TRADUISIBILITÉ DE LA LITTÉRATURE ORALE AFRICAINE : LE CAS DE LA CHANSON FON DU RYTHME AKONHUN

By

HOUENON CASIMIR EULOGE

PhD/ARTS/3003/09-10

A THESIS SUBMITTED TO THE POSTGRADUATE SCHOOL AHMADU BELLO UNIVERSITY, ZARIA NIGERIA IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE AWARD OF DOCTORATE DEGREE IN FRENCH (TRANSLATION)

DEPARTMENT OF FRENCH

FACULTY OF ARTS

AHMADU BELLO UNIVERSITY, ZARIA NIGERIA

DECLARATION

I declare that the work in the thesis titled « Traduisibilité de la littérature orale africaine: le cas de la chanson fon du rythme akonhun » has been done by me in the Department of French under the supervision of Professor Dominic C. Chima, Prof. (Mrs.) I.M. Onyemelukwe and Professor A.A. Illah. The information derived from the literature has been duly acknowledged in the text and a list of references provided. No part of this thesis was previously presented for another degree or diploma at any university.

Student's Name	Signature	Date
Houenon Casimir	_____	_____

CERTIFICATION

This thesis titled « Traduisibilité de la littérature orale africaine: le cas de la chanson fon du rythme akonhun » meets the regulations governing the award of the Doctorate Degree (PhD) of Ahmadu Bello University, Zaria, and is approved for its contribution to knowledge and literary presentation.

---------- ----------

Professor Dominic C. Chima Date

Chairman, Supervisory Committee

---------- ----------

Prof. (Mrs.) I.M. Onyemelukwe Date

Member, Supervisory Committee

---------- ----------

Professor A. A. Illah Date

Member, Supervisory Committee

---------- ----------

Professor A. A. Illah Date

Head, Department of French

---------- ----------

Professor Kabir Bala Date

Dean, School of Postgraduate Studies

DEDICACE

Je dédie ce travail à Dieu Tout Puissant.

A défaut de lui chanter un cantique, je dirai :

Mon âme glorifie le Seigneur

Et mon esprit exulte de joie.

Le Puissant a fait pour moi des merveilles, Saint est son nom.

REMERCIEMENTS

C’est un grand honneur de témoigner ici ma gratitude envers toutes les personnes et institutions qui ont rendu possible ce travail de recherche. Je tiens d’abord à remercier mes Directeurs et Directrice de thèse qui, par leurs solides expériences et leur disponibilité, ont à tout moment su me prêter une oreille attentive, me conseiller, me diriger et m’encourager. J’ai eu la chance de bénéficier de leur encadrement exceptionnel pour mener à bien ce travail.

Je remercie particulièrement le Professeur Dominic C. Chima pour ses judicieux conseils, sa disponibilité et son ouverture. Il a accepté de diriger ce travail de recherche malgré la distance et ses nombreuses préoccupations. Son amour et son dévouement pour mon travail resteront toujours gravés dans mon cœur.

Je voudrais témoigner ici ma profonde gratitude à la Prof. (Mrs.) Ifeoma Onyemelukwe, une mère dont la vie et le combat pour le travail bien fait et pour la réussite est pour moi une source de motivation.

Je ne trouve pas les mots pour exprimer ma reconnaissance envers le Professeur Illah qui a guidé mes premiers pas dans la recherche en science du langage. Qu’il trouve dans ce modeste travail, l’expression de mon admiration et de mes sentiments respectueux.

J’ai une pensée pieuse et émue pour le Docteur Danbaba I. Dasuki - arraché trop tôt à l’affection de ses proches et de ses étudiants - dont les enseignements en traductologie ont fait naître en moi la vocation de traducteur et avec qui ce travail a véritablement commencé. Je me souviens encore de ces fameuses phrases qu’il aimait si tant : « le sens ne se donne pas ; il se construit », « les idiosyncrasies affectent l’intégrité de la traduction ». Ses mots dont j’entends encore le retentissement firent de moi un traducteur en herbe. Son ouverture d’esprit, son sens de l’humain, ses questionnements continueront à m’inspirer.

Je remercie également les autorités d'Ahmadu Bello University pour m'avoir permis d'effectuer ce travail de recherche. Je suis très reconnaissant envers les Professeurs du Département du français : Professeur Rauf Adebisi, Professeur Doris Obieje, Docteur Usman M, Docteur Fiki George, Docteur Mufutau Tijani, Monsieur Yesuf, Madame Mariam Birma et tous les autres. Je sais combien tous ceux qui ont eu le privilège de bénéficier de leurs enseignements en gardent un souvenir vivace et reconnaissant. Puisse Dieu leur accorder de plus grandes joies.

Je remercie chaleureusement mes parents, surtout ma mère Antoinette Codjia wénon et mon frère Patrice Wénon, pour leur patience. Qu'ils trouvent dans ce travail, le fruit de leurs efforts et sacrifices consentis pour moi.

Je dis un grand merci à tous mes amis particulièrement Rafiu Ishola, Sandra Ekwem pour l'esprit de dévouement et d'entraide qui a toujours caractérisé nos bonnes et cordiales relations.

Je ne saurais terminer sans exprimer ma gratitude aux membres du Jury et surtout au modérateur externe pour l'honneur qu'ils me font en acceptant de juger ce travail et de contribuer à son amélioration.

ABSTRACT

Throughout the history of translation, the question of "translatability of literary works" has been repeatedly asked and debated among linguists as well as translators and translation theorists. For some, all translations are apparently attempts at finding solutions to some insoluble problems. They therefore distinguish two kinds of untranslatability, that is, linguistic untranslatability and cultural untranslatability. The former occurs when there is no lexical or syntactical substitute in the target language for a source language item. As for cultural untranslatability, it is due to the absence in the target language culture of a relevant situational feature for the source text. But other scholars and translators believe that virtually everything is translatable. According to them, the untranslatable can be translated by transferring the source item and explaining it if no parallel item is found in the target language. Hence, every variety of meaning in a source language text can be translated either directly or indirectly into a target language. The controversy over the problem of translatability or untranslatability stemmed therefore from the vagueness of the notion of meaning and a lack of consensus over the understanding of the nature of language and translation. In this regard, the present research examined the problems that arise from the translation of the African oral literature into French language. The problematic is approached as a conceptual challenge subsumed under the following hypothesis: the identity of a literary work of art cannot be retained when the work is translated into another language. The analysis is based on the material, particularly the fon akonhun rhythm songs. These songs are literary work of art that expresses everyday's life or a universally recognized truth. Most of them are rooted in the fon culture and have been preserved by oral tradition. They reflect not only the peculiarity of fon language and culture, but also the thoughts of fon people. The study highlights a variety of issues pertaining to the possibility of translating cultural expressions of this type. The research critically surveys the nature of the problem of translatability from different theoretical perspectives giving

special attention to linguistic and socio-cultural theories of translation. The analysis of linguistic and cultural barriers including lexical gaps as main obstacles to translation reveals that the problem of translatability or untranslatability of African oral literature is closely related to man's understanding of the nature of language, meaning and translation. On the understanding that the object of translation is the message and not the carrier of the message, language-specific norms considered untranslatable by some linguists should be excluded from the realm of untranslatable. And since translation is a communicative event involving the use of verbal signs, the chance of untranslatability in practical translating tasks may be minimized if the communicative situation is taken into account. The study concludes that any text can be translated since translation is concerned with issues that go beyond an elucidation of one language into another. As a matter of fact, even for those apparently untranslatable base units, an ingenious translator may come up with a clever translation, which fully and naturally transfers the peculiar meanings of a source item. Thus, a perfect translation, the one that does not entail any loss of information from the original, is unattainable, especially when dealing with literary translation. A practical approach to translation must accept that. Finally, translating literary work requires a trained translator with skilled and consistently renewed linguistic and non-linguistic knowledge. It also requires a great deal of fair imagination, as well as intelligence and above all, common sense. In view of the above, the study suggests that Africa literary translators be trained and be equipped with the intellectual and cultural background for oral literature as well as translation studies.

SOMMAIRE

Déclaration		i
Certification		ii
Dédicace		iii
Remerciements		iv
Abstract		vi
Table des matières		xiii
Signes et abréviations utilisés		xv
	INTRODUCTION GENERALE	
0. 1	Préambule	1
0. 2	Présentation du sujet et des domaines de recherche	6
0. 2. 1	La littérature orale africaine	8
0. 2. 2	La traduction : Essai de définition et historique	19
0. 2. 2. 1	La traduction : définition	19
0. 2. 2. 2	L'historique et le débat autour de l'activité traduisante	22
0. 3	Plan du travail	33
	CHAPITRE UN : PROBLEME DE LA RECHERCHE	
1.0	Introduction	35
1.1	Énonciation du problème	36

1. 2 Motivation et objectifs de l'étude 39

1.3 Justification du sujet 43

1. 4 Portée, limite et limitations de l'étude 47

1. 5 Conclusion 49

CHAPITRE DEUX : ETAT DU SUJET 51

2. 0 Introduction 51

2. 1 Les avancées théoriques dans le domaine de la traduction 52

2. 2 L'évolution de la pratique en traduction des chansons 59

2. 3 La traduction de la littérature orale africaine 68

2. 4 Les ouvrages sur la traduction de la littérature orale fon 77

2. 5 Les études portant sur la traduction des chansons fon 80

2. 6 Conclusion 86

CHAPITRE TROIS : METHODOLOGIE 88

3. 0 Introduction 88

3. 1 Encadrement méthodologique 88

3. 1. 1 La collecte et l'organisation du corpus 88

3. 1. 2 La transcription et la traduction en français des textes recueillis 91

3. 1. 3 L'analyse du corpus 95

3. 1. 3. 1 La méthode contrastive 95

3. 1. 3. 2 La méthode interprétative 100

3. 2 Encadrement théorique 106

3. 2. 1 Les approches linguistiques et sociologiques 111

3. 2. 1. 1 L'approche de Vinay et Darbelnet 113

3. 2. 1. 2 L'approche de Catford 117

3. 2. 1. 3 L'approche de Mounin 119

3. 2. 1. 4 L'approche de Nida 121

3. 2. 2 Les approches fonctionnelles et culturelles 124

3. 2. 2. 1 L'approche de Reiss et de Vermeer ou la skoposthéorie 125

3. 2. 2. 2 L'approche interprétative 130

3. 2. 2. 3 L'approche de Newmark 132

3. 2. 2. 4 La théorie des polysystèmes de l'école de Tel Aviv 134

3. 3 Conclusion 137

CHAPITRE QUATRE : PEUPLE ET LANGUE FON : UN SURVOL

4. 0 Introduction 138

4. 1 Le fondement historique du peuple fon 139

4. 2 Aperçu socioculturel de la société fon 142

4. 3 La croyance chez les Fon 145

4. 4 La langue fon 148

4. 4. 1 Inventaire phonologique du fongbe 149

4. 4. 1. 1 Les phonèmes consonantiques 150

4. 4. 1. 2 Les phonèmes vocaliques 153

4. 4. 2 La tonologie en fongbe 154

4. 4. 2. 1 Le ton moyen 155

4. 4. 2. 2 Le ton haut 155

4. 4. 2. 3 Le ton bas 155

4. 4. 2. 4 Le ton modulé bas-haut 155

4. 4. 3 La nasalisation en fongbe 156

4. 4. 4 La vélarisation en fongbe 156

4. 4. 5 La palatalisation en fongbe 156

4. 4. 6 Quelques éléments de la grammaire du fongbe 157

4. 5 Conclusion 159

CHAPITRE CINQ : HISTORIQUE ET PRESENTATION DE LA CHANSON FON DU RYTHME AKONHUN

5. 0 Introduction 160

5. 1 La genèse et l'évolution de la chanson fon du rythme akonhun 161

5. 2 Les caractéristiques de la chanson fon du rythme akonhun 165

5. 2. 1 Le rythme d'akonhun 166

5. 2 .1. 1 Les gansú et gankokwe 167

5. 2. 1. 2 Les àsan et àsɔ gwe 168

5. 2. 1. 3 Les hun 168

5. 2. 1. 4 Les àlo et àkɔ n xixo 168

5. 2. 1. 5 Le nususɔ 169

5. 2. 1. 6 La voix 170

5. 3 Les types chantés dans le rythme akonhun 171

5. 3. 1 Avàlúhan ou chansons d'hommage 172

5. 3. 2 Awajijɛ̀ han ou chansons de réjouissance 173

5. 3. 3 Wanyinyihan ou chansons d'amour 174

5. 3. 4 Mɛ̀ mlanhan ou panégyriques chantés 174

5. 3. 5 Nuplɔ nmɛ han ou chanson d'éducation 178

5. 3. 6 Nuwamɛ han ou chansons funèbres 178

5. 3. 7 Hanló ou chansons satiriques 179

5. 4 Intérêts structurel et stylistique de la chanson fon du rythme akonhun 179

5. 4. 1 La structure de la chanson fon du rythme akonhun 179

5. 4. 1. 1 Hangli ou chansons courtes. 180

5. 4. 1. 2 Hangaga ou chansons longues 182

5. 4. 1. 2. 1 Hantà ou prélude 182

5. 4. 1. 2. 2 Hanko ou le mouvement central 183

5. 4. 1. 2. 3 Hantalilɛ 191

5. 5 Langage et expressivité de la chanson fon du rythme akonhun 191

5. 5. 1 Le langage verbal de la chanson fon du rythme akonhun 191

5. 5. 1. 1 Les images 192

5. 5. 1. 2 Les répétitions 194

5. 5. 1. 3 Les onomatopées 197

5. 5. 1. 4 Les idéophones 198

5. 5. 1. 5 Les emprunts aux autres langues 199

5. 5. 2 La danse 200

5. 6 Intérêt thématique de la chanson fon du rythme akonhun 202

5. 7 Conclusion 204

CHAPITRE SIX : ETUDE CONTRASTIVE DES TEXTES DE CHANSON FON ET DE LEURS TRADUCTIONS EN FRANÇAIS

6. 0 Introduction 206

6. 1 Analyse lexicale 208

6. 2 Analyse syntaxique 208

6 .3 Analyse stylistique 209

6. 4 La régularité différentielle 210

6. 5 Les irrégularités dans la traduction 283

6. 5. 1 La perte de valeur expressive 283

6. 5. 2 Pas de traduction correspondante en français. 288

6. 6 Conclusion 291

CHAPITRE SEPT : RÉFLEXION SUR LA TRADUISIBILITÉ DES CHANSONS FON DU RYTHME AKONHUN

7. 0 Introduction 293

7. 1 L'incompatibilité des génies des langues fon et français 294

7. 2 Les problèmes culturels 301

7. 3 Problèmes stylistiques 307

7. 4 Remarque et proposition par rapport à la traduction de l'oralité 314

7. 4. 1 La recherche des équivalences et l'adaptation 318

7. 4. 2 La formation et le développement des compétences 324

7. 5 Conclusion 327

CONCLUSION GÉNÉRALE 329

BIBLIOGRAPHIE 332

ANNEXE 348

SIGNES ET ABRÉVIATIONS UTILISÉS

On trouvera dans ce travail des signes suivants :

- Le signe / / pour une transcription phonologique.
- Le signe -/ pour séparer les éléments primaires de l'énoncé les uns par rapport aux autres.

Abréviations

- Assert → assertif
- Art → article
- Adv → adverbe
- Adj → adjectif
- Conj → conjonction
- Déf → défini
- Exclam → Exclamation
- Foc → Focalisation
- Fut → Futur
- Hab → Habituel
- Interro → Interrogation
- Nég → Négation
- Poss → Possessif
- Post → Postposé
- Prép → Préposition
- Topicalisation → Top

INTRODUCTION GÉNÉRALE

0.1 Préambule

La littérature et la traduction ont en commun une fonction essentielle : œuvrer au rapprochement des sociétés par l'intercompréhension et l'ouverture des imaginaires, des cultures et des textes les uns aux autres. Autrement dit, les hommes ont toujours échangé leur savoir, leur art, leur vision du monde et leur culture grâce à l'effort et à l'invention du traducteur. Certes, du point de vue des génies de langue, la parole[1] est un acte individuel et singulier. Il peut arriver donc qu'elle soit intraduisible. Cependant le rayonnement international de la littérature, quel que soit l'aspect sous lequel on la considère et ses effets sémantiques et esthétiques restent malgré tout tributaires de la traduction. Aussi pour étudier les rapports qui régissent les littératures entre elles ; pour connaître l'histoire des civilisations et cultures auxquelles nous renvoient ces littératures, il n'est d'autre moyen que la traduction, car on ne saurait imposer à tout le monde d'apprendre toutes les langues. Les traductions donc sont incontournables dans un monde qui compte près de sept mille langues[2]. Tel est le constat opéré par Paul Ricoeur en écrivant : « partons donc de la pluralité et de la diversité des langues, et notons un premier fait : c'est parce que les hommes parlent des langues différentes que la traduction existe »[3]. Le commerce international, les relations diplomatiques, les programmes éducatifs, les voyages parmi d'autres activités comme les loisirs, de même que les livres ou les films, les modes d'emploi pour

[1] La différence entre langue et parole est bien expliquée par Saussure, F. dans *Cours de linguistique générale* (Paris : Payot, 1968) 30-31.

[2] Il est impossible de déterminer avec précision le nombre de langues parlées dans le monde, en raison de la difficulté qu'il y a à tracer des frontières précises entre les langues, notamment à différencier les langues des dialectes. Mais il existerait aujourd'hui 6703 langues parlées dans le monde selon les estimations de wikipedia

[3] Paul Ricoeur, *Sur la traduction* (Paris : Bayard, 2004) 53.

l'électroménager, les logiciels informatiques ou les instructions de montage des meubles, dépendent du travail des traducteurs (des hommes et des femmes) qui, bien souvent dans l'ombre, essaient de transposer des idées et des informations d'une langue vers une autre. Autrement dit, le nombre important des langues sur la planète et l'incapacité de l'homme à les connaître toutes impose la traduction comme l'un des maillons essentiels de la communication entre peuples. Léderer rappelle : « N'oublions pas que le besoin de traduction découle directement du besoin de communication et que celui-ci existe tout autant à l'intérieur d'une même langue où la communication se passe d'intermédiaire, qu'entre deux langues où la médiation du traducteur est nécessaire ».[4] Ainsi, le travail de traduction, une fois accompli, a le pouvoir d'opérer pour ainsi dire une multiple mise en contact ; mise en contact d'abord avec les différentes cultures et l'on pourrait dire que c'est l'essentiel et ensuite mise en contact avec les hommes. Parce qu'elle est dépassement des identités et expérience des différences et parce que, par elle, les idées peuvent se diffuser très largement, la traduction joue un rôle essentiel, car chaque langue, dans ses composantes linguistiques, sociales, culturelles et politiques est un regard différent jeté sur le monde. Ainsi, la traduction de la littérature d'un peuple, par exemple, peut nous permettre de savoir comment pensent les autres différents de nous et nous révéler un autre aspect de nous-mêmes tant il est vrai comme le dit Montaigne : « tout homme porte en lui un exemplaire de l'humaine condition »[5] ; ce à quoi Victor Hugo répondra en écho : « Insensé qui crois que je ne suis pas toi […], quand je vous parle de moi, je vous parle de vous ».[6] Il va

[4] Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif* (Paris : Hachette, 1994) 18.

[5] Montaigne Michel De fut l'auteur des *Essais* (livre II, chapitre1) *Sur l'inconstance de nos actions* et dont le fil directeur est la conviction que « tout homme porte en lui un exemplaire de l'humaine condition ». En s'analysant, Montaigne souhaitait instruire et mobiliser son lecteur en l'incitant à suivre son exemple.

[6] Cette citation de Victor Hugo est commentée dans *Le français en Première et en Terminale* 23. Réagissant contre ses détracteurs qui l'accusaient de trop d'égoïsme ou de lyrisme exagéré, Hugo écrivit cette assertion pour

sans dire que c'est à travers le prisme de la traduction que nous sont livrés parfois les autres aspects de la vie que nous ignorons. En effet, la problématique de la traduction est devenue ces dernières années une préoccupation sérieuse pour les spécialistes du domaine. On ne perçoit plus la traduction seulement comme un simple produit, comme un résultat de l'acte de traduire, mais au contraire, on remarque un intérêt de plus en plus croissant pour le développement d'une pratique et aussi d'une théorie de la traduction. Comme très bien le remarque Liliane Rodriguez : « de nos jours, on rencontre la traduction (il s'agit, bien sûr, de la traduction comme acte et comme produit) dans presque tous les domaines d'activité et surtout sous une large palette de formes et tout cela au niveau de la communication internationale ».[7] Elle précise par ailleurs qu' :

> À notre époque d'échanges accélérés, la traduction, acte et produit, se trouve insérée à divers modes de communication internationale : traduction écrite ou orale d'informations, de textes littéraires ; comptes rendus, interprétation et lors de rencontres internationales ; sous-titrage ou doublage de films, sur titrage d'opéras, toute invention, toute mise au point technologique. [8]

La même omniprésence de la traduction est aussi signalée par Daniel Gouadec qui passe en revue toute sa connaissance en la matière, en prouvant ainsi qu'on a affaire à un domaine très vaste, à un phénomène capable de couvrir presque toutes les activités portant sur les centres d'intérêt de l'homme en général. C'est ainsi qu'il fait tout un inventaire des formes de manifestation de la traduction :

---

prouver qu'il est impossible de n'écrire que pour soi, car la littérature, par nature, est langage et communication.

[7] Liliane Rodriguez, « Sous le signe de Mercure, la Retraduction », *Palimpsestes*, 4, Retraduire (Constantin : Sorbonne Nouvelle, 1990) 63.

[8] Rodriguez, « Sous le signe » 64.

> Tout le monde a lu des romans, des biographies, des ouvrages, des articles (traduits), entendu la voix de l'interprète aux actualités, entendu la voix off qui commente l'image, lu les sous-titres des films ou émissions, demandé la traduction automatique de pages Web, lu des guides, rapports, notices de montage et autres documents traduits, ou fait certifier conforme à l'original la traduction d'un document officiel.[9]

Partant de ces faits, on remarque que la traduction semble envisager toute la réalité quotidienne ou, plus exactement, comme l'affirme Daniel Gouadec : « tout le monde est donc confronté, quotidiennement ou presque à de la traduction »[10]. Cependant, il n'est pas rare de constater aussi le paradoxe que, même si la traduction est présente partout, il y a quand même un nombre réduit de personnes qui peuvent la comprendre et l'expliquer dans toute sa complexité. Généralement, les gens croient que la traduction est une activité banale, donc simple et naturelle et la plupart de la population perçoit l'activité de traduire comme étant le fait de changer de langue, de remplacer des mots (et des phrases) d'une langue par des mots et des phrases équivalents dans une autre langue. De ce point de vue, on pourrait affirmer que tout le monde est capable de faire de la traduction et cela, surtout grâce à la possibilité d'utiliser les dictionnaires. Dans ce sens, il est aisé d'affirmer que tout le monde ou presque a déjà fait la traduction à l'école, à l'université ou dans la vie professionnelle. Mais à partir de ce constat, Gouadec précise que : « Faire de la traduction n'est pas du tout synonyme de traduire. On devrait comprendre par « faire de la traduction » plutôt un exercice ou plus exactement une simple méthode qui sert à apprendre une langue étrangère… Croire que tout le monde peut traduire (qu'on le peut soi-même) relève d'une

[9] Daniel Gouadec, *Faire traduire* (Paris : La Maison du Dictionnaire, 2004) 5.

[10] Gouadec, *Faire traduire* 6.

illusion dangereuse ». [11] Cette conception semble conférer à l'art de traduire une exigence et une méthodologie qui ne saurait être à la portée de n'importe qui. Dans ce contexte, il est impossible d'attribuer l'acte de traduire à toute personne car traduire exige de la part du traducteur à la fois une extraordinaire maîtrise et expérience des langues ainsi qu'une grande responsabilité aussi. Il est évident que le phénomène de la traduction a connu un grand développement ; mais on ne doit pas avoir en vue seulement le phénomène du traduire des textes édités et publiés, mais on doit penser également à un autre phénomène qui vient le compléter, à savoir celui des œuvres inédites comme c'est le cas de la plupart des textes de la littérature orale africaine. C'est ce qui explique pratiquement la nécessité de nous pencher davantage sur l'étude de la traduction, d'orienter notre attention vers les théories de la traduction ; et tout cela pour mieux comprendre la vaste problématique de la traduction qui ne doit pas être traitée à la légère.

Comme on peut le constater, le premier objectif de toute opération de traduction est la reproduction du sens et ceci en conformité avec la forme en usage dans la langue cible. L'opération de traduction ne saurait être en contradiction avec l'une ou l'autre de ces réalités, car le sens est toujours produit dans une certaine forme. Le problème qui se pose ici et auquel nous voudrions réfléchir est celui de la traductibilité en français de la littérature orale africaine, problème posé par la nécessité de reproduire dans une langue de tradition écrite le style d'un texte de tradition orale.

0. 2 Présentation du sujet et des domaines de recherche

[11] Gouadec, *Faire traduire* 8.

Faire une recherche sur la traduction de l'oralité africaine, c'est être amené à visiter un champ d'investigation aussi vaste que riche qui est ouvert à une approche pluridisciplinaire qui part des sciences du langage (la linguistique, la communication, la sémantique, la pragmatique et la traductologie) à la littérature en passant par l'histoire, l'ethnographie, la sociologie et la psychologie. Toutes ces disciplines regroupent des questionnements et des analyses au centre desquels le langage est étudié comme médium dans diverses opérations. Katharina Reiss écrit à ce propos :

> La traduction se révèle être un phénomène dont la complexité est beaucoup plus importante qu'on aurait pu croire. Elle constitue un objet de recherche interdisciplinaire qui en appellent à la linguistique et, plus généralement, aux sciences du langage, mais aussi à la philosophie, à la psychologie, ainsi qu'aux sciences sociales ; en sorte que, de proche en proche, c'est l'ensemble des sciences humaines qui se trouvent mises à contribution.[12]

Ainsi, en partant du fait que l'interdisciplinarité caractérise actuellement les sciences du langage, nous voulons orienter notre étude vers la traductologie et la littérature orale africaine. Par traductologie, nous voulons signifier « l'étude scientifique de la traduction en tant que processus et en tant que produit ».[13] La traductologie est une discipline académique jeune qui a été longtemps considérée comme une branche de la linguistique mais qui aujourd'hui essaie de d'afficher son autonomie. Essentiellement, la théorie traductologique est une réflexion sur la traduction et tous ses problèmes pratiques. Elle est de nature interdisciplinaire et puise dans des

[12] Katharina Reiss, *Problématique de la traduction.* Traduit de l'allemand par Catherine A. Bocquet (Paris : Economica et Anthropos, 2009) viii.

[13] Reiss, *Problématique* 1.

champs de recherche divers qui varient de la linguistique aux théories littéraires. A notre entendement, la traduction est un acte de communication qui assure l'identité de la parole à travers la différence des langues. Elle ne porte pas sur les langues ; mais sur le vouloir dire des langues. C'est pourquoi, il faut une science pour s'intéresser à son étude. Et si nous considérons la traduction dans sa définition en tant que processus et produit, nous pouvons dire que cette recherche s'inscrit dans la traductologie descriptive selon la taxonomie de Homes cité par Katharina Reiss. En effet, selon Homes : « la traductologie est une discipline empirique ayant pour vocation d'une part de décrire le phénomène de la traduction, c'est-à-dire aussi bien le processus traductif que le produit de l'opération traduisante (c'est la traductologie descriptive…).[14] Cette branche se subdivise en trois sous-domaines à savoir : les recherches axées sur le produit, sur le processus et sur la fonction. Le premier domaine concerne la description de traductions existantes et des comparaisons. Ces recherches peuvent être diachroniques ou synchroniques. En ce qui concerne les recherches portant sur le processus, elles essaient d'élucider la technique du traducteur et va au-delà des spéculations. Quant au troisième sous-domaine, il s'attache à la fonction de la traduction c'est-à-dire connaître la nature des textes traduits et les retombées de ces traductions sur la culture réceptrice. Ainsi, sur le plan pratique, la traductologie descriptive apparaît comme une étude scientifique et une réflexion sur la traduction.

En ce qui concerne le deuxième domaine de notre recherche, il suffit de se reporter au titre de notre thèse pour s'en convaincre : traduisibilité de la littérature orale africaine. Il s'agira bien évidemment de relever les problèmes que pose la possibilité d'une telle aventure. Mais cela ne saurait se faire sans comparaison du produit de la traduction à l'original. Or, il ne saurait y avoir de comparaison sans un format commun d'où le point de départ que constituent les

[14] Reiss. *Problématique 7*.

chansons fon du rythme akonhun qui relèvent du domaine de la littérature orale. En puisant donc nos exemples de la littérature orale fon du Benin, nous examinons cette conception de la traductologie, ce qui nous permet, en faisant intervenir les théories de traduction, de proposer des approches quant à la traduction et la restitution des effets spécifiques inhérents à la littérature orale africaine. Mais avant d'aborder l'étude de ce processus de traduction, il conviendrait d'abord de faire une précision sur les deux domaines à savoir la littérature orale africaine et l'activité traduisante.

0. 2. 1 La littérature orale africaine

Avant l'arrivée des Blancs en Afrique, et très longtemps avant l'avènement de l'école occidentale, les peuples de l'Afrique sub-saharienne avaient leurs propres moyens de s'éduquer, de s'instruire et de transmettre des valeurs qu'ils considèrent positives de génération en génération. Autrement dit, les Africains avaient exprimé de façon originale et artistique leurs pensées, leurs sentiments et leurs préoccupations les plus profonds, sous la forme de mythes, de légendes, d'allégories, de paraboles et de contes, de chants et de mélopées, de poèmes, de proverbes, de devinettes, de théâtre et de tout ce que l'on met aujourd'hui à tort ou à raison sous le vocable de la littérature orale. « L'oralité apparaît donc comme une véritable modalité de civilisation par laquelle certaines sociétés tentent d'assurer la pérennité d'un patrimoine verbal ressenti comme un élément essentiel de ce qui fonde leur conscience identitaire et leur cohésion communautaire ».[15] Pour preuve de ce caractère fondamental et irréductible de la civilisation orale africaine, Jean Derive souligne la logique de « résistance culturelle à laquelle souscrit en

[15] Jean Derive, « L'oralité comme mode de civilisation », *Littératures orales africaines* : *perspectives théoriques et méthodologiques* (Paris : Karthala, 2008) 17.

Afrique l'élite lettrée moderne, laquelle, bien que familiarisée avec la culture écrite et en particulier la littérature, a très souvent à cœur de montrer qu'elle n'est pas coupée de sa culture orale qui fonctionne encore comme un repère culturel important ».[16] Dès lors, si l'oralité semble, à ce point, partager et influencer la même substance que la littérature africaine écrite, pourquoi ne déterminerait-elle pas son orientation ?

En effet, parler de littérature dans une culture d'oralité paraît a priori d'emblée incongrue et paradoxal dans la mesure où l'oralité et lettre sont portées par deux concepts contradictoires. Étymologiquement, la littérature du latin « litteratura »[17] signifie écriture qui est définie comme « la représentation de la parole et de la pensée par des signes graphiques conventionnels »[18]. De ce fait l'écriture est un objet muet. L'oralité en revanche est définie comme le caractère d'une civilisation dans laquelle la culture est essentiellement ou exclusivement orale. Pourtant, des œuvres de fiction et des organisations verbales esthétiques existent dans toutes les civilisations et tous les peuples en pratiquaient différentes formes. La littérature était partout perçue comme quelque chose de spécifique même si beaucoup de langues n'avaient pas de terme pour la désigner comme par exemple chez les griots et les conteurs traditionnels de l'Afrique occidentale. Faisons remarquer que la notion de littérature liée uniquement aux lettres a été contestée par Jakobson cité par Jean Rohou :

> L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la littéralité qui est la prédominance de la fonction poétique, productrice d'effets esthétiques, sur les

[16] Derive, « L'oralité » 32.

[17] Selon Wikipédia.org/wiki/littérature, le mot est apparu au début du XII^{e} siècle avec un sens technique avant d'évoluer vers son sens principal actuel : ensemble des œuvres écrites ou orales comportant une dimension esthétique

[18]Le Petit Larousse, *Dictionnaire encyclopédique de langue française.* Paris : Larousse, 2003.

.

> fonctions de représentation, d'expression et de communication, plus étroitement informatives. Dans la littérature, le langage n'est pas seulement un outil, mais un ensemble de signifiants dont la modélisation stylistique et l'interaction structurale produisent un ensemble fonctionnel et/ou poétique satisfaisant pour l'imagination, l'affectivité et la sensibilité.[19]

Ruth Finnegan quant à elle rappelle la naissance et le développement des études sur l'oralité en examinant les mots utilisés pour décrire le phénomène oral : « oralité, cultures orales, arts verbaux, orature, auriture, oraliture, oralisation, orauralité et langage oral » comme forme d'action, d'art et de réflexion, et remarque qu'« il n'y a pas de raison de refuser le titre de littérature aux formes africaines sous prétexte qu'elles se trouvent être orales ».[20] Selon Chima, la littérature peut se développer n'importe où « … just like the mushroom which grows and flourishes only where there is decaying matter ».[21] C'est dire que l'Afrique constitue aussi un terrain favorable au développement de la littérature qu'elle soit orale ou écrite. C'est d'ailleurs ce que confirment les propos suivants de Kesteloot : « l'Afrique noire francophone possède trois formes manifestes de littératures : la littérature traditionnelle en langues nationales, les récentes littératures écrites en langues nationales et la littérature écrite en langue française »[22]. Ces trois formes de littérature constituent, sur fond de mondialisation, les composants d'un même patrimoine langagier africain ; ce qui revient à dire que ces formes linguistiques entretiennent entre elles des relations formelles, esthétiques et symboliques de nature à favoriser, par leur

[19] Jean Rohou, *L'histoire littéraire : objets et méthodes* (Paris : Armand Colin, 2005) 62.

[20] Françoise Ugochukwu, « Finnegan, Ruth. — *the Oral and Beyond* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 204. 2011, mis en ligne le 16 décembre 2011, consulté le 19 novembre 2012.

[21] Dominic Chima, *Retranslating African Literature Classics of English and French Expressions* (Owerri: Imo University Press, 2012) 6.

[22] Lylian Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine. Histoire littéraire de la francophonie* (Paris : Karthala, 2001) 14.

portée signifiante, l'émergence d'un champ de référence langagier original. Est-il nécessaire de faire remarquer que depuis que Roger Fayolle[23] a clos le débat en reconnaissant le terme de "littérature" à la "littérature orale", on admet la notion. Ainsi, on peut transcrire les textes oraux et les traduire afin de les étudier comme objets littéraires. Et c'est justement en l'étudiant que l'on découvre l'immense richesse dont regorge la littérature orale africaine. Geneviève Calame Griaule, Eno Belinga, Christiane Seydou, Jacques Chevrier n'ont eu de cesse de mettre en lumière l'immense richesse symbolique de la littérature orale. Ainsi dans l'étude de la littérature orale, on voit apparaître l'art africain à travers les symboles renvoyant à la quintessence de l'art africain. La littérature dans ce cas renvoie à l'usage particulier qui est fait du langage qui n'est ni accidentel ni gratuit et qui vise une satisfaction qui n'est pas seulement affective mais esthétique. Et c'est à cette préoccupation que souscrit Onyemelukwe quand elle affirme que : « la notion va au-delà du sens qu'on lui attribue en 1756 en tant « qu'ensemble des ouvrages publiés sur une question, les œuvres écrites dans la mesure où elles portent la marque des préoccupations esthétiques » pour inclure « tout usage esthétique du langage même non écrit ».[24] Elle affirme par ailleurs que chaque littérature commence par l'oral et c'est fort de cela qu'elle définit la littérature africaine comme :

> L'ensemble des œuvres créatives, orales ou écrites, ayant des valeurs esthétique, culturelle, morale, philosophique et psychologique, exprimées en langues africaines ; ces œuvres doivent porter sur la vie et les expériences des Africains et leurs auteurs doivent être des Africains et s'ils sont non-Africains, ils doivent

[23] Roger Fayolle dans *Comment la littérature nous arrive* fait une mise au point importante qui éclaire l'esprit sur l'histoire de la littérature, son enseignement et les autres littératures situées en dehors du canon académique.

[24] Ifeoma Onyemelukwe, « La littérature orale africaine : entre le passé et l'avenir », Enseigner *le FLE, Former les autres* (Honorabilis Villademic : Lithotex Printers Ltd, 2011) 203.

avoir vécu pendant longtemps en Afrique ; ces œuvres doivent d'abord cibler un public africain avant tout autre public. [25]

Cette définition met l'accent sur le fait que la littérature orale est l'expression esthétique par voie orale, des valeurs sociales d'un peuple transmises verbalement à travers les générations. Ce qui signifie en principe qu'elle s'occupe de ce qui est dit avec beauté et art dans la tradition orale, sans oublier le contenu qui y est enfermé. La littérature orale en Afrique noire est liée à la parole agréable, généralement rythmée et toujours fluide grâce à l'épuration des sons rocailleux et à la recherche constante des affinités sonores du langage. Elle privilégie le bien-dire, le bonheur de l'expression. La notion fondamentale de ces conceptions auxquelles nous souscrivons est bien évidemment l'usage esthétique du langage, ce qui corrobore la conception des chercheurs tels que Bogniaho A, Eno Belinga et Alain Kam Sie. Pendant que Bogniaho définit la littérature orale africaine comme « un ensemble prodigieux de connaissances de toutes catégories, amassées et ordonnées par un peuple depuis des temps immémoriaux et léguées de générations en générations »[26], Eno Belinga quant à lui la considère comme « l'usage esthétique du langage non écrit d'une part et, d'autre part l'ensemble des activités qui s'y rapportent ». [27] Il faut dire que la littérature orale africaine a cette particularité de mémoriser ou de sauvegarder les textes oraux (contes, légendes, proverbes, mythes, noms de guerre, chansons, etc..) par le biais de la parole essayée pour durer plus longtemps. Abondant dans le même sillage, Alain Kam Sie la définit comme : « l'ensemble de tout ce qui a été dit, généralement de façon esthétique, conservé et transmis verbalement par un peuple, et qui touche la société entière dans tous ces aspects ». [28] Il

[25] Onyemelukwe, « La littérature orale » 204.

[26] Ascension Bogniaho, « Littérature et développement », *Littérature, art et société* (Cotonou : Flamboyant, 1999) 38.

[27] Samuel Eno Belinga, *Comprendre la littérature orale africaine* (Paris : Saint-Paul, 1978)7.

[28] Alain Kam Sie, cité par Bogniaho. « Littérature et développement » 25.

résulte de ces définitions que ce qui fait la spécificité de la littérature orale en Afrique est bel et bien l'usage esthétique du langage. En effet, liée à la vie de la communauté, fonctionnelle, vécue et récréée selon l'inspiration de tous et de chacun, cette littérature orale constitue l'une des sources les plus précieuses pour la connaissance et la pénétration des démarches de la pensée africaine.

> Quant à sa portée sur le public africain, il faut savoir, pour en juger, que cette littérature orale charrie non seulement les trésors des mythes et les exubérances de l'imaginaire populaire, mais véhicule, l'histoire, les généalogies, les traditions familiales, les formules de droit coutumier, ainsi que le rituel religieux et les règles de la morale. Bien plus que la littérature écrite, elle s'insère dans la société africaine, participe à toutes ses activités ; oui, littérature active véritablement, où la parole garde toute son efficacité du verbe, où le mot a force de loi, de dogme, de charme. [29]

La littérature orale s'appréhende alors comme couvrant l'ensemble du tableau culturel d'un peuple qui, bien qu'ignorant l'usage d'une écriture graphique de ses langues, dispose d'un patrimoine immatériel transmis de génération en génération. De ce qui précède, on voit tout de suite qu'elle possède en Afrique une extraordinaire prééminence sur tous les autres aspects de la vie politique, religieuse, intellectuelle et pédagogique. Elle pénètre partout dans la vie de l'Africain ; elle est le rituel, la formule juste, le débat contradictoire, la discussion et enfin l'argumentation.

Est-il nécessaire ici de signaler que la brusque irruption de l'Europe au sein du continent africain a provoqué de profonds bouleversements dans la culture africaine au point où l'on ne

[29] Lilian Kesteloot, *Anthologie négro-africaine* (Verviers : Gérard-Marabout, 1962) 36.

regarde la littérature orale qu'à travers les règles définies par la littérature européenne ? Nazi Boni écrit à ce propos : « l'invasion du continent noir boucla l'ère de l'Afrique spécifiquement africaine. Le colonisateur imposa sa loi. L'Afrique ressentit si douloureusement le coup qu'elle se replia sur elle-même, et subit... un recul momentané, mais certain. La culture reçut un choc ». [30]

La conséquence fut le mépris, le rejet et l'étiquetage de l'oralité africaine. Malgré ce fait aux conséquences néfastes à la survie de la littérature orale africaine, certaines formes de cette littérature ont survécu jusqu'à nos jours, tandis que d'autres se créent ou se transforment afin de répondre aux nouvelles exigences de l'humanité. Elles expriment aussi bien des thèmes contemporains que des thèmes du passé. Leurs styles sont influencés par le monde extérieur, comme par les différentes cultures présentes en Afrique. Elles se sont adaptées aux influences modernes, et influencent elles-mêmes les différents modes d'écriture contemporaine. La littérature orale fournit la trame des nouvelles structures, des nouvelles techniques et des nouveaux styles qui transcendent les modèles littéraires figés imposés par l'Europe. Ainsi donc, elle apparaît comme un témoignage qu'une génération transmet à la suivante, ce qui comprend non seulement des événements du passé, mais aussi tout un savoir où l'imagination a sa part. En réalité, la littérature orale africaine est aussi riche en contenu et en variété que celle de n'importe quelle autre sphère culturelle qui utilise l'écriture. Cependant, son étude fait l'objet d'une méthodologie différente qui doit s'accommoder de la forme même de la transmission des traditions, mythes, contes, etc. Cette littérature est moins connue du monde occidental que l'art africain, car elle a été peu étudiée et n'a pas connu les mêmes formes de diffusion. Les récits en prose – mythes, légendes, contes folkloriques, anecdotes et plaisanteries – sont les formes de littérature orale qui ont fait l'objet de la plus vaste collecte, mais on trouve dans la société

[30] Boni Nazi, *Crépuscule des temps anciens* (Paris : Présence africaine, 2000) 5.

africaine d'autres formes d'expression, tout aussi importantes. Ce sont les proverbes, les devinettes, les textes de chanson et de drames, la poésie, les noms faisant l'éloge des individus (titres honorifiques), et les phrases quelques fois très difficiles à prononcer. Ces formes à la base homogène sont remarquablement vivaces, même auprès des habitants des villes malgré les rapides évolutions culturelles que connaissent les zones urbaines témoignant ainsi l'importance et l'attachement de l'Africain à son patrimoine culturel. Il est cependant évident de reconnaître la fragilité de cette littérature qui se perd progressivement. Selon Hampaté Ba, « en Afrique, un vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle ».[31] Pendant toute sa vie, ce porte-parole de la tradition africaine a incité les intellectuels africains au recueil systématique des textes oraux. Le mouvement visant à sauver le patrimoine culturel de l'Afrique trouve son fondement dans le fait que :

> Nous nous trouvons actuellement pour tout ce qui touche à la tradition orale, devant la dernière génération des grands dépositaires. C'est pourquoi l'effort de récolte doit s'intensifier dans les dix ou quinze années à venir, après quoi les grands mouvements vivants de la culture africaine auront disparu et, avec eux, les trésors irremplaçables d'un enseignement particulier, à la fois matériel, psychologique et spirituel, fondé sur le sentiment de l'unité de la vie et dont la source se perd dans la nuit des temps.[32]

[31] Cette phrase n'a pas été écrite dans un livre, mais elle est sortie spontanément de la bouche d'Ahmadou Hampaté Bâ au cours d'une assemblée générale de l'UNESCO à Paris, en réponse au sénateur américain Benton qui avait qualifié les Africains d'ignorants.

[32] Hampate Bâ, *Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara* (Paris : Seuil, 1980) 229.

L'oralité se présenterait ainsi comme un patrimoine matériel de savoirs, de valeurs et d'objets. Le risque étant alors qu'elle soit limitée à un temps du passé et qu'elle soit condamnée à péricliter avec les communautés qui l'incarnent. Sous la forme des sociétés traditionnelles, l'oralité semble constituer un point de départ, le point d'origine à partir duquel l'Afrique devra entamer sa marche vers le développement et le progrès. C'est ce fait que souligne Isidore Okpewho en disant : « les Africains cultivés ont compris qu'il est nécessaire de sauver les vertus essentielles de la littérature orale afin de conserver une certaine continuité culturelle ».[33] Isidore Okpewho identifie deux tâches pour ce faire. D'abord recueillir l'essentiel de cette littérature, l'enregistrer et le transcrire, puis le traduire en langues européennes, l'anglais, le français, par exemple. Ensuite, adapter les textes aux contextes et aux publics parce que de nos jours, les traditions orales font partie de la vie contemporaine. Il reste évident qu'avant d'opérer de grande synthèse, au plan continental, il faudrait d'abord établir les éléments de synthèse des littératures nationales, régionales ou des aires culturelles avant d'établir une histoire de la littérature africaine. Autrement dit, comme le recommandait Descartes, il faut procéder du plus simple au plus complexe. De fait, certains gouvernements se sont appuyés sur la littérature traditionnelle pour promouvoir des idées d'identité et de solidarité nationalistes. L'influence de l'héritage oral se fait nettement ressentir dans les thèmes, le style, et l'esprit des œuvres de nombreux écrivains contemporains. C'est ce que signale Bogniaho A. en écrivant :

> Dès la naissance de la littérature écrite d'Afrique noire, la littérature orale l'a fortement épaulée et influencée à travers ses thèmes et ses techniques d'expression. Dans beaucoup de pays, notamment au Benin, au Burkina Faso en Centre Afrique, au Congo, en Côte d'Ivoire, au Gabon, en Guinée, au Mali, au

[33] Isidore Okpewho, *La littérature orale en Afrique subsaharienne* (Paris : Mentha, 1992) 41.

> Sénégal etc., la littérature écrite s'est largement inspirée de son double oral par le travail sur certains genres auxquels les créateurs impriment le cachet spécial de la littérature de leur terroir. Des romanciers, des auteurs de recueils de contes et de légendes, des dramaturges de toutes les époques s'y sont abreuvés.[34]

Il va sans dire que la littérature écrite africaine est pour une large part tributaire de la littérature orale. Il est alors évident que cette dernière regorge de trésors inépuisables dont la connaissance et l'exploitation peut permettre à l'Afrique de recouvrer et d'affirmer son patrimoine culturel et littéraire. Eno Belinga affirme en substance :

> Une meilleure connaissance et un enseignement adéquat de la littérature orale permettront, sans doute aux générations futures de réaliser le double vœu actuel des peuples africains modernes : renouer avec le passé culturel de l'Afrique traditionnelle et pratiquer sans cesse, comme un impérieux exercice de l'âme, une nécessaire ouverture aux cultures des autres peuples de la planète. [35]

La diffusion par les nouvelles technologies de la communication reste une réponse à cette nécessité puisque la radio, la télévision et les autres organes de communication font désormais l'écho de la revalorisation de ce patrimoine qui semble regagner graduellement sa lettre de noblesse. Par ailleurs, refuser de s'ouvrir et de partager ces valeurs avec les autres peuples de la planète à l'heure de la mondialisation, c'est refuser le développement. Mais comment dépasser le cadre local que couvre cette littérature pour atteindre l'universalité lorsqu'on sait qu'il existe des milliers de langues dans le monde ? Il est à remarquer que la littérature traditionnelle en Afrique se transmet, même aujourd'hui à l'heure de la globalisation et de l'internet, dans les langues autochtones et qu'il serait impossible à ce niveau de demander même aux génies les plus

[34] Bogniaho, « Littérature et développement » 31

[35] Belinga, *Comprendre* 7.

doués de comprendre et de parler toutes ces langues. Et c'est cette particularité que cherche à souligner Onyemelukwe en écrivant :

> Oral African literature is purely oral. It comprises, among others, folklores, poems, riddles, jokes, songs, proverbs, fables, myths and legends, which are transmitted by word of mouth from one generation to the other, by means of people's autochthonous languages, language of immediate environment (like Hausa in Zaria) and a country's official language (like English in Nigeria, or French in Niger Republic) .[36]

On perçoit alors l'importance de la traduction de cette littérature dans des langues de communication internationales telles que le français ou l'anglais comme une nécessité. Ce moyen doit venir en aide à l'oralité afin de permettre sa complète divulgation. Replacer la littérature orale dans le mouvement littéraire international reviendrait à parler de sa traduction. Autrement dit, la traduction de la littérature orale africaine permettrait d'entrer en contact avec les autres peuples qui ne parlent pas nos langues et de relever les défis de l'affirmation de l'homme et de la culture noirs dans le concert des nations.

0. 2. 2 La traduction : Essai de définition et historique

0. 2. 2. 1 La traduction : définition

Une approche de la traduction, en tant qu'acte particulier de communication, exige que nous définissions l'objet de notre recherche, à savoir la traduction. Au cours de la présente

[36] Ifeoma Onyemelukwe, *Colonial, Feminist and Postcolonial Discourses: Decolonisation and Globalisation of African Literature* (Zaria: Labelle Educational Publishers, 2004) 145.

section, nous discuterons des définitions déjà existantes et préciserons laquelle d'entre elles convient à notre approche, en la reformulant pour l'adapter au contexte de notre recherche.

Il faut remarquer qu'au fil de l'histoire, beaucoup de définitions ont été proposées au gré des conceptions et des tendances ; les unes se référant au processus et les autres au résultat de ce processus. Katharina Reiss fait allusion à ce fait en disant :

> Les réponses à la question « Qu'est-ce que la traduction ? » ont souvent été contradictoires, car chaque auteur érigeait en principe absolu sa conception de l'activité traduisante et l'objectif qu'il avait assigné à un produit de traduction, parce qu'il ne prenait pas (ou ne voulait pas prendre) en considération d'autres conceptions ou objectifs. [37]

Selon la définition qu'en donne Jean-René Ladmiral, le terme désigne « une activité humaine universelle, rendue nécessaire à toutes les époques et dans toutes les parties du globe » visant à « nous dispenser de la lecture du texte original ».[38] Ainsi, en définissant la traduction comme « le passage d'une langue A à une langue B, pour exprimer une même réalité X »[39], les traductologues de la première heure, J.P. Vinay et J. Darbelnet, font référence au produit et non au processus de la traduction. Dans un chapitre intitulé : « qu'est-ce que la traduction », Charles Taber et Eugène Nida définissent la traduction non en termes de passage d'un texte en LD vers un texte en LA, mais en termes de reproduction du message de LD (dite aussi LS ou langue source) en LA (dite aussi LC ou langue cible). Selon Taber, « la traduction consiste à reproduire dans la langue réceptrice le message de la langue source au moyen de l'équivalent le plus proche

[37] Reiss, *Problématique* 18.

[38] Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction* (Paris : Gallimard, 1979) 11- 15.

[39] Jean Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais (*Paris : Didier, 1976) 20.

et le plus naturel, d'abord en ce qui concerne le sens et ensuite en ce qui concerne le style ».[40] Cette définition insère, sans le dire, la traduction dans le vaste domaine de la cognition. En parlant de "la reproduction", elle pose que le traducteur comprend d'abord le message avant de le "réexprimer" en langue cible. En outre, cette définition pose implicitement l'existence d'un "langage universel" constitué des concepts, auxquels le traducteur recourt pour trouver les équivalents en langue cible. A défaut d'un pareil raisonnement, la traduction est impossible. Jean Dubois et Alii donnent à l'opération de traduire le sens suivant : « Traduire, c'est énoncer dans une autre langue (ou langue cible) ce qui a été énoncé dans une langue source, conservant les équivalents sémantiques et stylistiques ».[41]

Pour sa part, Jean- René Ladmiral définit la traduction comme « une opération de métacommunication assurant l'identité de la parole à travers la différence des langues »[42]. Dans la précédente comme dans cette dernière définition, la traduction est considérée comme une reénonciation d'un message tel qu'on l'a compris en langue source. Et de manière explicite, toutes s'accordent pour situer la traduction au niveau de la parole (le message) et non au niveau de la langue. Nous ne pouvons nier que les langues sont les véhicules des messages. Le faire, c'est nier en même temps l'existence de la traduction. Nous partageons ici le point de vue de Maurice Pergnier qui écrit que « Tout message est porteur de la langue qui le médiatise et qu'il manifeste, et dont il est étroitement solidaire puisque l'un n'existerait pas sans l'autre »[43]. En prenant l'option de la traductologie contemporaine qui clame que la traduction porte sur le

[40] Charles Taber, Eugène Nida et Charles Russell, *La traduction : théorie et méthode* (Londres : Alliance Biblique Universelle, 1971) 11.

[41] Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique* (Paris : Larousse, 1973) 490.

[42] Ladmiral, *Théorèmes* 223

[43] Maurice Pergnier, *Les fondements socio – linguistiques de la traduction* (Lille : Presses de l'Université de Lille, 1993) 21.

message, nous faisons de la traduction une opération de langage, un acte de communication et non un acte de comparaison inter-linguistique, comme le voudraient Vinay et Darbelnet. Car le message se définit non pas en termes de systèmes de signes ; mais par rapport aux paramètres d'énonciation : l'énonciateur et/ou le locuteur, le destinataire, l'objet du message, la situation spatio-temporelle, les intentions du locuteur, l'implicite, le contexte cognitif partagé. Alors, nous définirons, avec Maurice Pergnier, l'opération de la traduction de deux manières : « La traduction n'est pas une opération qui résulte d'équivalences préexistantes entre les signes de deux langues. Elle est l'opération qui établit, par l'intermédiaire des messages, des équivalences entre signes qui ne sont pas considérés in abstracto, des équivalents, c'est-à-dire des éléments interchangeables ». [44] Cette conception de la traduction impose que l'on considère l'ensemble des informations contenues dans l'énoncé et non une unité linguistique. La traduction peut même procéder à une réorganisation totale de l'énoncé. Il n'est plus question pour le traducteur de se voir lié aux mots et aux structures de la langue source. Aussi Marianne Léderer donne-t-elle une formule, presque extrême que nous reprenons à notre compte : « traduire n'est pas transcoder mais comprendre et exprimer le sens ».[45] Cette formule vient après un postulat pragmatique que nous ferons le nôtre dans les pages qui suivront.

0. 2. 2. 2 L'historique et le débat autour de l'activité traduisante

Cette thèse n'étant pas une recherche sur l'histoire de la traduction, il nous a semblé utile de faire seulement un bref et rapide rappel sur l'histoire et la polémique autour de cette discipline afin de relancer le débat qui a ouvert la voie à des études comparatives et au développement d'une science de la traduction à savoir la possibilité ou non de traduire. En effet,

[44] Pergnier, *Les fondements 83*.

[45] Marianne Léderer, D. Seleskovitch, .*Interpréter pour traduire*, 4ème édition revue et corrigée (Paris : Didier Erudition, 2001) 9.

depuis la création du monde jusqu'à nos jours, les hommes ont toujours cherché à se faire comprendre et à comprendre la création divine. Dans la Sainte Bible, particulièrement en Genèse, « Dieu dit… ».[46]Le premier homme selon la même source dans sa tentative de comprendre la création divine traduit la volonté de Dieu en nommant chaque chose selon son entendement : « celui-ci donna un nom donc aux animaux… ».[47] Dans quelle langue Dieu parla-t-il et dans quelle langue Adam nomma t-il les choses ? Ce qui est certain, ce n'était ni en français, ni en anglais encore moins la langue fon (langue qui fera l'objet de cette recherche). Cependant, le désir de comprendre cette volonté et le message divin est une évidence aujourd'hui malgré les diversités linguistiques. On peut ainsi dire que les premiers indices de l'activité traduisante remontent à l'antiquité. On date en effet du troisième millénaire avant Jésus-Christ le plus ancien témoignage de l'activité traduisante qui concernait les inscriptions gravées sur les parois tombales des princes d'Eléphantine en haute Egypte. On est en droit de supposer qu'il s'agit là des tout premiers indices significatifs de l'activité qui consiste à passer d'une langue dans une autre. Plus tard des scribes spécialisés constituaient et examinaient des listes de signes. Symbolisant ce même type de démarche, des glossaires bilingues ont été retrouvés. L'exemple de la confection des dictionnaires semble confirmer cette volonté de donner aux traducteurs les outils théoriques nécessaires à leur pratique. Cette détermination, naturellement motivée par les diverses tendances qui marquent le cours de l'histoire, et en particulier par la multiplication des relations entre les peuples de cultures différentes, semble avoir engendré très tôt le besoin d'organiser, voire de théoriser, les moyens de passer d'une langue à une autre. Kramer Samuel écrit à ce propos :

[46] La Sainte BIBLE, *La Bible* : *traduction en français courant* (Paris : Alliance Biblique Universelle, 2001)

[47] Bible, *Genèse.*

> Après que Sumer eut été progressivement conquise, dans le dernier quart du troisième millénaire, par les Sémites akkadiens, les professeurs sumériens entreprirent la rédaction des plus vieux "dictionnaires" que l'on connaisse. Les conquérants sémitiques, en effet, non seulement avaient emprunté aux Sumériens leur écriture, mais ils en avaient conservé précieusement les œuvres littéraires, qu'ils étudièrent et imitèrent longtemps après que le sumérien eut disparu comme langue parlée. D'où le besoin de "dictionnaires" dans lesquels les expressions et les mots sumériens fussent traduits en akkadiens.[48]

Au regard de cet extrait, il apparaît clairement que l'activité traduisante était liée à la connaissance de l'autre et de sa culture. La légende de la Bible des Septante révèle encore l'importance de la traduction à cette époque. Et Philon le Juif cité par Ballard en témoigne : « Sur l'ordre du pharaon Ptolémée II Philadelphe (285-247), 72 savants juifs, d'âges vénérables, et vertueux, auraient traduit en 72 jours le texte du Pentateuque ».[49] Mais c'est Nida qui est le plus précis quand il écrit: « The alleged miraculous translation of the Septuagint by seventy-two men (six from each of the twelve tribes), who, in groups of two and in complete isolation from other translators, translated the entire Old Testament with such divine inspiration and control that the resulting thirty-six drafts were absolutely identical in all respects ».[50] Ces réactions contradictoires mettent en évidence deux conceptions de la traduction : pour certains, elle agit comme un révélateur, tandis que pour d'autres elle fait office de blasphématrice. Pointant cette dichotomie, Ballard illustre la gravité de l'acte perçu comme un sacrilège en

[48] Samuel Kramer, *L'histoire commence à Sumer* (Paris : Artaud, 1957) 46.

[49] Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin : Traductions, réflexions (*Lille : Presses Universitaires de Lille, 1992) 31.

[50] On remarquera que dans *The Theory and Practice of Translation* 26, Nida insiste sur l'inspiration divine de la traduction

donnant l'exemple du *Megillath Taanith*, un tabou datant vraisemblablement du premier siècle, et qui rapporte que « le monde s'obscurcit pendant trois jours quand la Loi fut traduite en grec ».[51] En s'opposant au concept de « traduction-révélation », certains textes accréditent aussi parfois l'idée plus radicale de l'impossibilité d'une activité traduisante et de son aspect dégradant, en montrant la traduction comme transgressant un interdit de communication, auquel est par ailleurs consacré le célèbre mythe de la tour de Babel, ou Babylone dont voici un extrait tiré de la Genèse :

> Toute la terre avait une seule langue et les mêmes mots. (...) Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet touche au ciel, et faisons-nous un nom, afin que nous ne soyons pas dispersés sur la face de toute la terre. L'Eternel descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils des hommes. Et l'Eternel dit : voici, ils forment un seul peuple et ont tous une même langue, et c'est là ce qu'ils ont entrepris ; maintenant rien ne les empêcheraient de faire tout ce qu'ils auraient projeté. Allons ! Descendons, et là confondons leur langage, afin qu'ils n'entendent plus la langue les uns des autres. Et l'Eternel les dispersa loin de là sur la surface de la terre ; et ils cessèrent de bâtir la ville. C'est pourquoi on l'appela du nom de Babel, car c'est là que l'Eternel confondit le langage de toute la terre. [52]

La légende babylonienne donne la mesure de l'importance accordée au langage et à la traduction dans le domaine religieux. Et d'une façon plus générale, les textes sacrés se font l'écho de réalités sociales propres à l'homme, parmi lesquelles les langues, et les transitions

[51] Ballard, *De Ciceron* 38

[52] Genèse citée par Ballard, *De Cicéron* 37.

entre les langues occupent une place privilégiée. Ladmiral affirme d'ailleurs qu' « il n'est guère de peuplade si reculée qui soit totalement isolée et puisse se passer d'un recours à la traduction ».[53] Le mythe de la Tour de Babel donne aussi la mesure de son ancienneté, qu'il faut d'ailleurs se garder d'interpréter comme l'origine de l'activité traduisante ou de la prise de conscience dont il est le signe et qu'il contribue ainsi à généraliser. Steiner insiste sur ce point: « the affair at Babel confirmed and externalized the never-ending task of the translator, it did not initiate it ». [54]

Nida quant à lui s'est attaché à souligner l'importance des écrits bibliques qui se sont avérés plus propices à l'activité traduisante que les textes administratifs et littéraires. « No other type of translating has such a long history, involves so many different languages (...), includes more diverse types of texts, and covers so many distinct cultural areas ».[55] On croit d'ailleurs savoir que dans l'histoire de l'Occident, « the first Christian translators were the four Evangelists who recorded in Greek what Christ and his disciples had said in Aramaic ».[56]

L'attrait remarquable que les textes sacrés ont exercé sur les tous premiers traducteurs génère le développement d'un phénomène de traduction qui tente de répondre à de réels besoins de communication entre les diverses communautés linguistiques.

> D'une manière générale, il convient de souligner que l'histoire des religions et, pour l'Occident, celle du christianisme en particulier, constitue une source précieuse pour l'étude de la traduction. Les besoins d'une communauté chrétienne

[53] Ladmiral, *Traduire* 12

[54] George Steiner, *After Babel*: *Aspects of Languages (*London: Oxford University Press, 1992) 49.

[55] Eugene Nida, *The Theory and Practice of Translation* (Leiden: E. J. Brill, 1974) 9.

[56] Louis Kelly, *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West* (Oxford: Basil Blackwell, 1979) 1.

> en expansion rapide posèrent très vite le problème de la traduction de l'Ancien Testament en d'autres langues que le latin, le syriaque d'abord, puis le copte, l'éthiopien, le géorgien, l'arménien, le gotique. La traduction religieuse fut d'ailleurs indubitablement antérieure à la traduction littéraire, tout comme la traduction administrative.[57]

Il n'est pas nécessaire d'insister sur l'importance de Cicéron comme traducteur, au sens étymologique du terme. Intéressé par les questions de rhétorique, c'est en orateur que l'avocat et écrivain latin Marcus Tullius Cicéron (106-43) aborde des aspects de fond de la traduction. Dans son traité *Du meilleur genre d'orateurs,* composé vers l'an 46, Cicéron donne déjà le ton des recherches qui devaient être poursuivies par la suite dans ce qu'on appelle aujourd'hui le domaine de la traductologie bien que, comme le souligne Ballard, « Cicéron n'a pas écrit un traité de traduction mais un traité d'éloquence ».[58]

On y discerne l'ébauche de réflexions qui ne sont pas étrangères à la nécessité de fonder l'opération traduisante en tant que démarche scientifique, mais cela demeure encore dans le vague, tandis que l'orientation empirique des remarques ne fait pas de doute, comme on peut en juger par cet extrait :

> J'ai cru devoir entreprendre un travail utile à ceux qui aiment ces études, mais qui, à moi personnellement, n'est pas nécessaire. J'ai mis en latin les deux plus célèbres discours des deux Attiques les plus éloquents, Eschine et Démosthène, discours dont l'un répond à l'autre ; je les ai mis en latin non pas en traducteur mais en orateur ; les pensées restent les mêmes, ainsi que leur tour et comme leurs

[57] Henri van Hoof, *Histoire de la traduction en Occident* (Paris/Louvain-la-Neuve : Duculot, 1991)13-14.

[58] Ballard, *De Cicéron* 40.

> figures ; les mots sont conformes à l'usage de notre langue. Je n'ai pas cru nécessaire de rendre mot pour mot ; c'est le ton et la valeur des expressions dans leur ensemble que j'ai gardés. J'ai cru qu'il me fallait payer le lecteur non pas en comptant pièce par pièce, mais pour ainsi dire en pesant la somme en bloc. [59]

En explicitant sa démarche, Cicéron cherche à justifier ce sur quoi le traducteur se fonde et ouvre ainsi une réflexion d'ordre épistémologique sur l'activité traduisante. Le réel besoin d'un fondement scientifique pour la traductologie sous-tend d'ores et déjà l'inéluctable débat qu'on anime encore en invoquant ce texte désormais classique pour conforter la validité de la traduction du sens sur celle des mots. On retrouve cette même exigence de valorisation sémantique chez Horace cité par Lefevere: '' Do not worry about rendering word for word, faithful translator, but render sense for sense". [60]

Bassnett MC-Guire a elle aussi souligné l'importance de cette opposition pour les auteurs de l'époque.[61] Et un grand nombre de spécialistes se font l'écho de ce phénomène remarquable, comme par exemple Hurtado Albir qui réfère lui-même à l'ouvrage de Steiner.[62] Ainsi, il semble établi que dès les premières réflexions sur la traduction, la dichotomie qui oppose le sens au mot occupe une place importante. Cette même logique informe l'essentiel des recherches relatives à la traduction au cours des siècles et jusqu'à aujourd'hui. Elle donne lieu à des duels où s'affrontent notamment partisans de la traduction du sens et défenseurs du mot à

---

[59] Ballard, *De Cicéron* 39-40.

[60] André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (London: Routledge, 1992) 15.

61 Susan Bassnett-McGuire, *Translation Studies* (New York: Methuen & Co., 1980) 44.

62 Les témoignages contre le mot à mot sont anciens. Steiner dans *Après Babel* signale que Cicéron dans *Libellus de optimo genere oratorum* (46 av. J.C.) préconisait déjà qu'il ne fallait pas traduire "verbum pro verbo". Voir aussi Hurtado, *Traduction* 20

mot, pour reprendre l'exemple de Cicéron. D'une façon plus générale, ce sont des controverses binaires quasiment systématiques qui alimentent les divers débats relatifs au traduire. A tort ou à raison, Cicéron est désormais perçu comme l'un des tenants de la traduction du sens, qu'il défend en dénonçant la traduction mot à mot. En conséquence, ce personnage représente un certain idéal de liberté dont le traducteur doit disposer afin de ne pas calquer systématiquement les termes de la langue source; se libérer de l'emprise des mots participe aussi de cette tâche délicate qu'il fait sienne: il lui faut savoir prendre suffisamment de recul par rapport à l'acte qu'il commet pour juger parfois opportun de recourir à la paraphrase ou à l'emprunt. En bref, il convient d'être fidèle au sens, et il serait fort mal venu de s'en tenir dans tous les cas à une traduction mot à mot :

> Il ne sera pas toujours nécessaire de calquer votre langage sur le grec comme ferait un interprète maladroit [...] Pour moi, quand il s'agit de traduire, si je ne puis rendre avec la même brièveté ce qui ne demande aux Grecs qu'une seule expression, je l'exprime en plusieurs termes. Parfois encore j'emploie le mot grec, quand notre langue me refuse un juste équivalent. [63]

La traduction est ainsi perçue par certains comme une opération délicate visant à révéler un message sacré dont il faut préserver l'originalité au maximum, alors que d'autres la tiennent pour un blasphème en vertu du caractère ineffable de la parole de Dieu. Entre littéralité révélatrice et liberté blasphématoire, l'opération traduisante se trouve ballottée entre deux situations extrêmes. C'est vraisemblablement toujours en vue d'unifier la théorie et la pratique de la traduction que : « Tout au long de l'histoire, la manière de traduire a été dictée en fonction de deux pôles conflictuels : le premier opposant la traduction littérale, donc fidèle, à la

[63] Ballard , *De Ciceron* 54.

traduction libre, ou aux "belles infidèles", et le second, la primauté du fond à celle de la forme ». [64]

Les premières théorisations de l'activité traduisante situent le débat dans un cadre dualiste qui ne permet pas de mettre clairement en évidence la nécessité d'établir un équilibre entre deux pôles conflictuels. Aussi surprenant que cela puisse paraître, la notion même de traduisibilité a été mise en question au fil des discours sur la traduction. Le postulat d'intraduisibilité est défendu pour des raisons très diverses, que pourrait résumer l'aphorisme du traductologue Georges Mounin : « Tous les arguments contre la traduction se résument en un seul : elle n'est pas l'original ».[65] . Certains linguistes, dans la lignée de Humboldt et de Whorf, ont nourri les thèses de l'intraduisibilité en s'appuyant sur le non parallélisme du découpage conceptuel entre les langues, sur l'imbrication dans la langue de la logique et des raisonnements propres à une culture et vice-versa. Le fonctionnement de la pensée diffère tellement selon la langue d'émission qu'il serait impossible de traduire.

Selon Bloomfield cité par Georges Mounin, « notre connaissance du monde dans lequel nous vivons est si imparfaite que nous ne pouvons que rarement rendre un compte exact de la signification d'un énoncé ». [66] Bloomfield en conclut alors que la traduction est impossible à cause de l'impossibilité à saisir le sens. En détruisant la notion de sens, la linguistique contemporaine a par ailleurs mis en cause la traduction. Pour elle, les structures des langues sont impénétrables les unes les autres. C'est à cette préoccupation que répond

[64] Robert Larose, *Théories contemporaines de la traduction* (Québec : Presses de l'Université de Québec, 1989) 4.

[65] Georges Mounin, *Les Belles Infidèles* (Paris : Editions des Cahiers du sud, 1955) 7.

[66] Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction* (Paris : Gallimard, 1963) 29. Pour plus d'éclairage sur ce point de vue, on peut lire Leonard Bloomfield, *Language* (London : George Allen & Unwin, 1973) 142-143.

Marcel Cohen cité par Mounin en affirmant : « chaque peuple a la logique que révèle la syntaxe de son langage »[67] ; ce à quoi Humboldt faisait allusion en écrivant : « La raison des Français n'est pas la nôtre, leur espace n'est pas notre espace, leur imagination n'est pas la nôtre […]. Ils n'ont toujours en tête que la signification logique, alors que nous y mettons toujours beaucoup plus ».[68] Ce postulat était déjà annoncé par les linguistes structuralistes qui rejetaient toute possibilité de traduction en s'appuyant sur le principe selon lequel la valeur des éléments (formels, sémantiques, etc.) des langues ne présente pas de relation symétrique d'une langue à l'autre. Autrement dit, le fait que chaque langue organise son espace sémantique de façon différente nie, théoriquement, toute possibilité de valeur égale entre les éléments des différentes langues. C'est dire donc que les langues n'analysent pas de la même manière une même donnée objective. De façon générale, la linguistique contemporaine semble anéantir la possibilité de traduire. Les preuves qu'elle en donne sont examinées par Mounin dans ces questionnements :

> Est-il vrai que nous pensons dans un univers que notre langage a d'abord modelé ? Est-il vrai que nous ne voyons le monde qu'à travers les verres déformants d'une langue particulière, de telle sorte que les images différentes (de la même réalité) que nous obtenons dans chaque langue particulière, ne sont jamais exactement superposables ? Est-il vrai finalement que, quand nous parlons du monde dans deux langues différentes, nous ne parlons jamais tout à fait du même monde, et que, par conséquent, la traduction non seulement n'est

[67] Mounin, *Les problèmes 48.* On peut lire également Marcel Cohen, « Faits linguistiques et faits de pensée », *Journal de psychologie normale et pathologique* (Paris : PUF, 1986) 386- 402.

[68] Alexander von Humboldt, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde* (Paris : Utz, 2000) 27-28.

> pas légitime de l'une à l'autre langue, mais n'est matériellement pas possible scientifiquement parlant ? [69]

On note cependant une contradiction dans le domaine de la linguistique qui admet l'existence des significations communes à tous les hommes, mais nie la possibilité de traduire. Même si traduire, c'est dire non pas la même chose mais « presque la même chose », une approche pragmatique ne peut que constater que la traduction non seulement existe et est omniprésente dans notre société mondialisée, mais encore qu'elle fonctionne généralement si bien qu'on ne la perçoit même pas. Mounin évoque non seulement l'existence de cette activité, mais aussi son importance et sa validité :

> L'activité traduisante, activité pratique, importante, augmente rapidement dans tous les domaines, ainsi qu'en témoignent les chiffres publiés, particulièrement depuis 1932 par l'Institut de coopération intellectuelle, et depuis 1948 par l'UNESCO dans son index Translationum annuel. Il serait paradoxal qu'une telle activité, portant sur des opérations de langage, continue d'être exclue d'une science du langage, sous prétexte divers, et qu'elle soit maintenue au niveau de l'empirisme.[70]

Comme on peut bien le remarquer, l'action de traduire existe, même si elle est confrontée à des problèmes de jugement et de point de vue selon que l'on soit pour ou contre. Ainsi donc, s'il faut donc admettre la possibilité de traduire, encore faut-il en préciser les moyens. Et c'est seulement dans ce cas qu'on parlerait des problèmes. Ces problèmes sont vrais et concrets. Quelques uns proviennent des obstacles aussi bien linguistiques que sémantiques comme ils

[69] Mounin, *Les problèmes* 51
[70] Mounin, *Les problèmes* 7-8

proviennent des différences culturelles et structurelles qui existent entre les langues. Ce sont donc ces problèmes qui feront l'objet de cette présente recherche.

0.3- Plan du travail

Les problèmes de traduction que nous voudrions soulever dans cette recherche sont examinés à travers l'étude d'un cas spécifique à savoir la traduction de la chanson fon du rythme akonhun. Pour ce faire, notre travail s'articule autour de sept chapitres répartis en trois mouvements. Autrement dit, hormis une introduction générale et une conclusion générale, cette dissertation s'articule autour de trois temps comprenant sept chapitres. Le premier mouvement consiste à poser la problématique et constitue le fondement aussi bien méthodologique que théorique sur lequel les hypothèses et les questions de recherches sont vérifiées et analysées. Il comporte les chapitres 1 à 3 qui traitent respectivement des questions de l'énonciation du problème, de l'état du sujet et de la méthodologie. Dans le premier chapitre, nous posons la problématique du sujet ; ce qui nous permet de l'énoncer et de l'expliquer. Ensuite, nous expliquons notre motivation et les objectifs que nous désirons atteindre par cette recherche. Nous n'avons pas manqué de justifier le choix de notre sujet et de le cerner dans les limites de nos capacités et possibilités. Le deuxième chapitre aborde la question de l'état du sujet. Nous sommes convaincus que beaucoup de recherches ont été déjà menées dans ce domaine. Il s'agit donc pour nous de voir les divers apports et avancées des uns et des autres ; ce qui nous permet d'orienter et de spécifier nos contributions, si modestes qu'elles soient, aux travaux de recherche dans ce domaine. Le troisième chapitre, quant à lui, est consacré à la méthodologie et au choix des théories qui nous permettent de répondre aux questions qui servent de boussole à cette recherche et de vérifier nos hypothèses.

En ce qui concerne le deuxième mouvement, il est consacré à un bref aperçu du peuple fon ainsi qu'à sa chanson qui fait l'objet de la présente cette recherche. Il comporte les chapitres 4 et 5. Dans le chapitre 4, il est question de l'histoire, de la langue, de la culture et de la philosophie fon, car on ne saurait travailler sur la littérature d'un peuple sans connaître son histoire et ce qui fait le fondement de sa pensée. Nous présentons ensuite dans le chapitre 5 la chanson du rythme akonhun, son historique et ses caractéristiques, sa typologie et l'intérêt aussi bien structurel que stylistique qu'elle présente pour notre étude. Nous envisageons aussi dans ce chapitre l'exploitation sémantique des faits culturels tels qu'ils apparaissent dans les chansons fon du rythme akonhun.

Enfin, le dernier mouvement repose sur l'analyse, à la lumière des différentes théories, du corpus des textes traduits du fon en français. Il se compose de deux chapitres c'est-à dire les chapitres six et sept. Le chapitre six traite des questions fondamentales de la traduction et se repose sur l'analyse lexicale, syntaxique et stylistique pour révéler le caractère traduisible ou intraduisible de la littérature orale africaine. Ce chapitre aborde aussi les problèmes de traduction tels qu'ils se posent dans notre tentative de traduire le langage oral qui est de surcroit chanté dans une langue caractérisée par les règles de l'écriture. Il s'agit bien entendu de mettre en évidence dans ce chapitre, les problèmes d'incompatibilité des génies de langue et les problèmes culturels inhérents à chaque langue. Cela nous permet de proposer dans le chapitre sept l'équivalence et l'adaptation comme une tentative de résolution des problèmes pratiques de traduction en l'occurrence la traduction de la littérature orale en français, langue écrite.

CHAPITRE UN : PROBLEME DE LA RECHERCHE

1.0 Introduction

A l'origine de cette recherche se trouve justement un certain nombre d'interrogations. Comme le dit Daniel Gile : « un travail de recherche ne se fait pas dans le vide. Il aborde une problématique particulière, et étudie une question ou des questions précises avec des objectifs précis ».[71] Cette même préoccupation se trouve exprimée par Raymond Robert Tremblay et Yves Perrier :

> Un problème de recherche est l'écart qui existe entre ce que nous savons et ce que nous voudrions savoir à propos d'un phénomène donné. Tout problème de recherche appartient à une problématique particulière. Une problématique de recherche est l'exposé de l'ensemble des concepts, des théories (…), des questions (…) qui contribuent à clarifier et à développer un problème de recherche. On précise l'orientation que l'on adopte dans l'approche d'un problème de recherche en formulant une question spécifique (ou des questions) à laquelle la recherche tentera de répondre.[72]

Partant de cette logique, on peut aisément comprendre la démarche de cette étape de notre travail qui consiste à poser le problème autour duquel est basée l'étude. Il s'agit donc ici d'expliquer les problèmes qui sont à la base de cette recherche et de les reformuler clairement afin de leur donner une orientation. Autrement dit, quelles sont les questions qui serviront de boussole à notre recherche ? Quels sont les objectifs que vise la recherche et quelles en sont la portée et la limite. Voilà les orientations capitales dans ce chapitre.

---

[71] Daniel Gile, *Regard sur la recherche en interprétation de conférence* (Lille : Presses de Septentrion, 1995) 6.

[72] Robert Tremblay, Yves Perrier, *Savoir Plus. Outils et méthodes de travail intellectuel* (Montréal : Chenelière Éducation, 2006) 22.

1.1 Enonciation du problème

Le développement de l'humanité pose de plus en plus de défis dont le plus important est celui de la compréhension entre les nations. Le dialogue entre les cultures n'est possible que par une certaine ouverture des cultures elles-mêmes. En prélude à cette ouverture, Amadou Hampâte Bâ avait le souci de préserver la culture et la tradition africaine en lui donnant l'opportunité de traverser les frontières et de repousser l'horizon des possibles. Pour lui, l'écriture semble opportune pour atteindre un tel but. Elle offre un support nécessaire et accessible à ceux qui souhaitent s'en imprégner ou la transmettre. Cette exigence à notre point de vue répond à deux préoccupations majeures : celle de la transcription laborieuse de la littérature orale africaine et celle de sa traduction laborieuse et intelligible en langues européennes telles que l'anglais et le français considérées comme des langues de communication internationales afin de briser les barrières de la multiplicité des langues en Afrique d'où une première hypothèse formulée comme suit :

1- La littérature orale africaine ne peut atteindre son but de rapprochement des nations que par sa transcription et sa traduction dans des langues de communication internationales. Mais elle possède ses procédés et ses formes propres dont la traduction ne saurait rendre comptent fidèlement.

