registre familier (« chest » est traduit par « coffre ») soit par des archaïsmes dont les connotations ne correspondent pas au ton de l'original. Jacky Martin remarque, par exemple, que la traduction d'« inside » par « for intérieur » « évoque une topique à la fois légaliste (le « for » – du latin forum – était une juridiction religieuse) et moraliste (il est fait allusion au tribunal intime de la conscience) »

⁶ Rappelons le contexte : Tania Peitzker raconte que la traduction réalisée par les Fetter de *The Sun is not enough* de Dymphna Cusack n'a finalement pas été publiée par la revue *Für dich* qui l'avait commandée pour des motifs politiques, Cf. Peitzker, 2005 : 61.

(Martin, 2001 : 210). La discussion relative à la pertinence de ces choix de traduction est cependant secondaire par rapport au constat du fait qu'il s'agit de choix de traduction explicitement assumés comme tels. La version française, publiée dans la collection « Monde noir poche » d'Hatier, s'ouvre en effet sur un conséquent « Avertissement » de six pages. Tout y indique une position de maîtrise discursive : le titre, la signature (« Jean Sévry, Université de Montpellier ») et jusqu'au ton, marqué par l'insistance du pronom de première personne et l'adresse directe au lecteur. Plusieurs solutions de traduction y sont évoquées, justifiées et rapportées à une stratégie surplombante, le refus de l'exotisation :

Ce que le romancier appelle « Inside » (le for intérieur) vient de l'Ijaw « Biri », qui est localisé dans l'abdomen et est le lieu des émotions. Celles-ci vont s'emparer de toute la personne jusqu'à lui donner la parole, de sorte que le dialogue avec l'esprit, siège de la symbolisation indispensable, est permanent. Il faut nous garder, à cet égard, de tout exotisme facile. (Sévry, dans Okara 1985 : 8)

La traduction est présentée à la fois comme une poursuite du geste créateur de l'écrivain et comme une prise de risque qui ne laisse pas le public hors d'atteinte :

Ici, Okara fait aussi œuvre de traducteur : il s'agit pour lui de transférer dans un langage imaginaire une culture qui autrement n'aurait jamais été que l'invitée de la langue anglaise. [...] Traduire ce roman représente une gageure. Le risque est considérable. Nous espérons que le lecteur est prêt à le partager. (Sévry, dans Okara 1985 : 6 et 10)

La quatrième de couverture chante les louanges de la traduction en affirmant : « grâce à la ferveur et au talent de son traducteur, Jean Sévry, *La Voix* est enfin accessible aux lecteurs francophones ». Cette traduction française assume donc pleinement son statut de discours rapporté. Loin de chercher à masquer sa propre voix, le traducteur-rénonciateur se présente comme un garant de la parole contenue dans l'original. On peut donc parler ici d'un « *ethos* d'attestation ». Tandis que la notion de « fidélité » ne désignait que la restitution scrupuleuse de la lettre de l'original, l'« *ethos* d'attestation » caractérise une stratégie par laquelle le rapporteur joue le rôle d'un garant dont la voix est audible comme telle. Cette appellation permet donc à la fois de caractériser un éventail plus large de procédés et de ne pas préjuger de leur valeur, étant plus neutre du point de vue connotatif que le terme de « fidélité ».

En guise de conclusion

Pour établir un diagnostic en guise de conclusion, il semble n'y avoir rien de pathologique à entendre des voix en lisant *The Voice*. L'écriture d'Okara repose, selon les déclarations de l'auteur, sur un double procédé de traduction qui permet de passer de l'ijo à l'anglais et, dans le même temps, de l'oral à l'écrit. J'ai proposé de prendre ces affirmations « à rebrousse poil » en considérant l'ijo et l'oralité comme des effets du texte au lieu de présupposer leur existence antérieurement au travail d'écriture. La « voix » qui se fait entendre dans le texte n'est donc pas la trace d'une oralité primordiale mais l'indice, ténu et non grammaticalisé, de la présence de l'énonciateur-narrateur dans son discours. C'est cette « vocalité spécifique » qui permet d'envisager le texte en termes d'*ethos* et d'interpréter l'hétérolinguisme comme une mise en scène du locuteur dans son rapport avec l'altérité des langues et des discours étrangers. Le narrateur de *The Voice*, loin de donner l'image d'un chef d'orchestre en position de maîtrise, ressemble au narrateur polyphonique décrit par Bakhtine ou, plus encore, au locuteur traversé par l'interdiscours de Jacqueline Authier-Revuz et de Ducrot. J'ai, pour le caractériser, proposé de parler d'un « *ethos* polyphonique [d'autodialogisme inhérent à l'énonciation] ». La traduction, qui n'est plus réduite à une métaphore pour décrire la poétique

