

Études littéraires africaines

L'écriture hétérolingue en Afrique postcoloniale : une poétique de la traduction

Myriam Suchet



Number 24, 2007

La question de la poésie en Afrique aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1035343ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1035343ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Suchet, M. (2007). L'écriture hétérolingue en Afrique postcoloniale : une poétique de la traduction. *Études littéraires africaines*, (24), 35–42.
<https://doi.org/10.7202/1035343ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2007

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

tion d'Arusha faite le 5 février 1967 par Julius K. Nyerere. Mnyampala se fait le porte-voix de l'idéologie de l'*Ujamaa*, le socialisme tanzanien, qui prône une politique de développement et d'indépendance basée sur l'agriculture et la villagisation, c'est-à-dire la création d'unités de production agricoles autonomes dans des villages.

L'invariant de cette nouvelle idéologie est la volonté de construction nationale, de se mettre au service de la Tanzanie et des Tanzaniens, ainsi que le choix du *kiswahili* pour diffuser les idées nouvelles. Les modifications de l'écriture résident dans l'abandon du modèle de la poésie classique et dans l'acceptation de la polémique. Les dialogues des *Ngonjera* mettent ainsi en scène un militant socialiste éduqué aux prises avec un sceptique très primaire, le militant finissant toujours par convaincre son interlocuteur, ce qui nous fait revenir à l'état d'harmonie entre les êtres que Mnyampala défendra toute sa vie par l'écriture de ses textes.

■ Mathieu ROY

L'ÉCRITURE HÉTÉROLINGUE EN AFRIQUE POSTCOLONIALE : UNE POÉTIQUE DE LA TRADUCTION

La « question de la poésie » dans le champ de la littérature africaine europhone implique à double titre une poétique de la traduction. En amont, l'essentiel de la création (*poësis*) littéraire africaine francophone ou anglophone recourt à des procédés traductifs singuliers. Cette traduction d'un genre particulier ne transpose pas une langue A dans une langue B : elle procède de telle sorte que B donne à entendre A, simultanément et comme en filigrane. En aval, ces textes exigent de leurs traducteurs des stratégies spécifiques par lesquelles perpétuer la mise en tension des langues à l'œuvre dans le texte source. Henri Meschonnic a montré que seule une « poétique de la traduction » est à même de situer la traduction soit comme « transport », soit, au contraire, comme « rapport », lui ouvrant alors les deux directions inverses de l'« annexion » ethnocentrique et du « décentrement » éthique¹. Ainsi, une « poétique de la traduction » est nécessaire pour assurer le respect du travail de création du texte original dans le passage à une autre langue matrice, distincte des deux langues imbriquées dans l'original. La « poétique de la traduction » telle que la pense H. Meschonnic implique aussi une épistémologie, dont la règle fondamentale est de ne pas dissocier la théorie de la pratique, sous peine de perdre de vue la matérialité rythmique du texte. L'analyse comparée de traductions nous semble être la méthode la plus efficace pour mettre à jour les protocoles traductifs et formuler des propositions concrètes pour la traduction. Le roman du nigérian Gabriel Okara, *The Voice*, offre un matériau riche dans cette perspective de « poétique de la traduction ». Nous analyserons donc le travail traductif de l'auteur avant d'envisager les traduc-

¹ Meschonnic (H.), *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 1999, p. 95-96.

tions française et allemande de ce roman, qui fonctionnent selon des stratégies diamétralement opposées, offrant la possibilité de proposer des solutions de traduction alternatives.

Poétique d'un texte hétérolingue : *The Voice*

Gabriel Okara a mis en œuvre dans *The Voice*, roman paru à Lagos en 1964, la poétique de l'interférence linguistique qu'il décrivait un an auparavant comme un travail traductif :

As a writer who believes in the utilisation of African ideas, African philosophy and African folklore and imagery to the fullest extent possible, I am of the opinion that the only way to use them effectively is to translate them almost literally from the African language native to the writer into whatever European language he is using as his medium of expression².

L'*ijaw*, en transparaissant sous l'anglais, devient non seulement une matrice poétique mais aussi une force de subversion politique qui déjoue de l'intérieur les normes de l'ancienne langue coloniale³. Il est possible de répertorier les procédés d'écriture stéréophonique d'Okara en distinguant les traits relatifs au lexique, à la morphologie et à la syntaxe.

