

**TRADUIRE UNE PLURALITÉ DE DISCOURS :
THIS SIDE JORDAN DE MARGARET LAURENCE**

Caroline Lavoie

**Thèse de maîtrise sous la direction de Marc Charron
École de traduction et d'interprétation**

***Présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université
d'Ottawa dans le cadre des exigences du programme de
maîtrise es arts en traductologie, option traduction littéraire***

© Caroline Lavoie, Ottawa, Canada, 2014

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ - SUMMARY

REMERCIEMENTS

INTRODUCTION	1
1. PRÉSENTATION DU ROMAN : <i>THIS SIDE JORDAN</i>	3
1.1 L'œuvre africaine de Margaret Laurence.....	3
1.2 Structure, personnages et intrigue du roman.....	5
1.2.1 <i>Structure.....</i>	5
1.2.2 <i>Personnages.....</i>	6
1.2.3 <i>Déroulement du récit</i>	8
1.3 Voix et caractéristiques narratives du roman	9
1.4 Réception du roman	10
1.5 Margaret Laurence et la traduction	11
1.5.1 Margaret Laurence, traductrice.....	11
1.5.2 L'œuvre de Margaret Laurence en français.....	15
2. CARACTÉRISTIQUES DES DISCOURS DANS <i>THIS SIDE JORDAN</i>	18
2.1 Définitions	20
2.2 Positionnement de Laurence vis-à-vis l'Afrique.....	25
2.2.1 <i>Margaret Laurence : Canadienne, anti-impérialiste et universaliste</i>	25
2.2.2 <i>Margaret Laurence, étrangère malgré tout</i>	29
2.2.3 <i>Margaret Laurence, l'afro-optimiste</i>	30
2.2.4 <i>Margaret Laurence, l'intermédiaire</i>	31
2.3.3 <i>Le cas du pidgin.....</i>	42
2.3.4 <i>Mots en langues africaines.....</i>	51
3. TRADUIRE UNE PLURALITÉ DE DISCOURS	53
3.1 Discours impérialistes	53
3.1.1 <i>Personnage de James Thayer.....</i>	56
CONCLUSION	93
BIBLIOGRAPHIE	97

Résumé

Premier roman de Margaret Laurence publié en 1960, *This Side Jordan* oppose monde ancestral et modernité par l'entremise de personnages ghanéens et anglais qui cherchent à affirmer leur identité à la veille de l'Indépendance du Ghana.

Cette thèse présente la réflexion traductologique qui a accompagné notre traduction française de ce roman. Ce qui nous intéresse, c'est la pluralité des discours que tiennent les personnages du roman et le transfert de ces discours fictifs en traduction. La question fondamentale qui a motivé cet exercice est la suivante : est-il possible de substituer une pluralité de discours tenus en anglais en 1960 par d'autres discours pluriels tenus en français en 2013 et qui se voudraient identiques? Nous tentons d'y répondre grâce à l'analyse des différents discours qui dominent dans le roman, à de nombreuses illustrations de leur passage en traduction et aux pistes de réflexion proposées par les chercheurs, en traductologie comme dans d'autres disciplines.

Summary

Published in 1960, *This Side Jordan* is Margaret Laurence's first novel. Set in Ghana at the eve of Independence, it opposes tradition and modernity through the interaction of two groups of Ghanaian and British characters trying to assert their identity at the onset of Ghana's independence.

This thesis presents a reflection on the French translation of Margaret Laurence's first novel. We have focused on the plurality of discourses that prevail among the two sets of characters, and the transfer of such discourses through translation. The main question behind this exercise is the following: Is it possible to substitute a multiplicity of discourses held in English in 1960 with other discourses in a different language and more than 50 years later? Could they be considered identical? Our search for an answer relies on discourse analysis, on a range of illustrations of such discourses inscribed in translation, and on various works by translation studies scholars as well as researchers from other related disciplines.

Remerciements

Je remercie tout particulièrement mon directeur de thèse, Marc Charron, pour ses conseils judicieux et sa relecture minutieuse, sans laquelle on y trouverait encore bien des incongruités et erreurs. Mais s'il en reste, j'en prends la seule et entière responsabilité. Je remercie également Luise von Flotow, directrice du département, pour la confiance qu'elle m'a témoignée durant toute la durée de mes études de maîtrise. Merci aussi aux professeurs Le Blanc, Bassalamah, Fraser et Mayne pour leur précieux enseignement, qui m'ont ouvert des horizons insoupçonnés. Merci à mes enfants Myriam et Nour Djilane pour leur appui constant et leur patience, ils en ont mangé, du macaroni, pendant que j'étais occupée à travailler sur ma thèse!

The greatest tragedy is that of man's lack of comprehension of the reality of other, his lack of comprehension of the validity of differences.

Margaret Laurence, *Long Drums and Cannons* (1968 : 116)

INTRODUCTION

Margaret Laurence, véritable matriarche de la littérature canadienne-anglaise, a connu une grande popularité au cours des années 1960 et 1970, et reste aujourd'hui l'une des auteures les plus étudiées au Canada. Des dizaines de thèses lui ont été consacrées, mais aucune selon une perspective traductologique. Ses romans les plus connus forment le « cycle de Manawaka »¹, maintes fois réédité et traduit, notamment en français².

Ce cycle d'ouvrages racontant la vie d'héroïnes originaires de la ville fictive de Manawaka, dans les Prairies canadiennes, a éclipsé les premiers écrits de Laurence inspirés de son séjour au Somaliland (1950 à 1952) et au Ghana (1952 à 1956). De cette expérience de l'Afrique à la veille des Indépendances, elle a tiré une traduction anglaise de poèmes et de contes somalis, un premier roman et un recueil de nouvelles dont l'action se passe au Ghana, un récit de voyage au Somaliland et un essai sur la littérature nigériane.

Cette thèse a pour objet de réfléchir sur notre traduction française, inédite, du premier roman de Margaret Laurence, *This Side Jordan* (« TSJ » ci-après), publié en 1960³. Cette réflexion traductologique se penche tout particulièrement sur les stratégies discursives utilisées par l'auteure pour porter une pluralité de discours et sur celles qu'utilise la traductrice pour transférer cette pluralité et ces discours de l'anglais vers le français.

Le **chapitre 1** décrit brièvement l'intrigue du roman, passe en revue sa réception critique et le situe dans le contexte de l'œuvre africaine de Laurence, d'une part, et dans celui des traductions françaises des écrits de cette auteure, d'autre part. Le **chapitre 2** présente une réflexion traductologique qui comprend trois sections : 2.1) définitions, 2.2) positionnement de l'auteure par rapport à l'Afrique et 2.3) grandes stratégies discursives du roman. Le **chapitre 3** illustre l'inscription textuelle de trois grands types de discours dominants dans le roman : 3.1) discours impérialiste, 3.2) discours de la modernité et 3.3) contre-discours de la réconciliation.

¹ Composé de cinq ouvrages : *The Stone Angel* (1964), *A Jest of Good* (1966), *The Fire-Dwellers* (1969), *A Bird in the House* (1970) et *The Diviners* (1974).

² Pour les détails sur ces traductions, voir chapitre 1.