En effet, tout texte oral en Afrique est réalisé pour signifier et véhiculer un contenu dans la langue où il a pris forme. Son transfert dans une autre langue est censé conserver ce contenu lors de sa traduction. Or, la réalité est tout autre : elle est plutôt faite d'approximations, de tentatives pas souvent bien réussies et d'hésitations diverses. Autrement dit, la consignation de l'oralité africaine par l'écriture et sa traduction semblent poser d'énormes problèmes aux chercheurs. Pour certains, la réduction graphique du texte oral exhibe des formes stylistiques qui

distinguent le discours qu'elle transcrit de la réalité. Ce déficit informationnel dans les textes traduits est dénoncé par Mohammadou Kane cité par Alain Ricard : « si, dans les œuvres écrites, le lecteur étranger pense rencontrer un équivalent authentique de ce qu'est la littérature orale traditionnelle en Afrique noire, il risque de se tromper ».[73] Il va sans dire que la traduction, surtout celle des langues culturellement éloignées les unes des autres, ne peut se faire sans problèmes. Comme le dit Alain Ricard :

> Le texte dans sa version écrite est alors le résultat de toute une série de transactions qui se situent, pour chacune d'elles, dans des champs scientifiques et sociaux différents. La transposition dans le champ linguistique, qui est aussi celui des politiques linguistiques, avec en particulier, la question du rapport de la langue standard au dialecte ; la traduction, dans le champ de la littérature, avec la question de la capacité connotative des figures de traduction, de la mise en forme générique du texte par l'insertion de tout un réseau d'indices…[74]

Cette réflexion posait déjà, comme on pourrait le remarquer, le problème de l'impossibilité à transposer l'art verbal en Afrique dans un discours écrit. Cela nous conduit à poser une deuxième hypothèse, à savoir :

2- Si l'oralité et l'écriture sont portées par des procédés stylistiques différents, la traduction des traits d'oralité de la littérature orale africaine dans une langue européenne trop écrite serait impossible ou du moins ne se passerait pas sans problèmes.

Par problèmes de traduction, nous entendons non seulement les difficultés qui tendent à rendre l'activité traduisante impossible, mais aussi celles liées à l'acceptabilité du produit en tant

[73] Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire* (Paris : Karthala, 1995) 41.

[74] Ricard, *Littératures* 43

qu'équivalent de l'original. Et c'est partant de ces deux hypothèses que nous nous proposons d'élucider les questions suivantes :

a- Peut-on traduire l'oralité africaine en français et véhiculer le même message ?

b- La traduction de la littérature orale africaine est-elle un acte linguistique ou littéraire ?

c- Peut-on traduire la littérature orale africaine en français et refléter les nuances structurelles, stylistiques ou esthétiques et sémantiques ou émotionnelles ?

d- La traduction d'un texte de style oral peut-elle avoir les mêmes fonctions que l'original ?

e- Quelle est la part de la compréhension et de la création dans la réussite de la traduction d'une œuvre de tradition orale ?

f- Traduire l'oralité africaine dans une langue européenne trop écrite, n'est-ce pas en fait donner l'impression d'un manque de naturel et créer au bout de compte une erreur de jugement à laquelle le lecteur risque d'être sensible ? Autrement dit, pourrait-on substituer le style parlé de la littérature orale africaine, au style littéraire écrit sans risque de tomber dans le piège de l'adage italien « traduire, c'est trahir » ?

Il s'agit dans cette recherche d'examiner ces questions à travers l'étude d'un cas spécifique de la littérature orale africaine : la chanson fon du rythme akonhun. Ces chansons constituent à notre point de vue un document de première main pour comprendre la culture et la pensée des Fons du Bénin.

En effet, pour les Béninois en général et pour les Fons en particulier, la chanson revêt une importance capitale dans la vie d'un homme : les travaux essentiels, les actes décisifs de la vie et les grands moments de l'existence tels que la naissance, le mariage, la mort, non seulement font jaillir la chanson et font planer la mélodie, mais ne pourraient jamais s'accomplir sans elles. En

d'autres termes, les chansons interviennent à tous les moments de la vie, surtout à l'occasion des cérémonies rituelles (intronisation, circoncisions, enterrement, etc.). Les Fons expriment par la chanson leur joie et leur peine. Ils chantent, comme on le dit souvent, pour appeler sur soi la prospérité et pour passer le temps. Ainsi, devenue petit à petit un objet de divertissement, la chanson acquiert une fonction pratique puisqu'on attend de son pouvoir, l'apaisement de la souffrance morale ou physique et la guérison des maux de l'âme. La chanson représente, par ses multiples fonctions, une forme dynamique d'expression qui s'impose de plus en plus dans toute sorte de communication et dont la connaissance peut contribuer à notre point de vue à favoriser le dialogue des cultures dont nous avions formulé le vœu secret. Composée et exécutée par les individus avec la participation de toute la société, la chanson fon du rythme akonhun apparaît comme un véritable moyen de communication. Principal divertissement, elles servent à instruire, informer, former et à proclamer les hauts faits de la société.

1. 2 Motivation et objectifs de l'étude

Toute entreprise humaine vise un objectif à atteindre. L'objectif est une déclaration affirmative qui explique ce que le chercheur vise ou cherche à atteindre. Il exprime l'intention générale du chercheur ou le but de la recherche et spécifie les opérations ou actes que le chercheur devra poser pour atteindre les résultats escomptés. L'objectif indique le but ou l'intention globale visée par la recherche. Ainsi, se basant sur cette définition, il nous plaît de fixer des objectifs clairs et précis à notre recherche. En effet, les hypothèses formulées ci-haut visent à élucider une question essentielle : comment les pratiques de la traduction (malgré les nombreux problèmes auxquels elle se trouve confrontée) mettent-elles en valeur la littérature orale africaine ?

La question traverse notre parcours personnel et professionnel. En effet, au cours de nos recherches en année de maitrise, nous avons été confrontés à d'énormes problèmes de traduction en français des textes de littérature orale fon sur laquelle portait notre travail. Comment traduire pour refléter non seulement la fonction, mais surtout le style sur lequel se fonde l'esthétique de la littérature orale fon. Beaucoup de questions étaient restées sans réponse et nous avions en ce moment pensé que le problème était dû à notre connaissance de la langue française qui n'était pas assez solide pour nous permettre d'exprimer les traits caractéristiques de cette littérature. Aujourd'hui, force est de constater que la connaissance ou bien la maîtrise d'une langue, aussi importante soit-elle dans l'activité traduisante, ne suffit pas pour parler de transfert de sens d'une langue à une autre. Il va sans dire que traduire ne se limite pas à une opération exclusivement linguistique. Du fait que la traduction permet l'accès à d'autres langues, elle permet en conséquence l'accès à d'autres cultures. Or l'accès au monde de l'autre qui est différent de nous n'est pas toujours facile à effectuer, car le sens ne se donne pas mais il se construit. Selon Merleau-Ponty, « le sens est captif dans la chose et dans le monde même. L'opération de traduction consiste à l'amener à son expression ».[75]

Comme on peut le constater, ce travail de recherche a été motivé par la reproduction du sens c'est-à-dire la traduction. Le problème qui se pose ici et auquel nous voudrions réfléchir est celui de la traduction en français de la littérature orale africaine, problème posé par la nécessité de reproduire dans une langue de tradition écrite le sens et le style d'un texte de tradition orale. Jean Derive écrit à ce propos :

> Comment faire passer dans une traduction écrite le message d'un texte oral dans lequel se manifeste, en plus des valeurs linguistiques à transposer au niveau de la langue, tout un aspect relevant de la communication directe : la personnalité du

[75] Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* (Paris : Gallimard, 1964) 58.

> transmetteur du message, son style oral (intonation, débit, geste et expression…), la participation de l'auditoire doivent être pris en considération sous peine de l'amputer gravement. De plus, lorsque le contexte culturel de la langue de départ est très éloigné de celui de la langue d'arrivée, de nombreux termes de la première n'ont pas d'équivalent dans la seconde et nécessite des commentaires qui alourdissent la présentation.[76]

En réponse à ce souci de restitution total des textes oraux au triple niveau linguistique, stylistique et culturel dans une traduction, nous avons choisi de traduire en français les chansons fon du rythme akonhun. Cette thèse vise donc à traduire et à exposer les problèmes que rencontrerait éventuellement un traducteur qui essaierait de recréer la littérature orale et à proposer une stratégie raisonnable de traduction en gardant l'originalité de l'oralité et produire un texte lisible en français. Le premier objectif de ce travail, comme on aurait pu le remarquer, se situe donc sur le plan de la critique de la traduction et permettra d'enrichir la traductologie. Il s'agit bien sûr dans ce travail, de nous concentrer aussi bien sur les langues en présence que sur le processus de l'opération de traduction, envisageant celle-ci comme une ré-énonciation, une réexpression et une reproduction ; ce qui nous permettra d'examiner du point de vue pragmatique les problèmes linguistiques et littéraires que pose la traduction d'une œuvre orale. Autrement dit, nous nous proposons, au cours de cette recherche, de voir si la singularité, le caractère spécial du langage et la profondeur de la pensée des créateurs de cette littérature orale peuvent être fidèlement rendues dans une traduction. Les problèmes que pose la traduction d'une œuvre orale peuvent aussi être de nature culturelle. Ainsi, si les éléments culturels sont présents dans l'œuvre, la tâche du traducteur doit s'orienter vers les éléments indicateurs des valeurs culturelles de la langue de

[76] Jean Derive, *Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain : les contes ngbaka- ma' bo de RCA* (Paris : SELAF, 1975) 18.

départ. C'est ce qu'a si bien fait remarquer Hurtado en disant : « la traduction ne s'effectue pas seulement entre deux langues, mais bien plus entre deux cultures différentes : la traduction est donc une communication interculturelle. C'est un transfert d'éléments culturels contenus dans un texte de départ vers une langue cible. C'est l'une des difficultés majeures auxquelles sont confrontés les lecteurs-traducteurs ».[77] Le lien entre traduction et culture est très étroit car la traduction est un acte de croisement des cultures au point que Peter Newmark a pu écrire : ''Translation is now used as much to transmit knowledge and to create understanding between groups and nations, as to transmit culture''.[78] Cette préoccupation est aussi exprimée par Christine Nord lorsqu'elle écrit : " translating means comparing culture". [79] C'est aussi cette confrontation par le prisme de la traduction qui nous intéresse ici puisqu'il s'agit de passer d'une culture de tradition orale à une culture de tradition écrite, non seulement pour faire accepter la traduction, mais surtout la faire comprendre à un public à qui le texte original n'était pas destiné.

Quant au deuxième objectif de ce travail de recherche, il se situe sur le plan purement fonctionnel puisqu'il s'agit de faire connaître une littérature afin de faire partager ses valeurs et ce qu'elle comporte de singulier. La finalité de la traduction est de faire comprendre le sens d'un texte à quelqu'un qui, ne parlant pas la langue d'origine de ce texte, se trouve séparé du sens par une barrière linguistique. De ce point de vue, l'objectif de ce travail de recherche est de contribuer, par l'entremise de la traduction, à la valorisation la littérature orale africaine longtemps méconnue et aider ainsi au rapprochement des peuples en favorisant le dialogue

[77] Amparo Hurtado-Albir, *Traduction et traductologie* : *introduction à la traductologie* (Madrid : Catédra, 2001) 67.

[78] Peter Newmark, *Approaches to Translation* (Oxford: Pergamon, 1995) 10.

[79]Christine Nord, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained* (Manchester: St Jerome, 1997) 34.

interculturel prôné par l'UNESCO faisant de la tradition orale « un patrimoine culturel immatériel » qui doit être recueilli, sauvegarder et transmis. Il nous semble que les chansons fon du rythme akonhun constituent une richesse capable d'être à l'avant-garde du développement dont les sociétés ont besoin. Ainsi donc, la chanson du rythme akonhun telle que nous proposons de l'aborder à travers sa traduction dans le contexte d'une société caractérisée par l'oralité, doit être située dans la double perspective d'une revalorisation et d'une valorisation. Elle pourrait être considérée comme une modalité de civilisation par laquelle les sociétés assurent la pérennisation d'un patrimoine verbal conçu comme un élément essentiel de ce qui fonde la cohésion communautaire.

1. 3 Justification du sujet

Il est important de justifier le fondement de notre démarche par le fait que le couple oralité et écrit en traduction ait souvent été négligée, partant du principe que la tâche est déjà suffisamment difficile de s'occuper séparément de ces deux types de problèmes. La question principale de cette thèse est : « Comment traduire les paroles d'une chanson en respectant à la fois la forme, la culture source, et la culture cible ? ». Pour beaucoup de personnes, il apparaît déraisonnable de traiter simultanément ce qui s'apparente à une double traduction : non seulement d'une langue à une autre, mais de l'oral à l'écrit. D'ailleurs, le simple fait de pratiquer la traduction constitue déjà une difficulté en soi, dans la mesure où l'acte de traduire implique nécessairement un changement de langue et de contexte linguistique et socioculturel. Ceci étant, on peut nous demander ce qui a motivé le choix des chansons traditionnelles. Il faut rappeler que nous nous sommes déjà intéressés au cours de nos recherches en année de maitrise à l'un des aspects de cette question à savoir le langage et l'expressivité d'une œuvre de l'oralité. Les conclusions auxquelles nous étions parvenues nous ont poussés à nous intéresser de nouveau à la

question. L'étude avait permis de prouver que les textes de l'oralité présentent non seulement des dispositions littéraires incontestables permettant de les situer à un niveau de discours esthétique, mais contiennent des trésors inestimables pour la conservation et la transmission du patrimoine culturel. C'est ce dernier aspect qui motive leur transcription et leur traduction ; ce qui ne se passera certainement pas sans problème. Nous souhaitons donc, par cette étude, apporter une pierre à l'édifice traductologique et tout particulièrement à la traduction de l'oralité en Afrique. Ceci étant, il faut d'emblée faire remarquer que la littérature africaine, de façon générale, est une littérature qui pivote entièrement sur la traduction puisqu'elle décrit des réalités africaine, et nous parle des expériences vécues par des gens qui ne comprennent que leur langue maternelle. C'est une situation qui a amené à l'assertion suivante d'Ade Ojo: « On the whole, one may safely say that the dual culture of the African writer [the native culture he is writing about and the European culture he has imbibed] makes him first and foremost a translator before being a creative artist ».[80] Les mots d'Ade Ojo expliquent clairement la situation de l'Afrique où le recours aux langues européennes devient une nécessité non seulement pour décrire des réalités africaines, mais surtout pour des échanges entres les différentes communautés linguistiques. Ceci corrobore les paroles de Kourouma : « Toute langue, toute société, c'est d'abord un certain nombre de mythes ou de réalité. Traduire, c'est trouver les mythes ou réalités correspondants ».[81] La traduction est donc devenue indispensable pour la renaissance, la connaissance et la revalorisation de la culture africaine. Car, dans un monde multilingue et surtout dans une Afrique caractérisée par la diversité des langues-cultures comme source d'ouverture et de richesse,

[80] Samuel Ade Ojo, « The Role of the Translator of African Literature in Inter-Cultural Consciousness and Relationship », *Meta Journal of Translators.* 31.3 (1976) 293- 296

[81] « Ahmadou Kourouma (entretien) », propos recueillis par B.Magnier, ... Zadi Zaourou B. *Notre Librairie*, janvier-mars 1987.

l'orientation de la traduction est un enjeu majeur. Elle fait apparaître les rapports très étroits de l'être humain avec son entourage physique et métaphysique et de ce fait, ne peut être dissociée du contexte socioculturel. La traduction est considérée comme une activité pratique dont le but est de faciliter la communication entre les nations puisqu'elle permet de comprendre et de s'approprier la culture d'autres peuples. Vu sous cet angle, on pourrait donc comprendre notre préoccupation et mettre cette entreprise de traduction de la littérature orale africaine sous l'égide de la déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle adoptée en novembre 2001 à Paris, dans le sillage des événements du 11 septembre, qui ont mis en lumière les dangers des conflits dits d'origine culturelle. Par ceci nous pouvons comprendre que la recherche du consensus ne saurait se passer de la traduction. Dans un article publié sur le net et intitulé : « Traduire : rencontre ou affrontement entre cultures ? », Jean- François Hersent montre que : « la traduction ne s'effectue pas dans le cadre irénique d'un échange linguistique égal, mais qu'elle est en permanence tributaire des rapports de force qui régissent les langues, les nations et les cultures dans le cadre de la mondialisation ».[82]

La traduction constitue par conséquent un enjeu essentiel pour la légitimité culturelle et littéraire d'une langue et d'un pays donné. Traduire, c'est penser la culture comme rapport entre les cultures et non comme un simple transfert. Traduire devient dès lors un acte légitime de connaissance et de communication interculturelle qui doit être soutenu. Malheureusement il existe des traducteurs de l'oralité africaine qui refusent de soulever un coin de voile. Ils ne disent rien à propos de leurs techniques, tactiques ou des problèmes qu'ils rencontrent en traduisant les œuvres de langues et de tradition orale africaines en langues européennes écrites. La traductologie se retrouve ainsi les mains vides, vu qu'il n'y a pas de textes sources qui peuvent

[82] Jean-Francois Hersent « Traduire », www.midipyrénés,fr/19/hersent/ consulté le10 Mars 2013

nous renseigner sur la démarche qui est prise. Il est évident que, si l'on ne saurait réinventer une nouvelle conception de la traduction (car l'histoire de la traduction nous enseigne que les polarités et les problèmes auxquels nous nous heurtons aujourd'hui, en tant que traducteur, sont pratiquement les mêmes depuis l'Antiquité, tout simplement les termes dans lesquels ils se posent diffèrent selon les époques), on doit continuellement se positionner par rapport à celle qui nous a été léguée. D'où l'importance d'acquérir cette culture historique de la pratique traduisante à travers l'espace et le temps. Mais la traductologie, longtemps marquée par des schémas classiques et binaires tels que : fidélité-trahison, cibliste-sourcier s'accommode difficilement à l'étude des textes de l'oralité africaine, caractérisée par une hybridité et une multiplicité des langues. C'est pourquoi nous devons constituer, par des recherches sur nos langues africaines, des ressources de techniques et de tactiques pouvant permettre la pérennisation de la pratique traduisante afin de sauver la littérature orale africaine de son caractère éphémère et fugitif.

Par ailleurs, notre intérêt pour la traduction de la littérature orale africaine se justifie aussi par le fait que le monde de la traduction se meut et acquiert de nouvelles proportions surtout dans la nouvelle donne des productions littéraires. En outre les changements sociaux et les nouvelles technologies exigent de regarder autrement l'oralité, ses modes de conservation et ses usages. On remarque cependant que les chercheurs qui s'intéressent à la littérature béninoise se concentrent sur des problèmes de la littérature orale sans pour autant mettre l'accent sur les problèmes de sa traduction en français. Nous pensons, pour notre part, que l'intérêt actuel doit être porté sur l'étude de cette littérature en traduction, et cela non pas aux fins d'une littérature comparée ou d'une linguistique contrastive, mais pour la traduction, et davantage pour elle. C'est par la traduction que notre littérature orale peut être sauvegardée et divulguée. En conséquence, l'immensité du champ d'action que représente la traduction nous impose une focalisation de

l'esprit de recherche qui nous renvoie à un domaine bien déterminé et concis. Et c'est bien ce qui justifie le choix de notre sujet.

En effet les chansons du rythme akonhun occupent une place importante dans le répertoire de la littérature orale béninoise. Elles reflètent le mode de pensée, la psychologie ainsi que les réalités extralinguistiques du peuple fon. Certains ont même défini ces chansons comme étant "la parure" du verbe. Décryptées, elles peuvent servir aux chercheurs à situer des événements historiques ou sociaux dans un contexte donné. Les chansons du rythme akonhun expriment le vécu quotidien et traduisent la culture béninoise en général et la culture fon en particulier. Elles sont destinées à éduquer, à enseigner, à prévenir et à exhorter. De ce point de vue, elles contiennent des valeurs qui peuvent servir de model à d'autres peuples. Faits historiques et liées à des circonstances importantes de la vie (manifestations publiques de tout genre) et exerçant une emprise sur les auditeurs, les chansons fon du rythme akonhun comportent à notre point de vue des valeurs qui peuvent favoriser l'intercompréhension et l'ouverture des imaginaires d'où sa transcription et sa traduction.

1. 4 Portée, limite et limitations de l'étude

Comme toute entreprise humaine s'effectue toujours dans un cadre qui en impose les limites de sa faisabilité, tout projet de recherche, de par sa nature même et pour être efficace et atteindre les objectifs pertinents et qualitativement mesurables, doit se faire dans une limite donnée. Bien entendu, vu la variété et la richesse du champ de la culture orale et la diversité de ses genres (contes, devinettes, proverbes, poésies populaires, etc.) qui ne pourraient, tous ici, être étudiés, nous avons limité notre problématique à l'un des genres les plus utilisés dans la tradition populaire et des plus sympathiques modes d'expression de notre patrimoine culturel : les chansons. L'adage populaire suivant : « qui trop embrasse, mal étreint » justifie ici le choix

limitatif de notre sujet qui se borne aux problèmes liés à la traduction de la chanson fon du rythme akonhun. Car les constatations sont plus concrètes lorsque les recherches se limitent à un domaine restreint. Une autre approche aurait été que nous traitions la vaste problématique sur la traduction de la littérature orale africaine en général incluant par ce fait même toutes les manifestations de cette littérature. Cela supposerait la collecte, la transcription et la traduction de tous les proverbes, les contes, les mythes et légendes, les épopées, les fables, les devinettes et énigmes, les folklores, les chants, etc. Embrasser une telle étude même à l'intérieur d'un seul pays africain aurait été pour nous une aventure de mauvais goût. Et même, en parlant des chansons au Bénin, la multiplicité des langues et des rythmes qui les accompagnent rendrait difficile voire impossible toute tentative des les regrouper dans une étude sérieuse. Pour preuve, au sein de la communauté fon d'Abomey dont la chanson nous intéresse, il existe beaucoup d'autres rythmes tels que le zenli, l'agbochebou, le tchinkoume, le hanye, le houngan, l'atcha etc, chacun d'eux se singularisant par une valeur expressive et esthétique exceptionnelle. Notre recherche se limitera à la transcription et aux problèmes rencontrés dans la traduction des chansons fon du rythme akonhun.

Par ailleurs, comme dans tous travaux de recherche, nous avons été confrontés à d'énormes difficultés, de tous ordres. Il faut d'abord reconnaître que les chansons du rythme akonhun s'imposent de plus en plus dans toute sorte de manifestations aussi bien festives que récréatives et dépassent leur cadre originelle d'exécution. On peut compter aujourd'hui, rien qu'à Abomey, plus d'une cinquantaine de groupes qui se distinguent les uns des autres par leur créativité et leur originalité. L'idéal aurait été de visiter tous ces groupes afin de collecter un échantillon assez important de chansons ; ce qui nous aurait permis de confronter et de recouper les informations et avis recueillis sur le terrain. Mais nous n'avons pu, faute de moyens surtout

financiers, rencontrer que quelques groupes. Aussi, sommes- nous seulement intéressé à l'une des entités géographiques qui composent son univers c'est-à dire Abomey. Autrement dit, l'espace sur lequel ont porté les investigations ayant parmi de collecter les matériaux de ce corpus est celui qui s'étend sur la ville d'Abomey et ses voisinages. Donc, cette étude se basera seulement sur les chansons collectées auprès des anciens groupes d'Abomey et sur les informations recueillies au conservatoire des danses d'Abomey.

Il convient enfin de signaler que le manque de documents récents et surtout le manque de travaux sur la traductologie purement africaine et particulièrement béninoise constituent un défi majeur à l'élaboration de ce travail.

1. 5 Conclusion

Le phénomène de la traduction a toujours existé et continuera à se manifester tant qu'il y a contact des peuples et des échanges entre les hommes. De ce qui précède, il apparaît clairement que la traduction doit jouer un rôle important dans la conservation, la transmission et la revalorisation de la littérature orale africaine car les échanges oraux constituent l'essentiel de la communication en Afrique. C'est un mode de communication prisée dans les sociétés africaines. On remarque aussi que l'oralité en Afrique est soumise à un grand nombre de règles et remplit des fonctions sociales très importantes et c'est en cela que son étude en traductologie retient notre attention. Ainsi donc, perçue fonctionnellement, la traduction peut favoriser les échanges et le dialogue interculturel entre l'Afrique et les autres peuples. Envisagée du point de vue de la critique, la traduction de la littérature orale africaine peut permettre d'enrichir la traductologie.

CHAPITRE DEUX : ETAT DU SUJET

2. 0 Introduction

S'intéresser à la littérature orale africaine et à sa traduction dans l'ère de la globalisation peut sembler ramer contre courant. Cependant, il est souvent dit que toute nation qui oublie son passé court à sa perte. « Kan xoxo nu wὲ e no gbὲ yoyo □o »[83], « c'est au bout de l'ancienne corde qu'on tresse ou noue la nouvelle ». Cette assertion de la langue fon répond, à notre point de vue, à deux exigences : d'abord la nécessité de continuer à perpétuer une tradition et ensuite l'impossibilité de faire une recherche sans prendre en compte les travaux existants sur le sujet qu'on voudrait traiter. C'est d'ailleurs cette préoccupation qu'exprime Mathieu Guidère en écrivant :

> La recherche est une construction à long terme, tel un édifice auquel participent plusieurs architectes. C'est pourquoi il convient, avant d'ajouter sa propre pierre à l'édifice, d'examiner ce qui a été réalisé jusque-là […], étape préalable à toute nouvelle construction, afin que l'étudiant chercheur ne se trouve dans la situation inconfortable de celui qui refait à l'identique une étude déjà menée, parfois par des chercheurs bien plus chevronnés.[84]

Cette exigence de recours à l'expérience des autres favorise la connaissance et constitue une étape essentielle dans le développement de la recherche. On peut pousser plus loin cette nécessité et parler de l'existence tacite d'un mouvement de solidarité qui unit les chercheurs et oblige surtout les jeunes à consulter les plus expérimentés. C'est en ce sens que N. Machiavel écrit :

---

[83] Expression fon pour dire que rien n'est nouveau, et qu'on ne saurait construire le présent en ignorant le passé.

[84] Mathieu Guidère, *Méthodologie de la recherche* (Paris : Ellipses Marketing, 2004) 27.

> […] comme les hommes marchent toujours sur les chemins frayés par d'autres et procèdent dans leurs actions par imitation, et qu'il n'est pas possible de se tenir tout à fait dans les voies d'autrui ni d'égaler le génie de ceux que l'on imite, l'homme sage doit toujours s'engager dans les voies frayées par les grands hommes et imiter ceux qui ont été tout à fait excellents.[85]

Appliquée à la problématique qui nous occupe, cette pensée de Machiavel nous oblige à passer en revue l'état de la question sur le sujet de notre recherche. En effet, les œuvres aux ressources inépuisables de la littérature orale africaine ont déjà fait objet de beaucoup de recherches. Plusieurs chercheurs ont essayé de percer le secret de la profondeur et surtout de la richesse de ces œuvres. C'est donc à juste titre que nous consacrons un chapitre à ce qui était déjà fait dans le domaine afin de nous orienter et éviter les répétitions inutiles. Il s'agira donc de présenter une synthèse de ces travaux en partant de la problématique générale sur la traduction c'est-à dire les avancées qui s'y sont opérées pour aboutir au cas spécifique des problèmes de la traduction littérale en Afrique et plus particulièrement la littérature orale béninoise.

2. 1 Les avancées théoriques dans le domaine de la traduction

Le zèle de produire des traductions appropriées et satisfaisantes est indiqué dans les changements théoriques qui ont eu lieu tout au long de l'histoire de traduction. Dans le champ littéraire, le premier engagement du traducteur s'était construit dans un cadre prescriptif. Le traducteur devrait se positionner sur l'axe de la fidélité, tourné vers la source ou vers la cible. D'un côté des sourciers, de l'autre des ciblistes. Selon Schleiermacher, il n'y a que deux possibilités au regard du choix de stratégie de traduction : « Ou bien le traducteur laisse

[85] Nicolas Machiavel, *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, 1964) 89.

l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre ».[86] Antoine Berman, traducteur de ce passage le commente de la façon suivante :

> Dans le premier cas, le traducteur oblige le lecteur à sortir de lui-même, à faire un effort de décentrement pour percevoir l'autre étranger dans son être d'étranger ; dans le second cas, il oblige l'auteur à se dépouiller de son étrangeté pour devenir familier au lecteur. Ce qui est intéressant ici, ce n'est pas tant la nature de la distinction (traduction ethnocentrique ou non ethnocentrique) que la manière dont elle est énoncée : un processus de rencontre intersubjectif.[87]

A ce propos, Umberto Eco constate qu'il faut décider si « en traduisant, il faut amener le lecteur à comprendre l'univers culturel de l'auteur ou bien s'il faut transformer le texte original en l'adaptant à l'univers culturel du lecteur ». [88]

Au cours des années 1970, comme le fait savoir Gideon Toury (1995), une nouvelle perspective sur la traduction s'est développée. Il s'agit des « études de traduction descriptive». Comme son nom l'indique, la traduction descriptive vise à décrire plutôt que de prescrire la manière dont les traductions doivent être réalisées. Contrairement aux études de traduction prescriptives, la traduction descriptive est orientée vers le texte cible. Selon les mots de Toury, « la traduction descriptive est orientée vers la solution et non vers le problème et son objectif

[86] Frederick Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire.* Trad. Antoine Berman, Mauvaizin. (Paris : T.E.R. 1985*)* 49.

[87] Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique.* (Paris : Gallimard, 1984) 235.

[88] Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction* Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher (Paris : B. Grasset, 2007) 202.

principal est de décrire et d'expliquer les phénomènes empiriques sur la traduction, et d'arriver à une théorie pure de traduction ».[89] En outre, Toury soutient que la traduction descriptive est axée sur les buts et que la traduction est jugée à partir du point de vue du texte cible, et non pas du texte source. Selon Toury, la position ou la fonction prospective d'une traduction au sein d'une culture destinataire devrait être considérée comme un facteur important qui régit la constitution même du produit, en termes de sous-jacents, la représentation linguistique ou les deux. En outre, il soutient que « les traductions sont toujours faites dans un certain milieu culturel et sont conçues pour répondre à certains besoins […] ».[90] Suite à cela, Toury fait remarquer qu'on pourrait dire que les traducteurs opèrent d'abord et avant tout dans l'intérêt de la culture dans laquelle ils traduisent. Il va sans dire que dans les années 1970, il y avait un penchant vers la compréhension que la langue cible a toujours un effet sur les décisions de traduction.

Christiane Nord propose une approche fonctionnaliste de la traduction. Son argument met l'accent sur la ou les fonctions des textes et des traductions. Dans son livre *Translation Theories Explained*, elle souligne que les approches fonctionnalistes de traduction évaluent les traductions « en ce qui concerne leur fonctionnalité dans une culture donnée ».[91] Elle donne également un aperçu historique qui comprend le développement du fonctionnalisme moderne dans les études de traduction, et décrit les premières conceptions fonctionnalistes qui ont conduit aux modernes. Son point de vue est qu'à travers l'histoire, les traducteurs, principalement les

[89] Gideon Toury, *A Search of a Theory of Translation* (Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980) 6.

[90] Gideon Toury, *Translation Studies and Beyond* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995)12.

[91] Christine Nord, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained* (Manchester: St Jerome, 1997) *2*.

traducteurs littéraires ou de la Bible, affirment que des situations différentes exigent des traductions différentes. Par exemple, dans une situation, la traduction orientée sur le texte source, ce qui comprend souvent une fidélité mot à mot au texte source, peut être nécessaire, alors que dans une autre situation, la traduction orientée vers le texte cible peut-être plus appropriée. La décision de choisir une stratégie de traduction n'est pas facile comme l'a déjà fait remarquer Cicéron: « if I render word for word, the result will sound uncouth, and if compelled by necessity, I alter anything in the order or wording, I shall seem to have departed from the function of a translator ».[92] Face à cette situation, de nombreux traducteurs de la Bible, comme le soutient Nord, ont estimé que le processus de traduction devrait impliquer les deux procédures, qui est une reproduction fidèle de qualités formelles du texte source à un niveau et un ajustement pour le public cible à un autre.

Dans le même ordre d'idée, Eugene A. Nida établit une distinction entre l'équivalence formelle et l'équivalence dynamique dans la traduction. Il écrit à ce propos : « l'équivalence formelle se réfère à une reproduction fidèle des formes des éléments de texte source alors que l'équivalence dynamique se réfère à l'équivalence de l'effet de communication extralinguistique ».[93] En outre, dans le cadre de l'analyse et de l'évaluation des théories de traduction, Nida met l'accent sur le but de la traduction, les rôles du traducteur et des récepteurs ou les destinataires de la traduction, et aussi sur les implications culturelles du processus de traduction. Cette intention se comprend très clairement dans cette affirmation:

> When the question of the superiority of one translation over another is raised, the answer should be looked for in the answer to another question, 'Best for whom?'

[92] Cicero 106-43 B.C., *De optimo genere oratorum* V. 14 cité par Nord, *Translating* 4.

[93] Nida 1964 cité par Nord, *Translating* 5.

> The relative adequacy of different translations of the same text can only be determined in terms of the extent to which each translation successfully fulfills the purpose for which it was intended. In other words, the relative validity of each translation is seen in the degree to which the receptors are able to respond to its message (in terms of both form and content) in comparison with what the original author evidently intended would be the response of the original audience and how that audience did, in fact, respond. The responses can, of course, never be identical, for interlingual communication always implies some differences in cultural setting, with accompanying diversities in value systems, conceptual presuppositions, and historical antecedents. [94]

Selon Nord, l'approche de Nida a eu plus d'influence sur le développement de la théorie de la traduction en Europe au cours des années 1960 et 1970 que l'idée de l'équivalence dynamique. Son travail est devenu « la base sur laquelle un nouveau champ d'investigation au XX^{e} siècle - la «science» de la traduction – était fondé ».[95] En conséquence, certains théoriciens de la traduction ont commencé à donner la priorité aux approches fonctionnalistes sur les approches basées sur l'équivalence. Il faut souligner ici que les approches fonctionnalistes de traduction ont été mises au point à la suite de l'impact des cultures du texte source et du texte cible sur les traductions. La culture, telle que définie par Mary Snell-Hornby, est « l'ensemble des connaissances, des compétences et de la perception ».[96] Pour une définition plus élaborée, un ethnologue américain Ward H. Goodenough définit la culture comme suit :

---

[94] Nida cité par Nord, *Translating*.5

[95] Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories* (London: Routledge, I993) 46.

[96] Mary Snell- Hornby, *Translation Studies: an Integrated Approach* (Amsterdam: John Benjamins, 1988) 40.

> Culture consists of whatever it is one has to know or believe in order to operate in a manner acceptable to its members, and do so in any role that they accept for any one of themselves. Culture, being what people have to learn as distinct from their biological heritage, must consist of the end product of learning: knowledge, in a most general, if relative, sense of the term. By this definition, we should note that culture is not a material phenomenon; it does not consist of things, people, behaviour, or emotions. It is rather an organization of these things. It is the forms of things that people have in mind, their models for perceiving, relating, and otherwise interpreting them.[97]

Cette définition selon Nord a servi de point de départ pour les approches fonctionnalistes de la traduction. Dans ces approches, il y a un "Skopos" qui a été introduit par Hans J. Vermeer dans le but de combler le fossé entre la théorie et la pratique. Il existe trois types possibles de but dans le domaine de la traduction à savoir :

> the general purpose aimed at by the translator in the translation process (perhaps to earn a living), the communicative purpose aimed at by the target text in the target situation (perhaps to instruct the reader) and the purpose aimed at by a particular translation strategy or procedure (for example, 'to translate literally in order to show the structural particularities of the source language).[98]

Selon Katharina Reiss et Hans J. Vermeer, la première règle de classement de toute traduction est la « règle de skopos », qui dit qu'une action de traduction est déterminée par ses skopos c'est-à-dire que c'est la fin qui justifie les moyens. Vermeer et Reiss affirment en substance: « Each

[97] Goodenough 1964 cité par Nord, *Translating* 23-24.

[98] Vermeer 1989, cité par Nord, *Translating* 27-28.

text is produced for a given purpose and should serve this purpose. The Skopos rule thus reads as follows: translate/interpret/speak/write in a way that enables your text/translation to function in the situation in which it is used and with the people who want to use it and precisely in the way they want it to function ».[99]

Dans le but de produire des traductions appropriées, Mona Baker fournit certaines stratégies qui peuvent être appliquées au cours du processus de traduction. Ces stratégies sont conçues pour traiter des cas de manque de concept direct et autres types d'équivalence entre les deux langues au niveau des mots, phrases et textes. La première stratégie à laquelle se réfère Baker est que le traducteur peut traduire à l'aide d'un mot d'ordre général. Selon elle, « c'est l'une des stratégies les plus fréquentes pour faire face à de nombreux types de non-équivalents, en particulier dans le domaine de la signification propositionnelle ».[100] Deuxièmement, le traducteur peut utiliser « une formule neutre ou un mot moins expressif ».[101] Troisièmement, il peut recourir à la traduction par la substitution culturelle, et, quatrièmement, il peut traduire l'aide d'un mot d'emprunt ou un emprunt avec explication. La cinquième stratégie que Baker note est de traduire en paraphrasant à l'aide d'un mot apparenté, et la sixième stratégie est de traduire en paraphrasant à l'aide de mots non reliés. La septième stratégie est de traduire par omission. Avec cette dernière stratégie, le traducteur omet soit un mot ou une expression du texte source dans sa traduction. Il y a plusieurs raisons pour que cela se produise, par exemple, lorsque l'omission d'un tel mot ou une expression n'entrave pas le sens du texte source. La huitième stratégie et la dernière est de traduire par illustration. Selon Baker, « c'est une option utile si le mot qui manque d'équivalent dans la langue cible se réfère à une entité physique qui peut être

[99] Vermeer 1989 cité par Nord, *Translating* 29.

[100] Mona Baker, *In Other Words: A Coursebook on Translation (*London: Routledge, 1992) 26.

[101] Baker, *In other* 26.

illustrée, surtout s'il y a des restrictions sur l'espace et si le texte doit rester court et concis ».[102] (Notre traduction) Les stratégies ci-dessus, si elles sont utilisées correctement, peuvent produire du sens approprié dans la langue cible. Certaines de ces stratégies sont également suggérées par Peter Newmark. Celles-ci incluent les paraphrases et les omissions auxquelles il se réfère sous le nom de la suppression, et l'utilisation de mot d'emprunt ainsi que l'explication à laquelle il se réfère sous le nom de couplet de traduction. Toutefois, l'application de toutes les stratégies de traduction doit se conformer à certains facteurs qui peuvent s'avérer indispensables dans la mesure où le sens est concerné.

2. 2 Evolution de la pratique en traduction des chansons

Commençons le rappel sur la littérature existante par un rapide tour d'horizon des ouvrages sur la traduction des chansons. Mais d'abord il est important de signaler que très peu ont été écrit sur la traduction des chansons. Le manque de travaux de recherche dans ce domaine peut s'expliquer par le fait que les chansons sont composées pour être chantées dans leur langue originale et non pas dans des versions traduites. D'ailleurs, beaucoup de gens estiment qu'il est impossible de traduire des chansons parce que les textes originaux de chansons contiennent des particularités inhérentes telles que le rythme, les sons, la mélodie, la rime qu'il serait difficile de traduire. Dans *The Art of Translating Poetry*, Burton Raffel énumère les raisons de l'impossibilité de traduction des chansons :

> 1. No two languages having the same phonology, it is impossible to re-create the sounds of a work composed in one language in another language.

[102] Baker, *In Other* 42.

2. No two languages having the same syntactic structures [syntax-patterns of sentence- and phrase-formation], it is impossible to re-create the syntax of a work composed in one language in another language.

3. No two languages having the same vocabulary, it is impossible to re-create the vocabulary of a literary work of a work composed in one language in another language.

4. No two languages having the same literary history, it is impossible to re-create the prosody literary forms of one culture in the language and literary culture of another.

5. No two languages having the same prosody [system of versification], it is impossible to re-create the prosody of a literary work composed in one language in another language.[103]

Il est vrai que les problèmes qu'évoque Burton sont ceux qu'on rencontre de façon générale en traduction, mais les traducteurs de chansons font face à des difficultés supplémentaires selon Burton puisqu'ils doivent tenir compte d'autres paramètres tels que les sons, la rime et le rythme de la chanson. Ces difficultés n'ont cependant pas empêché certains chercheurs à s'intéresser aux problèmes de traduction des chansons. En effet, plusieurs études récentes ont abordé ces questions dans une certaine mesure. De nombreux chercheurs ont évoqué l'approche à utiliser dans la traduction de textes musicaux, parce que les frontières entre la traduction et l'adaptation sont difficiles à identifier. Selon Johan Franzon, la traduction des chansons doit répondre à un besoin de fonctionnalité en raison de l'obligation à adapter les paroles au rythme. C'est pourquoi Il s'appuie sur la théorie du skopos, qui définit « une bonne

[103] Raffel Burton, *The Art of Translating Poetry* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1988) 9.

traduction», comme la traduction qui est adaptée à un usage particulier. Pour lui, la traduction des paroles de la chanson est comme : « A text that is similar to its source text in aspects relevant to its target culture presentation as a staged narrative to music ».[104] Franzon utilise le terme de « transposition créative » [105] inventé par Roman Jakobson pour la traduction des poèmes. Il suggère également un autre terme pour la traduction des chansons : l'adaptation puisque dit-il, « les paroles du texte cible doivent être adaptées au même rythme comme le texte original ».[106](Notre traduction).

En utilisant l'exemple des trois versions scandinaves (norvégienne, suédoise et danoise) de la célèbre chanson *My Fair Lady*, Franzon met l'accent sur l'importance de la notion de « singability » dans la traduction des chansons et discute le cas des éléments qui sont perdus ou bien compensés au cours de la traduction des chansons surtout les cas d'acculturation et d'allusions aux caractéristiques propres à la langue source. Constatant que les trois traductions diffèrent du texte source et ne reproduisent pas les indices de communication du texte d'origine, Franzon conclut que la traduction vocale est à une « réinterprétation fonctionnelle ».[107] La traduction, selon Franzon, devrait conserver le sens de l'original, bien qu'il admette que cet objectif est irréalisable dans la pratique.

---

[104] Johan Franzon, « Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady* », *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* 263-298.

[105]Jakobson cité par Franzon, « Musical Comedy», 264. Selon Jakobson, la poésie est par définition intraduisible. Et comme la traduction de l'art poétique d'une langue à une autre ne peut produire l'équivalence exacte, Jakobson en conclut que la poésie peut être seulement interprétée à travers un processus qu'il appelle « transposition creative ».

[106] Franzon, « Musical Comedy » 265.

[107] Franzon, « Musical Comedy » 292.

Dans un article intitulé « Translating French Song as a Language Learning Activity »,[108] Andrew Kelly établit les principes suivants pour la traduction des textes de chansons :

1. Respectez les rythmes
2. Trouvez et respectez le sens
3. Respectez le style
4. Respectez les rimes
5. Respectez le son
6. Respectez votre choix d'auditeurs projetés et
7. Respectez l'original

Il est important de noter ici que la notion de « respecter » chez Kelly va au-delà de la simple conservation du sens et de la forme du texte original et montre la complexité de la tâche de traduction des chansons.

Ces conseils semblent être remis en cause par Nida, qui a écrit sur la chanson et la traduction cinématographique, et qui a introduit l'idée selon laquelle la traduction ne doit pas nécessairement être fidèle au texte source. Selon Nida, les traducteurs ont des restrictions culturelles innées qui se manifestent dans leurs attitudes à l'égard de la « soi-disant fidélité »[109]. La traduction vocale est un processus difficile, c'est pourquoi Nida trouve acceptable que le traducteur modifie le sens du texte original de la chanson pour satisfaire aux restrictions métriques du rythme.

[108] Andrew Kelly, «Translating French Song as a Language Learning Activity ». *British Journal of Language Teaching* . 25.1 (1987): 25-34.

[109] Eugene Albert Nida, *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating* (Leiden: E.J. Brill, 1981) 177.

La contribution de Klaus Kaindl quant à elle est basée sur le point de vue socio-sémiotique, en ce qu'il analyse la production, la réception et la traduction des chansons populaires en utilisant la théorie du polysystème (développée par Itamar Even-Zohar et Gideon Toury) et l'aspect sémiotique (basé sur la définition du signe de Peirce). Selon Kaindl, l'étude des chansons populaires et de leur traduction ne doit pas être fondée uniquement sur la langue ou sur la sémiotique musicale. Kaindl estime que les « normes esthétiques qui sont généralement dérivées de la traduction des chansons populaires ne prennent pas en compte de nombreux autres éléments qui sont importants pour la musique populaire ».[110] Quelques exemples de ces éléments comprennent les valeurs et les significations dérivées de l'environnement socioculturel ainsi que les paramètres visuels, tonaux, et acoustiques. Comme méthode la plus appropriée pour l'analyse des traductions de musique populaire, il suggère, entre autres options, l'utilisation de la « méthode de la sémiologie herméneutique »[111] de Philip Tagg, en utilisant les aspects de temps, de mélodie, de tonalité et de texture, et les caractéristiques dynamiques et acoustiques.

Selon Richard Dyer-Bennet cité par Peter Low dans un article intitulé « Singable Translations of Songs », la traduction des chansons doit obéir à quatre principes généraux à savoir :

1- On doit pouvoir chanter la traduction, sinon toutes les autres vertus du texte sont insignifiantes.
2- La traduction doit donner l'impression que la musique a été composée pour ce texte, même si elle a en fait été composée pour le texte original.

[110] Kaindl, Klaus, «The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image», Gorlee, Dinda Liesbeth. *Song and Significance: virtues and vices of vocal translation* (Amsterdam: Rodopi, 2005) 235-262.

[111] Philip Tagg, cité par Kaindl, «The Plurisemiotics », 247. Selon Philip, la prise en compte des nombreux facteurs d'exécution des chansons populaires peut servir de point de départ dans l'analyse des traductions de chansons.

3- L'ordre des rimes du texte original doit être conservé parce qu'il donne forme aux phrases.

4- On doit prendre des libertés avec le sens littéral du texte original s'il n'y a pas d'autres possibilités d'obéir aux trois premières conditions.[112]

Peter Low s'oppose au troisième principe de Dyer-Bennet. Pour lui, la forme des phrases n'est pas nécessairement due à l'ordre des rimes. Ces principes selon Low sont plus adaptables aux poèmes qu'aux textes de chanson. Il affirme en substance : « pendant qu'en poésie, la rime est souvent l'effet phonique le plus éminent, en chanson, elle est submergée par les effets musicaux, d'air et d'harmonie ».[113] En effet, de toute la littérature qui a été écrite sur la traduction des chansons, l'article « The Pentathlon Approach to Translating Songs »[114] par Peter Low semble attirer particulièrement notre attention parce qu'il prend en compte les théories les plus utiles en matière de la traduction des chansons. La recherche de Low est basée sur la théorie du skopos de Hans J. Vermeer et sur le modèle de code de communication de Jakobson. Low suggère un nouveau modèle qu'il nomme le *Principe de Pentathlon* qui obéit aux cinq critères de traductions chantables : la chantabilité, le sens, le naturel, le rythme et la rime. Low estime que l'équilibre entre ces cinq critères peut aider les traducteurs dans leurs tâches. Cette approche est une réponse à ceux qui prônent des règles strictes, telles que « la règle de la fidélité au rythme » ou « le respect de la même métaphore ». [115] Low considère qu'en tolérant une certaine marge de

[112] Peter Low, « Singable Translations of Songs », *Perspective Studies in Translatology* (London/ New York: Routledge, 2008) 83-103.

[113] Low, « Singable Translations » 91.

[114] Peter Low, «*The Pentathlon Approach to Translating Songs*», *Song and Significance: virtues and vices of vocal translation* (Amsterdam: Rodopi, 2005)185-212.

[115] Low, « Singable Translations » 85.

flexibilité, l'on peut facilement éviter les pertes dans les traductions. D'autre part, il stipule que le mépris du sens du message d'origine ne devrait pas être considéré comme une traduction. Dans son travail sur la traduction des chansons, Peter Low annonce :

> I note in passing that some people ignore sense altogether: they take a foreign song-tune and devise for it a set of TL [target language] words which match the music very well but bear no semantic relation with the ST [source text]. While this may at times be good and appropriate, it is not translating, because none of the original verbal meaning is transmitted. Such practices have no place in discussions of translation.[116]

Reformulant le principe de Pentathlon, Low estime qu'aucun des caractéristiques du texte original (par exemple la rime, la métaphore, la syllabisation) n'est sacrée au point d'être absolument maintenue dans la traduction. En d'autres termes, la traduction est une manipulation consciente du texte source avec l'intention de transférer le message verbal avec le même format musical à l'auditoire de la langue cible.

Une autre étude très sérieuse effectuée dans le domaine de l'analyse des traductions de chansons est celle de Gorlée Dinda. Ce travail de recherche comble une lacune importante dans les études de traduction. Il faut rappeler ici que dans les deux dernières décennies, Ronnie Apter, Dinda Gorlée et Peter Low, en particulier, ont été des pionniers dans l'analyse des traductions de paroles chantées. Dans *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*, autant que nous savons, pour la première fois, les principales références bibliographiques sont offertes au lecteur intéressé par la traduction vocale. Dinda y traite des sujets extrêmement variés :

[116] Low, « Singable Translations » 94.

traduction des rimes, l'adaptation, les aspects de la chanson et la traduction de la comédie musicale. Dans son prélude, Gorlée décrit les deux tendances qui ont été présentes dans les analyses de traductions vocales : le logocentrisme, d'une part et le musicocentrisme de l'autre. Elle discute également des notions sémiotiques du texte de chanson et de la musique à l'instar de Jakobson et Benveniste. Pour Gorlée, cet ouvrage vise à donner « des conseils pratiques terre-à-terre »[117] aux traducteurs de chansons.

Dans un article intitulé : « Jordanian Folkloric Songs in Translation : Mousa's Song ''*They Have Passed by Without a Company''* as a Case Study »,[118] Bakri Al-Azzam et Aladdin Al-Kharabsheh ont montré que la traduction des chansons traditionnelles folkloriques constitue un domaine de recherche qui s'écarte sensiblement de celui du transfert inter-linguistique et interculturel en général, notamment de l'arabe à l'anglais. L'article porte sur la chanson d'Abdu Mousa, dont le titre est *marren wa ma mahin hada* (*ils sont passés sans être accompagnés*), comme exemple des défis posés par la traduction de ce type de chanson. Il montre jusqu'à quel point le traducteur a une marge de manœuvre pour reformuler l'apport linguistico-culturel du texte de départ, lorsqu'il travaille avec des cultures dont les discours présentent d'importantes divergences. Se basant sur la stratégie *Pentathlon* de Low dont nous avions tantôt parlé et mettant l'accent sur le contenu, Bakri Al-Azzam et Aladdin Al-Kharabsheh mettent en relief les difficultés et les problèmes inhérents à la traduction de ce genre de chanson et soulignent un certain nombre d'aspects qui lui sont uniques (éléments de sens, idiomaticité et références culturelles, ainsi que les rapports entre ces éléments). Au-delà de la difficulté inhérente à la

[117] Gorlée Dinda, *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. (Amsterdam: Rodopi, 2005) 48.

[118] Bakri Al-Azzam, Aladdin Al-Kharabsheh , « Jordanian Folkloric Songs in Translation: Mousa's Song ''*They Have Passed by Without a Company''* as a Case Study », *Meta*: *journal des Traducteurs.* 56. 3 (1995) : 557-578.

traduction de ce genre lui-même, ils rendent compte des difficultés insurmontables liées aux différences linguistico-culturelles et conceptuelles de l'arabe et de l'anglais.

Alors que les travaux mentionnés ci-dessus sont thématiquement pertinents pour notre travail, très peu d'entre eux comprennent une analyse des problèmes de traduction des chansons. Plutôt que de nous concentrer sur les contraintes rythmiques de la traduction comme l'ont fait la plupart des chercheurs qui se sont intéressés à la question, nous avons décidé de mettre l'accent sur les défis linguistiques et culturels qu'occasionnent les traductions des chansons. L'approche linguistique s'est avérée être l'outil le plus précieux dans nos recherches, car il est entrepris dans une perspective fonctionnelle.

2. 3 La traduction de la littérature orale africaine

Les premières tentatives d'élaboration d'une histoire générale de la traduction en Afrique se sont faites dans les années 1990 dans le cadre de projets de grande envergure subventionnés par l'Unesco sous l'égide de la Fédération internationale des traducteurs (FIT). Ces efforts ont donné lieu entre autres à l'ouvrage *Les traducteurs dans l'histoire*[119] publié aux Presses de l'Université d'Ottawa, sous la direction de Jean Delisle et Judith Woodsworth. Quelques travaux ponctuels sur la traduction anthropologique ou ethnographique, la transcription de la tradition orale ou l'écriture évangélique en langues africaines avaient été publiés auparavant mais pas dans un cadre formel visant à élaborer une histoire de la traduction en Afrique. L'ouvrage de Delisle et Woodsworth avait pour ambition de couvrir un large éventail de cas de l'histoire de la traduction dans le monde. On y retrouve quelques passages sur l'Afrique, mais ceux-ci ne reflètent pas adéquatement la richesse et la complexité de l'histoire de la traduction sur ce

[119] Jean Delisle, Judith Woodsworth, *Les traducteurs dans l'histoire*. Ottawa : P.U.O. 1995.

continent. Nous pouvons affirmer qu'il n'existe pas encore d'ouvrage portant sur l'histoire générale de la traduction en Afrique en dehors de quelques articles et travaux portant sur des cas particuliers ou sur certaines pratiques spécifiques à certaines régions. Ceci peut s'expliquer par le fait que l'histoire de la traduction comme domaine de recherche et d'enseignement en traductologie est relativement jeune et tente encore de définir ses objectifs et sa méthodologie.

Mais c'est Paul F. Bandia qui retrace avec brio dans un article intitulé « Esquisse d'une histoire de la traduction en Afrique », publié sur le site http://id.erudit.org/iderudit/011607ar l'évolution de la pratique traduisante en Afrique. Selon lui, l'histoire de la traduction en Afrique, tout comme l'histoire du continent lui-même, est longue et complexe. Elle débute à l'époque précoloniale et traverse plusieurs époques. Ces époques-clés qui ont profondément marqué l'histoire du continent africain servent de point de repère permettant de cerner les grandes mutations de l'activité traduisante sur le continent. Pour Bandia, « traduire, c'est communiquer avec l'autre, l'étranger, dont la présence est manifeste dans l'épithète colonial qui semble situer l'histoire africaine toujours par rapport à l'autre ».[120] Pourtant, l'histoire de la traduction, du moins dans son aspect de communication interculturelle, ne commence pas nécessairement avec la présence de l'autre comme l'affirme Bandia, car bien avant l'arrivée des Arabes et ensuite des Européens, il existait plusieurs formes et pratiques de la traduction en Afrique. Étant donné la multiplicité de communautés ethniques et linguistiques dans la région, la traduction a toujours existé et continue de faire partie du quotidien. Ainsi, la traduction a joué un rôle majeur dans la survie politique, économique et culturelle des peuples de l'Afrique à toutes les époques de son histoire.

[120] Paul Bandia, « Esquisse d'une histoire de la traduction en Afrique », http://id.erudit.org/iderudit/011607ar consulté le 20 Septembre 2013.

A l'époque précoloniale, selon P. Bandia, les recherches dans le domaine de l'histoire orale, en particulier les travaux de Vansina (1985), Bascom (1964, 1965), Finnegan (1970) et Okpewho (1992), ont fourni des informations précieuses sur l'histoire de la traduction en Afrique précoloniale. Les missionnaires européens et les explorateurs ont aussi décrit certains aspects de la tradition orale africaine dans la période qui a suivi les premiers contacts entre l'Europe et l'Afrique.

Pendant la période coloniale, les premières traductions de littérature africaine en langue européenne se firent vers le portugais. Il y a d'ailleurs des preuves historiques que la littérature africaine traduite en portugais vit son apogée au XIX^{e} siècle. En effet, les premiers missionnaires portugais tenaient à offrir aux Africains un enseignement de niveau au moins primaire. Quelques écoles furent établies par les Jésuites qui enseignaient le portugais et le latin et qui montraient un certain intérêt pour les langues africaines. Les missionnaires ont vite pris conscience qu''ils pourraient mieux répandre l'Évangile chez les Africains par le biais des langues locales. Ceci les amena à développer des systèmes d'écriture pour ces langues orales. Des dictionnaires, des grammaires et des catéchismes apparurent en deux, trois ou même quatre langues. Ces travaux des Portugais et les écoles qu'ils fondèrent inspirèrent, plus tard, le mouvement littéraire connu sous le nom de Groupe de 1880. Le mouvement de 1880 lança une revue bilingue (portugais/kimbundu) intitulée *O Echo de Angola* (L'Écho de l'Angola), dans laquelle furent publiés les tout premiers textes traduits d'une langue européenne vers des langues africaines. De ce groupe de 1880 est issu l'un des premiers traducteurs/terminologues de l'Afrique, Joaquin Dias Cordeiro Da Matta, auteur de *Philosophia popular em proverbios angolanos* (*Philosophie populaire dans les proverbes angolais*). Il s'agissait d'une collection de proverbes et de devinettes kimbundu traduites en portugais. Da Matta publia aussi un dictionnaire kimbundu-

portugais que l'on considère encore aujourd'hui comme un « monument d'érudition »[121]. Toutefois, l'approche coloniale assimilatrice et ethnocentrique adoptée par les autorités portugaises eut raison de tous ces travaux des premiers missionnaires catholiques qui auraient pu donner naissance à une florissante littérature africaine s'ils n'avaient été supplantés par des textes en langues européennes plus tard. Quelques Africains qui furent asservis puis éduqués produisirent des travaux en latin que l'on considère comme étant des traductions de la tradition orale. On peut citer le cas de Juan Latino, un esclave noir qui entra au service d'un général espagnol en 1530 et qui devint professeur de latin à l'université de Grenade. La poésie panégyrique qu'il écrivit semble être une simple « transposition » du modèle africain de poème d'éloge qu''il aurait adapté au contexte européen. Latino écrivit surtout en latin comme l'exigeait la tradition de l'époque. Bien qu'esclave, Juan Latino, comme bien d'autres latinistes, contribua au développement de la littérature et de la pensée classiques. Ces faits furent découverts par le chercheur et historien africain Cheikh Anta Diop vers le milieu du XX^{e} siècle.[122]

Il faut signaler que pendant cette période, l'Afrique se vit l'hôte d'une succession de chercheurs occidentaux voulant étudier son folklore. Cependant, leurs sources de données sur la tradition orale africaine étaient indirectes et inadéquates. N'ayant pas accès aux techniques d'enregistrement d'aujourd'hui, ils devaient se fier à des transcriptions peu fiables des littératures orales qu'ils étudiaient. Ces transcriptions étaient souvent le travail d'écoliers ou d'Africains au service d'Européens qui n'avaient pas les talents d'orateurs de ceux qui avaient

[121] Hamilton cité par P. Bandia, , « Esquisse d'une histoire de la traduction en Afrique », http://id.erudit.org/iderudit/011607ar

[122] Cheikh Anta Diop, *The African Origin of Civilization: Myth or Reality*. (Translation of sections of *Antériorité des civilisations négres* and *Nations nègres et culture*). 1974, cité par Paul Bandia, « Esquisse d'une histoire de la traduction en Afrique », http://id.erudit.org/iderudit/011607ar

produit ces récits. Souvent, les traductions et transcriptions étaient sujettes à des adaptations pour satisfaire la soif d'exotisme du public occidental. Ce n'est que vers la fin de l'époque coloniale que la tradition orale africaine a été rendue accessible au public sous une forme plus authentique grâce au travail d'écrivains africains bilingues et biculturels.

Quant à l'époque postcoloniale, les années entourant les indépendances, soit les décennies 1950 et 1960, virent l'émergence d'une nouvelle étape dans l'histoire de la traduction en Afrique. On pratiquait à cette époque trois types principaux de traduction : la traduction religieuse, la traduction littéraire et la traduction administrative pour la fonction publique. Les récits de la tradition orale récoltés pendant la période coloniale présentaient souvent un paradoxe pour les traducteurs en ce qu'ils étaient souvent produits par l'entremise de scribes coloniaux dans le langage de l'administration coloniale. Les efforts des colons pour traduire et transcrire ces récits ont au mieux produit des versions « colonisées » de cette littérature. Désireux de corriger les erreurs du passé et de donner l'heure juste, une nouvelle génération d'écrivains africains s'engagea donc à traduire certains de ces discours de la tradition orale africaine en langues européennes. Est-il nécessaire de rappeler qu'il est devenu une tradition de dire que les textes de la littérature écrite africaine sont la plupart des traductions de la littérature orale africaine ? Selon Chima, « African novelists, poets and playwrights had to adjust their creative focus and pioneer the transitory journey of African oral literature into its written version».[123] Ceci corrobore les propos de Ferdinand Oyono à la fin des pages qu'on pourrait qualifier de préface à *Une vie de boy*. Le narrateur écrit : « c'est ainsi que je connus le journal de Toundi. Il était écrit en ewondo, l'une des langues les plus parlées au Cameroun. Je me suis efforcé d'en

[123] Chima, *Retranslating* 12.

rendre la richesse sans trahir le récit dans la traduction que j'en fis et qu'on va lire ».[124] La même démarche de traduction de l'oralité en Afrique se confirme chez Ahmadou Kourouma qui dit : « …J'ai donc traduit le malinké en français pour trouver et restituer le rythme africain ».[125] Ainsi, on compte parmi ces écrivains de l'Afrique ceux de l'Afrique francophone tels que le poète sénégalais Birago Diop, connu pour sa collection de contes intitulée *Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, [126] et l'Ivoirien Bernard Dadié, auteur des *Légendes africaines,* [127] sans oublier *l'Épopée de Chaka le roi zulu* traduite par le Sénégalais Léopold Sédar Senghor.

Un phénomène similaire se produisit en Afrique anglophone où beaucoup de productions en littérature orale ont été traduites par les écrivains. En Afrique de l'Ouest, par exemple, Wole Soyinka traduit *Ogboju Ode Ninu Igbo Irunmale* de Fagunwa Olorunfemi sous le titre de *The Forest of a Thousand Daemons* en 1968. D'autres œuvres du même auteur furent traduites en français. Ce sont : – *Igbo Olodumare* (1946) traduit sous le titre de *La forêt du Seigneur*, *Ireke-Onibudo* (1948) traduit sous le titre de *Le bâton du garde,* et *Irinkerindo Ninu Igbo Elegbeje* : *Apa Keta Olodumare* (1954) traduit sous le titre de *Aventures dans la forêt d'Elegbeje*. Beaucoup de ces récits sont des contes populaires, illustrant la croyance yorouba en matière d'esprits, de fantômes, et des choses étranges qui peuvent arriver dans la forêt. Un autre écrivain Amos Tutuola s'est aussi inspiré d'un conte yoruba pour écrire *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town* [128] qui fut traduit en français par Raymond Queneau sous le titre de *L'Ivrogne dans la brousse*. On peut également citer : *My Life in the Bush*

[124] Ferdinand Oyono. *Une vie de boy* (Paris : Pocket, 2008) 4.

[125] Moncef Badday, « Ahmadou Kourouma, écrivain africain ». *Afrique Littéraire et Artistique* 10 (1970) : 3-7.

[126] Birago Diop, *Nouveaux contes d'Amadou Koumba.* Paris : Présence Africaine, 1967.

[127] Bernard Dadié, Légendes *africaines.* Californie : Seghers, 2009.

[128] Tutuola Amos, *The Palm-Wine Drinkard*. New York: Grove Press, 1993.

of Ghosts (1954) traduit en français par « *Ma vie dans la brousse des fantômes »*, *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle* (1955) rendu en français par « *Simbi et le satyre de la jungle noire »*, *The Brave African Huntress* (1958) traduit sous le titre de « *La Vaillante chasseresse africaine »*, *The Feather Woman of the Jungle* (1962) qui devient « *La Femme-plume »* en français, *Ajayi and His Inherited Poverty* (1967) traduit en français sous le titre de « *Comment Ajaiyi reçut la pauvreté en héritage »*. Tous ces récits sont des quêtes mystiques, des romans qui exploitent des contes et légendes yorouba. Si nul n'a jamais établi une liste complète des proverbes igbo, le recueil de proverbes d'Ogbalu, *Ilu Igbo*, publié en 1965, est à ce jour l'ouvrage le plus complet sur le sujet, avec plus de mille entrées, pour la plupart en igbo sans traduction. Ogbalu a également publié des recueils de contes, dont *Mmuo Mmuo* (n.d.), *Nza na Obu* (n.d.), et *Mbediogu* (1975), plus spécialement consacré aux contes de tortue. Héritiers de cette tradition, les autres auteurs, spécialement ceux écrivant en igbo, ont intégré les genres oraux dans leurs romans et adopté l'approche didactique caractéristique du récit igbo. C'est le cas par exemple de Chinua Achebe, auteur de *Things Fall Apart*, le roman africain le plus lu dans le monde. Achebe a mis dans sa fiction tout le monde africain, et son style doit beaucoup à la tradition orale, à l'usage des proverbes, au rythme et à la teneur de la parole. On ne saurait passer sous silence Abubakar Imam qui a écrit *Magana Jari Ce* traduit en français par *La Parole est un trésor ;* un ouvrage en trois volumes qui présente un mélange de traditions et de contes haoussa. Il va sans dire que toutes ces œuvres sont essentiellement des traductions libres de discours issus de la tradition orale africaine ce qui prouve une fois de plus l'impact des traductions dans la littérature écrite africaine. Pourtant le nombre de travaux de recherches qui s'y sont consacrés montrent le désintéressement des chercheurs africains à ce domaine.

Des tentatives de traduction de la littérature orale africaine existent dans le but de limiter les dommages dans la perte de sa saveur initiale et c'est à cette tentative que s'est livrée Christiane Seydou de rendre sensibles certains caractères propres à l'oralité dans sa traduction de l'épopée peule. Ainsi, constatant que le rythme était un élément stylistique fondamental de l'œuvre qu'elle avait recueillie, elle s'est appliquée à en conserver les traces dans le graphe « espérant atténuer ce faisant, les scrupules et les accusations de trahison que l'on ne peut manquer de s'adresser à soi-même en pareille entreprise ».[129] S'apercevant par ailleurs que les unités rythmiques et syntaxiques ne correspondaient pas en peul et en français, elle a systématiquement privilégié l'intention expressive à l'expression artistique. Son travail semble montrer la difficulté à transposer le style oral dans une langue écrite.

Abondant dans le même sens, Ruth Finnegan dans un ouvrage intitulé *The Oral and Beyond. Doing Things with Words in Africa,* [130] évoque les circonstances de la performance, prend en compte le potentiel des langues à tons et du langage tambouriné, étudie la temporalité, les thèmes musicaux, les interludes et la participation de l'auditoire pour prouver qu'« il n'y a pas de frontières précises entre compositeur, interprète et auditoire, entre analyste et artiste, entre l'interprète local, celui qui met le texte par écrit et l'interprète de ce texte écrit ».[131] L'étude de la performance, des apports individuels et de l'interaction entre artiste et auditoire est l'occasion pour l'auteure de s'interroger à nouveau sur le concept d'auteur en littérature orale et de montrer l'importance des acteurs anonymes. Elle en profite également pour mettre en lumière les

[129] Christiane Seydou, *L'épopée peule de Boubou Ardo Galo, Héro et rebelle* (Paris : Karthala, 2010) 45.

[130] Finnegan Ruth, *The Oral and Beyond: Doing Things with Words in Africa*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

[131] Finnegan, *The Oral and Beyond* 137.

problèmes associés à la traduction et à l'appréciation des cultures étrangères, en même temps que l'apport du chercheur à l'étude des formes orales.

Dans un ouvrage intitulé *Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines* Calame Griaule a essayé d'analyser les difficultés qui tendent à rendre intraduisible la littérature orale africaine. Selon lui,

> La valeur expressive du vocabulaire africain pose de graves problèmes de traduction. Plus encore, le caractère symbolique des textes, le rôle que jouent l'allusion et l'expression énigmatique, les empêchent d'être directement transmissibles à un public occidental et obligent à tout un appareil de commentaires…La meilleure traduction et le meilleur commentaire ne pourront jamais rendre les qualités proprement orales des textes, celles que leur confèrent le temps d'une récitation, la personnalité du conteur du poète.[132]

Les difficultés dont parle Calame-Griaule ne doivent cependant pas décourager les efforts car cette littérature mérite au moins la tentative de traduction, même si elle exige d'être un peu plus clairvoyante afin de ne pas tomber dans les pièges de la perte de la saveur de cette littérature. Et c'est cette tentative qu'a fait Danbaba, dans sa thèse intitulée *Du haoussa en français : le cas de Magane Jari ce*, thèse dans laquelle il s'est consacré aux problèmes pratiques de la traduction en français de cette œuvre de l'oralité africaine. Il est parvenu à la conclusion selon laquelle bon nombre de traductions littéraires auraient manqué leur but étant donné que les œuvres de l'oralité africaine ont pour toile de fond des phénomènes sociologiques, psychologiques, religieux, culturels et historiques qu'il serait impossible de récupérer et de traduire. Pour Danbaba, la

[132] Geneviève Calame-Griaule, *Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines* (Paris : Larousse, 1970) 492.

traduction de *Magana Jari* Ce en français comporte une déperdition d'information. Mais il est cependant intéressant de remarquer que Danbaba n'est pas tout à fait pessimiste par rapport à la traduction littéraire car dit-il :

> Une traduction n'est mauvaise que quand elle manque son but. Chaque traduction littéraire a un côté positif qu'on ne peut lui nier, quelque chose qui lui fait mériter une place dans les œuvres et dans l'art en général. Cela revient à dire que le traducteur ne peut tout traduire, mais qu'on espère, cependant, un degré minimum d'exactitude dans toute traduction. La traduction qui n'atteint pas ce minimum d'exactitude peut, à ce moment être questionnée[133].

Il faut signaler que le domaine de la traduction et de l'étude des œuvres en langues africaines traduites en langues européennes reste largement inexploré. La plupart des travaux de recherche dans le domaine de la traduction en Afrique se consacrent plutôt à des traductions faites de la littérature écrite en anglais et traduite en français et vice versa. C'est dire qu'il reste encore beaucoup de chemin à faire dans ce domaine et c'est ce qui nous motive à tenter l'aventure.

2. 4 Les ouvrages sur la traduction de la littérature orale fon

Les prémices d'une traduction de la littérature orale fon remontent à l'époque précoloniale. Il est important de rappeler ici que c'est par le biais de la traduction que les premiers missionnaires ont pu convertir une grande partie de la société béninoise. Ainsi, dès leur arrivée au Dahomey (le Bénin actuel), les missionnaires s'engagèrent dans la traduction de l'Évangile vers les langues béninoises dans le but de répandre le christianisme. Une vaste

[133] Ibrahim D. Danbaba, *Du haousssa au français* : *le cas de la traduction de Magana Jari Ce*. Thèse de doctorat, Amadu Bello University, Zaria, 2007

entreprise de traduction religieuse en langues béninoises fut donc lancée. Les premières traductions de la Bible en langues béninoises apparurent vers le XVII[e] siècle. A. Nama observe que vers 1658, la langue gen parlée par les Éwé (République du Bénin) figurait dans un document important, *Doctrina Cristiana,* un manuel à l'usage des missionnaires.[134] En dehors de cette entreprise, les missionnaires se sont aussi intéressés à la collecte et à la traduction de la littérature orale béninoise. On peut citer l'exemple de *les Sept ans en Afrique Occidentale : de la Côte des Esclaves et le Dahomey* [135] d'abbé Pierre Bertrand Bouche. Dans cet ouvrage, l'auteur qualifie les contes béninois de « monuments littéraires ». Pour lui, « les proverbes béninois brillent par leur élégance, par une tournure souvent très poétique et par la finesse de l'esprit ».[136]

Quant aux premiers écrits d'auteurs béninois, ils sont postérieurs à la première guerre mondiale. Ils étaient entièrement inspirés de la littérature orale. Dans un article intitulé « Approche générale et historique de la littérature béninoise »,[137] Adrien Huannou fait remarquer que la littérature orale béninoise est l'une des principales sources génératrice de la littérature béninoise écrite. Il écrit en substance :

> Elle est une source d'inspiration permanente des écrivains (romanciers, auteurs dramatiques, auteurs de légendes ou de contes) de toutes les époques et de toutes les générations qui s'y sont abreuvés. Elle a inspiré, entre autres ouvrages, *Doguicimi* de Paul Hazoumé, *Trois légendes africaines* de Maximilien Quenum,

[134] Charles Nama Atanganna, « Historical, Theoretical and Terminological Perspectives of Translation in Africa », *Meta 38*. 3 (1993) : 420.

[135] Pierre Bertrand Bouche, *Sept ans en Afrique Occidentale : de la Côte des esclaves et le* Dahomey (Paris : Plon Nourrit, 1885).

[136] Bouche, *Sept ans* 187.

[137] Adrien Huannou, « Approche générale et historique de la littérature béninoise », *Notre librairie* N[0] 69 mai- juillet 1983, 6-15.

Quelques contes dahoméens d'Anatole Coyssi, *Le chant du lac* d'Olympe Bhely-Quenum etc.[138]

Selon Huannou, *Doguicimi* a été inspiré « des légendes dynastiques, des chants de guerre qui exaltaient les hauts faits des soldats du Dahomey, les sentences généalogiques et laudatives que les hérauts récitaient tous les matins dans un ordre immuable imposé par la tradition ».[139] Ces propos confirment l'intention de l'auteur dans son avertissement : « j'ai puisé mon abondante documentation dans la mémoire des anciens du Dahomey, qui étaient des archives vivantes du royaume ».[140] C'est dire que la matière première de son ouvrage provient principalement de la tradition orale.

La même démarche s'observe chez Olympe Bhely-Quenum qui a bâti son intrique du *Chant du lac* en s'inspirant d'un mythe ancien. *Les Trois légendes africaines* de Maximilien Quenum sont quant à eux une traduction libre en français de légendes anciennes du royaume de Dahomey transmises de bouches à oreilles. De son côté, Jean Pliya a prêté une oreille attentive à la parole des archives vivantes du Dahomey pour écrire *Kondo le requin*.

Les contes, les légendes et les proverbes béninois ont été traduits par des écrivains tels que : Alapini Julien dans *Contes dahoméens,* et *Légendes dahoméennes,* Bocco Pamphile dans *Proverbes de la sagesse Fon (sud-Bénin),* Gbégnonvi Roger et Vignondé Norbert dans *Lo, recueil de 1000 proverbes fon,* Aguessy Dominique dans *Les chemins de la sagesse : contes et légendes du Sénégal et du Bénin.*

[138] Huannou, « Approche générale » 8.

[139] Huannou, « Approche générale » 8.

[140] Paul Hazoumé, *Doguicimi* (Paris : Larose, 1978).

Une remarque s'impose cependant lorsqu'on jette un regard sur ce qu'il convient d'appeler état du sujet sur la traduction de la littérature orale béninoise. On peut dire qu'il n'y a pas de critique sur les œuvres traduites. Même les travaux universitaires inédits réalisés par les Béninois se contentent de retracer l'évolution et l'existence de cette littérature à travers l'étude de ses différents genres sans pour autant critiquer les traductions qui en sont faites dans d'autres langues. C'est le cas par exemple de *Théâtre, rites et folklores au Dahomey*, une étude réalisée par Bienvenu Koudjo dans le cadre de sa thèse de doctorat du troisième cycle. On peut également citer les travaux des chercheurs tels que Vignondé Norbert dans *La littérature orale fon du Bénin : contribution à la recherche parémiologique,* Adrien Huannou dans *La littérature béninoise de langue française des origines à nos jours.* Il va sans dire qu'en matière de critique de traduction d'une œuvre de la littérature orale fon, notre recherche fait œuvre de pionnier au Benin, car nous n'avions trouvé aucun travail de pragmatique appliquée à la traduction dans les rayons des bibliothèques des universités du Bénin où sont pourtant organisées les études en Sciences du Langage (traduction et interprétation) et en linguistique.

2. 5 Etudes portant sur la traduction des chansons fon

Dans ce domaine, nous nous plaçons à la suite de Bienvenu Koudjo et d'Ascension Bogniaho qui avaient respectivement soutenu des thèses de doctorat sur les chansons populaires béninoises. Déjà dans un article intitulé « Parole et musique chez les Fon et les Gun du Bénin : pour une nouvelle taxinomie de la parole littéraire », Koudjo s'était intéressé aux différents types de parole qu'on peut déceler dans les chansons fon et en a fait une taxinomie fondée sur la voix (gbè). Selon lui,

> La voix du chant n'est pas celle du langage parlé. Il n'y a pas de confusion possible. Même àcàgbè et àdi qui se rapprochent du chant par la voix ne sont pas

> non plus du hàn. Ce sont« d'autres paroles », car ils ne sont pas non plus du simple xó. Alors le constat s'impose de lui-même […], la littérature orale fon et gun utilise, en gros, trois « voix de parole », synonymes de trois degrés d'émission vocale.[141]

Koudjo résume les trois niveaux de parole dont il parle comme suit :

0- Xó (la voix parlée) : c'est celle des hwenuxó (contes), xexó (histoire inventée) ; yexó (parole des esprits), ló (paroles proverbiales), nubasâ (devinettes) et, dans une certaine mesure, celle des dè (prières), bôgbè et nùnyi yiylô (incantations).

1- Acàgbè (la voix fantaisiste) : en tant que gbè (voix), àcàgbè est la voix (gbè) réalisée avec une technique particulière (àcà) qui l'enlève à la catégorie des xó, sans pour autant la mettre dans celle de hàn. Les acàgbè englobent les différents types de mlàmla (panégyrique ethnique et devise), les àdi « paroles de rythme » et les àcàgbè qui, en tant que « genre », sont traduits par « paroles fantaisistes ». Sur le plan stylistique, on peut dire qu'àdi est du « parlé-chanté rythmique », tandis que qu'àcàgbè est plutôt du « parlé-chanté mélodique ».

2- Hàn : c'est la parole chantée, celle qui utilise toutes les hauteurs tonales de l'échelle musicale des cultures fon et gun. Qu'elle raconte une histoire ou qu'elle se contente seulement d'exister en tant que mélodie, qu'elle fasse l'objet de toute une performance ou qu'elle soit seulement un séquence insérée dans un autre type de parole, on la reconnaît par son ambitus et l'étendue de ses possibilités vocales.

Il faut dire que cette division tripartite de la parole n'est d'ailleurs pas une spécificité des Fon et des Gun. G. Calame-Griaule a retrouvé le même souci chez les Dogon qui « expliquent que la

[141] Bienvenu Koudjo, « Parole et musique chez les Fon et les Gun du Bénin : pour une nouvelle taxinomie de la parole littéraire », *Journal des africanistes*. 58. 2 (1988) : 73-97.

différence entre le chant (ni :) et la parole ordinaire (sa) n'est pas une différence de nature, mais, pourrait-on dire, de degré... ».[142] Les conclusions que tire Koudjo montrent bien les limites de son étude qui ne s'est intéressée qu'à l'aspect taxinomique de la parole chantée chez les Fon. Mais il a passé sous silence les difficultés que l'on peut rencontrer dans la traduction des ces différents types de paroles chantées. C'est d'ailleurs pourquoi il en appelle à la collaboration d'autres chercheurs pour relever ce défi :

> L'étude des rapports de la parole avec la musique ouvre des perspectives intéressantes pour la recherche sur le style oral et appelle la conjonction de plusieurs compétences. Toutes ces réflexions sur l'influence réciproque de la musique et des langues à tons sont pour le moment très approximatives parce que non confirmées par des expériences et des statistiques rigoureuses. Mais elles peuvent être poursuivies et approfondies par une collaboration entre les chercheurs des différentes disciplines engagées dans l'étude de ce phénomène.[143]

Par ailleurs dans sa thèse intitulée *La chanson populaire dans les cultures « fon » et « gun » du Bénin : aspect sémiotique et sociologique,* [144] Koudjo s'est intéressé à la signification et au fonctionnement des chansons fon. Il aborde en effet l'analyse de ce genre de la littérature orale béninoise dans une perspective générale et multidimensionnelle allant de l'ethnomusicologie à la musico linguistique en passant par la sémiotique littéraire. Dans cette étude, Koudjo part d'une

[142] Geneviève Calame-Griaule, « Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines », *Langages*, No 18 (Paris : Didier/Larousse, 1970) 429.

[143] Bienvenu Koudjo, *La chanson populaire dans les cultures « fon » et « gun » du Bénin : aspect sémiotique et sociologique.* Thèse de doctorat d'Etat. Université de (Paris XII, 1989) 95.

[144] Bienvenu Koudjo, *La chanson populaire dans les cultures « fon » et « gun » du Bénin : aspect sémiotique et sociologique,* Thèse de Doctorat d'Etat, Université Paris III, 1989, 1278 p

interprétation du mythe génésiaque d'aziza[145], la divinité de la musique pour aboutir à la dissection de l'art du chant en ses composantes mélodique, rythmique et verbale. Il essaie aussi de rapprocher la chanson des autres genres de la littérature orale fon et démontre le rôle prépondérant qu'elle joue dans l'expression littéraire. Il en conclut après analyse des rapports entre parole de la musique et parole chantée que la chanson est non seulement un mélange de genres et de voix, mais qu'elle prend aussi beaucoup de liberté avec la langue dont elle utilise plusieurs niveaux de poéticité, ce qui apparaît également dans la variété des sujets qu'elle aborde. Koudjo affirme enfin dans sa conclusion avoir abordé tous les problèmes relatifs à l'oralité, ce qui n'est réellement pas le cas. Il ne fait aucune mention des problèmes que pose la traduction des chansons en d'autres langues qui ne partagent pas les mêmes cultures. Et c'est évidemment cette lacune que notre étude cherche à combler.