Sur le plan lexical, on notera l'emploi d'un certain nombre d'emprunts comme *foo foo* qui désigne un plat à base d'igname, ainsi que d'un vocabulaire spécialisé comme *compound*, *hut*... Le lexique anglais s'enrichit en outre d'idéophones (*Apo*, *Kpe*...) et de mots composés (*coming-in people*...). Okara use volontiers du redoublement lexical, qu'il s'agisse d'adjectifs attributs (*your hair was black black be*) ou de substantifs compléments (*with smile smile in his mouth*). Mais Okara réalise un travail autrement plus spectaculaire que ces innovations ponctuelles, en calquant la langue anglaise sur des expressions *ijaw*, selon un procédé dit de « relexification »⁴ ou de « translittération »⁵. De nombreux idiomatismes *ijaw* inscrivent ainsi dans la langue anglaise leur frappe particulière comme l'expression *Okolo had no chest* pour signifier qu'il manque de courage, *May we live to see tomorrow*, pour souhaiter une bonne nuit, *eyes on our occiput* pour dénoter une vigilance extrême... Le substantif qui a le plus retenu la critique, du fait de sa récurrence et de son étrangeté, est *inside*, employé pour désigner le siège des émotions. L'ethnologue Amaury Talbot explique qu'*inside* est un calque du substantif *ijaw* « *biri* », qui indique un organe situé dans l'abdomen, là où s'éprouvent les plus fortes émotions⁶. Pour

² Okara (G.), « African Speech... English Words », *Transition*, n°10, 1963, p. 15-16.

³ Contrairement à ce que semblent croire Chinweizu, Onwuchekwa Jemie et Ihechukwu Madubuike dans leur ouvrage *Toward the Decolonization of African Literature*. Washington : Kegan Paul International, 1998, p. 262.

⁴ Zabus (C.), *The African Palimpsest. Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*. Amsterdam : Rodopi, coll. Cross/Cultures 4, 2004, p. 102.-104.

⁵ Onwuemene (M.C.), « Limits of Transliteration : Nigerian Writers' Endeavors toward a National Literary Language », in *PMLA*, 114 (5), oct. 1999, p. 1055-1066.

⁶ Talbot (A.), *Tribes of the Niger Delta*. London : Cass & C^y, 1967.

mesurer le degré d'étrangeté suscité par ce calque, on peut se reporter à la page 31 du livre :

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

Ces deux phrases sont révélatrices de la manière dont le texte hétérologue oppose une résistance à la réception tout en instaurant une complicité croissante avec le lecteur, qui s'accoutume peu à peu au dépaysement de sa langue⁷. Nous reviendrons sur ce passage pour en observer le devenir en traduction.

Du point de vue morphologique, on notera l'indistinction des formes pronominales de la première personne du singulier, puisque l'on rencontre *me* à la place de *I* en position de sujet : « *Me know nothing ?* ».

Chantal Zabus, avec l'aide du linguiste Kay Williamson et d'Okara lui-même, a pu mettre en regard les formulations anglaises non standard de *The Voice* et les structures syntaxiques *ijaw* correspondantes⁸. Okara emploie de manière concurrente la négation standard, avec verbe modal ou auxiliaire suivi de l'adverbe *not*, sous une forme contractée ou non, et une formulation avec le seul adverbe *not* placé après le verbe, que la phrase soit une principale assertive (*You know not this man*), interrogative (*You know not ?*), injonctive (*listen not to him*), ou encore une subordonnée hypothétique (*This canoe moves not if you say not*). L'ordre des mots correspond souvent à la syntaxe de l'*ijaw*, qui place les compléments d'objet comme les circonstanciels avant le verbe (*It was the day's ending and Okolo by a window stood. [...] Okolo at the palm trees looked*) et insère le COD entre l'auxiliaire modal et le verbe (*a person can his inside change*). Ce procédé poétique n'est pas sans rappeler le style de poètes anglais chers à Okara : Hopkins et Dylan Thomas. Le démonstratif *this* peut redoubler un autre actualisateur du nom : *And you this man, come back to this our town*. Le trait le plus remarquable de la syntaxe de *The Voice* reste sans doute la reduplication de la copule *be* placée en fin de proposition : *Now we are free people be, free to breathe, « who are you people be ?, I am a witch be, you are a new man be, etc.* Ce redoublement du verbe semble calquer l'un des traits syntaxiques caractéristiques de l'*ijaw* comme d'un grand nombre de langues africaines : la sérialisation⁹. La construction sérielle consiste à juxtaposer deux ou plusieurs verbes ayant un même sujet. Ces verbes ne sont reliés par aucun morphème et n'entretiennent entre eux ni relation de complémentarité ni rapport d'auxiliaire ou de modalisateur.