³ Pour des raisons

Cette analyse permet de répondre à la question fondamentale qui motive cet exercice de traduction littéraire : Est-il possible de *substituer* une pluralité de discours tenus en anglais en 1960 par une même pluralité de discours tenus en français en 2013? Le premier roman de Margaret Laurence a été reçu à l'époque où l'imminence des indépendances africaines soulevait un grand optimisme. La pluralité de discours qu'on y trouve reflète ce contexte politique, mais aussi le bagage littéraire et linguistique de l'auteure. Cinquante ans plus tard, la traduction ne peut qu'être profondément influencée par le cours de l'histoire, qui a largement refroidi l'optimisme de l'époque. Les nombreuses études de l'œuvre ont également joué un rôle dans l'analyse du discours qui a précédé notre traduction. Enfin, l'immense corpus d'analyses littéraires et traductologiques, notamment postcoloniales, qui s'est développé au cours des dernières décennies, a également influencé notre travail.

Notre traduction s'inscrit-elle donc dans un rapport *analogique* (*reproduction* d'un *même* discours, en anglais en 1960 et en français en 2013) ou dans une relation *métonymique* (*représentation* d'un discours *différent*)? La section 2.1 (Définitions) se penche brièvement sur ces concepts. Les éléments de réponse à notre question découleront de l'analyse du discours et du passage de ce discours en traduction, sur lequel nous reviendrons en conclusion. Enfin, la réflexion présentée ici s'inspire des travaux de chercheurs comme Maria Tymoczko (1999a) et Umberto Eco (2006).

Cette thèse ne s'insère pas dans un cadre théorique préétabli, puisqu'elle consiste d'abord et avant tout en une réflexion sur un exercice unique de traduction littéraire. Cette réflexion se nourrit des difficultés concrètes rencontrées lors du transfert des discours d'une langue à l'autre. C'est, comme le dirait Berman (1995 : 39), une « réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience », et donc une démarche déductive qui s'inscrit dans le « quatrième âge » de la traductologie (Ladmiral 1996). Pour appuyer cette réflexion, nous faisons abondamment appel aux spécialistes de Laurence et aux traductologues et autres chercheurs qui ont commenté la pratique de la traduction littéraire, en usant notamment de filtres d'analyse postcoloniale.

1. PRÉSENTATION DU ROMAN : *THIS SIDE JORDAN*

Ce premier chapitre a pour but de présenter le premier roman de Margaret Laurence, *This Side Jordan*. La section 1.1. l'inscrit dans le contexte de l'œuvre africaine de Laurence, tandis que les sections 1.2 et 1.3 en brossent les grandes lignes. La section 1.4 revient brièvement sur la réception du roman à sa parution en 1960. La section 1.5, quant à elle, cherche à placer le premier roman de Laurence dans le contexte de son œuvre traduite en français.

1.1 L'œuvre africaine de Margaret Laurence

Née le 18 juillet 1926 à Neepawa (Manitoba) et morte le 5 janvier 1987 à Lakefield (Ontario), Margaret Laurence a produit une œuvre remarquablement variée : cinq romans, deux recueils de nouvelles et de nombreux essais sur des sujets aussi divers que l'armement nucléaire, l'oppression des Métis canadiens et la responsabilité sociale des écrivains. Ses premiers écrits sont publiés dans la revue étudiante de l'United College de Winnipeg, où elle étudie dans les années 1940. Elle est ensuite journaliste au *Winnipeg Citizen*, avant de partir pour l'Afrique, où elle accompagne son mari ingénieur au Somaliland, puis au Ghana, alors sous domination britannique.

D'après l'une des spécialistes de Laurence, Nora Foster Stovel (2008 : 6), la plupart des lecteurs de la « grande dame de Manawaka » ne connaissent que sa fiction canadienne et rares sont ceux qui ont lu ses écrits africains. Malgré ce qu'on pourrait considérer comme une scission de son œuvre en deux phases, l'une africaine et l'autre canadienne (Franzen 1996 : 243; Kom 1992 : 47), tous ses écrits participent d'un seul grand œuvre littéraire et témoignent d'un même engagement social (Morley 1981 : 33; Foster Stovel 2008 : 145). Grace (1977 : 329) postule que la différence entre ses écrits africains et son œuvre canadienne n'est que superficielle.

Son expérience africaine a profondément marqué son œuvre subséquente (Morley 1981 : 83) et lui a laissé un important héritage (Xiques 2005 : 311). Ayant eu la chance de vivre en Afrique dans la jeune vingtaine, Laurence prend la distance nécessaire pour raconter son expérience des Prairies canadiennes et cerner les personnages canadiens qui l'ont rendue célèbre (Kroetsch 1970 : 47). Clara Thomas (1976 : 23) parle d'un « choc culturel dynamique » essentiel à la genèse de sa carrière

d'écrivain. Patricia Morley (1991 : 39) et Paul Comeau (2005 : 15) affirment que l'Afrique fut le catalyseur et le creuset de son œuvre. Nora Foster Stovel (2002 : 171) démontre comment la vie de Margaret Laurence est organisée selon une structure circulaire, passant du Canada à l'Angleterre, puis à l'Afrique, pour revenir vers le Canada, traverser à nouveau vers l'Angleterre et retourner enfin au Canada. Un peu comme si toute son œuvre était une littérature de voyage :

Travel has played a major role in Laurence's life. It has helped to shape her literary vision, and provided her with a central metaphor: the psychic journey towards inner freedom and spiritual maturity (Morley 1991 : 15).

Dans "A Place to Stand On," un essai sur l'influence des Prairies canadiennes dans son œuvre, Laurence explique elle-même le lien essentiel qui unit ses écrits africains au cycle de Manawaka :

I was fortunate in going to Africa when I did—in my early twenties—because for some years I was so fascinated by the African scene that I was prevented from writing an autobiographical first novel. [...] I had to get further away from it [the Canadian Prairies] before I could begin to see it (Laurence 1970 : 15-16).

Dans un essai sur le rôle sociopolitique de l'écrivain, "Ivory Tower or Grass Roots?" Laurence parle plus spécifiquement de l'influence de son premier roman sur le thème dominant de son œuvre :

I had come back home to Canada via Africa, both physically and spiritually. In writing my first novel, *This Side Jordan*, set in Ghana, it had finally become clear to me why I had chosen the theme of an independence which was both political and inner. [...] Our [Canada's] situation at the time, like that of all peoples with colonial mentalities, was not unlike that of women in our society (Laurence 1978 : 257).

Cette quête spirituelle, Laurence la qualifie de "inner geography"⁴ (Foster Stovel 2002 : 170). Elle se double d'un certain exil intérieur, aliénation fondamentale qui crée la tension dramatique de la plupart de ses écrits (Morley 1976 : 25; Comeau 2005 : 4).

Mais ce qu'on connaît encore moins que l'influence de l'Afrique sur son œuvre, c'est celle de la traduction, car sa première grande entreprise littéraire fut celle de traductrice. Pendant son séjour au Somaliland, elle traduit des poèmes et des contes somaliens, avec l'aide de Musa Haji Ismail Galaal, poète somalien, et de Bogumil Witalis Andrzejewski, de la London School of Oriental and African

⁴ Nous avons laissé à dessein des termes et citations en anglais dans notre texte, rédigé en français, puisqu'il s'agit d'une thèse en traductologie rédigée au Canada, commentant une traduction de l'anglais vers le français.

Studies. Ses traductions sont publiées à Nairobi en 1954 sous le titre *A Tree for Poverty*, bien avant que ne commence sa carrière d'écrivaine canadienne. Cette expérience de la traduction l'aurait aidée à trouver sa voix et à développer ses talents de “wordsmith,” qui en ont fait une véritable “poet in prose” (Foster Stovel 2008 : 9; Coger 1996-1997 : 13-15).