De son coté, Bogniaho Ascension a analysé de façon exhaustive l'art de la chanson populaire au Benin à travers ses deux thèses, la première intitulée *Histoire du han ou la chanson populaire dans weme,* soutenue en 1980 et la deuxième intitulée *Chanson funèbres du Sud-Benin : forme et style,* soutenue en 1995. Bogniaho s'est d'abord intéressé à la genèse de la chanson et aux différents types chantés au sud du Benin avant de consacrer ses recherches à un type particulier en l'occurrence les chansons funèbres. Pour lui, ces dernières appartiennent à la fois aux domaines du rite et de la fête au sein de la littérature orale. Leur production obéit selon lui à des règles précises puisqu'elles reposent sur une esthétique verbale qui leur confère une forme lyrique et un style émotif et pittoresque particulier. Comme on peut déjà le remarquer, les travaux de Bogniaho présentent de nombreuses similitudes avec le nôtre à travers l'appréciation qu'il fait du style et du langage des chansons qui abonde en métaphores, en images et en

[145] Divinité de petite taille avec de très longs cheveux et qui détient un certain nombre de secrets qu'il communique aux artistes chanteurs selon une légende de l'aire culturelle Adja tado.

symboles qu'il serait difficile de traduire dans une autre langue que celle dans laquelle elles ont été composées. En outre, la méthodologie et même l'approche utilisée par Bogniaho pour l'analyse de ces chansons situent d'emblée ses études dans un champ socio-littéraire et les différencient de la nôtre qui se veut pragmatique des problèmes relatifs à la traduction de l'oralité.

Il faut signaler pour finir que ce sont les travaux de Claude Savary [146] qui sont les plus intéressants en matière de traduction de textes de chanson dans la littérature orale béninoise. Sans être consacré aux problèmes de traduction, le chapitre 5 de cette thèse a proposé une transcription et une traduction en français des chants de louanges kpanligan,[147] des chants du rythme du tambour dogba,[148] des chants de tambour agbaja[149] et les histoires mimées de toxosu adomu[150] avant de procéder à leur interprétation. Savary y explique les techniques employées par les Fon pour mémoriser et transmettre leur abondante littérature orale, et en particulier celle qui a trait à la divination. Ces techniques consistent par exemple dans l'emploi de formules ou

[146] Claude Savary, *La pensée symbolique des Fon du Dahomey : tableau de la société et étude de la littérature orale d'expression sacrée dans l'ancien royaume du Dahomey***.** *Gen*ève : Editions Médecine et Hygiène, 1976.

[147] Les kpanligan peuvent être considérés comme des poésies épiques. Elles s'adressent à tous les rois en suivant l'ordre chronologique des différents règnes, avec toutefois cette particularité qui consiste à débuter par celui auquel se rattache l'actuel représentant de la royauté, puis à revenir à l'ordre chronologique.

[148] Le rôle de cet instrument se limitait à signaler la venue du roi.

[149] L'agbaja est un tambour de taille moyenne, en bois et à la caisse un peu renflée. Il se joue verticalement et uniquement avec la paume des mains. L'agbaja participe aux festivités royales et intervient â la suite du dogba et des kpanligan pour exécuter son répertoire de chants historiques et de louanges

[150] Les mythes d'origine de ces divinités sont nombreux et très différents les uns des autres. Mais on retient de façon générale que les toxosu sont des rois de l'eau.

incipits qui aident à retrouver la suite du texte, dans les assonances ou allitérations qui constituent de véritables moyens mnémotechniques de même que les métaphores, les jeux de mots et les calembours. Il en conclut à l'instar de Verger que « Toutes ces formules, ressassées journellement, assurent un certain automatisme verbal et établissent les liaisons entre les divers éléments de la phrase ».[151] Savary parle aussi de la plurisignification des mots à savoir que certains mots peuvent avoir des acceptions très différentes selon que l'on connaît ou non leurs correspondances symboliques. Si ces travaux peuvent nous servir de référence par rapport à l'interprétation que donne Savary des faits relatifs à l'historique et à la composition de certains textes de chanson, il faut reconnaître qu'ils présentent des insuffisantes en ce qui concerne la prise en compte des difficultés liées à la traduction de ces textes en français, langue écrite. L'auteur en a largement conscience. C'est pourquoi il cite Rouget au sujet des chants traditionnels : « Plus ces paroles ont un sens dissimulé et allusif, plus elles sont appréciées par les connaisseurs».[152] Il va sans dire que ce n'est pas en professionnel de traduction qu'il a abordé l'étude de ce genre de la littérature orale fon, mais en amateur puisqu'il n'a pas pu révéler les problèmes que posent la traduction de ces chansons ni comment les aborder dans les traductions sans qu'elles perdent leur substances originales.

2. 5 Conclusion

Il appert à cette étape de notre recherche de dire qu'aucune étude sérieuse ne peut être entreprise comme nous l'avions affirmé au début de ce chapitre sans la prise en compte des repères et orientations des travaux existants sur le domaine de recherche. Leurs éclairages constituent un soutien indéfectible. En effet, ce bref rappel sur l'état actuel des travaux sur la traduction de la

[151] Pierre Verger, « Automatisme verbal et communication du savoir chez les yoruba », *L'homme,* 12.2. (1972) : 5-46.

[152] Rouget Cité par Verger, « Automatisme », 16.

littérature orale béninoise nous a permis de nous rendre compte de l'immensité de la tâche et de la responsabilité qui est la nôtre dans l'état actuel des choses. Si nous pouvons affirmer que beaucoup de travaux ont été réalisés sur la littérature orale béninoise, c'est nous semble t-il de façon éparse et dans des visées purement littéraire, socio-littéraire, ethnologique ou ethnolinguistique. Ces travaux partent de la manifestation des divers genres de la littérature orale béninoise (en témoignent les nombreux romans que cette littérature a inspirés et les recueils de contes et proverbes) pour aboutir à des études critiques sur leur typologie, leurs structures, leur forme et leur fonctionnement. Il n'est pas de notre intention de douter de la qualité de ces travaux puisqu'ils ont largement contribué à faire connaître culturellement le Bénin sur la scène internationale. Cependant on peut remarquer avec amertume que les chercheurs n'ont pas fait état des problèmes et difficultés qu'ils rencontrent dans leur tentative de faire connaître cette littérature à d'autres peuples de cultures et de langues différentes. Il va sans dire que ces études comportent des insuffisances sur le plan de la traductologie qu'il faut combler. Comment est-ce que les notions fondamentales qui caractérisent l'originalité et l'authenticité de cette littérature sont-elles traduites pour refléter sans trahir la vision et la philosophie du peuple fon ? Telle est la question principale qu'aucun des travaux existants sur la littérature orale béninoise n'a pu résoudre. Et c'est ce défi que vise à relever cette étude afin de constituer une référence à d'autres recherches dans le domaine.

CHAPITRE TROIS : METHODOLOGIE

3. 0 Introduction

Dans ce chapitre, nous nous proposons de décrire la méthodologie et les théories qui ont servi de base à notre recherche dont l'objectif est de transcrire et de traduire une œuvre de l'oralité africaine en français, langue écrite afin d'identifier et de résoudre les problèmes qui se poseraient. En effet, la recherche est un processus dynamique ou une démarche rationnelle qui permet d'examiner des phénomènes, des problèmes à résoudre, et d'obtenir des réponses précises. Mais l'on ne saurait atteindre les objectifs assignés à une recherche sans une démarche rationnelle d'où la nécessité d'une méthodologie qui en assure le cheminement. La méthodologie renvoie à l'organisation, à des niveaux différents, des démarches du chercheur. Elle est « l'ensemble construit de procédés, de techniques, de méthode, le tout articulé autour d'options ou de discours […] théoriques d'origine diverse qui le sous-tendent ».[153] Il s'ensuit que la méthodologie de recherche empruntée dans cette recherche part d'un cheminement ordonné qui va de l'observation à l'analyse des données en passant par leur collecte, leur organisation, leur transcription et leur traduction et tout ceci à la lumière des approches théoriques susceptibles d'aider à leur compréhension.

3. 1 Encadrement méthodologique

3. 1. 1 La collecte et l'organisation du corpus

Les chercheurs qui ont déjà travaillé sur les sources orales savent bien que face aux sources orales, il faut inventer d'autres façons de travailler, sans se perdre en l'absence de

[153] Christian Puren, *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues* (Paris : Nathan-Clé, 1988) 20.

documentation et de références matérielles. C'est pourquoi F. N'Sougan Agblemagnon pose ce problème qui est aussi le nôtre en ces termes :

> Y a-t-il une méthode que nous puissions valablement appliquer au matériel oral ? Certes, on a étudié la parole, le langage, les mythes, les contes, les proverbes, les chants populaires, les danses, mais nulle part nous ne trouvons une « méthode toute prête » capable de nous délivrer des difficultés rencontrées…, de nous aider dans l'étude de ces différents éléments du matériel oral.[154]

Le matériel oral dont il est question ici est le texte de l'oralité africaine. Ainsi, pour aborder notre objet d'étude, la traduction des chansons du rythme akonhun, nous avons essayé de collecter ces chansons dans leurs conditions sociales d'énonciation et de production. Nous n'avons véritablement commencé ce travail qu'après l'étape de la lecture et de la constitution d'une bibliographie. Ainsi pendant des mois, nous avons essayé de collecter ces chansons auprès de quelques chanteurs aboméens qui bénéficient encore d'une situation historique propice à la survivance de cette culture. Ainsi, les textes de chansons que nous nous proposons d'analyser sont recueillis pour la plupart directement sur le terrain à Abomey. Nos enquêtes sont d'abord basées sur l'enregistrement, avec un magnétophone, des chansons surtout au cours des animations. Nous avons eu ensuite des séries d'entretiens avec quelques chanteurs émérites du rythme akonhun. Mais très tôt, nous nous sommes rendu compte que ceux-ci nous livraient, probablement sous l'influence de l'équipement utilisé, tout leur répertoire où se juxtaposent sur un même plan, aussi bien des chansons composées par eux-mêmes que celles importées. C'est

---

[154] François Agblemagnon, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire : les Eve du sud- Togo* (Paris : Silex, 1984) 16.

pourquoi nous avons dû nous positionner quant à l'authenticité et surtout à cause de certains facteurs liés à la collecte des textes de l'oralité. Jean Derive conseille à ce propos :

> Si le collecteur prend les précautions nécessaires pour rendre sa présence aussi discrète que possible, de telles modalités de collecte présentent le grand avantage d'offrir au traducteur un document qui restitue une performance dans la globalité de toutes ses composantes pertinentes, à la fois linguistiques et paralinguistiques, en particulier la diction et la gestuelle (mimique, kinésique et proxémique) qui est susceptible d'accompagner l'énoncé. Ces différents éléments qui, en fait se combinent pour produire la totalité de sens de l'énoncé oral, pourront alors être pris en compte dans l'opération de traduction et déterminer, par transposition, certains aspects que va prendre l'énoncé linguistique écrit dans la langue d'arrivée.[155]

Le problème d'authenticité se posant, nous avons suivi le conseil de Jean Derive en nous rendant le plus discret possible et en nous fiant à notre mémoire. Autrement dit, nous avons, comme un spectateur, essayé de mémoriser quelques chansons au cours des animations. Nous avons ensuite complété nos données par l'audition de quelques cassettes enregistrées ; ce qui nous a permis de constituer un corpus important d'une centaine de chansons. Mais étant donné l'importance du nombre de chansons collectées, nous avons dû choisir et sélectionner. Les critères retenus ont été en premier lieu la qualité, l'authenticité et la représentativité. Les thèmes abordés traduisent un certain nombre de préoccupations. Il fallait retenir celles qui en expriment le mieux et qui manifestent le maximum de thèmes.

[155] Jean Derive, *Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain : les contes ngbaka-ma'bo de* RCA (Paris : SELAF, 1975) 293.

3. 1. 2 La transcription et la traduction en français des textes recueillis

Traduire la littérature orale africaine implique nécessairement le passage d'un code de communication orale à un code de communication écrite qui sont eux aussi différents et ont chacun leurs lois. Puisqu'il s'agit de traduire un art verbal, c'est donc naturellement l'énoncé linguistique qui constitue le noyau du document et c'est sur cet énoncé qu'il faut s'appuyer pour entreprendre la traduction. Autrement dit, on a besoin d'une base stable c'est-à- dire d'une transcription littérale du texte source pour effectuer une traduction. Il faut dire ici que la transcription des textes de l'oralité joue d'abord un rôle plus ou moins voilé de préservation d'un patrimoine en voie de disparition. Ensuite, elle sert de support sur lequel on peut se baser pour étudier une œuvre de l'oralité. Cependant, Jean Derive écrit :

> Il est possible d'aboutir à partir de l'enregistrement d'une performance parlée, à un texte écrit oralisé, qui est déjà une légère transposition car on sait bien grâce aux travaux des linguistes qui ont travaillé sur la langue orale qu'une transposition absolument littéraire d'un énoncé oral, n'est généralement pas consommable à l'écrit sans un minimum d'aménagement […]. Or, précisément, une telle démarche n'est guère possible pour la plupart des littératures africaines énoncées dans les langues dont beaucoup n'ont aucune tradition écrite.[156]

Cette pensée de Derive se justifie par le fait que le manque d'un système uniforme d'écriture sur les langues en Afrique rend difficile toute recherche sur sa littérature. Néanmoins, avec les différentes positions politiques prises par certains gouvernements dans le sens de la revalorisation des langues nationales et la réhabilitation des cultures, des tentatives de dotation

[156] Derive, *Collecte* 295.

des langues africaines d'une écriture naissent. Ceci étant, quel est le système de transcription de la langue utilisée dans le cadre de notre étude ? Il faut faire remarquer que le recensement des langues au Bénin a fait ressortir l'existence d'une cinquantaine de langues réparties en trois ou quatre groupes linguistiques. Afin d'organiser leur utilisation, la Direction Nationale de l'Alphabétisation et la Commission Nationale de Linguistique ont proposé en 1980 des changements dans l'alphabet introduit par les missionnaires depuis la période coloniale. Ainsi, un système officiel a été retenu pour la transcription des six langues dites « langues nationales ». La langue française, reste la langue officielle. Rappelons aussi que les locuteurs auprès de qui les chansons ont été recueillies sont les Fon. La langue des Fon est le fon ou fongbe. (Nous reviendrons sur cet aspect dans le chapitre 4). Il s'ensuit que pour la transcription de ces textes de chanson et pour une compréhension plus large, nous avons suivi les directives et le système proposés par la Commission Nationale de Linguistique.[157] Quatre éléments sont exposés : l'alphabet du fongbe ; les règles d'orthographe ; la notation des tons ; quelques termes de grammaire.

Par ailleurs, l'aphorisme italien *traduttore, traditore,* dit assez que toute traduction est infidèle puisqu'elle trahit la pensée du texte original. On ne peut qu'être d'accord avec cette conception dans la mesure où, précisément, elle attire l'attention du traducteur sur les risques et périls de son entreprise audacieuse. Selon Eno Belinga :

> Les difficultés de la traduction des langues africaines proviennent de trois ordres: d'abord, du système de transcription ; ensuite, de l'impossibilité d'établir des équivalences ou correspondances lexicales ou des correspondances à établir entre

[157] Commission Nationale de Linguistique, *Peuple, langue, histoire. Données socioculturelles, répartition géographique :* Cotonou, 1980.

> systèmes grammaticaux différents ; enfin, de la nécessité de recourir à un interprète. On en trouve qui se montrent d'une exigence outrancière lorsqu'il s'agit de la transcription dans le sens langue africaine-langue européenne.[158]

Cela dit, traduire aussi fidèlement que possible un texte de littérature orale africaine en français peut suivre plusieurs méthodes. Olabiyi Yai propose de son coté une méthode en quatre étapes pour rendre l'oralité à l'écrit :

a. The translator must first be immersed in the culture of the source language. No attempt to translate with the aid of special dictionaries can help in oral translation, as the putative translator must have "lived" oral performances in the source culture.
b. The second step is the search for viable and orally acceptable equivalent forms in the target language.
c. Extensive experimentation in oral rendition is required, with a written text as an optional visual aid.
d. The performance is nonmediated.[159]

Il s'agit plus exactement de pré-requis nécessaires pour parvenir à une bonne traduction d'un texte de l'oralité. Notre démarche s'est articulée autour de cette méthode proposée par Yai et nous partageons aussi l'idéal que se fixe Jean Derive lorsqu'il écrit : « L'idéal serait donc que le lecteur étranger puisse percevoir l'œuvre traduite, exactement comme la perçoit celui qui, également étranger, mais bilingue, peut en prendre connaissance dans la langue d'origine ».[160]

---

[158] Samuel, Eno Belinga, *Comprendre la littérature orale africaine* (Paris : Saint-Paul, 1978) 54.

[159] Olabiyi Yai, « Issues in Oral Poetry: Criticism, Teaching and Translation », *Discourse and its Disguises: the Interpretation of African Oral texts* (Birmingham : Barber, K et P. de Moraes Farias, 1989) 68.

[160] Jean Derive, *Collecte* 27

Cela revient à dire qu'à travers la lecture de notre traduction, le lecteur français doit pouvoir partager la même émotion qu'un locuteur fon. Pour notre part, locuteur de langue fon, nous utilisons l'approche fonctionnaliste qui balaie les problématiques de l'intraduisibilité et de la fidélité. S'il y a demande de médiation interculturelle, le traducteur répond à la demande en pratiquant le type de traduction adapté qui comporte le choix préalable d'un système de transcription du texte oral. Il faut signaler pour finir que nous nous sommes parfois servi du dictionnaire bilingue fon-français de B. Segurola, [161] le seul document existant à ce jour dans le domaine. S'agissant des chansons étudiées, nous avons procédé, pour leur étude, de la manière suivante : une transcription dans la langue fon ; une traduction littérale mot à mot en français et une traduction littéraire en français. Cette dernière forme se veut fidèle au texte original, et respectueux des règles et du génie propres à la langue cible.

La traduction ne se résume pas à une simple opération de transposition. Les structures syntaxiques et les structures de la pensée qui les sous-tendent ne sont guère identiques en *fongbe* et en français. On constatera que le sens donné à un terme dans la traduction littérale n'est plus le même que celui que retient la traduction littéraire, la valeur des mots étant souvent déterminée par le contexte d'utilisation. En plus de ces considérations, on peut dire que beaucoup de langues africaines, comme c'est le cas ici, sont familières d'exclamatifs, d'onomatopées, d'idéophones. Nous avons préféré donner une explication de ces formes que de tenter à les traduire.

[161] B. Segurola, *Dictionnaire fon- français.* Cotonou : Procure de l'Archidiocèse, 1963.

3. 1. 3 L'analyse du corpus

Beaucoup de chercheurs ont déjà contribué à analyser le phénomène complexe qu'est la traduction. Il faut rappeler que c'est vers la fin des années 1940 qu'apparaissent les premières analyses explicites et formalisées du processus de traduction. Ce processus était décrit tour à tour en termes de procédés techniques de traduction, de mécanismes de traduction et d'opérations traduisantes. Dans ce sous chapitre, nous présentons la méthode d'analyse de notre corpus qui s'inspire de deux méthodes en l'occurrence la méthode d'analyse contrastive initiée par Darbelnet et Vinay et la méthode d'analyse interprétative formalisée par Seleskovitch et Lederer parce qu'elles offrent, selon nous, deux approches de la langue, voire de la communication : d'une part, linguistique et formelle et d'autre part, pragmatique et interactive. Une étude comparative stimule une réflexion qui amène à faire une analyse lexicale, grammaticale et stylistique. La pertinence des problèmes que soulève la traduction en français des textes de chansons fon du rythme akonhun ne peut alors être aperçue que dans une approche comparative non seulement des structures des langues en question, mais aussi de la vision du monde qui les incarne. Et cette dernière ne pouvant être traduite, il faut l'interpréter d'où l'intervention de cette deuxième méthode d'analyse pour notre corpus.

3. 1. 3. 1 La méthode d'analyse contrastive

La méthode d'analyse contrastive, inspirée de la linguistique comparative, est basée sur la comparaison des structures et des divers aspects grammaticaux. Elle est l'œuvre des linguistes Vinay et Darbelnet suivis par des linguistes et traductologues tels : G. Mounin,[162] J. Guillemin-Flescher,[163] H. Chuquet et M. Paillard,[164] M. Baillard,[165] H. van Hoof.[166] En effet, en 1958,

[162] Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard, 1963.

[163] Jacqueline Guillemin-Flescher, *Syntaxe comparée de français et de l'anglais*. Millau : Ophrys, 1981.

[164] Hélène Chuquet, Michel Paillard, *Approche linguistique des problèmes de traduction*. Paris : Ophrys, 1987.

Jean- Paul Vinay et Jean Darbelnet publièrent *La stylistique comparée du français et de l'anglais.* « Si cet ouvrage repose sur les principes théoriques, il n'en est pas pour autant […] une théorie de la traduction ».[167] Cet ouvrage n'est donc pas une théorie sur la traduction, mais une méthode sur la traduction. En se fondant sur des concepts théoriques linguistiques, Vinay et Darbelnet créent de nouvelles notions comme en témoigne le grand nombre de néologismes qu'on retrouve dans la *Stylistique comparée du français et de l'anglais* permettant de formaliser et de modéliser la pratique à des fins pédagogiques. Ils ont surtout basé leur postulat sur l'interaction entre la stylistique et la traduction. « La stylistique comparée part de la traduction pour dégager ses lois ; le traducteur utilise les lois de la stylistique comparée pour bâtir sa traduction ».[168] Il n'est plus un secret de dire qu'il existe aujourd'hui de nombreux manuels de traduction qui reprennent très souvent la méthode de Vinay et Darbelnet en particulier à ce qui a rapport aux sept procédés qu'ils ont dégagés. Georges Mounin a repris ces procédés sous les termes « d'opérations de la traduction ».[169] Il s'agit de sept opérations, suffisamment connues de tous les traducteurs professionnels, reparties en deux groupes inégaux. Le premier groupe contient les procédés de la traduction directe et comprend : l'emprunt, le calque et la traduction littérale. Le deuxième groupe quant à lui regroupe les techniques de la traduction oblique : *la transposition, la modulation, l'équivalence, l'adaptation.* Le rappel suivant par les auteurs eux-mêmes explique les raisons de ces procédés :

---

[165] Michel Ballard, *La traduction : de la théorie à la didactique.* Lille : Université de Lille, 1984.

[166] Henri van Hoof, *Traduire l'anglais* : *Théorie et pratique.* Louvain-La-Neuve : Duculot, 1989.

[167] Jean – Paul Vinay, « SCFA Revisited », *Meta.* 417.

[168] Jean- Paul. Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (Paris : Didier, 1976) 21.

[169] Mounin. *Problèmes* 89.

> Rappelons qu'au moment de traduire, le traducteur rapproche deux systèmes linguistiques, dont l'un est exprimé et figé, l'autre est encore potentiel et adaptable. Le traducteur a devant ses yeux un point de départ et élabore dans son esprit un point d'arrivée ; nous avons dit qu'il va probablement explorer tout d'abord son texte ; évaluer le contenu descriptif, affectif intellectuel des UT qu'il a découpées ; reconstituer la situation qui informe le message ; peser et évaluer les effets stylistiques, etc. […] C'est précisément ce processus qu'il nous reste à préciser.[170]

La *Stylistique comparée du français et de l''anglais* étant généralement considérée comme « la première méthode fondée sur une analyse scientifique et élaborée dans un but pédagogique », [171] il nous a semblé judicieux de revenir à la source. Rappelons que notre objectif est d'étudier un certain nombre de problèmes relatifs à la traduction d'un système linguistique à un autre.

Par ailleurs, le flot de critiques qui a accueilli la parution de la *Stylistique comparée du français et de l'anglais* en 1958 ne peut que nous conduire à nous interroger sur cette méthode de traduction et à penser à l'associer à une autre méthode. Vinay écrit à ce propos :

> Nous avons recueilli un large éventail de commentaires, allant du pire au meilleur […] élémentaire ; un tantinet raciste ; empirique et parfois confus ; produit d'une pratique traductrice totalement incontrôlée ; remarquable ; admirable ; fondamental ; vaut bien cinq étoiles ; et plein de vues pénétrantes ; se lit comme un roman ; marque un grand tournant dans l'histoire de la traductologie ; bref, l'un des meilleurs manuels de traduction qui soient.[172]

---

[170] Jean- Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique* 46.

[171] Inês Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire* (Paris : Armand Colin, 1999) 56.

[172] Vinay, « *SCFA Revisited*», 418

Ces critiques ne sont pas les seules. Robert Larose épinglant la terminologie comparatiste, formule ces reproches en disant :

> Le procédé nommé *transposition* repose sur l'hypothèse des parties du discours. Par le fait qu'il n'y a que coïncidence de structures superficielles d'une langue à une autre, la comparaison devient d'autant plus inopérante dès qu'il s'agit de faire des rapprochements des langues non européennes. La notion de *modulation* empruntée à Georges Panulton est d'une imprécision pédagogique qu'il qualifie de "flagrante" parce que trop générale ; et par conséquent pouvant désigner toute opération de la traduction. [173]

Karl Kuepper pour sa part, essaie de ramener les sept opérations à trois seulement (*substitution, transposition et modulation*), et formule des griefs suivants : « La redondance des procédés, l'absence de la hiérarchie par les procédés, toutes choses étant égales par ailleurs, les traductologues se sont tournés vers la psychologie cognitive pour comprendre ce qui se passe, dans la tête du traducteur, au cours de cette opération ».[174]

Delisle[175] n'en dit pas moins dans son analyse de la méthode contrastive, lorsqu'il affirme que la comparaison des langues ne constitue pas une méthode de traduction et qu'une telle approche « descriptive et prescriptive » s'oppose à la vraie traduction professionnelle qui, elle, est *interprétative et communicative*. En d'autres termes, la méthode contrastive néglige la dimension pragmatique car, le simple fait de connaître les différences entre les langues ne permet pas d'éviter les difficultés lors d'une opération de transfert. Outre le fait que le traducteur ne sera

[173] Robert Larose, *Théories contemporaines de la traduction* (Québec : Presses de l'Université de Québec, 1989) 17

[174] Karl Kuepper, « Literary Translation and the Problem of Equivalency». *Meta* 22, (1977): 243-251

[175] Jean Delisle, *Translation: an Interpretive Approach* (Ottawa: University of Ottawa Press, 1988) 70-81.

jamais capable de connaître toutes les différences entre la langue source et la langue cible, le plus grand inconvénient d'une telle comparaison est qu'elle ne saurait rendre compte du caractère idiomatique de chaque langue, spécificité qui ne tient qu'au contexte d'énonciation.

R. Goffin quant à lui formule des réserves auxquelles nous nous inscrivons en ce qui concerne cette méthode qui se veut une méthode de traduction :

> Comme l'objet de la traduction est non pas une comparaison de systèmes linguistiques statiques mais une opération de communication, les effets de sens se manifestent dans le discours et la valeur des énoncés. La traduction est un savoir-faire dynamique qu'il faut opposer au savoir statique qu'est la compétence linguistique.[176].

De la même manière que l'on ne s'exprime pas mieux simplement en connaissant les théories du langage, on ne traduit pas mieux en s'appuyant sur un certain nombre de procédés linguistiques ou de généralités comparatives.

Notre point de vue par rapport à toutes ces critiques est qu'elles ont permis d'envisager des ouvertures et des réadaptations quant à l'utilisation de ces techniques. La traduction, telle qu'elle est exprimée par les auteurs de la *Stylistique comparée* nous semble conciliable avec une conception interprétative : « la bonne traduction est celle qui rend le sens de la langue de départ avec les moyens de la langue d'arrivée ».[177] D'ailleurs en prélude à cette ouverture, les auteurs de cette méthode d'analyse ont écrit : « il y a des cas […] où la traduction ne ressort ni de la structure ni du contexte, mais où le sens global et ultime n'est perceptible que pour celui qui

[176] Roel Goffin, « Pour une formation universitaire : sui generis du traducteur », *Meta* 16.2 (1971) : 30.

[177] Jean- Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique* 140.

connait la situation ».[178] Et plus loin : « les situations ne se trouvent pas dans les dictionnaires »[179] ou encore « l'étude des situations est […] essentielle en stylistique comparée, puisqu'elle seule permet de décider, en dernier ressort, de la signification d'un message ».[180] L'explication que donnent les auteurs de cette méthode est d'ailleurs soutenue par R. P. Roberts[181] dans une analyse comparative détaillée qui, selon nous, demeure une référence incontournable.

Pour conclure ce bref exposé sur les raisons de notre choix de la méthode contrastive, nous reprendrons les propos de Rochard : « traduire, c'est un dialogue permanent entre le contrastif et l'interprétatif ».[182]Il nous semble que la méthode de Vinay et Darbelnet autorise précisément ce va-et-vient entre le sens et la structure.

3. 1. 3. 2 La méthode d'analyse interprétative

On oppose souvent la méthode contrastive ou comparative axée sur la langue à la méthode interprétative formalisée par Lederer et Seleskovitch. Cette dernière appelée aussi théorie de sens repose sur le triptyque « compréhension- déverbalisation – réexpression ».[183] Elle consiste à appliquer les principes de l'interprétation de conférence à la traduction écrite. D'ailleurs pour Seleskovitch, la même méthode devrait être valable pour la traduction écrite et orale. Contrairement à l'approche linguistique qui repose sur une comparaison formelle entre les langues, l'approche interprétative relève d'une compréhension suivie d'une réexpression de ce

[178] Jean- Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique* 173.

[179] Jean- Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique* 174.

[180] Jean- Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique* 175.

[181] Roberts R., Pergnier M. « L'équivalence en traduction », 48-81.

[182] Michel Rochard,, « L'interprétatif et le contrastif sont-ils dans la logique. http://perso.wanado.fr/michelrochard/methodologie/edmonton.html.>

[183] Seleskovitch, Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire.* Paris : Didier Erudition. 1984.

qui a été compris, une réexpression du sens. La méthode interprétative insiste sur la prise en compte de tout l'apport pragmatique comme l'écrit Seleskovitch :

> La théorie interprétative affirme que l'objet à exprimer ne se dégage pas seulement de la sémantique étroite de la langue mais bien de l'ensemble des éléments cognitifs qui fusionnent avec la partie stable des significations linguistiques, et que la langue d'expression retrouve tous ses droits à partir du moment où le sens est dégagé ».[184]

Marianne Lederer, dans le cadre de sa thèse de doctorat en 1978, laquelle thèse sera publiée deux ans plus tard[185] refuse de voir dans l'électronique un modèle des opérations intellectuelles. Elle confirmera plus tard cette conviction dans une autre étude en écrivant :

> La théorie interprétative […] a établi que le processus consistait à comprendre le texte original, à dé-verbaliser sa forme linguistique et à exprimer dans une autre langue les idées comprises et les sentiments ressentis. Ce constat, initialement fait sur la traduction orale, ou interprétation de conférence, s'applique aussi à la traduction écrite.[186]

Selon cette approche, il faut interpréter le sens des textes grâce aux connaissances linguistiques, extralinguistiques et concernant la situation de communication. En effet, « la preuve qu'on a compris quelque chose c'est qu'on peut l'énoncer en d'autres mots ».[187] La traduction que nous

---

[184] Seleskovitch, Marianne Lederer, *Interpréter* 408.

[185] Marianne Lederer, *La traduction simultanée – fondements théoriques*, Thèse de doctorat présentée à L'Université de Paris IV, Service de reproduction des thèses de Lille III, 1978, inédit.

[186] Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif* (Paris : Hachette. 1994) 11.

[187] Jacques Francis, *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée* (Paris : Maisonneuve, 2002) 360.

nous proposons de faire ici ne doit pas se contenter d'énoncer ce qui a été compris dans une langue, elle se doit de le réexprimer avec des formes linguistiques nouvelles. Lederer dégage les opérations suivantes au cours de la traduction :

1) L'audition du discours

2) La compréhension

3) L'intégration des unités de sens à des connaissances antérieures

4) L'énonciation à partir de la mémoire cognitive

5) La restitution à partir de la langue originale

6) L'évocation des termes à partir de la mémoire verbale

7) Le contrôle auditif (de sa propre parole)

8) La conscience de la situation ambiante.

Elle précise que ces huit opérations peuvent se chevaucher et même se superposer les unes les autres ou se ramener à quatre :[188]

1) La réception du discours

2) L'appréhension du sens

3) La restructuration (et simultanéité)

4) L'énonciation.

Loin s'en faut, Lederer ne présente pas des techniques que pourrait utiliser le traducteur pour réaliser une traduction efficace, réussie, c'est-à-dire celle qui permet effectivement la communication. Elle reste théorique, quand bien même elle procède de la pratique. Malheureusement, dans cet univers théorique, elle ne dit pas sur quel critère contextuel s'opèrent les choix, dans des opérations traduisantes.

[188] Lederer, *La traduction* 187.

Seleskovitch quant à lui reprend son analyse du processus de la traduction simultanée et propose les étapes suivantes :

1) La perception et suppléance mentale

2) La conceptualisation

3) La compréhension

4) L'énonciation

Somme toute, ce dernier schéma des opérations traduisantes peut s'appliquer à tout processus de traduction, qu'elle soit orale ou écrite, littéraire ou scientifique, juridique ou fonctionnelle[189].

Sous un titre évocateur, Maurice Pergnier analyse les mécanismes de l'opération traduisante.[190] A l'issue de l'analyse expérimentale d'une traduction, il pose que l'opération traduisante est une « séquence d'opérations concomitantes et imbriquées l'une dans l'autre, portant sur le seul énoncé original, tantôt sur l'énoncé original et l'ébauche d'énoncé traduit, et tantôt sur le seul produit de la production ».[191] Nous retenons de cette analyse les opérations principales ci-après, pouvant apparaître dans un autre ordre que celui qui suit :

1) L'appréhension

2) L'analyse d'un système au moyen de l'autre

3) La transposition par association signifié à signifié

4) La compréhension

5) La réexpression

[189] Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, *Interpréter* 308

[190] Maurice Pergnier. *Les fondements socio – linguistiques de la traduction* (Lille : Presses de l'Université de Lille, 1993) 227-244.

[191] Pergnier, *Les fondements 240.*

On peut remarquer que ce modèle montre qu'il y a un va-et-vient incessant au cours de l'opération traduisante ; ce qui éloigne de l'idée d'une forme linéaire en traduction. Un point positif est que ce model de Pergnier pose déjà qu'il y a un processus mental de compréhension, c'est-à-dire l'interprétation, dans le processus de la traduction. L'interprétation est en d'autres termes, le traitement de l'information. C'est un travail heuristique qui s'achève par la compréhension du message. Pour comprendre, il y a un effort à fournir dans le traitement du message. Les deux opérations : l'interprétation et la traduction, sont intimement liées. Nous sommes tout à fait d'accord avec cette conclusion à laquelle aboutit l'analyse de Pergnier puisque le processus de traduction, comme toute communication, est heuristique. Au fur et à mesure que s'offrent à l'esprit du traducteur des hypothèses, celles-ci sont, soit supprimées, soit maintenues, soit de nouveau reprises après avoir été supprimées, soit supprimées après avoir été retenues ; tout cela sur la seule base de la pertinence. « L'interprétation devient un effort conscient de compréhension pour le traducteur engagé dans (…) l'appréhension du sens ».[192]

Nous sommes convaincus que l'ouverture d'esprit rendue possible par la traduction interprétative provoquera une avancée au cours de la traduction. Cependant, il faut reconnaître que ce modèle nous semble trop simplifié pour nous permettre de connaître, par exemple, comment se fait le processus de référence à la réalité, à la situation extralinguistique. C'est dire que cette tendance à appliquer l'approche interprétative à la traduction est loin de faire l'unanimité et d'après Seleskovitch, nombreux sont ceux qui voient une différence entre la traduction où l'on traduit le sens linguistique et l'interprétation où l'on traduit « le sens au-delà des mots ».[193]

A l'issue de cette brève présentation des modèles d'analyse d'opération traduisante, nous retenons que chacun nous décrit ou nous révèle quelques opérations fondamentales de la

[192] Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, *Interpréter* 22.

[193] Seleskovitch, «Pour une théorie de la traduction inspirée de sa pratique», *Meta*, 25.4. (1980) : 401-408.

traduction, qu'elle soit littéraire ou pragmatique. Enfin, le traducteur exprime ce qu'il a compris, c'est-à-dire le vouloir dire qu'il attribue au locuteur : « nous réexprimons le sens que nous comprenons »[194]. Cette conception est fort proche de la définition interprétative dans laquelle nous nous inscrivons : « Le processus de la traduction consiste à dégager, de la formulation en langue source, le sens qu'elle désigne mais qui n'est pas contenu en elle, puis à l'exprimer en langue cible ».[195] Tous ces éléments définitionnels nous permettent de considérer, dans le cadre de cette étude, que l'opération de la traduction est une reénonciation ou une réexpression du message source en langue cible tel qu'interprété, selon le contexte, par un communicateur appelé traducteur.

En effet, dans toute entreprise de traduction, le contexte est un élément important ou déterminant. C'est pourquoi notre démarche insiste sur l'appropriation du message en contexte pour pouvoir mieux le réexprimer. En substance, la traduction est dynamique, complexe et multidimensionnelle. Elle renvoie tour à tour à l'intériorisation du message, aux étapes de ce processus et au processus lui-même. Il ne s'agit pas ici d'une simple préoccupation épistémologique, mais d'une vision pratique, tendant à affirmer la traduction en termes pragmatiques de reénonciation. Voilà pourquoi notre étude s'appesantira davantage sur ces méthodes d'analyse que sont la méthode contrastive et la méthode interprétative.

3. 2 Encadrement théorique

Parmi les procédures communes aux sciences humaines, la procédure de conceptualisation est essentielle. C'est une étape de l'activité scientifique qui consiste à forger l'outillage abstrait nécessaire à la description et à l'organisation du réel. Autrement dit, tous travaux de recherche nécessitent un cadre de conceptualisation c'est-à- dire une théorie. Les éléments théoriques et

[194] Seleskovitch, « Le dilemme terminologique de la retraduction » *Traduire*, 175. 1. (1998) : 17-28.

[195] Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, *Interpréter* 105.

conceptuels d'une science ou d'un art sont très importants, voire essentiels, pour que le traducteur puisse repérer les pièges qui jonchent son parcours. Ils contribuent aussi à connaître le passé, ce qui permet de comprendre les tendances de l'avenir. La traduction des chansons fon du rythme akonhun étant une activité complexe et multidimensionnelle, il importe pour nous de trouver l'approche théorique qui permettra de l'envisager dans cette perspective. Il va sans dire que les problèmes de traduction des chansons fon du rythme akonhun en français ne peuvent être étudiés sans l'inscription de notre démarche dans un cadre de référence théorique. Danbaba disait à ce propos que : « quand il manque de la théorie à la pratique, cette dernière est accusée. Elle est subjective, sans orientation et sans futur et, en conséquence, risque de s'anéantir »[196]. Cette préoccupation a été aussi exprimée par Jacqueline Guillemin-Flescher dans la préface de l'ouvrage d'Hélène Chuquet et Michel Paillard : « la théorie n'est […] jamais dissociée de la pratique. C'est l'articulation entre les deux qui permet de cerner les régularités différentielles »[197]. Il faut rappeler que la réflexion sur la pratique traduisante est une activité récente. Georges Mounin écrit à ce propos :

> La situation vient de changer. Deux ouvrages, à quelques années d'intervalle, viennent de réclamer pour la traduction ce statut d'objet distinct, ou de domaine distinct, d'étude scientifique. Jusqu'ici dans la bibliographie internationale de la traduction […], la notion d'une étude théorique de l'opération de traduction n'était apparue avant 1952 que sept ou huit fois : soit pour désigner l'idée ou l'ensemble d'idées, plus ou moins systématiques, qu'une époque s'était faite de l'art de traduire.[198]

[196] Ibrahim D. Danbaba, « Théories et leurs contributions diverses dans le domaine de la traduction littéraire » 2.

[197] Hélène Chuquet, Michel Paillard, *Approche* 3.

[198] Draper J.W., *The Theory of Translation in the 18th century*, cité par Georges Mounin, *Problèmes* 12

C'est dire que la pratique traduisante a précédé la réflexion théorique. Cependant, en examinant la littérature traductologique, on s'aperçoit que le discours sur la traduction est le plus abondant et qu'il ne peut être séparé des noms tels que : Cicéron, Horace, Sénèque, Pline le Jeune, Quintilien, Saint Jérôme, Saint Augustin, Saint Thomas d'Aquin, Leibniz, Alexandre Pope, Samuel Johnson, Fray Luis de Léon, Roger Bacon, Erasme, Luther, Etienne Dolet, du Bellay, Dryden, Humboldt, Nietzsche, chateaubriand, Goethe, A.W. Schlegel, Schopenhauer, Pouchkine, Valéry, Armand Robin etc. Selon Mounin, « ces noms […] ébauchent à peine la bibliographie des écrivains, qui presque toujours à propos d'autres choses, ont donné leur opinion sur la traduction »[199]. On comprend dès lors que la réflexion sur l'activité traduisante n'était pas l'objectif premier des pionniers de la traduction. Mais, on peut toutefois affirmer qu'il s'agissait des réflexions qui ont jeté des bases lointaines sur cette discipline. Ainsi, qu'elles soient empiriques ou non, ces réflexions ont toujours accompagné l'activité traduisante. Avant d'examiner cette interaction entre la pratique et la théorie, il paraît judicieux de s'interroger sur le terme même de la théorie.

La diversité des définitions proposées de la théorie est manifeste dans l'article correspondant du *Nouveau Petit Robert* où l'on trouve les définitions suivantes : « Ensemble d'idées, de concepts abstraits, plus ou moins organisés, appliqués à un domaine particulier », « Construction intellectuelle méthodique et organisée, de caractère hypothétique (au moins en certaines des ses parties) et synthétique ».[200] Selon le *Dictionnaire général des sciences sociales*, « la théorie est

[199] Mounin, *Problèmes 12.*

[200] Nouveau Petit Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Paris : Le Robert, 2010)

un système d'hypothèses structurées par une relation d'implication ou de déductibilité »[201]. Ibrahim D. Danbaba quant à lui définit la théorie comme :

> D'une part, un système de concepts qui donne une explication d'ensemble à un domaine de la connaissance et, de l'autre, c'est une connaissance spéculative, idéale, indépendante des applications. La théorie et la pratique sont les deux faces d'une même réalité. L'une se charge de la conceptualisation et la description de la nature de l'objet en question et de la systématisation de l'approche ou de la démarche à suivre, afin d'aboutir à une fin, l'autre se charge de la mise en application des règles prescrites par la théorie.[202]

De l'examen de ces définitions, il ressort qu'il existe en traduction plusieurs théories au sens large comme le dit Nida en tant qu' « ensemble de principes à même d'aider à comprendre le processus ou à établir des critères d'évaluation pour une traduction donnée »[203]. Le discours sur la traduction a trois caractéristiques selon Antoine Berman :

> Il est d'abord *disparate* : tantôt analytique et descriptif, tantôt prescriptif, tantôt lyrique, tantôt spéculatif, tantôt polémique ; il est rarement "théorique" au sens scientifique du terme. Ensuite ce discours est d'une *extrême minceur* : il y a de toute cette littérature trop peu d'ouvrages consacrés à la traduction. Plutôt, il y a abondance de notes, des extraits des chapitres, des lettres, des préfaces, des allusions à la traduction, abordant les problèmes de traduction. Enfin, ce discours est essentiellement basé sur l'opposition entre les partisans de la "lettre" et ceux

[201] *Dictionnaire général des sciences sociales* 807

[202] Ibrahim D. Danbaba, « Théories et leurs contributions diverses dans le domaine de la traduction littéraire » 1

[203] Nida, « Principles of Correspondences » 107.

> du "sens". En dépassement du discours réflexif, il s'est développé un discours sectoriel qui jette les bases d'une véritable théorisation de la traduction.[204]

Des théories existent bel et bien, mais elles diffèrent du point de vue de l'approche de leur objet. La typologie élaborée par Inês Oseki-Dépré[205] dans le cadre de sa réflexion générale sur les théories et pratiques de la traduction est, à cet égard, extrêmement féconde, en ce qu'elle envisage d'une manière extrêmement claire les différentes théories sur la traduction sur le plan méthodologique, prenant principalement en compte la manière dont les différents théoriciens s'y prennent pour envisager le rapport multiforme de la traduction au texte original. Jean René Ladmiral[206] quant à lui distingue les théories de/sur la traduction et les théories pour la traduction. Les premières ne se situent pas entre l'original et la traduction. Elles sont des réflexions sur la manière dont se déroule une traduction. Elles ne portent pas sur ce qui doit être traduit ni sur le processus lui-même tel qu'il se déroule dans la tête du traducteur. Toutefois des théories de/sur la traduction permettent la comparaison entre l'original et la traduction, une fois le travail de la traduction terminé. Les théories pour la traduction étudient le travail du traducteur, le processus de la traduction. Ces théories se situent entre l'original et la traduction.

Plusieurs théories ont donc abordé la traduction dans toutes ses acceptions. Il serait prétentieux d'aborder ici de façon exhaustive toutes ces théories. Aussi convient-il de relever la difficulté à catégoriser les différentes théories quelle que soit leur orientation, tant les limites entre elles sont peu claires. Il faut signaler également que beaucoup de théories sont à cheval entre plusieurs orientations. Si nous prenons par exemple Nida[207]qui développe une théorie

---

[204] Berman, *Pour une critique 672.*

[205] Oseki-Dépré, *Théories* 17.

[206] Ladmiral, *Théorèmes 34.*

[207] Eugene Nida, *The Theory and Practice of Translation.* Leiden : E.J. Brill, 1981

linguistique de la traduction fondée sur la grammaire générative de Chomsky, nous remarquons qu'il place également sa théorie dans le cadre d'une approche qui prend en compte la corrélation entre langue et culture. Par ailleurs, beaucoup de théories qui se recoupent sont difficiles à catégoriser. Celles dites fonctionnelles et communicatives par exemple, et qui s'appuient sur la linguistique semblent être à cheval entre cette dernière et la culture. De même, les approches basées sur la théorie du polysystème et les approches culturelles partagent beaucoup de points communs. Ainsi donc, pour les besoins de notre étude, nous distinguerons deux approches fondamentales à savoir : les approches linguistiques et sociolinguistiques et les approches fonctionnelles et culturelles. Dans cette dernière catégorie, on peut retrouver les approches communicatives et les approches basées sur la théorie du polysystème.

3. 2. 1 Les approches linguistiques et sociolinguistiques

Les théories linguistiques et sociolinguistiques de la traduction sont celles qui prennent corps dans les limites presque restreintes des disciplines qui les ont vues naître. Les premières théories, au sens scientifique du terme, apparaissent dans le champ de la linguistique appliquée (principalement en ses analyses contrastives). On peut citer les théories des linguistes Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet,[208] Georges Mounin,[209] Roman Jakobson,[210] et J.C. Catford,[211] Eugène Nida, [212]Maurice Pergnier.[213] Ce courant est dominé par les approches stylistiques, syntaxiques, sémantiques, sociolinguistiques, psycholinguistique. Il s'est appesanti sur les rapports langue de

[208] Jean Darbelnet, J P. Vinay. *Stylistique.*

[209] Mounin. *Problèmes.*

[210] Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale.* Paris: Minuit, 1963.

[211] J.C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation.* London: Oxford University Press. 1965.

[212] Eugene Nida, *The Theory and Practice of Translation.* Leiden : E.J. Brill, 1981.

[213] Maurice Pergnier, *Les fondements socio-linguistiques de la traduction.* Lille : Presses de l'Université de Lille, 1993.

départ (LD) ou langue source (LS) et langue d'arrivée (LA) ou langue cible (LC). Anna Durand – Deska soutient, à propos de la linguistique contrastive et la traduction, ce point de vue :

> Même si elle ne peut donner de « recette » qui serait en mesure de résoudre tous les problèmes concernant l'acquisition d'une langue seconde et la traduction, le fait de faire ressortir les traits communs aux langues considérées et ceux qui sont particuliers à une langue donnée contribue, de manière appréciable, d'une part, à orienter l'organisation du matériel pédagogique afin de limiter autant que possible les transferts négatifs dus à la langue maternelle, d'autre part, à élaborer des règles de traduction explicites ayant pour but la rationalisation et l'harmonisation d'habitude, souvent peu satisfaisantes du fait de leur empirisme acquises lors de l'activité traduisante. [214]

La traductologie est, à ce point de vue, une branche de la linguistique à part entière. D'ailleurs, la définition la plus courante qui considère la traduction comme étant le passage d'un message dans une langue source vers une langue cible n'implique- t-elle pas que celle-ci est un phénomène linguistique ? Si l'on considère l'évolution de la réflexion et de la théorie, on se rend compte que la traduction a été longtemps associée à la linguistique contrastive. Est-il nécessaire ici de rappeler que la linguistique a pour objet l'étude des connaissances que les sujets parlants ont de la langue ? Elle peut être envisagée comme une description des langues et comme fonctionnement du langage en tant que système de règles. Selon la théorie linguistique de Chomsky, il existe des traits généraux communs à toutes les langues que la grammaire générative doit s'attarder à expliquer. « L'étude des conditions universelles qui prescrivent la forme de tout langage humain constitue la grammaire générative. Ces conditions universelles, on

[214] Anna Durand – Deska, « Linguistique contrastive et traduction », 243.

ne les apprend pas ; elles fournissent plutôt les principes d'organisation qui permettent d'apprendre une langue, et qui doivent exister pour que l'on passe des données au savoir ».[215]

La sociolinguistique quant à elle s'intéresse aux rapports qu'entretiennent entre elles société et langue. Elle étudie, entre autre, la variation linguistique comme manifestation de l'appartenance à une classe sociale, à un groupe. C'est pourquoi Baylon et Fabre affirment que « … le sociolinguiste fait porter son attention sur le locuteur en tant que membre d'une communauté, en tant que sujet dont le langage peut caractériser l'origine ethnique, la profession, le niveau de vie, l'appartenance à une classe etc. ».[216]

Ce bref rappel montre que la différence entre la linguistique et la sociolinguistique provient du fait que la première se veut une science du langage, tandis que la seconde porte sur les rapports entre phénomènes linguistiques et sociaux. Intéressons-nous maintenant à quelques théories dans cette approche.

3. 2. 1. 1 L'approche de J P. Vinay et de J. Darbelnet

Vinay et Darbelnet tentent de développer dans leur ouvrage *Stylistique comparée du français et de l'anglais* une approche de la traduction à partir d'une étude comparative du français et de l'anglais. Ils estiment que la traduction, le passage d'une langue A à une langue B, relève d'une discipline de nature comparative. Le but d'une telle discipline est d'expliquer les procédés impliqués dans le processus de traduction et de faciliter sa réalisation par la mise en relief de lois valables pour les deux langues en présence. La discipline susceptible d'expliquer le mécanisme de la traduction est selon les auteurs la stylistique comparée. Cette dernière est

[215] Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax* (Paris: Seuil, 1971) 96.

[216] Christian Baylon, Paul Fabre, *Grammaire systématique de la langue française : des travaux pratiques d'application et leurs corrigés* (Paris : Nathan, 1999) 74.

fondée sur la connaissance de deux structures linguistiques ancrées dans deux cultures qui, par nature, appréhende la réalité de façon différente. La stylistique comparée et la traduction sont donc indissociables et toute comparaison doit porter sur des données équivalentes. Vinay et Darbelnet assignent à la traduction le rôle de la comparaison de deux langues et des recherches sur le fonctionnement d'une langue par rapport à une autre. C'est cette dernière tâche qui fait de la traduction une discipline linguistique. Rappelons ici que la conception de Vinay et Darbelnet repose sur la notion saussurienne de langue et parole dont nous avions parlé dans l'introduction :

> La langue, ce sont les mots et les constructions à la disposition du sujet parlant, mais en dehors de l'usage qu'il en fait. Dès qu'il parle ou écrit, ses mots et ses tours relèvent de la parole. […]. La langue évolue par la parole. La parole a précédé la langue et certaines des réalisations de la parole continuent à passer dans la langue.[217]

Selon les auteurs, tout émetteur d'un message utilise les ressources d'une langue donnée pour transmettre un message qui est personnel et imprévisible. C'est cette distinction entre langue et parole qui permet à Vinay et Darbelnet de soutenir que les difficultés qu'on rencontre en traduisant proviennent de la parole plutôt que de la langue. Ils notent cependant que la langue comporte des servitudes et des options qui sont respectivement la grammaire et la stylistique parce qu'elle nous est donnée. Il appartient donc « au traducteur de distinguer entre ce qui est imposé au rédacteur et ce que celui-ci a utilisé librement »[218]. Servitudes et option opèrent sur trois plans : le lexique, l'agencement et le message. Pour Vinay et Darbelnet, il existe deux types de traduction : la traduction directe ou la traduction littérale et la traduction oblique. La

[217] Jean Darbelnet, J P. Vinay, *Stylistique* .30-31.

[218] Jean Darbelnet, J P. Vinay, *Stylistique 31.*

traduction directe consiste à transposer les éléments de la langue source dans la langue cible, mais lorsque la transposition s'avère impossible à cause des différences structurelles et métalinguistiques entre langue source et langue cible, la traduction oblique s'impose. Les auteurs de cette approche établissent une classification des procédés techniques auxquels se ramène la démarche du traducteur. Ils ont examiné l'application de ces procédés aux trois grands domaines de leur étude : le lexique, l'agencement et le message reposant essentiellement sur une réalité extralinguistique, la situation et faisant entrer en ligne de compte les réactions psychologiques du sujet parlant et celle de son interlocuteur. Les procédés de traduction définis par ces auteurs sont au nombre de sept à savoir : l'emprunt, le calque, la traduction littérale, la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation. Faisons remarquer que cette notion de procédé a été revue par Hélène Chuquet et Michel Paillard :

> Si la notion de procédé de traduction est effectivement d'une grande utilité lorsqu'on aborde les problèmes de la traduction, il convient néanmoins d'en restreindre la portée, pour deux raisons :
>
> - Un grand nombre de ces procédés renvoient à une problématique grammaticale ou lexicale beaucoup plus générale ;
> - La classification même des procédés de traduction présente une certaine hétérogénéité : l'emprunt et le calque sont rarement des procédés de traduction à proprement parler, mais se trouvent généralement intégrés au lexique ; l'équivalent n'est pas autre chose qu'une modulation lexicalisée, bien illustrée notamment dans la correspondance entre les proverbes d'une langue à l'autre. Quant à l'adaptation, il paraît difficile de l'isoler en tant que procédé de traduction

> dans la mesure où elle fait entrer en jeu des facteurs socioculturels et subjectifs autant que linguistiques.[219]

Mais l'approche de Vinay et Darbelnet est-elle valable dans le cas de cultures éloignées ? Le contexte dans lequel *la Stylistique comparée du français et de l'anglais* a été élaborée comme on peut le lire dans la préface a effectivement permis à cet ouvrage de constituer un outil très précieux pour les traducteurs. Mais le fait que le manuel traîte essentiellement les questions de stylistique entre le français et l'anglais ne limite- t-il pas sa portée ? Là réside tout le problème de leur approche. On voit par ailleurs que les sept procédés de traduction qui découlent de cette approche tiennent très peu compte des différences culturelles, des types et des fonctions de texte et de l'audience visée. Pour ces auteurs, le message doit constituer la préoccupation majeure du traducteur. C'est pourquoi ils affirment :

> Le traducteur, répétons-le, part du sens et effectue toutes ses opérations de transfert à l'intérieur du domaine sémantique. Il lui faut donc une unité qui ne soit pas exclusivement formelle, puisqu'il ne travaille sur la forme qu'aux deux extrémités de son raisonnement. Dans ces conditions, l'unité à dégager est l'unité de pensée conformément au principe que le traducteur doit traduire des idées et des sentiments et non des mots.[220]

Comme on peut le remarquer, ils ne font pas de distinction entre unité de pensée, unité lexicologique et unité de traduction. Une telle perception de la traduction, aussi pertinente soit-elle du point de vue stylistique, montre les limites dans l'approche contrastive dans le cas des cultures différentes. Les deux langues de notre recherche à savoir le français et le fongbe sont

[219] Hélène Chuquet, Michel Paillard, *Approche* 10.

[220] Vinay et Darbelnet, *Stylistique* 37

culturellement éloignée l'une de l'autre. Cependant, cette approche peut s'avérer intéressante pour confronter la traduction des textes fon en français et son original en vue de faire ressortir les caractéristiques des deux langues en présence.

3. 2. 1. 2 L'approche de Catford

Dans l'approche de Catford, la traduction est une opération entre langues, c'est-à-dire un processus de substitution d'un texte dans une langue par un autre texte dans une autre langue[221]. Cette conception de la traduction amène Catford à poser l'équivalence comme étant au centre de la pratique et de la théorie de la traduction. Pour lui, « la traduction est le remplacement de matériaux textuels d'une langue par des matériaux équivalents dans une autre langue »[222]. Catford distingue deux types d'équivalence : l'équivalence textuelle et la correspondance formelle. L'équivalence textuelle est toute forme de texte cible dont l'observation permet de dire qu'elle est l'équivalent d'une forme de texte source, tandis qu'il y a correspondance formelle lorsque les différentes catégories de la langue cible occupent la même place que celles de la langue source. Dans son ouvrage intitulé *Linguistic Theory of Translation*, Catford introduit le terme de variations (*translation shifts)* qui sont la conséquence directe de la divergence entre équivalence formelle et équivalence textuelle. Il distingue deux types de variation : les variations de niveau (level shifts) et les variations de catégorie (category shifts). Les variations de niveau concernent la traduction des éléments grammaticaux de la langue source en éléments lexicaux dans la langue cible. Quant aux variations de catégorie, ils permettent de traiter des changements de structures et de catégories grammaticales lors du processus de traduction. Selon Catford, la traduction peut s'avérer impossible et il distingue deux situations : l'intraduisibilité linguistique

[221] Catford, *A Linguistic* 1.

[222] Catford, *A Linguistic* 21.

et l'intraduisibilité culturelle. L'intraduisibilité linguistique provient de l'absence d'équivalent dans la langue cible et l'intraduisibilité culturelle renvoie à l'absence d'éléments culturels de la langue source dans la culture de la langue cible. Après analyse, Catford ramène l'intraduisibilité culturelle à l'intraduisibilité linguistique, car dit-il: « To talk of cultural untranslatability may be just another way of talking about colloquial untranslatability: the impossibility of finding an equivalent collocation in the TL. And this would be a type of linguistic untranslatability »[223].

Comme on peut le remarquer, l'approche de Catford inscrit le processus de traduction sous l'angle linguistique, même s'il reconnait que les différences linguistiques reflètent les différences culturelles. Malgré la distinction entre correspondance formelle et équivalence textuelle que Catford établit, il n'arrive pas à percevoir que cette différence provient du lien étroit entre langue et culture, et que, par conséquent, on ne saurait réduire la traduction à un transfert purement linguistique. Cette approche représente les théories qui ont une conception linguistique et formelle de la traduction qui non seulement ne correspond pas à la pratique, mais conduit à l'impossibilité de la traduction entre deux langues.

Les limites des approches essentiellement linguistiques, à l'instar de celles de Catford et de Vinay et Darbelnet, montrent la nécessité d'une approche qui rende compte de la possibilité d'une théorie et d'une pratique de la traduction prenant en compte le lien étroit entre langue et culture. Cette nécessité a été vite prise en compte par certains linguistiques, parmi lesquels Mounin dont nous allons présenter l'approche.

[223] Catford, *A Linguistic* 101.

3. 2. 1. 3 L'approche de Mounin

Mounin se propose dans son approche de faire une étude de la possibilité de traduire à partir de son impossibilité décelée dans les études théoriques de la linguistique. Son travail éveille le doute sur l'interrogation que des théories linguistiques posent sur la légitimité de l'opération traduisante. Il est à l'écoute du traducteur et reconnaît que dans une étude sur la traduction, il faut tenir compte de ses intuitions personnelles. Mounin fait donc un parcours par les théories linguistiques modernes et analyse la légitimité qu'elles pourraient apporter à la traduction. Tout au long de son travail, il va présenter les obstacles linguistiques pour le développement de l'activité traduisante, rassemblés dans trois catégories, à savoir, le problème de sens, les visions du monde et la multiplicité des civilisations. Autrement dit, Mounin ne nie pas la réalité linguistique de la traduction, mais il a essayé de prouver que celle-ci comporte des aspects « non-linguistiques et extralinguistiques ».[224] A partir de la critique saussurienne de sens, Mounin montre que : « La saisie des significations (pour des raisons non plus littéraires et stylistiques, mais proprement linguistiques, et même sémiologiques) est, ou peut-être difficile, approximative, hasardeuse ».[225] Mais la difficulté à saisir le sens n'implique pas pour Mounin l'impossibilité d'une théorie ou d'une pratique de la traduction car, relève-t-il, malgré les différentes visions du monde qu'exprime la diversité linguistique, il existe des universaux linguistiques, anthropologiques et culturelles qui sous-tendent les significations dans les langues : « les universaux sont les traits qui se retrouvent dans toutes les langues ou dans toutes les cultures exprimées par ces langues ».[226] Ces universaux fournissent des significations référentielles communes à toutes les langues. En outre, Mounin affirme l'existence des traits

[224] Mounin, *Problèmes* 16.

[225] Mounin, *Problèmes* 40.

[226] Mounin, *Problèmes* 196.

universels qui rendent la traduction possible pour peu que le traducteur envisage une autre possibilité d'accéder aux significations des autres visions du monde à savoir la voix ethnographique. Par ethnographie, Mounin entend « la description complète de la culture totale d'une communauté donnée »,[227] et il considère la culture comme « l'ensemble des activités et des institutions par où cette communauté se manifeste »[228]. La connaissance de la culture de la langue source permet d'identifier les situations communes à la culture de la langue cible et partant de rendre la traduction possible. La possibilité de traduire selon Mounin répond à deux conditions essentielles à savoir, la connaissance de la langue et la connaissance de la culture dont cette langue est l'expression : « Pour traduire une langue étrangère, il faut remplir deux conditions, dont chacune est nécessaire, et dont aucune en soi n'est suffisante : étudier la langue étrangère ; étudier (systématiquement) l'ethnographie de la communauté dont cette langue est l'expression ».[229] L'approche de Mounin est intéressante d'un double point de vue. D'abord, elle constitue la réponse d'un linguiste à d'autres linguistes au sujet des questions touchant à la traduction, en particulier de sa possibilité ou de son impossibilité. Ensuite, son approche arrive à résoudre la question de la diversité des langues par le biais des universaux tout en affirmant que culture et langue ont le même poids dans la traduction. Malgré ses insuffisances, l'approche de Mounin interviendra dans notre étude dans la mesure où elle permet de poser la question de la culture en matière de la traduction. Ensuite, elle nous permettra d'examiner les relations entre langue et culture.

[227] Mounin, *Problèmes* 233. Mounin reprend ici la définition que donne Trager de l'ethnographie

[228] Mounin, *Problèmes* 233.

[229] Mounin *Problèmes* 236.

3. 2. 1. 4 L'approche de Nida

La traduction ne peut être perçue en terme purement linguistique aux yeux de Nida : « linguistic features are not the only factors which must be considered. In fact, the cultural elements may be even more important ».[230] De fait, Nida est certainement parmi les tout premiers qui ont pris leur distance vis à vis du débat entre traduction littérale et traduction libre qui a prévalu depuis les origines de la traduction jusqu'au XX^{e} siècle. Cependant, il est nécessaire de distinguer dans l'approche de Nida une évolution d'une théorie linguistique vers une théorie sociolinguistique de la traduction. En effet, sous l'influence de Chomsky avec sa grammaire générative, Nida développe une théorie qu'il tente d'ériger en science: « When we speak of "science of translating", we are of course concerned with the descriptive aspect; for just as linguistics may be classified as a science, so the transference of a message from one language into another is likewise a valid subject for scientific description ».[231] Pour Nida, le traducteur doit avoir une approche générative de la langue, la clé devant lui fournir le moyen de générer le texte cible :

> A generative grammar is based upon certain fundamental kernel sentences, out of which the language builds up its elaborate structure by various techniques of permutation, replacement, addition and deletion. For the translator, especially, the view of language as a generative device is important, since it provides him first with a technique for analyzing the process of decoding the source text, and

[230] Nida, *The Theory* 130.

[231] Nida, *Towards a Science* 3.

> secondly with procedure for describing the generation of the appropriate corresponding expressions in receptor language.[232]

Étant donné que les langues sont fondamentalement différentes les unes des autres en ce qui concerne le sens des symboles qui le composent pour l'organisation de ces symboles eux-mêmes, Nida en conclut qu'il ne saurait y avoir de correspondance absolue entre langues. C'est bien une telle approche qui a conduit Nida à définir le processus de traduction comme suit : « La traduction consiste à produire dans la langue d'arrivée l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue de départ, d'abord quant à la signification, puis quant au style ».[233] Il existe selon Nida deux types d'équivalence : l'équivalence formelle et l'équivalence dynamique qui peuvent influencer la manière de traduire. L'équivalence formelle connue aussi sous le nom d'équivalence textuelle ou structurelle est employée pour reproduire le plus littéralement possible le contenu et la forme du texte de départ de façon à ce que les récepteurs de la traduction reçoivent le même message, dans son contenu comme dans sa forme. Elle accorde une importance à la forme et au contenu du message. Quant à l'équivalence dynamique dont Nida lui-même est partisan, elle vise à exprimer de la façon la plus naturelle possible le message en prenant en compte la culture du destinataire du message. L'équivalence dynamique s'appuie sur le principe de l'effet équivalent. Autrement dit, elle cherche à produire chez le destinataire du texte cible un effet équivalent à celui produit chez le destinataire du texte source. Pour Nida, « The translator must strive for equivalence rather than identity. In a sense this is just another way of emphasizing the reproduction of the message rather than the conversation of the form of

[232] Nida, *Towards a Science* 60.

[233] La version française de la définition de Nida a été tirée de l'ouvrage de Mounin, *Problèmes* 278.

the utterance ».[234] Par effet équivalent, on peut comprendre l'intention donnée au texte de départ et que le texte d'arrivée devrait reproduire le plus fidèlement possible. D'après Nida, une traduction qui s'appuie sur l'équivalence dynamique recherche une expression naturelle dans la langue d'arrivée et vise à offrir au récepteur la possibilité de s'identifier à des modes de comportement conformes à sa propre culture. Contrairement à l'équivalence formelle, l'équivalence dynamique n'a pas comme objectif de faire connaître au lecteur de la traduction les usages et coutumes de la culture de départ. Dans cette approche orientée vers le destinataire du texte d'arrivée, le traducteur doit considérer l'adaptation grammaticale et lexicale et même des références culturelles. La traduction doit être dépourvue de toute interférence étrangère. Voilà ce que Nida entend par l'équivalent naturel le plus proche, dans sa définition de la traduction[235]. Bien que la perception de Nida puisse être considérée comme quelque peu dépassée, ses travaux revêtent une grande importance car ils ont ouvert la voix à de nouvelles formes de traduction. Son approche a réussi à changer le cours des débats dans le domaine de la théorie de la traduction qui demeure hantée par la dichotomie entre traduction mot à mot ou littérale et traduction sens pour sens. Il est important de faire remarquer que les travaux de Nida en traduction biblique, notamment ceux qui portent sur les notions d'équivalence formelle et d'équivalence dynamique, ont été essentiels dans l'élaboration d'une théorie de la traduction. L'importance de l'approche de Nida pour notre étude réside dans sa conception sociolinguistique de la traduction. Certes, sa théorie est plus orientée vers la traduction biblique. Mais dans la mesure où elle intègre dans son approche les aspects culturels, elle peut contribuer à notre analyse des rapports entre langue et culture dans la traduction en français des chansons du rythme akonhun.

[234] Nida, *The Theory 12*.

[235] Nida, *Toward a Science* 159-168.

3. 2. 2 Les approches fonctionnelles et culturelles

Les théories fonctionnelles et culturelles sont le résultat des progrès intervenus en linguistique notamment en ce qui concerne son orientation vers la théorie de la communication et à l'information. Elles sont axées surtout sur les types de textes et les fonctions du texte. Autrement dit, ces théories établissent une typologie des textes à traduire selon la notion de fonction et associent à chaque type de texte une méthode de traduction. Les théories fonctionnalistes tentent selon des perspectives diverses de dépasser le concept d'équivalence comme objectif de la traduction pour s'intéresser à la fonction de celle-ci et la culture de son public. Il n'est point nécessaire ici de rappeler que les approches linguistiques et sociolinguistiques tournaient autour de l'équivalence en tant qu'objectifs du processus de traduction. Or ce concept est loin de faire l'unanimité. Les problèmes soulevés par le sens montrent que poser l'équivalence comme objectif du processus de traduction n'est guère satisfaisant. C'est pour pallier ces insuffisances que les approches fonctionnelles et culturelles proposent leurs contributions à la compréhension de la traduction en tant que processus et produit. En effet, la distinction des fonctions selon des typologies des textes est un apport à la théorie de la traduction. C'est en ce sens que cette approche théorique nous intéresse car, elle nous permettra d'analyser les textes traduits en français pour voir s'ils remplissent les mêmes fonctions que les textes sources. Mais avant cela, il nous plaît de nous intéresser à quelques approches de ces théories.

3. 2. 2. 1 L'approche de Reiss et de Vermeer ou la skoposthéorie

Pour la skoposthéorie encore appelée théorie fonctionnelle, la fonction communicative constitue le facteur déterminant de la traduction. Le terme *skopos* d'origine grecque, signifiant but ou objectif a été introduit par le théoricien Hans J. Vermeer dans les années 1970 comme un terme technique désignant le but du texte traduit et de l'action traduisante. A l'instar des partisans de la théorie du skopos, Vermeer soutient que la traduction est déterminée par sa fonctionnalité dans la culture réceptrice. La théorie du Skopos se concentre surtout sur l'objectif de la traduction, ce qui détermine les méthodes et stratégies de traduction qui devront être utilisées pour produire un bon résultat, à savoir le texte cible, ce que Vermeer appelle le « *translatum* ».[236] La théorie du Skopos affirme qu'il faut savoir pourquoi et pour quel objectif le texte source doit être traduit avant de commencer à traduire. Hans J. Vermeer a rédigé avec Katharina Reiss les conditions fondamentales de cette théorie. Ces conditions sont dans l'ordre hiérarchique :

– Le *translatum* (ou le texte cible) est déterminé par son skopos (ou son objectif).

– Le texte cible doit convenir dans le même contexte que le texte source.

– Le texte cible peut avoir une fonction différente dans la culture cible que dans la culture source.

– Le texte cible doit former un cohérent ensemble.

– Le texte cible doit être cohérent avec le texte source.[237]

[236] Hans J. Vermeer, « Skopos and commission in translational action », *The Translation Studies Reader*, L. Venuti, 2e éd (London & New York: Routledge, 2004) 228.

[237] Katharina Reiss, Hans J. Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (Tübingen : Niemeyer, 1984) : 119.

Ces conditions doivent être accomplies à l'ordre hiérarchique pour obtenir une bonne traduction du texte source. Il souligne l'importance pour le traducteur de connaître le but de sa traduction puisqu'il est responsable de l'exécution du texte source final. Par conséquent, c'est lui qui apprécie le skopos du texte à partir de tous les variables disponibles[238]. Pour tenir compte de la langue et de la culture ciblées, en fonction de la finalité du texte, le traducteur doit dans une certaine mesure adapter, non seulement son style de traduction, mais aussi certaines réalités, comme des références culturelles. C'est pour cette raison que les protagonistes de cette théorie affirment que la traduction est non seulement interlinguale, mais aussi interculturelle.[239] Il va sans dire que le traducteur doit être capable de choisir les meilleures options de traduction en restant plus ou moins proche du texte source afin de servir le mieux possible le public visé. La traduction serait donc utile selon Vermeer, fonction qu'elle ne saurait remplir si le traducteur se contente d'un simple transcodage vers une autre langue. C'est cette idée que semble corroborer M.Snell-Hornby en écrivant : « il n'est plus question de préserver le plus possible d'éléments de l'original, mais uniquement ce qui est nécessaire à la finalité du texte ».[240]

Reiss quant à elle prend la notion de fonction dans le sens que lui donne le dictionnaire de R. Klappenbach et W. Steinitz : « rôle caractéristique ou effet spécifique d'un élément au sein d'un ensemble ».[241] Pour elle :

> Le statut d'un texte donné au sein d'une culture donnée dépend dans une large mesure de la fonction que son auteur veut (ou a voulu) lui attribuer ; cette fonction transparaît dans la mise en forme des textes. C'est une intention de

[238] Katharina Reiss, Hans J. Vermeer, *Grundlegung* 101. Les auteurs définissent justement le skopos comme une variable qui est en fonction des destinataires

[239] Katharina Reiss, Hans J. Vermeer, *Grundlegung* 24.

[240] Snell-Hornby, *Translation* 45.

[241] Klappenbahc et Steinitz, 1977 cité par K. Reiss, *Problématique* 108.

> communication qu'un auteur met en mot dans son texte ; c'est cette intention (…) qui donne à ce texte une fonction générale de communication et, partant, son statut au sein d'une communauté culturelle.[242]

Selon K. Reiss, la pratique traduisante est conditionnée par un ensemble de facteurs inhérents au texte-source à traduire et par les fonctions assignées au texte-cible de la traduction. En s'inspirant du schéma de Karl Bühler, Reiss reprend le concept d'équivalence et l'étend au niveau de trois fonctions fondamentales des textes, à savoir la fonction informative, la fonction expressive et la fonction opérative. Reiss subordonne la réussite d'une traduction au respect de ces trois types de texte :

> (…) si cet auteur rédige son texte pour transmettre des nouvelles, des connaissances, des opinions, un savoir etc., en un mot, pour informer, (…). Les textes de ce type seront qualifiés d'*informatifs*. Si notre auteur souhaite (…) faire passer un contenu mis en forme d'une manière artistique, c'est-à-dire s'il organise volontairement le contenu de son texte selon des critères esthétiques(…), nous dirons que son texte relève du type *expressif*. Lorsque l'offre d'information est censée véhiculer des contenus organisés à des fins de persuasion, conçus pour conduire le récepteur du texte à agir dans le sens attendu par l'auteur(…), nous dirons qu'il s'agit d'un texte *opératif.* [243]

Il faut signaler ici que Reiss a ajouté à ces trois types de texte d'autres types qu'elle a regroupés sous l'étiquette de *variantes muti-sémiotiques*[244] (*multimedial*) qui concernent les films et la publicité . Selon Reiss, la traduction de ces derniers doit être accompagnée d'images visuelles et

[242] Reiss, *Problématique* 108.

[243] Reiss, *Problématique* 110.

[244] Reiss, *Problématique* 116.

de sons. Il s'en suit donc que la traduction a tout à gagner en s'inspirant d'une telle approche textuelle et fonctionnelle ; car, s'il est évident que l'apprentissage de la grammaire doit être celui d'une grammaire textuelle qui ne se fait pas au niveau des mots, la traduction d'une langue ne doit se faire ni au niveau des mots ni au niveau des phrases, mais directement au niveau des textes. On comprend donc la démarche de Reiss et de Vermeer à ce sujet quand ils affirment que : « L'unité minimale de traduction est bien le texte ; les mots ne constituent que des éléments textuels ».[245]

Campbell exprime quant à lui, « la nécessité de développer une compétence textuelle (…) permettant de traduire de manière authentique d'un point de vue stylistique ».[246] C. Nord argumente également en faveur d'une approche basée sur une « analyse textuelle »[247] et énonce un éventail de compétences qu'elle souhaite développer en cours de traduction : compétence en réception et analyse de texte, compétence de recherche, compétence de transfert, compétence en production, compétence en évaluation de la qualité de la traduction, compétence linguistique et culturelle pour les langues cible et source. De ce fait, le destinataire de la traduction, avec l'effet que l'on veut produire sur lui et la réaction que l'on souhaite susciter chez lui, devient un paramètre pris en compte dans l'opération traduisante. D'ailleurs, l'évaluation de la traduction se fait par rapport à la fonctionnalité du texte d'arrivée. L'évaluation d'une traduction passe donc par une appréciation de son utilité fonctionnelle, et comme il existe bien souvent plusieurs manières d'exprimer un vouloir-dire de façon correcte et de telle sorte que le lecteur puisse le comprendre et l'utiliser, il y a plusieurs traductions possibles. Cependant, on peut considérer comme une traduction possible, une traduction qui satisfait aux critères de transparence,

[245] Katharina Reiss, Hans J. Vermeer, *Grundlegung* 30.

[246] Campbell, *Translation* 56.

[247] Nord, *Translating* 47.

d'efficacité et de fonctionnalité, autrement dit une traduction que le lecteur peut assimiler d'emblée à un texte rédigé spontanément par un locuteur natif, qui véhicule effectivement le même vouloir-dire que le texte original et dont le lecteur peut se servir. Une telle approche fonctionnelle, qui se préoccupe du « sens en situation »[248]semble caractérisée par une rupture définitive avec toute conception formelle de la traduction, au profit d'une approche hautement pragmatique qui tient compte du message dans son contexte de production et de réception.

Il faut reconnaître cependant que cette théorie a été critiquée par ceux qui postulent que toutes les actions n'ont pas d'objectif et par conséquent, toutes les traductions n'ont pas un but. Vermeer précise qu'une action n'ayant pas de but ne peut être considérée comme une action donc, une traduction qui n'a pas de fonction ne saurait être une traduction dans le cadre de la théorie du skopos. La skoposthéorie représente donc un apport essentiel à la théorie de la traduction puisque la catégorisation des textes permet une approche rationnelle de la traduction. L'utilisation de cette théorie dans notre étude nous permettra de voir si les textes cibles en français remplissent les mêmes fonctions que les textes sources en langue fon. L'analyse de notre corpus à la lumière de cette théorie nous permettra aussi de voir si les textes en langue fon qui relèvent d'une culture de l'oralité obéissent à cette catégorisation de Reiss.

3. 2. 2. 2 La Théorie interprétative

A l'opposé de la théorie linguistique se trouve la théorie interprétative formulée par l'ESIT.[249] Cette théorie appelée également théorie de sens, consiste à appliquer les principes de l'interprétation de conférence à la traduction écrite. Elle est fondée sur le processus de

[248] Katharina Reiss, Hans J. Vermeer, *Grundlegung 58*.

[249] Ecole supérieure d'interprètes et de traducteurs de Paris.

déverbalisation, d'interprétation et de reformulation. Marianne Lederer et Seleskovitch commencent par épingler le problème du statut épistémologique de la théorie interprétative, en faisant de la traduction une discipline relevant de la théorie générale du langage : « La théorie interprétative […] est une théorie dans le sens où elle explique le phénomène de la traduction et révèle, à travers lui, les aspects essentiels du fonctionnement du langage ».[250] En effet, la théorie interprétative de Lederer et Seleskovitch est d'un apport théorique indéniable. Dans sa défense de la stylistique comparée de Vinay et Darbelnet, Roda P. Roberts le reconnaît aussi lorsqu'elle écrit : « Quoi qu'il en soit, dans la mesure où leurs travaux (Lederer et Seleskovitch) sont allés plus loin que la *Stylistique comparée du français et de l'anglais* dans l'analyse du sens du message, on peut dire que leur apport théorique est indéniable ».[251] Signalons que les auteurs ont dégagé les principes susceptibles de s'appliquer à la traduction orale et écrite sans distinction. Pour elles, la traduction se déroule sous le schéma triptyque : Compréhension → Déverbalisation → Réexpression. Par déverbalisation, il faut entendre l'extraction du message de sa forme linguistique afin de permettre une réexpression dégagée de l'influence de la langue source. La théorie interprétative oppose le sens à la signification linguistique. Le sens appartient au discours, à la parole, au contexte. La signification linguistique est un sens des mots en dehors de l'usage. Toutefois, le sens s'appuie sur les significations linguistiques mais ne s'y limite pas et c'est l'ensemble du texte, au fur et à mesure qu'il se déroule à la lecture, qui permet de comprendre le vouloir dire de l'auteur. Cette théorie assigne comme tâche au traducteur de communiquer la pensée d'autrui. Ce sens n'est pas statique et donné à l'avance. Il est un processus en déroulement constant qui se construit tout au long du discours. Il se construit, pour ainsi dire, au fur et à mesure que se déroule la chaîne parlée.