Ce relevé non exhaustif donne une idée de l'ampleur du travail sur la langue à l'œuvre dans l'original... et de l'immensité de la tâche qui attend le traducteur.

⁷ Scott (P.), « Gabriel Okara's *The Voice*, The Non-Ijo Reader and the Pragmatics of Translanguaging », in *Research in African Literature*, 21 (3), 1990, p. 75-88.

⁸ Zabus (C.), « Under the Palimpsest and Beyond : The "Original" in the West African Europhone Novel », in Davis (G.) & Maes-Jelinek (H.), éd., *Crisis and Creativity in the New Literatures in English*. Amsterdam : Rodopi, 1989, p. 103-121.

⁹ Williamson (K.), *A Grammar of the Kolokuma Dialect of Ijo*. Cambridge UP, 1965.

Poétique des traductions

Henri Meschonnic a mis au jour, derrière l'acception étymologique du terme « traduction » comme activité de déplacement pour ne pas dire de déportation, une idéologie ethnocentrique de la langue et de la culture :

L'altérité continue d'être le mal. La traduction peut alors être montrée pour ce qu'elle est : une pratique du langage qui renforce la logique de l'identité, où elle se situe entièrement. La logique même du rejet indéfiniment reporté de l'altérité. La logique du racisme, du colonialisme¹⁰.

A l'heure de la littérature postcoloniale, il y a urgence à sortir de cette logique en redéfinissant la traduction non plus comme un transport mais comme un rapport éthique. Au-delà du sempiternel antagonisme opposant les sourciers et les ciblistes¹¹, la traduction doit se penser comme décentrement¹². Pour parvenir à cette reconception de la traduction, Henri Meschonnic estime qu'« une théorie de la traduction des textes est nécessaire, non comme activité spéculative, mais comme pratique théorique »¹³. Conformément à cet impératif méthodologique, nous nous proposons d'analyser de manière comparée les traductions française et allemande de *The Voice*.

La traduction allemande : Die Stimme

La traduction allemande de *The Voice*, réalisée par Olga et Erich Fetter, est parue en 1975 à Berlin chez Aufbau, dans la collection Neue Texte. L'édition comprend une postface de Joachim Fiebach, qui ne commente en rien le travail de traduction. La traduction allemande se caractérise par une tendance extrême à la rationalisation, à l'explicitation et à la réduction de l'hétérogénéité linguistique. Le recours aux notes en bas de page pour gloser les emprunts et autres substantifs spécialisés est le signe le plus évident de la volonté de clarification du texte original. Le lecteur germanophone se voit ainsi informé que *Fufu* désigne un plat de « *Gekochter und gestampfter Yam* » (de l'igname cuit et pilé) et *Compound* : « *Umzäuntes Grundstück, Gehöft* » (terrain clôturé, habitation). Toujours sur le plan lexical, tandis que les mots composés ne font pas saillie en allemand, les répétitions d'adjectifs ou de substantifs sont transformées en une adjectivation intensive classique. L'étrange « *with smile smile in his mouth* » devient ainsi « *mit unverholenen Lächeln* » (avec un sourire non dissimulé). D'autres termes, repris à l'identique dans l'original, trouvent plusieurs variantes dans le texte d'arrivée. Cette absence de systématisme dans les choix de traduction entraîne une déperdition de la cohérence textuelle de l'original. Ainsi, l'expression translittérée « *Okolo had no chest* » est tantôt calquée en allemand : « *Okolo hat keine Brust* » (Okolo n'a pas de cœur), tantôt glosée, devenant alors *ohne Mut* (sans courage). De même, le substantif *inside*, pourtant parfois traduit par l'équivalent exact *Innere*, devient parfois *Seele* (âme) ou bien disparaît pour laisser place à des formulations verbales.

¹⁰ Meschonnic (H.), *op. cit.*, p. 165.

¹¹ Ladmiral (J.-R.), « Sourciers et ciblistes », *Revue d'esthétique*, n°12, 1986, p. 33-42.