Pendant son séjour en Afrique, elle ébauche plusieurs romans dont l'action se passe au Somaliland, mais qui ne seront jamais publiés. Au milieu des années 1950, elle commence à écrire TSJ au Ghana et termine le roman à Vancouver à la fin de la décennie (Sparrow 1992 : 12). Elle ressort aussi le journal qu'elle tenait pendant son séjour au Somaliland et le fait paraître au Canada en 1963 sous le titre *The Prophet's Camel Bell* et aux États-Unis en 1964 sous le titre *New Wind in a Dry Land*. Cette même année paraît son recueil de nouvelles ouest-africaines, *The Tomorrow Tamer*. Plus tard, après la parution des premiers ouvrages du cycle de Manawaka, elle travaille à un essai sur la littérature nigériane, qui paraît en 1968 sous le titre de *Long Drums and Cannons: Nigerian dramatists and novelists*.

Après ce très bref portrait de l'œuvre africaine de Laurence, dans lequel s'inscrit TSJ, il importe maintenant de décrire son premier roman plus en détail.

1.2 Structure, personnages et intrigue du roman

1.2.1 Structure

Narré à la troisième personne, TSJ met en scène deux groupes de protagonistes : des Ghanéens et des Britanniques vivant au Ghana, à la veille de son Indépendance, accordée en 1957 par la Grande-Bretagne. Les transformations politiques qu'ils vivent se traduisent par une quête d'identité et un tiraillement entre passé et avenir. Pour les Ghanéens, l'abandon des croyances traditionnelles, l'urbanisation et l'abolition d'anciennes chefferies sous domination coloniale présentent des défis importants sur les plans culturel, social, économique et politique. Pour les Britanniques, c'est la fin d'une époque où leur domination semblait incontestée.

L'élément structurel dominant de ce premier roman de Laurence est une alternance formelle des voix africaines et européennes. Dans les premiers chapitres, Laurence alterne les épisodes où elle présente séparément les personnages ghanéens et britanniques, puis, petit à petit, les principaux protagonistes se rencontrent et interagissent (Florby 1997 : 149). Tant chez ses personnages ghanéens que chez les

britanniques, on sent une tension entre discours nationaliste, qui privilégie le passé, et discours de la modernité, tourné vers l'avenir. Ces discours ne s'opposent pourtant pas complètement, puisque dans le contexte des Indépendances africaines, les discours nationalistes privilégient eux aussi le présent et l'avenir.

Dans une réflexion sur son œuvre, “Gadgetry and Growing: Form and Voice in the Novel,” Laurence s'explique sur la structure de TSJ :

The novel is cast in a traditional mould, with a straightforward third person narration, and the chapters alternate between the viewpoints of the African teacher, Nathaniel Amegbe, and the Englishman, Johnnie Kestoe. I wrote the novel *episodically*, in no particular order, and in fact it did not even assume any kind of shape in my mind until I had more than a hundred pages written. I wrote the last few pages first. When I had a lot of *episodes*, I spread them out on the dining room table of our house in Ghana and thought “What a mess.” Which was certainly true. I began to see that what I had was a whole lot of fictional flesh, so to speak, and no skeleton, no underlying bones which would hold the whole structure up (Laurence 1969b : 81; accent ajouté).

Laurence a bel et bien construit le roman par *épisodes*, qu'elle a ensuite dû passer beaucoup de temps à organiser (Xiqués 2005 : 219). Dans une lettre à son amie l'écrivaine canadienne Adele Wiseman, elle affirme que l'histoire a dû être “hammered into shape” (citée dans Xiqués 2005 : 221). Normal que Clara Thomas (1983 : 95) qualifie TSJ de “architectural novel,” ou roman construit de l'extérieur, tandis que son second roman, *The Stone Angel*, serait un “organic novel.”

1.2.2 Personnages

Dans une autre lettre⁵ à Adele Wiseman, Laurence explique la genèse de son premier roman. Après avoir présenté la première ébauche à son éditeur, elle a dû retravailler tous les épisodes décrivant la perspective de ses personnages britanniques pour leur faire davantage justice, car “I had treated them so unsympathetically,” dit-elle. C'est ce qu'avait également remarqué sa belle-mère et tante Margaret Campbell Wemyss, qu'elle appelait “Mum” :

She [Mum] just felt I had put my heart and soul into a portrayal of the African characters and had, unconsciously or deliberately, made stereotypes of the whites (Laurence 1989 : 117).

Le personnage principal, Nathaniel Amegbe, est un Ashanti (une ethnie aussi appelée Assante, qui fait partie du grand groupe des Akans), fils du joueur de tam-

⁵ Sauf indications contraires, les lettres de Laurence à son amie écrivaine sont tirées de *Selected Letters of Margaret Laurence and Adele Wiseman*, publiées par John Lennox et Ruth Panofsky à l'University of Toronto Press en 1997.

tam d'un chef de village. Les Ashanti viennent de la région du même nom, qui s'étend autour de Kumasi, au centre-sud du Ghana d'aujourd'hui. C'est un peuple de la forêt, organisé en grand empire dès le 11^e siècle, qui s'est farouchement opposé à la colonisation britannique au début du 20^e siècle. De tradition matrilineaire, les Ashanti parlent le twi et pratiquaient une religion polythéiste avant l'arrivée du christianisme à l'époque coloniale.

Autour de Nathaniel, professeur sous-payé travaillant pour une école secondaire privée à Accra, et de sa femme Aya, enceinte, gravitent plusieurs personnages ghanéens : son collègue Lamptey, déluré et désinvolte, son patron Jacob Abraham Mensah, opportuniste et sournois, les parents de sa femme, des voisins, et enfin, Victor Edusei, un journaliste ghanéen diplômé d'Oxford, brillant, défiant vis-à-vis des Britanniques, mais sceptique quant à l'Indépendance du Ghana.

Laurence avait tout d'abord pensé faire porter la perspective britannique par le personnage de Miranda Kestoe, son *alter ego*. Mais c'est plutôt le mari de celle-ci, Johnnie Kestoe, comptable de la société textile Allkirk, Moore & Bright à Accra, issu d'une famille irlandaise de l'East End de Londres, qui agit comme principal protagoniste britannique. Johnnie est plein de ressentiment envers les Africains, tout en se sentant attiré par leurs femmes. Miranda Kestoe, enceinte comme Aya Amegbe, est libérale et se sent une grande sympathie pour les Africains. Autour d'eux gravitent plusieurs collègues, dont le patron, James Thayer, sa femme Cora, Bedford Cunningham, un collègue alcoolique, et Sheppard Cameron, venu du siège de Londres.

Il est intéressant de noter que, dans ce premier roman, par le truchement de ses principaux protagonistes, Laurence écrit selon un point de vue masculin, alors que dans le cycle de Manawaka, les personnages principaux sont toujours féminins (Foster Stovel 2008 : 145; O'Connor 2007-2009 : 25; Brydon 1988 : 184). Il est étonnant de constater que Laurence, dans son premier roman, donne un rôle strictement ancillaire aux protagonistes féminins, alors qu'elles occupent toute la place dans les romans suivants. En outre, elles sont toutes deux enceintes, comme si le destin d'une femme ne pouvait se réaliser que par la procréation. Quoi qu'il en soit, tous les personnages, tant féminins que masculins, partagent un même destin d'"outsiders" et défient les normes sociales dans lesquelles leur milieu voudrait les enfermer (Thomas 1976 : 57).