[250] Danida Seleskovitch, Marianne Lederer, *Interpréter* 6.

[251] Roda, « La stylistique » 55.

Concernant le processus de la traduction, la théorie interprétative pose qu'il s'effectue de la même manière que tout processus de communication à l'intérieur d'une seule et même langue. Ce processus relève donc plus d'opération de compréhension et d'expression que de comparaison entre les langues. Le processus de compréhension de l'énoncé repose sur deux ordres de connaissances : les connaissances, tout court et la connaissance de la langue. L'appréhension du sens dépend de l'adéquation de ces deux sortes de connaissances par rapport à la nouveauté apportée par le fait linguistique. Toutes les connaissances extralinguistiques que l'on possède servent à interpréter la signification. Le traducteur doit comprendre lui-même le message qu'il a à traduire et le reformuler dans la langue cible sous une forme qui soit immédiatement comprise par l'auditeur monolingue de cette langue. Au cours de la compréhension, le traducteur retient, pour chaque énoncé, une gamme d'interprétations possibles qui diminue dès que chaque énoncé est replacé dans son contexte car le vouloir dire n'est pas équivoque et cherche à se manifester de façon à se faire comprendre.

Il n'est nullement inutile de rappeler qu'en théorie interprétative, la traduction n'est pas du domaine des langues. Pour être plus explicite, disons qu'elle est une opération pragmatique au cours de laquelle le sens pertinent d'un énoncé s'impose dans un contexte comme le seul valable. Comme on peut le remarquer, la portée d'une approche interprétative excède le domaine de la traduction et s'inscrit dans une approche globale de l'appropriation de la langue cible et l'apprentissage du métier de traducteur. C'est au vu de ces raisons que nous avons choisi la théorie interprétative qui nous permettra de nous concentrer sur le sens du message des chansons fon du rythme akonhun, comme le résume M. Lederer :

La théorie de l'interprétation ne s'intéresse ni à la langue saussurienne, ni à la compétence chomskyenne […] elle s'intéresse à la situation de communication où se manifeste uniquement

la parole ou, si l'on préfère la performance. La parole, la langue plus individu, est le résultat conjugué du fonctionnement d'une langue et de celui des mécanismes cérébraux d'un individu[252].

Les avantages d'une traduction interprétative seraient donc incontestables pour favoriser le dialogue interculturel dont nous parlions tantôt dans l'introduction et qui constitue l'un des objectifs de cette recherche car, elle transmet non seulement la compétence de communication, mais aussi des aptitudes pragmatiques de la traduction.

3. 2. 2. 3 L'approche de Newmark

Ce qui a retenu notre attention chez Newmark est la distinction qu'il fait entre la traduction sémantique et la traduction communicative comparables respectivement à l'équivalence conventionnelle et l'équivalence dynamique de Nida. En outre, le binôme traduction sémantique/ traduction communicative fractionne les éléments de l'analyse componentielle en composantes essentielles et secondaires, au cours du travail du traducteur. Autrement dit, pour revenir à la distinction susmentionnée, nous dirons que la traduction est dite communicative lorsque le traducteur tente de produire le même effet sur les lecteurs en langue d'arrivée (LA) que celui produit par l'original sur les lecteurs en langue de départ (LD). Elle est, comme le dit Robert Lerose « fondée sur le principe qu'une équivalence, juste du point de vue sémantique, ne l'est pas nécessairement du point de vue rhétorique »[253]. La traduction est dite sémantique lorsque le traducteur tente, selon les contraintes syntaxiques et sémantiques de la langue d'arrivée, de reproduire la signification contextuelle précise du texte de départ (TD). Selon Newmark, dans la traduction sémantique c'est-à-dire la traduction dans laquelle le traducteur vise à recréer les

[252] Lederer, *La traduction* 25.

[253] Lerose, *Théories* 185.

aspects esthétiques du texte de départ, l'obtention de l'effet équivalent se heurte à des difficultés importantes. Puisque le texte d'arrivée ne s'adresse pas aux lecteurs en général (ce que Newmark appelle *readership*), mais aux lecteurs en tant qu'individus, le traducteur traduit alors l'effet que le texte de départ produit sur lui et non pas sur l'éventuel lecteur. En traduction littéraire, comme le signale Jolicoeur, « traduire, c'est d'abord être attiré par l'œuvre qu'on traduit, et cette attirance est issue de la beauté du texte, et l'effet à reproduire dans le texte d'arrivée est lié, entre autres, à l'esthétique du texte »[254]. Comme on le voit, la traduction communicative met l'accent sur le récepteur du message en langue d'arrivée tandis que la traduction sémantique est orientée vers l'auteur du texte de départ ou texte original.

La théorie interprétative partage l'opinion de Newmark en insistant aussi sur le fait que la traduction doit produire les mêmes effets sur les récepteurs en langue d'arrivée (LA) que ceux produits sur les récepteurs en langue de départ (LD). Si l'on peut examiner cette dichotomie dans le sens de notre étude, la traduction communicative est contextuelle, et de ce fait éphémère tandis que la traduction sémantique s'emploie à conserver le style, la tonalité, la structure syntaxique, l'élégance du texte original. En plus, Newmark aborde, entre autres problèmes particuliers de la traduction, les problèmes relatifs à la traduction des noms propres, des noms désignant les catégories d'objets, des termes désignant des institutions historiques et culturelles, et à la traduction de la métaphore (qu'il considère du reste comme le problème le plus difficile qui se pose devant le traducteur).

Notre étude, à la lumière de cette théorie montre que la recherche des effets se fait dans un cadre théorique, pratique et communicatif précis.

3. 2. 2. 4 La théorie des polysystèmes de l'école de Tel Aviv

[254] Louis, *La sirène* 7.

Le terme « polysystèmes » a été introduit dans les années 1970 par l'Israélien Itamar Even-Zohar alors qu'il travaillait sur un modèle d'analyse de la littérature hébraïque[255]. Dans l'histoire, selon Even-Zohar, « la littérature traduite peut être perçue sous l'angle innovateur ou conservateur »[256] selon le polysystème, c'est-à-dire que la traduction littéraire peut introduire de nouvelles idées et de nouveaux modèles dans la culture ou renforcer les formes existantes. La théorie des polysystèmes adhère au principe selon lequel un texte littéraire ne peut pas être étudié de façon isolée car il fait partie d'un système littéraire dynamique et complexe, lequel est à son tour relié à d'autres systèmes. Selon la théorie des polysystèmes, ce sont les normes du texte de la culture réceptrice qui déterminent les éléments linguistiques et textuels contenus dans la traduction. C'est là un postulat à l'opposé des méthodes d'analyse orientées vers le texte de départ. Pour Toury, l'un des professeurs de l'école de Tel-Aviv, la traduction, en tant qu'activité socioculturelle, est conditionnée par des contraintes de divers types, à des degrés divers. Selon lui, ces contraintes se situent au-delà du texte de départ, au-delà des différences systémiques des langues et des textes concernés par la traduction et au-delà même des possibilités et des limitations du traducteur en tant que médiateur nécessaire. C'est pourquoi Toury propose, selon Gonzalez G, un classement de ces contraintes selon leur degré d'intensité et selon leur comportement dans le temps.[257]

Pour ce qui est de l'intensité des contraintes en traduction, Toury propose une échelle de contraintes allant des idiosyncrasies jusqu'aux règles, en passant par les normes. Il reconnaît des contraintes se situant à deux pôles : d'une part, les idiosyncrasies (relatives aux individus ou aux

[255] Voir Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, 104. Dans son ouvrage, Toury ne fait pas allusion à la théorie des polysystèmes même si plusieurs des principes de cette dernière se trouvent à la base de sa théorie.

[256] Even-Zohar, « The Position »193.

[257] Gonzalez G.: http. // : www.theses.ulaval.ca/2003/21362/ch03.html

activités) et d'autre part, les règles générales ou relativement absolues. Puis, entre les deux, il reconnaît une situation intermédiaire où se trouvent d'autres éléments contraignants qu'il appelle « normes ».[258] Ces normes présentent chacune une importance différente ; quelques-unes sont fortes et ressemblent à des règles, et d'autres, plus faibles, ressemblent à des idiosyncrasies. En ce qui concerne la dimension temporelle, Toury précise que les contraintes connaissent des périodes de montée et de déclin. Ainsi, les tendances purement capricieuses peuvent, à un moment donné, acquérir un caractère de plus en plus normatif. Les normes, quant à elles, peuvent obtenir une validité croissante et devenir, en pratique, des forces obligatoires, ou vice-versa.

Nous ne saurons terminer cet exposé sur la conception socioculturelle de la traduction sans préciser ce que Toury entend par « *normes* ». De prime abord, Toury indique que les écarts entre la traduction et l'original relèvent du domaine des normes. Nul n'ignore que chaque société et même chaque secteur d'activités, au sein de la société, est régie par des normes dont certaines sont des règles impératives et d'autres de simples recommandations. Alors, la traduction se trouve, elle, régie par des normes culturelles d'une part et des normes linguistiques d'autre part. Ce sont ces normes traductionnelles qui justifient le choix posé par le traducteur au cours de son travail. Par normes traductionnelles, on pourrait comprendre les contraintes liées aux usages et aux comportements communs partagés par les membres d'une même collectivité. Ces normes ne sont pas des créations du traductologue, au contraire ce dernier les découvre à travers l'éducation et la socialisation par lesquelles les membres des communautés parlant les langues en présence sont passés. Ceci implique que tout texte traduit dépend, donc, de deux systèmes culturels et de deux systèmes linguistiques.

[258] Toury, *Descriptive* 55.

Considérant cette implication, Toury établit alors la distinction entre « les traductions adéquates » et « les traductions d'une acceptabilité plus grande vis-à-vis des normes de la culture d'arrivée ». Les normes sont rangées en trois types: la « *directness of translation* »[259] c'est-à-dire la norme initiale qui concerne le choix du traducteur sur l'orientation à donner à sa traduction, et la « *translation policy* » [260] c'est-à-dire la norme préliminaire ayant trait à la politique de traduction, la détermination du type de texte à traduire et la possibilité d'une traduction indirecte et enfin, les normes opérationnelles qui ont rapport aux décisions que le traducteur prend au cours de son travail à savoir : les omissions, les ajouts, l'emplacement des passages, les découpages du texte en segments, notes de bas de page et autres.

Comme on peut le deviner, la théorie de l'école de Tel-Aviv présente un intérêt, d'une manière ou d'une autre, pour une approche pragmatique de la traduction. Elle énonce déjà l'idée de sélection et de choix que doit effectuer le traducteur. La théorie du polysystème peut donc servir dans l'analyse de la traduction des textes de chansons du rythme akonhun qui sont sans doute le genre de texte le plus fastidieux à traduire, étant donnée la contrainte du rythme et l'authenticité des images évoquées dans les textes sources. Le traducteur se trouve donc dans l'obligation de faire des choix car ces chansons renferment des contextes situationnels et culturels qu'il faut adapter au contexte et à la culture français.

3. 3 Conclusion

Nous venons de passer en revue la méthodologie et les principales approches et conceptions de la traduction et nous sommes en mesure de dire qu'aucune des théories examinées ne peut rendre compte de façon isolée de la complexité du phénomène de la traduction. Il convient de noter

[259] Toury, *Descriptive* 56-61.
[260] Toury, *Descriptive* 56-61.

également que les limites entre la plupart des approches sont peu claires car certaines d'entre elles sont à cheval entre plusieurs orientations. Une meilleure compréhension de la traduction exige la combinaison des approches linguistiques, sociolinguistiques, fonctionnelles, communicatives et culturelles et c'est exactement cette démarche que notre étude entend entreprendre afin de parvenir à son objectif. C'est l'approche pluridisciplinaire ou interdisciplinaire qui permet à la traduction surtout celle de la littérature orale fon de servir de communication interculturelle, quels que soient son but et sa forme, qu'elle soit de nature fonctionnelle ou esthétique.

CHAPITRE QUATRE : PEUPLE ET LANGUE FON : UN SURVOL

4.0 Introduction

Il nous plaît, avant d'aborder l'étude proprement dite, de nous intéresser un temps soi peu à ce peuple dont l'une des manifestations de la littérature fait l'objet de cette présente recherche. Car, comme l'a si bien rappelé Oger Kabore, « étudier la littérature d'un peuple exige avant tout un minimum de connaissances sur ce dernier : son passé et le contexte dans lequel il évolue peuvent se refléter dans les textes littéraires oraux qui deviennent alors les véritables sources de renseignements pouvant éclairer les chercheurs »[261]. Toujours sur la même préoccupation, Toury disait que les textes littéraires ne peuvent pas être étudiés de façon isolée. Prenant en considération cette exigence, nous tenterons de faire connaître, quoique sommairement, l'histoire du peuple fon dont la chanson fait l'objet de notre étude. Il ne s'agira pas de présenter un panorama exhaustif de l'histoire de ce peuple, ni de son univers littéraire et culturel. Cependant, quelques indications s'avèrent indispensables pour cadrer ce travail et aider à une meilleure compréhension de l'analyse des textes de chanson. Il faut rappeler que ces derniers sont tributaires de leurs environnements socioculturels et révélateurs d'une manière ou d'une autre de certains de leurs aspects. C'est pourquoi nous voudrions dans ce chapitre nous intéresser d'abord à l'identité aussi bien historique que culturelle de ce peuple dont le génie et le savoir-faire ont su depuis des siècles se distinguer au sein des autres communautés de la sous-région.

[261] Oger Kabore, *Les oiseaux s'ébattent : chansons enfantines au Burkina Faso* (Paris : Harmattan, 1993)21

4.1 Le fondement historique du peuple fon

L'histoire de cette société a été tumultueuse et a déjà fait l'objet de plusieurs recherches. Nous référant donc aux renseignements épars de certains de ces travaux et notamment ceux de Savary Claude, Bienvenu Akoha, Bienvenu Koudjo, et aux informations que nous avons eues au cours de nos enquêtes sur le terrain, nous tenterons de faire ici une présentation sommaire de cette société dont la chanson fait l'objet de nos recherches.

En effet, les origines du peuplement fon restent encore assez obscures. Pour beaucoup de Béninois, le lieu d'origine des Fon est resté celui d'Allada, car c'est là qu'est situé le temple dédié â l'esprit de l'ancêtre fondateur Agasu. C'est à cet endroit que retournent les princes d'Abomey après leur mort et c'est pour cela, selon Savary, « qu'on dit qu'ils sont morts mais qu'ils sont partis ä Allada »[262]. Mais en réalité, Allada a été le premier royaume fondé par les Aja venus de la région comprise entre les fleuves Mono et Couffo, aux alentours de Tado près de la frontière togolaise. Une légende raconte que la fille du roi de la ville de Tado aurait rencontré une panthère qui lui aurait donné un fils nommé Agasu. Cet Agasu aurait eu plusieurs fils dont l'un d'eux, Adjahuto, aurait tué le prince héritier et se serait réfugié à Allada pour y fonder son propre royaume. Ceci corrobore d'ailleurs l'opinion de Savary :

> Si le mythe d'origine apparaît sous différentes formes symboliques, le fond n'en demeure pas moins toujours le même. On peut le résumer de la manière suivante : Une princesse de Tado met au monde un enfant dont l'origine est inconnue (fils d'une panthère ?) et lui donne le nom d'Agasu. Plus tard, celui-ci crée à son tour un clan princier connu sous le nom des Agasuvi. Au moment de la succession au trône de Tado, ce clan entre en lutte ouverte avec les autres familles princières,

[262] Claude Savary, *La pensée symbolique des Fo du Dahomey* (Genève : Médecine et Hygiène 1976) 22

> supprime leur candidat et doit s'exiler pour avoir violé l'interdit qui consiste à ne pas verser le sang royal.[263]

L'origine des Fon remonte donc, pour certains, aux querelles de succession au sein de la famille royale de Tado dont les princes ont pris diverses directions pour donner naissance aux dynasties rivales d'Abomey et de Porto-Novo. Et d'après la tradition orale, les Alladahossou c'est-à-dire les rois venus d'Allada (il s'agit en fait des princes dissidents) ont conquis vers le 17è siècle, par force et par ruse, les populations autochtones du plateau d'Abomey. Ceux-ci étaient des Gedevi qui étaient constitués des groupes ethniques tels que les Dan, les Adenyi, les Ade et les Nagot et qui étaient répartis dans les diverses localités du royaume telles que Hwawe, Za, Tenji, Sinwe. Ce fait est illustré par Savary lorsqu'il écrit :

> La politique des émigrés de Tado dut être à peu de choses près la même que celle dont firent preuve leurs descendants, plusieurs générations après, lorsqu'ils vinrent s'installer aux alentours d'Abomey. Cette politique consistait tout d'abord à se soumettre à l'autorité des chefs locaux (aino) en vue d'en obtenir des terres, puis à s'allier par mariage aux familles les plus influentes, enfin, après un certain temps, à prendre la tête de ces familles en s'imposant définitivement soit par ruse soit par force.[264]

Il faut dire que beaucoup de tribus autochtones de la région du plateau d'Abomey ont été intégrées de gré ou de force dans la souveraineté des conquérants venus de Tado, ce qui se ressent surtout sur le plan linguistique. Et selon Jivo cité par Akoha, « c'est un parler aja (ajagbe) que les fondateurs du royaume parlaient quand ils arrivèrent sur le plateau. Pour utiliser ceux

[263] Savary, *La pensée* 23.

[264] Savary, *La pensée* 24.

qu'ils ont conquis, les maîtres adoptent leur langue, la langue fon (fongbe) ».[265] Il est important de rappeler ici que l'ancêtre fondateur du royaume d'Abomey est Axo connu sous le nom de Hwegbaja. Selon la littérature orale d'Abomey, les princes dissidents arrivèrent à Hwawé et y installèrent solidement leur autorité. A la mort de Dako, son neveu Hwegbaja, fils de Ganye Hessou lui succéda. Il décida de fonder à son tour un royaume : pour cela, il avait besoin de terres. Il demanda alors au roi Dan, l'un des chefs à la tête d'un petit royaume côtier, de lui en donner. Contre toute attente, celui-ci accepta et Hwegbaja s'installa alors sur cette parcelle octroyée. Quand il n'y eut plus de place, il redemanda des terres au roi Dan. Mais cette fois, il dut faire face à un refus du roi Dan, qui, railleur, lui demanda s'il veut construire des maisons dans son ventre (homè). Furieux, Hwegbaja attaqua le roi Dan et le tua. Il le prit au mot et lui enfonça un pieu dans le ventre destiné à être le pilier central de sa case. Cette habitation devint alors *Dan-Homè*, c'est-à-dire « dans le ventre de Dan ». C'est ainsi que naît le nom Danxome. Hwegbaja fut donc le pionnier qui ébaucha les grandes lignes de la royauté dahoméenne connue des Européens vers la fin du XVI^{e} siècle sous le nom de Dahomey. Il est alors évident de dire que la population fon telle qu'on la connait aujourd'hui est le résultat d'un brassage de populations qui ont vécu plus ou moins en parfaite harmonie les unes avec les autres malgré les nombreuses querelles qui ont émaillé l'histoire de ce peuple.

4. 2 Aperçu socioculturel de la société fon

[265] Bienvenu Akoha, *Quelques éléments d'une grammaire du fongbe : nominal et syntagme nominal*. Thèse de doctorat (Paris : Université de Paris III, 1980) 4.

La société fon a conservé deux traits caractéristiques de sa culture originale : la famille et la religion. Les Fon forment dans la sous région une société hiérarchisée en classes à savoir les nobles c'est-à-dire l'ensemble des parents du roi, la société des hommes libres qui forment une organisation lignagère traditionnelle et le groupe des esclaves. Par ailleurs, la famille chez les Fon détient toujours à l'heure actuelle un rôle non négligeable et constitue l'un des principaux facteurs d'intégration sociale. Sa structure a même donné le schéma général de l'organisation sociale traditionnelle. A cet égard, la royauté apparaît bien comme l'aboutissement du système familial avec la prédominance d'un lignage sur tous les autres. En parlant de cette organisation traditionnelle de la société fon, Maurice Ahanhanzo cité par da Cruz écrit :

> La société fon traditionnelle est composée de famille larges appelées hennu. Ces hennu, réalités sociales concrètes se réclament d'un clan (ako) en vertu d'une croyance mythique qui veut que telle hennu descende d'un ancêtre commun ou d'un village commun. La famille large, le hennu, est composée de plusieurs foyers et exerce une réelle autorité sur chacun de ses membres. Cette autorité est représentée par un chef de famille qu'on appelle dàá et qui est chargé de rendre justice, de veiller à l'exploitation efficace des propriétés terriennes de la famille et de la bonne tenue des cérémonies religieuses et funèbres. Le chef de famille (dàá) doit, d'autre part, rendre compte aux échelons supérieurs, chefs de quartiers, de villages ou dignités religieuses. Tout cela considéré, on peut dire que les hennu constituent de véritables cellules de la société, en tant que telles, dotées d'une vie propre relativement autonome.[266]

[266] Maxime da Cruz, *Contribution à l'étude comparative des systèmes pronominaux de deux langues du groupe Kwa : le fongbe et le gungbe.* Mémoire de maîtrise (Abomey Calavy : SELTO, UNB, 1982) 4.

Les Fon constituent donc l'un des groupes les mieux organisés de la sous région et ceci grâce à l'héritage historique des différents souverains qui y ont apporté chacun sa touche de l'ambition de l'agrandissement d'un royaume, fort et prospère.

Quant à la culture fon, elle témoigne d'une grande richesse. Cette culture est quotidiennement illustrée par des pratiques, des comportements et des modes d'existence, traduisant une identité culturelle dont les racines remontent à la création du royaume. On peut citer ici l'exemple des palais royaux d'Abomey qui sont le témoin matériel de la richesse culturelle du peuple fon. Ces palais constituent un ensemble de valeur culturelle et sont non seulement le centre de décision du royaume, mais aussi le centre d'élaboration des techniques artisanales et le dépôt des trésors du royaume. Ils représentent l'expression vivante d'une culture et d'un pouvoir organisé. Les palais royaux d'Abomey servent à la réactualisation de la mémoire collective fon. Aussi, pour une société qui n'a pas de tradition écrite, les bas-reliefs utilisés comme éléments décoratifs illustrent-ils les événements les plus significatifs de l'évolution du peuple fon. Le concept des bas-reliefs dans ce sens est semblable à celui d'autres genres artistiques importants tels que les sculptures et les peintures. Ainsi, sur les murs des palais royaux d'Abomey, des bas-reliefs sont modelés ; entre ces murs, des tentures sont conservées. L'histoire officielle se matérialisait sur ces supports par un ensemble d'images, parfois associées à des chants. Une image peut renvoyer à une sentence, un combat ou un événement marquant dans l'histoire du royaume, comme à une qualité, un ordre moral que les rois mettaient en valeur pour concilier la nation. Les bas-reliefs et teintures témoignent aussi avec vigueur de l'excellence des artistes de la cour d'Abomey, gardiens d'une mémoire imagée de l'histoire du Danhomè et de ses rois. Mais le riche héritage culturel du peuple fon n'est pas que matériel, il est aussi immatériel, en témoignent les nombreuses manifestations de la parole que sont les chansons, les

proverbes, les légendes et les contes. Les manifestations culturelles font partie du vécu quotidien des Fon à travers les nombreuses fêtes qu'ils organisent pour célébrer les cérémonies de libation, de dot, de mariage, d'enterrement, de solennité nationale, de réjouissance populaire et les hwetanu c'est-à-dire les fêtes annuelles. Les Fon chantent et dansent au cours de ces occasions festives ou funestes. Certains chants et danses sont accompagnés des battements de mains ou de tambours de divers rythmes. On identifie à Abomey une trentaine de rythmes dont les plus importants et les plus populaires sont le zenli, l'akonhun dont la chanson fait l'objet de cette étude, le tchinkounme, le toba et l'agbotchebou. Au cours de certaines danses et manifestations festives dans la région d'Abomey, il n'est pas rare de voir les responsables de groupe esquisser des pas de danse en tenant accroché à leur épaule un bâton appelé récade. Les récades sont des objets spécifiques aux rois du Danhomè qui les utilisaient pour authentifier leurs messages. Elles y ont eu de nombreuses fonctions. Elles ont d'abord été l'insigne du pouvoir royal et plus rarement de ceux qui le partagent c'est-à-dire les princes, les dignitaires politiques et religieux. On ne pouvait porter une récade que sur autorisation du roi. Ce dernier pouvait se faire représenter par quelqu'un qui portait une récade, authentifiant ainsi un message reçu. La récade représentait ainsi le roi lui-même et l'on devrait manifester alors les mêmes signes de respect que si on était devant la personne physique du roi en se prosternant et en épandant un peu de poussière sur son corps pour marquer sa soumission et son respect au roi.

Les Fon sont aussi connus par leur habillement hérité de la tradition. Ainsi, bien qu'ils préfèrent aujourd'hui se vêtir à l'européenne, ils ont néanmoins conservé pour les occasions rituelles leur costume traditionnel qui se compose d'une culotte (cokoto), d'un pagne noué sur les reins (avò- kpevi) et d'une chemise (awù). Les chefs de collectivités familiales et les dignitaires en général portent en outre un grand pagne jeté sur l'épaule (avò-nyikò) et ne sortent presque

jamais sans leur bonnet brodé (àzà ou gbákún). Les femmes, quant à elles, se drapent dans un grand pagne (nyonu-gbá ou avògbigba) qu'elles nouent au-dessus de la poitrine et qui leur permet aussi de maintenir leurs enfants en bas âge derrière le dos. Ce costume féminin est remplacé ou complété par une sorte de blouse et un petit pagne noué à la ceinture (ceinture de toile faisant également office de porte-monnaie). Il faut y ajouter le foulard de tête indispensable (tàblávò) élégamment dressé sur la coiffure ou simplement noué derrière la tête.

4.3 La croyance chez les Fon

Les Fon sont surtout connus pour leur attachement culturel au vodun. Celui-ci revêt une importance capitale qui dépasse le cadre des croyances individuelles et s'insère dans la philosophie de l'existence. Pour cette société, le vodun fournit les éléments explicatifs de la création du monde et des hommes, de leur situation par rapport à ce qui les entoure (mythes d'origine, cosmologie). Le vodun est l'ensemble des divinités auxquelles les Fon confèrent une certaine puissance. En langue fon, vodun se réfère à une puissance qu'on ne peut élucider, ni expliquer. Et puisqu'il dépasse l'entendement des hommes, il peut être traduit par dieu ou esprit. Selon Joseph Adandé :

> Le vodun serait animisme à visage polythéiste, dans la mesure où l'adepte semble reconnaître dans une multitude de divinités qui peuvent cohabiter sans se heurter, des dieux qu'il vénère. Loin d'être polythéiste, le vodun serait une religion monothéiste où l'on reconnaîtrait un seul et unique Dieu inaccessible, dont les différentes facettes s'exprimeraient à travers l'ensemble des forces cosmo-telluriques telles que la foudre ou encore des maladies éruptives comme la variole si crainte en Afrique, malgré les progrès de la connaissance qui s'étendent à la

> toute puissante chimiothérapie. Pour les initiés au sens plein du terme, le vodun est d'abord une entité immatérielle qui surpasse l'homme. Le vodun est une force, une énergie qui peut emprunter plusieurs canaux pour s'exprimer.

Le vodun désigne, à la fois, la grande divinité, l'esprit des anciens rois et ancêtres, 1'esprit des forces naturelles habitant les eaux, les plantes, certains endroits sacrés et enfin des objets. On peut dés lors compter à Abomey une trentaine de vodun qui sont soit des vodun familiaux, soit des vodun publics. Les plus importants sont : le Nesú (divinité des princes et princesse d'Abomey), le toxòsú (divinité des enfants difformes ou anormaux), le tóxwiò (divinité des ancêtres), le xèvioso (divinité du tonnerre), le sakpata (divinité de la variole). Le culte voué à ces divinités est saisonnier et donne lieu à plusieurs cérémonies faites dans les hennu qui sont les familles larges. Ces multiples cérémonies sont des occasions au cours desquelles les Fon essaient de prouver leur talent artistique à travers les chansons et les danses qui font l'admiration et la fascination du public. Selon Akoha, « l'organisation de la société, elle-même favorisait la création artistique. On distinguait les princes (axɔ -vi), les hommes libres (anatɔ) et les esclaves (kannumɔ) ; mais on faisait une différenciation radicale entre l'élite cultivée (vodunsi) constituée de certains princes et princesses et des roturiers initiés au vodun ».[267]

Par ailleurs, en dehors des fideles qui y croient, les vodun ont des adeptes qui reçoivent des formations de tout genre. Des enseignements religieux, ésotérique, philosophique, historique et littéraire, des savoir-faire sont transmis de génération en génération, originellement par la parole et l'exemple dans des couvents qui étaient dans le royaume, des hauts lieux de cultures, de véritables écoles d'artistes et de création littéraire. Le couvent vodun est une structure, un cadre où se déroule la formation des adeptes. Ce sont des héritages du passé, qui caractérisent toute une famille, une communauté, un peuple. Le vodun s'exprime dans le vécu quotidien des Fon par des

[267] Akoha, *Quelques éléments* 84.

symboles, des gestes, des objets, des rites, des cérémonies, des mythes, la langue, la musique, les danses et même dans la manière de s'habiller. On peut aussi remarquer chez les Fon que chaque vodun a son temple et il n'est pas rare de voir s'ériger dans la cour des maisons, des statuettes ou des masses de terre représentant tel ou tel divinité. C'est dire que la majorité des Fon est restée attachée à cette religion traditionnelle malgré la percée fulgurante des religions importées telles que le christianisme et l'islam. Il n'est donc pas inhabituel de trouver dans la communauté, un Fon menant une double vie c'est-à-dire converti au christianisme et membre pratiquant d'une église à laquelle il appartient, mais continue à croire aux pratiques ancestrales et à assister à toutes les cérémonies qui leur sont organisées. D'ailleurs, la conciliation de ces deux univers religieux différents pose le problème crucial du syncrétisme religieux qui est une réalité chez les Fon et qui traduit le dicton « chrétien le jour et vodunsi la nuit ».[268] Il va sans dire que le peuple fon, conscient de l'évolution du monde, continue de croire en la tradition que lui a léguée ses ancêtres et il organise sa vie suivant un modèle qui se trouve être dans le prolongement de ce qu'avaient coutume de faire les générations d'avant.

4. 4 La langue fon

La langue fon ou fongbe fait partie du sous-groupe Kwa de la branche Niger-Congo, selon la classification de J. Greenberg. Herault quant à lui propose une délimitation « de la sous-famille kwa et range le fongbe dans l'air linguistique de l'éwé, une aire qui s'étend de la rive du cours inférieur de la volta au Ghana, atteint vers l'Est, la frontière occidentale du Nigeria »[269]. Il

[268] C'est un dicton fon qui exprime le comportement hypocrite de certains membres de la communauté, surtout les convertis au christianisme, qui rejettent le vodun en le qualifiant de diabolique, de pratiques sataniques, mais qui n'hésitent pas à y recourir lorsqu'ils sont dans des problèmes. Ils y vont surtout la nuit afin d'éviter d'être vus.

appartient plus précisément au continuum « Gbe » qui comprend entre autres le Aja, le Gun, le Ayizo l'Ewé. Le fongbe est une langue véhiculaire employée au Bénin, au Nigeria et au Togo. Il est parlé par plus de 50% de la population béninoise principalement au sud et au centre du pays. C'était la langue officielle de l'ancien royaume du Dahomey (Danxome). Aujourd'hui, elle est utilisée par les radios et télévision publiques et privées du Benin. Le fongbe est employé dans les programmes d'alphabétisation et d'éducation des adultes. Au Nigeria, la langue fon est utilisée dans le sud-ouest. Au Togo, le fongbe est utilisé au sud et au centre du pays. Selon Akoha, « les premières études sur la langue fon remontent au 19^{e} siècle quand les missionnaires étaient préoccupés par l'apprentissage du principale medium des indigènes »[270]. Depuis lors, beaucoup de recherches ont été menées sur la langue. On peut citer le dictionnaire *Français-Fon* de Segurola B. publié en 1963, *Xo et Gbe* de Georges Guedou en 1976, *quelques éléments d'une grammaire du fon-gbe : nominal et syntagme nominal* de B. Akoha en 1980 et beaucoup d'autres. Tous ces travaux se sont consacrés aux différents aspects de la langue et ont montré qu'à l'instar de toutes les langues vivantes, et surtout les langues non écrites, la langue fon a subi au cours des temps, certaines modifications. Celles-ci ont porté avant tout sur le vocabulaire et la prononciation, ainsi que sur le style et la grammaire en général. Les travaux de recherche sur la langue fon ont démontré aussi qu'elle a connu des transformations phonétiques, qui relèvent du relâchement des traits articulatoires et des rapports d'analogie entre les mots. Il faut rappeler ici que la synthèse de tous ces travaux a été réalisée par la Commission Nationale de Linguistique du Benin dans un document[271] qui sert de référence à tous ceux qui entreprennent des recherches

---

[269] Herault cité par Akoha, *Quelques éléments.*

[270] Akoha, *Quelques éléments.*

[271] Commission Nationale de Linguistique, *Peuple, langue, histoire. Données socioculturelles, répartition géographique :* Cotonou, 1980.

sur la langue fon. Elle y a jeté les bases de l'alphabet utilisé pour la transcription des textes fon. En outre, trois autres éléments sont exposés : il s'agit des règles d'orthographe, de la notation des tons et de quelques termes spécifiques à la grammaire du fongbe. Dans ce sous chapitre, nous nous intéresserons seulement aux aspects pertinents de cette synthèse, ce qui nous permettra de proposer une transcription des textes de chansons collectés et leur analyse à la lumière de certains traits caractéristiques de la langue fon afin de favoriser leur compréhension et leur interprétation.

4. 4. 1 Inventaire phonologique du fongbe

L'inventaire phonologique de la langue fon tel que proposé par la Commission Nationale de Linguistique du Bénin, en se basant sur les travaux de recherche existants, fait ressortir les phonèmes suivants :

4. 4. 1. 1 Les phonèmes consonantiques

En fongbe, il y a 22 phonèmes consonantiques.

	phonèmes	exemples	Traduction (français)	Descriptions
1	/ p /	/pipan/	'' train ''	Occlusive bilabiale sourde
2	/ b /	/bàbá /	'' boue ''	Occlusive bilabiale sonore
3	/ t /	/ tàgbà/	'' peine''	Occlusive apico-alvéolaire sourde
4	/ d /	/ dàgbó/	'' grand père''	Occlusive apico-alvéolaire sonore
5	/ ɖ /	/ ɖ ɛ̀ kpɛ̀ /	'' charme''	Occlusive rétroflexe alvéolaire sonore

6	/ k /	/ kan/	‘’ corde‘’	Occlusive vélaire sourde
7	/ g /	/ gàn/	‘’ fer‘’	Occlusive vélaire sonore
8	/ kp /	/ kpɔ /	‘’ panthère ‘’	Occlusive labio-vélaire sourde
9	/gb /	/ gbɔ /	‘’ mouton ‘’	Occlusive labio-vélaire sonore
10	/ m /	/migo /	‘’ anus‘’	Nasale bilabiale
11	/ n /	/ nafi /	‘’ petite tante‘’	Nasale alvéolaire
12	/ ny /	/ nyavi /	‘’ gars‘’	Nasale palatale
13	/f /	/ fɛ̀ n/	‘’ ongle‘’	Fricative labiodentale sourde
14	/v /	/ vi/	‘’ enfant‘’	Fricative labiodentale sonore
15	/s /	/ se/	‘’ entendre ‘’	Fricative alvéolaire sourde
16	/z /	/ zɔ n/	‘’ voler‘’	Fricative alvéolaire sonore
17	/ c /	/ cábà/	‘’ bracelet‘’	Fricative post- alvéolaire sourde
18	/ j /	/ àjàkà /	‘’ souris‘’	Fricative post-alvéolaire sonore
19	/ x /	/ xɔ /	‘’ case‘’	Fricative vélaire sourde
20	/ h /	/ hàn /	‘’ chanson‘’	Fricative vélaire sonore
21	/w /	/walɔ /	‘’comportement‘’	Résonante bilabiale
22	/ l /	/ linlɛ̀ n /	‘’ pensée ‘’	Latérale alvéolaire

A quelques exception près, le système phonologique du fongbe est le même que le système phonologique français. Cependant, l’observation des exemples ci-dessus montre que le le phonème /p / n’est pas phonémique c'est-à-dire pertinent et se retrouve uniquement dans certains mots d’emprunt tels que / penɛ̀ / ‘’ pneu’’, / pipan/ ‘’ train’’, /pɛ̀ n / ‘’pain’’. Il existe

aussi dans l'idéophone / pɛ / signifiant ''exactement''. En réalité, le phonème / p / se vélarise plutôt en fongbe comme dans les exemples suivants :

/kpo/ ''baton

/Kpa/ ''clôture''

/kpɔ n/ ''regarder''.

Le même phénomène s'observe au niveau du phonème /b /. Même s'il existe phonétiquement en fongbe, ce phonème se vélarise au contact de certains phonèmes vocaliques comme dans les exemples suivants :

/gbàgbá/ '' cabri''.

/gbɔ n/ ''boue''

/gbɛ / ''ami''.

Les occlusives labio-palatales /kp/ et gb/ sont particulières au fongbe. On peut les assimiler à une explosion de la labiale /P / ou / b /. C'est donc un phonème unique et non un groupe de phonèmes.

Le fongbe utilise aussi une rétroflexe / ɖ / qui se réalise avec le bout de la langue tourné contre le palais comme le montrent les exemples suivants :

/aɖ i / ''savon''

/ ɖ à/ ''cheveu''

On note aussi l'utilisation d'une fricative vélaire sourde /x/ et sonore/ h/

Exemple :

/xɔ / ‘’case’’

/xa/ ‘’ plier ‘’

/axi/ ‘’marché’’

/ hi/ ‘’ fumer le poisson’’

/hu/ ‘’tuer

/hɛ n/ ‘’souffrance’’.

Une autre remarque très pertinente est l’utilisation de certains signes qui sont typiques à la langue fon. C’est le cas de :

[h] qui remplace [ɤ]

[c] qui remplace [č]

[j] qui remplace [ǰ]

Il y a aussi de la nasale palatale /ny / qui est, en fait, la combinaison de la nasale alvéolaire /n / et de la voyelle centrale tendue / y /. /ny/ a les même propriétés articulatoire que le phonème français / ɲ /.

4. 4. 1. 2 Les phonèmes vocaliques

Le fongbe présente 7 phonèmes vocaliques oraux qui ont une fonction distinctive. Parmi ces phonèmes, cinq peuvent être nasalisés.

	phonème	exemples	Traduction (français)	Descriptions
1	/i /	/ ví /	‘’ enfant’’	Voyelle antérieure fermée
2	/ e/	/ gèlè/	‘’ champs‘’	Voyelle antérieure mi-fermée
3	/ ɛ /	/ xɛ /	‘’ oiseau‘’	Voyelle antérieure mi-ouverte
4	/ a/	/ àwà/	‘’ bras‘’	Voyelle médiane
5	/ u/	/ tu /	‘’ fusils‘’	Voyelle postérieure fermée
6	/ o/	/ tó /	‘’ oreille‘’	Voyelle postérieure mi-fermée
7	/ ɔ /	/ wɔ /	‘’ pate de maïs‘’	Voyelle postérieure mi-ouverte

Les voyelles nasales sont :

	phonème	exemples	Traduction	Descriptions
1	/ in /	/ àtín /	‘’ arbre’’	Voyelle antérieure fermée nasale
2	/ ɛ n /	/ hɛ n /	‘’ pauvreté‘’	Voyelle antérieure mi-ouverte nasale
3	/ un /	/ hùn /	‘’ sang‘’	Voyelle postérieure fermée nasale
4	/ ɔ n /	/ dòvɔ n /	‘’ ver de terre ‘’	Voyelle postérieure mi-ouverte nasale
5	/ an, /	/ àtán /	‘’ salive‘’	Voyelle médiane nasale

Toutes ces voyelles peuvent être longues ou brèves, hautes ou basses. Les nasales ï et ù sont particulières aux Aboméens et se prononcent un peu à la manière du -ing anglais et du -ung allemand.

4. 4. 2 La tonologie en fongbe

Le fongbe se caractérise par une tonologie complexe. Une erreur sur le ton d'une syllabe, peut faire dire autre chose que ce que l'on veut dire. Les tons jouent un rôle important car, souvent les racines des mots sont monosyllabiques et donc de nombreuses séries homophonies ne se distinguent que par le ton. Exemple :

/nù/ ‘’la bouche’’

/nú/ ‘’si ‘’

/nu/ ‘’boire’’

/nu/ ‘’chose’’

On distingue donc quatre tons qui ont une fonction distinctive en fongbe. Ce sont :

4. 4. 2. 1 Le ton moyen [ ]

Il se caractérise par l'absence d'accent comme dans :

/nu/ ‘’bouche’’

/ mɛ / ‘’personne’

4. 4. 2. 2 Le ton haut [ ]

Il s'exprime par l'accent aigu / / comme dans :

/ tó/ ‘’l'oreille’’

/gán/ ‘’chef’’

4. 4. 2. 3 Le ton bas [ ]

Il s'exprime par l'accent grave / / comme dans :

/ tò/ ‘’pays’’

/gàn/ ‘’ fer’’

4. 4. 2. 4 Le ton modulé bas-haut [ ]

Le ton modulé bas-haut se réalise comme une combinaison des tons bas et haut / / comme dans :

/do / ‘’le mur’’

/ nu / ‘’chose’’

4. 4. 3 La nasalisation en fongbe

La nasalisation se réalise en ajoutant la consonne nasale /n/ à la voyelle. Mais en fongbe, seules les voyelles ouvertes sont nasalisées. On écrit donc

/tɔ n/ et non /ton/ pour signifier ‘’ musaraigne’’.

/ kpɛ n / et non /kpen/ pour signifier ‘’papaye’’.

Aussi lorsqu’une voyelle suit une consonne nasale, elle devient automatiquement nasalisée comme dans les exemples suivants :

/mɛ / et non /mɛ n/ pour signifier ‘’bruler’’.

/nɔ / et non / nɔ n/ pour signifier ‘’mère.

4. 4. 4 La vélarisation en fongbe

C’est une modification subie par un phonème dont l’articulation se trouve reportée dans les régions du vélaire et des lèvres. Elle se fait avec le phonème /w/ comme dans les exemples :

/xwe/ ‘’ maison’’.

/àhwàn/ ‘’guerre’’.

4. 4. 5 La palatalisation en fongbe

C’est une modification subie par un phonème dont l’articulation se trouve reportée dans la région du palais dur. Exemple :

/mjɔ / ‘’feu’’.

/ fjɔ / ‘’calciné’’.

/ fjɛ / ‘’pimenté’’.

4. 4. 6 Quelques éléments de la grammaire du fongbe

Le fongbe et le français ont en partage la structure SVO. Mais le fongbe est une langue qui se caractérise par une absence totale de flexion sur les verbes et même sur les noms et adjectifs contrairement au français où tous ces derniers sont fléchis dans les énoncés. Cette langue fonctionne avec un système de mode et d’aspects marqués par des morphèmes qui n’ont pas d’influence ni sur la morphologie des verbes ni sur le fonctionnement aspectuel des verbes. Voici quelques exemples qui illustrent nos propos :

Kɔ jo/ ɖu /lan

Kojo/ manger/ viande

Kojo mange de la viande

Cette phrase montre l'aspect accompli de l'action que décrit le verbe qui n'a subit aucune modification de sa morphologie contrairement au verbe français qui change de forme selon que l'action est au présent, au passé ou au futur. Mais la phrase présente une ambigüité par rapport au moment de l'action d'où la nécessité de l'utilisation des morphèmes, marqueurs de temps. En fongbe, les morphèmes suivants sont utilisés pour donner de précisions sur l'accomplissement ou non de l'action

a- Le morphème [na]

Ce morphème indique l'accomplissement de l'action après l'énonciation c'est-à dire dans un futur. Il présente le procès comme non accompli.

Exemple :

Kɔ jo/ na/ ɖ u/ lan

Kojo/ Fut/manger/ viande

Kojo mangera de la viande

b- Le morphème [ko]

Ce morphème indique que l'action a déjà été accomplie avant le temps de l'énonciation ou du procès.

Exemple

Kɔ jo/ ko/ ɖ u/ lan

Kojo/ déjà /manger/ viande

Kojo a déjà mangé de la viande

c- Le morphème [nɔ]

Ce morphème présente l'action comme accompli de façon habituelle par le sujet. Ici, l'accomplissement de l'action ne présente pas les bornes du procès. L'action peut se situer dans le passé, le présent comme dans le futur.

Exemple :

Kɔ jo/ nɔ / ɖ̩ u/ lan

Kojo/ Hab /manger/ viande

Kojo mange de la viande

d- Le morphème [ɖ̩ o] suivi du morphème [wɛ]

Ces morphèmes indiquent que l'action est en train de se passer et est sur le point d'être accomplie. Ici le procès est contemporain du moment de l'énonciation.

Exemple :

Kɔ jo/ ɖ̩ o / ɖ̩ u/ lan/ wɛ

Kojo/ Prog/manger/ viande/ Prog

Kojo est en train de manger de la viande

4. 5 Conclusion

Pour conclure ce bref rappel sur l'histoire du peuple fon, nous dirons que le contenu de la tradition orale fon est le reflet de son histoire et de sa croyance. La culture orale fon, loin d'être figée, permet grâce à la langue fon, vecteur et véhicule, des échanges fructueux et un enrichissement mutuel. Cette culture fon se manifeste sous plusieurs formes qui partent des mythes aux contes, légendes et chansons en passant par des croyances aux forces occultes. C'est pourquoi, elle a su se maintenir malgré les nombreux changements culturels économiques et politiques qui ont eu lieu depuis près d'un siècle dans l'aire de l'ancien royaume du Dahomey.

CHAPITRE CINQ : HISTORIQUE ET PRESENTATION DE LA CHANSON FON DU RYTHME AKONHUN

5. 0 Introduction

Étudier la chanson fon du rythme akonhun suppose d'abord la description de ses différentes étapes créatives qui font d'elle un art particulier de la littérature orale. En partant des présupposés qui font de la chanson un genre de la création verbale par excellence, nous retracons dans ce chapitre la genèse et l'historique de la chanson fon du rythme akonhun, ses caractéristiques et ce qui fait son attrait par rapport aux autres rythmes. En outre, la chanson fon du rythme akonhun présente une infinité de structures liées au type choisi, à ses objectifs et surtout au style de chaque chanteur. Il va sans dire que le choix d'un type spécifique d'une chanson est toujours fonction des objectifs visés. De plus, l'expression orale en l'occurrence la parole chantée convoque diverses formules nichées dans les types de récits. Ces types véhiculent en leur sein des symboles, des images et des allusions. Dans ce chapitre, nous procédons à l'étude typologique des chansons du rythme akonhun afin de voir les formes qui se dégagent par rapport à leur volume et leur durée d'exécution. Nous exposons aussi les aspects fondamentaux qui contribuent à l'éclairage des dispositions littéraires de la chanson du rythme akonhun. En nous basant sur les informations recueillies et surtout sur l'analyse de certains textes de chansons, nous tentons ici de répondre aux questions qui pourraient nous aider dans l'analyse et surtout dans l'interprétation d'un type particulier de chanson en l'occurrence les chansons d'invocation et de louange.

5. 1 La genèse et l'évolution de la chanson fon du rythme akonhun

Akonhun, à l'instar de toute entreprise humaine, a son histoire ; une histoire que presque tous nos informateurs s'accordent à faire remonter au règne du roi Hwegbaja (1648- 1685). En effet, akonhun était un rythme spécialement créé dans le royaume de Daxome pour l'animation d'un événement capital qui avait lieu chaque année, en l'occurrence la fête anniversaire des nɛ sú ou nɛ suxwè. Autrement dit, akonhun serait à l'origine, un rythme cultuel issu des temples Tovodun Nensuxwe (divinités des eaux et enfants malformés des familles princières). Il était joué dans les couvents pour l'initiation à la danse des nouveaux adeptes. Il s'agit d'un culte qu'on rend aux morts de la famille royale d'Abomey, aux rois, aux princes et princesses morts et divinisés, à certains dignitaires de la cour royale et aux enfants morts à la mamelle c'est-à-dire « les enfants morts sans avoir goûté le sel, aux montres ou enfants anormaux de la famille royale. On les noyait et ils devenaient vodun qu'on honorait sous le nom de tɔ xɔ sú ».[272] Selon la tradition orale, Ie toxosu serait l'ancêtre des lignages princiers. C'est un enfant monstrueux venu au monde sous une forme bizarre et pour un message particulier. Sa naissance sous cette forme témoigne de l'existence d'un sérieux problème au sein de la famille royale et auquel les ancêtres sont sensibles. Les toxosu ne sont pas nés pour vivre longtemps dans ce monde et c'est pour cette raison qu'on les noie pour qu'ils retournent auprès des ancêtres avec les messages de pardon et d'apaisement de la part des humains. On élève un temple à leur mort où on leur rend des cultes saisonniers afin qu'ils continuent à veiller sur la cohésion au sein de la famille royale. Selon Savary, « les Toxosu passent pour être des vodun très puissants, supérieurs même à tous les autres. C'est en tout cas l'idée qui prévaut à Abomey, où le grand prêtre de Zomadû (Mivëdë) a le

[272] Segurola B., *Dictionnaire fon-français*. Cotonou, 1963.

pas sur tous les autres chefs religieux ».[273] Il faut dire que chaque roi a son toxosu et dans l'ordre dynastique, nous avons : Zomadonu, Kpelu, Adomu, Donuvo, Hwenu, Zewa, Semasu, Ndai, hensinyen, adanhunzu, gojeto, Kpodolo, Tokpa, Totohenu, Lowulinu. Il faut rappeler ici qu'il est interdit aux membres de la famille royale de participer aux cultes des vodun publics d'où l'importance accordée aux cultes voués au toxosu qui est le vodun des princes et princesses. Les cérémonies de ce culte sont extrêmement nombreuses et se font en deux parties dont l'une devant le public à l'extérieur des palais et la seconde, à l'intérieur même des palais. Deux éléments essentiels à savoir la mélodie des chants et le rythme produit par les différents instruments s'associent au cours des cérémonies publiques pour accompagner les danses. Les vodunsi c'est-à-dire les adeptes portent des vêtements de princes et princesses au cours des danses. L'élément mélodique des sons produits par le frappement de la poitrine (akón) et qui par la suite va donner son nom au rythme, ne s'affirme que dans la deuxième partie c'est-à-dire au cours des cérémonies privées qui on lieu dans l'enceinte des palais royaux. Etant donné qu'il est interdit de faire du bruit dans les palais afin de ne pas déranger la quiétude des souverains, les chansons ne sont pas accompagnées de tam-tam, mais le rythme est discrètement marqué par les battements de mains. Aussi la mélodie est-elle fortement influencée par les tons du langage et soutenue par le frappement de la poitrine qui joue ici le rôle des tam-tams. C'est dire donc qu'avant l'avènement d'akonhun que nous connaissons aujourd'hui surtout avec le vedettariat féminin qui semble s'imposer de plus en plus, ce rythme était historiquement le produit d'un culte royal. C'est à cause de son àsíkí c'est-à-dire sa frénésie et de son vìví pour reprendre les expressions de nos informateurs qu'akonhun est petit à petit sorti de son espace scénique pour devenir un rythme d'animation des manifestations publiques telles que les cérémonies de dot, de mariage, de libation, de présentation de nouveau-nés et surtout des cérémonies funéraires.

[273] Savary, La *pensée* 197.

Rythme transcrit de nos jours au registre populaire, il témoigne d'une célébration du corps humain, appréhendé comme principal outil de la cadence musicale. Cela exige une vigueur des exécutants, réduisant souvent leur cercle aux jeunes hommes : les autres peuvent les accompagner juste pour les chants et danses. Ce qui a aussi changé dans ce rythme, ce sont les thèmes développés et les types de danse. Faisons remarquer qu'à ce rythme dont l'originalité est gardée par certains groupes tels que Tonake et Semako Wobaho qui ont continué dans la tradition royale, certains artistes dont Djiwade, Anagonou Vodjo, Gantinde et Adomu Jacqueline y ont ajouté d'autres instruments de musique tels que les tambours. En ce sens, le texte n° 18 de notre corpus est plus qu'évocateur de l'histoire et de l'évolution de ce rythme :

- Ye □ɔ xoxo hwenu □o fi ɔ

  Il/ dire/ jadis/ temps/ ici/ top

- Akɔ nxotɔ acosu lɛ tɔ n wɛ akɔ nhun ɔ nyi

  Tapeurs de poitrine / jeunes / les / pour/ assert /akonhun /top/ s'appeler

- Ye □ɔ xoxo hwenu □o fi ɔ

- Il/ dire/ jadis/ temps/ ici/ top

- Tegbesu Ahan□e lɛ tɔ n wɛ akɔ nhun ɔ nyi

  Tegbesu Ahan□e /les / pour/ assert /akonhun /top/ s'appeler

- Ye □' ayi nu dandan zanku ɔ

  Il/etre /terre / si / absolument/ nuit / mourir / top

- Asan □okpo gan □okpo nɔ jɛ n wɛ e kɔ n nɔ xo

  Castagnette/ une/ cloche/ une/ seulement/ assert/ il/ post/ jouer

- Gankumɛ ze lobo bolo□o

  Gankume/ prendre/ et / améliorer

- Bolo tɔ n □o Gankumɛ wɛ nyi akɔ nxɔ su lɔ

  Amélioration/ son/ pour / Gankume/ assert/ s'appeler/ poitrine/ roi / le

- Gantin□e ze lobo bolo□o

- Gantinde/ prendre/ et / améliorer

- Nu nyɔ xoto Gantin□e wɛ nyi akɔ nxɔ su lɔ

  Chose/ bonne/ prestatrice/ Gantide / assert/ s'appeler/ poitrine/ roi / le

- Tele hwenu mi bo yi kpɔ n bo

  Television/ temps/ vous/ allez/ regarder/ donc

- Gbahun kpodo kpezin kpo wɛ nɔ □o gbe jɛ wɛ

  Grand/ et/ petit/ tam-tams/ assert/etre/ jouer

- Vodungbe hun mi bo lɛ □oto

  Vodun/ jour /aussi/ vous/ ecouter/aussi

- Nu nyɔ xoto Gankumɛ nɔ □'aja tɔ n xo wɛ

  Chose/ bonne/ prestatrice/ Gankume / assert/ rythme/son/ jouer

Traduction :

- Il faut dire que jadis,
- C'est aux jeunes tapeurs de poitrine qu'appartient akonkun
- Il faut dire que jadis,
- C'est à la famille Tegbesou Ahande qu'appartient akonhun
- Au cours des prestations nocturnes,
- Seules les castagnettes et les cloches qu'on jouait.
- Gankoume le reprend et l'améliore
- La chanteuse Gankoume est la reine d'akonhun.

- Regardez-la donc au cours des émissions télévisées.
- Les petits et les grands tam-tams résonnent.
- Il faut l'écouter le dimanche
- Vous entendrez Gankoume faire de bonnes prestations

Cette chanson retrace non seulement l'origine du rythme akonhun, mais aussi les modifications qu'il a subies au cours de son évolution. Aujourd'hui, beaucoup de chanteurs essaient de se faire connaître au public avec des styles qui font d'eux de véritables génies de la chanson fon du rythme akonhun. Ils composent des chansons surtout pour et lors des manifestations. Ces chansons sont ensuite intégrées au répertoire des groupes akonhun. Mais ce qui fait surtout la joie des auditeurs et spectateurs, ce sont les différences stylistiques. Il est vrai que ce rythme s'est développé dans un style particulier de chanson royale typiquement dahoméenne, mais il offre aux chanteurs des occasions de prouver et d'affirmer leur talent artistique. Avant de revenir sur ces différences stylistiques, il nous plaît de présenter d'abord ce rythme.

5. 2 Les caractéristiques de la chanson fon du rythme akonhun

Il nous serait difficile de présenter ce rythme sans risque de verser dans un subjectivisme précaire. En effet, dans notre désir de comprendre les caractéristiques qui font de ce rythme un élément singulier dans la culture fon, nous avons reçu plusieurs explications qui ne sont pas nécessairement complémentaires. Mais, de toutes les tentatives de définition, du moins d'explication reçue au cours de nos enquêtes, on peut en retenir une constance : akonhun est d'abord une façon majestueuse et royale de chanter et qui se reconnait par sa forme précise et son langage souple. Ici le langage est au rythme akonhun ce que sont la pierre et le bronze pour la sculpture, les couleurs à la peinture, le son à la musique c'est-à-dire un matériau. Akonhun,

comme indique son nom, est essentiellement lié à l'harmonie entre la parole et au corps. Nous essayerons ici de le faire découvrir à travers ses caractéristiques que sont : la voix, le langage (aussi bien verbal que gestuel) qui abonde en figures de style et les supports.

5. 2. 1 Le rythme d'akonhun

L'organisation et l'exécution de toute chanson dans la culture fon exigent la caractérisation d'un rythme spécifique. Mais qu'est-ce qu'un rythme ? Le dictionnaire *Petit Larousse* définit le rythme comme « la succession de temps forts et de temps faibles imprimant un mouvement général, dans une composition artistique ».[274] Robert quant à lui le définit comme « la disposition régulière des sons musicaux et qui donne au morceau sa vitesse et son allure caractéristique ».[275] Nous voudrions faire remarquer à la suite de ces deux définitions que le rythme akonhun est caractérisé par la succession de plusieurs regroupements de sons produits non seulement par la voix, mais également par les éléments corporels participant à l'harmonie de la chanson. le caractère de successivité des sons fait penser ici à la mélodie. A ce sujet, nous voudrions prendre en considération le conseil d'Eno Belinga :

> Dans la musique africaine, le rythme et la mélodie sont si bien coordonnés qu'il semble toujours superficiel et non avenu de vouloir les séparer. L'accentuation rythmique, à peu de chose près, est comparable à l'accentuation mélodique, la mélodie ne comportant pas de note fondamentale privilégiée pouvant servir de tonique.[276]

[274] Le Petit Larousse

[275] Dictionnaire Robert

[276] Belinga cité par Bienvenu Koudjo, *La chanson populaire* 178.

Prenant en considération cette remarque, nous pouvons dire que le rythme akonhun est caractérisé par la répétition, à des intervalles réguliers, des sons musicaux identiques en vue de produire une cadence parfaite et harmonieuse. C'est donc le résultat d'un parfait accord entre la voix du chanteur, les sons produits par les battements des mains, les frappements de poitrine et les mouvements des danseurs. Cette conception du rythme est exprimée par Koudjo lorsqu'il dit : « le rythme est le retour régulier et constant d'un segment isolé de la phrase musicale. Dans la chanson, le rythme est donné à la fois par les accentuations de la voix et les pulsations imprimées l'exécution mélodique par les instruments dévolus à cette fonction ».[277]On peut donc dire que c'est cette liaison, cette unité de sons qui réapparaît à chaque pulsation et toujours identique, qui crée le rythme akonhun. En outre, que le rythme ait sa source dans le corps humain comme l'indique son nom, cela paraît évident, mais il est aussi soutenu par les instruments dont le concours contribue à l'agrémenter et à donner plus de vivacité aux danses. Au nombre de ceux-ci, on peut citer :

5. 2. 1. 1 Les gansú et gankokwe

Il s'agit des cloches et clochettes dont le rôle est de cadrer par les sons qu'elles produisent, la rythmicité des chansons qu'elles accompagnent. Les gansu et gankokwe semblent faire partie du développement de la chanson.

5. 2. 1. 2 Les àsan et àsɔ gwe

Les àsan sont des instruments de musique en vannerie de forme conique avec un fond de calebasse à la base remplie de petits cailloux qui frappent la paroi lorsqu'on les bouge, donnant

[277] Koudjo, *La chanson populaire* 24.

un son de percussion. Quant aux àsɔ gwe, ce sont des hochets faits d'une calebasse à manche enveloppée d'un filet auquel se trouvent fixés des cauris ou des perles et dont le déplacement les fait cogner contre la paroi extérieur de la calebasse, produisant aussi des sons de percussion. Bougés à des intervalles réguliers, ces instruments à percussion contribuent largement à harmoniser la chanson du rythme akonhun.

5. 2. 1. 3 Les hun

Ce sont des tambours dont la membrane est tendue sur un vase en bois. Ils sont au nombre de trois dont un grand, un moyen et un petit. Ils n'interviennent que rarement dans ce rythme. Leur introduction récente n'a pour rôle que d'agrémenter les temps forts où la chanson fait appel à des danses frénétiques. Les sons qu'ils produisent contribuent à l'excitation des danseurs.

5. 2. 1. 4 Les àlo et àkɔ n xixo

Il s'agit des battements de mains et frappement de poitrine qui sont des éléments caractéristiques de ce rythme. Ici, les battements de mains adoptent curieusement les mêmes formules que les cloches et selon les cadences des chansons. Ils font partie du chœur dans la reprise des couplets. Quant aux frappements de la poitrine, ce sont des juxtapositions des coups de mains savamment organisés et frappés sur la poitrine. Ainsi pour faire entendre un son agréable sans trop se faire du mal, le tapeur d'akɔ n présente sa main légèrement creuse et s'en sert pour frapper sa poitrine à un rythme régulier tout en déployant son pied pour frapper le sol à des cadences régulières. Il faut dire que le frappement de la poitrine constitue un substitut du tambour qui n'intervient d'ailleurs que rarement.

5. 2. 1. 5 Le nususɔ

Il s'agit de l'habillement que portent les danseurs et danseuses de ce rythme et qui rappelle celui que portaient les princes et princesses pour qui le rythme était créé. Cet accoutrement est constitué pour les femmes d'un grand pagne traditionnel appelé kanvɔ qu'elles nouent au niveau de la poitrine juste à la hauteur des seins. Diverses sortes de parures accompagnent cet accoutrement pour rehausser leur beauté et élégance afin de leur donner l'allure des princesses. Au nombre de ces parures, on peut citer :

- Hanxo□e : ce sont des colliers garnis de petites perles de différentes couleurs.
- Malɛ : ce sont de petits bracelets en cuivre que les danseuses portent au poignet.
- Abakwɛ : ce sont des bracelets de cauris de diverses formes, symbole de la richesse que les danseuses portent à leur bras.
- Cábà : ce sont des anneaux pour les pieds et dont les contacts produisent des sons de percussion pour signaler le passage des princesses.
- Gòlá : c'est un chapeau taillé d'une ouverture en forme de V et décoré des signes du vodun c'est-à-dire de la divinité tutélaire.
- Akpablavɔ : c'est un lambeau de pagne décoré du nom et du signe distinctif du vodun c'est-à-dire de la divinité tutélaire.

La danseuse ainsi accoutrée peut être poudrée et parfumée selon l'importance des manifestations. En ce qui concerne les danseurs, leur accoutrement est constitué de :

- kànsánwù : c'est une chemise sans manche, ouverte de chaque coté et dont le derrière est relié à l'avant par des filets espacés les uns des autres.
- Càunká : c'est une culotte très bouffante dans les entrejambes
- Bɔ nɛ : c'est un chapeau décoré des signes du vodun tutélaire.

Il faut rappeler que cet accoutrement n'est plus aujourd'hui scrupuleusement respecté dans son originalité. Il est plutôt modernisé selon le goût et les aspirations de chaque groupe. Quelquefois, un seul pagne noué au niveau de la hanche pour les hommes et au niveau de la poitrine en ce qui concerne les femmes, suffit pour se porter sur scène. Il est vrai qu'on assiste de plus en plus au phénomène d'uniforme, mais la beauté et l'originalité du rythme akonhun ne sont désormais appréciées qu'à travers les différences stylistiques aussi bien au niveau de la voix qu'au niveau de la danse.

5. 2. 1. 6 La voix

La voix dans la chanson fon du rythme akonhun joue un rôle fondamental. Elle y est caractérisée par un timbre particulier. Cette chanson fait distinguer deux types de voix ; la voix fine appelée ''gbè lomi lomi'' en fon et la voix grave ou ''gbè kloklo''. C'est pourquoi on entend souvent ceux qui savent apprécier la bonne chanson dire : ''E ké han bɔ ta cè kɔ yi'' signifiant : « il entonna une chanson qui me fit frissonner ». Les chansons sont appréciées dans la culture fon par la voix des chanteurs. Ainsi donc, ces derniers essaient d'adapter leur voix, chaque fois que le contexte l'exige, afin d'harmoniser les moments de leur chanson. Cette entreprise passe par la modulation constante et régulière de leur voix qui passe de fine au grave selon les circonstances. Ceci permet de comprendre la demande pressante que tout chanteur de ce rythme fait à l'endroit d Aziza,[278] avant toute prestation : ''Wa na han gbè nu ma xo akohun lɔ '' (donne moi une voix mélodieuse ; celle de la chanson). C'est ce que corrobore Koudjo en écrivant : « Si tout le monde a une voix pour parler, il n'est pas donné à qui le veut d'avoir la voix du chant […], la voix

[278] Aziza, selon une légende de l'aire culturelle aja tado, est une divinité de petite taille qui détient un certain nombre de secrets qu'il communique aux artistes chanteurs. Et selon cette légende, aucun chanteur ne peut avoir une bonne voix, celle de la chanson, s'il n'est inspiré par cette divinité considérée comme le dieu des artistes chanteurs.

douce et mélodieuse est la voix du chant par excellence ».[279] Il affirme en substance qu' « un artiste chanteur sans voix est un artiste abandonné par les dieux ».[280] Nous pouvons donc dire à la suite de Koudjo qu'une chanson sans la voix agréable qui la forme et la soutient est comme une nourriture sans saveur. La voix est donc l'un des éléments distinctifs de la chanson fon du rythme akonhun.

5. 3 Les types chantés dans le rythme akonhun

La chanson du rythme akonhun est avant tout tributaire des événements et des circonstances pour lesquels et dans lesquelles elle nait. S'adressant à un public, la chanson s'y insère en adoptant les expressions appropriées à chaque événement. Il va sans dire que chaque manifestation, chaque circonstance de prestation appelle un type spécifique de chanson dont l'étude de notre corpus a permis de déceler un certain nombre. En outre, le recours aux contextes dans lesquels les chansons sont composées, les thèmes qu'elles abordent et le rôle qu'elles jouent nous situent d'emblée dans une typologie fonctionnelle. Ceci étant, sept types fondamentaux ont été identifiés que nous présenterons par ordre d'importance dans une circonstance de performance.

5. 3. 1 Avàlúhan ou chansons d'hommage

Les chansons d'hommage permettent d'aborder d'entrer de jeu ou d'identifier un type de chanson dont le caractère primordial est nécessaire dans toute prestation publique. « Nyi avalu » en fon signifie « rendre hommage ». Les àvàluhan sont donc des chansons d'invocation ou

[279] Koudjo, *La chanson populaire* 135.

[280] Koudjo, *La chanson populaire* 136.

d'hommage rendu à Aziza, la divinité des artistes chanteurs, ou à l'esprit des ainés chanteurs émérites connus et appréciés du grand public. Ceci est très important car le chanteur, quel qu'il soit, ne peut absolument rien sans le concours tacite et implicite de cette croyance qui constitue l'ossature spirituelle de la chanson du rythme akonhun. C'est ce que traduisent d'ailleurs les vers suivants de la chanson n° 1 de notre corpus :

- Awo lὲ gbé e hansinɔ otodo lὲ gbè wὲ mi nɔ xo.

  Initiateurs/ les /voix / chanteurs / émérites/ les / voix /assert/nous /hab/implorer.

- Omi lέ mà nyi àhè é àwo lὲ gbé wὲ mi nɔ xo.

  Nous /nég /s'appeler / novices / initiateurs/ les /voix / assert / nous / hab /implorer.

Traduction :

- La voix des initiateurs, celle des chanteurs émérites, c'est elle que nous implorons.
- Nous ne sommes pas des novices, c'est la voix des initiateurs que nous implorons.

Cette entrée en matière permet au chanteur de reconnaître la présence de l'esprit des dieux de la chanson à qui il demande non seulement la bonne et mélodieuse voix, celle qui convient le mieux à la chanson de ce rythme, mais aussi de l'inspiration. En ce sens, les vers suivants de la même chanson sont plus qu'évocateurs :

- Alada kέ nlέ n afɔ ma jayi Jiwa□é nyi han valu we ba mɔ han ba ji\

  Allada /trébuche / nég / tomber / terre/ Jiwa□é / rendre / hommage / toi /et / trouver /chanson / pour / chanter

- Hun malan Gelexo, bo wa na hangbe nu ma xo akɔ nhun lɔ

  Rythme/ invoquer / Gelexo/ donc / venir / donner /pour / je /jouer / akonhun/ le

Traduction :

- Allada trébuche, mais ne tombe pas, Jiwa□é t'invoque afin d'avoir de l'inspiration.
- Le rythme invoque Gelexo, viens donc me donner la voix mélodieuse.

Avec ce type, on touche à la notion très importante du sacré qui couvre la chanson de ce rythme et permet d'entrevoir du point de vue sémantique, la relation entre les jeunes chanteurs, leurs ainés et les divinités. C'est dire que le chanteur ne peut rien entreprendre ni rien réussir sans l'aide divine, la sagesse et l'expérience des ainés. C'est pourquoi il leur demande la permission avant toute prestation.

5. 3. 2 Awajijɛ̀ han ou chansons de réjouissance

Ce sont les circonstances de joie collective comme par exemple le mariage, la naissance, les fêtes populaires qui produisent ce type. Sa fonction est essentiellement récréative car ce type de chansons contribue au divertissement et à la réjouissance liée à toute manifestation festive et joyeuse. Et comme indique le verbe fon duquel est dérivé le substantif « awajejɛ̀ », « jɛ̀ awa » signifie « se réjouir » et situe ce type de chanson à un niveau où toute forme de parole chantée est permise à l'exception de celles liées aux pensées funèbres. Les moyens d'expressions de ce type de chanson, son langage quelquefois ordurier, les déformations sont autant de signes qui renseignent sur son intention ; celle de faire rire et de récréer. On retrouve dans ce type certaines formes de chanson qui se déroulent sur le mode mi-chanté et mi-parlé et qui fonctionnent selon Koudjo comme « une manifestation de la joie du peuple en face d'une vérité proclamée par la chanson ou comme une preuve volontaire que le hansinɔ s'impose pour prouver sa maîtrise de

la technique du chant ».[281] Plusieurs chansons répondent aux critères de ce type, témoignant ainsi, la pluralité des manifestations récréatives dans la culture fon.

5. 3. 3 Wanyinyihan ou chansons d'amour

Ce type regroupe les chansons dont la thématique est généralement construite autour de la vie sentimentale à savoir l'amour, l'amitié. Wanyinyihan constitue aussi un type dans lequel on célèbre la beauté physique et morale de l'être aimé. Il intéresse surtout un public à la quête d'une aventure passionnante, puisqu'on peut s'en servir pour déclarer son amour à quelqu'un qu'on aime. Ceux ou celles à qui cette chanson s'adresse s'y retrouvent aisément en l'écoutant ; ce qui justifie aussi sa fréquente exécution surtout au cours des manifestations joyeuses.

5. 3. 4 Mὲ mlanhan ou panégyriques chantés

C'est un type dans lequel on vise à faire reconnaître quelqu'un de très important en vantant ses mérites, ses qualités. Le panégyrique chanté se présente comme une série de courtes phrases très vives et prononcées avec un débit très rapide. Il permet de situer et d'identifier l'individu auquel il s'adresse. Son but est d'honorer ou de glorifier celui qui en est le destinataire. Le panégyrique flatte, amadoue, excite et encourage selon les circonstances. Il existe divers sortes de panégyriques : claniques, ethniques et royaux. Ils sont considérés comme des sources de la conservation de l'histoire et de la culture fon. La chanson n^{o} 7 de notre corpus nous offre un exemple très intéressant :

Mi nyɔ mɛ e ja e a

Glagla zun ma kpa ca

[281] Koudjo, *La chanson populaire* 239.

Doxokpo ku tɔ n

Zan maja mɛ tɔ

Kplakpla □o ji azɔ tɔ n nɔ tɛ gba

Avun zo un wa

Klakla dɛ nkpe

E sun caun b'ɛ sɔ mɛ

Ologbo e ologbo jɛ lɛ ke bɔ e sɛ n sɛ

Kinikini lan ma dasa

Nya e mɔ jɛ □'ayi bo mɔ gan □'ayi

Bo yi sɔ ganglo e

E flɛ akɔ na □i

Zo zɛ nu ma zɛ naki

Ayi ma zɛ naki □o nu gblogblo nu

Ku sin kpe mi

Ku sin ma kpe mi o

Daa ce ku tɔ n

Traduction :

Connaissez-vous celui qui arrive ?

Le puissant de la forêt

Le bâton de la mort

Le tonnerre qui du ciel

Fait trembler les gens

Le chien enragé

Le puissant poignard

On le dégaine et il poignarde aussitôt

Il coupa l'hernie d'Ologbo

Le lion qu'on n'enjambe pas

Celui qui préfère les armes à la richesse

S'il tombe la famille l'enterrera

Le feu qui consume la forêt

Je suis fatigué de la mort

Pourquoi n'en serai-je pas fatigué

Mon père des cieux

Fils du roi Kpengla.

Ce panégyrique fait l'éloge de la puissance de la famille royale d'Abomey, et fait référence aux éléments qui incarnent cette force à savoir le lion, le tonnerre, le poignard et le feu. Sa récitation fait tressaillir tout descendant de la famille royale d'Abomey. Rappelons ici que les panégyriques claniques ne se disent pas n'importe comment. Ils sont sous-tendus dans leur diction par des règles précises ; ce qui se ressent surtout au niveau de l'intonation et du débit de la parole.

Comme dans la récitation des poèmes, la diction des panégyriques doit respecter les rythmes, les temps de pause et l'harmonie. Les paroles du panégyrique sont dites de façon intelligible et distincte afin de permettre à l'entourage d'en saisir nettement le contenu. De ce point de vue, le panégyrique clanique apparaît comme une littérature d'identification puisqu'il permet de situer et de caractériser l'individu à qui il s'adresse. On incorpore aussi à ce type, d'autres chansons dont le but est de faire connaître une marchandise. On reconnait d'ailleurs ces chansons par leur vocabulaire incitateur, accrocheur à travers lequel le public est implicitement invité à s'intéresser au produit dont les qualités se trouvent vantées dans la chanson. De ce point de vue, le texte n° 6 semble répondre à cette préoccupation :

- Akwɛ vɔ nu □e wa bɔ ye nɔ bɛ

  Téle milinyɔ .

Traduction :

- De l'argent facile que les gens ramassent

  Télé million.

Ces vers témoignent de l'intérêt que porte le public aux chansons du rythme akonhun en tant que véhicule des messages publicitaires.

5. 3. 5 Nuplɔ nmɛ han ou chanson d'éducation

C'est un type de chanson qui puise sa thématique dans l'actualité sociale (faits divers, événements, calamités, etc.), dans la philosophie de l'existence (la vie et ses déboires, la destinée, la mort), dans les aspirations profondes de l'homme (paix, bonheur, progéniture etc.). On le reconnait surtout grâce au talent et à la supériorité intellectuelle du chanteur qui s'inspire

parfois de ses propres expériences ou de celles des autres pour renseigner, témoigner, éduquer et conseiller. C'est donc à travers le prisme de son regard et de sa réflexion que le chanteur de ce type de chanson livre aux auditeurs, sa sagesse et son enseignement. D'ailleurs le terme « nuplɔ nmɛ » englobe les concepts d'ordre éducatif, moral, philosophique et psychologique. Beaucoup de textes de chanson de notre corpus témoignent de cette richesse en sagesse et en enseignements. Ici les chanteurs associent des mots à la mélodie pour éduquer tout en égayant. Ce sont aussi les chansons par lesquelles les artistes proclament les hauts faits de la société tels que les actes de bravoure, de sagesse, d'honneur et de dignité et invitent les auditeurs à s'illustrer aussi positivement afin d'être utiles à la société.

5. 3. 6 Nuwamɛ han ou chansons funèbres

L'importance et le nombre des occasions de lamentations chez les Fon justifient l'abondance des chansons de ce type. On les reconnait par la douleur, la tristesse, le chagrin et l'émotion qu'elles inspirent. Ce type permet de cerner la philosophie de la mort dans la culture fon dans la mesure où il aide à comprendre et à accepter stoïquement la mort à n'importe quel moment de son apparition dans l'existence de l'homme. En banalisant le phénomène de la mort en tant qu'étape inhérente à l'existence humaine, ces chansons aident à se libérer des angoisses et des états d'âme qu'elle provoque.

5. 3. 7 Hanló ou chansons satiriques

C'est un type qui privilégie les thèmes de commérage et d'adversité. Vignonde nous en donne une idée précise en écrivant : « dans la vie quotidienne, les rivalités entre coépouse en milieu polygamique donnent régulièrement lieu à la pratique du hanló. Les locutions telles que jihan do mɛ (chanter contre quelqu'un), sɔ han fɔ mɛ (donner un coup de pied à quelqu'un

avec une chanson c'est-à-dire provoquer) donnent la mesure de l'usage du hanló dans la société Adja-fon ».[282]D'autres circonstances justifient aussi l'utilisation fréquentes de ce type que les chanteurs semblent affectionner. Il s'agit des circonstances de rivalité entre les groupes folkloriques. Dans ce cas, hanló renvoie à l'idée de joute oratoire dans laquelle chacun des protagonistes essaie de faire valoir sa supériorité artistique sur l'autre. Rappelons que les femmes se révèlent comme de véritables artistes de talent dans ce type car elles savent improviser les airs les plus originaux.

5. 4 Intérêts structurel et stylistique de la chanson fon du rythme akonhun

5. 4. 1 La structure de la chanson fon du rythme akonhun

La chanson fon du rythme akonhun présente un intérêt structurel lié au type choisi, à ses objectifs et au style de chaque chanteur. Autrement dit, le développement d'une chanson dépend de l'importance et des objectifs visés par le chanteur. Ainsi, pendant que certains textes de chansons semblent, dans leur organisation interne, obéir à un mode de fonctionnement tripartite, d'autres apparaissent comme tronqués ou condensés. Cette structuration donne aux chansons du rythme akonhun un caractère spécifique qui les différencie des autres. Une esquisse de chacune de ces caractéristiques nous permettra d'avoir une idée sur leur mode de fonctionnement.

5. 4. 1. 1 Hangli ou chansons courtes.

C'est la forme la plus simple de la chanson qui se déroule parfois une ou deux phrases. Cette forme très accessible joue un rôle pratique en ce sens qu'elle permet non seulement de condenser le message afin de le faire ancrer dans les esprits par les jeux de la répétition, mais

[282] Norbert Vignonde, « Hanlo ou la chanson satirique », *Littérature béninoise*. 1995, 56.

surtout parce qu'elle se prête facilement au jeu de divertissement et d'amusement. Les chansons courtes sont caractérisées par leur structure monopartite qui est fixe et rigide, ce qui permet d'en saisir assez rapidement le contenu sans grands efforts. Dans ce cas, composer un hangli revient parfois à substituer des termes ou syntagmes à l'intérieur du canevas structural uniforme d'une chanson déjà connue du public, tout en conservant sa mélodie. C'est donc une forme caractéristique qui favorise les improvisations qui contribuent à agrémenter le rythme. Ces chansons, exécutées sur le même mode, permettent de voir comment Hangli contribue au glissement sans difficulté, sur le plan thématique, d'un sujet à l'autre. En outre, certaines chansons considérées comme courtes peuvent parfois prendre des allures d'une chanson longue. C'est le cas par exemple de la chanson n° 16 dont la longueur se trouve renforcée par le caractère litanique des phrases qui la composent :

- a ci[283] un gbɛ , otafu na tafu mi wɛ hwɛ □e
- un gbɛ
- o na bɛ lɛ mi gbe hwɛ ja
- un gbɛ
- abalaxwe nɔ tafu gbɛ tɔ
- un gbɛ
- sa□exwe nɔ tafu gbɛ tɔ
- un gbɛ
- oku jɛ su nɔ tafu gbɛ tɔ
- un gbɛ

[283] ''A ci '' n'est pas une phrase de la langue fon. Elle est probablement empruntée à la langue haoussa et peut être traduite par « je dis »

Traduction :

- Je dis que je refuse, viens-tu me taquiner ?
- Je refuse
- Viens-tu me tromper ?
- Je refuse
- La mort exterminatrice taquine l'homme
- Je refuse
- La mort exterminatrice trompe l'homme
- Je refuse

Cette chanson exécutée sur le mode question-réponse apparaît comme une litanie dont la longueur n'est qu'apparente. Elle n'est en réalité construite qu'autour de deux vers essentiels, l'impression de longueur émane de la substitution de certains mots par leurs synonymes.

