

## LES VOIES DE LA RÉPÉTITION DE HOVE, LA VOIX DE LA TRADUCTION DE RICHARD

Hove's devices of repetition, Richard's voice in translation

Laurence JAY-RAYON

*Montclair State University / New York University*

**RÉSUMÉ:** On lit souvent que le génie de la langue française explique certaines intolérances, aux répétitions par exemple. Beau témoignage du génie du traducteur, la traduction française (*Ancêtres* 2000) que Jean-Pierre Richard nous livre de la fiction poétique de Chenjerai Hove (*Ancestors* 1996) nous prouve exactement le contraire. Cet article remet en question l'affirmation voulant que les répétitions représentent une figure *étrangère* aux littératures en langue française. Prenant comme point de départ le troisième roman de l'écrivain zimbabwéen Chenjerai Hove et sa traduction en français, je montre que l'enchâssement des répétitions dans *Ancestors* est en effet perçu par Richard comme la principale figure du texte hovien et constitue son axe traductif. À cet effet, la poésie de Hove et le rapport à la langue et à l'écriture de Richard sont contextualisés pour faire valoir comment leurs approches scripturales respectives entrent en dialogue dans la traduction française. Enfin, je conclus que la réactivation de la mélodie de Hove sous la plume du traducteur Richard participe d'un continuum en matière de modalités littéraires.

**Mots-clés:** traduction, littératures africaines, répétition, mélodique, voix.

**ABSTRACT:** One often reads that French language is not amenable to repetitions. Some are prompt to explain this by a so-called *génie de la langue française* –an impressionistic statement loaded with more myth than genius in itself. This paper questions the very claim that repetitions represent a *foreign* device to literatures *in* French. Taking Zimbabwean writer Chenjerai Hove's third novel, *Ancestors*, and its French translation as a case study, I examine how French translator Jean-Pierre Richard deals with repetition as a core, multi-faceted figure in the novel. To that end, I contextualize Hove's poetics and Richard's own approach to language and writing, and show how both writerly approaches enter into dialogue in the French translation, *Ancêtres*. Last, I suggest that Richard's reenactment of Hove's melopoetics as stylistic iteration allows for sustaining a continuum in terms of literary modalities.

*Key words:* Translation, African Literatures, Repetition, Melopoetics, Voice.

**RESUMEN:** A menudo se lee que a la lengua francesa no le gustan las repeticiones. Algunos lo atribuyen de manera precipitada al así llamado *génie de la langue française* –una afirmación impresionista más mítica que cargada de genio en sí misma. Este artículo cuestiona la misma afirmación de que las repeticiones representan un recurso ajeno a las literaturas de lengua francesa. Mediante la elección de la tercera novela del escritor zimbabuo Chenjerai Hove *Ancestors*, y su traducción al francés, como caso práctico, se examina cómo su traductor, Jean-Pierre Richard, trata a la repetición como una figura central y polifacética de la novela. Con el mismo fin, se contextualiza la poética de Hove y la propia visión de Richard sobre el lenguaje y la escritura, y se muestra cómo sendas visiones del arte de escribir entran en diálogo en la traducción francesa, *Ancêtres*. Finalmente, se sugiere que la recreación de Richard de la melpoética de Hove como iteración estilística permite plantear un continuo por lo que respecta a las modalidades literarias.

*Palabras clave:* traducción, literaturas africanas, repetición, melopoética, voz.

## 1. UNE LITTÉRATURE INTOLÉRANTE À LA RÉPÉTITION?

La tradition littéraire française est devenue et demeure encore hypersensible à la répétition: un rien suffit à en créer l'effet, quand l'anglais doit forcer la dose (Richard 2005b: 117).

C'est avec cette provocation que Richard ouvre son article consacré à la traduction de la figure de répétition dans le roman *Ancestors* de l'écrivain zimbabwéen Chenjerai Hove. Quelques lignes plus loin, Richard revient habilement sur ses pas et on prend alors la mesure de ce monologue rhétorique, qui va progressivement prendre la forme d'une démonstration en bonne et due forme:

Au demeurant, est-il juste d'opposer sur ce point précis la tradition française à l'anglaise? À vrai dire, on découvre, en français, une [...] prolifération des verbes «être» et «avoir» (fût-ce à titre d'auxiliaires) dans un paragraphe de *Quatre-vingt-treize* à l'écriture pourtant ambitieuse (ibid: 118).

En cherchant parmi les écrivains français dits «canonisés» on dispose d'exemples encore plus parlants pour aborder à la fois l'écriture de Chenjerai Hove et la délicate question du dosage que Richard soulève. Chronologiquement plus proche de nous qu'Hugo, Queneau livre en effet matière à réflexion, pertinente à plus d'un titre, à commencer par sa vision singulière (non conventionnelle?) de la question générique:

Le roman pour Queneau est ou plutôt doit être un poème. Non pas une sorte de poème en prose poétique, ce qui impliquerait une «inspiration» et un contenu qui restent problématiques, mais un poème à forme fixe, avec de fortes contraintes structurales et les effets de réitération propre à ce genre. Le roman-poème est long, le poème court: voilà toute la différence (Debon 1989: X).

Queneau s'en est expliqué à plusieurs reprises, de manière très précise, remettant en question cette vision d'une tradition littéraire française qui serait intolérante aux répétitions:

Le nombre, la forme et la mesure, chassés du domaine lyrique où périclète la poésie [...], réapparaissent dans le champ de la narration. [...] Le moins qu'on puisse exiger du roman, c'est qu'il possède un relief, ce qui ne peut s'obtenir que par les vertus mêmes du nombre (Queneau 2002: 1244-1245).

Les frontières entre ces traditions littéraires seraient d'ailleurs toutes relatives, voire poreuses: Queneau s'est lui-même fortement inspiré de la technique du roman élaborée par Joyce, auquel il vouait une profonde admiration (ibid: 1245). Il y a effectivement lieu d'être déconcerté par ces cloisonnements géographiques, qui sous-entendent que les littéraires de ce monde ne s'entrelisent pas. Partant, cette approche fait la part belle aux généalogies «pures» et incite à appréhender l'écriture comme monolithe national. De fait, l'extranéité n'est pas toujours là où l'on croit la trouver.

Les quelques passages qui suivent sont extraits du *Chiendent*, le premier roman de Queneau, et de son dernier roman, *Les Fleurs Bleues*, parus à quelque trente-cinq ans d'intervalle. Ces indications chronologiques ne sont pas fortuites, dans la mesure où le Queneau du *Chiendent* (1933) se montre encore fort timide en matière d'expression de la réitération – hormis dans le dernier chapitre, d'où sont extraits les exemples ci-dessous – tandis qu'ils constituent une composante à part entière du projet d'écriture des *Fleurs Bleues* (1968). La traduction en anglais est signée Barbara Wright,<sup>1</sup> qui n'a pas seulement traduit Queneau, mais toute une série d'écrivains entretenant un rapport pour le moins étroit avec la langue et les jeux de langue, parmi lesquels figurent Alfred Jarry, Eugène Ionesco et Robert Pinget.

Ich bine la tempête qui hurle avec les loups, l'orage qui fait rage, l'ouragan qui dépouille ses gants, la tornade qui reste en rade, la bourrasque qui s'efflasque, le cyclone sur sa bicyclette, le tonnerre qui tête et l'éclair qui lui, luit (Queneau 2002: 244).

Ich bin the storm that howls with the wolves, the tempestuous tempest, the blizzard that blitzes the lizards, the hurricane that hurries you into your coffin, the gale with its hail, the cyclone on its bicycle, the thunder with its icicles, and the lightning that lights life (Queneau 2003: 308).

J'inspirais les trouilles nocturnes et les poltronneries diurnes. [...] J'étais la chiffonnière avorteuse, la maquerelle véroleuse, la portière lyncheuse (Queneau 2002: 245).

I used to inspire nocturnal dastardy and diurnal poltroonery. [...] I was an aborting ragpicker, a pox-promoting procuress, a lynch-promoting janitress (Queneau 2003: 308).

---

<sup>1</sup> Wright a surtout traduit des auteurs surréalistes et existentialistes, et a fait partie du Collège de Pataphysique.

Ce dernier extrait illustre l'enchevêtrement des différents axes sur lesquels porte la répétition:

Ils avancent en silence.

Dans le silence obscur, ils avancent.

Dans l'obscurité silencieuse, ils continuent d'avancer. Sans cadence, ils avancent, la corde se balance et la lanterne aussi, c'est toujours le silence [...] Le duc avance en silence, la corde se balance, l'abbé suit de confiance, la petite lumière aussi se balance [...] (Queneau 2006: 1117).

Le premier axe de réitération est d'ordre lexical, que ce soit au sens strict ou bien au sens élargi, ce qui revient à tenir également compte des dérivés morphologiques: *avancent* [3 x]/*avancer/avance*; *silence* [4 x]/*silencieuse*; *corde* [2 x]; *balance* [3 x], *obscur/obscurité*. Le deuxième axe –sans qu'aucune hiérarchie ni chronologie ne soient ici sous-entendues– a trait au retour des structures sonores, à savoir les quinze [ance/ence] qui martèlent ce passage, renforcés par les [s] additionnels qui le parcourent (ex.: *silence*, *obscur*, *suit*, *aussi*, etc.):

Dans le **silence** obscur, ils **avancent**.

Dans l'obscurité **silencieuse**, ils continuent d'**avancer**. Sans **cadence**, ils **avancent**, la corde se **balance** et la lanterne aussi, c'est toujours le **silence**. [...] Le duc **avance** en **silence**, la corde se **balance**, l'abbé suit de **confiance**, la petite lumière aussi se **balance** [...].<sup>2</sup>

Barbara Wright n'a pas hésité à emboîter le pas à Queneau, donnant priorité à la figure de répétition –quitte à sacrifier ponctuellement le référentiel au profit de la restitution des structures sonores: *Sans cadence* est ainsi troqué pour *As if in a trance*. Ce faisant, Wright nous invite discrètement à réfléchir sur la notion de sens en/de la traduction:

They advance in silence.

In the dark silence, they advance.

In the silent darkness, they continue to advance.

As if in a trance, they advance, the rope starts to prance, so does the lantern, the silence is enhanced. [...] The Duke advances in silence, the rope prances, the Abbé follows in a trance, the little light also prances [...] (Queneau 1967: 165-166).