1.2.3 Déroulement du récit

L'histoire tourne autour de l'Indépendance imminente du Ghana. Pour Nathaniel et les autres Ghanéens, c'est l'occasion de se tourner vers l'avenir, sans toutefois renier le passé. Pour Johnnie et les Britanniques, c'est une menace à la domination coloniale de la Grande-Bretagne. Pour rester au Ghana, la société textile n'a d'autre choix que d'adopter un programme d'« africanisation », c'est-à-dire le remplacement de cadres européens par des cadres africains (Pabby 2005 : 81). C'est le point d'ancrage de l'interaction entre les deux grands groupes de personnages. Après des épisodes décrivant leurs conflits intérieurs et extérieurs, le roman se conclut par une fin optimiste : la naissance presque simultanée du fils de Nathaniel et Aya Amegbe, et de la fille de Johnnie et Miranda Kestoe, symbole d'une grande réconciliation autour de l'Indépendance du Ghana.

This Side Jordan (Margaret Laurence 1960) : Synopsis

- | |
|--|
| <p>I –   Accra, les Britanniques Johnnie et Miranda Kestoe sont au night-club avec des collègues. Johnnie danse avec une Africaine, Charity, la copine de Victor Edusei, journaliste ghanéen formé à la London School of Economics. Les Britanniques tiennent des propos racistes sur les Africains.</p> <p>II – Nathaniel Amegbe est maître d' cole à l'académie Futura. Il réfléchit à sa situation : pauvre, marié, à la veille de devenir père, il est plein d'espoirs d  us.</p> <p>III – Victor Edusei va voir Johnnie à propos de l'africanisation et lui conseille de se ternir loin de Charity. Les Kestoe rencontrent Nathaniel à une exposition. Nathaniel veut que sa femme, Aya, accouche à l'hôpital, mais celle-ci préfère le village.</p> <p>IV – Nathaniel demande une hausse de salaire à son patron, en vain. Sa belle-mère cherche à le persuader de laisser Aya accoucher au village.</p> <p>V –   Accra, la politique d'africanisation est officiellement annoncée aux employés britanniques de la société textile où travaille Johnnie.</p> <p>VI – L'oncle de Nathaniel vient lui offrir l'occasion de rentrer au village, mais ce dernier refuse. Victor Edusei discute avec Nathaniel de l'avenir du Ghana.</p> <p>VII – L'africanisation fait peur aux expatriés britanniques qui seront bientôt obligés de céder leur place aux Africains, puisque l'Indépendance du Ghana approche.</p> <p>VIII – Sheppard Cameron, venu du siège de la société textile à Londres, arrive au Ghana pour mettre en œuvre l'africanisation. Le patron de Johnnie fait tout pour saborder le processus, mais Johnnie est convaincu par Miranda d'y adhérer.</p> <p>IX –   un cocktail, les Kestoe et les Amegbe se rencontrent. Miranda convainc Nathaniel de présenter des diplômés de son  cole à Johnnie, qui a besoin de candidats pour le programme d'africanisation.</p> <p>X –  cartel  entre sa loyauté envers ses collègues et son désir de bien paraître devant le bureau de Londres, Johnnie lance son propre programme subreptice d'africanisation.</p> <p>XI – Nathaniel choisit des candidats pour la société de Johnnie. Deux d'entre eux lui offrent un pot-de-vin. Tirail  entre l'honn t t  et l'envie de s'enrichir, Nathaniel se laisse corrompre.</p> |
|--|

XII – Les candidats sont nuls et Johnnie le reproche amèrement à Nathaniel. Dévasté, Nathaniel s'enivre le soir avec un ami; Johnnie est là lui aussi. Pour qu'il n'aille pas à la police, Nathaniel lui envoie une jeune prostituée venue du nord du Ghana.

XIII – Les Britanniques opposés à l'africanisation se doutent du double jeu de Johnnie. Nathaniel assiste à la messe à l'église évangélique de sa femme.

XIV – Aya accouche à l'hôpital d'un garçon et Miranda, d'une fille. Les bébés sont symboles du passage du Jourdain vers la Terre promise (le Ghana indépendant).

XV/XVI – Épilogue : l'africanisation va de l'avant et Johnnie devra travailler avec Victor Edusei. Déchiré entre le village et Accra, Nathaniel décide de rester dans la capitale et d'aider à construire le Ghana indépendant.

1.3 Voix et caractéristiques narratives du roman

Dans TSJ, la narration à la troisième personne n'est pas tout à fait celle d'un narrateur omniscient, car elle alterne entre les deux principaux protagonistes, Nathaniel Amegbe et Johnnie Kestoe. Les épisodes sont racontés comme si le lecteur entrait dans leur tête. En outre, la narration à la troisième personne est souvent perturbée par l'irruption de la voix intérieure de Nathaniel, signalée par la première personne et introduite par de longs tirets (Morley 1981 : 61). Grâce à sa conscience sociale, culturelle et politique hors du commun, Laurence réussit avec brio à alterner ces deux points de vue narratifs distincts (Koza 2003 : 288; Irvine 2008 : 189).

Laurence (1969a : 10) raconte que son éditeur américain s'est trouvé "only reasonably nauseated" par les longs monologues intérieurs de Nathaniel. Peu tentée de réviser à nouveau le manuscrit, sur lequel elle avait déjà beaucoup travaillé, elle s'attelle pourtant à la tâche, car, plaisante-t-elle, "we were a little short on hemlock just then" (ibid.). Elle élimine des pans entiers de ce qu'elle qualifie de "emotive prose" et de "fine oratorial writing" (ibid. : 10-11). Dix ans après la sortie de TSJ, son jugement est sévère : trop de naïveté dans la construction des personnages et des rapports entre eux, trop d'optimisme devant l'imminente Indépendance du Ghana.

Pour Laurence (ibid. : 14), le thème de son premier roman, la quête d'une liberté intérieure (symbolisée ici par la traversée du Jourdain vers la Terre promise), demeure central dans le reste de son œuvre (ibid. : 14). On pourrait penser que l'abondance des monologues intérieurs sert de soutien formel à cette quête. Tous les romans de Laurence mettent en scène des personnages qui cherchent à se libérer de la marche inexorable des événements. Dans TSJ, cet événement est l'Indépendance du Ghana : pour les Ghanéens, c'est un événement heureux qui marque une rupture avec le passé et une prise en main de leur destin national, tandis que la plupart des personnages britanniques y voient une fatalité à laquelle ils aimeraient bien échapper

(Thomas 1976 : 50). Mais on peut y déceler un autre thème qui sera repris dans le cycle de Manawaka : les relations entre le pouvoir et les opprimés (Koza 2003 : 284). L'analyse du discours impérialiste au chapitre 3 y reviendra.

1.4 Réception du roman

Paru en novembre 1960 chez McClelland & Stewart au Canada, MacMillan aux États-Unis et St. Martin's Press au Royaume-Uni, TSJ est assez bien reçu par la critique et remporte le prix Beta Sigma Phi⁶ pour une première œuvre (Thomas 1976 : 34; Powers 2003 : 198). Dans sa postface à l'édition de 1989, l'auteur et éditeur canadien George Woodcock encense le roman :

It [TSJ] also showed itself as something more than a mere apprentice's exercise by the audacity with which it handled the vital conjunction in the mid-twentieth century of the African tribal consciousness and the European rational and individualized consciousness. [...] *This Side Jordan* was the best of a number of novels published during the 1960s by Canadians who had lived and served in West Africa (Woodcock 1989 : 287).