¹² Meschonnic (H.), *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique et de la traduction*. Paris : Gallimard, coll. Le Chemin, 1973, p. 313-314.

¹³ Meschonnic (H.), *op. cit.*, p. 305.

Ainsi, le passage cité ci-dessus perd en allemand son opposition structurelle entre les adverbes *outside/inside* :

In der Hütte stand Okolo, hörte jedes der draussen gesprochenen Worte und dachte tief nach. Er dachte tief nach, um dahinter zu kommen, warum diese Frau sich so verhielt¹⁴.

Sur le plan syntaxique, la négation comme l'ordre des mots sont toujours conformes à l'allemand standard et la répétition de la copule *be* n'est plus perceptible. La traduction allemande ne respecte ni l'hétérogénéité ni la cohérence du texte de départ. En ne gardant aucune trace de l'étrangeté du texte traduit, la traduction illusionniste réduit l'autre au même et ne fait que réaffirmer la suprématie de la langue dominante dans laquelle s'effectue la traduction¹⁵.

La traduction française : La Voix

La traduction française de Jean Sévry, parue en 1985 chez Hatier dans la collection Monde noir poche, a été abondamment documentée. Outre le conséquent « Avertissement » qui précède le texte, Jean Sévry a fait paraître dans la revue *Palimpsestes* un article dans lequel il revient sur ses choix de traduction¹⁶. Jean Sévry, tout en refusant explicitement de tomber dans « le piège navrant de l'exotisme (variante subtile de l'ethnocentrisme) », a conservé l'essentiel des particularités lexicales et syntaxiques de l'original. Pour ce faire, il a mis en œuvre alternativement deux stratégies complémentaires : la traduction littérale et le recours aux archaïsmes.

Le traducteur a donc conservé les emprunts tels quels et sans glose surajoutée, ainsi que l'ordre des mots. Le lecteur français découvre donc, comme son homologue anglais, ces étranges phrases : « Le jour tirait à sa fin et près de la fenêtre Okolo se tenait. [...] Okolo les palmiers regardait ». Jean Sévry reproduit également les répétitions (« Un sourire le sourire à la bouche »), même s'il lui arrive de normaliser quelque peu ces séquences nominales (« tes cheveux étaient noirs très noirs »). Le traducteur a conservé l'emploi non standard des pronoms : « *Me know nothing* » devient « Moi rien savoir », rare exemple où pointe, peut-être, le risque du français « petit nègre ».

Une plus grande audace était nécessaire pour transposer en français les éléments lexicaux translittérés ainsi que l'emploi de l'adverbe *not* comme unique marque formelle de la négation. Jean Sévry a puisé des équivalents dans des formes françaises archaïques. Le substantif *inside* est ainsi traduit par « for intérieur », tandis que la tournure *listen not to him* devient « point ne l'écoute ». Le caractère désuet de l'expression lexicalisée comme du forclusif de la négation permet au traducteur de dévoiler au lecteur français les strates

¹⁴ Traduction libre : Dans la hutte, Okolo, debout, écoutait toutes les paroles prononcées au dehors et méditait. Il méditait, pour arriver à comprendre pourquoi cette femme se comportait ainsi.

¹⁵ Venuti (L.), *The Scandals of Translation : Towards an Ethics of Difference*. New-York : Routledge, 1998, 210 p.

¹⁶ Sévry (J.), « Traduire une œuvre africaine : quels instruments ? », in *Palimpsestes*, n°8, 1993, p. 135-148.

socio-historiques qui font et défont sa langue. La traduction de Jean Sévry fait entendre le travail du « reste »¹⁷ qui rend toute langue maternelle en partie étrangère. On ajoutera que l'anglais d'Okara n'est pas sans rappeler celui de la *King James Bible*, ce qui renforce la pertinence du choix de l'archaïsme comme solution de traduction¹⁸.