<sup>2</sup> Dans les citations, c'est toujours l'auteur de cet article qui souligne.

Cette écriture du retour se retrouve ailleurs, sous la plume d'un autre écrivain d'expression française:

Vous aviez entre vos mains les pouvoirs, tous les pouvoirs, les moyens, tous les moyens. Le pouvoir technique, les moyens techniques. Le pouvoir intellectuel, les moyens intellectuels. Le pouvoir moral, le moyen moral (Adiaffi 2002: 41).

Dans ce roman (*La carte d'identité*, 2002 [1980]),<sup>3</sup> l'ivoirien Jean-Marie Adiaffi déploie effectivement toute une panoplie de techniques (paronomases, allitérations, répétitions lexicales, dérivés morphologiques et parallélismes) qui, ensemble, participent de la figure de répétition qui constitue la signature des littératures traditionnelles d'Afrique de l'Ouest (Bandia 2008: 115). Cet autre exemple illustre, lui aussi, la mise en œuvre du parallélisme syntaxique:

La loi, la légalité, la légitimité: c'est moi et moi seul. Il n'y a pas plus à Bettié qu'ailleurs deux légalités, deux légitimités, deux cartes d'identité (Adiaffi 2002: 32).

La répétition lexicale et le parallélisme syntaxique sont ici soutenus par la série d'homéotéleutes (en /é/) et l'association quasi-paronomastique de *légalité* et *légitimité* (*lé-ité*). La paronomase figure d'ailleurs en bonne place dans l'œuvre adiaffienne, que ce soit dans *La carte*: «Vous piétinez, vous humiliez, vous **opprimez**, vous **réprimez**, vous exploitez, vous niez [...]» (ibid: 42) où la paronomase est engendrée par une énumération de verbes permettant l'homéotéleute (/ez/), ou bien dans le long poème *D'éclairs et de foudres*:

Un matin plein de fourmis dans l'air épais qui surplombe le village des hommes blancs habillés de noir et **casqués** de mort, des hommes noirs habillés de blanc et **masqués** de douleur et de honte ensemble ont pendu le vieux nègre (Adiaffi 1980: 50).

Ici, la substitution de *casqués* par *masqués* renforce une autre permutation, introduite par le chiasme syntaxique revêtant les hommes blancs de noir et les hommes noirs de blanc. Plus loin, l'ironie se fait grinçante, mais l'écriture est toujours articulée à une parole poétique où «les mots s'enchaînent aux mots» (Borgomano 1987: 31):

<sup>3</sup> Désormais, *La carte*.

Vous petits nègres mercédes-odorisés, merde-  
**sots-odorisés** qui maintenez la **douloureuse**  
**pérennité** du fouet du **vol** du **pillage** du **viol** dans nos  
 murs (Adiaffi 1980: 63).

La paronomase s'allie cette fois au calembour pour mieux souligner l'ordre (inodore? odoriférante?, en tout cas douloureuse) ou encore la proximité du vol et du viol. On retrouve cette même teneur ironique et crue dans *La carte*:

Ensuite, Kakatika, qui lui resta! Ah! Kakatika! Outre la sonorité nauséabonde, **empuantie**, **merdière** et **emmerdante** des premières syllabes, cela veut dire «monstre géant» (Adiaffi 2002: 11).

Là encore, les figures de répétition s'enchevêtrent, toujours dominées par cet enchaînement sonore qui, dans ce dernier exemple, tient autant de la paronomase que du dérivé morphologique. Cette précision a son importance, dans la mesure où les stratégies mises en œuvre pour créer la figure de répétition varient d'un écrivain à l'autre et ne sont pas nécessairement fortuites. Les techniques chères à Queneau ne se superposent pas systématiquement à celles déployées par Adiaffi, par exemple.

Toutefois, parler d'intolérance de la langue française à la répétition reviendrait à dire deux choses: cela sous-entendrait, d'une part, d'exclure certains auteurs –et non des moindres– du «canon» littéraire français et, d'autre part, d'envisager la littérature francophone et la littérature française comme deux sphères étanches, ce qui est pour le moins gênant. La nécessité de contourner ces terminologies ségrégatives se reflète de plus en plus dans la critique; on en veut pour preuve Beniamino parlant de «littérature *en* français» (2012, il souligne), qui permet sans doute d'échapper au chapelet de connotations embarrassantes que véhicule le qualificatif «francophone». À défaut de prétendre que la figure de répétition est universelle et uniforme, on peut pour le moins avancer qu'elle tient du littéraire en général, et donc de la mise en scène de la langue, de sa théâtralisation. Loin de suggérer que le texte d'Adiaffi ne mérite pas une attention et un traitement particuliers,<sup>4</sup> la compartementalisation en littérature(s) francophone(s) d'un côté et littérature française de l'autre pose problème, puisqu'elle empêche de penser les passerelles potentielles entre différentes écritures. L'appréhension surréaliste de l'écriture qui se donne à lire chez Queneau se retrouve également

<sup>4</sup> Voir Jay-Rayon 2011 (143-171).

chez Adiaffi (Gnaoulé-Oupoh 2000: 257). L'intérêt soutenu d'Adiaffi pour la signifiante<sup>5</sup> n'y est sans doute pas étranger, lequel intérêt a de toute évidence été nourri par les pratiques poétiques et les traditions artistiques akan (ibid: 274) Si la répétition lexicale et le parallélisme syntaxique font généralement partie des schémas classiques de la poésie orale, il semble que la technique de composition de mots (*word-compounding*) soit propre à la poésie orale akan:

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

Ces quelques extraits de Boadi (1989: 186) l'illustrent bien:

Wó nà wóye nínkyí-nínkyí

Wó nà wóye nànká-nànká

Plus loin:

Òdúm-fété

Òdán-fété

Frèdè-fété

Cette technique n'est pas sans rappeler la mise en œuvre de la paronymie et des dérivés morphologiques dans les textes d'Adiaffi. L'intention poursuivie ici n'est pas de superposer des pratiques littéraires de manière simpliste, mais plutôt de contextualiser lesdites pratiques. À ce titre, le fait d'invoquer la poésie akan et le surréalisme dans la généalogie littéraire d'Adiaffi participe de la même démarche voulant que l'on souligne l'inspiration que Queneau a trouvée chez Joyce. On doit toutefois signaler, bien que le propos déborde de l'orientation donnée à cet article, que le terrain des généalogies littéraires africaines est miné, tant les enjeux idéologiques sont forts.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Telle que définie par Dessons et Meschonnic (2005: 44): « organisation des chaînes prosodiques produisant une activité des mots qui ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force, indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir ».

<sup>6</sup> Il me semble toutefois, tout comme Tymoczko (1999) le fait valoir à propos de la littérature irlandaise, que les littératures africaines ne pourront faire l'objet d'une véritable discussion que dans le dépassement des querelles idéologiques – ce qui présuppose déjà de reconnaître leur existence et leur place dans la critique (Jay-Rayon 2011: 1-3).

Ces exemples et remarques préliminaires constituent un point de départ pour examiner les manifestations multiples de la répétition dans l'un des romans de Chenjerai Hove, les particularités de son expression sur le plan scripturaire (notamment sonore), ainsi que son articulation au patrimoine poétique shona. Dans un second temps, il sera question de la perception de cette figure par son traducteur français, Jean-Pierre Richard, et des techniques mises en œuvre pour la recréer.

## 2. PROFILS

Le romancier, poète et dramaturge Chenjerai Hove est né en 1956 à Mazvihwa, en Rhodésie du Sud (aujourd'hui le Zimbabwe). Ses premiers textes, poèmes et nouvelles écrits dans sa langue maternelle, le shona, sont parus dans deux collectifs, *Nduri Dzorudo* (1978) et *Matende Mashava* (1980). Il a ensuite publié, en anglais cette fois, des recueils de poèmes (*Up in Arms* (1982); *Red Hills of Home* (1985); *Rainbows in the Dust* (1998)), ainsi que trois romans formant une trilogie (*Bones* (1988); *Shadows* (1991); *Ancestors* (1996)). Tout comme Adiaffi, il a alterné la publication de romans et de poèmes. Sa bibliographie est assez dense, puisqu'on ne compte pas moins de deux essais, cinq ouvrages de fiction<sup>7</sup> et trois recueils de poèmes parus entre 1981 et 2004 (Richard 2005a: 6), dont plusieurs se sont vu récompensés par des prix. Son engagement sociopolitique se donne à lire dans son écriture, qui témoigne d'une sensibilité particulière envers les plus démunis de la société dont il est issu (notamment envers le milieu paysan) et d'une promptitude à dénoncer l'injustice sous toutes ses formes, tant à l'époque coloniale qu'au sein des communautés traditionnelles. Ses ouvrages sont traduits en allemand, néerlandais, suédois, norvégien, français, japonais, danois, shona et ndébélé.<sup>8</sup>

La traduction française de sa trilogie (*Bones*, *Shadows* et *Ancestors*) a été réalisée par Jean-Pierre Richard (*Ossuaire*, *Ombres* et *Ancêtres*), qui a également traduit l'un de ses essais et quelques-uns de ses poèmes, notamment «Coulé» («Sunk») et «Terre» («Soil»), parus dans *Babel heureuse* (2002), et «Oh! chante encore», pour *Notre Librairie* (2003). Traducteur et universitaire<sup>9</sup>,

<sup>7</sup> Dont un écrit en shona (*Masimba Avanu?* [1986]) et un livre pour enfants (*The Keys of Ramb* [2004]).

<sup>8</sup> Source: base de données *Worldcat*, consultée le 13 novembre 2012.

<sup>9</sup> J.-P. Richard était maître de conférence en traduction littéraire et responsable du DESS de traduction littéraire professionnelle à l'Université de Paris 7 (aujourd'hui Master 2 professionnel).

Richard a traduit de nombreux poèmes, nouvelles, essais et romans d’auteurs africains, essentiellement d’Afrique australe –Richard a d’ailleurs été président du Mouvement anti-apartheid français. Parmi la trentaine d’auteurs africains qu’il a traduits figurent Alex La Guma, Miriam Tlali, Njabulo Ndebele, Ivan Vladislavic, Nadine Gordimer, Mandla Langa, Sello Duiker, Chenjerai Hove et Adam Shafi (traduit du Swahili)<sup>10</sup> qui côtoient ses traductions de Shakespeare, Byron ou encore Kipling (Tervonen 2003).