Le *Times Literary Supplement* du 4 novembre 1960 (cité dans New 1983 : 101) juge que les relations raciales sont un sujet usé, mais que le personnage de Nathaniel est le mieux décrit du roman, avec son ambivalence face au progrès, son déchirement devant les loyautés tribales, ses aspirations qui forment un contraste pathétique avec sa position sociale. La *Saturday Review* du 10 décembre 1960 (cité dans Sparrow 1992 : 12 et New 1983 : 104) décrit Laurence comme une “scholar and translator of African folklore and poetry” et reconnaît que les personnages de Nathaniel Amegbe et de John Kestoe sont “triumphantly realized.” La critique souligne l'identification de l'auteure avec son sujet, ce qui aboutit à un portrait convaincant (Sparrow 1992 : 12). Le Nigérian Anthony Babalow, dans sa revue de TSJ pour la *British Columbia Library Quarterly* (cité dans Morley 1988 : 20), croit que le roman donne “a highly informed insight into Africa today.” Richard Le Fanu, du British Council à Kampala (cité dans Morley 1988 : 20), estime que le roman jette un éclairage bienvenu sur les problèmes et les tensions en Afrique “in a striking and memorable way.” Le *New Stateman* et le *Nation* (cités dans Powers 2003 : 196) font également une bonne critique de l'ouvrage, tout en notant que le dénouement est “suspiciously sunny.”

Au Canada français, il faut attendre 1964 pour que Laurence soit remarquée. En août de cette année-là, Naïm Kattan (1964 : 132) mentionne le premier roman de

⁶ Accordé entre 1957 et 1969 à un premier roman par la sororité canadienne Beta Sigma Phi.

Laurence, qui l'avait imposée « comme l'une des promesses de la littérature canadienne-anglaise », mais l'article est par ailleurs largement consacré à son second roman, *The Stone Angel*, qui vient alors de sortir et connaît un vif succès. TSJ est donc sans doute passé largement inaperçu sur la scène littéraire francophone lors de sa parution en 1960, et reste à ce jour inédit en français.

Dans le monde universitaire, l'œuvre de Laurence a été étudiée sous une pléthore d'aspects aussi divers que l'intertextualité, la voix, la linguistique, le féminisme, l'ethnicité, la religion, ou, plus récemment, les études culturelles et postcoloniales (Irvine 2008 : 188). Au cours des quatre dernières décennies, une centaine de thèses ont porté sur son œuvre, dont à peine deux en français et plusieurs sur ses écrits africains. Mais aucune ne traite de la traduction française de ses romans. Espérons que cette réflexion traductologique permettra de combler cette lacune.

1.5 Margaret Laurence et la traduction

Avant de tenter de traduire TSJ, il était important d'explorer la pratique et les idées de Laurence sur la traduction et de faire l'inventaire des traductions françaises de son œuvre. Ainsi avons-nous tâché de situer notre traduction dans la pensée de Laurence en la matière et dans le contexte de son œuvre traduite en français. Les quelques commentaires faits par Laurence sur la traduction sont sans doute insuffisants pour servir de guide à un exercice de traduction. Ils ont pourtant été utiles, notamment là où Laurence souligne que la traduction n'est pas une pratique littérale, mais plutôt paraphrastique.

1.5.1 Margaret Laurence, traductrice

La première publication de Laurence est une traduction commentée, *A Tree for Poverty: Somali Poetry and Prose*, sorte de réflexion traductologique parue à Nairobi en 1954 et réimprimée par l'Irish University Press & McMaster University Library Press en 1970. Cet ouvrage, hormis des extraits de l'introduction parus dans la traduction française de *The Prophet's Camel Bell* par Dominique Fortier en 2012, n'a jamais été traduit en français.

Laurence (1954 : 4) y affirme qu'il est impossible d'apprécier pleinement la poésie somalienne en quelque langue européenne que ce soit. Pour une auteure unilingue de l'époque, Laurence a montré une grande ouverture envers un type de traduction qui, aujourd'hui encore, reste hautement original et assez rare : la traduction à plusieurs mains. En effet, ne connaissant pas très bien le somali, mais

intriguée et attirée par la riche poésie somalienne, elle décide de travailler en collaboration avec le poète somalien Musa Haji Ismail Galaal et de l'érudit britannique d'origine polonaise Bogumil Andrzejewski (Laurence 1963/2012 : 299), dont les Somaliens se souviennent encore aujourd'hui pour sa connaissance extraordinaire de leur langue. Laurence passait de longues heures en leur compagnie, à discuter des poèmes les plus connus de la littérature (orale) somalienne, se faisant traduire « littéralement » toutes les nuances, allusions, références culturelles, doubles sens, etc., pour ensuite les rendre dans un anglais poétique (Laurence 1954 : 4), qu'elle a si bien su ensuite maîtriser dans l'ensemble de son œuvre. Laurence privilégie les poèmes et les contes qui mettent en vedette des femmes, ce qui aurait influencé l'importance accordée aux femmes par le cycle de Manawaka (Coger 1996-1997 : 13). L'abondance des métaphores en poésie somalienne aurait également permis à Laurence d'en apprécier toute la valeur littéraire, dont elle usera abondamment dans ses ouvrages subséquents, jusqu'à les utiliser pour structurer ses romans et s'en servir pour titres, comme c'est le cas de TSJ (ibid. : 15, 18).

Ses traductions, affirme-t-elle, “are by no means literal, but they do remain true to the thought and imagery of the original” (ibid.). En reformulant la poésie somalienne comme poèmes autonomes en anglais, elle cherche à en recréer les effets sur son lectorat (Sparrow 1992 : 51). Elle croit qu'en traduction, “a poem often appears to us to be over-simple [...] but it must be remembered that a great deal is lost in translation” (Laurence, 1954 : 4), notamment le rythme et les allitérations (Sparrow 1992 : 51). Comprendre le sens global d'un poème semble à Laurence relativement facile, mais en saisir les nuances et connotations est plus ardu. Elle remarque qu'en somme “there is nonetheless a good deal that comes through translation amazingly well” (Laurence 1954 : 5)⁷.

Dans notre traduction, nous nous sommes inspirés de ces réflexions de Laurence sur la traduction. Laurence comprend qu'il n'est pas essentiel de traduire littéralement pour être “true” (c'est le terme qu'elle semble préférer à “faithful”) à la pensée et à l'imagerie de l'original. C'est là une stratégie qui a globalement inspiré la traduction française présentée dans le cadre de cette thèse. En traduction française, nous nous sommes inspirés de l'attention que porte Laurence non seulement au sens, mais aussi aux autres aspects de l'expression (nuances, connotations, ton, etc.).

⁷ Bien entendu, ces commentaires reflète une idée assez répandue à l'époque de ce qu'est un lecteur, avant l'émergence des théories de la réception quelques années plus tard.

Comme Laurence traduit et commente une littérature pratiquement inconnue dans le monde anglophone à l'époque, elle ne se prive pas d'explicitier par de nombreuses notes de traduction les jeux de mots ou les réalités culturelles (Sparrow 1992 : 53). Elle avoue avoir procédé à des ajouts, pour clarifier les concepts. Dans sa correspondance avec Adele Wiseman (lettre du 4 septembre 1951), elle en donne un exemple :

in one love poem, the word "place" occurs, but in the Somali, a special word is used, which means "place" and also means "the grace of God", implying that the place referred to was highly blessed or particularly fortunate in some way. I've translated by including the second meaning... "a place of Allah's kindly grace."

C'est ainsi qu'elle cherche à partager la passion qu'elle nourrit pour cette littérature si riche.