Pour finir, nous nous arrêterons sur l'épineux problème de la traduction du redoublement de la copule *be*. Jean Sévry a choisi comme équivalent le modalisateur « devoir ». Il a donc interprété le *be* en fin de proposition comme la marque du point de vue du locuteur sur son énoncé. Pourtant, cette solution ne semble pas le satisfaire pleinement et si « *If you are coming-in people be, then come in* » est traduit par « Si vous devez être des gens à entrer, alors entrez », le traducteur abandonne l'auxiliaire modal en traduisant « *If what you say is a true thing be why they laugh thus ?* » par « Si ce que vous dites est chose vraie, pourquoi rient-ils de la sorte ? ». Dans le passage suivant, seule la seconde des deux occurrences est traduite par le recours au modalisateur (nous soulignons) :

A stinking thing like a rotten corpse be, which had made us all, you and me, breathe freely no more for the many years past. Now we are free people be, free to breathe.

Une chose puante comme un cadavre pourri qui pour nous tous a fait que depuis des années, nous ne pouvions plus respirer librement. Maintenant libres nous **devons** être, libres de respirer.

La tonalité injonctive du discours du chef n'est pourtant pas une évidence, ce qui donne à penser que le redoublement de la copule n'a pas une valeur de modalisation de l'énoncé. La *Poétique de la traduction* d'Henri Meschonnic, qui invite à prêter attention au rythme du discours davantage qu'à la langue peut peut-être mettre sur la voie d'une autre interprétation du texte et d'une autre suggestion de traduction.

Pour une traduction rythmique

Le redoublement de la copule « *be* » est une manière de faire entendre en anglais le principe de la construction sérielle *ijaw*, qui n'est pas seulement la réalisation d'un programme syntaxique mais aussi « une des réponses possibles à des problèmes de mise en forme de l'information »¹⁹. Organisation particulière du dire, la construction sérielle s'accompagne d'une courbe intonative spécifique. Dans l'idiolecte créé par Okara, la juxtaposition verbale ne résulte pas d'une contrainte syntaxique et elle est donc entièrement disponible pour remplir sa fonction rythmique. Si, comme le pense Jacky Martin, « ce très étrange redoublement a valeur de renforcement assertif à visée emphati-

¹⁷ Lecercle (J.-J.), *La Violence du langage*. Trad. de l'anglais par Michèle Garlati. Paris : PUF, 1996, p. 189 ; et Berman (A.), *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1999, p. 131.

¹⁸ Venuti (L.), *op. cit.*, p. 177.

¹⁹ Manessy (G.), *Créoles, Pidgins, variétés véhiculaires, procès et genèse*. Paris : CNRS, 1995, p. 182.

que »²⁰, il a par là même une valeur intonative. Autrement dit, la copule indiquerait une modalité d'énonciation et non une modalité d'énoncé comme le suggère la traduction de Jean Sévry. La différence est importante dans la mesure où il ne s'agit plus de prendre en compte l'évaluation par le locuteur de ce qui est dit, mais l'inscription dans le texte d'une voix aux intonations variables. Reste à savoir comment transposer en français ce travail interne à la langue anglaise pour y installer le rythme d'un discours *ijaw*.

La suite de la réflexion menée par Gabriel Manessy à partir de l'étude de la sérialisation peut être d'un grand secours. Remarquant une similitude frappante entre les constructions sérielles dans plusieurs langues africaines et dans divers créoles, le chercheur élabore la notion de « sémantaxe ». Donnée à la fois cognitive, culturelle et linguistique, la « sémantaxe » permet de rendre compte des ressemblances formelles que l'on peut constater entre les différents créoles parlés par des populations issues d'Afrique. Selon Gabriel Manessy, tous les parlars « appropriés » comportent un certain nombre de cryptotypes, qui sont autant de traces laissées par leur élaboration contrainte²¹. On supposera donc, malgré les difficultés théoriques et pratiques rencontrées²², que les créoles à base francophone sont aptes à fournir des équivalents à l'anglais pidginisé. Le Français Populaire d'Abidjan (FPA) recourt aux séries verbales, mais celles-ci ne fournissent pas d'équivalent satisfaisant au redoublement du verbe copule être. Il nous semble possible en revanche d'avoir recours à une interjection fort répandue en FPA et au Sénégal : *dè*. Particule énonciative en jula et particule de focalisation en bambara, *dè* s'accompagne d'une courbe intonative particulière et d'une valeur emphatique susceptibles de rendre compte de manière satisfaisante du *be* d'Okara. Une œuvre littéraire peut servir d'antécédent : la traduction française du roman *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa. Le texte-source est rédigé, selon l'auteur lui-même, dans une langue imaginaire : le « *rotten english* ». La traduction française, réalisée par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, est une tentative pour créer un équivalent à base francophone. L'une de leurs trouvailles consiste à traduire l'interjection « oh » par « *dè* », souligné par l'italique et glosé à la fin du livre par « hein ». Si l'on admet avec Amadou Bissiri qu'« en devenant *Pétit Minitaire*, *Sozaboy* se pose comme un facteur de changement dans le champ littéraire africain francophone »²³, on ne résistera pas à la tentation d'emprunter aux traducteurs cette solution inespérée. On obtiendrait ainsi : « Si vous êtes des gens à entrer, alors entrez *dè* », « Si ce que vous dites est chose vraie *dè*, alors pourquoi rient-ils comme ça ? », ou encore :