5. 4. 1. 2 Hangaga ou chansons longues

Comme son nom l'indique, hangaga est une forme de chanson qui fait recours au développement plus ou moins long de la pensée. Les chansons longues du rythme akonhun apparaissent comme de véritables édifices qui s'imposent, non seulement par leur volume, surtout par la rigueur dans leur construction. C'est la forme qui, chez les Fon, donne ses lettres de noblesse à la chanson parce qu'elle est réputée sérieuse, documentée et bien développée. Hangaga entraine chez le chanteur un effort de mémoire, un sens de la logique et la rigueur ; qualités qui font l'admiration des auditeurs. Cette forme de chanson, contrairement aux chansons

courtes, est caractérisée par sa structuration tripartite à savoir : un prélude ou une introduction, un mouvement central ou développement et une conclusion.

5. 4.1. 2. 1 Hantà ou prélude

Qu'il s'agisse de la narration d'un événement, de la description ou de la peinture d'une réalité ou de la démonstration d'une affirmation, la chanson de forme longue participe de la tradition classique fon de composition des chansons qui consiste à annoncer le thème tout juste au début de la chanson avant d'en faire un développement. De ce point de vue, hangaga fonctionne comme un organisme vivant doté d'un organe dirigeant en l'occurrence ‘‘tà’’ c'est-à-dire la tête. Hantà est donc la partie qui donne le ton général de la chanson par son fond thématique. Son intérêt réside dans sa répétition car le thème, lorsqu'il est annoncé et répété à satiété, imprègne la chanson d'une atmosphère qui favorise son développement. Le prélude est donc la partie de la chanson qui aiguise et attise l'intérêt et l'attention des auditeurs. C'est pourquoi il est toujours incisif et court. Illustrons ce fait par la chanson n° 11 de notre corpus :

- Vi xo din tɔ n e wa e

  Akwɛ xo wɛ □ekɔ n

  Mi ma ji gege tɔ n bonu hinhɛ n golo o

  Vi nɔ nyi □okpo cobɔ ahwan tɔ n nɔ su

Traduction :

- Le problème d'enfant aujourd'hui.

  C'est un problème de sou

N’enfanter pas beaucoup afin que les éduquer devient impossible

L’enfant unique peut être un rassembleur.

Ces quatre vers constituent le hantà car ils annoncent le thème principal autour duquel le développement sera construit. Cette formulation concise au début de la chanson et sa répétition aussi bien par le chœur que par le public, répond au désir de susciter ou d’attirer l’attention de l’auditoire pour le développement qui va être fait.

5. 4. 1. 2. 2 Hanko ou le mouvement central

Dans la culture fon, la chanson ne s’appréhende qu’à travers cette partie qu’on peut considérer comme celle de l’exposé du thème annoncé dans le prélude. C’est la partie qui donne à la chanson son dynamisme ; ce qui s’observe par l’habileté du chanteur à convaincre, à mobiliser et à captiver. Il est vrai que la parole en la circonstance devient une activité de séduction, mais cette activité est souvent fonction de la logique et de la cohérence qui se conduisent selon un ordre de progression qui fait apparaît re d’autres étapes que sont :

- Hanbibɛ ou le début du développement de la chanson : c’est une étape dont la fonction est d’annoncer le développement du thème. Il apparaît comme une transition entre le prélude et le développement. Sa formulation précise et concise fait partie du rituel du développement classique de la chanson et varie d’une chanson à une autre. Selon les cas, on peut avoir :

- O nu e wu han dɔ mɔ le wɛ

  Ma tinmɛ nu mi

Traduction :

- Ce pourquoi je chante ainsi,

  Je vais vous l'expliquer.

Ou

- O xo nɛ lɛ wɛ n tɔ n,

  bu □iye wa ya□e e lo

Traduction :

- Le message de toutes ces paroles.

  En voici une petite partie.

Mais le plus souvent, hanbibɛ devient l'acte par lequel le chanteur signe son œuvre. C'est le cas de la formulation suivante :

- Nu e wu han □ɔ mɔ le

  Ogankumɛ xwe han ne ko

Traduction :

- Ce pourquoi je chante ainsi

  Gankume ira le chercher à Ko

Dans cette formulation, l'auteur affirme non seulement en être le compositeur, mais annonce aussi les difficultés qu'il encoure dans son entreprise. Selon la croyance fon, Aziza qui est la divinité détentrice des chansons, habite derrière « kò » c'est-à-dire les marécages, donc synonyme d'embuches que le chanteur prend le risque de traverser pour le bonheur de l'auditoire. On comprend alors pourquoi à cette étape du développement de la chanson, le chœur

s'éclipse pour laisser tout l'espace scénique au chanteur qui assume seul la responsabilité de l'étape suivante qui est :

- hanso□ido ou le développement de la chanson : ce terme désigne le fait de développer la chanson et suppose la possibilité de recourir à toutes les ressources de la langue pour satisfaire aux attentes créées par le prélude. Il s'agit précisément dans le hanso□ido d'argumenter, d'expliquer et si possible d'illustrer la thèse émise dans le prélude. Le hanso□ido est donc une suite savamment organisée de paroles convaincantes, captivantes et persuasives. L'argumentation doit suivre une logique qui soutient la thèse. Illustrons ce fait avec la chanson n° 10 :

- bɔ han ce □ɔ mɔ e

bo ma nu ahan mu bo zun gan towe o

un □ɔ e nyalan din

papa wɛ a nyi ɔ

vɛ ma nu ahan mu bo □ɔ ojɛ lɛ ɔ

un □ɔ e nyalan din

mama wɛ a nyi ɔ

vɛ ma nu ahan mu bo gɔ n adoxwɛ sa o

un □ɔ e nyalan din

□'ahan e nyɔ bɔ mi nɔ nu

ye ma bolo ni zɛ jɛ lɛ wu o

hwi □esu vɛ kpɔ n

ye na bo jɛ gege tɔ n hun

bo ma bolo ni zɛ □okpo wu o

jonɔ □e lɛ tin bonu ahan vɔ ɔ

ye kun kɔ n nɔ sɔ xwenu o

hweenu go jevɔ e

hweenɛ nu wɛ jonɔ ce ɔ

lo wɛ e mɔ bo sɔ xwenu do

e jo afokpa do lobo hun lido

bo bɛ wezun kikan biyɔ xɔ nɔ ce mɛ

bo nɔ □ɔ kɛ kɛ , zokɛ kɛ ce ɔ

mi bo sɔ nu ma gbɔ n fi belewun

e jɛ vivi ji lobo lɛ bɛ awɔ n nyinyɛ bɔ

un hɔ ntɔ n bo wa ci aziyan ce nu

b’ a□i ce □ɔ étɛ

vi ce bɛ nukiko □ɔ hwi □okponɔ wɛ

na dɔ xɔ nɔ towe mɛ

jonɔ wɛ a yi kpala bɛ biyɔ xɔ mɛ

bo□o awɔ n nyɛ wɛ bo□o vivi wɛ e

ahan nunu nyalan

nu e □o ahan xo mɛ e a se bi ɔ

a na jɛ ahan bo nu a

ahannumunɔ nɔ hɛ n xwe

mi bo jodo bo □e mɛ jɔ mɛ fɔ

Traduction :

- En voici les raisons

Ne te saoule pas pour insulter ton patron

Je dis que cela est mauvais.

Es-tu un père de famille ?

Ne te saoule pas pour te quereller.

Je dis que c'est très mauvais

Es-tu une mère de famille ?

Ne te saoule pas pour oublier la cuisine.

Je dis que c'est très mauvais.

L'alcool est bon à boire,

Mais n'en prenez pas exagérément.

Regarde toi-même

Même si on t'en achète en grande quantité,

N'en prends pas plus qu'un verre.

Il est des hôtes qui ne se lèvent

Que lorsque l'alcool est fini.

C'est lorsque la bouteille est vide,

C'est en ce moment que mon hôte

Demande à rentrer chez lui.

Il abandonne ses chaussures, ouvre mon rideau,

Et court vers ma chambre à coucher.

Il répète sans cesse :

Ma moto, apportez- la moi,

Que je passe par ici rapidement.

Il commence à vomir et à péter.

J'ai alors fui pour venir rester à ma devanture.

Mon enfant s'éclate de rire et dit :

Tu dormiras seule dans ta chambre.

Voilà ton hôte qui rentre dans ta chambre

Et qui commence à vomir et à péter.

Boire de l'alcool est mauvais

Tu n'en achèteras pas pour boire

Si tu connaissais les méfaits qu'il comporte.

L'ivrogne s'occupe- t-il de son foyer ?

Laissez tomber et comportez-vous en responsable

Cet extrait représente une forme caractéristique de l'argumentation comme on peut le remarquer à travers l'agencement minutieux des phrases dont la justesse contribue à renforcer la vérité annoncée dans le prélude à savoir :

- Ahan nunu nyalan

  Nu e □o ahan xo mɛ e a se bi ɔ

  A na jɛ ahan bo nu a.

- Ahannumunɔ nɔ hɛ n xwe a

  Mi bo jodo bo □e mɛ jɔ mɛ fɔ .

Traduction :

- Boire de l’alcool est mauvais.

  Tu n’en achèterais pas pour boire

  Si tu connaissais les méfaits qu’il comporte.

- L’ivrogne s’occupe t-il de son foyer ?

  Abandonner l’alcool et comportez-vous en responsable.

Comme ébauche à la démonstration de cette thèse, on peut déjà voir en substance un exemple qui illustre le fait : l’ivrogne peut-il s’occuper de son foyer ? Abandonnez l’alcool et comportez vous en responsable. Cette question suivie du conseil suffit à convaincre. Cependant, l’auteur s’évertue à démontrer. Il s’y est d’abord pris par formulation de phrases très concises ayant une force persuasive : l’alcool conduit aux querelles, l’alcool empêche de vaquer à ses occupations, etc. Il passe ensuite à la démonstration par illustration et emprunte à la réalité et aux faits quotidiens connus de tout le monde :

- jonɔ □e lɛ tin bonu ahan vɔ ɔ

  ye kun kɔ n nɔ sɔ xwenu o

Traduction :

- Il y a des hôtes qui ne se lèvent

  Que lorsque l’alcool est fini.

Aussi, pour prouver la justesse de son affirmation, il la renforce en évoquant le comportement d’un soulard qu’il cite en exemple : état d’ébriété total, perte de conscience et autres attitudes dégradantes. C’est ce que traduisent les vers suivants :

- e jɛ vivi ji lobo lɛ bɛ awɔ n nyinyɛ

Traduction :

- Il commence à vomir et à péter

Ces vers, comme on peut le voir, évoquent sans coup férir le comble de la déchéance d'un soulard. Il est évident qu'un tel homme fasse l'objet de sarcasmes, de moqueries de toute sorte ; ce qui justifie l'attitude de l'enfant du chanteur. Ce dernier ne passe rien sous silence. Il s'est fixé un objectif ; celui de convaincre le public et il y est parvenu par la force de son argumentation. Manifestement, son développement captive, convainc et satisfait, ceci non seulement par la réalité qu'il évoque, mais surtout par la cohérence dans les détails qu'il en donne. Une fois l'objectif atteint, la chanson peut s'achever et c'est le rôle qu'assume l'étape suivante :

5. 4. 1. 2. 3 Hantalilɛ

C'est la conclusion de la chanson. Elle est caractérisée par la répétition d'une partie ou de l'ensemble de la formule introductive. Hantalilɛ consiste à revenir à la thèse qui a servi de matière au développement afin de proclamer la vérité que véhicule la chanson. Le chanteur a fait une promesse dans le hanbibɛ . Maintenant qu'il a tenu sa promesse, il retourne à la tête, donnant ainsi de sa chanson l'image d'un serpent qui se mord la queue.

Avec ces différentes étapes, on peut aisément se rendre compte de comment les chansons de forme longue recèlent des circonstances internes à leur exécution. C'est donc un schéma structural caractéristique de toutes les chansons du rythme akonhun qui nécessitent un développement plus moins long.

5. 5 Langage et expressivité de la chanson fon du rythme akonhun

5. 5. 1 Le langage verbal de la chanson fon du rythme akonhun

Si la langue est un instrument de communication comme on la définit souvent, elle est aussi un objet que nous transformons et manipulons à notre guise. Ainsi, de même que toute corporation s'invente un jargon pour se protéger des profanes, la chanson du rythme akonhun s'impose un langage particulier qui la distingue et l'éloigne du simple langage courant. C'est ce qui ressort de l'audition de certaines chansons dont le langage, du moins qu'on puisse dire, a tendance à s'écarter des normes linguistiques attestées dans la langue fon et tacitement acceptées et respectées par les locuteurs. Le langage de cette chanson fait apparaît re la parole chantée comme une parole à structure spécifique car les exigences du rythme, la recherche d'un langage métrique jointe à la nécessité immédiate de faire passer le message sans ambages et sans ambigüité imposent aux chanteurs l'utilisation d'un langage spécifique. Ce langage dispose d'un vocabulaire qu'il n'est pas donné à tout le monde de comprendre. Ce sont des tissus d'images dont la compréhension requiert un subtil jeu de l'esprit. Le langage du rythme akonhun n'exprime pas les choses comme le ferait la parole ordinaire. C'est un langage qui abonde en procédés stylistiques particuliers répondant à des préoccupations esthétiques qu'il serait intéressant de dégager.

5. 5. 1. 1 Les images

L'utilisation des images dans la chanson fon du rythme akonhun s'explique par le fait que, dans la conception fon, la parole ait une importance fondamentale. Les forces qui se manifestent à travers elle, la rendent plus que mystérieuse. Elle est chargée d'une puissance qui exige prudence et courtoisie. D'ailleurs, en personnifiant la chanson dans la formulation suivante : « nu e wu hàn □ɔ mɔ lé » (ce pourquoi ma chanson dit cela), les chanteurs semblent

lui conférer une existence humaine à fonction bénéfique ou maléfique. Nous appelons personnification le fait que les choses comme les forces de la nature, les concepts abstraits et les objets inanimés obtiennent les qualités propres aux êtres humains. Dans les cas extrêmes, ces entités non humaines deviennent dans les chansons des personnages et la personnification est totale. C'est la raison pour laquelle les chanteurs essaient d'arranger ces chansons et de les transformer afin de leur donner des formes esthétiques au contenu moins choquant. C'est dire que la bonne chanson en fon n'est pas celle qui communique son message sans détour comme le ferait le langage ordinaire, mais c'est celle qui enrobe la vérité la plus amère dans des paroles douces afin de la faire avaler à tout le monde. Ceci étant, il y a donc dans la chanson du rythme akonhun, un désir manifeste, par l'emploi des images, de rendre moins choquante toute parole qui pourrait le devenir dans certaines circonstances. Ainsi, par l'utilisation de la métaphore « avɔ wíwi jɛ n mi na do » signifiant « nous ne porterons que le pagne noir » par exemple dans la chanson n^{o} 21, l'auteur évoque le deuil que porteraient les rivales. En effet, le pagne noir évoque dans l'aire culturelle adja-tado l'idée de décès. Il y a donc là un jeu de parallélisme qui permet un transfert de sens et contribue à dissiper l'idée de malheur que comporterait la chanson si elle faisait directement allusion à la mort. Dans le même ordre d'idée, le phénomène de la mort est rendu dans certaines chansons par un euphémisme accrocheur. C'est le cas des chansons n^{o}14 « avɔ ce wɛ ji zo » signifiant « mon pagne s'est consumé » et n^{o} 16 « oka na □o nusu», signifiant « la calebasse devrait avoir de couvercle ». Ici, l'image du pagne consumé évoque la disparition d'un être cher et celle de la calebasse sans couvercle, la protection que constituent les parents pour leur progéniture lorsqu'ils sont en vie. Outre les impératifs de courtoisie et de prudence, il est courant de remarquer que certains mots ou expressions frappées de tabou social ou individuel apparaissent même s'ils sont habillement camouflés soit par une distorsion de leur

forme phonétique, soit par l'emploi d'euphémisme banal. C'est ainsi que l'expression « bawɛ nlɛ nwi na » dans la chanson n° 11, qu'on peut traduire par « trouver une issue à », est préférée à «□exo » c'est-à-dire « avorter ». Aussi, dans la chanson n° 8, la métonymie « □u gbɛ » signifiant « manger la vie » est utilisée pour signifier « faire l'amour », et « mɔ xu □agbe jɛ » (tomber dans une bonne mer) chanson n° 9 signifie « avoir de la chance ». On note aussi l'utilisation des synecdoques. C'est le cas de « gbo santa » (couper les cils) pour signifier « se maquiller » (chanson no 8), « da adɔ go » (épouser un ventre) pour signifier « épouser une femme gourmande ». Ailleurs, c'est l'anaphore de la mort qui est utilisée pour peindre la même réalité. C'est l'impression que donnent l'accumulation des expressions synonymiques tels que : okú jɛ su, abalaxwe jɛ su, sa□exwe jɛ su, tous signifiant la mort. On pourrait multiplier à l'infini les exemples d'image dans la chanson fon du rythme akonhun, mais ceux-ci suffisent à montrer comment une intention précise se cache derrière le choix des mots ou expressions utilisés par les chanteurs.

5. 5. 1. 2 Les répétitions

La répétition est un procédé très important de la chanson. Elle va au-delà de l'expressivité immédiate des mots ou des phrases pour créer une poésie autonome qui tend à subvertir le langage ou à le réinvestir d'une fonction magique. Bogniaho écrit à ce propos : « la répétition n'est pas génératrice d'ennui, le retour périodique d'un mot, d'une sentence ou d'une construction entoure la pièce de magie ».[284] Il existe plusieurs sortes de répétitions dans la chanson du rythme akonhun, produites pour des raisons mnémotechniques liées à la transmission orale des chansons. Les plus évidentes sont :

[284] Ascension Bogniaha, *Histoire* 86.

- La répétition d'une partie de la chanson. Elle concerne certaines parties importantes de la chanson telle que le hanta dont nous avions parlé, et qui donne le ton général de la chanson par son fond thématique. La répétition des hanta intervient à des périodes fixes, permettant ainsi au chanteur soliste de prendre du souffle, surtout lorsqu'il s'agit par exemple d'une chanson à développer par séquence. C'est le cas par exemple de la chanson n° 14 intitulée Avocè wɛ ji zo où les douze vers sont répétés un certain nombre de fois afin que la série des termes constants et variables soit facilement retenue et mémorisé en peu de temps.

- La répétition des segments. Il s'agit de la reprise à des intervalles très réguliers et à la manière d'une litanie, de certains segments de phrases, et ceci tout le long de la chanson. Dans ce cas, elle joue un rôle d'intensification de mélodie et d'orientation de l'attention de l'auditoire sur le plan sémantique. On remarque ce phénomène par exemple dans la chanson n° 15 où le segment « òhú è hu… » (La mort qui a emporté…) s'associe à d'autres unités pour donner à la chanson sa forme litanique. Les répétitions assurent donc, non seulement une efficacité mnémotechnique, mais elles ont aussi pour but d'accrocher l'auditoire, d'attirer son attention et d'aiguiser sa curiosité à connaître davantage sur le sujet traité.

- La répétition lexicale et sémantique. C'est un procédé fréquemment utilisé dans la chanson du rythme akonhun étant donné la liberté dont jouissent les chanteurs dans l'usage des ressources de la langue fon. C'est ainsi que l'on retrouve dans une chanson par exemple, des mots dont la signification est délimitée par celle des autres unités appartenant au même ensemble que nous n'hésiterons pas à qualifier de champs sémantique. Illustrons ceci par la chanson n° 2 dont le thème principal est « gbɛ » (la vie). Ce thème est soutenu dans son développement par des lexiques tels que : « gbɛ mɛ » (monde), « gbɛ tɔ » (homme), « gbɛ □otɔ » (createur),

« alagbɛ » (humanité). Comme on peut aisément le remarquer, tous ces termes sont réunis par un dénominateur sémantique commun en l'occurrence « gbɛ » qui signifie la vie. La répétition des ces mots assurent donc aux chansons leur fonction expressive.

- L'assonance : c'est la répétition d'un même phonème vocalique. Ceci est très fréquent dans le langage de la chanson du rythme akonhun. La répétition des voyelles joue un rôle important d'intensification de mélodie. Mais le phénomène le plus courant est celui de l'allongement vocalique. Il est vrai que le système vocalique fon ne comporte pas de voyelle longue mais plutôt une gémination vocalique c'est-à-dire le cas où deux voyelles successives isotimbres sont considérées comme une séquence de deux voyelles brèves. L'allongement vocalique se produit dans les chansons de façon à permettre l'harmonisation du rythme et de la mélodie. Ainsi donc, les voyelles qui sont de nature courtes deviennent longues. Par exemple, dans les chansons no 16, vers 26, la voyelle « e » s'allonge dans les termes « ce » (mon) et « ge » (absolument) pour devenir « c**ee** » et « g**ee** ». De même, la voyelle « o » s'allonge sous l'influence de la mélodie pour devenir dans les vers suivants :

E □ɔ avɔ ce wɛ jizo e **loo**

Ahan □agbe se ɔ un □o na nu **loo**

Un gbɛ ahan nunu **coo**

En fait, ces mots dans lesquels les voyelles sont doublées n'existent pas dans la langue fon. Mais ceci ne change rien à la signification des chansons. La voyelle dans certaines chansons devient parfois ultra longue surtout en finale absolue de mot. Le hangbè c'est-à-dire la voix du chanteur devient dans ce cas « lomi lomi » (voix mielleuse). Cet allongement des voyelles dans la chanson

du rythme akohun montre la liberté que s'autorisent les chanteurs : liberté d'expression vocale, recherche de sonorités agréables à charmer l'oreille, et soumission des mots à des structures morphologiques non attestées dans la langue. Cependant, la modification des structures de certains mots dans la chanson n'entraine pas le changement de sens.

5. 5. 1. 3 Les onomatopées

Elles sont très nombreuses et riches en expressivité dans la chanson fon du rythme akonhun. Elles ont pour rôle d'égayer les danseurs. Les onomatopées qu'on rencontre ici sont des reproductions par la bouche d'un ensemble rythmique dévolu à un ou plusieurs instruments momentanément absents d'une performance. C'est donc une technique vocale singulière qui consiste à imiter les sons produits soit par les tam-tams, soit par les frappements de la poitrine. Elles traduisent la cadence et le mouvement du corps pendant la danse. La chanson no 1 nous offre un exemple épatant :

- Wolo wolo wolo wolo

  Wotogolomὲ ze waka

  Kolo wɔ kɔ

  Hihihihi ohilihὲ

Traduction :

- Roule, roule, roule, roule

  Affiche toi et prends ton envole

  Grossis, prends du volume.

(Onomatopée imitant le rythme)

Ces vers rendent avec un humour plaisant et fascinant l'image d'un danseur qui se déploie et tourne son derrière en forme de boule. Ces paroles contribuent à donner plus de vivacité à la danse. Ce sont donc des éléments d'accentuation de rythme par excellence.

5. 5. 1. 4 Les idéophones

Ce sont des locutions rythmiques qui traduisent généralement l'idée de la forme des mots. Les idéophones donnent au langage de la chanson du rythme akonhun, une certaine précision et évoquent avec force le lien entre la forme des mots et leur signification. Ici, les chanteurs s'adonnent à toutes sortes de jeux verbaux et de néologismes, usant ainsi de toutes les libertés. Les idéophones sont des outils rhétoriques et l'émotion qui permettent de dramatiser l'action ou la parole. Ils permettent de soutenir l'attention et l'intérêt de l'auditoire sur ce qui est dit. Selon les contextes, les idéophones sont utilisés pour exprimer les sentiments tels que la peur, l'appréhension, le découragement, le dégoût, l'admiration, le contentement, la surprise, l'impatience, l'irritation, l'exaspération, la moquerie, l'horreur, le découragement, etc. Ainsi par exemple, dans la chanson n° 22, les mots suivants « Càn gànlìn Càn gànlìn Càn », suggèrent par leur forme et la force de leur concentration, l'idée de la moquerie d'une personne squelettique dont on ne voit que les os. Et puisqu'ils qualifient une femme, on peut aisément deviner qu'ils décrivent le physique de la femme en question, une femme très sèche sans embonpoint pouvant lui permettre de tourner. C'est d'ailleurs ce que corroborent les idéophones qui suivent : « Azapasi zapa oto un go□omè azapasi », qui évoquent l'idée d'une maladresse, d'un désordre. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle cette partie de la chanson appelle une forme de danse caractérisée par le balancement des bras et l'écartement des jambes de façon désordonnée.

De même, dans la chanson n° 3, « Cè kpè tulukpè » évoque l'idée d'une lourdeur. Il s'agit de la lourdeur d'un fagot de bois humide comme le fait si bien signaler le vers qui précède ces idéophones : « Onana naki ɔ bi wè fa » (tout le bois est humide, grand-mère). Ailleurs, dans la chanson n° 12, « keleun » renvoie à l'idée de petitesse, mais joue ici le rôle d'adverbe de quantité et accompagne l'adjectif « kpè e » pour signifier « un tout petit peu. On peut retenir ici que les idéophones sont légion dans le langage de la chanson fon du rythme akonhun. L'imagination créatrice des chanteurs associe ces formes particulières du langage qui sont phonétiquement identiques à l'idée de la chose dont on parle, ce qui a pour effet de créer le comique qui caractérise ce rythme.

5. 5. 1. 5 Les emprunts aux autres langues

Depuis toujours, la chanson qui est l'une des manifestations de la littérature fon se nourrit simultanément à beaucoup de sources possibles en passant par les emprunts à d'autres langues. Autrement dit, le langage du rythme akonhun semble beaucoup affectionner l'usage des mots étrangers à la langue fon. En effet, les chanteurs font recours à ces mots lorsque la structure d'un terme de la langue fon ne correspond pas à la structure mélodique de la chanson. Ici, les termes de la langue française sont à l'honneur avec la modification de leur structure, la langue fon étant une langue à structure ouverte. Par exemple, « bière glacée » et « facture » (chanson n° 8) deviennent « obiya glase » et « fati ». Ailleurs, dans la chanson no 9, « fanfare » est rendu par « fanfàà » et « leçon morale » devient « leson molalu ». Le même phénomène se produit dans les chansons n° 7, 8 et11 où « commissariat » est prononcé « komisaliya », « pharmacie » devient « flamasi », « dévaluation » se trouve tronqué pour devenir « deva ». La langue francaise s'africanise ainsi en s'adjoignant d'autres rythmes et structures pour enrichir la chanson fon du

rythme akonhun. Ce procédé vise non seulement à mieux transmettre le message, mais à rendre l'expression plus élégante. Le discours chanté devient dans ce cas, un mode d'expression qui transcende le langage ordinaire pour colorer et légitimer les événements de la vie.

5. 5. 2 La danse

« Communiquer au moyen du langage ne se réduit pas, il s'en faut de beaucoup, au seul maniement de l'alphabet, du lexique et d'une grammaire […]. Gestes, mimiques et mouvements sont peut-être plus explicites que la parole souvent redondante ».[285] Si l'on peut voir souligné ici le caractère facile de l'expression par le langage gestuel qui dépend moins de conventions, on peut y trouver l'affirmation du caractère social de la communication gestuelle. En ce sens, le langage gestuel de la chanson fon du rythme akonhun, en l'occurrence sa danse est une forme d'expression caractéristique du langage. La danse reste, selon la société fon, le moyen d'expression préféré du lyrisme et le plus solennel pour communiquer avec les puissances qui régissent l'action humaine. Véritable outil de communication, la danse permet de communiquer, non seulement avec les divinités, mais aussi avec la société dont les danseurs se font les porte-paroles. La souplesse des mouvements du corps, les haussements d'épaules, la tenue et le balancement des bras, la façon de maintenir le buste et de tourner la hanche ou les fesses, la cadence des pas de danse et surtout l'expression du visage souriant pour certaines formes de danse, sont autant de gestes significatifs qui permettent aux danseurs de transmettre leur message. Les propos de J. Cauvin confirment notre affirmation : « la danse est une activité de séduction, de désir, de joie de vivre, de projection de vie intérieure, d'inspiration divine,

[285] Valette Bernard, « Les langages non verbaux », *Analyses et réflexions sur le langage* (Paris : Marketing 1986) 206.

d'aspiration à l'idéal, de libération des contraintes ».[286]L'expression de la pensée et des sentiments par la danse suppose par ailleurs, la compréhension et l'analyse du sens du rythme. B. Koudjo écrit à ce propos : « ce n'est pas tant le caractère élaboré des mouvements qui compte que l'obéissance des gestes à la régularité imposée par la pulsation intérieure. Dans cette performance, la musique du corps doit rencontrer celle des instruments pour réaliser l'harmonie qui doit fonder l'unité de l'homme avec la danse. C'est cet accord qui s'exprime dans le sens imagé de « segan » signifiant être là où on vous attend au moment où l'on vous attend ».[287] Par cette métonymie de « sègan » qu'on peut traduire par « écoute la cloche et agit en conséquence », la danse du rythme akonhun semble être la réalisation de l'harmonie que demande le son produit par la cloche et la mélodie de la chanson. Elle apparaît alors comme un jeu de l'esprit et du corps qui unit intimement chanteur et danseurs d'une part, danseurs et rythme d'autre part. C'est donc un langage simultanément compris de tous les acteurs, et à travers lequel toute sorte de message peut être transmis. Rappelons que les prestations se font habituellement sur les places publiques et mettent en scène le plus souvent un couple des danseurs qui expriment leur pensés et émotions. Cette danse a souvent un caractère de représentation. C'est le cas par exemple de la danse chorégraphique ou la danse dite « adanwe » qui rappelle les hauts faits guerriers du royaume d'Abomey et la richesse de leur accoutrement. Il y a aussi d'autres formes de danses telles que la danse à fonction érotique, la danse lascive, la danse fessière, etc. Véritable mise en scène, la danse du rythme akonhun crée une atmosphère théâtrale puisque tous les mouvements y sont significatifs et donc porteurs de messages.

[286] Jean Cauvin, *Comprendre la parole traditionnelle* (Paris : Saint-Paul, 1980) 23.

[287] Koudjo, *La chanson populaire* 159.

5. 6 Intérêt thématique de la chanson fon du rythme akonhun

La chanson fon du rythme akonhun reste le lieu où peuvent s'exprimer toutes sortes d'idée. Les thèmes qu'abordent ces chansons sont souvent tirés du vécu quotidien des chanteurs eux-mêmes ou des problèmes et expériences de la société. Il serait impossible voire inutile de vouloir tenter ici une étude exhaustive des sujets qu'aborde la chanson fon du rythme akonhun. Nous ne retiendrons donc ici que quelques-uns ; certes d'inégale importance par rapport au nombre de chansons que présente notre corpus. Ceci est d'autant plus important que les thèmes principaux nous permettent de nous orienter vers des champs lexicaux propres à la traduction des textes recueillis.

En effet, la thématique, fondatrice du rythme akohun tourne autour de la relation entre le créateur et sa créature. Akonhun étant un rythme créé pour magnifier Dieu et témoigner la reconnaissance des hommes envers lui afin qu'il continue à veiller sur eux, on comprend alors l'importance des thèmes de pardon, de respect et d'invocation qui précèdent toute manifestation qu'elle soit festive ou funèbre. Ceci confirme la croyance du peuple fon aux divinités sans lesquelles, rien de bon ne peut se faire dans ce monde. Les chanteurs se sentent investis d'une mission divine, celle d'informer, d'éduquer, de motiver, de recréer et de libérer. Si le chanteur n'est pas au monde pour que le monde en soit changé, il a manqué son but. A ce titre, qu'elle relie ou qu'elle refuse, qu'elle apaise ou qu'elle dénonce, la chanson est toujours une parole qui inspire et motive la société. La chanson peut véhiculer les messages d'amour, de paix, de solidarité afin de permettre aux hommes de sortir des grisailles et de la monotonie pour rentrer dans un monde d'espoir. Elle incite aux valeurs humaines et à la dignité sociale. En mettant l'accent sur le thème d'amour, la chanson fon du rythme akohun fait de ce thème, le centre des préoccupations de la société fon. L'amour chez les Fon se fonde sur le respect et la

reconnaissance de l'importance de l'être aimé. En conseillant par exemple dans la chanson n° 8 « d'aimer, de s'occuper de la femme au foyer et d'abandonner les maitresses », le chanteur semble rappeler par là, les principes de la conception traditionnelle de l'amour : « aimer pour le meilleur et pour le pire ». C'est pourquoi il affirme en substance : « que celle qui est sous ton toi, soit pour toi une épouse ». L'épouse dans la société fon n'est pas seulement la compagne, mais surtout la mère, la conseillère, l'éducatrice. Ainsi, en faisant du thème d'amour le fondement du foyer, la chanson fon du rythme akohun semble célébrer par là ses bienfaits dont l'heureuse concrétisation est la progéniture. Il n'y a de foyer comblé que celui qui est béni par la présence d'enfant. C'est d'ailleurs pour cette raison que certaines chansons traitent ce thème avec beaucoup d'insistance. « L'enfant est le bénéfice de la vie », a chanté Adomu Jacqueline qui encourage à en avoir par tous les moyens (chanson n° 9). Plusieurs raisons expliquent ces exhortations, et ces chansons ne manquent pas de les énumérer : l'homme n'est rien s'il n'a pas de progéniture capable de continuer son œuvre ; l'enfant est un soutien capital dans les moments difficiles de la vie ; l'enfant est le signe de la vitalité et de la vivacité d'une famille. Pourtant, certaines chansons révèlent qu'il ne suffit pas d'en avoir, mais qu'il faudrait être aussi en mesure de s'en occuper convenablement, car l'enfant mal éduqué est un danger pour la société. C'est l'enfant mal éduqué qui commet des vols de toute nature, se prostitue, vend champs et maison de ses géniteurs (chanson n° 7). C'est pourquoi les chanteurs suggèrent leur éducation : « mi kpɔ nlɔ n mi kpɔ nlɔ n, kpɔ nlɔ n wɛ e nɔ kpɔ nlɔ n » (éduquer, éduquer, il faut absolument les éduquer). On comprend par là le souci des chanteurs à sensibiliser les parents sur la responsabilité qui leur incombe dans l'éducation de leurs enfants.

Par ailleurs, les circonstances de lamentation inspirent aux chanteurs de ce rythme divers sentiments qu'ils expriment au cours des manifestations telles que les veillées funèbres et les

cérémonies d'enterrement. Leur but est de sympathiser et de consoler les familles éplorées. Le type que nous avons nommé nuwamɛ han participe de cette mission de consolation et d'apaisement face à la puissance de la mort contre laquelle l'homme ne peut rien. L'examen de notre corpus montre d'ailleurs que la littérature funèbre chantée revêt une importance capitale dans la société fon.

Les chansons fon du rythme akonhun manifestent beaucoup d'autres thèmes dont on ne saurait parler ici compte tenu de l'orientation et surtout la visée de notre recherche. Mais il convient de retenir cependant que la thématique que développent ces chansons, participe de l'œuvre d'éducation et contribue à l'édification d'une société plus harmonieuse et plus tolérante. C'est d'ailleurs le sens que prend leur engagement.

5. 7 Conclusion

L'analyse de ces quelques textes de chansons de notre corpus montre le rapport évident entre la langue, la culture et la croyance fon dont elles ne sont que les manifestations. Ainsi, parti de la présentation de la société fon à travers son histoire, sa culture et sa langue, nous avons aussi évoqué l'historique et les caractéristiques de la chanson fon du rythme akonhun pour aboutir à la découverte de son langage spécifique. Nous avons aussi découvert le rôle que joue la chanson du rythme akonhun dans la formation et l'éducation de la société fon dans le cadre de la vie traditionnelle. Ceci corrobore l'affirmation selon laquelle la chanson s'intègre dans toutes les activités et demeure l'une des expressions vivantes de la culture fon. Nous avons pu nous rendre compte que ces chansons s'enracinent profondément dans leur contexte aussi bien socioculturel que linguistique dont elles reflètent fidèlement les caractéristiques. Ceci nous permettra de

montrer que la traduction de ce genre de la littérature orale fon ne saurait être faite sans la prise en compte des circonstances et conditions qui contribuent à sa naissance.

CHAPITRE SIX : ETUDE CONTRASTIVE DES TEXTES DE CHANSON FON ET DE LEURS TRADUCTIONS EN FRANÇAIS

6. 0 Introduction

L'intérêt des études de traduction est de montrer ce que peuvent révéler les textes à propos des processus qui les ont engendrées : les alternatives disponibles au traducteur, les choix faits par celui-ci et les contraintes par lesquelles les choix ont été influencés. C'est dans cette optique que nous situons l'objectif premier de ce travail ; ceci dans l'intention de partager ce que révèle la traduction des textes et des imaginaires fon avec les autres peuples. Selon Toury:

> The locus [of translation studies] is rather what the texts can reveal as concerns the *processes* which gave rise to them: the options at the translators' disposal, the choices made by them and the constraints under which those choices were affected.[288]

Il va sans dire que l'un des objectifs des études de traduction est de retracer le processus de traduction, la méthode, ainsi que de faire ressortir les unités de traduction afin d'arriver à une conclusion féconde. Rappelons que notre étude est orientée vers la traductologie descriptive qui a pour vocation de décrire le phénomène de la traduction c'est-à-dire aussi bien le processus traductif que le produit de l'opération traduisante. Et la question principale qui nous sert de boussole dans ce travail est de savoir s'il est possible de traduire les textes de la littérature orale fon et de refléter les particularités inhérentes à cette dernière. Notre hypothèse de base était

---

[288] Gedeon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Amsterdam/Philadelphia: John B Publishing Company, 1995) 174.

formulée pour démontrer que la littérature orale africaine possède ses procédés propres dont la traduction ne saurait rendre compte fidèlement. La vérification de cette hypothèse ne saurait être possible sans l'analyse contrastive des structures linguistiques des textes traduits en français et des textes originaux fon ; ce qui permettra de faire sortir les différences que présentent les deux langues en présence. Il s'agit donc de relever, à partir des deux versions de la chanson, ce que nous considérons comme des régularités ou irrégularités différentielles qui proviennent du décalage dans le fonctionnement de ces deux langues. Nous étudierons à cet effet un texte de chaque type de notre corpus et les passages qui leur correspondent dans le texte français. Dans notre étude, nous nous appuierons à la fois sur une démarche contrastive consistant à mettre en regard des textes originaux et leur traduction, et sur les démarches théoriques discutées dans le chapitre trois. Rappelons que les principes de la linguistique contrastive envisagent l'activité de la traduction dans le cadre d'une réflexion théorique, et l'inscrivent par là même dans une large perspective linguistique où les régularités différentielles permettent de mettre en relief les principales différences dans le fonctionnement des langues, dont la connaissance s'avère importante lors de toute traduction d'une langue à l'autre. La linguistique contrastive, c'est la comparaison terme à terme, rigoureuse et systématique, de deux langues, L_1 (langue source) et L_2 (langue cible), et de leurs différences structurales. Nous tenons à préciser ici qu'il ne s'agit pas, dans le présent travail, d'énoncer les règles de la traduction, ni d'analyser l'application de ces règles, mais de faire sortir certains contrastes entre la version française et les textes originaux fon à l'échelle des unités textuelles précises. Nous procéderons aussi à quelques commentaires lorsque cela s'avère nécessaire en liaison avec les procédés de traduction. Ceci étant, toutes nos remarques seront suivies d'exemples exposés de façon contrastive avec des

références aux chansons étudiées, et apparaîtrons sous forme d'analyse lexicale, syntaxique et stylistique. Mais d'abord, une précision s'avère nécessaire pour éclairer ces notions :

6. 1 Analyse lexicale

L'analyse lexicale est fondée sur les proximités entre les mots employés et leur fréquence. Dans son ouvrage intitulé *Syntaxe générale,* Martinet souligne qu' « en principe, les signes de chaque langue forment une structure *sui generis*, c'est-à-dire qu'ils s'opposent les uns aux autres de façon particulière, de telle sorte qu'il n'y a pas de correspondance sémantique exacte d'une langue à une autre : le *hot-dog* en anglais ne peut pas être rendu par le *chien-chaud* en français »[289]. A l'appui des remarques de Martinet, il ne peut pas y avoir, nous semble-t-il, une équivalence lexicale biunivoque entre deux mots de langues différentes, qu'elles soient proches ou éloignées sur le plan de la culture et de la civilisation. D'une langue à l'autre, les concepts ne se recouvrent jamais tout à fait, ce qui suffit à faire de la traduction, à l'échelle de chaque mot, une tâche difficile. Il en va de même entre le fon, langue de tradition orale, et le français, langue écrite. Ici, nous essayons de montrer qu'un objet ou une notion, qui existent en fon, n'existent pas nécessairement en français, et inversement. Par conséquent, le mot, qui désigne cet objet ou cette notion, peut ne pas exister.

6. 2 Analyse syntaxique

L'analyse syntaxique consiste à mettre en évidence la structure d'un texte. Elle repose sur l'idée qu'il existe des connections entre système linguistique et système cognitif, et il s'agit alors de prendre en charge non seulement les aspects liés à la cohérence référentielle c'est-à-dire des

[289] André Martinet, *Syntaxe générale* (Paris : Armand colin, 1985)169.

substantifs, des signes linguistiques qui renvoient à une réalité extra linguistique, mais aussi ceux relatifs au contexte d'énonciation. Mais l'objectif principal ici est de faire sortir les similitudes ainsi que les différences que présentent le fon et le français du point de vue syntaxique et de voir leur impact sur la traduction que nous avions proposée.

Rappelons d'entrée de jeu que les linguistes structuralistes rejetaient toute possibilité de traduction s'appuyant sur le principe selon lequel la valeur des éléments des langues ne présente pas de relation symétrique d'une langue à l'autre. Autrement dit, le fait que chaque langue organise son espace sémantique de façon différente nie théoriquement toute possibilité de valeur égale entre les éléments des différentes langues. Dans cette analyse, nous partons de l'étude contrastive des deux versions afin de faire ressortir la différence entre le français et le fon sur le plan grammatical (notamment dans la traduction des traits grammaticaux et dans l'emploi des formes temporelles) et dans l'agencement syntaxique des phrases. Ceci permet de montrer aussi que les difficultés de traduction peuvent provenir de la différence de structure entre les deux langues en présence.

6.3- Analyse stylistique

Dans son parcours, le traducteur se voit contraint, notamment quand il s'agit de rendre des effets de style particuliers, de renoncer à certains procédés stylistiques utilisés par l'auteur du texte original, et de les remplacer par d'autres, de créer ou d'innover afin de les adapter au texte cible. Chaque fois que le traducteur bute contre les difficultés de restituer une réalité culturelle spécifique à la communauté de la langue source, il choisit des procédés stylistiques différents et, par conséquent, il adopte des procédés de traduction différents. Cela signifie que l'analyse stylistique ne peut être une liste de procédés formels dépourvue de signification, sans lien avec la

sémantique du texte. Rappelons que l'interprétation d'un texte se fond sur le langage. Ceci étant, nous essayons ici de mettre en rapport les procédés de traduction adaptés et les procédés stylistiques utilisés afin de refleter certaines caractéristiques du texte original. Nous nous basons, de ce fait, sur les possibilités interprétatives de la langue fon afin de restituer les styles par les possibilités stylistiques que nous offre la langue française.

6. 4 La régularité différentielle

Ce que nous appelons régularité différentielle se situe dans le cadre du respect des normes aussi bien linguistique que culturel dans les deux langues en contact. Cela renvoie à la notion de fidélité qui a été pendant longtemps une notion controversée en traduction et qui met le traducteur devant un grand obstacle. Doit-il être libre ou fidèle ? Comment faire pour être fidèle au texte original sans gêner la compréhension des lecteurs du texte cible ? Comment combiner la fidélité et la lisibilité dans une traduction, si l'une n'exclut pas l'autre ? Pour Albir Amparo, la fidélité est « l'existence du lien souhaité entre l'original et sa traduction »[290]. C'est pourquoi, il la définit selon trois objets : le vouloir dire de l'auteur, la langue d'arrivée et le lecteur. D'ailleurs, les propos de Lederer semblent confirmer cette affirmation lorsqu'elle écrit : « ce triple rapport de fidélité au vouloir dire de l'auteur, à la langue d'arrivée et au destinataire de la traduction est indissociable. Si l'on ne reste fidèle qu'à un seul de ces paramètres, et qu'on trahit les autres, on ne sera pas fidèle au sens ».[291] En effet, être fidèle ne veut dire ni traduire littéralement, ni traduire librement et c'est pourquoi Jean Delisle explique qu' : « une traduction qui rend fidèlement chaque mot restituera rarement le sens de l'original. Il ne s'agit certes pas d'effectuer

[290] Albir Amparo Hurtado, *La notion de fidélité en traduction* (Paris : Didier, 1990) 14.

[291] Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui. Le model interprétatif* (Paris : Hachette, 1994) 85.

une copie de l'original, car dans ce cas, aucune traduction ne serait possible».[292] S'il faut comprendre par fidélité le transfert exact du message de la langue source, cela impose aussi le respect des valeurs propres à la langue cible. Konigs cité par Reiss écrit : « la traduction est la transposition adéquate, dans le respect de la syntaxe, du lexique et des normes stylistiques propres à la langue cible, d'un matériau linguistique constitué en langue source ».[293] Cette exigence est à la base de la question de savoir s'il est possible de traduire la littérature orale africaine, en l'occurrence la littérature fon en français et refléter les nuances lexicales, syntaxiques et stylistiques. Et c'est ce que nous allons essayer de vérifier dans la traduction faite du corpus que nous avons élaboré.

Tableau 1(chanson 1)

Texte en fon	Traduction en français
- Awo lὲ gbé e hansinɔ otodo lὲ gbὲ wὲ mi nɔ xo - O mi lέ mà nyi àhè é Àwo lὲ gbé wὲ mi nɔ xo - Jiwa□é w'ayihun da gbe - Tele un e tele un aja tele un - Alada kέ nlέ n afɔ ma jayi Jiwa□é nyi	- La voix des initiés, celle des chanteurs Émérites, c'est elle que nous invoquons - Nous ne sommes pas des novices, C'est la voix des initiés que nous invoquons - Jiwade vient s'amuser - Danse, apprête-toi à danser - Alada trébuche mais ne tombe pas,

[292] Jean Delisle, *L'Analyse du discours comme méthode de traduction, théorie et pratique* (Ottawa : Université d'Ottawa, 1984) 21.

[293] Katharina Reiss, *Problématique de la traduction* (Paris : Economica, 2009) 17.

han valu we ba mɔ han ba ji - Hun malan gelexo, bo wa na hangbe nu ma xo akɔ nhun lɔ - Dejananyi zɔ nlinzanji Jiwa□é nyi han valu we ba mɔ han ba ji - Hun malan gelexo, bo wa na hangbe nu ma xo akɔ nhun lɔ - Gὲ lὲ lὲ vi Untunko Jiwa□é nyi han valu we ba mɔ han ba ji - Hun malan gelexo, bo wa na hangbe nu ma xo akɔ nhun lɔ - Ovi sɔ nu□e na wa ɔ nɔ tɔ n tɔ wὲ nɔ malan nyὲ malan Tὲ kpoxwe - Hun malan gelexo, bo wa na hangbe nu ma xo akɔ nhun lɔ	Jiwade t'invoque afin d'avoir de l'inspiration pour chanter - Le tam-tam évoque Geleho, viens m'inspirer afin que je puisse jouer ce rythme - Dejannagni zonlinzanji, Jiwade t'invoque afin d'avoir de l'inspiration pour chanter - Le tam-tam évoque Geleho, viens m'inspirer afin que je puisse jouer ce rythme - Le fils ainé de Gelele, Jiwade t'invoque afin d'avoir de l'inspiration pour chanter - Le tam-tam évoque Geleho, viens m'inspirer afin que je puisse jouer ce rythme - L'enfant qui entreprend quelque chose demande la bénédiction de ses parents ; moi j'invoque Tekpohwe - Le tam-tam invoque Geleho, Viens m'inspirer afin que je puisse jouer ce rythme

- **La traduction du lexique**

Les textes possèdent des caractéristiques qui influencent la manière de les comprendre et de les transférer dans une autre langue, a écrit Reiss qui suggère d'identifier le type de texte afin de savoir quel genre d'information il contient et quelles stratégies adopter pour le traduire. Partant de cette suggestion, un regard jeté sur le tableau N^0 1 nous permet de situer le texte dont il est question ici sur le plan informatif ainsi qu'en témoigne son champ lexical. Il informe sur la notion du respect et de la considération du sacré dans toute entreprise dans la société fon. Dans le but de refléter cette conception, la traduction s'est efforcée de trouver des équivalences lexicales qui sont plus ou moins révélatrices de cette thématique. En rendant respectivement « initié », « bénédiction » et « implorer » les termes fon « awo », « gbe » et « xo », la traduction révèle le thème de cette chanson qui est en faite une chanson d'invocation ou de demande de permission.

Awo / lὲ /gbé / hansinɔ / otodo / lὲ / gbὲ / wὲ / mi / nɔ / xo

Initié / PLU/ voix / chanteur/ émerite/ PLU/ Assert/ nous/ Hab / frapper

La voix des initiés, celle des chanteurs émérites, c'est elle que nous implorons.

La traduction littérale de cet énoncé conduirait à une incompréhension totale puisque le sens global n'est perceptible que dans une approche interprétative. En appliquant donc le principe de base de la théorie interprétative, à savoir : Compréhension → Déverbalisation → Réexpression, le texte français retrouve un sens dans la visée du texte fon. En effet, le terme « awo » en fon recouvre une ambigüité dans son usage. Il peut signifier « faux féticheur » ou « menteur » qui ne sont pas des référents dans ce contexte. En le rapprochant à un autre verbe qui n'est pourtant pas

présent dans le texte original, on comprend l'interprétation faite par le traducteur afin de faire sortir le parallélisme. « Mɔ awo » en fon signifie « être initié ». Ainsi, le choix de ce terme se justifie dans la mesure où le contexte de son utilisation favorise cette conception (confère avaluhan dans le chapitre cinq). En outre « gbè » en fon signifie « voix » comme nous l'avions expliqué en 5.2.6. En le rendant en français par « bénédiction » dans ce contexte, cela se justifie parce qu'il est accompagné du verbe xo. En fon le syntagme verbal « xò gbè » est utilisé pour implorer ou demander la permission. C'est donc par extension à l'expression fon « un xò gbè tòwè » que « gbè » est rendu en français par « bénédiction ».

Un /xò/ gbè /tòwè

Je /implore / voix/ Poss

J'implore ta bénédiction.

Vinay et Darbelnet rappellent que : « la bonne traduction est celle qui rend le sens de la langue de départ avec les moyens de la langue d'arrivée ».[294] Le français a donc recours à un terme équivalent pour exprimer la conception fon qui exige que les jeunes demandent la bénédiction de leurs ainés dans toute entreprise. D'ailleurs, la traduction du mot fon « ahe » par « novice » ne fait que renforcer cette idée du manque d'expérience des jeunes face à l'omniscience des ainés. On trouve la même préoccupation dans le cas spécifique de la traduction de « Ovi » par « enfant » et de « nɔ tɔ n tɔ » par « parents ». Mais traduire nɔ tɔ n tɔ par « sa mère » qui est en fait la traduction littérale de ce syntagme nominal aurait été très restrictif. C'est pourquoi le traducteur a préféré un terme générique pour faire ressortir la relation dont il est question dans la chanson, une relation basée sur le respect de la hiérarchie : entre novice et expérimenté, entre enfant et parents, entre humain et divinités. En outre, le verbe nyi signifie « s'appeler », mais le

[294] Jean- Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais (*Paris : Didier, 1976)140.

traducteur le rend par « être » car « s'appeler » ne saurait convenir au terme générique de novice auquel renvoie ce verbe. Par rapport à « nous ne nous appelons pas novices » qui est la traduction littérale de « mi lɛ́ mà nyi àhè », l'énoncé français « nous ne sommes pas des novices » semble respecter la logique lexicale française, mettant ainsi en valeur la notion du renoncement qui s'exprime en fon par le syntagme verbal « nyi ahe » utilisé à la forme négative.

O mi/ lɛ́ / mà / nyi / àhè

Nous/ PLU/NEG/s'appeler/ novice

Nous ne sommes pas des novices.

Aussi, pour comprendre la liaison entre le verbe « trébucher » utilisé pour traduire kɛ́ nlɛ́ n afɔ (cogner pied), faut-il faire un rapprochement entre l'action et le résultat.

Kɛ́ nlɛ́ n/ afɔ

Cogner/pied

Trébucher

En français, « cogner son pied» ne saurait être utilisé sans la préposition « contre ». Mais ce dernier n'est pas présent dans le texte fon d'où la recherche d'un terme équivalent à l'action exprimée en fon par kɛ́ nlɛ́ n afɔ . Ainsi, trébucher semble correspondre à la situation qu'évoque l'énoncé puisqu'il justifie l'action qu'exprime le verbe fon « jayi » c'est-à-dire « tomber ». On remarque par ailleurs une transposition lexicale dans la traduction de hangbe par le verbe « inspirer ». Hangbe signifie littéralement « la voix de la chanson ». Lorsqu'un chanteur fon demande le hangbe, même si ce terme renvoie à la voix mélodique, celle qui convient le mieux à la chanson, on peut comprendre qu'il demande implicitement par ce terme l'essence même de la chanson c'est-à-dire l'inspiration. C'est cette idée que veut faire ressortir la version française en traduisant ce terme par « inspirer ». De façon générale, on peut remarquer que le champ lexical

utilisé dans la version française contribue aussi à mettre en relief la thématique de la primauté de l'invocation et de demande de l'inspiration sur laquelle est basée la version originale.

- **Agencement syntaxique**

L'analyse du tableau 1 montre que les deux langues utilisent les mêmes structures syntaxiques à quelques différences près. Étant donné la situation d'information, on peut remarquer que le texte fon est construit autour d'une structure simple de SVO. Et dans le souci de refléter cette simplicité structurale, la traduction a essayé d'adopter quelques fois la même démarche. C'est ce qui ressort par exemple des énoncés suivants :

a) mi / lɛ́ / mà / nyi / àhè

   Nous/ PLU/ NEG / appeler/ novices

   Nous ne sommes pas des novices.

b) Ovi / sɔ / nu□e/ na / wa / ɔ

   Enfant/ prendre/ chose/ Fut/ faire/ Top

   L'enfant qui entreprend quelque chose

On remarquera dans le deuxième exemple qu'il y a introduction d'un subordonnant « qui » dans la traduction afin de respecter la structure de la langue française. Rappelons que la langue fon ne dispose pas de subordonnant. En outre, la relation établie entre deux actions en fon, relation marquée par une absence totale de juxtaposition et de coordination est rendue par une coordination en français dans l'exemple suivant :

Alada/ kɛ́ nlɛ́ n/ afɔ / ma / jayi

Allada/ trébucher/ pied/ Neg/ tomber

Allada trébuche mais ne tombe pas

Sans l'introduction de la conjonction de coordination, la phrase française n'aurait pas été acceptable même si elle semble être grammaticalement correcte. De façon générale, la configuration syntaxique du texte français reflète celle de la langue fon même si elle est dominée par la coordination et l'intégration. Les phrases dans la traduction sont bâties de façon linéaire comme en fon. Mais on remarquera que les verbes français apparaissent sous la forme fléchie contrairement aux verbes dans le texte original qui ont gardé leur forme infinitive même dans des énoncés.

- **La norme stylistique**

Le texte 1 manifeste un certain nombre de spécificités qui permettent de reconnaître son origine orale. La première caractéristique est son style direct et la répétition non seulement de certains mots mais aussi des énoncés entiers donnant ainsi au texte un aspect redondant. En fait, cette chanson apparaît comme un dialogue sur le mode de question et réponse entre un soliste et son chœur ; ce que la traduction a essayé de reproduire. Par exemple, pour annoncer le thème de la chanson, le texte fon procède par topicalisation, procédé qui a été respecté dans la traduction. La tropicalisation consiste à signaler explicitement au début de la phrase, un constituant qui joue le rôle discursif du sujet. C'est le cas par exemple de la construction de la phrase fon dans laquelle awo lɛ̀ joue le rôle de topique.

Awo/ lɛ̀ / gbé / hansinɔ / otodo / lɛ̀ / gbè / wɛ̀ / mi / nɔ / xo

Initié/ Plur / chanteur/ émérite/ Plur/ assert/ nous/ Hab/ implorer

La voix des initiés, celle des chanteurs émérites, c'est elle que nous invoquons.

La traduction française respecte cette structuration, mais en transposant le syntagme nominal hansinɔ otodo lὲ par le pronom « celle ». Ainsi, en y insérant un pronom démonstratif, la traduction essaie d'être conforme aux règles de la topicalisation en français qui veut que l'élément topicalisé soit pronominalisé. De plus, certains des procédés utilisés dans ce texte sont contraints par l'information que transmet le texte. Ainsi, pour rendre le caractère répétitif de certains énoncés qui ont pour but de capter l'attention et de susciter des associations d'idées valorisantes sur la notion de l'expérience, la traduction fait apparaître ces énoncés autant de fois qu'ils apparaissent dans le texte original. C'est ce qui ressort de la répétition constante de l'expression mi lé mà nyi àhè rendu par « nous ne sommes pas des novices ». En traduisant l'expression Alada kέ nlέ n afɔ ma jayi par « Allada trébuche mais ne tombe pas », la traduction s'est contentée d'une modulation dont la signification référentielle de base n'est pas la même dans les deux langues. Il s'agit en faiteici d'un procédé de personnification. Allada est une ville historique qui était à l'origine des guerres d'expansion du royaume du Dahomey. Cette ville a été plusieurs fois menacée par les envahisseurs, mais n'est jamais tombée. Elle devient alors le symbole de la résistance, de l'expérience et de réussite. « Allada trébuche mais ne tombe pas » est donc une allusion faite à ce passé glorieux de la ville d'Allada qui a connu plusieurs fois des moments de difficulté et de peine, mais qui en est sorti agrandi et fort. Mais la traduction, ne disposant pas ce contexte référentiel, a été contrainte de rendre mot pour mot cette image de résistance et de victoire. Le même procédé de personnification peut être identifié dans la traduction du syntagme verbal suivant :

Hun/ malan /gelexo

Tam-tam /invoquer/ Geleho

Le tam-tam invoque Geleho

On peut remarquer que Hun en fon signifie « tam-tam », mais l'auteur lui attribue les qualités d'un être humain. Ce procédé de personnification permet de conférer à l'objet dont il est question, les qualités d'un être humain. Il peut donc invoquer ou évoquer selon les circonstances de son utilisation. Les figures utilisés dans la version française, même si elles offrent des structures différentes de celles de la version originale, manifestent le même degré de compréhension et permettent de les qualifier d'identiques.

Tableau 2 (chanson 22)

Texte en fon	Traduction en français
- Ocanganlin canganlin can O nyɔ nu nu□e □o vɛ̀ gomɛ̀ Gan mu □o to tɔ n Ganja xwi □o nukun mɛ̀ Togo□o zɛ̀ kpa Ohuntɔ ni xo ni ma kpɔ n - Azapasi zapa, Oto un go□omɛ̀ azapasi	- Sèche, femme sèche Femme au goitre Femme au visage balafré, portant des boucles d'oreilles sans valeur. Femme aux orteils débordés Que mon rythme résonne pour elle. - Maladroite, elle tourne maladroitement

- **La traduction du lexique**

Le tableau 2 évoque une situation typique de l'oralité africaine : l'utilisation des idéophones et onomatopées qui sont les éléments caractéristiques du langage parlé. L'hypothèse de base est qu'on ne saurait transposer certains traits spécifiques tels que les onomatopées et les

idéophones dans une langue écrite. La chanson du texte 2 nous en offre un exemple. Faisons remarquer d'entrée de jeu qu'il s'agit d'un texte descriptif ainsi que le montre son vocabulaire qui évoque la description physique d'une personne. Ainsi, le décalage le plus perceptible entre le texte fon et la traduction est la tendance du français à expliciter davantage, ceci dans le but de produire le même effet que le texte fon. C'est l'impression que donne la traduction de canganlin par l'adjectif « sèche ». Et comme on ne saurait avoir un qualifiant sans un qualifié, le traducteur y a introduit un élément c'est- à -dire le mot « femme » qui ne se trouvait pas dans l'énoncé initial afin de respecter la structure syntaxique du français. Rappelons ici que la littérature traduite peut être perçue sous l'angle innovateur ou conservateur selon le polysystème, c'est-à-dire que la traduction littéraire peut introduire de nouvelles idées et de nouveaux modèles dans la culture ou renforcer les formes existantes. Dans ce cas, l'introduction d'un élément nouveau dans le texte français se trouve ainsi justifiée. Aussi pour faire ressortir la notion de désordre que reflète le lexique fon Azapasi, la traduction française le rend par « maladroit ». Il est aisé dans ce cas de dire que la plupart des mots fon n'ont pas des équivalences exactes en français. Nous avons affaire ici à un néologisme puisque ce mot n'existe pas en tant que tel en fon. Pour comprendre sa signification, on ne peut que se référer au contexte de son utilisation. C'est pourquoi, le traducteur a dû recourir au procédé d'interprétation avant de le transposer par l'adjectif « maladroit » qui ne correspond à l'action décrite qu'en vertu des similitudes. C'est aussi le cas dans les exemples suivants :

a) O nyɔ nu/ nu / □e / □o / vɛ̀ go/ mɛ̀

   Femme/ chose/ Ind / être/ gorge/ Prép

   Femme au goitre

b) Gan / mu / □o / to / tɔ n

Fer/ mou/ être/ oreille/ Poss

Portant des boucles d'oreille sans valeur

c) Ganja/ xwi/ □o/ nukun/ mɛ̀

Fil de fer/ ligne/ être/ figure/ Prép

Femme au visage balafré

Dans l'exemple (a), nu□e signifie « quelque chose ». Sa traduction en français par « goitre » est motivée par le rapprochement à une déformation que l'on note souvent dans la « gorge » de certaines personnes et que la traduction a rendu littéralement par vɛ̀ go. On retrouve la même démarche dans la traduction de l'exemple (c) où Ganja xwi qui renvoie à l'idée de lignes tracées par un fil de fer a été rendue par « balafres ». Cette interprétation n'a été possible que par la référence que ces mots font au syntagme prépositionnel « nukun mɛ̀ » que le français traduit par « visage ». S'il y a des lignes dans le visage, il ne peut s'agir que des cicatrices ou des balafres, mais la traduction a préféré ce dernier terme à cause de sa connotation péjorative. Par ailleurs, en rendant « gàn mú » dans l'exemple (b) par « boucles d'oreilles sans valeur », la traduction française a procédé aux rajouts qui se justifient par des contraintes lexicales, car « gàn » signifie « fer » et « mu » peut être traduit par « mou » c'est-à-dire qui manque de solidité ou de valeur. Ainsi, le texte français fournit plus de renseignements, en transposant ce qui semble jouer le rôle d'adjectif (mú) par un syntagme prépositionnel (sans valeur).

Gàn / mú

Fer/ mou

Fer sans valeur

Même à ce niveau, cette expression ne semble pas faire référence à ce dont il est question dans la chanson. Il a donc fallu la rapprocher au mot fon « tó » c'est-à-dire « oreille » pour la traduire par « boucle d'oreille sans valeur ».

Gàn/ mú/ □o/ tó/ tɔ n

Fer/mou/être/ oreille/ Poss

Portant des boucles d'oreille sans valeur

Enfin, « Togo□o zɛ̀ kpa » est une expression qui suggère l'idée du débordement d'orteil ou d'une longueur exagérée d'un des orteils du pied de la personne décrite. Les mots utilisés dans la traduction française semblent être plus précis et plus explicites et remplissent, comme on peut voir, leur rôle de description puisqu'ils contribuent à faire ressortir le thème de description dont il est question dans la chanson. Ceci est à juste titre une des régularités différentielles du français et de la langue fon qu'il faut prendre en compte

.

- **Agencement syntaxique**

Les structures syntaxiques des deux textes semblent identiques dans le tableau N^0 2. Rappelons que la langue fon manifeste plus de structures de type SVO, ce qui apparaît conforme aux phrases simples dans la traduction de ce texte. Les exemples suivants illustrent ce fait :

a) Nu/ □e / □o / vɛ̀ gomɛ̀

Chose/ Ind/ être/ gorge/ dans

Femme au goitre

b) Gan/ ja/ xwi / □o / nukun / mὲ

Fer de fer/ ligne/ être/ visage/ dans

Femme au visage balafré

Dans cet exemple on ne peut s'empêcher de remarquer l'utilisation d'un syntagme prépositionnel pour transposer un énoncé prédiqué c'est-à-dire un syntagme verbal. La dernière phrase de la version française peut être aussi soulignée pour sa syntaxe. Le français a préféré l'utilisation du subjonctif pour transposer une injonction :

Ohuntɔ / ni /xo/ ni ma/ kpɔ n

Tapeur/ devoir/jouer/ pour + Pron comp / Pron / voir

Que mon rythme résonne pour elle

Par ailleurs, la traduction utilise le participe présent, forme qui souligne la durée du fait, pour rendre compte d'une description faite au présent en fon dans l'exemple de l'énoncé suivant :

Gan /mu/ □o /to/ tɔ n

Fer/ mou/ etre/ Oreille/ Poss

Portant des boucles d'oreilles sans valeur

Cet emploi pourrait être expliqué par la volonté de rendre la description plus vivante et le lecteur plus concerné. Pour schématiser, la version fon ne fait que rapporter ou décrire le fait alors que la version française le fait durer. La traduction a préféré la relation chronologique entre la

description et les actes contrairement à la version originale construite dans un ensemble qui présente concomitamment les uns les autres.

- **La norme stylistique**

La traduction de ce texte, bien que très court, révèle la qualité particulière du style utilisé par le chanteur. Il est vrai que le choix de certains mots dans la traduction mène évidemment à une certaine neutralité stylistique, mais on peut cependant aisément se rendre compte de la particularité du langage fon à décrire sans ambages et à utiliser un style certes simple mais chargé de sens dont un esprit non averti ne saurait comprendre. C'est un langage caractérisé par l'humour, le sarcasme et l'exagération. Dans le souci de faire ressortir ces caractéristiques, le texte français emploie par ailleurs quelques calques fon. Pourrions-nous expliquer cela par la volonté du traducteur de communiquer un degré d'exotisme à son texte ? C'est l'impression qui ressort de la répétition de certains termes et le jeu de mots employés dans la traduction pour faire sortir l'image de la moquerie que transmet le texte fon : « Ocanganlin canganlin can » est rendu par un emphase de l'adjectif « sèche » et l'introduction d'un substantif qu'il qualifie : « sèche, femme sèche » De même, la métaphore de « l'orteil débordé » (Togo□o zɛ̀ kpa) est traduite par d'autres moyens lexicaux afin de garder le caractère comique de l'expression.

Tableau 3 (chanson 4)

Texte en fon	Traduction en français
- Un nyi wan nu Agenu ɔ kaka Nu tɔ n nɔ jɛ ce ji bo Vojɔ na wɔ n	- J'aime tellement Agenou. Je suis tombé amoureux d'elle et

ɛ n bɛ golo - Toyi kpo bɛ lanɔ kpo wɛ Mi na biyɔ Ajalɔ nɔ bɔ mi ka nɔ kpɔ - Ayatɔ vi ganmɛ nu ce ɔ - Nu tɔ n nɔ je ce ji e loo - O hwɛ gbo vi geɔ nu ce ɔ - Nu tɔ n nɔ jɛ ce ji ee O hwɛ ka □o gbɛ tɔ bo nu jijɔ tɔ n nyɔ ɔ n O nu□e wa ja jijɔ gbe ɔ Hwɛ na mɔ bo jodo ce Toyi kpo bɛ lɛ nɔ kpo we Mi na biyɔ Ajalonɔ bɔ mi ka nɔ nɔ kpɔ	l'oublier devient difficile. - C'est l'amour entre Toyi et maman Bella. Nous demanderons à Dieu de nous unir - Mon Ayato de Ganme - Je l'aime beaucoup - Mon Agenou de houegbo - Je l'aime beaucoup. Si tu aimes quelqu'un moralité de bonne moralité. L'abandonneras-tu au moment des difficultés ? C'est l'amour entre Toyi et maman bella, Nous demanderons à Dieu de nous unir

- **La traduction du lexique**

L'exploitation lexicale de ce tableau nous permet déjà d'entrevoir le thème principal qui est traité ainsi que le montre son champs lexical : l'amour. Et c'est exactement ce que reflète la traduction française. Un regard jeté sur le tableau ci-dessus permet de situer le texte sur le plan

informatif. La traduction, de ce point de vu, a essayé de présenter le respect du lexique afin de rendre le texte traduit aussi dynamique et fonctionnel qu'il l'est en fon. Ceci entre dans le cadre des régularités dont nous parlions et met en évidence certains procédés de traduction ou de mesurer l'écart entre le lexique du texte fon et celui de texte français. Dans ce dernier, par exemple, le verbe « aimer » a été utilisé comme l'équivalent d'un verbe image en fon. Selon Reiss, « l'équivalence est la relation d'égalité de valeur entre des signes appartenant à deux systèmes linguistiques ».[295] En effet **«** nyiwan » traduit littéralement signifie « appeler l'odeur ». Aimer quelqu'un dans la langue fon, c'est demander l'autorisation de posséder de son odeur de façon permanente. L'utilisation de l'adverbe « kaka » que le français traduit par « tellement » ne fait que renforcer le degré de ce désir. De plus, un tel amour ne saurait être possible que lorsqu'il y a de l'attirance et c'est ce qu'explique le syntagme verbal « jɛ ce ji **»** traduit en français par « elle m'attire ».

Nu tɔ n jɛ / ce / ji

Chose/Poss/tomber/ mien/ sur

Sa chose tombe sur la mienne.

La présence du verbe « tomber » dans ce syntagme fait penser à l'expression française « tomber amoureux ». On peut donc, par rapprochement sémantique, affirmer que les deux langues expriment l'idée de l'amour de la même façon et ceci avec des points de vue différents. Cependant, la traduction littérale de cette expression, même si elle est grammaticalement correcte, « se heurte au génie de la langue d'arrivée ».[296] Ainsi, en traduisant cette expression par

[295] Katharina Reiss, *Problématique* 146.

[296] Jean- Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique* 51.

« tomber amoureux **»,** on observe qu'il y a un changement de point de vue sur la façon dont l'amour est exprimé dans chacune des langues. En fon, elle est subrepticement basée sur la notion de l'attraction et de la réciprocité. Même si le verbe «tomber » utilisé en français n'exprime pas la profondeur de l'image cachée sous cette expression, la traduction a été quand même fidèle à tout point de vue puisqu'elle permet d'appréhender le message dans son contexte. Quant au syntagme verbal « nɔ kpɔ **»,** le français le rend par « s'unir ».

Nɔ / kpɔ

Rester/ ensemble

Traduire « nɔ kpɔ » par « rester ensemble » n'aurait pas refléter la notion d'intimité que transmet le message. Pourtant les deux termes « rester ensemble » en fon expriment non seulement le degré d'intimité, mais aussi la durée. Par modulation, on dira en français, « s'unir pour la vie ». Les termes « ganmɛ nu » et « hwɛ gbo vi geɔ nu » font référence aux connaissances géographiques. La traduction exacte suppose une dérivation des noms de ville comme on l'aurait fait pour les villes telles que Paris qui donne Parisien, Cotonou qui donne Cotonois. Mais une telle dérivation dérouterait les lecteurs qui ne sont pas Fon puisque ces noms de ville ne sont pas connus en dehors de leur sphère géographique. Il est évident que la traduction procède à une explication pour rendre leur signification. Enfin, dans la phrase suivante : « O hwɛ ka □o gbɛ tɔ bo nu jijɔ tɔ n nyɔ ɔ n », les termes « □o », « gbɛ tɔ » et « jijɔ » sont respectivement traduit par « aimer », « quelqu'un » et « moralité » :

O hwɛ / ka / □o / gbɛ tɔ / bonu/ jijɔ / tɔ n / nyɔ / ɔ n

Tu / acc/ posséder / personne/ si /caractère/ son/ bon/ foc

Si tu possèdes quelqu'un de bon caractère.

Ici, la traduction de « □o » par « posséder » aurait posé problème en français puisqu'on ne saurait posséder un être humain. On peut plutôt l'aimer et c'est ce qui explique le choix du verbe « aimer ». Mais « gbɛ tɔ » qui est un terme générique pour désigner tout être humain a été rendu en français par « quelqu'un » afin de permettre l'idée de l'indéfini qui caractérise l'énoncé fon. La même démarche s'explique dans le choix de « moralité » pour traduire le terme « jijɔ ». Ce dernier signifie « moralité » ou « caractère ». Il va sans dire que la traduction est équivalente sur le plan lexical, le choix des signes linguistiques étant pertinent pour que le message soit compris de la même manière.

- **Agencement syntaxique**

La première ligne de la traduction montre un rapprochement de la structure syntaxique des deux langues à la seule différence que l'adverbe qui modifie les sens du verbe en français agit plutôt sur toute la phrase en fon :

Un / nyiwan / nu / Agenu / ɔ / kaka

Je/ aime/ Agenu/ Top/ tellement

J'aime tellement Agenu

Ici, on remarquera que l'adverbe kaka en fon modifie non pas le sens du verbe nyiwan, mais de la phrase comme en témoigne sa distance par rapport au verbe « nyiwan » contrairement à l'adverbe « tellement » qui suit immédiatement le verbe « aimer » dans la version française. L'un des facteurs qui frappe aussi dans la traduction est le changement de la proposition indépendante coordonnée dans la version fon en proposition subordonnée relative. C'est ce que révèlent l'énoncé suivant et sa traduction :

O /hwɛ / ka /□o/ gbɛ tɔ / bonu/ jijɔ / tɔ n /nyɔ / ɔ n

Si/tu/Présent/ posséder/personne/ Conj/caractère/ Poss/ bon/ Top

Si tu as quelqu'un dont le caractère est bon

Ici, la traduction offre beaucoup d'autres choix possibles. Mais nous avons choisi délibérément le cas le plus simple étant donné que la subordonnée implique une mise en rapport avec la situation repère, celle qu'évoque la première partie de l'énoncé que nous avons identifiée comme étant la principale : « tu as quelqu'un ». Cependant, en partant de la conjonction de subordination « si » qui introduit la proposition, on peut entrevoir la circonstancielle à laquelle est intégrée la relative introduite par « dont ». Il s'agit ici d'une transposition exigée par la contrainte en français pour établir la relation de cause à effet ; ce qui n'est pas le cas en fon qui se contente de la juxtaposition de la cause et de la conséquence. Si la traduction de cette structure simple en fon paraît complexe en français, elle est cependant plus naturelle en ce sens qu'elle respecte l'ordre et la contrainte syntaxique française.

- **La norme stylistique**

La force du texte n^{o} 3 se situe dans la façon de combiner en alternance différentes expressions exprimant la même idée. Pour faire ressortir ce caractère redondant, la traduction a procédé par répétition lexicale et sémantique. C'est ce qu'indique le paradigme de l'amour avec les expressions telles que « aimer » et « tomber amoureux » qui sont répétées un certain nombre de fois pour refléter le caractère litanique de certains vers de la version fon :

Ayatɔ / vi/ ganmɛ nu/ ce/ ɔ

Ayatɔ /enfant/ ganmɛ nu/ Poss/ Foc

Mon enfant Ayato de ganme

Nu/ tɔ n/ nɔ / je/ ce/ ji/ e loo

Chose/Poss/Hab/tomber/sur/ foc

Je l'aime tellement

O hwɛ gbo/ vi/ geɔ nu/ ce/ ɔ

houegbo/enfant/ Agenu/ Poss/ Foc

Mon enfant Agenu de Houegbo

Nu/ tɔ n/ nɔ / jɛ / ce/ ji/ ee

Chose/Poss/Hab/tomber/sur/ foc

Je l'aime tellement

Ce qui apparaît comme une continuité répétitive dans le texte fon n'est qu'en réalité une idée exprimée à partir d'un groupe de deux vers rythmiques que la traduction a rendu par modulation des expressions fon « Nu tɔ n jɛ ce ji » et « nyiwan » qui renvoie toutes à l'idée d'aimer. Rappelons que les deux expressions sont utilisées en fon pour déclarer son amour à quelqu'un qu'on aime. Par ailleurs on remarque dans la traduction de Toyi kpo bɛ lanɔ kpo wɛ , l'ajout d'un terme qui ne se justifie que par une comparaison implicite :

Toyi / kpo / bɛ la/ nɔ / kpo / wɛ

Toyi / avec/ Bella / mère / avec/ assert

C'est toyi et maman Bella.

Cette traduction n'aurait pas transmis le message voulu s'il n'y avait pas l'introduction d'un élément qui était absent dans la langue source c'est-à-dire le terme « amour » qui a permis d'établir la raison de l'union. Ainsi, en rendant « Toyi kpo bɛ lanɔ kpo wɛ » par « c'est l'amour entre Toyi et maman Bella », la traduction semble recourir à la technique de rajout d'ordre lexical afin d'obtenir la même équivalence sémantique en français. Ainsi, du point de vue stylistique, la traduction reflète non seulement les nuances de sens, mais aussi les figures qui contribuent à embellir le message.

Tableau 4 (chanson 5)

Texte en fon	Traduction en français
Agonglo vi	Le fils d'Agonglo
- Agɔ nglo vi nɛ bi wɛ	- Combien sont-ils les enfants
- Agɔ nglo vi gege wɛ	d'Agonglo ?
- Mi nyɔ mɛ e ja e a?	- Nombreux sont les enfants d'Agonglo
- Glagla zun ma kpa ca	- Connaissez-vous celui qui arrive
Doxokpo ku tɔ n	- Le puissant de la forêt
Zan maja mɛ tɔ	Le bâton de la mort
Kplakpla □o ji azɔ tɔ n nɔ tɛ gba	Le tonnerre qui du ciel
Avun zo un wa	Fait trembler les gens
Klakla dɛ nkpe	Le chien enragé
E sun caun b'ɛ sɔ mɛ	Le puissant poignard
Ologbo e ologbo jɛ lɛ ke bɔ e sɛ n sɛ	On le dégaine et il poignarde aussitôt
Kinikini lan ma d'asa	Ologbo pousse l'hernie qu'il coupa

Nya e mɔ jɛ □'ayi bo mɔ gan □'ayi Bo yi sɔ ganglo e E flɛ akɔ na □i Zo zɛ nu ma zɛ naki Ayi ma zɛ naki □o nu gblogblo nu Ku sin kpe mi Ku sin ma kpe mi o Daa ce ku tɔ n Vi daa kpɛ ngla ton. - E □ɔ dodo dandan daa ce nyi wɛ □o wu ye - E kun nyi nu wɛ □inu valavo o, o nyi a yɔ lɔ mi e, nyi lɔ jɛ nɛ	Le lion qu'on n'enjambe pas Celui qui préfère les armes à la richesse S'il tombe la famille l'enterrera Le feu qui consume la forêt mais épargne le bois. Je suis fatigué de la mort Pourquoi n'en serai-je pas fatigué Mon père des cieux Fils du roi Kpengla. - Je porte absolument le nom de mon géniteur - Ce n'est pas une ressemblance Ce nom que tu appelles est bien le mien

- **La traduction du lexique**

L'analyse lexicale du tableau n° 4 nous fait entrevoir une forme de texte qu'on n'hésiterait pas à qualifier de poétique ainsi que le prouvent la force et le caractère incisif des vers qui le composent. En comparant la traduction littérale française avec la version originale fon, on constate que les valeurs sémantiques des termes utilisés en fon comportent une bonne dose de culture. C'est donc un texte qui fait ressortir clairement des éléments relatifs à la bravoure d'un souverain d'Abomey et de sa collectivité. Ainsi, en partant du titre « Agonglo vi »

que la traduction a rendu par « le fils d'Agonglo », et du syntagme nominal « Vi daa kpɛ ngla ton » rendu par « Fils du roi Kpengla », on peut déjà se rendre compte de la thématique de ce texte qui est un panégyrique de la famille du roi Agonglo d'Abomey. En effet, Agonglo est le huitième roi d'Abomey qui prit pour emblème l'ananas. Agonglo signifie « la foudre tombe sur le palmier, mais l'ananas lui échappe » ; une allusion directe au danger d'être foudroyé auquel il avait échappé et à tous les obstacles qu'il avait surmontés. Ce texte à l'allure d'une litanie fait l'éloge de cet être extraordinaire, et c'est ce que reflètent les nombreux termes lexicaux symbolisant la force, la puissance à savoir : le lion, le poignard, le tonnerre et le feu, etc. Pour refléter cette thématique de la force, la traduction s'est évertuée à constituer un champ lexical proche de celui du texte original. Ainsi, dans le vers « Glagla zun ma kpa ca » rendu en français par « le puissant de la forêt », on se rend compte que l'image de la puissance à laquelle le mot fon « Glagla » fait référence a été reflétée. En effet, Glagla traduit littéralement en français signifie « le fait d'être fort ». En le rapprochant au verbe « kpa acɛ » qui signifie « régner », et en le superposant au mot « zumɛ » qui signifie " forêt, on peut comprendre l'allusion faite à la puissance d'un être qui fait régner l'ordre, le respect dans la forêt c'est-à-dire le lion. Cette image de la puissance du lion est renforcée par le vers « Kinikini lan ma d'asa » traduit par « le lion qu'on n'enjambe pas».