La stratégie d'explicitation suivie par Laurence n'a pas guidé au même point notre propre exercice de traduction, et ce, pour trois raisons principales. Tout d'abord, Laurence traduisait des poèmes et des contes, tandis que TSJ est un roman, genre littéraire qui peut se passer plus facilement d'explicitation dans la mesure où l'intrigue est clairement menée et les thèmes, relativement universels. Ensuite, la distance entre l'anglais et le français est bien moins grande que celle qui sépare le somali de l'anglais, ce qui avait obligé Laurence à accompagner sa traduction d'un lourd appareil paratextuel. Enfin, Laurence introduit certains concepts et mots en langues ghanéennes dans TSJ sans explications et sans notes, car là encore le contexte immédiat et l'intrigue permettent de comprendre *grosso modo* ce dont il est question, d'autant que ces irrptions discursives en langues étrangères sont peu nombreuses. Il ne semblait donc pas impératif d'accompagner la traduction française de TSJ de notes explicatives.

En plus de poèmes somalis, Laurence a traduit des contes qui, d'après elle, se prêtent mieux à la paraphrase (Laurence 1954 : 16). Elle demandait à des Somaliens de lui raconter des contes, dont le « texte » n'était pas fixe, mais changeait avec le conteur, comme c'est toujours le cas dans la tradition orale. Elle prenait ensuite la liberté de les reformuler en anglais de façon à rendre l'effet dramatique de l'original :

They are, therefore, not exact translations but paraphrases of the stories I heard. I believe that a great deal of the tone and spirit of the original is contained in these paraphrased stories, as the writing of them was guided both by the general style of the translated stories and by the talented acting of the Somali storytellers (Laurence 1954 : 16-17).

Même si elle avoue paraphraser plus que traduire, Laurence ne semble pas avoir domestiqué ces contes outre mesure. Elle s’abstient par exemple de formulations figées en anglais, comme “Once upon a time,” qu’on ne retrouve dans aucun des contes traduits, leur préférant des préambules calqués du somali, comme “It is said that once, long ago” ou des débuts directs, comme “If you go to the 'jinna' and ask him why he is so thin”... (Laurence 1954 : 53, 55).

Nora Foster Stovel (2008 : 9) croit que c’est grâce à son expérience de traductrice que Laurence a trouvé sa propre voix. Sa traduction de poèmes somalis est, selon ses propres termes, un “labour of love” (ibid. : 105) lui ayant appris à maîtriser la langue poétique en anglais, dont elle s’est ensuite servie dans ses romans du cycle de Manawaka, surtout pour les monologues intérieurs de Stacey Cameron dans *The Fire-Dwellers* et les réminiscences de Morag Gunn dans *The Diviners*. Et ce serait en traduisant les contes somalis et arabes que Laurence aurait appris l’art de raconter des histoires (ibid.). Même si très peu de gens connaissent Laurence comme traductrice, c’est tout de même en traduction qu’elle a fait ses premières armes littéraires.

Outre ces commentaires, Laurence a un peu parlé de traduction dans sa correspondance avec Gabrielle Roy⁸. Elle y affirme croire en la traduction de l’anglais vers le français et du français vers l’anglais comme un moyen de promouvoir la compréhension mutuelle entre les deux grandes communautés canadiennes (Socken 2004 : 31) :

When I think that without translations, to speak realistically, I would have been deprived of your work and of the work of so many others, it doesn’t bear thinking about. And there are so many translations yet to be done, both ways (lettre à Gabrielle Roy, 17 février 1977)

Laurence se montre impatiente de voir la traduction de *Ces enfants de ma vie* et avoue se sentir mal de ne pouvoir lire l’original (lettre à Gabrielle Roy, 2 juillet 1978). Puis, quand elle a enfin l’occasion de lire la traduction d’Alan Brown, elle l’estime excellente : “I don’t quite know how to express this – it seems almost perfect, flawless” (lettre du 12 février 1979). Elle pense que la traductrice de *La route d’Altamont*, Joyce Marshal, “speaks from an unusually close position to the work and can therefore talk of it with a special kind of knowledge” (lettre du 15 février 1976).

⁸ Tous les extraits de lettres cités dans ce chapitre sont tirés de la correspondance entre Margaret Laurence et Gabrielle Roy, publiée par Paul Socken en 2004.

1.5.2 L'œuvre de Margaret Laurence en français

Nous l'avons dit, le premier roman de Laurence n'avait jamais été traduit en français. Pourtant, Dona Xiques (2005 : 257) rapporte que l'éditeur anglais de Laurence aurait reçu plusieurs demandes de traduction peu après la parution du livre, sans préciser vers quelle langue. En 1963 paraît le recueil de nouvelles *The Tomorrow-Tamer and Other Stories*, qui reste également inédit en français.

Laurence fait ensuite paraître *The Prophet's Camel Bell* à Toronto, en 1963, que son éditeur new-yorkais reprend l'année suivante sous le titre de *New Wind in a Dry Land*. Ce n'est qu'en 2012 que cet extraordinaire récit de son séjour au Somaliland est traduit chez Alto, à Québec. La traductrice et écrivaine Dominique Fortier a su magnifiquement capter les interrogations et déchirements de Laurence devant le fabuleux et exotique univers somalien, pour lequel elle éprouvait une grande sympathie, tout en se sentant quelque peu déroutée par des comportements auxquels elle ne s'attendait pas.

Le premier roman du cycle de Manawaka, *The Stone Angel*, paraît en 1964 à Toronto, New York et Londres chez McClelland and Steward, Macmillan & St. Martin's Press. Pour Laurence, c'est la consécration. Le roman est encensé par la critique et fait de l'auteure une figure de proue de la nouvelle littérature canadienne, à une époque où les femmes font entendre leur voix pour contester les vieux principes patriarcaux, y compris en littérature. Il faut cependant attendre 1976 pour que l'éditeur Pierre Tysseyre fasse traduire le roman en français au Cercle du Livre de France par l'écrivaine québécoise Claire Martin, sous le titre *L'ange de pierre*. David Homel (2012) affirme que le roman a vite disparu de la circulation et qu'à l'époque, la littérature canadienne-anglaise était assez peu lue au Canada français, bien que les thèmes de Laurence ne fussent pas si étrangers à ceux du roman québécois.

Dans sa lettre du 13 mars 1976 à Gabrielle Roy, Laurence se montre heureuse de cette traduction, car elle connaît et apprécie Claire Martin. Le 2 novembre, elle renchérit : "I felt honoured to have such a translator." Gabrielle Roy va dans le même sens, qualifiant le style de Claire Martin de "incisive, terse, brilliant – not at all yours which is far more resonant of sorrow and compassion – but she must be quite able – artist as she is – to bend her talent to fully capture yours" (lettre à Margaret Laurence, 27 mars 1976). En 1989, les Éditions Coutaz, à Arles, font retraduire le roman par Sophie Foltz. Cette nouvelle traduction est rééditée par Joëlle Losfeld en 2007 et par Alto en 2012, qui cette année-là publie l'ensemble du cycle de Manawaka. Cette fois,

les lecteurs québécois semblent entendre en Laurence un certain écho, puisque les quatre premiers romans du cycle se seraient vendus à quelque 10 000 exemplaires (Homel 2012).

Le deuxième roman du cycle, *A Jest of God*, remporte le prix du gouverneur général en 1966. Il est réédité cette même année sous le titre *Rachel, Rachel*, par Knopf, à New York et fait l'objet d'une adaptation cinématographique par Paul Newman en 1968, avec Joanne Woodward dans le rôle-titre. Malgré le grand succès du roman, il faut un certain temps pour qu'un éditeur francophone, encore une fois Pierre Tysseyre, fasse traduire le livre par sa fille, Michelle Robinson, sous le titre *Un dieu farceur*, en 1981. Joëlle Losfeld le fait retraduire par Édith Soonckindt en 2006, sous le titre *Une divine plaisanterie*, titre réédité par Alto en 2012.