### 3. DE L’AUDITIF AU VISUEL: UN DIALOGUE ORGANIQUE AUTOUR DE LA TRADUCTION

As an art, translation requires that the translator immerses himself or herself into the literary work in so many different ways. The sounds of the original language and even its echoes and suggestion in the distance, all have to be translated. [...] I am talking of what one could call resonating with the text to be translated. (Hove 2005: 75).

De toute évidence, l’écoute joue un rôle particulier dans la conception (exigeante) que Hove s’est forgée de la tâche du traducteur. Plus loin, il précise:

There is creative translation just as there is creative reading. The creative reader/translator also drowns himself or herself in the text to a point when those rhythms and sounds of the words of the original text begin to appear in the new, receiving language (idem).

On pense immédiatement à Spivak («I surrender to the text when I translate» [2000: 398]) et à l’interprétation que Nous et Lamy proposent de l’*Aufgabe* du traducteur, où l’abandon succède à (ou complète?) la tâche<sup>11</sup>. Pour Hove, le traducteur doit s’immerger dans le texte pour parvenir à un certain stade (de félicité? d’osmose? de symbiose?) qui va lui permettre d’entendre le texte et de réactiver son architecture sonore. Si la position de Hove peut sembler intransigeante, on doit faire remarquer qu’il valorise le traducteur comme peu d’autres, le considérant comme un coauteur, un créateur à part entière. À la

<sup>10</sup> Richard (2005a: 7).

<sup>11</sup> « L’abandon du traducteur », Nous et Lamy (1997), retraduction de l’essai de Walter Benjamin, « Die Aufgabe des Übersetzers ».

notion d'équivalence, Hove (2005: 76) préfère d'ailleurs celle d'harmonie, qui lui permet de revisiter le rapport entre le texte de l'écrivain et celui de l'écrivain-traducteur. Encore une fois, notons cette perception toute auditive de l'écriture: «Every sentence of the original text has its own pace, rhythm, discords, harmonies and disharmonies which should be part of the translation» (idem). S'il s'agit de s'abandonner (*surrender*, *sich aufgeben*) au texte, la tâche du traducteur telle que décrite par Hove n'en est pas moins excessivement exigeante et susceptible d'en décourager plus d'un. D'autant plus que si le traducteur ne parvient pas à faire écho à l'auteur, il en résulte quelque chose d'insipide, «“a dried piece of meat” of a translation: breathless, bloodless, juiceless»<sup>12</sup> (idem). Hove précise ce que ce concept d'harmonie est susceptible de recouvrir:

For example, whenever I read some Indian poetry aloud, I cannot help hearing the sounds of the river Ganges hidden in the intricacy of the words and the way they are sequenced (idem).

On comprend un peu mieux: ce que Hove désigne par harmonie renvoie en fait au potentiel de motivation référentielle des structures sonores, autrement dit à l'harmonie imitative. Viprey (2000) émet certaines réticences vis-à-vis de l'utilisation du symbolisme phonétique, dans la mesure où celui-ci n'est pas toujours délimité de manière rigoureuse. Si les serpents d'Oreste font l'unanimité, Viprey dénonce les tendances à la projection personnelle: «qui n'a pas entendu que [r] est “dur”, que [m] est “mou”, que [k] est “cassant”?» (2000: 7). Sans refuser au phonème la possibilité de signifier, Viprey propose plutôt d'examiner les conséquences des effets de répétition, en incitant à davantage de prudence et de rigueur dans la mise en avant du symbolisme phonétique. D'ailleurs, ce ne sont pas les seules réserves que l'on peut émettre à l'égard du discours que Hove tient sur la traduction, et l'on peut légitimement s'impatienter lorsqu'il assène que celle-ci est «simply a matter of words and phrases and sentences» (2005: 77), même s'il s'agit sans doute plus d'une formulation malheureuse que d'un mépris envers le traducteur qu'il tient en haute estime. En fait, si l'on poursuit la lecture de ce passage, on se rend compte qu'il sous-entend que la connaissance de la langue maternelle de l'écrivain africain (ce métatexte ou palimpseste, selon les auteurs) est susceptible d'éclairer le traducteur:

---

<sup>12</sup> Notons la transition vers le gustatif.

[I]t helps if a translator knows a little bit of the original linguistic context of the words to be translated. If, for example, a translator works on my texts, it is better and easier for him to handle the cultural materials of the text if the translator has some knowledge of the Bantu language (2005: 77).

Conscient de l'utopie d'une telle requête,<sup>13</sup> Hove recommande néanmoins l'établissement d'échanges réguliers entre écrivain et traducteur.

Ce positionnement vis-à-vis de la traduction en appelle un autre, signé par Jean-Pierre Richard, qui met en avant des éléments *a priori* tout à fait compatibles avec ceux de l'écrivain zimbabwéen. Sans être identiques, leurs visions semblent se répondre, se faire écho, notamment sur le concept de l'Étranger, auquel Richard adhère, emboîtant tacitement le pas à Berman (sans toutefois le citer). Évoquant en entrevue ses débuts dans la traduction, il avoue avoir eu tendance à enjoliver avant de changer d'approche et d'épouser le style de ses auteurs, quitte à bousculer un peu le français<sup>14</sup> (Richard, dans Tervonen 2003). Il observe cependant une certaine distance envers le label «écriture africaine». Loin de nier le caractère particulier de ces écritures, il essaye surtout de cerner leur originalité: «Je lis les auteurs africains parce que je trouve chez tous un certain esprit par rapport à la langue, une certaine flamboyance» (idem). Selon lui, les textes de Hove ne sont ni vraiment de l'anglais du Zimbabwe, ni du shona, ni de la traduction du shona, même si son écriture participe de tout ça: elle est avant tout singulière. Soucieux de produire les mêmes effets que l'original, Richard parle d'équivalent dynamique<sup>15</sup> (idem). À l'instar de Hove offrant une écriture suspendue dans cet entre-deux (un «ailleurs»), Richard tente à son tour de créer une langue qui ne ressemble à rien de convenu en français, un autre ailleurs. D'ailleurs, le lectorat aurait beaucoup évolué au cours des vingt dernières années et serait aujourd'hui beaucoup moins réticent à lire des textes sortant de la norme, bien que certains éditeurs se montrent encore un peu frileux

<sup>13</sup> Bien qu'il précise qu'un de ses traducteurs s'est rendu au Zimbabwe pour apprendre les rudiments du shona et se familiariser avec sa culture (2005: 77). Voir également le point de vue de Buzelin (2005: 204) à ce sujet.

<sup>14</sup> Ce changement d'attitude a été provoqué par un échange entre l'écrivain albanais Kadaré et son traducteur, auquel Richard a assisté. Kadaré expliquait comment fonctionnait «sa rude syntaxe de montagnard albanais» (Richard dans Tervonen 2003).

<sup>15</sup> Richard ne s'attarde pas sur ce qu'il entend par «équivalence dynamique», sinon son désir de produire les mêmes effets: «Il faut que je trouve dans la langue d'arrivée un équivalent dynamique de la langue de Hove, un équivalent qui produise les mêmes effets. Ce n'est pas une traduction d'une langue à une autre, mais d'une écriture à une écriture.» (idem).

(idem). À ce propos, il signale encore que «la littérature africaine est le parent pauvre de la traduction» et que «les références africaines ne font pas sa carte de visite chez les éditeurs» (idem). L'appréhension du traduire de Richard se dévoile pleinement dans un article consacré à la figure de répétition chez Hove. *A priori*, cette figure pose problème, car:

parmi les multiples figures de répétition repérables dans l'original, un tri s'impose au traducteur: tenant compte à la fois du fonctionnement linguistique de l'anglais et de traditions littéraires plus ou moins tolérantes de certaines répétitions, il n'a en vérité à recréer, dans sa langue, que les effets des seules figures constitutives d'une écriture (Richard 2005b: 113).

On décèle dans cette affirmation la présence de cette norme que Richard disait vouloir transgresser dans son entrevue de 2003, bien qu'il apparaisse rapidement que le point de vue de départ –voulant exclure la répétition de la tradition scripturaire française– ne constitue en fait qu'un subterfuge rhétorique. Cette répétition, que Richard s'est décidé à embrasser dans sa traduction, est tout d'abord définie: «le retour du même pouvant porter sur des éléments d'ordre phonique, lexical, morphologique, syntaxique, rythmique, thématique, voire narratif» (2005b: 114). La difficulté consiste ensuite à déterminer si les éléments constitutifs du retour participent effectivement d'un style ou bien du fonctionnement de la langue anglaise, plus encline à favoriser certains types de récurrences («I can do it / No you can't / Yes I can» [idem]). Pour Richard, il s'agit plus précisément de saisir le «relief figural» du texte, qui révèle une conception toute topographique (et, par conséquent, visuelle) de l'écriture. De fait, l'examen scrupuleux auquel Richard soumet *Ancestors* convoque un lexique d'obédience topographique (*relief, géodésie, repères de niveau, hauteur, plan horizontal, topographe, surface terrestre, niveau de la mer, paysage, bloc rocheux*) que devra maîtriser le traducteur devenu arpenteur-géomètre. Dans l'œil de Richard, la figure se conceptualise effectivement en trois dimensions, loin de l'oreille de Hove (2005), qui préfère embrasser la sémantique de l'audition (*voices, silent, listens, hear deep down, echoes, sounds, resonate, resonance, rhythms and sounds, harmony, discords, pace, disharmonies, hearing the sounds, hidden sounds, children songs*) et qui, lorsqu'il évoque le relief (*geographical landscape*), n'en fait valoir que la virtualité sonore (*the hidden sounds of the landscape*). Ce que révèle ces réseaux métaphoriques distincts touche aux modalités sensorielles convoquées pour appréhender l'écriture, tant originale que traductive: l'auditif pour Hove, le visuel pour Richard.