Kinikini/ lan /ma /d'asa /

Lion/ animal/ Neg/ enjamber

Le lion qu'on n'enjambe pas

On remarquera dans cette phrase l'omission volontaire d'un lexique, « lan » qu'on peut traduire par « animal ». La traduction française a préféré la généralisation de la puissance exercée par le

lion sur tous les êtres et non pas seulement sur les animaux, ce qui correspond en fait à l'idée qu'a voulu transmettre l'auteur car « lan » ne se réfère pas ici à un quelconque animal tel qu'on pourrait le penser, mais à tout être vivant. Il s'agit en fait d'une équivalence qui vise non pas à traduire exactement le mot, mais à faire sortir l'image de la force et de la peur. Cette même préoccupation se note dans la traduction de « kplakpla □o ji azɔ tɔ n nɔ tɛ gba » rendu par « le tonnerre qui du ciel fait trembler les gens ». En effet, « kplakpla » est une onomatopée qui se réfère au grondement du tonnerre. La traduction littérale de ce segment donnerait quelque chose d'inacceptable en français. C'est pourquoi nous avons préféré la modulation métonymique qui a consisté à prendre le sujet pour l'action c'est-à-dire le tonnerre pour le grondement afin de faire ressentir l'image de la peur et surtout celle de la puissance du bruit que véhicule cet énoncé du texte fon. Par ailleurs, en traduisant « Avun zo un wa» par « le chien enragé », on sent la volonté du traducteur de rendre le texte français plus explicite car il existe un jeu de mots dans le texte fon qui est irrécupérable en français :

Avun / zo / un /wa

Chien/ feu/ je/ venir

Le chien feu vient.

On peut déjà noter la différence lexicale entre le mot français « enragé » et le mot « zo » (feu) auquel il se réfère. Ainsi donc, traduire cette périphrase par « le chien feu vient » ne serait pas acceptable en français. Ici, l'adjectif « enragé » partage quelques traits sémantiques avec le mot chien. Dans le même ordre d'idée, la traduction a préféré le terme de « consumer » à celui de « fendre » pour traduire le verbe fon « zɛ ».

Zo /zɛ / nu/ ma/ zɛ /naki

Feu/ fendre/chose/Neg/fendre/Bois

Le feu qui consume la forêt mais épargne le bois

La traduction littérale de cet énoncé poserait des problèmes de compréhension. Il s'agit en fait ici de la même image de brûlure de forêt lexicalisée car, on ne dit pas non plus en fon « fendre la forêt ». Le verbe «zɛ » utilisé en fon s'exprime donc à un degré supérieur de son emploi habituel pour signifier « brûler » ou « consumer ». Enfin, en comparant le syntagme nominal fon « daa ce ku tɔ n » à sa traduction française « mon père des cieux », on remarque une inversion du point de vue dans la traduction du mot « ku ». En fon, ce mot signifie « la mort ». Traduire donc ce syntagme littéralement par « mon père de la mort » n'aurait eu aucun sens en français. Il s'agit ici d'une adaptation culturelle qui reflète la conception française de l'invocation de l'esprit des morts qu'on considère comme étant au ciel.

- **Agencement syntaxique**

L'analyse de la version française du texte numéro 4 du point de vue syntaxique fait apparaître la mise en apposition des syntagmes nominaux dans le procès reflétant ainsi le caractère poétique du texte original. Le caractère incisif du texte se remarque déjà au début par le titre :

Agɔ nglo /vi /nɛ bi wɛ /

Agonglo/enfant/ combien/ Prog

Combien sont-ils les enfants d'Agonglo ?

Ici, les deux phrases présentent des structures divergentes : elles ne sont donc pas identiques. Cette différence de structure entre le titre et sa traduction n'empêche cependant pas d'avoir, selon le contexte la même compréhension. En effet, l'adjectif « nɛ bi » rendu en français par

« combien » et qui se trouve à la fin de l'énoncé en fon ne s'accompagne pas d'un prédicat comme c'est le cas en français mais plutôt d'un morphème de progression [wɛ]. En fon pour demander le prix de quelque chose ou lorsqu'on veut avoir l'idée du nombre de quelque chose, on utilise la périphrase nɛ bi wɛ . Il est donc nécessaire, pour refléter cette structure particulière, d'effectuer une transposition du syntagme adjectival en syntagme verbal en introduisant l'auxiliaire « être » et en inversant l'ordre de la relation.

Nɛ bi /wɛ

Combien/ Prog

Combien sont-ils ?

Il faut rappeler que le fon et le français ont en partage l'ordre SVO quand il s'agit des phrases simples. Néanmoins, on remarque que les sept premiers vers de la traduction illustrent quelques différences typiques d'agencement syntaxique avec introduction en français des propositions relatives pour traduire les propositions indépendantes juxtaposées. C'est ce qu'illustrent les exemples suivants :

1) Kplakpla /□o /ji /azɔ /tɔ n/ nɔ /tɛ gba

Grondement/ être/ ciel/ nuage/Poss/ faire /sentir

Le tonnerre qui, du ciel, fait trembler les gens

2) Nya/ e /mɔ / jɛ /□'ayi /bo /mɔ /gan/ □'ayi /bo /yi /sɔ /ganglo/ e

Homme/Def/ trouver/ perles/ terre/ Conj/ trouver/fer/terre/Conj/prendre/fer/ Def

Celui qui préfère les armes à la richesse

3) Zo /zɛ / nu/ ma/ zɛ / naki/

Feu/ fendre/chose/Neg/fendre/Bois

Le feu qui consume la forêt mais, épargne le bois.

4) Kinikini/ lan /ma /d'asa /

Lion/ animal/ Neg/enjamber

Le lion qu'on n'enjambe pas

Pour une seule phrase en fon, le découpage en deux phrases semble s'imposer en français. Autrement dit, le texte fon est caractérisé par l'utilisation des phrases simples. Mais, pour refléter la relation entre les phrases dans la version française, nous avons dû recourir aux propositions subordonnées exprimant une relation de subordination relative pour certaines phrases et de subordonnées conjonctives pour d'autres contrairement aux phrases du texte source qui expriment l'indépendance des propositions.

Une autre remarque très intéressante est l'utilisation du temps verbal utilisé dans la version française dans le but de refléter le présent habituel qui caractérise le texte fon en dehors de quelques énoncés qui semblent faire le récit d'un fait passé :

Ologbo/ e /ologbo /jɛ lɛ /ke/ bɔ /e /sɛ n/ sɛ

Ologbo/ Foc/ Ologbo/ pousser/hernie/on/couper/enlever

Ologbo, Ologbo pousse l'hernie qu'il coupa

Les conventions qui s'appliquent en français en matière de récit d'un événement passé nous ont conduits à modifier le temps verbal et à adopter le passé simple bien qu'il n'ait aucun morphème du passé dans l'énoncé source. En outre, la répétition du sujet Ologbo qui répond à une structure de focalisation en fon semble être une mise en apposition dans la traduction française même si le sujet apposé ne reflète pas la structure classique de mise en apposition en français.

- **La norme stylistique**

Ce texte contient plus d'une figure de langage dont la métaphore qui semble dominée sur les autres. L'impression que donne la disposition des énoncés qui composent le texte dénote déjà de l'intention de l'auteur à rendre le texte dans un style particulier. D'abord le style direct et emphatique utilisé dans la première phrase « Mi nyɔ mɛ e ja e a» que nous avons traduite par « Connaissez-vous celui qui arrive » fait penser à une question que l'auteur pose à son auditoire. Il a eu recours à ce procédé pour faire ressortir son jugement, celui de l'interrogation rhétorique, dite aussi question oratoire. Cette question posée dans la chanson et qui ne nécessite aucune réponse de la part de l'auditoire peut, de ce fait, être considérée comme une question fictive. La particularité de ce procédé stylistique est néanmoins d'amener l'auditeur à prêter plus d'attention tout en lui suggérant une réponse évidente, réponse qui coïncidera avec la présentation du personnage dont il est question. Pour ce faire, le chanteur se détourne subitement de cet auditoire pour s'adresser à cet individu ainsi que le démontrent les autres vers qui suivent. Cette mise en apostrophe est une figure caractéristique des panégyriques. Et la traduction française, ne disposant pas de ce contexte d'énonciation a préféré la rendre par une interrogation directe, ce qui a pour but de produire aussi le même effet. A travers le titre « Agonglo vi » que le français a rendu par « les fils d'Agonglo », on peut entrevoir l'image de la royauté et d'ascendance que cherche à conférer l'auteur à son interlocuteur qui ne peut être que le descendant du roi Agonglo, un roi connu pour sa puissance et sa force légendaire. Cette métaphore de la puissance peut être identifiée dans les énoncés suivants traduits littéralement d'abord puis reformulés ensuite afin qu'ils trouvent des équivalents en français :

(a) Glagla /zun ma/ kpa ca

Courageux/ forêt/ régner

Le courageux règne dans la forêt

(b) Doxo/ kpo/ ku /tɔ n

Creusage/bâton/ mort/ Poss

Le bâton de creusage de la mort

(c) Kplakpla/ □o/ ji /azɔ / tɔ n /nɔ /tɛ gba

Grondement/être/haut/nuage/Poss/ sentir

Le grondement qui se fait sentir du haut

(d) Avun/ zo/ un/ wa

Chien/feu/Pron /venir

Le chien feu vient

(e) Kinikini /lan/ ma /d'asa

Lion/ animal/Nég/enjamber

Le lion que l'animal n'enjambe pas

Il est évident qu'aucun Français ne parle ainsi, car ces phrases sont lourdes de compréhension et n'explicitent pas l'idée de la puissance à laquelle font référence les énoncés fon. Notre tâche a consisté ici à être fidèle au sens du texte original et de le présenter, autant que faire se peut, sous une forme qui reflète le sens de l'original. Ainsi, la première phrase a été rendue par :

(a) : le puissant de la forêt

Cette métaphore doublée d'euphémisme réactive la signification de la puissance dont il est question dans le texte, une puissance qui suscite la peur même si le référent « lion » auquel elle fait allusion est in absentia dans les deux énoncés. Dans la culture fon, il est rare d'évoquer ouvertement et de façon directe le nom du lion. La force et la puissance qu'il incarne exigent

l'appellation de ce nom avec attention. Cependant, tout locuteur fon qui entend cette phrase sait qu'on parle du roi de la forêt. C'est la même préoccupation qui se traduit dans les énoncés (b) et (d) que nous avons transposés respectivement par :

(b) : le bâton de la mort

(d) : le chien enragé

La notion de la puissance ou de la force qui inspire la peur se trouve ainsi renforcée dans ces énoncés même si les termes qui traduisent ces idées n'apparaissent pas clairement dans l'original. Il est aussi intéressant de constater que l'image de la puissance est exprimée par la métaphore de « le tonnerre qui du ciel fait trembler les gens » que nous avons choisie pour traduire l'énoncé (c) : « Kplakpla □o ji azɔ tɔ n nɔ tɛ gba ». La métonymie dans cette phrase fon est renforcée par la présence du terme « kplakpla » qui signifie « grondement ». L'énoncé fon utilise donc l'action ou l'effet pour désigner le sujet de l'action c'est-à-dire le grondement pour désigner le tonnerre. Il s'agit ici de faire une transposition de la figure métonymique que comporte l'énoncé fon à la figure métaphorique dans la version française ; ce qui n'a pas empêché d'avoir la même compréhension des deux énoncés. Quant à la phrase (e), la relation métaphorique est motivée par le terme fon « kinikini » (lion) qui dénote naturellement la puissance commune aux ampliations des traits associés au comparant et au comparé. Par ailleurs, la présence du terme « lan » qui signifie « animal » fait penser ici à une synecdoque car du point de vue de l'auteur, tout être vivant est un animal. « Lan » est considéré dans sa généralité puisqu'il se réfère ici à tout être vivant. Dès lors, limité la signification de « lan » à l'animal serait très restrictif. C'est pourquoi la version française a préféré la neutralisation en utilisant le pronom « on » afin de refléter l'idée de la généralisation que transmet la version originale. De

plus, la traduction de l'expression elliptique fon « Ku sin kpe mi » et de sa négation donne lieu à une interprétation voire une explication avant sa traduction en français.

Ku/ sin/ kpe /mi

Mort/ eau/ suffire/ moi

Je suis fatigué de la mort

Ku /sin/ ma/ kpe/ mi /o

Mort/ eau/ Nég/ suffire/moi/Foc

Pourquoi n'en serai-je pas fatigué ?

On remarque ici que le jeu référentiel est confirmé aussi bien dans les énoncés fon que dans leurs traductions en français par le jeu sémantique sur le mot « mort ». Mais l'interprétation s'est surtout portée sur le verbe fon « kpe ». En prenant en compte sa traduction rendue en français par « suffire », on peut comprendre la signification de l'expression elliptique fon « Ku sin kpe mi ». Elle peut signifier « j'en ai marre » ou « je suis fatigué de la mort ». Ainsi, on retrouvera dans les deux énoncés les mêmes éléments relatifs à l'idée du renoncement ou du rejet de la mort. Mais pendant que la seconde phrase fon annonce ce rejet par le morphème de la négation « ma » et par le morphème de focalisation « o », la traduction quant à elle procède par une interrogation en alternance avec le pronom anaphorique « en ». Enfin, en rendant « Daa ce ku tɔ n » par « Mon père des cieux », la traduction reprend la métonymie du « paradis » qui désigne l'endroit où habitent ceux qui sont morts. Cette métonymie correspond au concept métonymique de « mort » chez les Fon et de « ciel » chez les Français.

Tableau 5 (chanson 9)

Texte en fon	Traduction en français
Kɛ mɛ le - Okɛ mɛ le a□imevi gobe wɛ nyi kɛ mɛ le - Mi dokan tɔ n bo ji - Okɛ mɛ le ɔ □e□e wɛ a a□i wɛ nyi kɛ mɛ le - Mi dokan tɔ n bo ji - Sunu e nɔ do xo bo nɔ gbɛ lɛ ovi wɛ ka nyi kɛ mɛ le - Mi do kan tɔ n bo ji - Nyɔ nu e nɔ mo xo bo nɔ □e lɛ ovi wɛ ka nyi kɛ mɛ le - Mi dokan tɔ n bo ji - Mɔ e na bo gba ganxɔ bo sa xwe Nu gbɛ to lɛ ye wa mɔ ɔ Avun yɛ nɔ fiyɛ bo gba xɔ tɔ n bo sa xwe, e ka □o vi □e b'ɛ na nɔ tɛ n tɔ n	Le bénéfice de la vie - Le bénéfice, c'est l'enfant de demain qui est le bénéfice de la vie - Efforcez-vous d'en avoir - Existe-t-il un bénéfice qui dépasse celui de la progéniture ? - Efforcez-vous d'en avoir - Les hommes qui enceintent et qui déclinent leur responsabilisé, l'enfant est le bénéfice de la vie - Efforcez-vous d'en avoir - Les femmes qui tombent enceinte et qui avortent, c'est l'enfant le bénéfice de la vie. - Efforcez-vous d'en avoir - Aux yeux des hommes, même s'il a construit une maison et a une demeure, ce chien qui a vécu ici dans cette maison a-t-il au moins un enfant

mɛ a?	pour lui succéder ?
Kɛ mɛ le ɔ a□ivi jɛ n nyi bo mɛ xo lɛ nɔ □ɔ mɔ	L'enfant est le bénéfice de la vie Disent les vieux
Mɔ e na bo gba singbo bo nɔ gbɛ mɛ kaka nu vi ma wa nɔ tɛ n enɛ mɛ hun le a bakpo	Même s'il construit un immeuble et vit pendant longtemps, ce serait une perte s'il n'a pas d'enfant pour s'en occuper
Mɛ xo e nyɔ ahan nu kaka e	
Ye bo nɔ □ɔ nuya	Les ivrognes ne disent que des railleries.
Ovi ma □o fi ene bonu ye nɔ kpɔ n sɛ do	Tu seras la risée de tout le monde si tu n'as pas d'enfant qu'ils puissent craindre
Gan □u wɛ jɛ n hwɛ na nɔ □e □o gamɛ gamɛ	
A ji vi bonu hwɛ kpozɔ n le ɔ	Les enfants s'occuperont de ta vieillesse
Ovi lɛ na xo kan do	
Atinkɛ n e hwɛ na nu bɔ lanmɛ na sinyɛ e vi lɛ na □ogbe tɔ n bodo xixɔ yi wɛ .	Ils s'uniront pour acheter les médicaments qui t'aideront à te maintenir en bonne santé.
A lɛ ku dogbe ji vi hun	Et si tu meures entouré d'enfants,
Okɛ mɛ sin le nɛ	C'est encore un grand bénéfice
Fanfa kpo akonhun kpo na □o gbe jɛ wɛ kaka ye na mɔ □ɔ mɛ e ku e ka mɔ xu □agbe jɛ	Et fanfare et akonhun résonneront On verra que le défunt a bien vécu. Au cours des veillées funèbres
Hun mi yi jɛ jɔ nu didɔ nu mɛ ɔ ma	Si tu n'as pas d'enfant, on t'enterrera

□o vi ɔ akwɛ nɔ mɔ akwɛ tɔ bo na dɔ mɛ tɔ n jɔ nu ɔ ye na kpikpe hwɛ demɛ bɔ xo nɛ na fo Akiza e ye nɔ bolo e ovi wɛ ka na wa mɔ Ovi wɛ nyi kɛ mɛ le bo nyi gbɛ mɛ vivi Osɛ ni na □okpo mi ma mɔ xu ton bo jɛ	sans tambour ni trompette et ce sera fini Les enfants s'occuperont des cérémonies funèbres Les enfants sont le bénéfice et la douceur de la vie. Que Dieu m'en donne afin que je puisse aussi en bénéficier

- **La traduction du lexique**

En comparant ce texte à caractère démonstratif avec sa traduction en français sur le plan lexical, on ne peut s'empêcher de remarquer la tendance du français à expliciter davantage le procès, à en donner plus de détails et cela se manifeste à tous les niveaux linguistiques et surtout au niveau de la longueur et du volume du texte français. Ici, il est intéressant de voir les rajouts que le français s'est permis pour interpréter et retranscrire les phrases fon. Sur le plan lexical, les détails complémentaires se révèlent assez nombreux en français. Si, dans certains cas, le recours aux rajouts se justifie par les contraintes linguistiques, il apparaît cependant que dans d'autres, cela relève de notre volonté à ne passer aucun détail sous silence afin d'être fidèle au texte original et à rendre le texte français plus fonctionnel. Selon K. Reiss, la pratique traduisante est

conditionnée par un ensemble de facteurs inhérents au texte-source à traduire et par les fonctions assignées au texte-cible de la traduction. La comparaison des titres qui annoncent le thème de ce texte nous offre l'exemple d'une remarquable imbrication de transpositions et de modulations qui ont été les procédés les plus utilisés dans cette tentative de reproduction de sens. La modulation, rappelons le, « est une variation dans le message, obtenue en changeant de point de vue, d'éclairage. Elle se justifie quand on s'aperçoit que la traduction littérale ou même transposée aboutit à un énoncé grammaticalement correct, mais qui se heurte au génie de la langue d'arrivée »[297]. Le texte 5 nous en offre des exemples les plus caractéristiques :

Keme/ le

Monde/bénéfice

Le bénéfice de la vie

Dans le texte fon, « keme » signifie « monde ». Il renvoie donc à l'idée de la totalité et à l'immensité de la chose dont on parle c'est-à-dire le bénéfice. Pour refléter ce point de vue, la traduction a dû procéder par modulation métonymique, car traduire ce syntagme nominal par « le bénéfice du monde » poserait un problème de compréhension en français. La thématique de ce texte étant basée sur les avantages de la progéniture, on comprendra notre démarche qui a consisté à construire un champ lexical qui, bien que ne traduisant pas littéralement les mots du texte source, reflète cette idée. C'est la même démarche que reflète le verbe « ji » qui signifie « enfanter » mais que la traduction a rendu par l'auxiliaire « avoir » afin d'éviter la redondance, car l'idée de la peine à laquelle renvoie le verbe « ji » se trouve déjà renforcée par la présence de l'expression « do kan » qui signifie « s'efforcer ».

[297] Jean- Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique* 51.

Mi /dokan /tɔ n /bo/ ji

Vous/efforcer/pour/enfanter

Efforcez-vous d'en avoir

La langue française n'accepterait pas qu'on dise « de s'efforcer d'enfanter un enfant », mais plutôt « de s'efforcer d'avoir un enfant ». Le texte source parle d'un avantage qui se rapporte au futur. Cette idée est rendue par un emprunt à la langue haoussa c'est-à-dire le mot « gobe » que la traduction a rendu par « demain » :

A□ime /vi /gobe

vie/ enfant/ demain

L'enfant de demain

La modulation devient plus intéressante dans la traduction avec les expressions suivantes qui concourent toutes à renforcer le thème développé :

Sunu/ e /nɔ /do/ xo/ bo/ nɔ /gbɛ

Homme /Relatif/Hab/semer/grossesse/Conj/Hab/refuser

- Les hommes qui enceintent et déclinent leur responsabilisé

Nyɔ nu /e /nɔ /mɔ /xo /bo/ nɔ / □e

Femme/Relatif/Hab/trouver/grossesse/Conj/Hab/enlever

Les femmes qui tombent enceinte et avortent

Dans ces deux énoncés, on peut remarquer le changement d'idée sur le mot « grossesse ». En fon, l'expression « do xo » ou « mɔ xo » peut être traduite littéralement par « semer la grossesse » ou « trouver la grossesse ». Mais le français transpose l'acte que décrit l'expression fon « semer la grossesse » par le verbe « enceinter ». Une autre remarque très importante est le détail qu'apporte le texte français par rapport à l'acte de refus exprimé en fon par le verbe « gbɛ ».

Sunu/ e /nɔ /do/ xo/ bo/ nɔ /gbɛ

Homme /Relatif/Hab/semer/grossesse/Conj/Hab/refuser

- Les hommes qui enceintent et déclinent leur responsabilité

Traduire « gbɛ » par « refuser » comme on pourrait s'y attendre, poserait un problème de compréhension en français car « refuser » ne pourrait être utilisé dans ce contexte sans un complément. Ici, le décalage lexical se justifie en ce sens que « décliner sa responsabilité », apporte plus de précision sur l'acte et ne pose aucun problème d'ambiguïté par rapport à sa compréhension. De plus, le choix lexical fait en français dans la traduction de l'expression fon « mɔ xo » qui signifie littéralement « trouver la grossesse » implique une modulation qui est marquée par un décalage métaphorique. En effet, pendant que la langue fon exprime cet acte par le verbe « trouver », le français l'exprime par « tomber ». Autrement dit, on tombe enceinte en français alors qu'en fon, on le trouve. Par ailleurs, en rendant « gan xɔ » tout simplement par « maison » dans l'énoncé suivant, la traduction a évité la redondance de l'image que reflète l'énoncé fon afin de transmettre l'image ou la pensée d'une maison sans autre forme de qualification ou d'une demeure :

gba /gan/ xɔ /bo /sa /xwe

Construire/ fer/ maison/ Conj/ élire/ domicile

Construire sa maison et avoir une demeure

Ici, « gan xɔ » signifie littéralement « maison en fer » ou « maison en toile ondulée », mais cette traduction poserait un problème de compréhension en français. C'est cette même démarche que reflète la traduction de « sa xwe » par « avoir une demeure » et non par « élire domicile comme on l'aurait souhaité, car la notion de « construire sa maison » en français connote déjà l'idée de la possession par l'entremise de l'adjectif possessif « sa ». En outre, il est intéressant de voir la transposition faite de l'image que transmet l'expression « nɔ tɛ n tɔ n mɛ **»** que nous avons rendu par « succéder ».

nɔ /tɛ n /tɔ n /mɛ

rester/place/Poss/dans

Lui succéder

Il s'agit ici de la même image lexicalisée, même si la notion de succession en français s'exprime à un degré de généralité. L'expression fon renvoie à la succession après la mort. D'ailleurs, en la rapprochant à l'énoncé « e ka □o vi □e a » (a-t-il au moins un enfant), on comprend mieux l'interprétation qui a été faite sur le verbe «nɔ » qui signifie « rester » et sur le mot «tɛ mɛ » que l'on peut traduire par « place » afin de trouver l'équivalence française « succéder ».

On peut également noter en français l'introduction d'un syntagme adjectival pour traduire un verbe image en fon. En effet, le verbe fon « bakpo » renvoie à l'idée d'une recherche vaine, une quête inutile. Dans ce contexte, vivre sans enfant est une vie inutile et par extension une perte.

Le/ a /bakpo

Bénéfice/ Pron/ manquer

C’est une grande perte

On a donc recours ici à une modulation de cause à effet ; « la grande perte » étant la conséquence d’une recherche vaine. L’action qu’exprime le verbe image fon « bakpo » qu’on peut traduire par « chercher en vain » est la cause. Autrement dit, une recherche vaine ne peut conduire qu’à une perte.

Selon l’approche interprétative, il faut interpréter le sens des textes grâce aux connaissances linguistiques et extralinguistiques concernant la situation de communication. Ce postulat est donc à la base de l’interprétation qui a été faite de la situation qu’évoque le texte source. Ainsi, en transposant « mɛ xo e nyɔ ahan nu » par « ivrognes», le texte français évite la restriction du phénomène dont il est question au « vieux » qui est pourtant la traduction correcte du mot fon « mɛ xo » pour le généraliser. Car « □ɔ nuya » c'est-à-dire « dire des railleries » n’est pas que l’acte des vieux soulards comme l’indique le texte source, mais celui de tout ivrogne irresponsable. D’ailleurs, ce choix implique un repérage par rapport à la situation d’énonciation. En effet, la situation qu’évoque le texte source ne se perçoit pas de la même manière en français.

Mɛ xo/ e /nyɔ /ahan /nu /kaka/ e ye bo nɔ □ɔ nuya

Vieux/Relatif/savoir/boisson/boire/ Foc/Pron/dire/raillerie

Les ivrognes ne disent que des railleries.

Même s’il est possible d’avoir une autre traduction (car cette phrase peut être aussi rendue par « les vieux qui boivent de l’alcool ne disent que des railleries »), la modulation est contrainte ici par l’élément lexical « dire des railleries ». Il y a donc ici un changement d’image

avec prise en compte en français de la cause pour l'effet. C'est pourquoi le syntagme verbal « nyɔ ahan nu » a été transposé dans le texte français par l'adjectif « ivrogne » dont l'une des conséquences est « □ɔ nuya » qu'on peut rendre littéralement par « dire des railleries ».

Deux types de formation lexicale courants en fon nécessitent une transformation dans le passage au français : c'est le cas par exemple des verbes images tels que « kpozɔ n », « xo kando » et « sinyɛ » qui sont respectivement traduits par « vieillesse », « s'occuper de » et « bonne santé » :

Kpo/zɔ n

Vieillir/ marche

vieillesse

La traduction littérale de ce verbe serait « vieillir dans la démarche » c'est-à-dire « être incapable de marcher. Ici l'image que transmet le verbe fon « kpozɔ n » ne peut être obtenue que par une interprétation de la situation de faiblesse que décrit l'action. Ce verbe renvoie à l'idée d'une faiblesse à un moment donné de la vie c'est-à-dire à la période où l'on est plus en mesure de marcher. Et cette période ne peut être que pendant « les vieux jours » ou pendant la « vieillesse ». Cette conception corrobore la notion du soutien que représente la progéniture dans ces moments de faiblesse et qui est exprimée dans l'énoncé fon « Ovi lɛ na xokan do » qui signifie « les enfants s'en occuperont ». Ici, le verbe fon « xokan do » qui a été rendu par « s'occuper de » dans le texte français est employé au sens figuré :

Xokan/ do

Peiner/ pour

Le verbe fon renvoie à l'idée d'une tâche qui s'accomplit avec difficulté et attention d'où l'idée de peine. Cependant, traduire « xokan » par « peiner » ferait penser à une contrainte alors qu'il s'agit en fait d'un devoir que tout enfant doit accomplir envers les parents âgés. Dans ce contexte, le verbe français « s'occuper de » semble être plus explicite et se retrouve dès lors très souvent employé pour caractériser l'action que décrit le verbe fon qui exprime une idée de peine et de contrainte. Quant au verbe fon « sinyɛ », on aurait pu le traduire par « être dur », mais il a un emploi absolu sans complémentation. Ce verbe exprime l'idée d'un bien-être dans le corps :

Lanmɛ /na /sinyɛ

Corps/ Fut/ être dur

Être en bonne santé

Rendre cet énoncé par « le corps va être dur » ne refléterait pas la pensée exprimée dans le texte source. Ici, le français a recours à un équivalent, ne disposant pas d'un terme qui partage les traits sémantiques de « sinyɛ ».

Sur le plan lexical, il est aisé de remarquer ici que la traduction de ce texte s'est beaucoup basée sur l'approche interprétative afin de faire ressortir les subtilités auxquelles renvoient certains mots fon dont la compréhension n'est pas si évidente.

- **Agencement syntaxique**

Au niveau syntaxique, les contrastes entre le fon et le français se manifestent dans la traduction du texte numéro 5 par deux procédés essentiels qui sont la transposition et la modulation, qui ont été utilisés afin de solutionner le problème des différences dans le fonctionnement des systèmes grammatico-syntaxiques des deux langues. Nous ne relèverons ici

qu'une seule caractéristique de la syntaxe plutôt complexe du texte, à savoir le recours fréquent à la subordination des propositions. Les nombreuses informations qui y sont condensées tout au long du texte sont subordonnées conformément à « la tendance du français à lier les faits par le raisonnement.»[298]. Le passage ci-dessous est un exemple typique de ce procédé articulatoire qui joue un rôle dominant dans ce texte :

> Hun mi yi jɛ jɔ nu didɔ nu mɛ ɔ ma □o vi ɔ , akwɛ nɔ mɔ akwɛ tɔ bo na dɔ mɛ tɔ n jɔ nu ɔ , ye na kpikpe hwɛ demɛ bɔ xo nɛ na fo
>
> Lorsque commencent les cérémonies funèbres et que le défunt n'a pas d'enfant, pendant que le riche enterre le sien avec honneur, on t'enterrera sans tambour ni trompette.

La locution conjonctive « pendant que » a pour effet de relier deux propositions porteuses de deux idées différentes à l'intérieur d'un même champ sémantique : celui des funérailles. Sans pour autant créer un lien logique entre ces deux propositions, la locution conjonctive les articule l'une par rapport à l'autre et constitue de ce fait, un facteur d'agencement du texte. De ce point de vue, on peut dire que la traduction a rendu nécessaire un certain nombre de modifications de l'agencement syntaxique en français afin de refléter non pas la structure, mais la pensée du texte source. Aussi, en partant du titre, peut-on remarquer l'absence du déterminant dans le texte fon, mais la traduction le rend non seulement nécessaire, mais elle transpose ce qui apparaît comme un nom composé en fon en syntagme nominal suivi d'un syntagme prépositionnel :

> Kɛ mɛ / le
>
> Vie/ bénéfice
>
> Le bénéfice de la vie

[298] Jean Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique* 229.

Ici, la modification apportée en français est en relation avec l'antéposition du complément.

Okɛ mɛ / le /a□imevi/ gobe /wɛ / nyi /kɛ mɛ /le

Vie/ bénéfice/ progéniture/demain/Prog/ être/ vie/ bénéfice

Le bénéfice, c'est l'enfant qui est le bénéfice de la vie

Une autre transformation était possible en français, celle de focaliser le complément d'objet direct en le pronominalisant :

Okɛ mɛ / le /a□imevi/ gobe /wɛ / nyi /kɛ mɛ /le

Vie/ bénéfice/ progéniture/demain/Prog/ être/ vie/ bénéfice

Le bénéfice de la vie, c'est l'enfant qui l'est

Mais le français a préféré mettre en relief comme c'est d'ailleurs le cas en fon, en posant comme repère constitutif de l'énoncé un terme (le bénéfice) qui n'est pas le point de départ de la relation prédicative, et en effectuant sur ce terme une reprise qui aurait pu être remplacé par un pronom complément « le ». Faisons remarquer que cette forme de focalisation n'est pas possible en fon, c'est pourquoi, l'élément mise en apposition c'est-à-dire « bénéfice » a été repris comme complément dans la traduction afin de refléter la même structure que l'énoncé fon. Une remarque au sujet de la postposition du déterminant par rapport non seulement aux substantifs mais à l'énoncé tout entier est à signaler en fon.

1) Sunu /e /nɔ /do/ xo /bo /nɔ / gbɛ / lɛ

Homme /Relatif/semer/grossesse/ Conj/ Hab/refuser/ Art

Les hommes qui enceintent et déclinent leur responsabilité,

2) Nyɔ nu/ e/nɔ / mo /xo/ bo/ nɔ /□e/ lɛ

Femme/ Relatif/ trouver/ grossesse/Conj/ Hab/avorter/ Art

Les femmes qui tombent enceinte et avortent

3) Mɛ xo/ e/ nyɔ / ahan /nu/ kaka/ e/ ye/ bo/ nɔ / □ɔ / nuya

Adultes/Relatif/savoir/boisson/ boire/ Adv/Art

Les ivrognes ne disent que des bêtises.

Ici, les deux langues présentent des structures divergentes : la version source et la traduction française ne sont pas identiques, ce qui cependant n'empêche pas de comprendre la logique de chaque texte. Il va sans dire que même si le fon et le français partagent des structures de SVO dans la plupart des énoncés simples, le français ne peut postposer les déterminants comme c'est le cas en fon. En dehors du cas de la postposition du déterminant, dans l'énoncé 3, le français transpose la proposition relative en fon en un syntagme nominal. Mais l'utilisation d'un substantif n'empêche pas l'emploi d'une locution restrictive « ne…que » dans les deux possibilités qu'offre la traduction :

Mɛ xo/ e/ nyɔ / ahan /nu/ kaka/ e/ ye/ bo/ nɔ / □ɔ / nuya

Adulte/Relatif/savoir/boisson/ boire/ Adv/ Det/ Pron/Adv/ Hab/ dire/ bêtises

Les adultes qui boivent de l'alcool ne disent que des bêtises

Les ivrognes ne disent que des bêtises

En outre lorsqu'un substantif fonctionnant en indéfini est utilisé au singulier en fon, le français le traduit en défini au pluriel afin d'obtenir une même équivalence quantitative. C'est ce que reflète l'énoncé 3 où « Mɛ xo…e » devient « les adultes ».

Mɛ xo/ e

Adulte/ un

Les adultes

On remarquera en outre sur le plan de la détermination que les articles qui sont les opérateurs de fléchage en français ne le sont pas en fon. C'est le cas par exemple des énoncés suivants :

1) Ovi/ lɛ /na /xo kan /do

   Enfant/Det/ Fut/ peiner/pour

   Les enfants s'en occuperont

2) Ahanumunɔ / lɛ /nɔ /□ɔ /nuya

   Ivrogne/ Det/dire/ bêtises

   Les ivrognes ne disent que des bêtises.

On peut voir ici la différence que présentent les noms que détermine l'article fon « lɛ » et leurs correspondants français déterminés par l'article « les » sur le plan de la flexion.

- **La norme stylistique**

Le tableau 5 présente un style qui n'est pas très différent des autres styles adoptés dans les autres textes. Cependant, il est aisé de remarquer certaines particularités liées sans doute à la nature même de ce texte, qu'on peut qualifier d'argumentatif. De ce point de vue, le style de l'auteur du texte source est un style qui cherche à convaincre et à démontrer les avantages et le bénéfice à avoir d'enfant. Il est intéressant de voir que ce style semble refléter l'espace langagier métaphorique du peuple fon. C'est pourquoi nous avons aussi essayé d'élaborer un réseau stylistique parfaitement cohérent, en choisissant des figures plus ou moins équivalentes afin de

refléter ce langage métaphorique. Le premier procédé stylistique qui contribue à mettre en relief l'opinion argumentative du chanteur est l'emploi de l'interrogation rhétorique :

Okɛ mɛ /le /ɔ /□e/ □e /wɛ / a a□i/ wɛ / nyi/ kɛ mɛ / le

Vie/bénéfice/ Det/ quelconque/exister/enfant/ etre/ vie/bénéfice

Existe-t-il un bénéfice qui dépasse celui de la progéniture ?

Cette interrogation partielle dans la version originale et qui ne nécessite pas de réponse constitue la trame autour de laquelle sera bâtie l'argumentation. Mais le français le rend par une interrogation totale. Il s'agit ici en fait d'une équivalence qui vise non pas à traduire exactement l'image mais à rendre la relation de contraste entre les termes de la comparaison : la progéniture et tout autre chose qui ne saurait la dépasser. Un procédé stylistique qui sert à profiler le parti pris de l'auteur est celui de la prolepse, figure de pensée qui consiste à énoncer d'avance un sujet. Le principal concerne l'intérêt de l'enfant dans le futur :

A□imɛ /vi /gobe

Vie/enfant/demain

La progéniture

En fon, le terme « gobe » est un emprunt à la langue haoussa et qui est utilisé de façon métaphorique pour signifier « l'avenir » ; mais le français n'a eu d'autre moyen que de transposer cette idée et de l'adapter aux réalités de la langue française. Ici, le terme « progéniture recouvre entièrement la notion du futur qu'incarne le mot « gobe ». L'auteur du texte fon s'efforce de convaincre par des raisonnements persuasifs. Un indice de cette attitude est le nombre d'expressions valorisées qui apparaissent par gradation dans le texte telles que :

1) Mi/ do kan/ tɔ n/bo /ji

Vous/peiner/ Prep/ enfanter

Efforcez-vous d'en avoir

2) Avun yɛ nɔ fiyɛ bo gba xɔ tɔ n bo sa xwe

Chien/Det/rester/ici/Conj/construire/maison/Conj/élir/domicile

Ce chien qui a vécu dans cette maison

3) Ye/ na/ kpikpe/ hwɛ / demɛ /bɔ / xo/ nɛ / na /fo

Pron/Fut/pousser/toi/ dedans/Conj/parole/Det/Fut/finir

On t'enterrera sans tambour ni trompette

4) Osɛ /ni na okpo mi ma mɔ xu ton bo jɛ

Dieu/Conj/donner/un/moi/Conj/trouver/mer/Poss/ Conj/tomber

Que Dieu m'en donne afin que je puisse aussi en bénéficier

Pour traduire ce réseau métaphorique, nous avons aussi choisi de procéder par gradation en interprétant certaines expressions du texte source afin de trouver leurs équivalents en français. Ainsi, dans l'énoncé 1, le degré de possession exprimé par une redondance du verbe « ji » (enfanter) suivi de son complément « vi » (enfant) a été neutralisé en français par l'utilisation de l'auxiliaire avoir. L'expression fon « ji vi » signifie littéralement « enfanter un enfant », ce qui ne saurait se dire en français. Ainsi, ce choix stylistique en français est mis en évidence par la traduction et l'emploi métaphorique du terme « dokan » par s'efforcer. En fon, ce concept d'enfantement semble s'allier avec le concept de la peine mettant ainsi en contraste l'idée de la joie et du désir d'en avoir. L'effort ici s'oppose à la jouissance. Cette antithèse a été rendue par la même figure en français où le verbe « s'efforcer » s'oppose à l'auxiliaire « avoir ». Dans le

deuxième énoncé, même si l'image de la chosification que cherche à refléter le texte source ne se perçoit pas de la même manière, le terme « chien » utilisé dans la traduction semble répondre au même objectif, celui de dévaloriser un être sans progéniture. Un homme sans enfant est comparé ici à un chien c'est-à-dire un moins que rien. Par ailleurs, en dehors de la transposition par l'équivalence de contenu sémantique « kpikpe demɛ » qui signifie « pousser là-dedans » mais que nous avons rendu par « enterrer », c'est surtout le procédé utilisé dans l'énoncé numéro 3 pour aboutir à une équivalence stylistique qui est intéressant : ici la perte d'image en français par l'emploi du verbe « enterrer » est compensée par le parallélisme entre l'expression « sans tambour ni trompette » et le verbe fon « fo » qui signifie « finir ». Enfin, en rendant la métaphore de « mɔ xu ton bo jɛ » (tomber dans une bonne mer) par « en bénéficier » dans l'énoncé 4, la traduction procède par interprétation positive. La modulation à laquelle on a recours ici s'éloigne un peu du texte fon, mais la question se pose de savoir si l'on peut garder l'image en français, étant donné que c'est un choix stylistique qui part d'une expression existante en fon : « mɔ xu agbe jɛ » (tomber dans une bonne mer) chanson n° 9 signifie « avoir de la chance ». On a donc eu recours à une modulation de cause à effet. Ces traductions sont plutôt adéquates, puisqu'elles contribuent à faire ressortir l'image de l'importance de la progéniture dans la vie d'un homme.

Tableau 6 (chanson 13)

Texte en fon	Traduction en français
- Gbɛ mɛ ɔ xo jɛ n nyi mɛ Azan ko kpe lɔ mɛ a e Gbɛ mɛ ɔ xo jɛ n nyi mɛ Azan ko kpe lɔ mɛ nya	- La vie n'est que problème Lorsque vient le jour. La vie n'est que problème Lorsque vient le jour, mo gars,

Bo e □o kɔ kɔ mɛ bo□o taligbe e ɔ Bo enɛ ma sɔ hwɛ nlɛ n daa bon'ɛ gan nɛ - Gbɛ mɛ ɔ xo jɛ n nyi Azan ko kpe lɔ mɛ Mɛ □e kun na gɔ n o - Osunuxwe □i e □inyi e - Eee osunuxwe □i e □i do xɔ yɛ mɛ E balawu e - Osunuxwe □i e □inyi e nyɛ ma sɔ □o daa □e bɔ sunuxwe wa □i do xɔ yɛ mɛ - e balawu e	Le gris-gris de la corne posé au chevet de mon, ce gris-gris ne l'a plus sauvé. - La vie n'est que problème Lorsque vient le jour Personne n'y manquera - Voilà le clair de lune. - Bien sûr, la clarté de la lune s'est répandue dans cette demeure. Ça fait vraiment pitié - Voilà le clair de lune, je n'ai plus de père et la clarté de la lune s'est répandue dans ma demeure - Ça fait vraiment pitié

- **La traduction du lexique**

L'analyse lexicale du texte numéro 6 permet d'inscrire le vocabulaire utilisé dans le texte source dans un registre soutenu d'expression d'un malheur en l'occurrence la mort. En effet, pour évoquer cette problématique de la mort, la traduction se construit aussi un champ lexical qui sans être totalement équivalent ne contribue pas moins à éclairer l'image que veut refléter le texte source. Ainsi, dans l'énoncé « Gbɛ mɛ ɔ xo jɛ n nyi mɛ » qui annonce le thème de la

chanson, le terme « xo » qui signifie littéralement « parole » a été traduit en français par « problème ». En effet, le mot français « problème » n'a pas de correspondant exact en fon. Pour en parler, on utilise le terme « xo », et c'est le contexte d'utilisation qui détermine le contenu sémantique. Illustrons ceci avec les exemples suivants :

1- A /nɔ /ba /xo

Pron/ Hab/ chercher/ probleme

Tu cherches querelles

2- A/ nɔ /□ɔ /xo

Pron/ Hab/dire/parole

Tu parles

Il s'agit ici d'une modulation que prend en compte contexte d'énonciation. Cet exemple illustre le procédé de conversion en fon.

Gbɛ mɛ /ɔ /xo/ jɛ n /nyi /mɛ

Vie/Det/parole/ Assert/ être/ Assert

La vie n'est que problème

La conversion sémantique de « parole » en « problème » permet à la traduction de refléter l'image des difficultés de la vie dont parle le texte source et dont l'aboutissement est la mort. C'est d'ailleurs ce que corroborent les énoncés suivants :

1) Azan/ ko/ kpe /lɔ mɛ a e

Jour/ Conj/rencontrer/ Assert

Le jour J

2) Mɛ □e/ kun/ na /gɔ n/ o

Personne/Neg/Fut/manquer/ Neg

Personne n'y manquera

Dans l'énoncé 1, « azan » et son équivalent français « jour » se réfèrent à la même réalité ; ce qui ne pose aucun problème de traduction. Mais la modulation devient contraignante par le fait que le fon et le français expriment le concept de « Jour J » de façon différente. En fon, ce concept s'exprime avec le verbe « kpe » qui signifie « rencontrer » ou « joindre ». « Azan kpe » traduit littéralement signifie donc « le jour se rencontre » ou « le jour se joint » ; ce qui ne veut rien dire en français. La périphrase de « Jour J » semble correspondre le mieux à la traduction de ce concept. Quant au deuxième énoncé 2, l'équivalence utilisée semble être justifiée dans la mesure où « mɛ □e » suivi du morphème de la négation est employé pour signifier « personne ».

Par ailleurs, l'emploi du lexique « chevet » pour traduire le mot image « taligbe » semble restreindre la signification. En dehors de l'idée de « chevet » qui est celle adoptée dans la traduction, on peut aussi traduire ce mot par « plafond », « en haut » ou « le nord ». Mais en souscrivant à la traduction de « taligbe » par chevet, nous adoptons donc un procédé de stricte équivalence qui relève toutefois originellement d'une logique d'adaptation combinée à une logique de compensation, selon lesquelles la spécificité culturelle propre à la réalité fon est adaptée à la réalité française.

- **Agencement syntaxique**

Le texte numéro 6 est en fait construit autour de deux énoncés principaux autour desquels gravitent des syntagmes nominaux à valeur assertive. En effet, les premières lignes du texte

comparées à leur traduction illustrent les différences typiques d'agencement syntaxique entre le fon et le français. Pour refléter la syntaxe de la première phrase du texte fon qui manifeste une structure simple de type juxtaposé, le français introduit une restrictive et une subordonnée conjonctive.

Gbɛ mɛ /ɔ /xo /jɛ n/ nyi/ mɛ / azan/ ko /kpe/ lɔ / mɛ / Mɛ □e/ kun/ na /gɔ n/ o

Vie/Art/problème/Assert/être/Foc/jour/Adv/rencontrer/Assert/personne/Neg/Fut/ manquer/ Neg

La vie n'est que problème, lorsque vient le jour, personne n'y manquera.

Le lien de juxtaposition dans le texte fon est transposé en lien de coordination conjonctive introduite par la conjonction de subordination « lorsque », et une seconde transposition est opérée du morphème assertif « mɛ » à la locution restrictive « ne…que ». En effet, l'assertion « mɛ » en fon renvoie à une notion de soutien à une vérité. Il s'agit ici d'affirmer cette vérité avec autorité alors que la locution restrictive utilisée en français pour transposer cette vérité a tendance à réduire cette vérité puisqu'elle joue le rôle de l'adverbe « seulement ». Aussi, face à la diversité d'emplois syntaxiques et de nuances sémantiques que manifeste le texte fon, la traduction a mis en place un protocole capable de proposer des solutions satisfaisantes au problème de la traduction des formes verbales non fléchies qui caractérisent les énoncés fon. C'est ce qu'illustrent les énoncés suivants :

1) Osunuxwe/ □ie/ □inyi/ e

   Clair de lune/ Prép/ Éclairer/ Foc

   Voilà le clair de lune

2) nyɛ / ma/ sɔ /□o /daa /□e /bɔ / sunuxwe /wa /□i /do/ xɔ / yɛ / mɛ

   Pron/Nég/avoir/père/ Adj/ Conj/clair de lune/venir/eclairer/Prép/Case/Adj/Prép

Je n'ai plus de père et le clair de lune s'est répandue dans ma demeure

En effet, si l'emploi de l'adverbe « voilà » dépourvu de tout marquage temporel, paraît bien approprié pour exprimer la présence du sujet « la lune », une idée que renforce le verbe « □inyi » (éclairer) dans le texte fon, cet emploi a toutefois tendance à lisser l'énoncé, accentuant sa fluidité au lieu de transcoder l'obstacle travaillé dans le texte original. Le français semble opter pour un procédé d'adverbialisation pour traduire la redondance qui caractérise l'énoncé fon « Osunuxwe □i e □inyi e ». Dans le deuxième énoncé, on assiste au début à une transposition de la structure en ce sens que la traduction et le texte source manifestent la même structure de SVO. Cependant, l'on remarque dans la deuxième partie de l'énoncé que la traduction laisse de coté le syntagme adverbiale « voilà le clair de lune » qui était pourtant la traduction du premier énoncé et rapproche le sujet « clair de lune » de son prédicat « répandre » reprenant ainsi la structure du texte original.

- **La norme stylistique**

Sur le plan stylistique, le texte en français apparaît aussi métaphorique que le texte source. Ce choix est d'abord mis en évidence par la traduction dès le début de l'euphémisme que reflète l'énoncé fon « Mɛ □e kun na gɔ n o » par son équivalent « personne n'y manquera ». En effet, « Mɛ □e kun na gɔ n o » signifie en terme métaphorique « tout être est mortel ». Mais dans la culture fon, il est très rare de parler directement de ce passage obligatoire qu'est la mort sans susciter des sentiments de peur ou des émotions. Autrement dit, il est rare de dire « tout le monde mourra » sans choquer. C'est pourquoi l'évocation de cette idée exige prudence et l'utilisation des mots qui adoucissent. Et c'est la même démarche que la traduction a adoptée en

évitant de rendre cet énoncé par « tout être est mortel » qui est sans doute l'équivalence la plus proche et la plus juste :

Azan/ ko/ kpe /lɔ mɛ Mɛ □e/ kun/ na /gɔ n/ o

Jour/ Conj/rencontrer/ Assert/ Personne/Neg/Fut/manquer/ Neg

Personne n'y manquera lorsque vient le jour.

Il est évident que ces expressions rendent moins choquant et cachent plutôt un sens subtil de compréhension par rapport aux expressions de « tout être est mortel ».

La deuxième image qui a mérité une interprétation dans la culture fon avant sa traduction est celle de la lune qui répand sa clarté dans une demeure.

Osunuxwe /□ie/ □inyi /e / nyɛ / ma/ sɔ /□o /daa /□e /bɔ / sunuxwe /wa /□i /do/ xɔ / yɛ / mɛ

Clair de lune/ Prép/ Éclairer/ Foc/ Pron/ Nég/ avoir/ père/ Adj/ Conj/ clair de

lune/venir/eclairer/Prép/Case/Adj/Prép

Voilà le clair de lune, je n'ai plus de père et le clair de lune s'est répandue dans ma

demeure.

On évoque cette image surtout lors des cérémonies funèbres où la plupart des rituels à savoir les veillées de prière et les levées du corps se font pendant la nuit. Il va sans dire que le « le clair de lune » renvoie ici à la lumière que produisent les groupes électrogènes et qui éclaire la demeure d'un défunt au cours des ses funérailles. On peut remarquer qu'il y a ici un jeu de parallélisme qui consiste à mettre en évidence et sur un même plan, la clarté de la lune et la lumière

artificielle produite par les électrogènes nécessaires pour les cérémonies funèbres. Par analogie à l'événement pour lequel la lumière devient nécessaire, l'image de « clair de lune » renvoie à l'idée de décès. Autrement dit, dire en fon que le clair de la lune s'est répandu dans une maison, c'est dire en terme métaphorique qu'il y a eu un décès dans cette maison. Cette idée est d'ailleurs soutenue par l'expression du sentiment d'affliction que l'on éprouve pour les malheurs qui s'abattent sur quelqu'un et que la langue fon exprime par « E balawu » qui signifie « ça fait pitié ». Le français, ne disposant pas de ce background culturel, a préféré rendre cette image en jouant sur le symbolisme de clair de lune qui représente un moment de rassemblement pour un heureux ou mauvais événement. Mais c'est la présence ici de la périphrase « ça fait pitié » qui donne la valeur émotive à cette idée qui inspire le sentiment d'un événement malheureux en l'occurrence un décès. Comme on peut le remarquer, ces deux versions expriment avec des styles qui sont propres à chaque culture un degré d'expressivité qui ne posent aucun problème quant à la compréhension du message véhiculé.

Tableau 7 (chanson 20)

Texte en fon	Traduction en français
- Asi wɛ nyi bɔ hwɛ yi da a? - Asu ce Agenu wa kpala □o xwe. - O yɔ kpɔ enɛ ɔ asi wɛ nyi b'a □o a ? - Agenu wa kpala □o xwe. - O vi enɛ ɔ asi wɛ nyi b'a da a?	- Est-ce une femme celle-là que tu as épousée ? - Agenu mon mari, retourne-la. - Cette petite est-elle une femme que tu as épousée ? - Agenu, retourne-la. - Cette enfant est-elle une femme

- Agenu wa kpala □o xwe. - O naye tɔ n wɛ do kɛ nkɛ nlɛ n deji a? - Agenu wa kpala □o xwe. - O papa tɔ n wɛ jɛ kpo deji nu we a? - Agenu wa kpala □o xwe. - O nu ɔ ma nyɔ wɔ □a ni vɔ vɔ nɛ - Agenu wa kpala □o xwe - E ma ka □o a□i na ji nu we vɔ vɔ nɛ . - Agenu wa kpala □o xwe - O kalefu □e wɛ hwɛ mɔ ɛ n □e bo □o a. - Agenu wa kpala □o xwe - O lakasɛ ti wɛ hwɛ mɔ ɛ n □e bo □o a ? - Agenu wa kpala □o xwe. - Etwalu wɛ hwɛ mɔ ɛ n □e bo □o a? - Agenu wa kpala □o xwe. - O nana asi wɛ nyi bɔ hwɛ yi	que tu as épousée ? - Agenu, retourne-la. - Est-ce sa mère qui t'en avait supplié ? - Agenu, retourne-la - Est-ce son père qui s'en était agenouillé pour toi ? - Agenu, retourne-la - La chose ne peut même pas lui préparer de la pate. - Agenu, retourne-la - Elle ne va même pas te faire des enfants. - Agenu, retourne-la - Est-ce à un carrefour que tu l'as trouvée pour la posséder ? - Agenu, retourne-la - Est-ce dans une maison de tolérance que tu l'as trouvée pour la posséder ? - Agenu, retourne-la - Est-ce à l'étoile que tu l'as trouvée pour la posséder ?

da a? - Asu ce Agenu wa kpala □o xwe. - Akwɛ e da nyɔ nu enɛ e Ye sɔ do xɔ kɛ kɛ nu mi, Nyɛ ma do yi maloxi a. Ojelujelu hunto □ɔ hun. To kpinkpɛ n zɛ nmu □ɔ hun. Awɔ ntin gaga dotɔ □ɔ hun. Asi wɛ nyi bɔ hwɛ yi da a? - Agenu wa kpala □o xwe	- Agenu, retourne-la - Mon chéri, est-ce une femme que tu as épousée ? - Agenou mon mari retourne-la. - L'argent qui a servi à épouser une telle fille, on l'aurait utilisé pour m'acheter une bicyclette que je conduirais pour aller au marché du soir. Elle est laide comme un champignon, avec des oreilles lourdes comme une jarre non cuite. Ses narines sont profondes comme un puits. Est-ce une femme que tu as épousée ? - Agenu, retourne-la

- **La traduction du lexique**

Ce texte appartient au type de chansons qui privilégient les thèmes de commérage et d'adversité. Selon Reiss, la connaissance de la nature du texte permet la traduction. En comparant la traduction au texte original, on ne peut s'empêcher de remarquer que les valeurs

sémantiques des termes utilisés dans le texte fon comportent une bonne dose culturelle contrairement au texte français. En effet, le texte fon fait ressortir les éléments relatifs au vocabulaire injurieux. Dès lors, la spécificité du lexique utilisé nous a conduits à chercher dès que possible le strict équivalent dans la langue française, en essayant de conserver le même degré d'expressivité. Ainsi, dans l'expression « Asi wɛ nyi bɔ hwɛ yi da a » qui pose le décor de l'injure, le mot « asi » trouve son équivalent français « femme » même s'il est utilisé dans le texte source au sens figuré. Ce sens est surtout renforcé par le ton et s'explique par la présence du morphème assertif « wɛ » suivi du verbe « nyi ». Traduit littéralement, cet énoncé pourrait signifier : « peut-elle être appelée femme cette chose-là que tu as épousée » ? Le sens est donné ici par le ton qui a une fonction spécifique en fon. Pour avoir le même effet, la traduction a procédé par l'emploi rhétorique du questionnement et à l'ajout d'un pronom démonstratif « celle-là » afin de faire sortir aussi le sens figuré de « femme » contenu dans le texte source.

Asi /wɛ /nyi /bɔ /hwɛ / yi/ da a?

Femme/Assert/s'appler/Conj/Pron/partir/épouser

Est-ce une femme celle-là que tu as épousée ?

La preuve que ce terme a perdu son sens premier aussi bien dans le texte source que dans la traduction en est donnée par la substitution dans le texte des substantifs au sens péjoratif, mais qui jouent le même rôle :

1) yɔ kpɔ / enɛ

   Gamine/ Adj

   Cette gamine là

2) Ovi /enɛ

   Bébé/Adj

Ce bébé là

3) O nu/ ɔ

Chose/ Dét

La chose

En plaçant ces termes dans le contexte que décrit le verbe fon « da » et que le français a rendu par « épouser », on se rend compte de la supercherie que cache le texte fon. On ne saurait épouser une gamine ni un bébé encore moins une chose. Et c'est ce que confirme l'expression « kpala □o xwe » que la traduction a rendu par « retourne-la ». . Selon Reiss : « lorsqu'il y a changement dans la fonction de la communication, au lieu de rechercher l'équivalence fonctionnelle entre le texte de départ et le texte d'arrivée, il faut plutôt rechercher la réexpression adéquate du texte d'arrivée selon la fonction d'origine »[299]. Ceci étant, on note ici l'utilisation d'une équivalence qui vise non pas à traduire exactement l'image, mais à rendre la relation de contraste entre les termes « bébé», « gamine », « chose » et le verbe « épouser ». De ce point de vue, le texte fon et la traduction expriment le même degré de compréhension par rapport aux lexiques utilisés pour transmettre le message. Par ailleurs, on remarque une différence de découpage de la réalité entre le fon et le français dans la manière de rendre l'idée du rejet :

Kpala□o /xwe

Accompagne /maison

Retourne-la.

L'énoncé fon introduit un repère de type spatial et donne une image précise de l'acte : «kpala □o xwe» signifie « accompagne- la à maison » alors que le français utilise plutôt la mise en valeur du processus : « Retourne-la ». On pourrait dire que l'énoncé fon est plus précis grâce à

[299] Reiss, *Problématique* 110.

l'utilisation du repère « maison » ; ce qui n'est pas repris dans la traduction sans doute pour éviter une redondance.

Une autre raison qui soutient l'emploi figuré du terme « femme » aussi bien dans le texte source que dans la traduction est l'image que transmettent les énoncés suivants :

1) O naye/ tɔ n /wɛ /do /kɛ nkɛ nlɛ n/ deji a?

   Mère/Adj Poss/ Assert/demander/pardon/Prep

   Est-ce sa mère qui t'en avait supplié ?

2) O papa/ tɔ n/ wɛ / jɛ kpo/ deji /nu we a?

   Père/Adj Poss/Assert/s'agenouiller/ Prép/

   Est-ce son père qui s'en était agenouillé pour toi ?

3) O nu/ ɔ /ma /nyɔ /wɔ / □a /ni /vɔ vɔ nɛ

   Chose/Det/Nég/savoir/pate/préparer/Prép/Pron/même

   La chose ne peut même pas lui préparer de la pate.

La traduction a essayé de mettre en relief, comme on pourrait le voir, l'image négative de cette femme afin de refléter le message que transmet le texte source. Dans les deux premiers énoncés, l'idée de son indésirabilité est mise en valeur en ce sens que même ses parents demandent à s'en débarrasser. C'est l'image que transmettent les verbes « do kɛ nkɛ nlɛ n » et «jɛ kpo ». En traduisant ces verbes par « supplier » et « s'agenouiller » qui sont des équivalences contextuelles car « do kɛ nkɛ nlɛ n » pourrait aussi bien être rendu par « demander pardon », la version française essaie aussi de refléter l'image d'une femme rejetée. Dans l'énoncé 3, on assiste à un emploi figuré du mot « chose » ; ceci afin de refléter l'image de chosification de la femme dont il est question dans le texte source. Mais la modulation à laquelle on a eu recours dans la traduction s'éloigne un peu du français en ce qui concerne l'acceptabilité d'une telle phrase : « la chose ne

peut même pas lui préparer de la pate ». La traduction habituelle de « nu ɔ » par « la chose » ne peut convenir ici du fait de la référence au verbe « □a » qui signifie « préparer ». On aurait pu donc transposer le nom « □a » c'est-à-dire « chose » en pronom personnel du troisième personne du singulier et obtenir un énoncé sémantiquement correct en français : « elle ne peut même pas lui préparer de la pate ». Mais puisqu'il faut faire sortir l'image de la chosification qui est celle du texte source, la traduction n'a pas d'autre choix que d'utiliser le même terme équivalent. D'ailleurs, la traduction du verbe « □o » par « posséder » confirme l'intérêt de cet emploi.

1) O kalefu/ □e /wɛ /hwɛ /mɔ /ɛ n/ □e /bo /□o /a.

   Carrefour/ adj Ind /assert/ Pron/ trouver/ Pron Comp/ Prep /Conj/ posséder

   Est-ce à un carrefour que tu l'as trouvée pour la posséder ?

2) O lakasɛ ti wɛ hwɛ mɔ ɛ n □e bo □o a

   Maison de tolérance/Assert/ Pron/ trouver/ Pron Comp/ Prép/ posséder

   Est-ce dans une maison de tolérance que tu l'as trouvée pour la posséder ?

3) Etwalu/ wɛ / hwɛ / mɔ / ɛ n / □e / bo / □o a

   Etoile/ Assert/ Pron/ trouver/ Pron Comp/ Prép/ posséder

   Est-ce à l'étoile que tu l'as trouvée pour la posséder ?

Ces énoncés témoignent de la justesse de l'idée de chosification. L'image de la femme étant ici réduite à celle d'une chose, il est évident qu'on puisse la posséder comme on possède une chose. L'objectif du texte fon dans l'usage du verbe «□o » c'est-à-dire « posséder » est de démontrer qu'on ne saurait épouser une femme qu'on rencontre dans des lieux tels que : «kalefu », « lakasɛ ti », « Etwalu » qui sont respectivement traduits par « carrefour », « maison de tolérance » et « Etoile ». Rappelons que ces mots sont des emprunts à langue française mais qui

ont subi une modification morphologique conforme à la structure lexicale de la langue fon. «Kalefu » est de toute évidence une mauvaise prononciation du mot « carrefour », mais qui renvoie au même concept d'un lieu où se croisent plusieurs routes ou rues. Dans la culture fon, « trouver une fille au carrefour » signifie en terme métaphorique « chercher une prostituée ». Quant au deuxième terme, celui de « lakasɛ ti », il participe du même procédé et provient d'une déformation du syntagme nominal français « la cassette ». Mais ce terme est utilisé de façon métonymique dans le texte source pour désigner l'endroit où se pratique la prostitution, en l'occurrence une maison de tolérance. En ce qui concerne le mot « Etwalu », sa prononciation fait penser au mot français « étoile ». Mais son usage dans le texte source fait référence à une place publique où se trouve un monument de la forme d'une étoile de couleur rouge connue sous le nom de « l'étoile rouge » à Cotonou. Rappelons que cette place est connue pour des rencontres et des activités malsaines. Trouver une fille à l'étoile signifie en terme métaphorique « trouver une fille de plaisir ou tout simplement une prostituée ». Il ressort de ce qui précède que, même si la traduction se calque sur ces mots empruntés au français en essayant de leur trouver une équivalence référentielle, la compréhension de ces énoncés pose de problème au locuteur français puisqu'ils évoquent des situations socioculturelles étrangères à la langue française. Comme on peut le remarquer, la signification de ces termes dépasse le cadre qu'évoquent habituellement ces signes linguistiques pour se faire comprendre grâce au contexte socioculturel lié à l'environnement. Nida propose dans ce cas de trouver « l'équivalent naturel le plus proche »[300]. Il s'agit dans ce cas de faire une adaptation lexicale en prenant en compte les références culturelles des termes utilisés dans le texte source. C'est ainsi que le terme

[300] Nida cité par Mounin, *Problèmes 278.*

« « lakasɛ ti » a été traduit par « maison de tolérance ». Cette modulation trouve sa justesse en ce sens qu'elle prend en compte l'idée de débauche que cherche à peindre le texte source.

Enfin, en liaison avec les éléments relatifs au vocabulaire injurieux que comporte le texte source, la traduction s'est contentée d'interpréter n'ayant pas trouvé d'équivalents exacts pour refléter ces concepts. Signalons ici que Lederer et Seleskovitch ont dégagé dans leur approche des principes susceptibles de s'appliquer à la traduction orale et écrite sans distinction : « compréhension→ déverbalisation → réexpression »[301]. Pour eux, le sens appartient au discours, à la parole, au contexte et il faut l'interpréter pour le construire. Partant de ce principe, on peut comprendre la démarche qui sous-tend la traduction des énoncés suivants :

1) Ojelujelu/ hunto / □ɔ hun.
   Laid/champignon/ comme
   Elle est laide comme un champignon
2) To / kpinkpɛ n / zɛ n/ mu / □ɔ hun.
   Oreille/ lourd/ jarre /non cuite/comme
   Ses oreilles sont lourdes comme une jarre non cuite.
3) Awɔ ntin/ gaga/ dotɔ /□ɔ hun
   Nez/ long/ puits/ comme
   Ses narines sont profondes comme un puits

Nous avons dans ces énoncés des images proches dans les deux langues, mais réparties différemment sur les termes utilisés. Ainsi, en dehors des termes « to » et « awɔ ntin» qui ont pu trouver des équivalents en français par « oreille » et « nez », l'onomatopée « Ojelujelu » a été

[301] Lederer et Seleskovitch, *Interpréter* 6.

transposée par l'adjectif « laid », sans doute en rapport avec la conjonction de comparaison « comme » afin de refléter l'idée de laideur que cherche à transmettre le texte source.

- **Agencement syntaxique**

Au niveau de la syntaxe, les contrastes entre le fon et le français se manifestent dans le texte 7 et sa traduction d'abord sur le plan de l'actualisation du procès. Ceci est marqué par exemple dans l'absence d'un verbe en français là où il en figure en fon :

1) Asi /wɛ /nyi /bɔ /hwɛ / yi/ da a?

   Femme/Assert/s'appeler/ Conj/ Pron/partir/épouser

   Est-ce une femme celle-là que tu as épousée

2) Agenu /wa /kpala□o xwe

   Agenu/ venir/accopmagner/ maison

   Agenu, retourne-la

Le premier énoncé fon comporte deux verbes à savoir « nyi » et «da » qui peuvent être respectivement traduits par « s'appeler » et « épouser. Le deuxième énoncé quant à lui combine deux verbes, à savoir « wa » et « kpala□o » qu'on peut traduire par « venir » et « accompagner », mais la traduction les a rendus par « retourner ». Ainsi, sans perdre le sens, les unités fon «wɛ » et « nyi » dans le premier énoncé et « wa » et « kpala□o » dans le deuxième énoncé ont fait place à des unités françaises « est-ce » et « retourner » dans la traduction. Ces transformations sont liées à une contrainte de fonctionnement de la langue française. On note aussi en ce qui concerne la relation des procès au niveau de la phrase, que la différence entre le fon et le français s'est révélée avec régularité dans la préférence du français pour la subordination là où le fon utilise la coordination ou la juxtaposition.

1) Asi /wɛ /nyi /bɔ /hwɛ / yi/ da a?

   Femme/Assert/s'appeler/ Conj/ Pron/partir/épouser

   Est-ce une femme celle-là que tu as épousée

2) Ye/ sɔ /do /xɔ /kɛ kɛ /nu /mi/**,** /nyɛ / ma /do /yi /maloxi a.

   Pron/prendre/Conj/ acheter/ vélo/ Prép/ moi/ Pron/ conduire/ aller/ marché

   On l'aurait utilisé pour m'acheter un vélo que je conduirais pour aller au marché.

Faisons remarquer que la conjonction de coordination « bɔ **»** utilisée dans le texte source a pour fonction d'unir les deux actions exprimées par les verbes « nyi » et « da ». Elle a un véritable rôle dynamique, et pas seulement une valeur additive. L'idéal aurait été de la conserver pour rendre cette énergie verbale. Mais les contraintes de la langue française ne permettrait par son maintient en présence de la conjonction de subordination « que » qui donne le sens aussi bien sémantique que syntaxique à la phrase.

Par ailleurs, l'absence de flexion sur les verbes en fon et la différence de position des marqueurs des verbes forment une configuration où la contrainte d'équivalence entre en jeu dans la traduction. C'est pourquoi le français change à plusieurs reprises de point de repère et varie les temps utilisés afin de refléter le point de vue énonciatif du texte fon. Autrement dit, le présent narratif du texte fon se trouve traduit en français avec la forme verbale au conditionnel, ce qui relève des modulations verbales faisant passer d'un domaine grammatical à un autre. Mentionnons enfin le contraste né de la présence, dans le texte fon, d'une structure syntaxique très stratifiée, reposant sur l'utilisation des onomatopées que la traduction a transposées en adjectifs qualificatifs afin de refléter l'idée que transmet le texte source :

1) Ojelujelu/ hunto / □ɔ hun.

Laid/champignon/ comme

Laid comme le champignon

Elle est laide comme un champignon

2) To / kpinkpɛ n / zɛ n/ mu / □ɔ hun.

Oreille/ lourd/ jarre /non cuite/comme

Oreilles lourdes comme une jarre non cuite

Ses oreilles sont lourdes comme une jarre non cuite.

3) Awɔ ntin/ gaga/ dotɔ /□ɔ hun

Nez/ long/ puits/ comme

Nez long comme puits

Ses narines sont profondes comme un puits

La première remarque très intéressante ici est la manière dont le texte fon présente la comparaison sans la présence soit d'un verbe, soit d'un auxiliaire. Dans l'énoncé 1, on voit que l'onomatopée «ojelujelu » renvoie à une propriété du référent dont il dépend et auquel il se rapporte mais celui-ci est absent. Cependant, la relation de comparaison subsiste avec l'emploi de la conjonction de subordination « comme » qui le met en rapport avec le nom « hunto » c'est-à-dire « champignon. Mais malgré la transposition de l'onomatopée en adjectif permettant ainsi au français l'intégration de tous les éléments de la comparaison, la traduction littérale de cet énoncé n'est pas acceptable en français car elle donnerait quelque chose du genre « laid comme le champignon » qui apparaît comme un énoncé incomplet en français. C'est pourquoi la traduction a eu recours à l'ajout d'un sujet « elle » (le référent en l'occurrence la femme dont il est question dans le texte) et à une fonction attributive grâce à l'utilisation de l'auxiliaire « être ». Quant aux onomatopées « kpinkpɛ n» et «gaga» des énoncés 2 et 3 que la traduction a

respectivement transposées en adjectifs « lourd » et « profond », elles participent de la même démarche en ce sens qu'elles occupent la même position d'expansion des référents « to » (oreilles) et «awɔ ntin » (nez) dont ils sont les épithètes. Mais la traduction, ne pouvant pas avoir la même structure syntaxique y a introduit l'auxiliaire « être » afin de satisfaire aux exigences de la syntaxe française.

- **La norme stylistique**

La traduction relativement libre de ce texte offre des exemples intéressants de l'utilisation différente des figures de style dans les deux langues. La première manifestation visible est l'emploi de la répétition non seulement lexicale, mais aussi sémantique :

Kpala□o xwe

Retourne-la

La répétition de ce vers, un certain nombre de fois dans le texte source, est particulièrement frappante en ce sens qu'elle joue le rôle d'intensification de la mélodie et de l'orientation de l'auditoire sur le plan sémantique. Elle focalise l'attention de l'auditoire sur la thématique et assure au langage une efficacité mnémotechnique. Et c'est ce rôle qu'assigne la traduction à la version française en faisant répéter aussi autant de fois ces vers donnant ainsi au texte un aspect redondant. Ce style se fait déjà sentir dès la première phrase qui semble annoncer la thématique et qui a été répété un certain nombre de fois grâce au procédé de substitution du terme principal par d'autres termes correspondants.

Asi /wɛ /nyi /bɔ /hwɛ / yi/ da a?

Femme/Assert/s'appeler/ Conj/ Pron/partir/épouser

Est-ce une femme celle-là que tu as épousée ?

Dans la répétition de cet énoncé s'ébauche déjà dans le texte source une stratégie de chosification de la femme. Cette idée se trouve d'ailleurs renforcée dans le texte par l'utilisation de certains termes qui sont sémantiquement équivalents : « asi », « yɔ kpɔ » « ovi », « nu ». Cette série est remarquable non seulement dans la manière d'articuler l'identique au différent mais également dans la façon de la présenter : l'identique puisqu'il s'agit de la reprise d'une même notion ; le différent parce que cette notion apparaît à chaque fois sous une autre forme. L'entreprise de déféminisation passe ici par un procédé qui a consisté à réduire d'abord la femme en « yɔ kpɔ » c'est-à-dire « gamine », ensuite à « ovi » c'est-à-dire « enfant » puis à « nu » qui signifie « chose ». Nous voyons donc que cette gradation descendante comme toutes les autres figures de style ont une connotation, celle de réduire l'animé à l'inanimé c'est-à-dire la femme à la chose. Pour refléter ce style dans la traduction, les procédés de Peter Newmark en matière de traduction du style ont été utiles :

- la traduction littérale ou mot à mot,
- la paraphrase explicative,
- l'innovation créative,
- l'équivalence culturelle,
- l'élision totale.[302]

Autrement dit, selon ce qu'exigent les contextes, le traducteur opte tantôt pour la traduction littérale, tantôt pour la paraphrase explicative ou bien l'innovation créative. Dans certains cas, c'est le procédé d'équivalence culturelle qui est choisi, dans d'autres cas, il procède par l'élision

[302] Newmark Peter, *Approaches to Translation* (Oxford: Pergamon, 1995) 80.

totale. C'est dire qu'à chaque situation correspond un choix particulier. Il va sans dire que le mot, la phrase ou le groupe de mots peuvent être traduits littéralement une fois que le traducteur décide de garder la forme originale, ou de traduire littéralement. Ainsi, en lisant la version française, on ne peut s'empêcher de remarquer la correspondance du style qui a consisté à traduire littéralement ces mots et expressions fon de manière à faire ressortir la même figure de chosification et de gradation. C'est l'image que transmettent l'utilisation des mots tels que « femme », « la gamine », « l'enfant », et « chose » qui sont des équivalents non seulement textuels, mais aussi « les équivalents naturels les plus proches du message » pour reprendre les mots de Nida[303]. En effet, la traduction de l'énoncé « Asi wɛ nyi bɔ hwɛ yi da a » par « Est-ce une femme celle-là que tu as épousée » reste fidèle au texte source aussi bien sur le plan stylistique que celui du mode d'énonciation car elle vise à faire sortir aussi le procédé de rhétorique utilisé dans le texte source pour brosser le portrait de la femme dont il est question. Par ailleurs, la métaphore qui apparaît dans le texte source où « l'argent » a été personnifié est traduite par une expression non métaphorique.

> Akwɛ / e/ da /nyɔ nu /enɛ e / ye/ sɔ /do /xɔ /kɛ kɛ /nu /mi/**,** /nyɛ / ma /do /yi /maloxi a
>
> Argent/ épouser/ fille/ Pron/ prendre/ Conj/ acheter/ vélo/ Prép/ moi/ Pron/ conduire/ aller/ marché
>
> L'argent qui a servi à épouser cette fille, on l'aurait utilisé pour m'acheter un vélo que je conduirais pour aller au marché

Dans le texte cible, cette métaphore est rendue par une tournure qui vise non pas à personnifier mais à rendre le contenu sémantique. Autrement dit, le traducteur a élidé la métaphore au profit

[303] La version française de la définition de Nida a été tirée de l'ouvrage de Mounin, *Problèmes 278.*

de la paraphrase explicative : « l'argent qui a servi à épouser cette fille, on l'aurait utilisé pour m'acheter un vélo que je conduirais pour aller au marché ». Cette tournure est complètement dépourvue de style métaphorique mais n'explique pas moins l'image de la négation de la femme puisqu'il s'agit ici de la rendre moins importance que « le vélo ». On pourrait dire que cette métaphore a été compensée sur un autre plan, celui de la modulation par l'équivalence de contenu sémantique. Enfin, on note une explication de la comparaison en français là où elle reste visible en fon :

1) Ojelujelu/ hunto / □ɔ hun.

   Laid/champignon/ comme

   Elle est laide comme un champignon

2) To / kpinkpɛ n / zɛ n/ mu / □ɔ hun.

   Oreille/ lourd/ jarre /non cuite/comme

   Ses oreilles sont lourdes comme une jarre non cuite.

3) Awɔ ntin/ gaga/ dotɔ /□ɔ hun

   Nez/ long/ puits/ comme

   Ses narines sont profondes comme un puits

Selon le procédé utilisé, la comparaison dans la traduction est d'abord marquée par la transposition des onomatopées en adjectifs qualificatifs et ensuite par la mise en relief du comparé c'est-à-dire la femme que représente le pronom « elle » alors qu'il est absent dans le texte source. Dans le premier énoncé, le symbole utilisé pour l'expression de la laideur n'incarne pas la même valeur sémantique en français. L'expression « laid comme un pou » conviendrait mieux à l'idée qu'exprime le texte source mais la traduction a préféré garder le terme « champignon » afin de refléter la pensée fon. Les énoncés 1 et 2 participent de la même

démarche et reflètent l'objectif que s'est assigné le texte source, celui d'injurier, même s'ils n'ont pas de correspondants exacts en français. Ces traductions sont plutôt adéquates, puisqu'elles induisent une équivocité par rapport à la comparaison qui est faite pour faire sortir la « laideur » de la femme dont il est question.

6. 5 Les irrégularités dans la traduction

Puisque la représentation linguistique n'est jamais totale, il serait surprenant qu'elle soit rigoureusement la même dans deux langues différentes. Il va sans dire que la langue fon a ses spécificités, qui ne sont pas forcément les mêmes que celles de la langue francaise dans laquelle nous avons traduit. Ces spécificités sont donc à la base de ce que nous avions pu identifier comme lacunes dans la traduction des textes de chanson fon en français. Ces lacunes sont de plusieurs ordres et illustrent d'abord la manière différente d'envisager la réalité commune aux deux langues (c'est ce que nous avons appelé la perte de valeur expressive), ensuite, elles reflètent l'existence des réalités ou des expériences présentes en fon, mais absentes en français. Il s'agit dans ce dernier de l'absence de traduction.