Avant de publier le troisième roman du cycle de Manawaka, Laurence fait paraître en 1968 un essai sur la littérature nigériane, dont elle avait préparé des éléments pour une série littéraire à la BBC. *Long Drums and Cannons : Nigerian Dramatists and Novelists, 1952-1966* paraît à Londres et à New York, et n'a jamais été traduit à ce jour.

Ce sont des années très fertiles pour Laurence, car le troisième roman de Manawaka, *The Fire-Dwellers*, sort chez ses éditeurs habituels dès 1969. Il semble qu'à cette époque, la scène littéraire tant française que québécoise découvre enfin Laurence. En effet, le roman est traduit à peine trois ans plus tard par Rosine Fitzgerald sous le titre *Ta maison est en feu* et paraît simultanément chez Stock, à Paris, et chez HMH, à Montréal. Dans une lettre à Gabrielle Roy le 23 mars 1976, Laurence explique comment Naïm Kattan aurait tenté de persuader l'éditeur français d'embaucher une traductrice canadienne-française, en vain; le monde français de l'édition, c'est connu, résiste aux traductions faites au Québec (Koustas 2008 : 347). Le titre est retraduit par Florence Levy-Paoloni en 2009, toujours en France, chez Joëlle Losfeld, sous le titre *Les habitants du feu*, et réédité par Alto en 2012 sous le titre *Ta maison est en feu*.

Le quatrième élément du cycle de Manawaka est un recueil de nouvelles, l'œuvre la plus autobiographique de Laurence, *A Bird in the House*, qui paraît en 1970. La première et seule traduction française, par Christine Klein-Lataud, sort en 1989 aux Éditions P. Piquier, à Arles, et chez Du Roseau, à Montréal, sous le titre *Un oiseau dans la maison*. Alto réédite cette traduction en 2012.

Le dernier ouvrage du cycle de Manawaka, *The Diviners*, roman épique paru en 1974, reçoit le prix du gouverneur général cette année-là. C'est encore une fois Pierre Tysseyre, du Cercle du Livre de France, qui fait traduire l'ouvrage à Montréal en 1979 par Michelle Robinson sous le titre *Les Oracles*. Dans une lettre à Gabrielle Roy le 3 mars 1980, Laurence s'en montre ravie et affirme que c'est à la traductrice qu'il appartient d'apposer son autographe dans la page titre, plutôt qu'à elle. Gabrielle Roy, après avoir lu la traduction française, s'est dit "immediately taken up as if reading in the original" (lettre à Margaret Laurence, 11 mars 1980). En 2010, Joëlle Losfeld fait retraduire le livre en France par Sophie Bastide-Foltz et Alto le réédite en 2012.

La traduction du cycle de Manawaka par de si nombreuses traductrices, si elle permet une pluralité d'interprétations, brise tout de même un peu la continuité de voix qu'a donnée Laurence à ces ouvrages, au point qu'en français on ne peut plus vraiment parler d'un « cycle » (Elder 1998 : 32).

En marge du cycle de Manawaka, Laurence tâte du livre d'enfants, avec *Jason's Quest* (1970), *Six Darn Cows* (1979), *The Olden Days Coat* (1980) et *A Christmas Birthday Story* (1982), dont aucun n'a été traduit en français à ce jour. En 1976, les trois éditeurs de Laurence compilent plusieurs articles et commentaires parus dans diverses revues, qu'ils intitulent *Heart of a Stranger*. Elle y commente les rencontres marquantes de ses voyages et y aborde l'un de ses thèmes privilégiés, le rapport avec l'autre. Ce recueil d'articles et les nombreux essais littéraires ou autres publiés par Laurence dans divers ouvrages collectifs ou périodiques n'ont jamais été traduits en français. Le même sort est réservé à ses mémoires posthumes, *Dance on Earth* (1989).

Pour traduire TSJ, il était important de connaître le mieux possible les idées de Laurence sur la traduction et de situer son premier roman dans la trame de son œuvre traduite en français. Cette exploration a très probablement enrichi la réflexion traductologique présentée dans les prochains chapitres sur notre traduction de son premier roman en français.

2. CARACTÉRISTIQUES DES DISCOURS DANS *THIS SIDE JORDAN*

De sa plume d'un lyrisme achevé, Margaret Laurence a su donner vie aux personnages de son premier roman et leur faire tenir une pluralité de discours. Dans un premier temps, l'analyse de ces discours permet de comprendre le fonctionnement de TSJ comme texte de fiction. Le prochain chapitre se penche sur l'inscription textuelle de ces discours et sur leur passage en traduction française.

L'analyse du discours comme démarche de réflexion sur la littérature ne fait pas consensus; on lui reproche notamment de s'être longtemps penchée en priorité sur le contenu purement référentiel des textes, en négligeant leur charge poétique (Brisset 1986 : 275). L'analyse du discours n'est pas si répandue en traduction non plus, peut-être parce qu'elle est souvent menée dans une perspective monolingue (Munday 2007 : 199), particulièrement en traduction littéraire. Pourtant, il est possible d'aborder les œuvres de fiction dans l'original ou en traduction comme des discours parmi tant d'autres (Maingueneau 2010 : 21), même s'ils sont fictifs, ou comme éléments du « discours social » (Meizoz 2010 : 66).

L'analyse du discours en littérature semble non seulement possible, mais également fort utile pour comprendre un roman et le traduire, car pour ce faire, il nous faut d'abord et avant tout comprendre le sens profond d'un texte (Eco 2003 : 192). Berman (1995 : 67), quant à lui, préfère parler de « pré-analyse textuelle » pour repérer les traits stylistiques particuliers au roman à traduire. En ce sens, la traduction serait une forme de critique, mais dans un but précis : rendre toute l'étrangeté de l'original (ibid. : 40).

Cette démarche permet aussi d'observer comment les discours s'inscrivent textuellement. L'auteure crée des personnages et élabore une trame narrative; elle les connaît donc intimement. Elle leur fait tenir des discours et produit une cohérence narrative interne qui soutient son œuvre. En revanche, la traductrice part à la rencontre d'une fiction qui lui est *a priori* étrangère. Elle doit donc analyser les discours tenus dans le roman en langue originale, afin de repérer les réseaux lexicaux qui les portent, percevoir les différences de ton entre les différents discours, repérer la voix des divers personnages et comprendre le roman comme œuvre structurée.

Reconnaissons d'emblée que nous ne pouvons faire l'économie d'une certaine interprétation, car aucune analyse n'est jamais tout à fait neutre (Bonnet 2006 : 4).

Cette interprétation qui accompagne nécessairement toute analyse du discours consiste surtout en un repérage *sélectif* des stratégies discursives inscrites par l'auteur dans le texte (Acostini-Ouafi 2006 : 37). Sélectif, car il est impossible de saisir à 100 % les intentions de l'auteure, d'autant que la traductrice, à un demi-siècle d'écart et appartenant à un monde culturel et linguistique fort différent, ne pourra repérer toutes les stratégies discursives inscrites textuellement. On n'a qu'à penser à toutes les références bibliques de Laurence, qui ont pu facilement nous échapper, à notre époque moins empreinte de religion et dans une culture qui l'a largement rejetée. Notre interprétation est également profondément marquée par un demi-siècle de critique de l'œuvre de Laurence, qui éclaire l'œuvre d'une manière sans cesse renouvelée. Berman (1995 : 39) donne l'exemple d'*À la recherche du temps perdu*, œuvre enrichie et transformée par près d'un siècle d'études critiques. On pourrait en dire de même de l'œuvre de Laurence, ou de celle de n'importe quel écrivain qui a fait l'objet d'études et de critiques assez exhaustives. En effet, la lecture des nombreuses analyses de TSJ et autres écrits de l'auteure a forcément et profondément influencé l'analyse de discours et la traduction de son premier roman, car ces études critiques ont révélé une plénitude qui aurait sans doute échappé à la traduction si elle avait été réalisée plus tôt.