Richard nous en dit plus sur les «saillances» de cette figure. Le traducteur recense les répétitions du lexique, puisque «la saturation du texte hovien s'opère par un ressassement lexical» (2005b: 115), qu'il envisage dès lors comme une rythmique, qui «scande le récit, en règle le débit, sculpte le souffle, structure l'attente du lecteur» (idem). Cette rythmique ne peut se recréer qu'en appliquant des règles de concordance lexicale, c'est-à-dire en traduisant systématiquement toutes les occurrences de *child* par enfants, les occurrences de *sing* et *song* par chanter et chanson: «quand la répétition fonde une rythmique, la traduction des éléments répétés sera commandée par des impératifs de rythme» (ibid: 116). Si Richard revient brièvement sur les niveaux de tolérance précédemment évoqués, avançant que le «seuil d'apparition de la figure de répétition» n'est pas le même d'une tradition littéraire à l'autre, il fait remarquer que ce seuil ne saurait constituer un donné absolu (119).<sup>16</sup> Tournant dès lors le dos aux idées convenues, Richard suggère plutôt de procéder à une seconde lecture qui serait attentive aux différents modes de réalisation de la répétition, «une lecture (ou relecture) du texte dans le sens de la répétition» (120), à commencer par les récurrences d'ordre narratif, qui peuvent prendre la forme d'intertextualités, convoquant par exemple le *Things Fall Apart* d'Achebe et le mythe de la création cosmique. Cet éclairage sur les mythes qu'il lit en toile de fond lui permettent d'ailleurs d'insister sur l'alternance des temps, plus-que-parfait ou passé simple selon le type de récit (mythique ou événementiel), l'un faisant écho à l'autre, constituant à ses yeux une figure de répétition à part entière.

Si l'on devait résumer les points d'appui d'un projet traductif on ne peut plus raisonné –analytique– on pourrait dire que c'est une saturation de répétitions lexicales qui a généré une relecture de l'ouvrage, laquelle relecture a permis le repérage d'une seconde figure de répétition, d'ordre narratif cette fois. La terminologie semble d'ailleurs on ne peut plus pertinente ici, «figure» évoquant spontanément un relief, touchant au visuel plutôt qu'à l'auditif. On verra un peu plus loin si ces deux approches, visuelles et auditives, parviennent à dialoguer dans la traduction.

---

<sup>16</sup> Les exemples présentés dans la première partie de cet article le montrent clairement.

#### 4. DE LA GÉNÉALOGIE LITTÉRAIRE: CARACTÉRISTIQUES DE LA POÉSIE SHONA

Avant même d'examiner l'écriture singulière de Hove (et la recréation d'un style dynamiquement équivalent, comme le dit Richard (Tervonen 2003), en traduction), il semblait important d'examiner le métatexte sous-tendant son écriture d'obédience poétique. Lorsque l'on sait que le projet d'écriture de Hove a pris naissance dans la poésie d'expression shona (voir plus haut) et que l'on connaît son insistance sur la face sonore du texte, on peut difficilement se passer de «faire ses devoirs»,<sup>17</sup> autrement dit d'examiner d'un peu plus près les codes formels régissant la poésie orale shona, notamment ceux participant de la figure de répétition. Cette démarche participe de la responsabilité des critiques et traducteurs occidentaux (Garane 2010) et s'adosse plus généralement aux postulats de la théorie postcoloniale (voir notamment les positions de Mehrez 1992, Tymoczko 1999 et 2002, Spivak 2000).

Jusque dans les années 1960, la poésie shona d'expression écrite était plutôt d'inspiration étrangère et réservée à une élite (Chimhundu 1989: 19)<sup>18</sup>. L'intégration, dans la forme écrite, des dispositifs rhétoriques issus de la poésie orale est attribuable à Kumbirai et à Hamutyinei, deux grands noms de la poésie shona:

[T]hese patterns have been adopted from traditional oral recitation in which the artists used repetitive devices to create rhythm and to build verses and also as mnemonic devices (ibid: 19).

Parmi les structures formelles d'importation évoquées plus haut, Chimhundu (ibid: 20) cite par exemple la versification occidentale, qui fait pâtir le rythme naturel de la phrase et fait entorse aux règles phonologiques, nuisant à la compréhension du poème: «The total effect of this inappropriate application of alien formal devices is a drastic reduction of both rhythmical flow and comprehensibility» (22).<sup>19</sup> Contrairement à l'anglais, par exemple, le shona ne se

<sup>17</sup> J'assume l'anglicisme de la métaphore, dans la mesure où s'intéresser aux sources littéraires de l'écrivain relève, à mon sens, du devoir de documentation des traducteurs.

<sup>18</sup> Chimhundu affirme que ces premières tentatives trahissent leur influence eurocentrique. D'une part, les premiers poètes et écrivains shona étaient formés en Occident; d'autre part, ceux-ci avaient commencé à écrire avant que la littérature orale ne bénéficie d'une réelle reconnaissance par la critique, comme l'a fait remarquer Andrzejewski (1965: 95).

<sup>19</sup> Voir également Mutasa (1997: 166-168) et Fortune (1998) à ce propos. Toutefois, Mutasa fait également valoir le contre-pied pris par certains poètes revendiquant une liberté quant au choix des dispositifs à mettre en œuvre.

prête pas au système métrique (24-26). En revanche, Chimhundu fait valoir que:

Since the beginnings of words carry more informational weight or more meaning than their ends in Shona, one would expect initial linking to be a much more prominent feature of Shona verse than rhyme. Furthermore, given the phonological structure of the language, one would expect to find assonance rather than rhyme as another prominent feature of Shona poetry. Similarly, because the class affix system is so important in Shona morphology, one would expect to find that Shona poets use alliteration, not rhyme, as a significant device. The basic point being made here is that the linguistic features exploited in poetry differ according to the language structure (ibid: 26).

On pourrait bien sûr objecter que l'allitération, pour ne citer qu'elle, constitue aussi un dispositif poétique largement mis en œuvre dans la poésie anglaise. Les opposer, comme Chimhundu le fait de manière implicite, semble surtout servir l'un de ses principaux objectifs, qui consiste à dénoncer l'importation de patrons poétiques occidentaux dans la première génération de poésie shona écrite. Cette remarque ponctuelle mise à part, Chimhundu livre de précieuses indications sur les codes privilégiés de cette rhétorique poétique d'inspiration orale. Carter (1974) avait établi quant à lui un parallèle bien documenté entre les dispositifs rhétoriques de la poésie shona, notamment la poésie de louanges, et ceux du vieil-anglais, tout en faisant ressortir leurs différences<sup>20</sup>.

Dans la poésie shona «indigène» (*indigenous*, Chimhundu 1989: 27), les poètes, tant traditionnels que modernes, ont largement recours à l'allitération et à l'assonance, ainsi qu'à l'enchaînement (*linkage* ou *linking*,<sup>21</sup> selon les auteurs). Les dispositifs permettant l'instauration de la répétition dans la poésie shona peuvent se résumer à trois catégories principales, toutes trois servant aussi à des fins de mémorisation<sup>22</sup>, soient le parallélisme (répétition totale ou partielle d'une structure grammaticale), l'enchaînement (par exemple: reprise d'une fin de phrase au début de la phrase suivante) et les répétitions d'ordre

<sup>20</sup> Carter convient, par exemple, que l'allitération en shona est liée à la structure grammaticale, ce qui n'est pas le cas pour le (vieil-)anglais (1974: 12-13).

<sup>21</sup> Mutasa (1997: 159-160) donne une définition un peu plus large de cette stratégie: « Linking refers to the repetition of an item, that could be a morpheme or a word, usually in adjacent or successive lines », citant trois types d'enchaînements (initial, médian, final).

<sup>22</sup> On peut, à ce propos, critiquer le point de vue de Zumthor (1983) qui refuse d'associer la présence de schémas poétiques audibles à des fins mnémotechniques, opposant visiblement considérations esthétiques et considérations cognitives.

phonologique (dont les allitérations et les assonances font partie). Ci-dessous, cet extrait d'un poème de Kumbirai, donné par Fortune (1971: 44), illustre bien en quoi consiste l'enchaînement, qu'il appelle *linking*:

Chawanzwa

**Chawanzwa** usaudze **mukadzi**

**Mukadzi** idare rinoti ngwengengwe

**Chaanzwa** achiridza kwese.

**Chawanzwa** usavanze **murume**

**Murume** idare risingamborira

**Chaanzwa** charamba kurira.

Dont il propose la traduction anglaise suivante:

What you have heard

*What you hear* never tell *a woman*

*A woman* is sounding metal

*What she hears* ringing out everywhere.

*What you hear* never hide from *a man*

*A man* is metal that never rings

*What he hears* does not resound<sup>23</sup>.

Fortune (1971: 47-48) donne également un exemple de parallélisme, accompagné de sa traduction en anglais:

Mune meso anenge etsinza, anoendaenda.

Mune meno anenge mukaka, akachena semwedzi wechirimo.

Mune mhuno yakati twi, kunge mutswi weduri.

---

<sup>23</sup> C'est Fortune qui souligne, faisant ressortir l'enchaînement en gras dans la version originale shona, et en italique dans la traduction anglaise.

You have eyes like the oribi's, bright with life.

You have teeth like milk, white as a winter moon.

You have a nose that is straight, like the stamper in a mortar.

La combinaison de ces différentes catégories permet la création de «vers» en poésie shona, le terme se rapportant ici à la définition donnée par Fortune, soit «any combination of lines which shows evidence of internal structure» (cité par Chimhundu 1989: 28). Bien que ces vers ne se conforment pas nécessairement, si l'on en croit les extraits de poésie shona moderne –lire «écrite»– présentés par Chimhundu (1989: 28 et suivantes), à la définition classique que l'on en donne en Occident, ils n'en constituent pas moins des énoncés organisés par un principe de récurrence sonore, dont la fonction est, elle, sans doute assez comparable à celle du vers occidental. La présence d'assonances et d'allitérations est attestée et illustrée (Mutasa 1997: 164-165), bien que la critique ne s'attarde pas sur leur mise en œuvre et ne leur attribue aucune dimension précise<sup>24</sup> (si ce n'est qu'elles constituent une répétition d'ordre phonologique). Pour un examen approfondi des dispositifs formels caractéristiques de la poésie shona moderne, concernant la complexité et la variation des figures de parallélisme et d'enchaînement, on peut se reporter à l'étude de Mutasa (1997).

Ce rapide survol permet essentiellement d'aborder *Ancestors* avec une idée plus précise des dispositifs privilégiés de la poésie shona et d'articuler les patrons de la répétition hovienne avec lesdits dispositifs.