postcoloniale ni à un simple transfert linguistique, prend une dimension nouvelle. Envisagée dans cette perspective énonciative, la traduction se définit comme un acte de ré-énonciation qui implique une nouvelle voix, celle du rapporteur. Ce dernier doit, dans le cas d'un texte hétérolingue, négocier à son tour avec la différence des langues et présente, de ce fait, un *ethos* qui peut différer sensiblement de celui du narrateur du texte de départ. Volontairement effacée dans la version allemande d'Olga et Erich Fetter, qui présente un « *ethos* de sur-énonciation », la voix du rapporteur de la traduction est clairement audible dans la version française de Jean Sévry où l'on peut déceler un « *ethos* d'attestation ». La notion d'*ethos* me semble ainsi permettre non seulement d'articuler différemment la dichotomie oral/écrit mais aussi de repenser le statut de la traduction en y voyant, sur le modèle de l'écriture hétérolingue, le lieu d'une stratégie discursive où se négocient les frontières entre le soi et l'autre.

Bibliographie

- AMOSSY R., 1999, « La notion d'*ethos* de la rhétorique à l'analyse de discours », dans R. Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'*ethos**, Delachaux et Niestlé, Lausanne.
- AUER P. (ed.), 1998, *Code-switching in Conversation. Language, Interaction and Identity*, Routledge, Londres et New York.
- AUTHIER-REVUZ J., 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, Sciences du langage, Paris.
- BAKHTINE M., 1970a, *La Poétique de Dostoïevski*, traduction du russe par Isabelle Kolitcheff, Seuil, Paris.
- BAKHTINE M., 1970b, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduction du russe par Andrée Robel, Gallimard, Bibliothèque des Idées, Paris.
- BAKHTINE/VOLOCHINOV, 1977, *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, traduction du russe par M. Yaguello, Minuit, Paris.
- BANDIA P., 1993, « Translation as culture transfer: Evidence from African creative writing », dans *Traduction, mixité, politique, TTR (Traduction Terminologie Rédaction)*, vol. VI, n° 2, Association canadienne de traductologie, pp. 55-78.
- BANDIA P., 2006, « African Europhone Literature and Writing as Translation: Some Ethical Issues », dans T. Hermans (ed.), *Translating Others 2*, St Jérôme, Manchester, pp. 349-361.
- BOUILLON H., 2001, *Grammaire pratique de l'allemand*, De Boeck Université, Louvain et Paris.
- CANUT C., 2000, « Le nom des langues ou les métaphores de la frontière », <http://recherche.univ-montp3.fr/cerce/r1/c.c.htm>, consulté le 18 mars 2010.
- CHARLES M., 1995, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, Paris.
- CHINWEIZU, ONWUCHEKWA J., IHECHUKWU M., 1998, *Toward the Decolonization of African Literature*, Kegan Paul International, Washington.
- CLARK-BEKEDEREMO J.P., 1970, *The Example of Shakespeare*, Northwestern University Press, Evanston.
- DERRIDA J., 1967, *De la grammatologie*, Minuit, Paris.
- DERRIDA J., 1972, *La dissémination*, Seuil, Tel quel, Paris.
- DETRIE C., SIBLOT P., VERINE B. (eds.), 2001, *Termes et concepts pour l'analyse du discours : une approche praxématique*, Honoré Champion, Paris.

- DUCROT O., 1984, *Le Dire et le dit*, Editions de Minuit, Paris.
- FOLKART B., 1991, *Le conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Balzac, Univers des discours, Québec.
- GARNIER X., 2001a, « Usages littéraires de la rumeur en Afrique », dans *Notre librairie*, n° 144, pp. 14-19.
- GARNIER X., 2001b, *L'éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, Peter Lang, Bruxelles.
- GOUANVIC J.M., 2001, « Ethos, éthique et traduction : vers une communauté de destin dans les cultures », dans *TTR (Traduction Terminologie Rédaction)*, vol. 14, n° 2, Association canadienne de traductologie, pp. 31-47.
- GRUTMAN R., 1990, « Le bilinguisme comme relation intersémiotique », dans *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. XVII, n° 3-4, pp. 198-212.
- GRUTMAN R., 1997, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^{ème} siècle québécois*, Fides, Québec.
- GYASI K. A., 1999, « Writing as Translation : African Literature and the Challenges of Translation », dans *Research in African Literatures*, vol. 30, n° 2, pp. 75-87.
- HERMANS T., 1996, « The Translator's Voice in Translated Narrative », dans *Target*, vol. 8, n° 1, pp. 23-48.
- HORN A., 1981, « Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur », dans *Arcadia, Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, n° 16, pp. 225-241.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 1980, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris.
- KOUROUMA A., 1970, *Les Soleils des Indépendances*, Seuil, Paris.
- MAINGUENEAU D., 1993, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris.
- MAINGUENEAU D., 1999, « Ethos, scénographie, incorporation », dans R. Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, pp. 75-100.
- MARTIN J., 2001, « Le concept de "décentrement" dans l'écriture et la traduction de *The Voice* de Gabriel Okara », dans *Anglophonia*, n° 9, pp. 205-214.
- MAY R., 1994, *The translator in the text: on reading Russian literature in English*, Northwestern University Press, Evanston.
- MESCHONNIC H., 1982, « Qu'entendez-vous par oralité ? », dans *Langue française, Le rythme et le discours*, n° 56, Larousse, Paris, pp. 6-23.
- MESCHONNIC H., 1999, *Pour une éthique du traduire*, Verdier, Lagrasse.
- MONDADA L., 2007, « Le code-switching comme ressource pour l'organisation de la parole en interaction », dans *Journal of Language Contact*, n° 1, pp. 168-197.
- MOSSOP B., 1983, « The Translator as Rapporteur: A Concept for Training and Self-Improvement », dans *Meta*, vol. 28, n° 3, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp. 244-278.
- OKARA G., 1963, « African Speech... English Words », dans *Transition*, n° 10, pp. 15-16.
- OKARA G., 1975a [1964], *The Voice*, avec une introduction d'Arthur Ravenscroft, Africana, New York.
- OKARA G., 1975b, *Die Stimme*, traduction de l'anglais par Erich et Olga Fetter et « Nachbemerkung » de Joachim Fiebach, Aufbau, Neue Texte, Berlin.
- OKARA G., 1985, *La Voix*, traduction de l'anglais et « Avertissement » par Jean Sévry, « Monde noir Poche », Hatier, Paris.
- PEITZKER T., 2005, *Dymphna Cusack (1902-1981) : a Feminist Analysis of Gender in her Romantic Realistic Texts*, thèse soutenue dans le département de philosophie de