6. 5. 1 La perte de valeur expressive

Transposer un énoncé oral ne signifie pas lui faire perdre sur le papier le charme particulier que lui confère son oralité. Cependant, l'analyse des textes traduits révèle beaucoup de problèmes d'insatisfaction par rapport à l'expressivité de certains mots et expressions français

utilisés comme équivalents pour traduire les textes de chanson fon. Prenons tout d'abord des mots ou expressions qui désignent des réalités spécifiquement fon comme dans les suivants :

1- Tele un e tele un aja tele un (chanson n° 1)	Danse, apprête-toi à danser
2- Omè wè sè we do o yege (chanson n° 2)	N'est-ce pas qu'on t'a envoyé ?
3- Ago sɔ we towe sɔ yi hwɛ (chanson n° 2)	Pardon, mets d'abord ta danse de coté
4- Cè kpè tulukpè (chanson n° 3)	C'est très humide
5- Toyi kpo bɛ lɛ nɔ kpo wè (chanson n° 4)	C'est l'amour entre Toyi et maman
	Bella
6- jogun jogun (chanson n° 11)	très bien
7- taligbé (chanson n° 13)	vers l'oreiller
8- do xwe xwe do xwe (chanson n° 16)	le mort
9- abalaxwe (chanson n° 17)	la mort
10- sa□exwe (chanson n° 17)	la mort
11- oku jɛ su (chanson n° 17)	la mort
12- awelezɔ n (chanson n° 18)	la folie
13- Vodungbe (chanson n° 18)	dimanche
14- Ojelujelu (chanson n° 20)	laide
15- Ocanganlin (chanson n° 22)	sèche
16- Azapasi (chanson n° 22)	maladroit

Un regard jeté à ces tentatives de traduction montre le décalage le plus perceptible entre le français et le fon. Les chansons fon abondent en onomatopées et idéophones puisqu'elles privilégient la communication immédiate et spontanée du fait de la présence des interlocuteurs. Les expressions idiomatiques reflètent l'âme, l'esprit, la sagesse, ou la quintessence du peuple fon. Certaines d'entre elles ont fait l'objet d'une tentative de traduction. Mais on remarquera qu'il s'agit plutôt d'une explication dans le but d'informer davantage ou de faire passer un message qui n'est certainement pas le même que véhicule le texte original. Ce sont des modalisateurs de procès dont ils précisent certaines caractéristiques de réalisation par leur sonorité particulièrement évocatrice. Ces mots semblent être plus précis dans leur utilisation en fon que les détails complémentaires qui se révèlent assez nombreux et parfois redondants en français. Si dans certains cas, le recours aux explications se justifie, il apparaît dans d'autres qu'il relève de la volonté du traducteur qui, cherchant à faire vivre sa traduction par tous les moyens, se permet quelques interprétations. Rappelons que la théorie interprétative a établi que le processus de traduction consiste à comprendre le texte original, à dé-verbaliser sa forme linguistique et à exprimer dans une autre langue les idées comprises et les sentiments ressentis. C'est donc en mettant en pratique ce principe que l'on peut véritablement remarquer qu'il y a notamment un jeu de mots dans les textes fon et qui sont stylistiquement irrécupérables dans leur traduction. Ainsi dans l'exemple n° 1, on peut comprendre la différence stylistique entre l'expression « tele un » qui renvoie plutôt à l'idée de la manière de sauter contrairement à l'explication qu'en donne la version française qui se base sur un rapprochement synonymique au verbe sauter pour le traduire par « danser », mais sauter ne veut pas dire danser. Ceci ne révèle pas le comique attaché à l'expression dans le contexte où elle est utilisée puisqu'elle décrit ici un simulacre de danse. En utilisant cette expression, le chanteur veut simplement signifier en termes

métaphorique que les participants peuvent faire semblant de danser c'est-à-dire en faisant de petites gesticulations en attendant que la véritable danse ne commence. Il faut rappeler ici que la danse dans la société fon s'organise toujours en deux parties. La première consiste à esquisser des petits pas de danse comme prélude à la deuxième partie qui est plus cadencée. L'expression « tele un » est donc de toute évidence un appel aux participants d'une prestation à l'échauffement comme les footballeurs qui s'échauffent d'abord avant un match. Dans l'exemple n° 2, « o yege » est plutôt une expression d'exclamation et non une interrogation comme le suggère sa traduction en français. Mais la structure « n'est-ce pas » qui commence la traduction française ne peut pas permettre de l'envisager autrement que dans une interrogation. De ce point de vue, il est loyal de se demander si la structure exclamative fon et la structure interrogative française ont une même valeur sémantique. Dans l'exemple n° 3, « yi » qui se réfère au verbe partir s'est accompagné du syntagme nominal « we towe » (ta danse) pour signifier « emporter ta danse ». Mais la traduction a préféré l'expression « se mettre de coté » parce que la langue française n'accepterait pas qu'on dise « emporte ta danse » ; ce qui ne répond pas totalement à l'expressivité du lexique fon. Parmi ces problèmes de perte de valeur expressive, on peut également noter que le français a réduit à un seul terme l'idée de la mort alors qu'il y un changement synonymique se portant à l'emploi du substantif « oku » (la mort) en fon, ce qui empêche de percevoir la différence du point de vue stylistique. C'est ce qu'illustrent les exemples 8, 9,10 et 11. En fon, « do xwe xwe », « abalaxwe », « sa□exwe », « oku jɛ su » sont tous employés pour se référer au terme « oku » qui signifie la « mort ». On pourrait en conclure que le texte fon est plus expressif alors que sa traduction en français est plus neutre. On peut également remarquer les cas contraires c'est-à-dire la traduction des expressions idiomatiques par d'autres moyens lexicaux moins expressifs. C'est le cas des exemples 7 et 12. « Taligbé »

signifie littéralement « le chemin de la tête ». Dans la conception fon, dormir est un voyage qu'on entreprend. Et pour que ce voyage se passe de façon merveilleuse, il faut que la tête trouve un bon chemin. Ce bon chemin est donc « le coté où l'on met la tête en se couchant ». Mais cette conception perd sa valeur dans l'emploi de mot « chevet » qui n'exprime pas, à notre point de vue, la totalité de la valeur qu'attache le peuple fon à ce mot. « Awelezɔ n » quant à lui renvoie à l'idée d'une maladie qu'on attraperait en cherchant coûte que coûte à réussir par des pratiques occultes. Là encore, nous nous sommes permis une certaine liberté d'interprétation afin de faire sentir l'expressivité de ces expressions qui n'ont pas, selon nous, d'équivalence en français. Ce fait était déjà signalé par Vinay et Darbelnet lorsqu'ils écrivent :

> Le sens d'un mot est la fonction qu'il occupe dans un énoncé […]. Étant donné les combinaisons infinies des signifiants entres eux, on comprend pourquoi le traducteur ne saurait trouver dans les dictionnaires des solutions toutes faites à ses problèmes. Car lui seul possède la totalité du message pour l'éclairer dans son choix, et c'est le message seul, reflet de la situation, qui permet en dernière analyse de se prononcer sur le parallélisme des deux textes.[304]

Pour retrouver le sens de ces mots en français, la solution est donc de se plonger dans le contexte d'énonciation afin de leur trouver des équivalences. Ce qui ne se fait pas sans danger. Dans la traduction de terme « vodungbe » par « dimanche », on remarque aussi une perte d'expressivité. En effet « vodungbe » signifie littéralement « jour du vodun ». C'est par analogie à l'idée du repos à laquelle se réfère ce mot que nous l'avons traduit par « dimanche ». Enfin les idéophones et onomatopées traduits n'ont pas reflété la valeur expressive de leur contenu en fon. On sent non seulement une perte de signification dans la tentative de leur traduction, mais aussi

[304] Jean -Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (Paris : Didier, 2011) 50.

les moyens lexicaux auxquels elles renvoient laissent à désirer. « Cɛ̀ kpɛ̀ tulukpɛ̀ » (exemple no 4) a été traduit en français par « très humide ». Mais ce terme possède une puissance qui va au-delà de l'explication que donne l'expression française. Il renvoie non seulement à l'idée d'humidité mais aussi à celle d'une lourdeur qui caractérise un fagot de bois verts. La traduction a été donc partielle dans l'explication qu'elle en donne. Par ailleurs « jogun jogun » (exemple no 6) est rendu par « très bien ». Cette traduction change en fait l'image que donne cette expression en fon lorsqu'elle est utilisée pour désigner l'état de santé excellente d'un individu. En outre l'adjectif « laid » utilisé en français pour traduire l'onomatopée fon « ojelujelu » (exemple 14) semble ne pas répercuter toute la totalité de la métaphore. « Ojelujelu » comporte non seulement l'idée de laideur, mais également celle d'une lourdeur. D'ailleurs, la description physique de la femme que qualifie cet adjectif en dit long sur la justesse de son emploi. Quant au terme « canganlin » (exemple no 15), il suggère par sa forme et la force de sa concentration, l'idée d'une maigreur et d'une faiblesse physique. Mais il a été partiellement rendu en français par « sèche » ; ce qui ne fait pas sortir le caractère caricatural de l'expression. Enfin « azapasi » (exemple no 16) évoque l'idée d'un désordre, un manque d'équilibre aussi bien physique que mental. En le traduisant en français par « maladroit », le traducteur semble passer sous silence le caractère psychologique auquel il renvoie pour ne s'intéresser qu'à l'aspect physique. Ces quelques exemples montrent qu'on ne peut pas séparer la traduction des notes explicatives ou commentaires qu'il s'agisse des figures de style ou d'usages socioculturels.

Le fait de traduire littéralement ces expressions fon, c'est de négliger leur référent et leur vérité iconique ; c'est appauvrir le texte sous le prétexte de vouloir le communiquer à un lecteur étranger à langue et à la culture fon. Ce ne serait qu'une fausse communication ; en d'autres termes, une transmission non réalisée. Toute traduction devrait donc en tenir compte dans la

mesure du possible étant donné que les mots reflètent souvent un arrière plan culturel, des « visions du monde »[305] pour emprunter les termes de Georges Mounin.

6. 5. 2 Pas de traduction correspondante en français.

Le langage de la chanson fon du rythme akonhun fait usage de certains lexiques dont il serait difficile de trouver des équivalents en français. Notre corpus en regorge un certain nombre :

1- Hihihihi ohilihὲ (chanson n^{o} 1) pas de traduction

2- Jan zogodome welo

Teji kelejan welo

Heun heun welo

Teji kelejan azogodome azogodome welo (chanson n^{o} 2) Pas de traduction

3- Okoco koco (chanson n^{o} 3) Pas de traduction

4- Zan maja mɛ tɔ (chanson n^{o} 5) Pas de traduction

5- Kplakpla □o ji azɔ tɔ n nɔ tɛ gba(chanson n^{o} 5) Pas de traduction

6- Ayi ma zɛ naki □o nu gblogblo nu (chanson n^{o} 5) Pas de traduction

7- xɛ xɛ (chanson n^{o} 5) Pas de traduction

8- jodo (chanson n^{o} 6) Pas de traduction

9- a□imevi gobe (chanson no 9) Pas de traduction

[305] Mounin, *Problèmes* 189.

10- Ocɔ kɔ tɔ awɔ nlinmɛ (chanson n° 19) Pas de traduction

11- Togo□o zɛ̀ kpa (chanson n° 22) Pas de traduction

Notre refus à tenter de traduire ces expressions qui sont pourtant pleines de signification dans la langue fon s'explique par le fait que nous n'avons pas pu leur trouver de correspondants en français. Mounin suggère dans ce cas de transférer le mot de la langue source dans la langue cible sans le traduire, espérant que le contexte dans lequel il est employé fournirait assez d'information pour que le public auquel il est destiné devine sa signification. C'est cette démarche que nous avons adoptée ici. Dans l'exemple n° 1, cette expression traduit l'idée de la fin d'une performance rythmique qui doit laisser l'espace scénique au lyrisme de la chanson. Il s'agit d'un appel qu'on lance habituellement à tous les participants (chœur et instruments de musique) à garder silence pour un instant afin que le chanteur puisse développer sa chanson. L'exemple n° 2 en outre renvoie à l'idée d'une forme particulière de danse. Ces paroles sont prononcées pour rythmer les pas de danse et contribuent à donner plus de vivacité à l'ambiance et à l'atmosphère de danse. Quant à l'exemple n° 3, il évoque l'idée d'une vérité qui n'est plus à démontrer. On l'emploie pour démontrer des évidences. En ce qui concerne l'exemple n° 4, sa traduction n'aurait pas pu refléter toute la portée significative de cette expression qui, prononcée avec un débit très rapide, se réfère à la manière particulière d'invoquer le nom fort du roi à Abomey afin de le faire tressaillir d'émotion. Par ailleurs, l'exemple n°5 est utilisé pour expliquer le désintéressement qu'on porte au comportement d'indifférence d'un individu. Ce serait quelque chose du genre « je m'en passe de tes services ». On remarquera qu'il y a beaucoup d'expressions qui n'ont pas été traduites dans la chanson no 5. Négligence ou incapacité du traducteur à trouver des équivalences dans la langue française ? Les expressions

« Zan maja mɛ tɔ », « Kplakpla □o ji azɔ tɔ n nɔ tɛ gba », « Ayi ma zɛ naki □o nu gblogblo nu » apparaissent comme des incantations dont la compréhension exige une initiation au culte vodun. Enfin, « Togo□o zɛ̀ kpa » est une expression qui suggère l'idée du débordement d'orteil ou d'une longueur exagérée d'un des orteils du pied. De façon générale, on ne saurait faire comprendre au lecteur français ces mots sans recourir à des notes explicatives. Ces dernières, bien que nécessaires à certains égards, ne manquent pas de jeter le doute et la confusion sur la réception et l'acceptabilité du message. C'est pourquoi nous avons décidé d'omettre le référent culturel dans certains texte traduit lorsqu''il ne trouve pas de solution adaptée.

6. 6 Conclusion

Notre objectif principal au cours de ce chapitre a été, au travers d'exemples choisis en raison des difficultés de traduction spécifiques, de rendre palpable les problèmes de traduction d'une œuvre d'oralité caractérisée par un style particulier. Par le mot « style », on peut comprendre la façon propre à une langue donnée ou à un auteur donné de communiquer. Ainsi, nous avons examiné les régularités et irrégularités différentielles générées à partir de l'analyse contrastive des textes de chanson fon du rythme akonhun et leur traduction en français. Nous avons montré au passage comment ces différences sont abordées et analysées dans le cadre de la traduction afin que les messages puissent être les mêmes aussi bien dans la langue fon que dans la langue française, ceci malgré les divergences stylistiques de surface qui séparent les textes cibles et les originaux. Cette expérience a prouvé que la traduction est une aventure non seulement linguistique, mais aussi culturelle puisqu'elle n'est possible que dans la prise en compte de ces paramètres. En effet, les problèmes culturels auxquels s'est heurtée la traduction des chansons du rythme akonhun sont nombreux. Ils sont certainement responsables en partie de

l'impression d'incompréhension que ressent le lecteur français au contact de la traduction. C'est d'ailleurs ce constat que fait remarquer U. Eco lorsqu'il écrit : « Les mots ouvrent des mondes et le traducteur doit ouvrir le même monde que celui que l'auteur a ouvert, fût-ce avec des mots différents. Les traducteurs ne sont pas des peseurs de mots, mais des peseurs d'âmes »[306]. La conception d'Eco trouve ici sa justification en ce sens qu'elle rappelle la responsabilité du traducteur à maîtriser parfaitement non seulement la langue et la culture du texte d'origine, mais aussi celles du texte cible. C'est à ce prix qu'il parviendra à ouvrir le même monde que celui de l'auteur du texte original. Il faut aussi rappeler à ce point que ceci ne pourra être possible que lorsque le traducteur inscrit son acte dans une réflexion approfondie. Et tel sera l'objet du chapitre suivant.

.

[306] Eco U. *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. (Paris : Grasset (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, 2006) 24.

CHAPITRE SEPT : RÉFLEXION SUR LA TRADUISIIBILITÉ DES CHANSONS FON DU RYTHME AKONHUN

7. 0 Introduction :

Ce qui nous intéresse ici et qui fait souvent la préoccupation de beaucoup de chercheurs dans le domaine de la traduction est de savoir s'il est possible de réconcilier deux systèmes de la production de sens, de signification, de culture, c'est-à-dire deux visions du monde tout à fait différentes pour emprunter les mots de Mounin. Nous savons que le rôle de la traduction est de rapprocher de plus en plus des éléments si disparates et si variés les uns des autres et d'en faire une unité de savoir et de compréhension logique. En fait, la traduction est un processus de rapprochement et de compréhension. Elle n'est pas une simple transmission des termes et des signes dans un autre système de signification, mais plutôt un acte de commentaire et d'interprétation. Mais si la traduction est synonyme de communication entre langues, comment traduire quelque chose dans deux langues dont les expériences de la réalité sont différentes et dont les manifestations linguistiques sont différentes voire, dans certains cas, contradictoires ? La traduction interculturelle est-elle possible ? Pour certains, elle est impossible, ou bien, elle ne suffit jamais à rendre parfaitement dans une langue étrangère ce qui a été dit dans la langue de départ d'où le concept d'intraduisibilité prôné par certains linguistes. Pour d'autres, la traduction est possible, mais difficile et pénible à cause des obstacles ancrés dans les différentes visions du monde. Wills affirme à ce propos: «…apparent untranslatability, brought about by interlingual structural incompatibilities among individual languages and the thought processes of individual speech communities, can be countered with potential translatability»[307]. Le rôle du traducteur se trouve ainsi hypothéqué par deux opinions opposées sur le sujet. Il est à la fois encouragé dans

[307] Wills Wolfram, *The Science of Translation: Problems and Methods* (Allemagne: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1982) 36.

son entreprise par la possibilité de transmettre du sens et désespéré par l'impossibilité à justifier son travail. Cependant, même si traduire c'est dire non pas exactement la même chose dans une autre langue, mais presque la même chose, une approche pragmatique ne peut constater que la traduction existe bel et bien et qu'on la pratique presque tous les jours dans tous les domaines de l'activité humaine. Ainsi, s'il faut admettre la possibilité de traduire, encore faut-il préciser les moyens et c'est dans ce cas qu'on parlerait de problème. L'exercice de traduction des textes de chanson fon à laquelle nous nous sommes livrés démontre la véracité de ce fait qui est le lot quotidien de tout traducteur. Les chansons fon du rythme akonhun révèlent des particularités linguistiques, culturelles et stylistiques du peuple fon. Elles expriment leur pensée, leur émotion et certaines réalités très spécifiques à ce peuple. Un traducteur qui n'est pas familier à cette expérience aura des difficultés à comprendre et à apprécier ces œuvres de pensée et à les traduire de façon adéquate dans une autre langue. En effet, la différence linguistique et culturelle entre les langues est le socle sur lequel repose la traduction. Ce sont donc ces aspects que ce chapitre vise à mettre en lumière afin de résoudre le problème de la possibilité de traduire ou non les textes de chanson fon du rythme akonhun en français.

7. 1 L'incompatibilité de génies des langues fon et française

La phrase de Jakobson : « les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles doivent exprimer, et non par ce qu'elles peuvent exprimer »[308] laisse penser que les langues du monde parviennent à exprimer les mêmes idées, mais que les moyens linguistiques dont elles disposent à cette fin sont différents. C'est grâce à la traduction qu'on peut se rendre compte de la véracité d'un tel point de vue. La traduction des chansons du rythme akonhun en français nous a fait

[308] Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale* (Paris : Minuit, 1963) 84.

prendre conscience des difficultés inhérentes à cet exercice. Par génie de langue, nous entendons la façon particulière inhérente à chaque communauté linguistique de s'exprimer et de communiquer. En ce qui concerne le fon et le français dans le cadre de cette étude, les différences linguistiques que suscite la traduction des chansons fon du rythme akonhun en français, ainsi que nous l'avions démontré un peu plus haut, peuvent être résumés par les mots de J. Labourt que nous voudrions reprendre à notre compte :

> Il est malaisé, quand on suit les lignes tracées par un autre, de ne pas s'en écarter en quelque endroit ; il est difficile que ce qui a été bien dit dans une autre langue garde le même éclat dans une traduction. Une idée est- elle indiquée par un seul mot propre, mais je n'ai pas à ma disposition de quoi l'exprimer ? Alors, pour chercher à rendre complètement le sens, je parviens malaisément, et par un long détour, à couvrir la distance d'un chemin qui est bien brève en réalité. Ajoutez les écueils des hyperbates, les différences de cas, les variantes des figures, enfin, le génie de la langue lui-même, qui lui est propre et, pour ainsi dire, de son cru. Si je traduis mot à mot, cela rend un son absurde ; si, par nécessité, je modifie si peu que ce soit la construction ou le style, j'aurai l'air de déserter le devoir du traducteur.[309]

Il s'ensuit que la traduction d'un système linguistique à un autre ne se passerait pas de problèmes. Est-il nécessaire de rappeler que l'objectif était de traduire exactement dans les moindres détails le message que véhiculent les chansons fon, un message émis dans une structure et dans une logique spécifiques à la langue fon dans une langue étrangère qu'est le français ? De là, on peut aisément se rendre compte de la difficulté qu'il y a à traduire une langue dont le mode de penser est très différent du celui de français, tant les différences sont énormes. En ce sens, les

[309] Jérôme Labourt, Saint *Jérôme*, Lettres. Tome vii. (Paris : Les Belles Lettres, 1961) 193.

principales différences entre la langue fon et le français peuvent être résumées de la façon suivante : le fon est une langue à tons dont les mots sont invariables ou non fléchis, à la différence du français, qui comporte des catégories fléchies (nom, verbe, adjectif, participe), et des catégories non fléchies (adverbe, préposition, conjonction, interjection). De plus, la flexion verbale française peut indiquer la voix (passive, active et pronominale), la personne, le nombre, le mode, le temps et l'aspect alors que le verbe fon, toujours invariable n'exprime ni la voix, ni la personne, ni le nombre, ni le mode, ni le temps. Le mode d'énonciation en fon ne prend en compte que l'aspect. Cette différence nous a permis de comprendre la façon de conceptualiser et de communiquer des réalités dans les deux langues. Quelques unes de ces différences sont illustrées dans les exemples suivants :

Exemple 1 (chanson n^{o}1)

Awo/ lὲ /gbé e / hansinɔ / otodo / lὲ / gbè / wὲ / mi/ nɔ / xo

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

La /voix /des/ initiés/, celle/ des /chanteurs /émérites /c'/ est/ elle /que /nous / invoquons/

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Exemple 2 (chanson n^{o} 1)

Alada / kέ nlέ n /afɔ /ma /jayi /Jiwa□é /nyi /han /valu /we /ba /mɔ /han /ba /ji/

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Alada/ trébuche / mais / ne /tombe / pas,/ Jiwade / t'/ invoque / afin / d'/ avoir / de/ l'/

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Inspiration / pour / chanter

15 16 17

Ces deux exemples semblent montrer par le nombre de mots que présente chaque énoncé que le français est plus explicite en ce sens qu'il comporte plus d'unités de traduction. Mais cela ne signifie pas que la fidélité au message source n'a pas été respectée. Ceci confirme l'argument selon lequel, chaque langue organise son espace sémantique de façon différente. Et c'est précisément ce que cherchent à démontrer les exemples suivants :

Exemple 2

Nu tɔ n jɛ / ce / ji **(**texte no 3)

Chose/Poss/tomber/ mien/ sur

Sa chose tombe sur la mienne

Je l'aime

La traduction littérale de cette expression, même si elle est grammaticalement et sémantiquement correcte, elle s'écarte totalement de la signification du texte source. Le texte parle plutôt de l'amour contrairement à la vulgarité à laquelle renvoie la traduction littérale.

Un autre exemple de différence est la position et le rôle des constituants de la phrase :

Un / nyi/ wan / nu / Agenu / ɔ / kaka (texte no 3)

Je/ sentir/ odeur/ Agenou/ Top/ tellement

Je sens l'odeur d'Agenou

J'aime tellement Agenou

Le même problème se pose ici où l'on voit que la langue fon exprime l'idée de l'amour avec des verbes complètement différents de ceux utilisés en français du point de vu sémantique. Aussi, sur le plan de la structure, on peut remarquer que l'adverbe kaka en fon modifie non pas le sens

du verbe nyiwan, mais de la phrase entière comme en témoigne sa distance par rapport au verbe « nyiwan » contrairement à l'adverbe « tellement » qui suit immédiatement le verbe « aimer » dans la version francaise. On découvre ici la difficulté qu'il y a à traduire certains concepts de la langue fon. C'est pourquoi, nous avons dû recourir plusieurs fois à des périphrases ou à des adaptations pour exprimer certaines notions. Par ailleurs, le cas de la flexion des mots et des temps verbaux en fon est un exemple de problème linguistique très évident qui semble confirmer la thèse de l'intraduisibilité prônée par certains linguistes. Selon Humboldt, « considérées dans leur contexte et leur influence sur la connaissance et la sensation, plusieurs langues sont en fait plusieurs visions du monde »[310]. La même préoccupation est exprimée par M. Launay dans un article où il définit les grandes orientations de ses recherches en grammaire espagnole :

> …l'ordre grammatical n'est pas un ordre fonctionnel fondé sur les besoins de la communication. (…) La structure grammaticale des langues est fondée sur une cohérence qui relève davantage d'un ordre esthétique que d'un ordre fonctionnel ; ordre esthétique référant ici, bien entendu, non à simple principe décoratif, mais à un système de représentation»[311].

L'élaboration moderne la plus originale de cette pensée en est sans doute celle du linguiste et anthropologue américain Benjamin Lee Whorf. Grâce à sa grande connaissance des langues amérindiennes, il multiplie les analyses qui montrent, selon ses propres termes, que « nous

[310] Humboldt W, « Sur la traduction. Introduction à l'Agamemnon », Sur *le caractère national des langues et autres écrits sur le langage* (Paris : Points, 2000) 33.

[311] Maurice Launay, *A propos de la recherche en grammaire espagnole* (Paris : Multilingua, 1986) 214.

découpons la nature selon les lignes établies par notre langue (…) »[312]. En fon par exemple, les temps de la conjugaison ne possèdent pas comme en français de désinence propre mais s'expriment au moyen de morphèmes antéposés aux verbes.

Ye/ sɔ /do /xɔ /kɛ kɛ /nu /mi/**,** /nyɛ / ma /do /yi /maloxi a.

Pron/prendre/Conj/ acheter/ vélo/ Prép/ moi/ Pron/ conduire/ aller/ marché

On l'aurait utilisé pour m'acheter un vélo que je conduirais pour aller au marché.

La phrase fon repose sur une identité du contenu qui réfère au présent narratif alors que la phrase en français a consisté à ajouter au contenu initial, celui de la langue fon, un contenu qui soit conforme aux spécificités de la langue française. Autrement dit, pendant que le fon fait appel à ce qu'on peut appeler « le présent narratif » dans son énonciation, le français quant à lui utilise le conditionnel passé et le conditionnel présent sans doute pour obéir aux exigences de la concordance de temps, un phénomène caractéristique à la langue française. La même préoccupation se traduit dans l'exemple suivant où le français a préféré l'utilisation du subjonctif pour transposer une simple injonction :

Ohuntɔ / ni /xo/ ni ma/ kpɔ n

Tapeur/ devoir/jouer/ pour + Pron comp / Pron / voir

Que mon rythme résonne pour elle

La question ici est de savoir si la phrase fon est linguistiquement l'équivalence de la phrase en français étant donné que les deux langues ont eu recours à des moyens linguistiques différents pour exprimer un même contenu sémantique. Un autre problème de la différence linguistique

[312] Whorf B.L, *Language, thought and reality*, cité par Hagège, *l'homme de parole,* 140.

entre le fon et le français est l'utilisation des adjectifs. En français, l'adjectif représente une partie du discours à part entière, malgré les rapports étroits qu'il a avec la catégorie du nom, assurant des fonctions syntaxiques qui entrent dans ses éléments définitoires c'est-à-dire les fonctions d'épithète, d'attribut et d'apposé, même si certaines sont partagées par d'autres parties du discours. En fon, les adjectifs jouent le rôle de prédicat :

1) To / kpinkpɛ n / zɛ n/ mu / □ɔ hun.

   Oreille/ lourd/ jarre /non cuite/comme

   Oreilles lourdes comme une jarre non cuite

   Ses oreilles sont lourdes comme une jarre non cuite.

2) Awɔ ntin/ gaga/ dotɔ /□ɔ hun

   Nez/ long/ puits/ comme

   Nez long comme puits

   Ses narines sont profondes comme un puits

Il y a un phénomène très intéressant qui s'est opéré en fon et que la traduction ne peut pas refléter. La morphologie des adjectifs « kpinkpɛ n » et « gaga » révèle qu'ils sont en fait le redoublement des verbes «kpɛ n » et «□iga » qui peuvent être respectivement traduits par « peser » et « s'allonger ». La structure profonde de ces mots prouve qu'ils sont à l'origine des verbes et c'est ce qui explique la fonction de « prédicat » qu'ils jouent. En effet, on peut aisément observer que les adjectifs « kpinkpɛ n » et «gaga » sont en position de prédicat puisqu'ils caractérisent les sujets « to » et « awɔ ntin » par un état contrairement à leurs équivalents français « lourd » et « profond » qui ont une fonction d'attribut. Certaines structures grammaticales propres à la langue fon s'avèrent délicates quant à leur compréhension. C'est le cas de cet énoncé qui présente une structure dont le sujet est absent :

1) Ojelujelu/ hunto / □ɔ hun.

Laid/champignon/ comme

Elle est laide comme un champignon

En français, il est impossible de former une phrase sans sujet. C'est pourquoi la structure initiale a été modifiée. Comme on le voit, les notions s'entrecroisent sans se recouper totalement. Et puisque les structures syntaxiques et le découpage catégoriel ne sont pas identiques en fon et en français, la tâche du traducteur est de nuancer les correspondants qu'il trouve en les précisant et en soulignant les différences. Ainsi, considérant l'extrême complexité des faits linguistiques inhérents à chaque langue en présence, il est clair que la traduction ne serait qu'une approximation du point de vue linguistique.

7. 2 Les problèmes culturels

Par problèmes culturels, nous entendons les écarts de compréhension qui sont générés à partir des différences que présentent les habitudes et les comportements auxquels les langues sont étroitement liées. C'est ce que Jean-Louis Cordonnier appelle « le fait culturel qui est le propre de l'autre, et qui fait partie intégrante du texte »[313]. Selon Cordonnier, l'autre est cet « être qui n'appartient pas à ma culture. C'est l'étranger en général ».[314] Les problèmes culturels sont donc inhérents à toute entreprise de traduction étant donné que le sens d'un mot ou d'une expression se dérive, dans une grande mesure, de sa culture. Le sens est un lien primordial entre la culture et la langue. Mais qu'est-ce que la culture et quel est son impact sur la traduction des textes de chanson fon en français ? Selon Lévi-Strauss « Toute culture peut être considérée

[313] Jean- Louis Cordonnier, *L'homme décentré : culture et traduction/ traduction et culture*. Thèse doctorale. Besançon. Université de Franche Comte, 1989, 11-12.

[314] Cordonnier, *L'homme 12.*

comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion».[315] Au sens sociologique, le mot culture a un sens à la fois plus large et plus neutre. Il sert à désigner l'ensemble des activités, des croyances et des pratiques communes à une société ou à un groupe social particulier. Pour une institution internationale comme l'UNESCO :

> Dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances.[316]

La culture a donc de nombreux aspects dont certains sont apparents et d'autres cachés ou latents. La culture explicite comprend tous les éléments matériels et concrets de la vie d'un peuple : sa nourriture, son habitat, ses vêtements, ses armes, sa langue, ses danses, ses rites, ses réalisations artistiques, ses coutumes funéraires, etc. quant à la culture implicite, elle est le système latent ou sous-jacent des représentations, des sentiments et des valeurs qui donne son unité et son sens à la culture explicite. Cette culture est désignée, dans le langage habituel, sous le terme de « mentalité ».

En effet, les études de traduction sont souvent orientées vers les problèmes de transfert d'un texte dans une autre culture, et le problème qui se pose souvent est de savoir comment faire

---

[315] Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », *Marcel Mauss sociologie et anthropologie.* (Paris : PUF, 1983) 19.

[316] < http://www.unesco.cultures.éfinitions.onlc.fr**i**>.

quand les langues ne partagent pas les mêmes modes de pensée. Autrement dit, pour réexprimer la totalité du message d'un texte, il s'avère indispensable non seulement de maîtriser les normes de la langue cible, mais aussi de connaître la langue et la culture source, ainsi que de repérer et de combler les lacunes culturelles que le texte pourrait laisser apparaître. Rappelons que le sens ne se limite pas seulement aux signes linguistiques. Le sens, comme l'a si bien dit Lederer, « c'est aussi les images et les synecdoques »[317]. La compréhension d'un texte va au-delà du signe linguistique au point que Christiane Nord a pu affirmer : « translating means comparing cultures »[318]. Dans la traduction des textes fon en français, il ne se pose aucun doute qu'il existe des zones d'ombre qui empêchent la compréhension intelligible de certains énoncés malgré l'effort du respect des règles linguistiques qui caractérisent chacune des langues en présence. Autrement dit, la traduction des textes de chansons du rythme akonhun suscite parfois des incompréhensions lorsque survit tout ce qui a rapport à la culture fon d'où provient en partie le fonds culturel qui leur sert souvent de trame. Faisons remarquer que ce fonds culturel dans les textes de la chanson fon du rythme akonhun est surtout composé des noms propres et des noms communs renvoyant à des référents qui n'existent que dans la société fon. C'est ce fait qu'illustrent les exemples suivants :

Exemple 1 : (chanson no 1)

Alada kɛ́ nlɛ́ n afɔ ma jayi Jiwa□é nyi han valu we ba mɔ han ba ji.

[317] Marianne Lederer, *La Traduction aujourd'hui - le modèle interprétatif (*Paris : Hachette, 1994) 58.

[318] Christiane Nord, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained. (Manchester* : St Jérôme, 1997) 34.

Alada trébuche mais ne tombe pas, Jiwade t'invoque afin d'avoir de l'inspiration pour chanter.

Exemple 2 : (chanson no 4)

Hwɛ gbo vi geɔ nu

Ma jolie fille de Houegbo

Exemple 3 : (chanson no 4)

- Ayatɔ vi ganmɛ nu ce ɔ

Exemple 4 : (chanson no 20)

Etwalu wɛ hwɛ mɔ ɛ n □e bo □o

Est-ce à l'étoile que tu l'as trouvée pour la posséder

Exemple 5 : (chanson no 5)

Kinikini lan ma d'asa

Nya e mɔ jɛ □'ayi bo mɔ gan □'ayi bo yi sɔ ganglo e

Le lion qu'on n'enjambe pas

Celui qui préfère les armes à la richesse

La présence du culturel dans ces énoncés ne fait aucun doute et se manifeste non pas seulement à travers les références aux noms propres de personnes ou de ville, mais également dans la manière de concevoir certaines réalités. Ainsi, dans l'exemple 1, Allada est une ville historique qui était à l'origine des guerres d'expansion du royaume du Dahomey. Cette ville a été plusieurs fois menacée par les envahisseurs, mais n'est jamais tombée. Elle devient alors le symbole de la

résistance, de l'expérience et de réussite. « Allada trébuche mais ne tombe pas » est donc une allusion faite à ce passé glorieux de la ville d'Allada qui a connu plusieurs fois des moments de difficulté et de peine, mais qui en est sorti agrandi et fort. Cet énoncé est souvent prononcé dans des moments de difficulté pour se donner du courage. D'ailleurs, la référence à ce nom fait penser à une autre expression fon par laquelle on annonce la mort d'un roi à Abomey : « daa yi Allada ». Traduit littéralement, cet énoncé signifie « le roi est allé à Allada ». Mais il nous semble difficile de conserver l'image du « voyage du roi à Allada » sans dérouter le lecteur français qui ne pourra pas faire un lien entre la forme linguistique de l'énoncé et le message de la mort qu'il vise à transmettre. En effet, dans la culture fon, on n'annonce pas la mort du roi de la même manière qu'on annonce celle d'un individu ordinaire. C'est pourquoi l'euphémisme de « le roi est allé à Allada » est préféré en référence à la ville d'Allada qui est considérée comme la source, le berceau ou l'origine de la souveraineté du royaume d'Abomey. Ici « le roi est allé à Allada » signifie en terme métaphorique que le roi a rejoint ses ancêtres. Dans la seconde partie de l'énoncé, on sent la référence à une tradition de la culture fon qui consiste à demander la permission auprès des ainés avant toute prestation publique. Il informe sur la notion du respect et de la considération du sacré dans toute entreprise dans la société fon. Dans ce contexte, le sacré est bien « Allada qui trébuche mais ne tombe pas ». Cette conception étant purement fon, sa traduction pose alors un problème par rapport à sa compréhension et à son acceptation par un Français.

En outre, l'expression « hwɛ gbo vi geɔ nu » de l'exemple 2 fait référence aux connaissances géographiques. La traduction exacte suppose une dérivation des noms de ville comme on l'aurait fait pour les villes telles que Paris qui donne Parisien, Cotonou qui donne Cotonois. Mais une telle dérivation dérouterait les lecteurs qui ne sont pas Fon puisque ces noms

de ville ne sont pas connus en dehors de leur sphère géographique. Dans la culture fon, designer quelqu'un en particulier une femme de « hwɛ gbo vi geↄ nu », c'est reconnaître sa beauté, une beauté qui dépasse le cadre physique pour connoter le caractère moral et psychologique. Dans la culture fon, cette expression participe de la gamme référentielle de désignation de la femme vertueuse tout comme les expressions : « toun toun ce », « bɛ □ɛ bɛ □ɛ ce », « ayatↄ vi ganmɛ nu », « ananu vi ce ». Il faut dire que les catégories professionnelles se cachent souvent derrières ces paroles louangeuses de désignation des femmes dans la société fon. C'est le cas de l'expression « ayatↄ vi ganmɛ nu » qui désignent les filles de la lignée des forgerons au sud du Benin et dont la force, l'ingéniosité et la bravoure sont des qualités exceptionnelles.

En ce qui concerne l'exemple no 4, il se réfère à la mentalité des Fon sur les filles aux mœurs légères. En effet, rencontrer une fille à « l'étoile » signifie en terme métaphorique « trouver une fille de plaisir ou tout simplement une prostituée ». Bien que cette plaisanterie soit traduite fidèlement par « est-ce à l'étoile que tu l'as trouvée pour la posséder », il n'y a rien ici pour faire rire un Français. C'est parce que cette plaisanterie relève d'une culture et d'une situation spécifiques au peuple fon. Enfin, l'exemple no 5 qui est une séquence du panégyrique clanique des Fon d'Abomey permet de se rendre compte d'une pratique du désintéressement des biens matériels au profit de l'honneur et de la gloire acquis par la force des armes et le courage. « Nya e mↄ jɛ □'ayi bo mↄ gan □'ayi bo yi sↄ ganglo e » traduit en français par « celui qui préfère les armes à la richesse » révèle la mentalité fon qui considère la richesse matérielle comme une vanité. Pour les Fon, il n'y a de richesse que la force et le respect qu'elle inspire. D'ailleurs l'expression « Kinikini lan ma d'asa » rendu en français par « le lion qu'on n'enjambe pas » confirme cette conception. Le lion n'est pas l'animal le plus gros de la forêt, mais il demeure le plus puissant et le plus respecté de tous les animaux à cause de sa force.

On pourrait multiplier à l'infini les exemples d'images liées à la culture fon, mais ceux-ci suffisent à montrer comment les chansons fon du rythme akonhun sont de véritables produits culturels. Tous ces exemples montrent la bonne dose de référents culturels que comportent les textes de chanson du rythme akonhun. Comme on peut le remarquer, la signification de ces termes dépasse le cadre qu'évoquent habituellement les signes linguistiques qui les évoquent pour se faire comprendre grâce au contexte socioculturel. Sans cette démarche explicative sur les éléments culturels que comportent ces textes, le lecteur français ne peut pas saisir le sens puisque les éléments auxquels renvoient ces allusions ne se rattachent pas à son monde.

7. 3 Problèmes stylistiques

Selon une définition couramment utilisée : « La traduction consiste à reproduire dans la langue réceptrice le message de la langue source au moyen de l'équivalent le plus proche et le plus naturel, d'abord en ce qui concerne le sens, ensuite en ce qui concerne le style[319]. En effet, si la différence linguistique et culturelle est le socle sur lequel repose l'opération traduisante, la pratique fait entrevoir aussi d'autres problèmes paralinguistiques en l'occurrence ceux liés à la façon particulière et singulière de tout individu de produire du sens c'est-à-dire le style. Ce dernier est au cœur même de l'activité expressive du sujet énonciateur particulièrement dans le domaine des effets esthétiques et affectifs, des questions de point de vue, de mise en valeur et d'enchaînement des idées. De ce point de vue, la traduction des textes de chanson fon du rythme akonhun fait surgir de nombreux problèmes. Est-il nécessaire de rappeler que ces textes sont d'abord caractérisés par l'usage des images, des clichés et un certain nombre de phénomènes tels

[319] Charles Taber, Eugene Nida, *La traduction : théorie et méthode* (Londres : Alliance biblique universelle 1971) 11.

que les répétitions, les reprises, la recherche de mots qui relèvent du style orale ? Ceci étant, comment garder dans la traduction le style oral qui caractérise ces chansons fon y compris les particularités de la langue fon dans une autre langue écrite et refléter le même contenu aussi bien sémantique que stylistique ? Le traducteur ne peut pas l'ignorer : il doit évaluer le poids des figures de style dans une langue et dans l'autre et les restituer selon les moyens pertinents. La décision de traduire ou non la figure de style, et comment la traduire, est liée à plusieurs facteurs que nous nous sommes employé à distinguer dans la traduction des textes de chanson fon du rythme akonhun en français. La question générale ici est celle de la traduction ou de la non-traduction des figures de style identifiées dans les textes fon en français, mais aussi l'analyse de certaines traductions effectuées, et ce qui a motivé nos choix.

En effet, les textes en langue fon abondent en procédés stylistiques particuliers répondant à des préoccupations aussi bien esthétiques que fonctionnelles que la traduction n'a pas su révéler totalement posant ainsi des problèmes de compréhension au lecteur français. C'est ce qu'illustrent les exemples suivants :

1- nu /e wu /hàn /□ɔ /mɔ lé (chanson n^{o} 11)

Chose/pourquoi/ chanson/dire/cela

Le motif de cette chanson est le suivant

2- avɔ /wíwi/ jɛ n /mi /na /do (chanson n^{o} 21)

Pagne/noir/Conj/Pron/ Futur/ porter

Nous ne porterons que le pagne noir

3- Oka/ na /□o /nusu (chanson n^{o} 16)

Calebasse/ Futur/ avoir/ couvercle

La calebasse devrait avoir de couvercle

4- « ba/wɛ nlɛ nwi/ na (chanson n^{o} 11)

Chercher /issue/Prép

Avorter

5- □ u /gbɐ (chanson n^{o} 8)

Manger/ vie

Faire l'amour

6- mɔ / xu /□agbe /jɛ (chanson n^{o} 9)

Trouver/ mer/ Adj/tomber

Avoir de la chance

7- da/ adɔ go

Epouser/ ventre

Epouser une paresseuse

Comme on peut le remarquer, l'utilisation de ces figures dans la chanson fon du rythme akonhun s'explique par le fait que, dans la conception fon, la parole ait une importance fondamentale. Les forces qui se manifestent à travers elle, la rendent plus que mystérieuse. Elle est chargée d'une puissance qui exige prudence et courtoisie. Ainsi, dans le premier exemple, on assiste à une personnification de la chanson : « nu e wu hàn □ɔ mɔ lé » signifie littéralement « ce pourquoi ma chanson dit cela ». Ici, le chanteur semble conférer à la chanson une existence humaine. Nous appelons personnification le fait que les choses comme les forces de la nature, les concepts abstraits et les objets inanimés obtiennent les qualités propres aux êtres humains. Dans les cas extrêmes, ces entités non humaines deviennent des personnages et la personnification est totale. En ce sens, « han » c'est-à-dire « la chanson » devient un personnage doté de qualité humaine. Il peut donc parler ou expliquer selon les circonstances de son exécution. C'est ce qui explique la présence du verbe «□o » qui signifie « dire » ou « parler ». En rendant cet énoncé par « le motif de cette chanson est le suivant », la traduction perd l'image de la personnification car on ne peut pas rendre cette image telle quelle sans choquer le lecteur français. Dans le second exemple, la métaphore de « avɔ wíwi jɛ n mi na do » signifiant « nous ne porterons que le pagne noir » est utilisé pour exprimer une situation créée par la mort d'un être proche. « Porter le pagne noir signifie en termes métaphoriques « porter le deuil ». En effet, le pagne noir évoque dans l'aire culturelle adja-tado l'idée de décès. Il y a donc là un jeu de parallélisme qui permet un transfert de sens et contribue à dissiper l'idée de malheur que comporterait la chanson si elle faisait directement allusion à la mort. Mais cette métaphore n'est pas perçue dans la traduction qui s'est contentée de la rendre littéralement et sans effet esthétique. Dans le même ordre d'idée, le phénomène de la mort est rendu dans certains textes sources par un euphémisme accrocheur que la traduction n'a pas pu révéler. C'est le cas des chansons n°14 « avɔ ce wɛ ji zo » signifiant

« mon pagne s'est consumé » et n° 16 « oka na □o nusu», signifiant « la calebasse devrait avoir de couvercle ». « Avɔ » c'est-à-dire « le pagne » est un élément qui joue non seulement un rôle d'embellissement, mais aussi celui de la protection contre la nudité et les mauvais temps. Ici, l'image du pagne consumé évoque la disparition c'est-à-dire la mort d'un être cher, un protecteur. Par l'image « de la calebasse sans couvercle », le chanteur fait allusion à la protection que constituent les parents pour leur progéniture lorsqu'ils sont en vie, car le couvercle protège le contenu de la calebasse contre les menaces de la mouche. Mais cette image n'est perçue dans la traduction comme elle l'est dans le texte original. Outre les impératifs de courtoisie et de prudence, il est courant de remarquer que certains mots ou expressions frappées de tabou social ou individuel apparaissent même s'ils sont habillement camouflés soit par une distorsion de leur forme phonétique, soit par l'emploi d'euphémisme banal. C'est ainsi que l'expression « bawɛ nlɛ nwi na » dans la chanson n° 11, qu'on peut traduire par « trouver une issue à », est préférée à «□exo » c'est-à-dire « avorter ». Aussi, dans la chanson n° 8, la métonymie « □u gbɛ » signifiant « manger la vie » est utilisée pour signifier « faire l'amour », et « mɔ xu □agbe jɛ » (tomber dans une bonne mer) chanson n° 9 signifie « avoir de la chance ». On note aussi l'utilisation des synecdoques. C'est le cas de « gbo santa » (couper les cils) pour signifier « se maquiller » (chanson no 8), « da adɔ go » (épouser un ventre) pour signifier « épouser une femme paresseuse ». Ailleurs, c'est l'anaphore de la mort qui est utilisée pour peindre la même réalité. C'est l'impression que donnent l'accumulation des expressions telles que : « okú jɛ su », « abalaxwe jɛ su », « sa□exwe jɛ su », tous faisant référence à « la mort. Il est évident que ces images n'apparaissent pas dans la traduction au même degré de signification.

Un autre style qui caractérise les chansons fon du rythme akonhun est la répétition. Elle va au-delà de l'expressivité immédiate des mots ou des phrases pour créer une poésie autonome

qui tend à subvertir le langage ou à le réinvestir d'une fonction magique. C'est le cas par exemple de la chanson n° 14 intitulée « Avocè wɛ ji zo » où les douze vers qui le composent sont répétés un certains nombre de fois afin que la série des termes constants et variables soit facilement retenue et mémorisé en peu de temps. En appliquant le même procédé aux textes traduits, on ne peut s'empêcher de remarquer qu'ils deviennent redondants. Par ailleurs, les figures suivantes apparaissent dans les textes originaux mais sont absentes dans la traduction :

- La répétition lexicale et sémantique. C'est un procédé fréquemment utilisé dans la chanson du rythme akonhun étant donné la liberté dont jouissent les chanteurs dans l'usage des ressources de la langue fon. C'est ainsi que l'on retrouve dans une chanson par exemple, des mots dont la signification est délimitée par celle des autres unités appartenant au même ensemble que nous n'hésiterons pas à qualifier de champs sémantique. Illustrons ceci par la chanson n° 2 dont le thème principal est « gbɛ » (la vie). Ce thème est soutenu dans son développement par des lexiques tels que : « gbɛ mɛ » (monde), « gbɛ tɔ » (homme), « gbɛ □otɔ » (créateur), « alagbɛ » (humanité). Comme on peut aisément le remarquer, tous ces termes sont réunis non pas seulement par un dénominateur sémantique commun en l'occurrence « gbɛ » qui signifie « la vie », mais aussi par des termes morphologiquement proches ; ce qui n'est pas le cas dans la traduction car l'on ne saurait trouver un lien morphologique entre les termes « monde », « homme », « créateur », « humanité » même s'ils peuvent être sémantiquement reliés . La répétition des ces mots assurent donc aux chansons leur fonction expressive.

- L'assonance : c'est la répétition d'un même phonème vocalique. Ceci est très fréquent dans le langage de la chanson du rythme akonhun. La répétition des voyelles joue un rôle important d'intensification de mélodie. Mais le phénomène le plus courant est celui de

l'allongement vocalique. Il est vrai que le système vocalique fon ne comporte pas de voyelle longue mais plutôt une gémination vocalique c'est-à-dire le cas où deux voyelles successives isotimbres sont considérées comme une séquence de deux voyelles brèves. L'allongement vocalique se produit dans les chansons de façon à permettre l'harmonisation du rythme et de la mélodie. Ainsi donc, les voyelles qui sont de nature courtes deviennent longues. Par exemple, dans les chansons no 16, vers 26, la voyelle « e » s'allonge dans les termes « ce » (mon) et « ge » (absolument) pour devenir « c**ee** » et « g**ee** ». De même, la voyelle « o » s'allonge sous l'influence de la mélodie pour devenir dans les vers suivants :

1- E □ɔ avɔ ce wɛ jizo e **loo**

Mon pagne s'est consumé, dit-on

2- Ahan □agbe se ɔ un □o na nu **loo**

La bonne boisson, il faut que j'en boive

3- Un gbɛ ahan nunu **coo**

Je refuse de boire et pourtant

Comme on peut le remarquer, la traduction ne reflète pas l'allongement vocalique sur les dernières syllabes des énoncés comme c'est le cas en fon. Même si ces phénomènes existent dans la langue française, leur application ne produirait pas ici le même effet sur le lecteur comme le font les textes sources sur ceux qui les écoutent.

7. 4 Remarque et proposition par rapport à la traduction de l'oralité

« Traduire, c'est trahir » a-t-on l'habitude de dire. Partant de cette conception, on peut déjà tirer la conclusion qu'il est impossible de rester fidèle à l'esprit littéraire de l'oralité qui est de nature évanescente. Ainsi, il est évident que les textes traduits ne conservent ni ne reproduisent les mêmes effets que les textes originaux. De ce fait, le malaise qui en résulte conduit à la conclusion qu'il est impossible de traduire. En effet, la traduction de notre corpus a prouvé plus d'une fois, par le nombre de gymnastiques et les procédés d'interprétation, qu'il était difficile, voire impossible de traduire les textes de la littérature orale fon en français. Les exemples de différence linguistique, culturelle et stylistique entre le français et le fon semblent confirmer cette impression. Devant un tel travail dont la qualité laisse parfois à désirer, on peut comprendre la tendance à conclure que la traduction est impossible. Selon Mounin, « l'activité traduisante pose un problème théorique à la linguistique contemporaine : si l'on accepte les thèses courantes sur la structure des lexiques, des morphologiques et des syntaxes, on aboutit à professer que la traduction devrait être impossible »[320]. Il va sans dire que, si le problème d'intraduisibilité se pose et persiste, c'est parce qu'on cherche à expliquer la traduction humaine à partir des bases linguistiques, l'enfermant ainsi dans le carcan de l'analyse sémantique, grammaticale et stylistique. En effet, tant que l'on reste au niveau de la langue, les difficultés paraissent insurmontables : des lacunes lexicales en français, des facteurs culturels propres à la communauté fon, etc. Ceci a été affirmé par D. Seleskovitch lorsqu'il affirme :

> Il existe des mots qui possèdent à coup sûr une correspondance dans une autre langue, comme il existe des mots "intraduisibles". C'est là une banalité pour une fois exacte, à une différence près avec ce que l'on croit en général : les mots "intraduisibles" sont la règle et ce sont les mots qui possèdent en tout état de cause un équivalent qui sont l'exception [...] Nul besoin d'aller chercher des mots

[320] Mounin, *Problèmes* 8.

> comme “Gemüt” et “Schadenfreude” pour affirmer que certains mots sont intraduisibles. Pour nous la quasi-totalité des mots est intraduisible, si l’on entend par “traductibilité” la capacité qu’aurait un mot de se substituer, sans risque d’erreur et dans tous les contextes, à un mot d’une autre langue.[321]

Donc, l’intraduisibilité peut subsister au niveau linguistique et non pas au niveau du discours comme le souligne E. Cary : « à la vérité, cette notion [de passages intraduisibles] ne devient une gêne que dans la mesure où l’on est résolu d’avance à réduire la traduction à un exercice mort de stérile linguistique. Une traduction vivante ne connaît guère d’intraduisibles »[322]. De même, pour M. Lederer, « Si aucune contrainte de correspondance linguistique ne leur est imposée, les langues peuvent toutes exprimer toutes les idées. Vu sous cet angle, rien n’est intraduisible »[323]. On a trop souvent analysé finement et longuement les problèmes de la traduction des mots et des formes grammaticales, mais on ignore la traduction des textes. Or dans la pratique, le traducteur professionnel doit traduire des textes et non pas des mots. M. Lederer l’affirme : « une fois dépassées les traductions scolaires, exercice d’exploration des langues étrangères, on ne traduit jamais une langue mais toujours des textes ou des discours, dont la raison d’être est la transmission d’idées »[324]. Aussi en examinant les problèmes auxquels on se heurte en traduisant la chanson fon du rythme akonhun, on ne peut s’empêcher de remarquer que ce sont les notions de fidélités à la langue et d’intentionnalités pendant longtemps développées par les différentes théories qui constituent l’essentiel de ces problèmes. A cet égard, l’évaluation de la traduction à l’aide de ces critères change, selon nous, les objectifs de la traduction. Car on ne traduit pas, ni

---

[321] Danica Seleskovitch, *L’interprète dans les conférences internationales : problèmes de langage et de communication* (Paris : Minard, 1968) 141.

[322] Edmond Cary, *Comment faut-il traduire ?* (Lille : Presse universitaire de Lille, 1985) 54.

[323] Seleskovitch et Lederer, *Interpréter* 29.

[324] Seleskovitch et Lederer, *Interpréter* 69.

pour la traductologie, ni pour la linguistique mais pour faire connaître et partager une idée. L'objectif de la connaissance et du partage des idées doit être, selon nous, le premier critère dans toute entreprise de traduction. Certes, il existe des difficultés en traduction comme dans tout autre domaine de l'activité humaine. Mais ce n'est pas parce qu'on n'a pas trouvé de solution pour totalement restituer dans la langue cible le vouloir dire des textes d'une langue source qu'on peut dire qu'il est impossible de traduire. Autrement dit, nous ne nions pas le fait qu'il existe des problèmes, mais il ne faudrait pas que l'arbre cache la forêt. Les difficultés rencontrées au cours de la traduction et les éventuels problèmes auxquels elle conduit ne doivent pas empêcher l'acte d'exister et de continuer à unir les peuples. Le but d'une traduction doit concerner, comme le montre Nida, non pas la reproduction de la forme d'un message mais la réponse que le récepteur du texte traduit est censé donner, et qui doit être comparable à celle des récepteurs du texte d'origine. Elle doit produire une « équivalence fonctionnelle », et c'est une question qui est toujours incluse dans l'établissement de la liste des « priorités » dressée pendant l'étape de préparation d'une traduction. Nida mentionne parmi ces priorités :

1. La correspondance contextuelle passe devant la correspondance verbale.

2. L'équivalence dynamique est plus importante que la correspondance formelle.

3. La forme orale de la langue est prioritaire par rapport à sa forme écrite.

4. La traduction doit envisager ce qui est utilisé et considéré comme acceptable par le public auquel elle s'adresse plutôt que ce qui est considéré comme prestigieux par la tradition.[325]

Il s'agit donc de ne jamais perdre de vue la dimension contextuelle inhérente à toute production discursive, vu que la qualité de la traduction est toujours conditionnée par une interprétation pertinente du contexte. Dans une traduction, il est souvent difficile de savoir pourquoi tel ou tel

[325] Eugene Nida, *Context in Translation (*Amterdam: John Benjamins, 2001) 88.

choix a été fait, puisqu'il est toujours question de priorités entre plusieurs éléments dans le texte de départ. Rappelons que traduire, c'est constamment faire des choix. Ces choix ont, non seulement trait aux diverses possibilités dans la langue d'arrivée, mais aussi et surtout aux différents éléments dans le texte de départ. La traduction doit tenir compte du sens de l'original plutôt que de la littéralité liée à la transmission des mots considérés séparément. En effet, la langue est un système qui permet d'exprimer ce que l'on est capable de concevoir, quel que soit le nombre de mots ou les modalités qu'il faille utiliser. On l'apprend sous la plume de R. Jakobson : « toute expérience cognitive peut être rendue et classée dans n'importe quelle langue existante. Là où il y a des déficiences, la terminologie sera modifiée et amplifiée par des emprunts, des calques, des néologismes, des déplacements sémantiques, et, finalement, par des circonlocutions »[326]. Selon Mounin les cas d'intraduisibilité ne constituent que des exceptions, et la traduction entre deux visions du monde devient possible justement par le biais des «Universaux»[327] de langage, qui sous-tendent les significations dans les langues. Ces universaux permettent donc presque toujours de traduire le message dénotatif d'un texte donné. Et c'est la même démarche que propose Whatmough en affirmant : « Aussi différents que soient les aspects du langage [...], il y a cependant des universaux fondamentaux, intrinsèques au langage, qui réapparaissent dans toutes les langues particulières examinées jusqu'ici»[328]. Il est désormais possible, selon Mounin, de surmonter l'intraduisibilité par le biais de ces universaux. Mounin note qu'il doit exister un parallélisme entre les langues, puisque l'on habite tous la même planète. Selon lui, même s'il se trouve des divergences d'une langue à une autre, il y a des points communs entre les civilisations, comme le froid et le chaud, la pluie et le vent, la terre et le ciel,

[326] Jakobson, *Essai* 81.

[327] Mounin, *Problèmes* 195.

[328] Whatmough a été cité par Mounin, *Problème* 195.

le règne animal et le règne végétal, le jour et la nuit, etc. La traduction devient alors possible dans l'optique de ces convergences. Fort de ces expériences tirées des uns et des autres et en nous basant sur les résultats de notre aventure, nous voudrions suggérer des propositions suivantes dans le cadre de la traduction des œuvres d'imagination de la tradition africaine.

7. 4. 1 La recherche des équivalences et l'adaptation

Le langage littéraire est symbolique et connotatif par excellence. Comme on aurait pu le remarquer, la valeur expressive des mots dans une langue n'est pas obligatoirement la même dans une autre langue. Cependant, le traducteur est censé faire en sorte que les charges sémantiques d'un texte produit dans une langue ne varient pas dans une autre et que ce qui a été si bien dit dans une langue donnée soit exactement refléter dans une autre. C'est cette exigence qui est à la base du questionnement permanent de « comment ça se dit dans une autre telle langue » et qui doit chaque fois guider l'action de tout traducteur. Et la réponse à cette question conduit à la recherche des « équivalences ». Vinay et Darbelnet ont affirmé qu' « il est possible que deux textes rendent compte d'une même situation en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents »[329]. Il s'agit ici des moyens linguistiques qui, bien que appartenant à des langues et cultures différentes, expriment le même concept. Reiss définit l'équivalence comme « la relation d'égalité de valeur entre signes appartenant à deux systèmes linguistiques […] »[330]. La notion d'équivalence est donc au cœur de la traduction. Une bonne traduction littéraire est celle dont la juste valeur de l'œuvre originale est ainsi complètement transfusée pour être distinctement comprise que pour être sentie par un natif du pays auquel la langue appartient comme elle a été comprise par ceux qui parlent la langue du

[329] Vinay et Darbelnet, *Stylistique 52.*
[330] Reiss. *Problématique* 146.

texte original. Ainsi, pour traduire les expressions idiomatiques, les clichés et les images qui sont des éléments purement culturels d'un peuple, les équivalences constituent pour nous les moyens les plus sûrs de rendre une traduction dynamique et fonctionnelle. L'équivalence consiste à rendre compte de la même situation dans l'original en ayant recours à une rédaction entièrement différente. C'est par exemple la solution que nous avons utilisée pour résoudre le problème de l'incompréhension que certains énoncés fon auraient pu susciter au lecteur français si nous n'avions pas identifié leurs équivalents en français :

Exemple 1 **(**texte no 4**)**

Un / nyi/ wan / nu / Agenu / ɔ / kaka

Je/ sentir/ odeur/ Agenou/ Top/ tellement

Je sens l'odeur d'Agenou

J'aime tellement Agenou

Exemple 2 **(**texte no 4**)**

Nu /tɔ n/ nɔ / jɛ /ce /ji /bo/ Vojɔ /na /wɔ n/ ɛ n /bɛ / golo

Chose/sa/ Hab/ tomber/Adj Poss/ Adv/Conj/Vojo/Fut/oublier/impossible

Sa chose tombe sur la mienne et il est impossible pour Vojo de l'oublier

Je suis tombé amoureux d'elle et l'oublier devient difficile

Exemple 3 **(**texte no 5**)**

Avun / zo / un /wa

Chien/ feu/ je/ venir

Le chien feu vient

Le chien enragé

Exemple 4 **(**texte no 5)

Daa /ce/ ku/ tɔ n

Père/Adj Poss/ mort/ Adj Poss

Mon père de la mort

Mon père des cieux

Exemple 5 **(**texte no 9)

A□imɛ /vi /gobe

Vie/enfant/demain

L'enfant de demain

La progéniture

Exemple 6 **(**texte no 13)

Azan/ ko/ kpe /lɔ mɛ a e

Jour/ Conj/rencontrer/ Assert

Lorsque vient le jour

Le jour J

La traduction de ces énoncés fon par leurs équivalents français va au-delà du simple remplacement des éléments lexicaux et grammaticaux fon par ceux de la langue française. Dès lors, l'attente de l'équivalence peut, en fait, comprendre la perte d'éléments linguistiques de base présents dans le texte source, auxquels se substituent des éléments linguistiques de la langue cible ayant une fonction équivalente. Cela veut dire que dans sa recherche de l'équivalence fonctionnelle, le traducteur s'éloigne de l'équivalence linguistique, c'est-à-dire celle qu'il obtient

en traduisant mot à mot. Dans les traductions ci-dessus, nous avons cherché des éléments susceptibles de causer les mêmes effets que ceux que transmettent les éléments du texte source. L'équivalence peut ainsi être mise en valeur dans l'analyse du texte traduit, étant donné que l'œuvre littéraire reflète des faits culturels dont la restitution ne peut être représentée que par l'équivalence culturelle. Ceci concerne surtout plus les expressions idiomatiques ainsi que les clichés et les images et, toute traduction littérale dans un tel cas, aboutirait nécessairement à des contresens. Cependant les équivalents, dans la plupart du temps sont réducteurs dans la mesure où ils atténuent la charge traditionnelle ou poétique de l'expression originale. Ainsi, lorsque surviennent de tels cas, la démarche du traducteur serait de chercher à adapter le concept à la langue cible et à en vérifier la charge sémantique. Et dans ce cas, l'explication complémentaire se présentera dans une note comprenant l'expression originale et sa traduction littérale.

En effet, l'adaptation servirait donc à traduire une connotation dans la culture de départ qui n'existe pas dans la culture d'arrivée puisque chaque civilisation a ainsi ses thèmes (certains diront ses mythes) qui sont connus d'expérience par les indigènes, mais qu'il faut apprendre lorsqu'on veut devenir traducteur. Par le biais de l'adaptation, l'on peut ainsi éviter de graves malentendus entre groupes sociolinguistiques. C'est ce fait qu'illustrent les exemples suivants :

Exemple 1 (chanson 8)

Ye na mɔ □ɔ afu □iye

Elles se diront que c'est de la gratuite

Exemple 2 (chanson 11)

Ogankumɛ xwe han nɛ ko

Gankume veut développer sa chanson

Exemple 3 (chanson 12)

A nu ahan mɛ tɔ n bo tun beleke

Tu as pris de l'alcool et tu en es fatigué

Exemple 4 (chanson 19)

Ocɔ kɔ tɔ awɔ nlinmɛ nu kɛ ntɔ lɛ a e

Tant pis pour les ennemis.

Ici, les situations auxquelles se réfèrent ces énoncés sont très difficilement compréhensibles pour un Français. C'est pourquoi nous pensons qu'il est tout à fait naturel qu'une langue ne dispose pas de moyens pour exprimer ce qu'elle ne connaît pas. Dans le premier exemple, « afu » évoque une situation où l'on profite de la naïveté de quelqu'un pour le faire dépenser inutilement. C'est pourquoi nous l'avons rendu par « gratuité » afin qu'il corresponde à la situation que décrit le texte source. Dans le deuxième exemple, le concept de « hanko » n'existe pas en français. Selon la croyance fon, Aziza qui est la divinité détentrice des chansons, habite derrière « kò » c'est-à-dire les marécages, donc synonyme d'embuches que le chanteur prend le risque de traverser pour le bonheur de l'auditoire. Mais en l'adaptant au concept de « développer », la traduction devient non seulement fonctionnelle, mais elle prend aussi en compte le message du texte source puisqu'il s'agit en fait d'une sorte de développement que le chanteur annonce. En ce qui concerne le troisième énoncé, il se réfère à un comportement de perte de raison et de force physique après la consommation de l'alcool. Mais c'est le contexte dans lequel il est utilisé qui a permis de la traduire par « fatigué » et non « ivre » comme on pouvait s'y attendre. Enfin, le quatrième énoncé s'utilise dans une situation pour décrire un comportement sadomasochiste. C'est comme pour dire quelque chose comme « c'est bien fait pour toi ». Ainsi, en le traduisant

par « tant pis », on peut comprendre la tendance à faire sortir le même comportement que décrit le texte fon.

Cependant, bien que l'adaptation soit fort utile dans le domaine de la traduction interculturelle, il ne faut pas oublier que ce procédé a des limites. Le traducteur doit décider, en fonction de la langue et de la culture cibles, quand l'adaptation conviendrait à un texte donné, ou bien, quand il suffirait de ne traduire que le concept en se servant d'une note pour expliquer la culture de départ. La traduction interculturelle exige une mesure de bon sens et le traducteur a non seulement le rôle de transmettre un message et des conceptions qui y sont attachées, mais il doit aussi filtrer les informations à transmettre en fonction des deux cultures, et décider quand il faut traduire les concepts culturels, ou quand une explication suffit pour transmettre un message. Pour bien effectuer son travail, le traducteur doit non seulement traduire, mais il doit aussi se faire sémiologue, et plus important, ethnologue. Il ne suffit pas de maîtriser la langue, il faut également connaître la culture : «…tout traducteur qui, de mille manières empiriques, ne s'est pas fait aussi l'ethnographe de la communauté dont il traduit la langue, est un traducteur incomplet»[331]. Comme on peut aisément le remarquer, la connaissance que demande cet exercice dépasse largement celle de la maitrise des langues d'où le besoin de la formation des traducteurs.

7. 4. 2 La formation et le développement des compétences

Dans leur conclusion à une étude sur la littérature africaine et sa traduction, Akakuru et Chima affirment que « le traducteur est dans l'obligation de connaître davantage la culture et les pratiques quotidiennes africaines dont la littérature est l'expression »[332]. Les difficultés que nous

[331] Mounin, *Problèmes* 239.
[332] Iheanacho A., Akakuru, Dominic C. Chima, « Réflexions sur la littérature africaine et sa traduction »

avons rencontrées au cours de cet exercice confirment cette exigence et nous amènent à penser qu'on ne saurait s'aventurier vers la traduction de l'oralité sans une connaissance des règles élémentaires sur lesquelles se base la pensée en Afrique ; ce qui veut dire tout simplement que la traduction d'un texte de littérature africaine n'est pas juste une question de réajustement. Elle repose sur un contexte culturel et exige un réajustement laborieux, délicat et parfois difficile. L'expression orale en Afrique convoque diverses formules nichées dans la culture et véhicule en son sein des symboles, des images et des allusions que le traducteur doit pouvoir maîtriser avant de s'aventurier vers cet exercice. Mais peut-on avoir ces connaissances sans une formation adéquate ? En effet, les compétences qu'exige cet art dépassent les limites d'une discipline. En effet, la connaissance de la grammaire, de la littérature et même de la culture d'une langue, aussi importance soit-elle, ne suffit pas, à elle seule, pour traduire. La connaissance qu'exige la traduction est une connaissance utilitaire qui doit permettre au traducteur de répondre à tous les besoins de communication. Il est très important que le traducteur ait de bonnes connaissances du domaine dont traite le texte qu'il veut traduire. Guidère constate que :

> Les différents types de discours (écrits et oraux) referment également des modes d'expression de la sociabilité qui différent d'un groupe humain à l'autre et d'un pays à l'autre. ... Plus généralement, les discours révèlent des visions du monde diverses et variées selon les groupes sociaux et les locuteurs qui en sont issus. Dans cette perspective, la sensibilité sociolinguistique du traducteur est primordiale, en particulier concernant des phénomènes aussi récurrents que les

http//accurapid.com/journal/37lit.htm

> formules de politesse ou l'expression du respect selon les contextes et les cultures.[333]

La méconnaissance voire l´ignorance culturelle est malheureusement notre lot de chaque jour. Sans un bagage culturel de poids, sans des connaissances poussées sur les différentes civilisations, le traducteur ne peut comprendre le rôle des langues, facteurs de dissensions et d'ententes. Et sans cette compréhension essentielle, il ne peut prétendre au titre de traducteur, c'est-à-dire médiateur entre les langues. Un autre point est la responsabilité engagée par le traducteur dans son travail. Une traduction faite d'erreurs peut choquer, heurter les esprits et avoir des retombées calamiteuses. Une traduction impropre voire erronée peut avoir de graves répercussions. De plus, les traductions varient selon les milieux socioprofessionnels, ce qui exige des compétences spécifiques et des connaissances extralinguistiques de la part du traducteur. Il ressort donc de ce tableau que nous venons de peindre des exigences de la traduction que seule une formation digne du nom peut permettre de combler bien des lacunes dans ce domaine. Rappelons que la profession de traducteur est relativement récente dans la plupart des pays d'Afrique dont le Benin où, bien qu'il existe des départements d'étude des langues, les recherches se consacrent seulement à la linguistique. La plupart des travaux réalisés sur la traduction des œuvres d'oralité en Afrique sont faites par des amateurs et des personnes sous-qualifiées, ce qui pose un problème théorique par rapport à leur évaluation.

Par formation, nous entendons ici l'ensemble des mesures à adopter en vue de l'acquisition et du perfectionnement de la qualification des traducteurs. Ainsi, outre les programmes d'études qui doivent intégrer des cours variés et ouverts sur le monde linguistique socioculturel, stylistique et professionnel africain, il faut aussi développer des échanges c'est-à-

[333] Mathieu Guidère, *Introduction à la traductologie* (Paris : De Boeck, 2010) 56.

dire des séjours dans des universités étrangères ou des stages dans des milieux socioprofessionnels de pratique de la traduction. C'est la meilleure façon de se faire formé, d'acquérir des automatismes de langue et de percer ou du moins d'éveiller sa curiosité par rapport à des us et coutumes souvent bien différents d'une langue à une autre. Pour y parvenir, tous les acteurs du secteur de la traduction doivent collaborer : universités, écoles de formation professionnelle, organisations de traducteurs. Dans ce cadre, nous proposons aussi la constitution d'un groupe d'experts de plusieurs pays africains pour s'interroger et mener une réflexion théorique et pragmatique commune sur la traduction de la littérature orale africaine prenant en compte les particularités de chaque langue nationale.

7. 5 Conclusion

La critique est aisée mais l'art est difficile. Un regard jeté sur notre aventure de traduction des chansons fon du rythme akonhun prouve la véracité de ce diton. En effet, tout le monde peut se vanter d'avoir traduit- encore faudrait-il prouver la justesse de cette affirmation- mais tout le monde ne peut comprendre ni analyser le processus et l'objet de la traduction. Notre expérience en la matière nous a prouvé que l'exercice n'est pas aussi facile qu'on ne le pense, car son exigence dépasse de très loin les attentes d'une discipline, qu'elle soit linguistique, littéraire ou scientifique. Ainsi, en nous basant sur les principes dégagés par les différentes théories en matière de traduction, nous avons pu observer au cours de l'exercice qu'il existe beaucoup de divergences et de dysfonctionnement entre le français et la langue fon. L'analyse a révélé les problèmes sur les plans linguistique, culturel et stylistique. En effet, le fon est une langue à tons dont les mots sont invariables ou non fléchis, à la différence du français, qui comporte des catégories fléchies (nom, verbe, adjectif, participe), et des catégories non fléchies (adverbe,

préposition, conjonction, interjection). De plus, la flexion verbale française peut indiquer la voix (passive, active et pronominale), la personne, le nombre, le mode, le temps et l'aspect alors que le verbe fon, toujours invariable n'exprime ni la voix, ni la personne, ni le nombre, ni le mode, ni le temps. Le mode d'énonciation en fon ne prend en compte que l'aspect. Toutes ces différences expliquent les difficultés à trouver des correspondances systématiques entre ces deux langues. Mais devrait-on se contenter de traduire le texte fon et conserver les éléments tels qu'ils sont ou au contraire chercher dans la langue française un phénomène qui soit de nature à illustrer le mécanisme inhérent à la langue française ? Il faut dire que chaque choix implique une démarche : se contenter de traduire les caractéristiques portant sur la langue fon, c'est se cantonner dans un rôle qui consiste à faire sortir les applications linguistiques du texte fon. Mais en essayant de trouver des équivalences qui prennent en compte les mécanismes généraux du fonctionnement de la langue française, c'est faire preuve de créativité malgré les difficultés. Et c'est pour cette dernière démarche que nous avons opté. Il va sans dire que les mots, les expressions et les structures fon qui n'ont pas d'équivalents, donc linguistiquement intraduisibles en français, ont été adaptés afin de rendre la traduction fonctionnelle ; ce qui veut dire que, malgré les imperfections, l'activité traduisante existe bel et bien et permet de rapprocher les imaginaires. Et comme nous l'avions signalé au début de ce chapitre, l'objectif était de jeter un pont entre deux langues et cultures différentes, un pont sans lequel il ne pourrait jamais avoir de communication entre ces deux langues. C'est dire que la traduction, pour être efficace doit viser un objectif. C'est grâce à ce dernier que son évaluation pourrait être faite. De ce point de vue, nous pouvons dire qu'il est possible de traduire les chansons fon du rythme akokun en ce sens que, les problèmes et les difficultés rencontrés au cours de l'exercice n'ont pas empêché la traduction de jouer son rôle, celui de transmettre les mêmes messages que leurs textes sources.

Toutefois, il faut signaler que cela n'est possible que lorsqu'elle s'accompagne d'une réflexion qui permet de déjouer les pièges qui la rendent difficile voire impossible.

CONCLUSION GENERALE

Adhérer aujourd'hui au principe de l'intraduisibilité serait d'ignorer ou de rejeter du revers de la main les recherches et les avancées positives sur les débats qui ont eu lieu dans le domaine de la traduction. En effet, la traduction de la littérature orale africaine reste possible dans les limites de sa faisabilité. Notre hypothèse de base était formulée pour vérifier la possibilité ou non de traduire la littérature orale africaine dans une langue etrangère. Pour ce faire, nous avons d'abord cherché à redéfinir la nature de l'acte de traduction, longtemps considéré non en lui-même, mais soit comme acte linguistique soit comme acte littéraire. Nous sommes partis de la relation complémentaire de ces deux disciplines pour arriver à la problématique générale de la traduisibilité de l'art verbal en Afrique dans un discours écrit. Dans l'introduction générale, nous nous sommes interrogés sur l'existence de la littérature orale africaine et sur la nécessité de sa conservation et sa divulgation en d'autres langues d'envergure internationale telle que le français et l'anglais. Mais cela ne se passerait pas sans problème puisque l'oralité africaine et la littérature sont portées par des supports et des styles différents. Dans le même ordre d'idées, nous nous sommes posé la question de savoir si la littérature orale africaine peut être traduite en français et refléter les nuances structurelles, stylistiques, esthétiques, sémantiques et émotionnelles qui les caractérisent par rapport à d'autres littératures. Toutes ces interrogations ont constitué la problématique de notre recherche. Le travail du traducteur est un processus qui emprunte à différentes approches. C'est pourquoi nous avons cru devoir aborder ces questions à travers l'étude d'un cas spécifique en l'occurrence la traduction de la chanson fon du rythme akonhun en français et ceci dans une approche pluridisciplinaire qui emprunte aux approches linguistiques, sociolinguistiques, fonctionnelles, communicatives et culturelles. Mais c'est surtout la mise en application de la méthode de traduction interprétative

qui nous a permis d'accompagner nos analyses et solutions de commentaires dans l'espoir de montrer que l'opération traductionnelle est un processus cognitif dynamique requérant de la part du traducteur une part considérable d'observation, d'intuition, de jugement et d'intelligence. Les problèmes soulevés dans cette étude ainsi que les solutions retenues auront, espérons-le, servi à réfuter l'idée commune selon laquelle la traduction se ramènerait à une simple recherche statique de correspondances assignées dans les deux systèmes linguistiques. Le traducteur, à cheval entre deux systèmes linguistiques, deux cultures, deux publics différents est, tout au long de son travail, amené à faire de nombreux choix. Il effectue ceux-ci non pas uniquement en fonction des deux langues en contact, mais en fonction d'une multitude de facteurs communicatifs. Nos commentaires, pour l'essentiel axés sur les modalités de réalisation de l'opération traduisante, auront permis de mettre l'éclairage sur certains problèmes. Une telle entreprise a toute son importance tant du point de vue de la théorie traductologique que du point de vue de la pratique de la traduction. L'intérêt de notre recherche n'est pas que scientifique ; il est aussi pratique. Faut-il rappeler que la recherche scientifique doit être utile à la société ? Elle se doit d'apporter une solution à un besoin de l'homme ou de la société, en général. C'est l'épineuse question de la recherche. En ce sens, notre contribution à la traduction de la littérature orale fon est indéniable puisqu'elle permet d'identifier et de résoudre les problèmes qui empêchent sa traduction intelligible, sa divulgation et sa promotion. Faut-il rappeler que les chansons fon du rythme akonhun constituent des valeurs authentiques de développement culturel ? Notre postulat de base a été que la traduction est un acte aussi bien linguistique, littéraire que culturel. En posant ainsi ce postulat, nous avons partagé ne fût-ce que partiellement la vision fonctionnaliste de la théorie du *skopos* de Hans Vermeer qui veut que toute traduction ait un objectif. Nous avons identifié le nôtre dans le partage des imaginaires avec les autres peuples de langue et de culture

différentes. En effet, la situation présentée ici est commune à beaucoup d'autres pays où la traduction des œuvres de la parole est confrontée à d'énormes difficultés faisant ainsi penser à leur intraduisibilité. Les aspects discutés dans le cas de la traduction des chansons fon du rythme akonhun en français et les solutions proposées dans le cadre d'une réflexion théorique sur la possibilité de la traduction des œuvres de l'oralité en Afrique pourraient aussi intéresser d'autres recherches. Il suffit d'admettre que la nature exclusivement exigeante de la traduction pour cause de différence linguistique, culturelle et même stylistique s'efface peu à peu suite au développement spectaculaire des théories. Par ailleurs, l'entreprise de traduction de la littérature orale fon nous a permis d'évaluer et de prendre la mesure de nos ignorances aussi bien dans notre propre culture que la culture française, ce qui nous place dans une position de chauve-souris qui n'est ni oiseau, ni animal. Et c'est la situation de beaucoup d'intellectuels africains qui ne maîtrisent ni parfaitement leur langue maternelle, ni la langue étrangère qu'ils prétendent connaître. Mais notre entreprise traductologique ne vient que de commencer. Nous n'en avons pas étudié tous les aspects aussi nombreux qu'exigeants. C'est pourquoi nous souhaitons que s'instaure dans nos universités africaines où sont faites les études de langue, une véritable tradition traductologique impliquant différents scientifiques et praticiens de la langue pour que ces aspects soient explorés.

BIBLIOGRAPHIE

1- Ouvrages cités ou consultés

Agblemagnon, François. N. *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire : les Eve du sud-Togo*. Paris : Silex, cop, 1984.

Agboton, Gaston. *Culture des peuples du Bénin*. Paris : Présence Africaine¸1997.

Alapini, Julien. *Contes dahoméens*. Paris : les livres Nouveaux, 1941.

Bâ, Hampâté. *Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*. Paris : Seuil, 1980.

Ballard, Michel. *Le nom propre en traduction : anglais-français*. Paris : Ophrys, 1992.

---. *La traduction : de la théorie à la didactique.* Lille : Université de Lille, 1984.

---. *De Cicéron à Benjamin : Traductions, réflexions.* Lille : Presses Universitaires de Lille, 1992.

Baker, Mona**.** *Critical Concepts: Translation Studies*. Londres/NewYork: Routledge, 2009.

---**.** *Critical Readings in Translation Studies*. Londres/New York: Routledge, 2009.

---. *In Other Words: A Coursebook on Translation.* London: Routledge, 1992.

Balmir, Guy-Claude. *Du chant au poème : essai de littérature sur le chant et la poésie populaire des Noirs.* Paris : Payot, 1982.