## 5. L'ENCHÂSSEMENT DES RÉPÉTITIONS SUR LES PLANS NARRATIF, THÉMATIQUE ET SCRIPTURAIRE

Hove nous dit avoir proposé *Shadows* aux éditions Baobab Books de Harare sous la forme d'un roman sans pagination, un texte dont la lecture pourrait commencer n'importe où, la répétition narrative permettant d'être toujours «à la page», toujours «au courant»: une façon pour l'auteur d'abolir des origines malheureuses et d'éviter toute clôture, et une façon pour le lecteur, venant toujours au bon endroit au bon moment, de participer à un processus de re-création perpétuelle. (Richard 2005b: 123)

<sup>24</sup> Voir par contre la valeur particulière attribuée à l'allitération dans la poésie orale somalie (Andrzejewski et Lewis 1964, Said S. Samatar 1982, Andrzejewski 1983, Johnson 1988, et Andrzejewski 1993).

*Ancestors* est le dernier roman de la trilogie de Hove. Paru en 1996 chez Picador, il fait suite à *Bones* et à *Shadows*. L'articulation narrative de ce texte, particulièrement originale, mérite qu'on lui consacre quelques lignes. Richard en parle de manière éloquente dans son article (2005b), faisant notamment valoir la répétition de l'histoire et la reprise des discours dans les différentes parties de l'ouvrage. Le roman se subdivise en trois parties, donnant successivement voix au père (*The Hearer Hears of Fathers*), aux femmes (*Women*), puis aux enfants (*Children*). Dans chacune d'entre elles, on distingue d'autres découpages, les premiers matérialisés par un titre indiquant une date assortie d'un évènement ou d'un thème, tels que 1850 –*Birth of a Deaf-and-Dumb Child* ou encore 1960–*Father (The Hearer Hears)*, les seconds par trois plumes horizontales sur la page, organisant des séquences de longueur très variable<sup>25</sup>.

Le fil directeur de l'ouvrage repose sur le concept de voix au sens vocal du terme, puisque l'histoire commence par la naissance d'une petite fille sourde et muette, Miriro. Véritable malédiction pour la famille (punition des ancêtres?), le mutisme de Miriro prend une valeur métonymique, puisqu'il renvoie plus largement à une femme sans voix au chapitre, qui sera mariée au premier venu (un ivrogne) et se suicidera. Bien des années plus tard, le jeune Mucha, lointain descendant de Miriro, commence à entendre une voix, celle de son ancêtre, et à la voir dans ses rêves. C'est donc par la voix de Mucha, plus d'un siècle plus tard, que l'histoire étouffée de Miriro va pouvoir remonter à la surface. Hove explore à travers sa narration la censure, la «non-voix-au-chapitre» de ces femmes. La voix, dans son acception d'élément audible, et son absence, sont mises en évidence par un impressionnant déploiement lexical (*voice, voiceless, hearer, hear, silence, without words, missing yell, rousing noise, shrill voice, speak, sing, song, shout, loud, echoes of the song of the choirs, those who care for words, etc.*), surtout dans les séquences relatives à Miriro. L'épithaphe d'*Ancestors* donne d'ailleurs le ton:

To the many silent stars of the sky  
 To my mother, Jessie,  
 the one who remembers  
 but keeps silent.

La place de la voix et du silence s'exprime de manière efficace dans ce passage narré par Mucha:

<sup>25</sup> D'une demi-page à seize pages (Richard 2005b: 114).

She was one vast silence which speaks in its silence. I am only the hearer to these words, a traveller who dreams about arriving, listening to this bird lost in its flight of the night many years after Miriro died. She is now a voice that comes and goes as it wills, with no respect for any barrier. She is a dark voice full of joy and sadness, telling its story, my story, our story. [...] Born deaf and dumb, a baby girl, weak and fragile, wordless, what was I to do? She says into the unlistening ears. I, Mucha, the hearer of endless tales, stories to which I belong but could not assist in making, I was not part of that memory until I was born to be a mere hearer, sitting down there under the cool shade of a tree [...] (11-12).

Le ressassement lexical dont parle Richard (2005b: 115) n'est pas anodin, même s'il ne se limite pas au champ sémantique de la voix ou de l'audition. Le traducteur a d'ailleurs choisi de faire une lecture orientée vers cette notion de parole (qu'il lit parfois comme Parole ou comme Verbe) et d'axer sa traduction comme suit:

La répétition narrative a une efficacité; elle est performative; elle opère un retour à l'énergie première fondatrice du peuplement humain. [...] Sans ces récits fondateurs, la grandeur d'un peuple s'épuise: il faut qu'ils soient répétés à chaque génération. La répétition a ici une fonction ontologique. Le début du roman de Achebe, comme celui de *Ancestors*, nous situe dans le temps refondateur du rituel (Richard 2005b: 121).

Observons maintenant la manière dont l'esthétique de cette parole rituelle se manifeste chez Hove et la façon dont Richard a choisi de la présenter.

## 6. L'ARTICULATION SONORE D'UNE POÉTIQUE DU RETOUR

Les principales composantes de la mélopée dans *Ancestors* mobilisent des dispositifs que l'on retrouve dans la poésie shona, notamment les techniques d'enchaînement et de parallélisme. La mise en avant des structures sonores n'est cependant pas constante; elle se fait très dense dans certains passages, beaucoup plus discrète dans d'autres. Les deux premières phrases du roman donnent une idée assez précise de cette écriture du retour:

SHE FACED THE **EARTH** without words, this child who was **born**, once upon a **birth**. A **girl** without words, so unlike those who **sang** to their **lovers** the songs of the tickling of the heart, the songs which told the **birds** and the

wild animals that people and the life of the wild were the same, singing songs to stir the love chords of their lovers [...] (3).

Les associations sonores s'encastrent les unes dans les autres, un même mot pouvant servir de point d'appui à plusieurs autres: par exemple, si *birth* rime avec *earth*, il s'allitère avec *born* et trouve un écho paronomastique dans *birds*, qui arrime à son tour à *girl*. Les répétitions lexicales et dérivés morphologiques (soulignés) induisent eux aussi une répétition sonore, avec variation dans le second cas de figure. Ils appellent paronomases (*sang, songs, singing, songs* ou encore *lovers, lovers, love*), allitérations ou encore assonances (*wild, life, wild*). En ce qui concerne le parallélisme qui structure la poésie shona, on en trouve un exemple dans la réitération de *without words*. Si ce passage est hautement symbolique, non seulement parce qu'il ouvre le roman, mais aussi parce qu'il constitue un condensé du récit –du mutisme aux non-dits (la malédiction du mutisme frappant la nouvelle-née et future jeune-fille qui sera incapable de chanter son amour le temps venu)– notons le contraste saisissant entre la thématique du silence, en tant qu'absence de voix, et la vocalité de l'écriture qui se fait, se veut, farouchement sonore. Hove poursuit sur sa lancée à la page suivante:

“What is the **meaning** of all this?” the **mid**wife, a **woman who** was spent with **words, wondered**, her **mind** gnawed away by it all. Then the **baby** had growled, **beast**-like, a subdued **beast** coming into the **world** of strong **men and women** [...]. (4)

où le grognement sourd et soumis du bébé détonne par rapport à la tonitruance attendue. Cet écart de décibels participe de la même thématique vocale, laquelle est appuyée par les trois consonnes allitérées (/m/, /b/ et /wo/), le *mind* faisant écho à *mid-* et rappelant à son tour le *mean-* qui précède et les deux (-)men qui suivent, tandis que la paronomase vient rapprocher *gnawed* de *growled*. On pourrait avancer que la dominance des /m/ et des /w/ crée plutôt un faible niveau de décibels, une sorte de murmure qui installe le grognement inaudible de la nouvelle-née. Dans le même ordre d'idées, les labiales et dentales du passage suivant sont susceptibles de renforcer le silence dans lequel la sage-femme chemine au petit-matin.

**Burdens** of life, she heard herself say in the silence of the early morning **dew**, her words settling on the **dew** like **dust**. She felt the sting of the cool **dew** under the bare soles of her **feet, sweet**, but ticklingly painful. (5)

Les mises en gardes de Viprey, invoquées plus haut, incitent toutefois à la prudence vis-à-vis de certaines associations, sinon risquées, du moins teintées d'une bonne dose de subjectivité. On pourrait même imaginer que la proximité sonore de *dew* et *doux* est susceptible d'alimenter (inconsciemment) ce type de rapprochements dans le passage précédent.<sup>26</sup> Toutefois, on sait que chaque consonne possède une force acoustique individuelle, qui s'inscrit sur une échelle graduée, allant de la moins bruyante à la plus bruyante<sup>27</sup> (Delas 1990). Ce qui est sûr, c'est que l'audible et la voix parcourent la narration et que l'écriture sonore de Hove participe à la fois de ce fil conducteur et de cette trame plus large que constitue la figure de répétition.

Examinons encore un autre passage illustrant justement ce fil conducteur: «The **ears** of the small children **hear** the **whispers** among the **women**, the **mothers**. You see the **morning** faces of the **women** **wrinkled** in the distance» (23). Au-delà de la paronomase (*ears/hears*) et de l'allitération en /w/, la succession de phonèmes proches (*mon/men/mo/morn/men*) induit une contamination sonore (*among the women, the mothers/morning faces of the women*). D'autres réalisations sont beaucoup moins ostentatoires, certaines jouant sur le contraste, évoqué plus haut, entre la thématique du silence et du mutisme d'une part, et la texture résolument sonore de l'écriture d'autre part: «She was **born** without a history of her **own**» (3), «All was **silence** in the sooty hut» (4), d'autres venant au contraire appuyer une image tonitruante «The waiting itself became a **thunder** of **thunder**, a **burning yearning**» (6).

L'enchâssement des répétitions, pour reprendre l'expression de Richard, se fait quant à elle plus palpable dans certains passages:

Fire burns **wood** to ashes and smoke. Huge trees **are** reduced to a **patch** of ashes along the **footpath**. **Words** burn **hearts** and **minds** to a valley of desires. **Words** in the air. **Words** in the heart. **Words** which transform the body to a huge pile of thirst. The clouds get **nearer** to the bleeding fingers of the **hearers** when words spill on their attentive **ears**. (24)

Ici, c'est sans doute la répétition lexicale (cinq *words*, deux *burn[s]*, deux *heart[s]*, deux *ashes*) qui donne le ton et instaure l'attente dans l'oreille du lecteur. La proximité de *wood* et *words* ajoute à l'empilage lexical, l'asso-

<sup>26</sup> Pour une discussion approfondie concernant la traduction, voir Fraser (2007).