- l'Université de Potsdam, www.gradnet.de/papers/pomo01.paper/Peitzker01.pdf, consulté le 18 mars 2010.
- RABATEL A., 2003, « L'effacement énonciatif dans les discours représentés et ses effets pragmatiques de sous- et de sur-énonciation », dans *Estudios de Lengua y Literatura francesas*, n° 14, pp. 33-61.
- RICŒUR P., 1990, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Points Essais Paris.
- SCHIAVI G., 1996, « There is Always a Teller in a Tale », dans *Target*, vol. 8, n° 1, pp. 1-21.
- SCOTT P., 1990, « Gabriel Okara's *The Voice*, The Non-Ijo Reader and the Pragmatics of Translingualism », dans *Research in African Literature*, vol. 21, n° 3, pp. 75-88.
- SEVRY J., 1993, « Traduire une œuvre africaine : quels instruments ? », dans *Palimpsestes*, n° 8, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, pp. 135-148.
- TABOURET-KELLER A. (ed.), 1997, *Le nom des langues I, les enjeux de la nomination des langues*, Peeters, « Bibliothèque des cahiers de l'institut de linguistique de Louvain », Lausanne.
- TALBOT A., 1967, *Tribes of the Niger Delta*, Cass&Cy, Londres.
- TYMOCZKO M., 1999, « Post-colonial writing and literary translation », dans Susan Bassnett, Harish Trivedi (eds.), *Postcolonial Translation Theory and Practice*, Routledge, London, pp. 19-40.
- VENUTI L., 1998, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, New York.
- VUILLAUME, 1996, « Le discours rapporté », dans *Nouveaux cahiers d'allemand*, vol. 14, n° 4, pp. 467-471.
- WOERTHER F., 2007, *L'ethos aristotélicien : genèse d'une notion rhétorique*, Vrin, Textes et traditions, Paris.
- ZABUS C., 1989, « Under the Palimpsest and Beyond: The "Original" in the West African Europhone Novel », dans Geoffrey Davis, Hena Maes-Jelinek (eds.), *Crisis and Creativity in the New Literatures in English*, Rodopi, Amsterdam, pp. 103-121.
- ZABUS C., 1991, « Of Tortoise, Man and Language. An Interview with Gabriel Okara », dans Holger G. Ehling (ed.), *Critical approaches to Anthills of the Savannah*, Rodopi, Londres.
- ZABUS C., 2004, *The African Palimpsest. Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Cross/Cultures 4, Rodopi, Amsterdam et Atlanta.

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Michaël Abecassis, Salih Akin, Sophie Babault, Claude Caitucoli, Véronique Castellotti, Régine Delamotte-Légrand, Robert Fournier, Emmanuelle Huver, Normand Labrie, Foued Laroussi, Benoît Leblanc, Fabienne Leconte, Gudrun Ledegen, Danièle Moore, Clara Mortamet, Alioune Ndao, Gisèle Prignitz, Georges-Elia Sarfati.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Clara Mortamet.

Comité scientifique : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Louise Dabène, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Jean Le Du, Marinette Matthey, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolai, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffelec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : Françoise GADET (Paris-Nanterre), Yves GAMBIER (Turku), Olli Philippe LAUTENBACHER (Helsinki), Jean-Marie MERLE (Aix-en-Provence), Nicolas FROELINGER (Paris 7 Diderot), Daniel VÉRONIQUE (Aix-en-Provence).

Laboratoire LiDiFra – Université de Rouen
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>

ISSN : 1769-7425