Bassnett-McGuire, Susan. *Translation Studies*. New York: Methuen & Co., 1980.

Baumgardt, Ursula & Derive, Jean. *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques.* Paris : Editions Karthala, 2008.

Baylon, Christian et Fabre, Paul. *Grammaire systématique de la langue française: des travaux*

pratiques d'application et leurs corrigés. Paris : Nathan, 1999.

Beaud, Michel. *L'art de la thèse*. Paris : Editions la Découverte, 1988.

Benveniste, Emile. *Problème de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1974.

Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique.* Paris : Gallimard, 1984.

---.*La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain.* Paris : Gallimard, 1999.

---.. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.

Bhely-Quenum, Olympe. *Le Chant du lac.* Paris : Présence Africaine, 1965.

Birago, Diop. *Nouveaux contes d'Amadou Koumba.* Paris: Présence Africaine, 1961.

Bloomfield, Leonard. *Language.* London : George Allen & Unwin, 1973.

Bocco, Pamphile. *Proverbes de la sagesse fon (Sud-Benin).* Cotonou : Multiservices, 1995.

Burton, Raffel, *The Art of Translating Poetry.* Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1988.

Bouche, Pierre Bertrand. *Sept ans en Afrique Occidentale: La Côte des Esclaves et le Dahomey.* Paris : Plon, Nourrit, 1885.

Bouquiaux, Luc et Thomas, Jacqueline M. *Enquête et description des langues à tradition orale*. Paris : SELAF, 1976.

Bowra, Maurice. *Chants et poésie des peuples primitifs*. Paris : Payot, 1966.

Calame-Griaule, Geneviève. *Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines*. Paris: Larousse, 1970.

Cary, Edmond. *Comment faut-il traduire ?* Lille : Presse universitaire de Lille, 1985.

Catford, John. *A Linguistic Theory of Translation.* London : Oxford University Press, 1965.

Cauvin, Jean. *Comprendre la littérature traditionnelle.* Paris : Saint-Paul, 1980.

Chima, Dominic C. *Retranslating African Literary Classics of English and French Expression*. Owerri: Imo State University Press, 2012.

Chomsky. Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*. Paris: Seuil, 1971.

Chuquet, Hélène et Paillard, Michel. *Approche linguistique des problèmes de traduction*. Paris : Ophrys, 1987.

Commission Nationale de Linguistique, *Peuple, langue, histoire. Données socioculturelles.* Cotonou, 1980.

Cordonnier, Jean-Louis. *Traduction et culture.* Paris : Didier, 1995.

Delisle, Jean et Woodsworth, Judith. *Les traducteurs dans l'histoire*. Ottawa: P.U.O. 1995.

Delisle, Jean. *Translation: an Interpretive Approach.* Ottawa: University of Ottawa Press, 1988.

Derive, Jean. *Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain : les contes ngbaka-ma'bo de RCA.* Paris : SELAF, 1975.

Derive, Jean. *L'Analyse du discours comme méthode de traduction, théorie et pratique*.Ottawa : Université d'Ottawa, 1984.

Dubois, Jean *et al*. *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse, 1973.

Eco, Umberto. *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris: B. Grasset, 2007.

---. *The Role of the Reader.* London: Hutchison, 1979.

Eno Belinga, Samuel. *Comprendre la littérature orale africaine*. Paris : Saint-Paul, 1978.

Francis, Jacques. *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*. Paris : Maisonneuve, 2002.

Fayolle, Roger. *Comment la littérature nous arrive*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

Finnegan, Ruth. *The Oral and Beyond: Doing Things with Words in Africa*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

---. *Oral Literature in Africa.* Oxford : Oxford University Press, 1968.

Fragnière, Jean-Pierre. *Comment réussir un mémoire*. Paris : bordas, 1986.

Garnier, Georges. *Linguistique et traduction*. Caen : Paradigme, 1985.

Gbegnonvi, Roger et Vignonde, Norbert. *Lo, recueil de 1000 proverbes fon*, Paris : binndi et Jande, 1981.

Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge, I993.

Gile, Daniel. *La Traduction- la comprendre, l'apprendre.* Paris : Presses Universitaires de France, 2005.

---. *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

---. *Regard sur la recherche en interprétation de conférence*. Lille : Presses de Septentrion, 1995.

Gorlée, Dinda L. *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, 2005.

Gouadec, Daniel. *Faire traduire*. Paris : La Maison du Dictionnaire, 2004.

Guidère, Mathieu. *Méthodologie de la recherche*. Paris : Ellipses Marketing, 2004.

Guidère, Mathieu. *Introduction à la* traductologie. Paris : De Boeck, 2010.

Guillemin-Flescher, Jacqueline. *Syntaxe comparée de français et de l'anglais*. Millau : Ophrys, 1981.

Hagège, Claude. *Quelques réflexions sur les questionnaires d'enquête et l'usage qui peut en être fait des langues sans tradition écrite.* Paris : SELAF, 1975.

---.*L'homme de paroles.* Paris: Fayard, 1985.

Hatim, Basil et Ian, Mason. *The Translator as Communicator*. London: Routledge, 1997.

Hazoumé, Paul. *Doguicimi.* Paris : Larose, 1978.

Herschberg Pierrot, Anne. *Stylistique de la prose.* Berlin: Editions Berlin, 2003.

Holmes, Joel. *Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi, 1978.

Hoof, Henri van. *Histoire de la traduction en Occident*. Paris/Louvain-la-Neuve : Duculot, 1991.

---. *Traduire l'anglais* : *Théorie et pratique.* Louvain-La-Neuve : Duculot, 1989.

Huannou, Adrien. *Histoire de la littérature écrite de langue française des origines à nos jours.* Paris: Karthala, 1984.

Humboldt, Alexander von. *Cosmos. Essai d'une description physique du monde.* Paris : Utz, 2000.

Hurtado-Albir, Amparo. *Traduction et traductologie* : *introduction à la traductologie.* Madrid : Catédra, 2001.

---. *La notion de fidélité en traduction*. Paris : Didier ,1990.

Jakobson, Roman. *Essai de linguistique générale*. Paris : Minuit, 1963.

Jolicoeur, Louis. *La sirène et le pendule : attirance et esthétique en traduction littéraire*. Québec : L'instant même, 1995.

Kabore, Oger. *Les oiseaux s'ébattent : chansons enfantines au Burkina Faso.* Paris: Harmattan, 1993.

Kelly, G. Louis. *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*. Oxford: Basil Blackwell, 1979.

Kesteloo, Lylian. *Anthologie négro-africaine*. Paris : Verviers, Gérard-Marabout, 1962.

Kesteloot, lylian. *Histoire de la littérature négro-africaine. Histoire littéraire de la francophonie.* Paris : Karthala, 2001.

Kramer, Samuel N. *L'histoire commence à Sumer*. Paris : Artaud, 1957.

Labourt, Jérome. *Saint Jérôme*, Lettres. Paris : Les Belles Lettres, 1961.

Ladmiral, Jean René. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard, 1979.

La Sainte BIBLE. *La Bible : traduction en français courant.* Paris : Alliance Biblique Universelle, 2001.

Launay, Michel. *A propos de la recherche en grammaire espagnole*. Paris : Multilingua, 1986.

Le Petit Larousse. *Dictionnaire encyclopédique de langue francaise.* Paris : Larousse, 2003

Lederer, Marianne. *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. Paris : Hachette. 1994.

Lederer, Marianne et Seleskovitch, Danica. *Interpréter pour traduire*, 4ème édition revue et corrigée. Paris : Didier Erudition, 2001.

Lederer, Marianne et Israel, F. *La liberté en traduction.* Paris : Didier, 1991.

Lefevere, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame.* London: Routledge, 1992.

---. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint.* Amsterdam: Van Corcum, 1975.

Lerose, Robert. *Théories contemporaines de la traduction*. Québec : Presses de l'Université de Québec, 1989.

Machiavel, Nicolas. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1978.

Martinet, André. *Syntaxe générale*. Paris : Armand colin, 1985.

Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.

Montaigne, Michel De. *Essais*. Traduction en français moderne par Lanly. A. Paris : Gallimard, 2009.

Mounin, Georges. *Les belles infidèles*. Paris : Editions des Cahiers du sud, 1955.

---. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard, 1963.

Nazi, Boni. *Crépuscule des temps anciens.* Paris : Présence africaine, 2000.

Newmark, Peter. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon, 1995.

---. *A Textbook of Translation.* Hemel Hempstead: Phoenix, 1995.

Nida, Eugene. *The Theory and Practice of Translation.* Leiden: E. J. Brill, 1974.

---. *Towards a Science of Translating.* Leiden: E. J. Brill, 1981.

---. *Context in Translation.* Amsterdam : John Benjamins, 2001.

Nida, Eugene et Taber, Charles Russell. *La traduction : théorie et méthode.* Londres : Alliance Biblique Universelle, 1971.

Nord, Christine. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained.* Manchester: St Jerome, 1997.

Okpewho, Isidore. *La littérature orale en Afrique subsaharienne.* Paris: Mentha, 1992.

Onyemelukwe, Ifeoma. *Colonial, Feminist and Postcolonial Discourses: Decolonisation and Globalisation of African Literature*. Zaria: Labelle Educational Publishers, 2004.

---, *La littérature orale en Afrique surtout chez les Igbo*. Zaria : Labelle Educational Publishers, 2014.

Oseki-Dépré, Inês. *Théories et pratiques de la traduction littéraire.* Paris : Armand Colin, 1999.

Pergnier, Maurice. *Les fondements socio – linguistiques de la traduction*. Lille : Presses de L'Université de Lille, 1993.

Pliya, Jean. *Kondo le requin*. Porto-Novo : Institut de Recherches Appliquées du Dahomey, 1966.

Puren, Christian. *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*. Paris : Nathan-Clé,

1988.

Reiss, Katharina. *Problématique de la traduction.* Traduit de l'allemand par Catherine A. Bocquet. Paris : Economica et Anthropos, 2009.

Ricard, Alain. *Littératures d'Afrique noire*. Paris : Karthala, 1995.

Ricoeur, Paul. *La métaphore vive*, Paris : Edition du Seuil, 1975.

---. *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 2004.

Robert, Paul. *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.* Paris : Dictionnaires Le Robert, 2008.

Rohou, Jean. *L'histoire littéraire : objets et méthodes*. Paris : Armand Colin, 2005.

Saussure, Ferdinand De. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1979.

Savary Claude. *La pensée symbolique des Fõ du Dahomey : tableau de la société et étude de la littérature orale d'expression sacrée dans l'ancien royaume du Dahomey*. Paris : Éditions Médecine et hygiène, 1976.

Schleiermacher, Frederick. *Des différentes méthodes du traduire.* Trad. Antoine, Berman et Berner, C. Paris : Seuil, 1999.

Segurola, B. *Dictionnaire fon- français*. Cotonou : Procure de l'Archidiocèse, 1963.

Seleskovitch, Danica. *L'interprète dans les conférences internationales : problèmes de langage et de communication.* Paris : Minard, 1968.

Seleskovitch, Danica et Lederer, Marianne. *Interpréter pour traduire.* Paris : Didier Erudition, 1984.

Seydou, Christiane. *L'épopée peule de Boubou Ardo Galo, Héro et rebelle.* Paris: Karthala, 2010

Snell –Hornby, Mary. *Translation Studies: an Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1988.

Steiner, Georges. *Après Babel*. Traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: Albin Michel, 1998.

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

---. *In a Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

Tremblay, Robert et Perrier, Yves. *Savoir Plus. Outils et méthodes de travail intellectuel*. Montréal : Chenelière Éducation, 2006.

Vinay, Jean- Paul et Darbelnet, Jean. *Stylistique comparée du français et de l'anglais.* Paris : Didier, 1976.

Wilss, Wolfram. *The Science of Translation: Problems and Methods*. Allemagne: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1982.

2- Articles et interviews cités

Ade Ojo, Samuel. « The Role of the Translator of African Literature in Inter-Cultural Consciousness and Relationship ». *Meta*: *Journal of Translators* 31.3 (1976): 293-296.

Al-Azzam, Bakri et Al-Kharabsheh, Aladdin. « Jordanian Folkloric Songs in Translation: Mousa's Song "*They Have Passed by Without a Company''* as a Case Study ». *Meta*:

Journal of Translators 56. 3 (1995) : 557-578.

Antoine, Fabrice. « Lexiculturel, traduction et dictionnaires bilingues » *Humour, Culture, Traduction.* Lille : Villeneuve d'Ascq, 1999.

Badday, Moncef. « Ahmadou Kourouma, écrivain africain ». *Afrique Littéraire et Artistique* 10 (1970): 3-7.

Berman, Antoine. « La traduction et la langue française ». *Meta*: *Journal of Translators* 30.4 (1985).

Bernard, Valette, « Les langages non verbaux », *Analyses et réflexions sur le langage* (Paris : Marketing 1986)

Bogniaho, Ascension. « Littérature et développement », *Littérature, art et société*. Cotonou : Flamboyant, 1999.

Calame-Griaule, Geneviève. « Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales Africaines ». *Langages*, No 18. Paris : Didier/Larousse, 1970.

Cohen, Marcel. « Faits linguistiques et faits de pensée ». *Journal de psychologie normale et pathologique.* Paris : PUF, 1986.

Cordonnier, Jean-Louis. « Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés ». *Meta mars 2002.*

Darbelnet, Jean. « Traduction littéraire ou traduction libre ». *Meta* 15.2(1970) : 88-94.

Derive, Jean. « L'oralité comme mode de civilisation ». *Littératures orales africaines : Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris : Karthala, 2008.

Durand – Deska, Anna. « Linguistique contrastive et traduction ». *La Traduction : Problèmes théoriques et pratiques*. Provence : Publications de l'Université de Provence, 1993.

Ekundayo, Simpson. « Translation and Value Judgment ». *Meta*: *Journal of Translators* 23.3 (1978).

Even-Zohar, Itamar. « Culture Repertoire and the Wealth of Collective Entities ». *Under Construction: Links for the Site of Literary Theory*. Leuven: Leuven University Press, 2000.

---. « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem ». *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2000.

Franzon, Johan. « Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady* ». *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. Dinda L. Gorlée. Amsterdam: Rodopi, 2005.

Gile, Daniel. « La lecture critique en traductologie ». *Meta* 40.1(1995):
Goffin, Roel. « Pour une formation universitaire : sui generis du traducteur ». *Meta* 16.2 (1971) : 24-56.

Huannou, Adrien. « Approche générale et historique de la littérature béninoise », *Notre librairie* No 124, Octobre-Décembre 1995.

Humboldt W. von, « Sur la traduction. Introduction à l'Agamemnon », Sur *le caractère national des langues et autres écrits sur le langage.* Paris : Points, 2000.

Iheanacho A. Akakuru et Dominic C. Chima, « réflexions sur la littérature africaine et sa traduction » http//accurapid.com/journal/37lit.htm

Jakobson, Roman. « On Linguistic Aspects of Translation ». *Translation.* Cambridge: Harvard University Press, 1959.

Klaus, Kaindl. « The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image in Dinda L. GORLÉE ». Song *and Significance, Virtues and Vices of Vocal*

Translation. Amsterdam: Rodopi, 2005.

Kelly, Andrew. « Translating French Song as a Language Learning Activity ». *British Journal of Language Teaching* 25.1 (1987): 25-34.

Kuepper, Karl J. «Literary Translation and the Problem of Equivalence ». *Meta* 22.4 (1977) : 243-251.

Koudjo, Bienvenu. « Parole et musique chez les Fon et les Gun du Bénin : pour une nouvelle taxinomie de la parole littéraire ». *Journal des africanistes* 58. 2 (1988) : 73-97.

Ladmiral, Jean René. « Eléments de la traduction philosophique ». *Langue française*, septembre 1981.

Lévi-Strauss, Claude. « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », *Marcel Mauss sociologie et Anthropologie.* Paris : PUF, 1983.

Low, Peter. «The Pentathlon Approach to Translating Song», *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation.* Amsterdam: Rodopi, 1995.

---. « Singable Translations of Songs », *Perspective Studies in Translatology*. London/ New York: Routledge, 2003.

---.« Translating Songs that Rhyme », *Perspective Studies in Translatology*. London/ New York : Routledge, 2008.

Magnier, Bernard. « Ahmadou Kourouma (entretien) », propos recueillis par B.Magnier ». *Notre Librairie*, janvier-mars 1987.

Meschonnic, Henri. « Propositions pour une poétique de la traduction », *Langages : La Traduction* 28.1(1972): 49 – 54.

Nama, Charles Atangana « Historical, Theoretical and Terminological Perspectives of Translation in Africa ». *Meta 38.* 3 (1993): 414-425.

Nida, Eugene A. « Principles of Correspondences ». *The Translation Studies Reader.* London: Routleledge, 2000.

Onyemelukwe, Ifeoma. « La littérature orale africaine : entre le passé et l'avenir ». *Enseigner le FLE, Former les autres*. Honrabilis Villademic : Lithotex Printers Ltd, 2011.

Pergnier, Maurice. « Traduction et sociolinguistique ». *La Traduction* 28.7(1972) : 70–74.

Roberts, Roda P. « La stylistique comparée de Vinay et Darbelnet en 1980 ». *La Traduction : L'universitaire et le praticien* (Ottawa : Université d'Ottawa, 1980) 48-58.

Roberts, Roda et Pergnier, Maurice. « L'équivalence en traduction». *Meta* 32. 4(1987) : 75-91.

Rochard, Michel. « L'interprétatif et le contrastif sont-ils solubles dans la logique ». <http://perso.wanado.fr/michelrochard/methodologie/edmonton.html.>

Rodriguez, Liliane. « Sous le signe de Mercure, la retraduction ». *Palimpsestes*, 4, *Retraduir*e. Constantin : Publication de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

Romney, Claude. « Problèmes culturels de la traduction d'*Alice in Wonderland* en français ». *Meta: Translators' Journal* 29. 3(1984).

Seleskovitch, Danica. «Pour une théorie de la traduction inspirée de sa pratique». *Meta* 25.4. (1980) : 401-408.

---. « Le dilemme terminologique de la retraduction ». *Traduire* 175. 1 (1998) : 17- 28.

---. « Traduction technique et traduction littéraire : différence ou opposition ? ». *Traduire* No. 134, décembre 1987.

Snell-Hornby, Mary. « Theatre and Opera Translation. », *Topics in Translation: A Companion to Translation Studies*. 34. Ed. Piotr Kuhiwczak and Karin Littau. Clevedon:

Multilingual Matters Ltd, 2007.

Ugochukwu, Françoise. « Finnegan, Ruth. — *The Oral and Beyond* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 204 | 2011, mis en ligne le 16 décembre 2011, consulté le 19 novembre 2012.

Verger, Pierre. « Automatisme verbal et communication du savoir chez les yoruba ». *L'homme* 12.2 (1972): 5-46.

Vermeer, Hans J. « Skopos and Commission in Translational Action ». *The Translation Studies Reader* in Venuti L. (Ed.). London /New York: Routledge, 2000.

Vinay, Jean -Paul. « La traduction litéraire est-elle un genre à part ? ». *Meta* 14.1(1969): 5-21.

Yai, Olabiyi. « Issues in Oral Poetry: Criticism, Teaching and Translation ». *Discourse and its Disguises: The Interpretation of African Oral texts.* Birmingham : Barber, K et P. de Moraes Farias, 1989.

3- Thèses et mémoires cités

Agblemagnon, François. N. *Rôle sociologique du matériel oral dans une société africaine : les éwé du Sud-Togo*. Thèse de doctorat du troisième cycle. Paris Sorbonne, 1964.

Akoha, Bienvenu A. *Quelques éléments d'une grammaire du fongbe : nominal et syntagme nominal.* Thèse de doctorat du troisième cycle. Université de Paris III, 1980.

Barbin, Franck. *Problèmes liés à la traduction des récits populaires du Devon.* Thèse de doctorat : Traductologie : Caen : 2005.

Bogniaho, Ascension. *Histoire du « han » ou la chanson populaire dans wemé.* Thèse de

doctorat du troisième cycle. Université de Créteil Paris XII, 1980.

---. *Chansons funèbres du Sud-Bénin : forme et style*. Thèse de doctorat d'Etat. Université de Paris IV Sorbonne, 1995.

Da Cruz, Maxime. *Contribution à l'étude comparative des systèmes pronominaux de deux langues du groupe Kwa : le fongbe et le gungbe.* Mémoire de maîtrise. Abomey Calavy : SELTO, UNB, 1982

Danbaba, Ibrahim D. *Du haousssa au français* : *le cas de la traduction de Magana Jari Ce*. Thèse de doctorat, Amadu Bello University, Zaria, 2007.

Koudjo, Bienvenu. , *La chanson populaire dans les cultures « fon » et « gun » du Bénin : aspect sémiotique et sociologique,* Thèse de Doctorat d'Etat, Université Paris III, 1989.

Lederer, Marianne. *La traduction simultanée – fondements théoriques*, Thèse de doctorat. Université Paris-Sorbonne, 1978.

Wane, Ibrahima. *Chansons modernes et modèle de communication orale.* Thèse de doctorat de troisième cycle. Dakar : Université Cheick Anta Diop, 2003.

4- Webographie

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr.>.
< http://www.centralepanafri.onlc.fr/35-**En-Afrique**un-viellard-**qui**>.
< http://www.erudit.org/revue/meta/2005/v/n3/011607ar.html>.

< http://www.etudesafricaines.revues.org/14316>.
< http://www.theses.ulaval.ca/2003/21362/ch03.html>.

Annexe

Type 1 : Avaluhan ou chansons d'invocation

Chanson 1

Texte en fon	Traduction en français
Wolo wolo wolo wolo Wotogolomè ze waka Kolo wɔ kɔ Hihihihi ohilihè - Awo lè gbé e hansinɔ otodo lè gbè wè mi nɔ xo - O mi lé mà nyi àhè é Àwo lè gbé wè mi nɔ xo - Jiwa□é w'ayihun da gbe - Tele un e tele un aja tele un - Alada ké nlé n afɔ ma jayi Jiwa□é nyi han valu we ba mɔ han ba ji - Hun malan gelexo, bo wa na hangbe nu ma xo akɔ nhun lɔ - Dejananyi zɔ nlinzanji Jiwa□é nyi han valu we ba mɔ han ba ji - Hun malan gelexo, bo wa na hangbe nu ma xo akɔ nhun lɔ	- La voix des initiés, celle des chanteurs Émérites, c'est elle que nous invoquons - Nous ne sommes pas des novices, C'est la voix des initiés que nous invoquons - Jiwade vient s'amuser - Danse, apprête-toi à danser - Alada trébuche mais ne tombe pas, Jiwade t'invoque afin d'avoir de l'inspiration pour chanter - Le tam-tam évoque Geleho, viens m'inspirer afin que je puisse jouer ce rythme - Dejannagni zonlinzanji, Jiwade t'invoque afin d'avoir de l'inspiration

- Gὲ lὲ lὲ vi Untunko Jiwa□é nyi han valu we ba mɔ han ba ji - Hun malan gelexo, bo wa na hangbe nu ma xo akɔ nhun lɔ - Ovi sɔ nu□e na wa ɔ nɔ tɔ n tɔ wὲ nɔ malan nyὲ malan Tὲ kpoxwe - Hun malan gelexo, bo wa na hangbe nu ma xo akɔ nhun lɔ	pour chanter - Le tam-tam évoque Geleho, viens m'inspirer afin que je puisse jouer ce rythme - Le fils ainé de Gelele, Jiwade t'invoque afin d'avoir de l'inspiration pour chanter - Le tam-tam évoque Geleho, viens m'inspirer afin que je puisse jouer ce rythme - L'enfant qui entreprend quelque chose demande la bénédiction de ses parents ; moi j'invoque Tekpohwe - Le tam-tam invoque Geleho, Viens m'inspirer afin que je puisse jouer ce rythme

Types 2 : Awajijehan ou chansons de rejouissance

Chanson 2

Texte en fon	Traduction en français
Gbè ma gbè mè □e Jan zogodome (4fois) welo Teji kelejan welo Heun heun welo Teji kelejan azogodome azogodome welo	Pas de discrimination
- Omè wè sè we do o yege - Alagbè ma gbè mè □e omè wè sè we do - Omè wè sè we do □ɔ bo wa nɔ gbè - Alagbè ma gbè mè □e omè wè sè we do - Oco bonu gbè tɔ na wa gbè fi e - Oco bonu gbè tɔ na wa gbè - Oco bonu gbè tɔ na wa gbè fi e - Oco bonu gbè tɔ na wa gbè - A na ji vi - A ma na nɔ ma ji - A na mɔ akwɛ	- N'est ce pas qu'on t'a envoyé ? - La vie ne rejette personne, - Quelqu'un t'a envoyé dans cette vie - La vie ne rejette personne, - Bien avant que l'homme ne vienne ici bas - Bien avant que l'homme ne vienne dans cette vie - avant que l'homme ne vienne dans cette vie - Si tu auras de progéniture Si tu n'en auras pas Si tu seras riche

- A ka na ji ya - A ko □ɔ □o sɛ towe gɔ n - A wa gbɛ bo ba a□ivi kpo we ɔ Vɛ ma sɔ zun bo □ɔ nɔ sisi wɛ o A wa gbɛ bo ba nyɔ na kpo we ɔ Vɛ ma sɔ zun □ɔ akɔ lɛ wɛ zɔ n o Owema ɔ vovo wɛ sɛ jo na mɛ Alɔ nusɛ □okpo ɔ nu a na □ɔ - Alagbɛ̀ ma gbɛ̀ mɛ̀ □e omɛ̀ wɛ̀ sɛ̀ we do - Omɛ̀ wɛ̀ sɛ̀ we do □ɔ bo wa nɔ gbe - Alagbɛ̀ ma gbɛ̀ mɛ̀ □e omɛ̀ wɛ̀ sɛ̀ we do - Omɛ̀ wɛ̀ sɛ̀ we do e - Ago sɔ we towe sɔ yi hwɛ	ou si tu deras pauvre Tu l'avais déjà demandé auprès de Dieu Et si tu te trouves ici sans enfant N'incrimine pas ta marâtre Et si tu n'y trouves pas de bonheur N'incrimine pas tes parents Dieu a donné à chacun des dons différents C'est lui seul qu'il faut incriminer La vie ne rejette personne Quelqu'un t'a envoyé. Pardon, mets d'abord ta danse de coté.

Chanson 3

Texte en fon	Traduction en français
Adi - Okoco koco Onana naki ɔ bi wɛ̀ fa - Cɛ̀ kpɛ̀ tulukpɛ̀ - Salo - Cɛ̀ kpɛ̀ tulukpɛ̀ - Didɔ n - Cɛ̀ kpɛ̀ tulukpɛ̀	- Absolument Grand-mère, tout le bois est encore humide - C'est très humide - Salaud - C'est très humide - Dis donc - C'est très humide

Type 3 : Wanyinyihan ou chansons d'amour

Chanson 4

Texte en fon	Traduction en français
wanyinyi - Un nyi wan nu Agenu ɔ kaka Nu tɔ n nɔ jɛ ce ji bo Vojɔ na wɔ n ɛ n bɛ golo - Toyi kpo bɛ lanɔ kpo wɛ Mi na biyɔ Ajalɔ nɔ bɔ mi ka nɔ kpɔ - Ayatɔ vi ganmɛ nu ce ɔ - Nu tɔ n nɔ je ce ji e loo - O hwɛ gbo vi geɔ nu ce ɔ - Nu tɔ n nɔ jɛ ce ji ee O hwɛ ka □o gbɛ tɔ bo nu jijɔ tɔ n nyɔ ɔ n O nu□e wa ja jijɔ gbe ɔ	L'amour - J'aime tellement Agenou. Je suis tombé amoureux d'elle et l'oublier devient difficile. - C'est l'amour entre Toyi et maman Bella. Nous demanderons à Dieu de nous unir - Mon Ayato de Ganme - Je l'aime beaucoup - Mon Agenou de houegbo - Je l'aime beaucoup. Si tu aimes quelqu'un moralité de bonne moralité. L'abandonneras-tu au moment des difficultés ? C'est l'amour entre Toyi et maman bella, Nous demanderons à

Hwɛ na mɔ bo jodo ce Toyi kpo bɛ lɛ nɔ kpo we Mi na biyɔ Ajalonɔ bɔ mi ka nɔ nɔ kpɔ	Dieu de nous unir

Types 4 : Memalanhan et ajojalahan ou panégyriques et chansons publicitaires

Chanson 5

Texte en fon	Traduction en français
Agonglo vi - Agɔ nglo vi nɛ bi wɛ - Agɔ nglo vi gege wɛ - Mi nyɔ mɛ e ja e a? - Glagla zun ma kpa ca Doxokpo ku tɔ n Zan maja mɛ tɔ Kplakpla □o ji azɔ tɔ n nɔ tɛ gba Avun zo un wa Klakla dɛ nkpe	Le fils d'Agonglo - Combien sont-ils les enfants d'Agonglo ? - Nombreux sont les enfants d'Agonglo - Connaissez-vous celui qui arrive - Le puissant de la forêt Le bâton de la mort Le tonnerre qui du ciel Fait trembler les gens Le chien enragé

E sun caun b'ɛ sɔ mɛ	Le puissant poignard
Ologbo e ologbo jɛ lɛ ke bɔ e sɛ n sɛ	On le dégaine et il poignarde aussitôt
Kinikini lan ma d'asa	Ologbo pousse l'hernie qu'il coupa
Nya e mɔ jɛ □'ayi bo mɔ gan □'ayi	Le lion qu'on n'enjambe pas
Bo yi sɔ ganglo e	Celui qui préfère les armes à la
E flɛ akɔ na □i	richesse
Zo zɛ nu ma zɛ naki	S'il tombe la famille l'enterrera
Ayi ma zɛ naki □o nu gblogblo nu	Le feu qui consume la forêt mais
Ku sin kpe mi	épargne le bois.
Ku sin ma kpe mi o	Je suis fatigué de la mort
Daa ce ku tɔ n	Pourquoi n'en serai-je pas fatigué
Vi daa kpɛ ngla ton.	Mon père des cieux
- E □ɔ dodo dandan daa ce nyi wɛ □o wu	Fils du roi Kpengla.
ye	- Je porte absolument le nom de mon géniteur
- E kun nyi nu wɛ □inu valavo o, o nyi a	- Ce n'est pas une ressemblance
yɔ lɔ mi e, nyi lɔ jɛ nɛ	Ce nom que tu appelles est bien le mien

Chanson 6

Texte en fon	Traduction en français
Akwɛ vɔ nu - Akwɛ vɔ nu □e wa bɔ ye nɔ □u - Tele milinyɔ - Akwɛ vɔ nu □e wa bɔ ye nɔ bɛ - Téle milinyɔ - E nyi nyɛ □u hwe□ebunu ɔ n o jodo. O nyɛ na yi kodivwa - Tele milinyɔ - E na □ɔ bɔ ta ce na tɔ n bɔ nyɛ na lɛ huzu vodun - Tele milinyɔ - E nyi nyɛ □u Tele milinyɔ hwe□ebunu ɔ na gba singbo yi kutɔ nu - Tele milinyɔ - E nyi nyɛ □u hwe□ebunu bo mɔ Pipi ɔ na nɔ yɔ lɔ ɛ □ɔ	L'argent facile - De l'argent facile que les gens gagnent - Télé million - De l'argent facile que les gens ramassent - Télé million - J'irai en Cote d'Ivoire si j'en gagne - Télé million - La chance me sourira et je deviendrai vodun - Télé million - Je construirai un immeuble à Cotonou si j'en gagne - Télé million - Si jamais j'en gagne et que je vois Pipi, Je l'appellerai petit - Télé million

Peti - Tele milinyɔ	

Types 5 : Nukpɔ nlɔ nmɛ han ou chansons d'éducation

Chanson 7

Texte en fon	Traduction en français
Mikpɔ nlɔ n	Eduquer
- O vitɔ ce e a kpɔ nlɔ n vi towe □o ganji a - Azɔ □o kɔ towe nu - O vinɔ ce e a kpɔ nlɔ n vi towe □o ganji a - O fofo ce vi towe kpɛ vi ɔ nɔ kɔ lɔ ganu a - Azɔ □o kɔ towe nu - O dada ce e vi towe kpɛ vi nɔ si mɛ xo a - Azɔ do kɔ towe nu me dada ce e Vi towe nɔ si mɛ xo a azɔ □o kɔ	- Papa, as- tu bien éduqué ton enfant ? - Tu as encore du travail - Maman, as-tu bien éduqué ton enfant ? - Tu as encore du travail. - Grand frère, ta petite fille fait-elle la vaisselle ? - Grand sœur, ta benjamine respecte t-elle l'ainé ? - Tu as encore du travail ma sœur, ton enfant respecte t-il ses ainés, tu as du travail. - Ce pourquoi je chante ainsi

towe nu - Nu e wu han □ɔ mɔ le Ogankumɛ xwe han ne ko Nyɔ nuvu midɛ tɔ n xwe han tɔ n ji nɛ , Nɔ vi ce lɛ mi □oto bo se ce□e ce□e. Sɛ na we b'a mɔ bo ji n'ɛ gan e Kpɔ nlɔ n ni vɛ se tonu A kpɔ nlɔ n □o xwe gbe ni □o xwe ayizɛ n pepe Tɛ nkpɔ n ni bɛ wemaxɔ mɛ dokɔ tɔ n Lesɔ n e ye nɔ yi nɛ lɛ Ni vɛ kpɔ nlɔ n bi sese O vi na se kpɔ nlɔ n bo na si mɛ tɔ n lɛ ɔ O lesɔ n moralu mɛ ye nɔ mɔ □e	Gankume ira le chercher à Ko Votre petite vient développer sa chanson Ecoutez attentivement mes frères Si Dieu t'en donne et qui vit Eduque- le pour qu'il soit poli. Envoie-le à l'école primaire A l'âge de six ans Qu'il apprenne les leçons qu'on y reçoit La leçon de la morale lui enseigne Comment il faut être respectueux. Qu'il apprenne un métier S'il devient déscolarisé. Mais si tu veux qu'il fasse le commerce Qu'il s'en occupe correctement. Si un père a de telles ambitions L'avenir lui sera meilleur Que les pères et mères ne

Wemaxɔ mɛ yiyi golo hun N'i vɛ kpɔ nlɔ n azɔ □e Ajɔ a ka wa ba n'i wa hun bo n'i tɔ ju N'i vɛ kpɔ nlɔ n nu□e bo wa hɛ n kpikpo towe Vitɔ □e □o linlɛ n enɛ ɔ O sɔ gudo na ci □e Hun tɔ kpodo nɔ kpo lɛ ni ma do gbe vovo o Vi lɛ na se kpɔ nlɔ n bo na nyi mɛ jɔ me Nyɔ nu ɔ nɛ a da kɔ n nyi kpɔ nɛ Bi jɛ n ka lɛ □o vi B'a tɔ ju □elɛ bo jo kpikpo tɔ do Ayihɔ n we vi enɛ lɛ nɔ jɛ gbaunjo mɛ Vinɔ □e hwɛ ka nyi ce	Ne parlent pas différents langages Voilà que tu t'es marié à beaucoup de femmes Et toutes ont des enfants Mais tu t'occupes seulement de la dernière Et abandonnes les autres Tes enfants seront en libertinage demain Si tu es maman et que ton enfant grandit Si elle commence l'impolitesse et tu ne dis rien Cela diminue ta valeur Si Dieu t'en donne et que tu abandonnes S'il commence la délinquance Et va vers le marché ganxi Tu ne le rechercheras que dans les commissariats. Tu aurais mal agi si Dieu t'en donne

B ɔ vi towe su mɛ xo Nu vi ɔ □o mɔ □ɔ wɛ nu hwe mɔ nɔ gbe Nu e nɛ nyi nu□e bo nɔ □e mɛ jɔ me kpo Sɛ na we b'a ji bo jodo Bɔ vi e nɛ bɛ gbevun Vi ɔ bɛ vayu bo □ido ganxito e Kɔ misaliya mɔ unkɔ tɔ n □e bɔ e ma ba □e a Sɛ na we b' a ji bo jodo e Nu nyanya wɛ a bolo O vi ɔ □o mɔ w'e na sa gele bo sa xwe Gankumɛ □ɔ vi lɛ dandan ɔ e □ona kpɔ nlɔ n O mi kpɔ nlɔ n mi kpɔ nlɔ n Kpɔ nlɔ n wɛ e nɔ kpɔ nlɔ n	Et que tu abandonnes Un tel enfant vendra et champs et maison Gankoume dit qu'il faut les éduquer Eduquez s'il vous plait Il faut absolument les éduquer Ton benjamin est allé dormir à dantokpa L'as-tu éduqué afin qu'il n'y aille pas ? - Eduquez s'il vous plait - Il faut absolument les éduquer - Ton fils commence à voler L'as-tu éduqué afin qu'il ne Ne vole pas ? - Eduquez s'il vous plait Il faut absolument les éduquer - Ta fille commence à se prostituer L'as-tu éduquée afin qu'elle ne se prostitue pas ? - Eduquez s'il vous plait Il faut absolument les éduquer

Vi towe kpɛ vi ɔ nɔ dɔ dantokpa e ɔ A ka kpɔ nlɔ n vi towe b'ɛ ka gɔ n aximɛ yi a - O mi kpɔ nlɔ n mi kpɔ nlɔ n Kpɔ nlɔ n wɛ e nɔ kpɔ nlɔ n - O vi towe sunu ɔ ka jɛ ajo ja ji e ɔ a ka kpɔ nlɔ n vi towe b'ɛ ka gɔ n ajo ja a - O mi kpɔ nlɔ n mi kpɔ nlɔ n Kpɔ nlɔ n wɛ e nɔ kpɔ nlɔ n	

Chanson 8

Texte en fon	Traduction en français
Sunu agalɛ tɔ - Sunu e nyɔ aga lɛ kaka e, ye mɔ nɔ □ɔ han yi mi Nyɛ ma □o taunga bo	le prostitué - L'homme qui se prostitue Ne dit jamais la vérité Je n'ai pas un centime à

nɔ na tomɛ nu hwan e Xo enɛ ɔ gankumɛ □ɔ adingban sese wɛ nyi - Ago □ɔ hwan mɔ nɔ jɛ gbo Hwan mɔ nɔ gbo santa E na yi akwɛ □e gbe - O nu e wu han dɔ mɔ le wɛ Ma tinmɛ nu mi Nyɔ nu e hwe kpala □ido gbɛ □u gbe Nyɔ nu hwan mɔ nɔ gbo santa E na yi akwɛ □e gbe A na ko xokan b'ɛ na □u nu Bi bo na □ɔ kɔ xu mi O biya glase □e hun mi bi yi wa	donner aux filles Gankoume dit que c'est un pur mensonge - Je dis qu'une fille ne sort pas Une fille ne se maquille pas inutilement C'est pour chercher des sous - Ce pourquoi je chante ainsi Je vais vous l'expliquer Cette fille que tu sors Elle ne s'est pas maquillée pour rien C'est pour chercher des sous Tu te seras d'abord peiné Afin qu'elle puisse manger Elle dira enfin qu'elle a soif De lui apporter une bière fraiche s'il y en a Elle verra ses amies et leur dira de venir s'asseoir Tu achèteras tellement de boissons Elles se diront que c'est de

E na lɛ mɔ gbɛ tɔ n lɛ □ɔ	la gratuite
mi bi wa yi azinkpo	Ta main tremblera quand tu
A na hɛ n ahan bo jɛ kaka	auras la facture.
	Voila volatilisée la moitié de ton salaire.
Ye na mɔ □ɔ afu □iye	Vous rentrez pour faire
A wa yi fati le ɔ alɔ towe	l'amour
	Elle te ment en disant
na suso	Mon cher grand frère, je
Sunzankwɛ a vɛ yi e	dois aller au village
wevlodo ɔ nɛ vɔ nɛ	Pour une cérémonie
Mi biyɔ xɔ mɛ □u gbɛ fo	Ils ont exigé dix mille francs de contribution
Ye bɛ l'ɛ □ɔ fofo e	Après avoir réfléchi
Mi ka □o nuwiwa zan □e	Tu iras emprunter de l'argent
bɔ nyi towe xwe xwe	Lorsque le jour viendra, demain
Akwɛ jɔ xo e ka □ɔ e caki	Où tout aura fini
wo wɛ ka nyi	Irez-vous à la justice ?
E a lɛ n tamɛ kpɔ n kaka e	Tu en as cherché toi-même
	Que les femmes sous ton toit
Akwɛ gbe wɛ a na yi	soient tes épouses

nyan Bɔ ayi ka hɔ n sɔ wa su Bonu a□aun towe fɔ n o Axɔ su xwe wɛ mi na yi a Hwi □esu wɛ ba sin Nyɔ nu e □o xɔ towe sa e Ye bo ka nyi asi nu we E biyɔ naki kwɛ we kpo zomɔ mɛ kwɛ kpo Akotokwin wɛ yi ji gbaun bɔ Hun □atɔ wɛ kpele E a cite bo kpɔ n sɛ do Nu □agbe wɛ a bolo a Mi vɛ tɔ ju xɔ mɛ nyonu bo jo toxomɛ tɔ n do Nyavi ce yi sunzankwɛ co	Elles te demandent de l'argent Pour le bois de chauffage et le moulin Tu as voulu porter ta main sur elles Et les gens sont venus vous séparer Est-ce que tu t'es bien comporté Si tu y réfléchis bien ? Occupez-vous de vos épouses Et abandonnez-les maitresses Mon bonhomme vient de recevoir son salaire Et pourtant sa poche est restée vide - Je dis qu'une fille ne sort pas Une fille ne se maquille pas inutilement C'est pour chercher des sous

Akpo tɔ n vɔ wɛ zɔ n la - Ago □ɔ hwan mɔ nɔ jɛ gbo Hwan mɔ nɔ gbo santa E na yi akwɛ □e gbe	

Chanson 9

Texte en fon	Traduction en français
Kɛ mɛ le - Okɛ mɛ le a□imevi gobe wɛ nyi kɛ mɛ le - Mi dokan tɔ n bo ji - Okɛ mɛ le ɔ □e□e wɛ a a□i wɛ nyi kɛ mɛ le - Mi dokan tɔ n bo ji - Sunu e nɔ do xo bo nɔ gbɛ lɛ ovi wɛ ka nyi kɛ mɛ le	Le bénéfice de la vie - Le bénéfice, c'est l'enfant de demain qui est le bénéfice de la vie - Efforcez-vous d'en avoir - Existe-t-il un bénéfice qui dépasse celui de la progéniture ? - Efforcez-vous d'en avoir - Les hommes qui enceintent et qui déclinent leur responsabilisé, l'enfant est le bénéfice de la vie

- Mi do kan tɔ n bo ji - Nyɔ nu e nɔ mo xo bo nɔ □e lɛ ovi wɛ ka nyi kɛ mɛ le - Mi dokan tɔ n bo ji - Mɔ e na bo gba ganxɔ bo sa xwe Nu gbɛ to lɛ ye wa mɔ ɔ Avun yɛ nɔ fiyɛ bo gba xɔ tɔ n bo sa xwe, e ka □o vi □e b'ɛ na nɔ tɛ n tɔ n mɛ a? Kɛ mɛ le ɔ a□ivi jɛ n nyi bo mɛ xo lɛ nɔ □ɔ mɔ Mɔ e na bo gba singbo bo nɔ gbɛ mɛ kaka nu vi ma wa nɔ tɛ n enɛ mɛ hun le a bakpo Mɛ xo e nyɔ ahan nu kaka e Ye bo nɔ □ɔ nuya Ovi ma □o fi ene bonu ye nɔ kpɔ n sɛ do Gan □u wɛ jɛ n hwɛ na nɔ □e □o gamɛ gamɛ A ji vi bonu hwɛ kpozɔ n le ɔ Ovi lɛ na xo kan do	- Efforcez-vous d'en avoir - Les femmes qui tombent enceinte et qui avortent, c'est l'enfant le bénéfice de la vie. - Efforcez-vous d'en avoir - Aux yeux des hommes, même s'il a construit une maison et a une demeure, ce chien qui a vécu ici dans cette maison a-t-il au moins un enfant pour lui succéder ? L'enfant est le bénéfice de la vie Disent les vieux Même s'il construit un immeuble et vit pendant longtemps, ce serait une perte s'il n'a pas d'enfant pour s'en occuper Les ivrognes ne disent que des railleries. Tu seras la risée de tout le monde si tu n'as pas d'enfant qu'ils puissent craindre Les enfants s'occuperont de ta vieillesse

Atinkɛ n e hwɛ na nu bɔ lanmɛ na sinyɛ e vi lɛ na □ogbe tɔ n bodo xixɔ yi wɛ . A lɛ ku dogbe ji vi hun Okɛ mɛ sin le nɛ Fanfa kpo akonhun kpo na □o gbe jɛ wɛ kaka ye na mɔ □ɔ mɛ e ku e ka mɔ xu □agbe jɛ Hun mi yi jɛ jɔ nu didɔ nu mɛ ɔ ma □o vi ɔ akwɛ nɔ mɔ akwɛ tɔ bo na dɔ mɛ tɔ n jɔ nu ɔ ye na kpikpe hwɛ demɛ bɔ xo nɛ na fo Akiza e ye nɔ bolo e ovi wɛ ka na wa mɔ Ovi wɛ nyi kɛ mɛ le bo nyi gbɛ mɛ vivi Osɛ ni na □okpo mi ma mɔ xu ton bo jɛ	Ils s'uniront pour acheter les médicaments qui t'aideront à te maintenir en bonne santé. Et si tu meures entouré d'enfants, C'est encore un grand bénéfice Et fanfare et akonhun résonneront On verra que le défunt a bien vécu. Au cours des veillées funèbres Si tu n'as pas d'enfant, on t'enterrera sans tambour ni trompette et ce sera fini Les enfants s'occuperont des cérémonies funèbres Les enfants sont le bénéfice et la douceur de la vie. Que Dieu m'en donne afin que je puisse aussi en bénéficier

Chanson 10

Texte en fon	Traduction en français
Ahan nunu nyalan	l'alcool
- Ahan nunu nyalan	- Boire de l'alcool est mauvais.
Nu e □o ahan xo mɛ e a se bi ɔ	Tu n'en achèterais pas pour boire
	Si tu connaissais les méfaits
A na jɛ ahan bo nu a	qu'il comporte
- Ahannumunɔ nɔ hɛ n xwe a	- L'ivrogne s'occupe t-il de son
mi bo jodo bo □e mɛ jɔ mɛ fɔ	foyer ? Abandonner l'alcool et
- bɔ han ce □ɔ mɔ e	comportez-vous en responsable.
bo ma nu ahan mu bo zun gan	- Ce pourquoi je dis cela
towe o	Ne te saoule pas pour insulter
un □ɔ e nyalan din	ton patron
papa wɛ a nyi ɔ	Je dis que cela est mauvais
vɛ ma nu ahan mu bo □ɔ ojɛ lɛ ɔ	Si tu es père de famille
	Ne te saoule pas pour te
un □ɔ e nyalan din	quereller
mama wɛ a nyi ɔ	Je dis que c'est très mauvais
vɛ ma nu ahan mu bo gɔ n	Si tu es une mère de famille
adoxwɛ sa o	Ne te saoule pas pour oublier la
un □ɔ e nyalan din	cuisine

□’ahan e nyɔ bɔ mi nɔ nu	Je dis que c’est très mauvais
ye ma bolo ni zɛ jɛ lɛ wu o	L’alcool est bon à boire
hwi □esu vɛ kpɔ n	Mais n’en prenez pas
ye na bo jɛ gege tɔ n hun	exagérément
bo ma bolo ni zɛ □okpo wu o	Regarde toi-même
jonɔ □e lɛ tin bonu ahan vɔ ɔ	Même si on t’en achète en
ye kun kɔ n nɔ sɔ xwenu o	grande quantité
hweenu go jevɔ e	N’en prends pas plus qu’un
hweenɛ nu wɛ jonɔ ce ɔ	verre
lo wɛ e mɔ bo sɔ xwenu do	Il y a des hôtes qui ne se lèvent
e jo afokpa do lobo hun lido	Que lorsque l’alcool est fini
bo bɛ wezun kikan biyɔ xɔ nɔ ce	C’est lorsque la bouteille est vide
mɛ	C’est en ce moment que mon
bo nɔ □ɔ kɛ kɛ , zokɛ kɛ ce ɔ	hôte
	Demande à rentrer chez lui
mi bo sɔ nu ma gbɔ n fi belewun	Il abandonne ses chaussures,
	ouvre mon rideau
e jɛ vivi ji lobo lɛ bɛ awɔ n	Et court vers ma chambre à
nyinyɛ bɔ	coucher
un hɔ ntɔ n bo wa ci aziyan ce nu	Il répète sans cesse
	Ma moto, apportez- la moi
b’ a□i ce □ɔ étɛ	Que je passe par ici rapidement.

vi ce bɛ nukiko □ɔ hwi □okponɔ wɛ na dɔ xɔ nɔ towe mɛ jonɔ wɛ a yi kpala bɛ biyɔ xɔ mɛ bo□o awɔ n nyɛ wɛ bo□o vivi wɛ e ahan nunu nyalan nu e □o ahan xo mɛ e a se bi ɔ a na jɛ ahan bo nu a - ahannumunɔ nɔ hɛ n xwe mi bo jodo bo □e mɛ jɔ mɛ fɔ	Il commence à vomir et à péter J'ai alors fui pour venir rester à ma devanture Mon enfant s'éclate de rire et dit Tu dormiras seule dans ta chambre Voila ton hôte qui rentre dans ta chambre Et qui commence à vomir et à péter Boire de l'alcool est mauvais Tu n'en achèteras pas pour boire Si tu connaissais les méfaits qu'il comporte - l'ivrogne s'occupe t-il de son foyer ? Laissez tomber et comportez-vous en responsable

Chanson 11

Texte en fon	Traduction en français
A□ivi xo - Vi xo din tɔ n e wa e Akwɛ xo wɛ □ekɔ n A□ivi xo din tɔ n e wa e Akwɛ xo wɛ □ekɔ n Mi ma ji gege tɔ n bonu hinhɛ n golo o Vi nɔ nyi □okpo cobɔ ahwan tɔ n nɔ su - Vi xo din tɔ n e wa e Akwɛ xo wɛ □ekɔ n A□ivi xo din tɔ n e wa e Akwɛ xo wɛ □ekɔ n Mi ma ji gege tɔ n bonu hinhɛ n golo o Vi nɔ nyi □okpo cobɔ ahwan tɔ n nɔ su - nu e wu han □ɔ mɔ le na timɛ nu	Les problèmes d'enfant - Avoir aujourd'hui d'enfant est un problème de sou N'enfanter pas beaucoup pour ne pas pouvoir les supporter L'enfant unique peut être un Rassembleur - Avoir aujourd'hui d'enfant est un problème de sou N'enfanter pas beaucoup pour ne pas pouvoir les supporter L'enfant unique peut être un rassembleur - Ce pourquoi je dis cela, je vais vous l'expliquer L'enfant d'Uto vient remuer sa chanson Dieu me donnera la mélodieuse

mi	voix où qu'elle se trouve
Xolovi Uto tɔ n bo ja han tɔ n xuxu gbe	Avoir aujourd'hui d'enfant est un problème de sou
Hangbe ɔ □o to □emɛ we	Autrefois les anciens enfantaient beaucoup
sɛ na ze wa	Aujourd'hui tout a change
Vi xo din tɔ n e wa e akwɛ xo wɛ	Les courses à la pharmacie Cela n'existait pas autrefois
□ekɔ n	Seules les feuilles qu'on utilisait
Xoxo wɛ mɛ xo lɛ ko ji □o gbɛ	Et pourtant les enfants se portaient très bien
yɛ mɛ le	Le monde a évolué donc limitez
E wa jɛ lehwenu bɔ xo ɔ huzu	les naissances
Famasi sin wezun kinkan	Il faut se soucier à la fois de la
Xoxo ɔ mɔ □e ma demɛ	nourriture et des médicaments
Ama ba □o gbɛ han mɛ jɛ n ye	As-tu pensé à l'instruction des
kɔ n nɔ zan	enfants ?
Co hwenɛ nu ɔ vi lɛ kɔ n nɔ □o	Il faut alors te concerter avec ton homme
jogun jogun	Afin que vous voyiez le
Amɔ gbɛ ko huzu vi ɔ mi vɛ	médecin pour trouver une
kpɔ n bo ji	solution
A na □ɔ nu□u□u tɔ n bo na	Vous devez respecter ce que dit

□ɔ amasin tɔ n gɔ na Wemaxɔ mɛ vi lɛ tɔ n ɔ a kɔ n nɔ lin a Tɛ nkpɔ n bo mɔ nyan towe bonu Hwi kpod'e kpo ni vɛ to Nu mi na mɔ doto ban a ba wɛ nlɛ nwin na Odoto □ɔ de xa mɛ we e nɔ nyɔ hun Nu e xɔ caki □okpo e caki we jɛ n nɔ yi kɔ n Deva wa gbɛ ɔ mɛ bo hɛ n gbɛ ɔ gbele Ye gbɛ na ji gege tɔ n ɔ ya wɛ nɔ kpo vi xo din tɔ n e wa e akwɛ xo wɛ □ekɔ n	le médecin Ce qui autrefois était à mille francs Ne s'achète aujourd'hui qu'à deux mille francs La dévaluation a tout gâté A vouloir enfanter beaucoup On devient misérable Avoir aujourd'hui d'enfant est un problème de sou N'enfanter pas beaucoup pour ne pas pouvoir les supporter L'enfant unique peut être un rassembleur

a□ivi xo din tɔ n e wa e akwɛ xo wɛ □ekɔ n mi ma ji gege tɔ n bonu hinhɛ n golo o vi nɔ nyi □okpo cobɔ ahwan tɔ n nɔ su	

Chanson 12

Texte en fon	Traduction en français
Ya	La misère
- ya ce lɛ fala	- Je deviens misérable
ayi nɔ hɔ n bɔ taunga gan nɔ han	Il est des jours où je n'ai pas un Centime.
□' akpo ce mɛ	Ma misère dépasse celle du Passé.
o ya ce lɛ zɛ xoxo ɔ wu	Un ami me prête de l'argent et me dit
o xɔ ntɔ n □e ny' akwɛ nu mi □ɔ	De commencer le commerce des céréales à Chitonou.
nyɛ yi bɛ agbade kun jɔ □o citɔ nu ole nɔ □eji	Cela rapporte de gros bénéfices.
o xɔ ntɔ n ce □ɔ tɛ nkpɔ n bo mɛ xɔ	Mon ami me demande de construire une maison.
□agbe	Tout cela est bon dis-je.
bɔ un □ɔ e nyɔ	C'est en ce moment que je tombai malade.
o hwenɛ nu jɛ n wɛ un bɛ azɔ n	C'était tellement grave que j'ai dû aller à l'hôpital.
b' azɔ n ɔ sinyɛ bɔ un yi dotoxwe	Tout l'argent fini et construire devient impossible.
b' akwɛ enɛ ɔ kɛ n □'alɔ ce mɛ	Peut-on faire quelque sans que
bɔ xɔ mimɛ golo	

nu na wa bɔ sɛ gbo ma □ɔ we e	Dieu ne l'accepte ?
nɔ wa a	Je suis allé à Kate pour commencer les travaux champêtres
un lɛ wa yi katewu bo yi jɛ gele	L'année n'a pas été bonne.
bɔ xwe ɔ gbele	Il n'y a pas eu de pluie et la
ji ma ja bɔ nukun ce lɛ nɔ	semence pourrit,
hwɛ nta bo nyɔ	Puis construire devient
bɔ xɔ mimɛ golo	Impossible.
nu na wa bɔ sɛ gbo ma □ɔ we e	Peut-on faire quelque sans que Dieu ne l'accepte ?
nɔ wa a	C'est pourquoi en voulant
enɛ wutu bonu un ja nu□ugbe ɔ	Manger, J'en prends un tout petit peu afin
un nɔ jɛ kpe□e keleun bo nɔ do	de bien manger. Si c'est de la viande, j'en achète
□unu na	aussi un peu.
o lan wɛ jolo mi ɔ un nɔ xɔ	Puisque lorsque vient le jour,
kpe□e keleun	Lorsque vient le jour de la mort,
b'azan wa sɔ gbe ɔ	Se souvient-on encore de la
o kuzan wa sɔ gbe ɔ e sɔ nɔ	consommation de la viande,
finlin lan □u□u a	Je dois absolument manger.
bɔ un na □u gee	La bonne boisson, je dois

ahan □agbe se ɔ un □o na nu loo o kpɛ vi □e ma nu ɔ nukunta nɔ hwɛ n xolono	absolument en boire, Ne pas en prendre un peu, on ressemble à un ignare. - J'ai refusé de boire de l'alcool Et pourtant le malheur me suit
- un gbɛ ahan nunu co o nu e □o wiwa mi e jɛ n kpo □o wiwa mi wɛ	- Vendeur ! sers-moi un peu que j'en boive Un peu que j'en boive un peu Seulement.
- ahannɔ bo ba □e nu ma nu □e nu ma nu □e nu ma nu lo	- Vendeur ! sers-moi un peu que j'en boive
- ahannɔ bo ba □e nu ma nu - mi kɛ nkɛ nlɛ n ba □e nu ma nu loo	- Prière me servir un peu que j'en boive
- ahannɔ bo ba □e nu ma nu - Elali ko sɔ □o □e nu wɛ □o mi mɛ a	- Vendeur ! sers-moi un peu que j'en boive - Est-ce que Eulalie en boit encore ?
- ahannɔ bo ba □e nu ma nu - dadagolo ko sɔ □o □e nu wɛ din ce	- Vendeur ! sers-moi un peu que j'en boive - Est-ce que Dadaglo en boit aujourd'hui
- ahannɔ bo ba □e nu ma nu - josɛ finu ko sɔ □o □e nu wɛ din ce	- Vendeur ! sers-moi un peu que j'en boive

- ahannɔ bo ba □e nu ma nu - adiwu Ajaxotɔ bo ba □e nu ma nu - ahannɔ bo ba □e nu ma nu - ooo - o nyɛ ɔ un nyɔ gbeegbe oku na xu nyɛ bɔ kɛ ntɔ na jɛ awa e a ahannɔ bo ba □e nu ma nu - a nu ahan mɛ tɔ n bo tun beleke e tun beleke nyi lɔ tun beleke - a nu ahan mɛ tɔ n bo tun beleke - e tun beleke o nya ce tun beleke - a nu ahan mɛ tɔ n bo tun beleke	- Est-ce que Joséphine en boit encore aujourd'hui - Vendeur ! sers-moi un peu que j'en boive - Est-ce que Adiwou Ajahoto en boit encore aujourd'hui ? - Vendeur ! sers-moi un peu que j'en boive - Oooo - Est-ce que je connais le jour où la mort m'emportera pour que l'ennemi s'en réjouisse ? Vendeur ! Sers-moi un peu que j'en boive - Tu as pris de l'alcool et tu en es fatigué. Tu en es fatigué, mon ami en est fatigué. - Tu as pris de l'alcool et tu en es fatigué.

Type 6 : Nuwamɛ han ou chanson funèbres

Chanson 13

Texte en fon	Traduction en français
Gbɛ mɛ ɔ xo jɛ n nyi	la vie est un problème
- Gbɛ mɛ ɔ xo jɛ n nyi mɛ	- La vie n'est que problème
Azan ko kpe lɔ mɛ a e	Lorsque vient le jour
Gbɛ mɛ ɔ xo jɛ n nyi mɛ	La vie n'est que problème
Azan ko kpe lɔ mɛ nya	Lorsque vient le jour
Bo e □o kɔ kɔ mɛ bo□o	Le gris-gris de la corne posé vers
taligbe e ɔ	l'oreiller, ce gris gris-gris n'a plus
Bo enɛ ma sɔ hwɛ nlɛ n	sauvé mon père
daa bon'ɛ gan nɛ	- La vie n'est que problème
- Gbɛ mɛ ɔ xo jɛ n nyi	Lorsque vient le jour
Azan ko kpe lɔ mɛ	Personne n'y manquera
Mɛ □e kun na gɔ n o	- Voila le clair de lune
- Osunuxwe □i e □inyi e	- Bien sûr, la clarté de la lune
- Eee osunuxwe □i e □i do xɔ yɛ	s'est répandue dans cette demeure
mɛ e balawu e	- Ça fait vraiment pitié
- Osunuxwe □i e □inyi e	- Voila le clair de lune,
nyɛ ma sɔ □o daa □e bɔ	Je n'ai plus de père et la clarté de la
sunuxwe	lune s'est répandue dans ma demeure.

wa □i do xɔ yɛ mɛ - e balawu e - Osunuxwe □i e □inyi e nyɛ ma sɔ □o naye □e bɔ sunuxwe wa □i do xɔ yɛ mɛ - e balawu e - Osunuxwe □i e □inyi e nyɛ ma sɔ □o nɔ vi □e bɔ sunuxwe wa □i do xɔ yɛ mɛ - e balawu e - Osunuxwe □i e □inyi e nyɛ ma sɔ □o atagan □e bɔ sunuxwe wa □i do xɔ yɛ mɛ - e balawu e	- Ça fait vraiment pitié - Voila le clair de lune Je n'ai plus de mère et la clarté de la lune s'est répandue dans ma demeure - Ça fait vraiment pitié - Voila le clair de lune Je n'ai plus de frère et la clarté de la lune s'est répandue dans ma demeure - Ça fait vraiment pitié - Voila le clair de lune Je n'ai plus d'oncle et la clarté de la lune s'est répandue dans ma demeure - Ça fait vraiment pitié

Chanson 14

Texte en fon	Traduction en français
avɔ ce ji zo	Le pagne consumé
- e □ɔ avɔ ce wɛ jizo e lo	- Mon pagne s'est consumé
mi na biyɔ avɔ e lo	Nous allons quemander de pagne
mi gbɔ nu ma biyɔ avɔ	Laissez-moi quemander de pagne
o daa nyi sovɔ bɔ jizo/ oxɔ su / onɔ vi	Mon père est le pagne qui s'est consumé/
e □ɔ avɔ ce wɛ jizo e lo	mon mari…/ mon frère…
mi na biyɔ avɔ e lo	Mon pagne s'est consumé
mi gbɔ nu ma biyɔ avɔ	Nous allons quemander de pagne
o naye nyi sovɔ bo jizo ? onagan/ nɔ sisi	Laissez-moi quemander de pagne
o Gankumɛ □ɔ avɔ ce wɛ jizo e lo	Ma mère est le pagne qui s'est consumé/
mi na biyɔ avɔ e lo	ma tante…/ la marâtre…
mi gbɔ nu ma biyɔ avɔ	Mon pagne s'est consume
o daa nyi sovɔ bo jizo/ atavi/ saxɔ ntɔ n	Nous allons quemander de pagne
- e □ɔ avɔ ce wɛ jizo e lo	Laissez-moi quemander de pagne
mi na biyɔ avɔ e lo	Mon père est le pagne qui s'est consumé/
mi gbɔ nu ma biyɔ avɔ	mon oncle…/ mon ami…
o daa nyi sovɔ bɔ jizo/ oxɔ su / onɔ vi	- Mon pagne s'est consumé
e □ɔ avɔ ce wɛ jizo e lo	Nous allons quemander de pagne
mi na biyɔ avɔ e lo	Laissez-moi quemander de pagne
mi gbɔ nu ma biyɔ avɔ	Mon père est le pagne qui s'est
o naye nyi sovɔ bo jizo ? onagan/ nɔ sisi	consumé/ mon mari…/ mon frère…

o Gankumɛ □ɔ avɔ ce wɛ jizo e lo mi na biyɔ avɔ e lo mi gbɔ nu ma biyɔ avɔ o daa nyi sovɔ bo jizo/ atavi/ saxɔ ntɔ n	Mon pagne s'est consumé Nous allons quemander de pagne Laissez-moi quemander de pagne Ma mère est le pagne qui s'est consumé/ ma tante…/ la marâtre… Mon pagne s'est consume Nous allons quemander de pagne Laissez-moi quemander de pagne Mon père est le pagne qui s'est consumé/ mon oncle…/ mon ami…

Chanson 15

Texte en fon	Traduction en français
oku - oku e hu daa yi l'ahwan wɛ nyi ɔ vi sunu tɔ n □axo ɔ na fun ahwan kaka - oku ɔ jɔ gbenu wɛ mɛ □e na gɔ n a - oku e hu naye yi l'ahwan wɛ nyi ɔ vi nyɔ nu tɔ n □axo ɔ na □eso d'e	La mort - Si elle était une guerre la mort qui a emporté mon père Son fils ainé l'aurait longtemps combattue - La mort est innée. Personne n'y manquera

- oku ɔ jɔ gbenu wɛ mɛ □e na gɔ n a - oku e hu daa yi l'ahwan wɛ nyi ɔ vi sunu tɔ n kpode ɔ na fun ahwan kaka - oku ɔ jɔ gbenu wɛ mɛ □e na gɔ n a - oku e hu naye yi l'ahwan wɛ nyi ɔ vi nyɔ nu tɔ n kpode ɔ na □eso d'e - oku ɔ jɔ gbenu wɛ mɛ □e na gɔ n a - oku e hu daa yi l'ahwan wɛ nyi ɔ xɔ ntɔ n e nyi □axo ɔ na fun ahwan kaka - oku ɔ jɔ gbenu wɛ mɛ □e na gɔ n a - oku e hu naye yi l'ahwan wɛ nyi ɔ fami tɔ n bisese ɔ na □eso d'e - oku ɔ jɔ gbenu wɛ mɛ □e na gɔ n a	- Si elle était une guerre la mort qui a emporté ma mère Sa fille ainée l'aurait fusillée - La mort est innée. Personne n'y manquera - Si elle était une guerre la mort qui a emporté mon père Son benjamin l'aurait combattue durement - La mort est innée. Personne n'y manquera - Si elle était une guerre la mort qui a emporté ma mère Sa benjamine lui aurait jeté des cailloux - La mort est innée. Personne n'y manquera - Si elle était une guerre la mort qui a emporté mon père Son ami intime l'aurait longtemps combattue - La mort est innée. Personne n'y manquera

	- Si elle était une guerre la mort qui a emporté ma mère Toute sa famille l'aurait longtemps combattue - La mort est innée. Personne n'y manquera

Chanson 16

Texte en fon	Traduction en français
oka nusu - oka na □o nusu e lo jɔ wa gbɛ mɛ ma □o daa bɔ kudo ma lɔ n - do xwe xwe do xwe oka na □o nusu bɔ sɛ ɔ wa gbɛ - oka na □o nusu e lo jɔ wa gbɛ mɛ ma □o naye bɔ kudo ma lɔ n - do xwe xwe do xwe oka na □o nusu bɔ sɛ ɔ wa gbɛ	Le couvercle - La calebasse devrait avoir de couvercle Naitre et ne pas avoir de père et la mort n'en veut pas. - Mort, exterminatrice de vie. La calebasse devrait avoir de couvercle mais tu n'en veux pas. - La calebasse devrait avoir de couvercle Naitre et ne pas avoir de mère et la mort n'en veut pas. - Mort, exterminatrice de vie

- oka na □o nusu e lo jɔ wa gbɛ mɛ ma □o nɔ vi bɔ kudo ma lɔ n - do xwe xwe do xwe oka na □o nusu bɔ sɛ ɔ wa gbɛ	La calebasse devrait avoir de couvercle mais tu n'en veux pas. - La calebasse devrait avoir de couvercle Naitre et ne pas avoir de frère et la mort n'en veut pas. - Mort, exterminatrice de vie La calebasse devrait avoir de couvercle mais tu n'en veux pas.

Chanson 17

Texte en fon	Traduction en français
Un gbɛ - a ci un gbɛ Otafu na tafu mi wɛ hwɛ □e - un gbɛ - o na bɛ lɛ mi gbe hwɛ ja - un gbɛ - abalaxwe nɔ tafu gbɛ tɔ	Le refus - Je dis que je refuse Viens-tu pour me taquiner ? - Je refuse - Viens-tu pour me tromper - Je refuse - La mort taquine l'homme

- un gbɛ	- je refuse
- sa□exwe nɔ tafu gbɛ tɔ	- Je mort trompe l'homme
- un gbɛ	- Je refuse
- oku jɛ su nɔ tafu gbɛ tɔ	- La mort trompe l'homme
- un gbɛ	- Je refuse
- o na bɛ lɛ mi gbe hwɛ ja	- Viens-tu pour me tromper
- un gbɛ	- Je refuse
- abalaxwe nɔ tafu gbɛ tɔ	- La mort taquine l'homme
- un gbɛ	- Je refuse
- sa□exwe nɔ tafu gbɛ tɔ	- La mort trompe l'homme
- un gbɛ	- Je refuse
- oku jɛ su nɔ tafu gbɛ tɔ	- La mort trompe l'homme
- un gbɛ	- Je refuse

Type 7 : Hanlo ou chansons satiriques

Chanson 18

Texte en fon	Traduction en français
O gbɛ ce □ɔ - O gbɛ ce □ɔ e aho □iye Mi bo xonu ɔ ni jɛ acɔ O gbɛ ce □ɔ e alɔ ɛ e nɔ ji Xan ton nu to bi e wa - O mi bo xonu ɔ ni jɛ acɔ - E nyi gbɛ ce □ɔ lɛ ye □iye - O mi bo xonu ɔ ni jɛ acɔ - Ansinyɛ gbe ce □ɔ tɔ n lɛ ye nɛ - O mi bo xonu ɔ ni jɛ acɔ - Nu e wu kɛ n nɔ do mi e jɛ nnɛ . Nu e wu kɛ n nɔ do mi e Gbɛ eyɛ e nyɛ ma ko jodo e Awelezɔ n e nyɛ ma ko bɛ e Le bonɔ □'avɔ ce yi gbe e. Nu e wu wɛ kɛ n ce sukpɔ e jɛ nnɛ .	Mon groupe - Ainsi parle mon groupe, l'original Le prestataire de la bonne mélodie. Ainsi parle mon groupe, le rossignol qui chante pour tout le pays arrive. - Faites alors de bonne prestation - Voici les membres de mon groupe. - Faites alors de bonne prestation - Voici les anciens de mon groupe - Faites alors de bonne prestation - Voila pourquoi on me jalouse Ce pourquoi on me jalouse Ce groupe que je n'ai pas encore abandonné. La folie que je n'ai pas encore attrapée, me poussant à me déshabiller. Voila pourquoi on

Nunyɔ xoto Gankumɛ mitɔ n wa e - O mi bo xonu ɔ ni sɛ zo - Mɛ conu ce □o hun ɔ ji le ɔ - Agbaza ce bi nɔ sɛ zo - Obo□i ce □o wɛ lɔ □o wɛ le ɔ - Agbaza ce bi nɔ sɛ zo - Flanswa ce □'akɔ n ɔ xo wɛ le - Agbaza ce bi nɔ sɛ zo - Nu e wu wɛ kɛ n nɔ do mi e jɛ nnɛ . Nu e wu kɛ n nɔ do mi ee Amɔ nyɛ mɔ nɔ jɛ kpoli. Akɔ nhun nyɛ tɔ n mɔ nɔ jɛ kpoli nu mɛ □e. - Nyɛ mɔ nɔ jɛ kpoli - Ye □ɔ xoxo hwenu □o fi ɔ - Akɔ nxotɔ acosu lɛ tɔ n wɛ akɔ nhun ɔ nyi - Ye □ɔ xoxo hwenu □o fi ɔ - Tegbesu Ahan□e lɛ tɔ n wɛ	me jalouse. Votre bonne chanteuse Gankoume arrive. - Faites alors de bonne prestation - Quand je vois mon Mechonou sur le tam-tam - Mon corps s'inonde de chaleur - Lorsque mon Obodi esquisse les pas de danse - Mon corps s'inonde de chaleur - Quand je vois mon François taper la poitrine - Mon corps s'inonde de chaleur - Voila pourquoi on me jalouse. Ce pourquoi on me jalouse, Mais, je ne me rabaisse pas. Mon akonhun ne se rabaisse pour personne. - Je ne me rabaisse pas - Il faut dire que jadis - C'est aux jeunes tapeurs de poitrine qu'appartient akonkun - Il faut dire que jadis - C'est à la famille Tegbesou

akɔ nhun ɔ nyi - Ye □o ayi nu dandan zanku ɔ - Asan □okpo gan □okpo nɔ jɛ n wɛ e kɔ n nɔ xo - Gankumɛ ze lobo bolo□o - Bolotɔ n□o Gankumɛ wɛ nyi akɔ nxɔ su lɔ - Gantin□e ze lobo bolo□o - Nunyɔ xoto Gantin□e wɛ nyi akɔ nxɔ su lɔ - Tele hwenu mi bo yi kpɔ n bo - Gbahun kpodo kpezin kpo wɛ nɔ □o gbe jɛ wɛ - Vodungbe hun mi bo lɛ □oto - Nunyɔ xoto Gankumɛ nɔ □'aja tɔ n xo wɛ	Ahande qu'appartient akonhun. - Au cours des prestations nocturnes, - Seules les castagnettes et les cloches qu'on jouait. - Gankoume le reprend et l'améliore. - La chanteuse Gankoume est la reine d'akonhun - Regardez-la au cours des émissions télévisées - Les petits et les grands tam-tams résonnent - Il faut l'écouter le dimanche - Vous entendrez Gankoume faire de bonnes prestations. Mon akonhun ne se rabaisse pour personne - Je ne me rabaisse pas

Chanson 19

Texte en fon	Traduction en français
Agba yi a - Agba yi a o Teunge wɛ ze alɔ nutu bo do gba ye na - Agba yi a, nyɛ wɛ ze adɔ gohun bo do gba ye na - O xo nɛ lɛ wɛ n tɔ n bu □iye wa ya□e e lo - Azɔ nɛ lɛ wɛ n tɔ n bu □iye wa ya□e e Ahwan □e dada fun le wɛ n tɔ n bu □iye wa ya□e e. O fɔ nu sɛ agbo do bo kundo gɔ ngɔ n Avun nɛ lɛ ye cite bo□o sohwan fun wɛ la O va niye Dada mi kpele wa we ceyɛ , wu jɛ n na wu Ye nɔ □'ani e, Dada mi kpele wa we ceyɛ wu jɛ n na wu Oka kpodo go kpo wɛ nyi Dada tɔ n a	On n'y est pas allé les bras vides - On n'y est pas allé les bras vides, c'est le roi Tenge qui les dérouta avec le pistilet. - On n'y est pas allé les bras vides, J'ai pris le rythme du corps Pour les dérouter. - Le message de ces paroles, en voici une petite partie - Le message de ces combats, en voici une petite partie Voici la signification de cette guerre que fit le roi Ce Fon envoie un bélier ; mais creuse un trou profond Ces chiens se révoltent et déclenchent une guerre. Qu'est ce que cela veut dire ? Mon roi, nous réussirons si nous appliquons mon plan. Calebasse et bouteille appartiennent

ye	au roi
Ojɛ kpodo gan wɛ nyi Dada tɔ n	Perles et bijoux appartiennent au roi
O sukpɔ dan wɔ □a e nɔ gɔ n	La mouche même paresseuse ne
ahan□adomɛ a	manque pas d'assister à la
O nu e mi yi xo e awa tɔ n bi wɛ fɛ lɛ	préparation de la boisson
Ocɔ kɔ tɔ awɔ nlinmɛ nu kɛ ntɔ lɛ a	La prestation que nous fîmes
e	affaiblit ses bras
Ocɔ kɔ tɔ awɔ nlinmɛ nu kɛ ntɔ lɛ	Tant pis pour les ennemis.
Azɔ ce cikɔ nu we hun jodo	Je dis tant pis pour les ennemis
O jayi o zanyaxotɔ	Abandonne mon travail si tu en es
O hun □'anyɔ mɛ wɛ a nɔ ko	Fatigué.
Agba yi a nyɛ wɛ sɔ adɔ gohun	Tombe, noctambule invétéré.
bo do gba ye na.	Tu ne ris que du malheur d'autrui
	On n'y est pas allé les bras vides
	Je les ai déroutés avec mon rythme
	du corps

Chanson 20

Texte en fon	Traduction en français
- Asi wɛ nyi bɔ hwɛ yi da a? - Asu ce Agenu wa kpala □o xwe. - O yɔ kpɔ enɛ ɔ asi wɛ nyi b'a □o a ? - Agenu wa kpala □o xwe. - O vi enɛ ɔ asi wɛ nyi b'a da a? - Agenu wa kpala □o xwe. - O naye tɔ n wɛ do kɛ nkɛ nlɛ n deji a? - Agenu wa kpala □o xwe. - O papa tɔ n wɛ jɛ kpo deji nu we a? - Agenu wa kpala □o xwe. - O nu ɔ ma nyɔ wɔ □a ni vɔ vɔ nɛ - Agenu wa kpala □o xwe - E ma ka □o a□i na ji nu we vɔ vɔ nɛ . - Agenu wa kpala □o xwe	- Est-ce une femme celle-là que tu as épousée ? - Agenu mon mari, retourne-la. - Cette petite est-elle une femme que tu as épousée ? - Agenu, retourne-la. - Cette enfant est-elle une femme que tu as épousée ? - Agenu, retourne-la. - Est-ce sa mère qui t'en avait supplié ? - Agenu, retourne-la - Est-ce son père qui s'en était agenouillé pour toi ? - Agenu, retourne-la - La chose ne peut même pas lui préparer de la pate. - Agenu, retourne-la - Elle ne va même pas te faire des enfants.

- O kalefu □e wɛ hwɛ mɔ ɛ n □e bo □o a. - Agenu wa kpala □o xwe - O lakasɛ ti wɛ hwɛ mɔ ɛ n □e bo □o a ? - Agenu wa kpala □o xwe. - Etwalu wɛ hwɛ mɔ ɛ n □e bo □o a? - Agenu wa kpala □o xwe. - O nana asi wɛ nyi bɔ hwɛ yi da a? - Asu ce Agenu wa kpala □o xwe. - Akwɛ e da nyɔ nu enɛ e Ye sɔ do xɔ kɛ kɛ nu mi, Nyɛ ma do yi maloxi a. Ojelujelu hunto □ɔ hun. To kpinkpɛ n zɛ nmu □ɔ hun. Awɔ ntin gaga dotɔ □ɔ hun. Asi wɛ nyi bɔ hwɛ yi da a? - Agenu wa kpala □o xwe	- Agenu, retourne-la - Est-ce à un carrefour que tu l'as trouvée pour la posséder ? - Agenu, retourne-la - Est-ce dans une maison de tolérance que tu l'as trouvée pour la posséder ? - Agenu, retourne-la - Est-ce à l'étoile que tu l'as trouvée pour la posséder ? - Agenu, retourne-la - Mon chéri, est-ce une femme que tu as épousée ? - Agenou mon mari retourne-la. - L'argent qui a servi à épouser une telle fille, on l'aurait utilisé pour m'acheter une bicyclette que je conduirais pour aller au marché du soir. Elle est laide comme un champignon, avec des oreilles lourdes comme une jarre non cuite. Ses narines sont profondes comme un puits. Est-

	ce une femme que tu as épousée ? - Agenu, retourne-la

Chanson 21

Texte en fon	Traduction en français
Adɔ n jɛ n na nyi - Adɔ n jɛ n na nyi mɛ adɔ n jɛ n na nyi bɔ mi na dɔ n - Asu ce ko lɛ dasi □evo - Un □ɔ adɔ n jɛ n na nyi mɛ Adɔ n jɛ n na nyi bɔ mi na dɔ n - Asu ce ko lɛ dasi □evo - Un □ɔ adɔ n jɛ n na nyi mɛ Avɔ wiwi jɛ n mi na do - Asu ce ko lɛ dasi □evo - Adɔ n jɛ n na nyi mɛ Egolo ɔ mɛ □okpo na ku - Asu ce ko lɛ dasi □evo	La dispute - Ce sera une dispute Nous nous disputerons - Mon mari s'est remarié - Je dis que ce sera une dispute Nous nous disputerons - mon mari s'est remarié - Je dis que ce sera une dispute Nous ne porterons que de pagne noir - mon mari s'est remarié - je dis que ce sera une dispute - sinon l'une d'entre nous moura - mon mari s'est remarié

Chanson 22

Texte en fon	Traduction en français
- Ocanganlin canganlin can O nyɔ nu nu□e □o vɛ̀ gomɛ̀ Gan mu □o to tɔ n Ganja xwi □o nukun mɛ̀ Togo□o zɛ̀ kpa Ohuntɔ ni xo ni ma kpɔ n - Azapasi zapa, Oto un go□omɛ̀ azapasi	- Sèche, femme sèche Femme au goitre Femme au visage balafré, portant des boucles d'oreilles sans valeur. Femme aux orteils débordés Que mon rythme résonne pour elle. - Maladroite, elle tourne maladroitement