<sup>27</sup> Voir aussi Logan (1985), qui fait appel à des critères acoustiques plus sophistiqués (*hardness/softness; sonority/thinness*) pour inscrire les phonèmes de la langue anglaise sur une échelle graduée.

nance en /a/ se double de paronomases et techniques apparentées (*patch* et *path*; *patch* et *ashes*), les homéotéleutes (/er/) sont appuyées par la paronomase entre *nearer* et *hearers*, elle-même renchérie par *ears*, sans oublier la présence du parallélisme syntaxique, qui est systématiquement associé à d'autres dispositifs, comme dans «A thick voice and a thin voice **drown** in your **dreams**, in the **sounds** of what has always been nameless and will remain so for ever» (25).

Dans le texte hovien, les retours d'ordre lexical et syntaxique servent en quelque sorte d'ossature aux répétitions et variations sonores. La combinaison du parallélisme et de la paronomase dans «a thick voice and a thin voice» établissent chez le lecteur un certain état d'esprit, résolument centripète, actualisant la lecture dans sa dimension sonore, pour reprendre les termes de Frye (1957). En d'autres termes, le parallélisme qui ouvre la phrase vient conditionner le lecteur et crée une attente en ce sens, rappelant le passager de Deguy (1982: 50), lequel saisit et *dit* cette attente générée par le retour du même: «ainsi dans son wagon le **somnolent entend et attend** le retour rapide du heurt des bogies et des extrémités de **rails**». Les associations que l'on peut établir entre *drown* et *dream*, d'une part, et entre *drown* et *sounds*, d'autre part, sont facilitées par le parallélisme amorçant l'énoncé. La séquence dont est issu cet exemple affiche une remarquable densité de relations phoniques, laquelle densité –ou saturation (Richard 2005b) –instaure une véritable circularité sonore, comme l'illustre cet autre extrait:

A whirlwind of **fireflies** floods your sky. A dream? Is it the one you will remember for many years? A whirlwind of **fireflies** floods the sky, all the maize and rapoko **fields, flooded** with a **firefly** the size of a hill. Many **fireflies** at first. [...] On the maize **stalks**. On the **rooftops**. **Fireflies** that **fly** and do not make any **noise**. Silent wing of **fire**. Silent body of tiny glowing **flames** (25-26).

Si la répétition du /f/ parcourt tout le passage, elle est encore une fois induite par un double parallélisme syntaxique. Tout se tient, est «enchâssé»: l'assonance est induite par les répétitions de segments (*firefly, fireflies, fly*) qui induisent à leur tour la paronomase (*fly/fire*). La reprise ou déclinaison de certains éléments (ex. *floods/flooded; fireflies/fire*) contribue à établir un effet de circularité, qui s'illustre de manière particulièrement convaincante dans: «She had not **said** a word or **sung** a **song** of the **sorrows** of her heart the previous **night**. She had just **died** and left all words **unsaid**» (144). Le *not said a word* se double d'un *all words unsaid* final. La dérivation morphologique fait office

de boomerang revenant au début de la phrase, une perception accentuée par la présence d'une seconde dérivation morphologique (*sung/song*) qui permet en outre de filer une allitération tout au long du passage.

On pourrait multiplier les exemples à l'envi, tant l'ouvrage en regorge. Néanmoins, les extraits présentés suffisent sans doute à mettre en évidence l'ossature mélodique de cette écriture.

Je propose de tourner le regard vers la traduction française de Jean-Pierre Richard en procédant de la même manière. Les passages présentés ci-après correspondent parfois, quoique non systématiquement, aux extraits de Hove présentés plus haut :

Elle était là, face au **monde**, sans **mots**, cette **enfant**, cette **nouveau-née**, au **temps** lointain d'une **naissance**. Une fille sans mots, si **différente** de celles qui **chantaient** à leurs amoureux les **chansons** du **chatouillis** du cœur, les **chansons** qui disaient aux oiseaux et aux bêtes sauvages que les êtres humains et la vie sauvage, c'était pareil, des **chants** pour faire vibrer les cordes de l'**amour** chez leurs **amoureux** (19).

Tout en filant assonance (/an/) et allitération (/ch/ et /n/), Richard propose également une paronomase (*monde/mots*); les répétitions, les dérivés morphologiques et le parallélisme du passage correspondant chez Hove sont reconstruits. Notons la capacité de Richard à créer la paronomase, qui représente sans doute, parmi tous les dispositifs mélodiques évoqués ici, le défi le plus sérieux à relever sur le plan traductif :

Et avec les nuages de **soie**, je **tisse tous** ces motifs de **joie** et de **tristesse**. Mais aussi j'ai envie de pleurer, de **joie** et de **tristesse**, à cette découverte (19).

Si la contiguïté de *tisse* et *tous* permet d'y amarrer *tristesse*, elle n'évoque rien de particulier sur le plan référentiel; en revanche, le rapprochement de *soie* et *joie* ouvre un riche réseau d'associations.

Face à la **terre**, avec ses **termites** et ses **termitières**, elle gardait un **silence** retenu. Face aux **éclaircs**, face au tonnerre rugissant, elle lançait le **silence** du défi. Et face aux vents aussi, elle restait **silencieuse** [...] (20).

La gradation (*terre/termites/termitières*) rappelle la contamination sonore évoquée plus haut chez Hove (*among the women, the mothers/morning faces of the women*). Elle s'inscrit dans un principe de variation, de déclinaison (accentuée par *silence* et *silencieuse*), tandis que l'homéotéleute soutenue (/ère/) contribue à maintenir une même note tout au long de la première moitié du passage, favorisée là encore par le parallélisme syntaxique (*Face à/aux*).

Tout comme chez Hove, les assonances occupent une place non négligeable chez Richard et constituent parfois le pivot de la trame sonore d'un énoncé, comme dans l'exemple suivant, qui s'organise autour du /an/ et contribue à rapprocher les *enfants* des *mamans*, le *silence* de *manque*, et où (sous forme d'homéotéleute cette fois) l'*attente* –*tonitruante* et *ardente*– vient subrepticement et à rebours s'associer à *stridente*.

Silence. Le profond *silence* d'un cri qui *manque*. A chaque *silence* s'attachaient l'explosion d'un tonnerre, un bruit enthousiasmant, une voix *stridente* cachés derrière l'imaginable. L'*attente* elle-même se faisait *tonnerres tonitruants*, désir *ardent*. La sage-femme aurait voulu *entendre* les pleurs des *enfants*, les berceuses tristes des *mamans* (22).

Le motif porte parfois sur une phrase très courte, comme dans «Née sourde et muette, *fil*le, *fa*ible et *fra*gile, qu'étais-je censée *fa*ire?» (29), où l'allitération permet d'insister –si besoin était, dans le contexte de ce récit– sur le rapprochement entre *fil*le, *fa*ible et *fra*gile. Cette valeur de renforcement référentiel est également valable pour les autres procédés mis en œuvre, tels que le parallélisme ou la paronomase. Avec «Epouses lasses de coucher avec le même homme depuis tant d'années de *bon*heur et de *dou*leur [...]» (77), la frontière entre *bon*heur et *dou*leur paraît, à la lumière de cette quasi paronomase, soudain moins franche, moins sûre. Les assonances de Hove et de Richard se transforment souvent en homéotéleutes: il suffit qu'elles portent sur la dernière syllabe pour que leur valeur soit rehaussée, passant du statut d'assonance à celui d'homéotéleute. On peut d'ailleurs s'interroger sur la pertinence de cette distinction terminologique (tout occidentale?); cependant, ce qu'il faut retenir ici, c'est que la position finale de l'homéotéleute est davantage susceptible de faire ressortir la structure sonore avec un nombre d'occurrences moins élevé, au même titre que l'allitération portant sur la première consonne d'un mot est plus facilement repérable que l'allitération interne. Dans certains passages, il semble qu'un effort tout particulier soit mis en œuvre en matière d'homéotéleutes, comme ici, où trois séries se succèdent:

Le *lendemain*, quand vient le *matin*, il est *plein* de *murmures*. Le ciel est rouge et *dur*. L'air est traversé de *murmures*. Et de *cris*. Le soleil est rouge, comme en *colère*. Ton *père* est couché dans l'ombre *matinale* de l'arbre *musu-ma* (107).

Ce passage ouvre l'une des séquences matérialisées par un signe graphique (trois plumes horizontales dans *Ancestors*, un astérisque dans *Ancêtres*).

Le passage correspondant dans l'original (87) n'affiche pas de structure sonore organisée. On peut cependant faire remarquer que la séquence en question est riche sur le plan de la phanopée, pour continuer avec la terminologie de Pound, incitant peut-être le traducteur à y greffer une note mélopéique. Parmi les stratégies déployées, on constate la présence de trois séries d'homéotéleutes (en /in/, /ur/ et /ère/), aux côtés de plusieurs allitérations, dont la principale (/m/), est plus dense que celle en /c/. Le parallélisme réalisé par *Le ciel est rouge/Le soleil est rouge* constitue aussi une création ponctuelle de Richard, Hove n'y recourant pas dans le passage correspondant (*The red sky is harsh. The sun looks an angry red*). On reviendra un peu plus tard sur cette non correspondance systématique et sur une réactivation des dispositifs mélopéiques qui se veut dépasser le principe «œil pour œil, dent pour dent» pour s'inscrire davantage dans un véritable motif d'écriture. Dans la traduction, la séquence s'achève également sur un passage particulièrement riche du point de vue des agencements sonores:

Je veux rompre ce **filet de feuilles** et de **lianes** ou s'empêtrent mes jambes, mon **âme**. Je veux les déchirer. Les mettre en pièces. Me sauver. Échapper à cette toile d'araignée. Le bétail! Le bétail! Toute ma richesse emportée par le **flot du fleuve** en crue. N'y aura-t-il donc personne pour me porter secours? Au secours, quelqu'**un** ! Une profonde cicatrice entaille le nuage là-haut dans le ciel. Au **loin** (107).