²⁰ Martin (J.), « Le concept de "décentrement" dans l'écriture et la traduction de *The Voice* de Gabriel Okara », in *Anglophonia*, n°9, 2001, p.1212.

²¹ Manessy (G.), *op. cit.*, p. 210.

²² Bandia (P.), « On Translating Pidgins and Creoles in African Literature », in *Traduire les sociolectes. Traduction Terminologie Rédaction TTR*, VII (2), p. 99-100 ; Brisset (A.), *Pour une sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Longueuil : Éd. du Préalable, 1990, p. 299.

²³ Amadou (B.), « De *Sozaboy* à *Pétit minitaire*. Par-delà la traduction, les enjeux », in *Anglophonia*, 7, 2000, p. 217.

* Une chose puante comme un cadavre pourri dè, qui pour nous tous a fait que depuis des années, nous ne pouvions plus respirer librement. Maintenant nous sommes libres dè, libres de respirer.

Le caractère indissociable de la poétique et de la traduction dans la littérature africaine europhone fait de cette dernière le lieu d'un questionnement fondamental de la pratique comme de la théorie de la traduction. L'écriture stratifiée du palimpseste impose à la traduction de se départir de l'idéologie linguistique qui lui a longtemps servi de base. Loin du système stable et normatif des entités « langue source » et « langue cible » autonomes, la traduction se trouve avoir affaire de part et d'autre à des hybrides composites. Au-delà de son hétérolinguisme, l'écriture africaine en langues européennes fait fonctionner de manière spécifique l'articulation langue/discours, en inventant des cadres appropriés à l'inscription du sujet dans son dire. Ainsi, la traduction doit non seulement respecter l'hétérogénéité de la langue de départ mais aussi la rythmique spécifique du texte source. Le roman d'Okara indique, à la fois par son titre et par le nom du protagoniste principal, la présence de cette « voix » particulière, comme pour suggérer au traducteur l'importance de la « question de la poésie ».

■ Myriam SUCHET

UNE FACETTE MÉCONNUE D'ALEXIS KAGAME : LE POÈTE-TRADUCTEUR

Diverses facettes de l'activité de Kagame sont aujourd'hui bien établies. Il a été reconnu comme prêtre, écrivain-poète, historien, philosophe, sociologue, anthropologue, et linguiste¹. En revanche, l'œuvre de traduction de Kagame n'a pas encore, à notre connaissance, été suffisamment mise en lumière. Ces travaux ont presque dissimulé « Kagame le traducteur » sous « Kagame le linguiste ». Son travail dans ce domaine n'est pourtant pas négligeable. Il a, en effet, traduit des textes scientifiques et littéraires produits par d'autres personnes comme par lui-même. Il a également traduit des textes du kinyarwanda au français, du français au kinyarwanda, du latin au kinyarwanda et de l'allemand au français. Mais l'œuvre traductrice la plus importante de Kagame se trouve dans le domaine de la religion catholique. Il a traduit en kinyarwanda pratiquement tous les livres dont se sert quotidiennement l'Église au cours de l'année liturgique².

¹ Voir le Symposium international de philosophie *Sagesse et vie quotidienne en Afrique*. Suivi d'une *Journée Alexis Kagame* (Kigali : Ministère de l'Éducation et de l'Enseignement Supérieur, 1983), ainsi que le colloque *Alexis Kagame : l'homme et son œuvre* (*idem*, 1988).

² Joseph Nsengimana (*La Poésie moderne de langue rwandaise : continuité et rupture*. Université de Limoges, 1987, p. 46-48) a recensé jusqu'à dix-sept titres dont le *Nouveau Testament* (*Isezerano lishya ry'Umwami wacu Yezu Kristu*).