Les homéotéleutes en /é/ mettent en valeur le rythme haché induit par la série de tirades courtes tandis que le *filet de feuilles* semble se rapprocher clandestinement du *flot du fleuve*. Partant, l'impression de chaos induite par les éléments déchaînés en vient à rapprocher les lianes (en crue) du fleuve (où s'empêtrent les jambes du narrateur). Si l'interprétation est mienne, il me semble par contre difficile de nier le fait que les agencements sonores contribuent étroitement à la construction des images et des réseaux référentiels (Dessons et Meschonnic 2005, Folkart 2007). L'écriture de ce roman, tant dans *Ancêtres* que dans *Ancestors*, en donne en tout cas une illustration très convaincante. Si toutes ces figures participent de toute évidence d'une reconstruction minutieuse, rien, ni dans leur choix ni dans leur articulation, ne semble artificiel ou déconcertant pour le lecteur francophone. Et pourtant, Richard ne fait pas l'économie de la répétition, notamment lexicale. Au contraire, je suggère que le texte de Richard évoque une harmonie semblable à celle qui se dégage du texte de Hove et reconstruit un motif d'écriture à part entière.

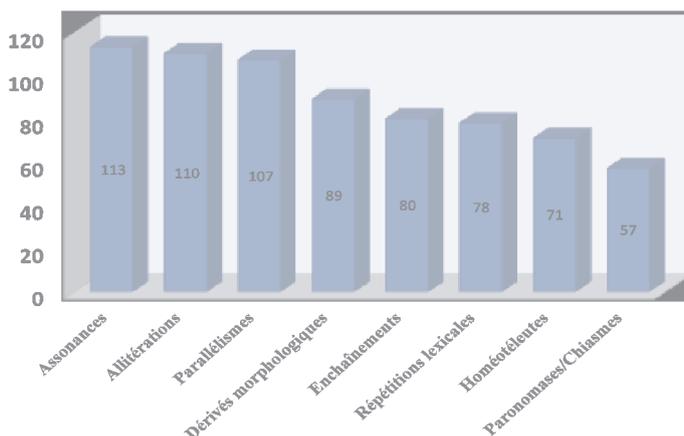
## 7. LA PLEINE MESURE DE LA RÉCURRENCE

Au-delà des exemples ponctuels et donc de l'anecdotique, il était nécessaire de comprendre si cette poétique du retour avait été recréée de manière systématique, autrement dit d'évaluer dans quelle mesure les efforts de Richard avaient été soutenus tout au long du roman. Si, à partir du moment où l'on parle de répétition, la notion de récurrence devient fondamentale, il n'en reste pas moins que sa mise en œuvre pose un véritable défi au traducteur livré à un texte de près de 200 pages. Le texte court, *a fortiori* lorsqu'il porte la mention générique «poème», incite le traducteur intégrer la signification, si tant est qu'elle s'y manifeste dans le texte en question, dans son projet de traduction.<sup>28</sup> Maintenir la cadence dans un ouvrage tel qu'*Ancestors*, de par sa longueur, ne constitue pas une mince affaire.

Un chapitre particulièrement dense en matière de répétitions, tant dans *Ancestors* que dans *Ancêtres*, a en quelque sorte servi de chapitre témoin pour établir des données chiffrées. Les différentes catégories de dispositifs permettant d'assoir cette figure sur le plan scripturaire en général, et mélodique en particulier, ont donc été relevées de manière à évaluer le degré de réactivation de chacune de ces catégories dans la traduction. La méthodologie adoptée, s'inspirant des propositions de la traductologue Henry (2003) voulant que les deux textes fassent l'objet d'une lecture et d'un relevé indépendants, consistait à compter les occurrences de chaque dispositif (ex.: parallélisme) dans une phrase ou bien un court passage parcouru par un ou plusieurs dispositifs, tel que l'illustrent les exemples présentés plus haut. Dans le passage suivant: «You think how hard it is to lie there and die in the morning dew, watched by little birds which fly past in the harsh sky, running after invisible butterflies and insects» (Hove 1996: 25), on relève par exemples des homéotéleutes (en /ai/) et une suite paronomastique (*lie/die; die/dew*, dont *die* forme l'axe central), valant respectivement pour une occurrence d'assonance et une occurrence de paronomase.

---

<sup>28</sup> Voir Berman (1999: 50-51) à propos du manque d'attention accordé aux aspects formel du texte en prose, ou encore Smith (2001: 74) concernant les mêmes présupposés génériques et la nécessité de les contourner au moment de traduire un roman dont les structures sonores constituent le principe organisateur. Toutefois, ces considérations ne sont certainement pas partagées par Richard, qui accorde une attention considérable aux structures signifiantes, quelle que soit la nature du texte (voir Richard 2010).



**Tableau 1: Pourcentages de réactivation des figures sonores dans la traduction**

On voit bien que l’attitude traductive de Richard ne se laisse pas enfermer dans ces étiquettes réductrices qui nous sont encore parfois proposées: fidèle/infidèle, normalisante/étrangérisante.<sup>29</sup> Au contraire, les résultats présentés ci-dessus témoignent plutôt d’une recherche de cohérence par rapport à une figure qui est apparue au traducteur comme centrale. On remarque une grande régularité dans la recréation de chacun de ces dispositifs. Ce relevé reflète également la difficulté que constitue la figure paronomastique, sans doute la plus épineuse à recréer sur le plan traductif.

Cette recherche de cohérence se retrouve d’ailleurs dans les propres positionnements critiques de Richard. Outre l’article qu’il a consacré à Hove (2005b) et qui dénote un systématisme méthodique –Richard se livrant à un décompte mathématique des répétitions lexicales– on en veut pour preuve sa recherche d’adéquation entre la pensée de Meschonnic et l’écriture de cette même pensée. En effet, Richard entreprend de vérifier si le «poème» de Meschonnic fait ce qu’il dit,<sup>30</sup> où poème est entendu au sens de discours (d’après

<sup>29</sup> La paire bonne/mauvaise s’inscrit exactement dans le même schéma. Il n’est d’ailleurs pas nécessaire de poursuivre ce débat stérile –et pourtant interminable– autour de ces dichotomies: la complexité de l’acte traductif et la multiplicité des axes sur lequel il repose remettent radicalement en question ces étiquettes simplistes, qui non seulement appauvrissent la discussion traductologique, mais discréditent la tâche des traducteurs. Ce n’est d’ailleurs pas tant la terminologie convoquée qui pose problème que sa mise en œuvre: fidèle à qui? à quoi? à quels plans/axes? par rapport à quelles normes/quels canons/quel angle d’analyse?

<sup>30</sup> « L’épreuve du rythme: le ‘poème’ d’Henri Meschonnic fait-il ce qu’il dit? » (Richard 2010: 17-39).

Meschonnic). Notons tout d'abord l'angle d'analyse de Richard, où tout du moins son amorce:

Jusqu'à dans une parfaite cohérence entre ce qu'il dit et ce qu'il fait, le poème de Meschonnic affiche son fonctionnement: **il fait tout pour nous donner à voir et à entendre la dramaturgie du sens**. La force verbale le constitue; le jeu de cette force est ce qu'il exhibe. [...] [L]'exercice ordinaire de la force verbale prend déjà un tour nettement guerrier (Richard 2010: 23-24).

Relevons ensuite ses points d'appui dans les essais de Meschonnic:

«Et la théorie du langage est nécessaire pour penser l'éthique. Contre le théologico-politique» (167): le double adjectif nominalisé aux quatre [o], immanquable ici en fin de paragraphe, agit comme la flèche du Parthe, décochée sans préambule syntaxique, dans l'explosion d'un *Contre* dont le [k] initial, et majuscule, nous pousse à accentuer le mot, le charge d'un «sens d'intonation» (C: 222) et se répercute, de dentale [t] en bilabiale [p], jusqu'au [k] final: le rythme prosodique de ces occlusives sourdes fait aussi du rythme d'attaque le rythme de finale (Richard 2010: 24).

Pour souligner l'incohérence ponctuelle d'un Meschonnic cherchant à démentir l'opinion générale voulant que sa critique soit systématiquement destructrice, négative, Richard compare non seulement le nombre des *pour* à celui des *contre*, mais relève également leur ordre d'apparition dans la phrase, en soulignant les attaques et les finales, qui démultiplient la force du mot, avant de faire valoir le redoutable potentiel des associations paronomastiques:

le poème dément ce démenti, [...] comme on le voit encore dans l'exemple suivant où le contre va jusqu'à envahir le territoire du *construire*: «construire, contre la cohérence du signe, la contre-cohérence du continu» (93) (Richard 2010: 25).

Notons seulement comment cette fois la répétition lexicale se combine avec le travail original de la paronomase (notamment dans la suite *penser passer passer pensée pensée*) [...] (ibid: 35).

Chez Richard, tout est mesuré, pesé et analysé à la loupe:<sup>31</sup> ponctuation, occurrences lexicales, leur position dans la phrase ou le chapitre, force des pho-

<sup>31</sup> On retrouve ce maniement des mathématiques comme outil heuristique chez Queneau. Pour une discussion approfondie sur le rapport de Queneau aux contraintes formelles et sur son approche géométrique de l'écriture, voir Ouardi (2012: 58-59).

nèmes, valeur des préfixes et suffixes (notamment le suremploi du *-ique*, qui crée une rime généralisée résonnant avec Meschonnic (ibid: 36), des constructions syntaxiques, du fameux tiret meschonnicien (créateur de continuité) qui s'ajoute au suremploi des *est* et *c'est* (vecteur d'équivalence). Richard démontre de manière très rigoureuse la dynamique du discours –du poème– en mettant au jour les associations à l'œuvre, tous ces jeux de force dont le lecteur n'a pas nécessairement conscience, rappelant au passage que «les mots n'ont pas de sens à l'arrêt mais seulement dans leurs positions dans un champ de force» (Novarina 2006: 68, cité par Richard 2010: 30). S'il faut retenir un seul élément de cet extraordinaire relevé au cordeau, c'est sans doute la valeur accordée à la répétition lexicale et son articulation à tous les autres niveaux de l'écriture: phonèmes, syllabes, paragraphes, chapitres et volumes (ibid: 37), démarche qui correspond en tout point à celle qu'il avait adoptée pour aborder le texte de Hove (Richard 2005b).

Dans le cadre des ateliers organisés par l'association Texte & Voix, qui propose des soirées de lecture à voix haute, des extraits de la trilogie de Hove traduite par Richard (*Ossuaire*, *Ombres* et *Ancêtres*) ont été lus le 28 septembre 2002 par deux acteurs de la Comédie-Française, Catherine Ferran et Éric Génovèse, au Théâtre du Vieux-Colombier à Paris. D'après Richard, cette lecture à voix haute tenait de l'expérience théâtrale «tant l'oralité de cette écriture est forte» (Richard 2011). On n'est guère étonné que Richard considère par ailleurs que «toute traduction est d'ordre dramatique» (idem), surtout lorsque l'on sait qu'il traduit pour le théâtre.<sup>32</sup> Cette cohérence entre appréhension du langage, positionnement critique, dominante des textes traduits (la «flamboyance» des littératures africaines rejoignant peut-être la force des textes dramatiques?) et projet de traduction est importante, dans la mesure où elle renvoie à une approche d'ordre méthodologique voulant que les critiques de traduction aient intérêt à examiner tout autant les textes de l'auteur que ceux du traducteur (Berman 1995). Cette approche exhaustive construit un environnement critique qui n'en exclut pas pour autant le biais, mais permet au moins de contextualiser le projet de traduction aussi solidement que le projet d'écriture.

<sup>32</sup> Le fait que Richard porte cette double casquette traductive (littératures africaines et théâtre [notamment Shakespeare, Woody Allen, Suzan-Lori Parks, Bill Morrison...]) n'est certainement pas étrangère à l'attention scrupuleuse envers la poétique sonore du texte de Hove.

<sup>33</sup> On en veut pour meilleur exemple la remarquable enfilade *terre, termite, termitières*.

La cohérence traductive de Richard permet à son tour d'assurer une grande cohérence au cheminement de l'objet littéraire de Hove: d'*Ancestors* nourri par les codes de la poésie orale shona, qui conjugue cette double thématique de la voix et du retour sous toutes ses formes, qui «fait ce qu'il dit», à *Ancêtres* où Richard reconstruit cette figure de manière aussi minutieuse que créative<sup>34</sup> (sans toutefois avoir pris position sur la potentielle généalogie de la poésie hovienne), jusqu'à la lecture à voix haute d'extraits de la traduction, laquelle permet à cette poésie sonore de devenir tout de suite plus tangible. Partant, l'enchâssement des répétitions trouve écho dans le continuum qu'Hove et Richard instaurent entre objet littéraire oral et lecture à voix haute, indiquant sans doute que la présence de motifs sonores dans le texte appelle ou rappelle d'autres modalités littéraires: lecture à voix haute, livre audio, théâtre ou encore performance.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES<sup>34</sup>

### Corpus primaire:

Adiaffi, Jean-Marie. *D'éclairs et de foudres*. Abidjan: CEDA, 1980.

–. *La carte d'identité*. Paris: Hatier International, 2002 [1980].

Hove, Chenjerai. *Ancestors*. Londres: Picador, 1996.

–. *Ancêtres*. Jean-Pierre Richard. Paris: Actes Sud, 2002.

Queneau, Raymond. «Le Chiendent». *Œuvres complètes*. Vol. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002 [1933]. 5-247.

–. «Les fleurs bleues». *Œuvres complètes*. Vol. III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006 [1965]: 991-1163.

–. *The Blue Flowers*. Trad. Barbara Wright. New York: Atheneum, 1967. Titre original: *Les Fleurs Bleues*.

–. *Witch Grass*. Trad. Barbara Wright. New York: NYRB, 2003 [1968]. Titre original: *Le Chiendent*.

---

<sup>34</sup> Cette liste de références bibliographiques s'efforce de respecter la présentation patronymique privilégiée par certains auteurs.

**Ouvrages critiques:**

- Andrzejewski, Bogumil W. «Emotional Bias in the Translation of African Oral Art». *Sierra Leone Language Review* 4 (1965): 95-102.
- . «Alliteration and Scansion in Somali Oral Poetry and their Cultural Correlates». *Genres, Forms, Meanings: Essays in African Oral Literature*. S. la dir. de Véronique Görög-Karady. Paris: MSH / Oxford: Jaso, 1983. 68-83.
- Andrzejewski, Bogumil W. et Sheila Andrzejewski. *An Anthology of Somali Poetry*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Andrzejewski, Bogumil W. et Ioan. M. Lewis (1964). *Somali Poetry: An Introduction*. Oxford: Clarendon Press, 1964. Coll. Oxford Library of African Literature Series.
- Bandia, Paul F. (2008). *Translation as Reparation: Writing and Translation in Post-colonial Africa*. Manchester / Kinderhook: St Jerome, 2008.
- Beniamino, Michel (2012). «Langue, littérature, francographie». *Repères-DORIF* 2.1 (2012). Disponible dans <<http://www.dorif.it/ezine/index.php>> [Consultée: 12-12-2012].
- Benjamin, Walter. «L'abandon du traducteur: Prolégomènes à la traduction des "Tableaux parisiens" de Charles Baudelaire». Trad. Laurent Lamy et Alexis Nouss. *TTR* 10.2 (1997): 13-69.
- Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- . «L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation». *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Le Seuil, 1999. 49-68.
- Boadi, L. A. «Poetry in Akan». *Research in African Literatures* 20.2 (1989): 181-193.
- Borgomano, Madeleine. «Les éclairs et les foudres de Jean-Marie Adiaffi». *Notre Librairie* 87 (1987): 30-33.
- 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.
- Carter, Hazel. «Poetry and Society: Aspects of Shona, Old English and Old Norse Literature». *Zambezia* 3.2 (1974): 11-25.
- Chimhundu, Herbert. «Linguistic Trends in Modern Shona Poetry». *African Languages and Cultures* 2.1 (1989): 19-38.
- Debon, Claude (s. la dir. de). «Introduction». *Œuvres complètes de Raymond Queneau*. Vol. 1. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989. IX-XXXIV.
- Delas, Daniel. *Guide méthodique pour la poésie*. Paris: Nathan, 1990.

- Deguy, Michel. «Notes sur le rythme ou Comment faire un impair». *Langue française* 56 (1982): 50-62.
- Dessons, Gérard et Henri Meschonnic. *Traité du rythme: Des vers et des proses*. Paris: Armand Colin, 2005 [1998].
- Folkart, Barbara. *Second Finding: A Poetics of Translation*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2007.
- Fortune, George. «Shona Traditional Poetry». *Zambezia* 2.1 (1971): 41-60.  
 –. «Book Review: *A Critical History of Shona Poetry* by Emmanuel M. Chiwome. Harare, University of Zimbabwe Publications, 1996». *Zambezia*, 25.2 (1998): 231-241.
- Fraser, Ryan. *Sound Translation: Poetic and Cinematic Practices*. Thèse de doctorat. Ottawa: Université d'Ottawa, 2007.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Garane, Jeanne. Entrevue personnelle. 16 octobre 2010.
- Gnaoulé-Oupoh, Bruno. *La littérature ivoirienne*. Paris: Karthala / Abidjan: CEDA, 2000.
- Henry, Jacqueline. *La traduction des jeux de mots*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.
- Hove, Chenjerai. «Translation as an art». *Les Nouveaux Cahiers de l'IFAS*. Numéro spécial *Translation – Transnation 1994-2004: Dix ans d'échanges littéraires entre l'Afrique du Sud et la France*. 6 (2005): 75-77.
- Jay-Rayon, Laurence. *La traduction des littératures africaines euromériques comme réactivation du patrimoine poétique maternel*. Thèse de doctorat. Montréal: Université de Montréal, 2011.
- Johnson, John William. «Set Theory in Somali Poetics: Structures and Implications». *Proceedings of the Third International Congress of Somali Studies*. S. la dir. d'A. Puglielli. Rome: Il Pensiero Scientifico Editore, 1988. 123-132.
- Logan, Harry M. (1985). «“Most by Numbers Judge a Poet's Song”: Measuring Sound Effects in Poetry». *Computers and the Humanities* 19 (1985): 213-220.
- Mehrez, Samia (1992). «Translation and the Post-colonial Experience: the Francophone North African Text». *Rethinking Translation*. S. la dir. de Lawrence Venuti. Londres: Routledge, 1992. 120-138.

- Mutasa, David. «Modern Shona Poets and their Art: A Preliminary Survey». *Language Matters: Studies in the Languages of Africa* 28.1 (1997): 142-170
- Ouardi, Hela. «Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre». *Le Magazine Littéraire* 523 (2012): 58-59.
- Queneau, Raymond. «Technique du roman». *Œuvres complètes*. Vol. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002 [1937]. 1237-1244.
- Richard, Jean-Pierre (s. la dir. de). «Translation – Translation 1994-2004: Dix ans d'échanges littéraires entre l'Afrique du Sud et la France». *Les Nouveaux Cahiers de l'IFAS*, numéro spécial, 6 (2005a): 1-90.
- . «1+1= 3: Traduire la figure de la répétition dans la première séquence de *Ancestors*, roman de Chenjerai Hove». *Palimpsestes* 17 (2005b): 113-123.
  - . «Le poème d'Henri Meschonnic fait-il ce qu'il dit?». *Palimpsestes* 23 (2010): 17-39.
  - . Communication personnelle. 21 avril 2011.
- Said S. Samatar (1982). *Oral Poetry and Somali Nationalism: The case of Sayyid Mahammad `Abdille Hasan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982
- Smith, Pamela J. Olubunmi. «Making Words Sing and Dance: Sense, Style and Sound in Yoruba Prose Translation». *Meta* 46.4 (2001): 744-751.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. «The Politics of Translation». *The Translation Studies Reader*. S. la dir. de Lawrence Venuti. Londres: Routledge, 2000. 397-416.
- Tervonen, Taina (2003). «“Traduire d'une écriture à une écriture”, entretien de Taina Tervonen avec Jean-Pierre Richard». *Africultures* (février 2003). Disponible dans <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2850>> [Consultée: 12-9-2010].
- Tymoczko, Maria. *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*. Manchester, UK / Kinderhook, NY: St Jerome Publishing, 1999.
- . «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.
- Viprey, Jean-Marie (2000). «Pour un traitement textuel de l'allitération». *Semen* 12 (2000). Disponible dans <<http://semen.revues.org/1933>> [Consultée: 17-5-2010].
- Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.

Artículo recibido: 20/12/2012

Artículo aprobado: 20/2/2013