En outre, pendant les cinquante ans qui nous séparent de la parution de TSJ, « l'horizon littéraire s'est transformé et les études traductologiques ont pris leur essor », comme le disent très justement Annick Chapdelaine et Gillian Lane-Mercier (2001 : 13) pour parler de l'influence de l'écart temporel (30 ans dans leur cas) entre la publication de l'œuvre et sa traduction (ou retraduction).

Évoquer l'analyse du discours et son caractère nécessairement interprétatif et sélectif ramène à la question fondamentale posée en introduction : Est-il possible de *substituer* une pluralité de discours tenus en anglais il y a plus de 50 ans par une *même* pluralité de discours tenus en français aujourd'hui?

Avant de commencer à y répondre, il importe de définir les termes qui reviennent souvent dans cette thèse, ce à quoi est consacrée la section 2.1. La section 2.2, quant à elle, se penche en détail sur le positionnement discursif de Laurence vis-à-vis l'Afrique, qui conditionne en partie les discours qu'elle fait tenir à ses personnages et qu'elle inscrit dans la trame narrative. Enfin, la section 2.3 passe en revue un échantillon de stratégies discursives que Laurence utilise pour structurer ces discours.

2.1 Définitions

Le concept qui revient le plus souvent dans cette réflexion traductologique est sans doute celui de « **discours** », utilisé dans le sens que lui donne Mona Baker, c'est-à-dire un ensemble d'énoncés articulés “in terms of negotiative procedures, interpretation of sequence and structure, and the social relationships emanating from interaction” (2005 : 87). Même si cette définition s'applique d'abord et avant tout aux discours tenus dans la réalité, et non dans un univers fictif, elle nous semble tout de même adéquate, car elle recouvre des processus cruciaux pour la traduction, soit la négociation et l'interprétation, dans un contexte social (réel ou fictif) lié à un espace-temps donné. Négociation qui, comme Eco (2003 : 6) définit la notion, est un processus où chacune des parties renonce à quelque chose, tout en s'en trouvant satisfaite en fin de compte. En traduction, il s'agit d'une négociation entre l'auteure et son lectorat, avec la traductrice pour intermédiaire. L'auteure doit renoncer à quelque chose, puisque son moyen d'expression change et qu'elle devra se plier aux exigences stylistiques d'une nouvelle langue. Le lectorat ne peut pas tout avoir non plus, car le livre n'est pas pensé et écrit en français et le dépaysera donc à coup sûr. L'intermédiaire, quant à elle, doit trouver une solution satisfaisante pour les deux, en assurant l'équilibre entre gains et pertes pour chacune des parties.

Mais le discours est d'abord et avant tout un système de représentation (Hall 1996 : 189), et dans le cas qui nous occupe, de représentation littéraire, c'est-à-dire de discours tenus dans un cadre fictif. Cette représentation, au moyen des ressources de la langue (plutôt que picturale ou sonore), correspond d'une part à ce qu'un « énonciateur veut communiquer à un énonciataire » (Delisle et coll. 1999 : 31). En traduction littéraire, cet énonciateur est l'auteure, désireuse de communiquer avec un lecteur, l'énonciataire, par l'intermédiaire de la traductrice. D'autre part, cette représentation est influencée par l'idée que se fait le lecteur de l'œuvre, encore là grâce à la réénonciation du discours de la traductrice. En ce sens, le discours en fiction va au-delà de la simple notion de récit, produit d'un acte d'énonciation (Benveniste 1966 : 240-241). Car cette représentation de personnages romancés, c'est l'auteure qui la conçoit et la commente à partir de ses expériences littéraires, linguistiques, culturelles et historiques. Elle est ensuite réinterprétée par la traductrice et change dans l'espace et le temps, tout en adoptant un nouveau code non seulement linguistique, mais aussi littéraire, linguistique, culturel et historique.

Précisons d'emblée que le terme « discours » est utilisé ici dans une forme presque systématiquement plurielle. En la matière, nous convenons avec Todorov (1978 : 23) que « le discours n'est pas un, mais multiple, tant dans ses fonctions que dans ses formes... » Le discours étant acte de parole, et non de langue, de nature interprétative de surcroît, il ne peut que se multiplier avec le nombre des énonciateurs. Et le récit (dans son sens usuel de relation orale ou écrite de faits vrais ou imaginaires), tant celui livré dans le roman à l'étude que dans tout autre contexte réel ou fictif, « consiste moins en un discours qu'en des discours » (Genette 1983 : 9).

De fait, dire qu'un seul discours sur l'Afrique prévalait au moment de l'écriture de TSJ (années 1950) serait en soi un discours homogénéisant et un amalgame réducteur de la diversité de la pensée humaine. Bien sûr, à l'époque, certains préjugés dominaient dans les discours sociaux et politiques énoncés à partir des pays d'Europe et d'Amérique du Nord et portant sur l'Afrique et les Africains, discours sans doute fortement teintés d'impérialisme, du moins si l'on en juge à l'aune du monde d'aujourd'hui. Pourtant, l'inclinaison politique des locuteurs, leur identité nationale, leur expérience de l'Afrique, leur langue, leur culture, etc., sont autant de facteurs qui influençaient les représentations mentales qu'ils se faisaient de l'Afrique. La pensée reste certes en partie prisonnière de son contexte et de son temps, mais ne soyons pas déterministes, et reconnaissons d'emblée la pluralité des opinions, à quelque époque et dans quelque contexte que ce soit. Et n'oublions pas que dans TSJ, Laurence fait tenir des discours à ses personnages, commentant elle-même par là le récit. Il y a bel et bien un énonciateur (Laurence, l'auteure, dont nous étudierons en 2.2 le positionnement discursif, par le biais de son narrateur omniscient), des énonciataires (ses lecteurs) et une intention, celle de présenter une vision alternative de l'Afrique. Toutes les conditions de la tenue de discours, ici dans un contexte fictif, sont réunies (Benveniste 1966 : 241).

Cette pluralité de discours, Laurence elle-même la reconnaît. Dans "The Very Best Intentions," un essai sur son expérience au Ghana, elle explique qu'à son retour au Canada, on lui demandait souvent comment elle avait trouvé les Ghanéens, question à laquelle elle répondait toujours : "[...] it depends upon which Ghanaian you mean" (Laurence 1976 : 24). Pourtant, elle-même était arrivée en Afrique avec des préjugés qui, s'ils étaient favorables aux Africains, n'en étaient pas moins des préjugés. "Strangely enough, it took me some time to realize [...] that all Africans did not necessarily think the same way," s'étonne-t-elle (ibid. : 26). Dans son essai, elle

décrit comment il lui est difficile de comprendre un ami ghanéen, à cause de leurs préjugés respectifs. Cette incompréhension se dissipe quand ils prennent conscience du fait qu'ils ne sont pas les représentants d'un groupe national, mais avant tout des individus ayant un nom et une histoire, des intérêts et des perspectives propres (ibid. : 31). Il s'agit là d'une reconnaissance de la pluralité des discours dans la réalité. Laurence met en scène cette pluralité dans l'univers fictif de TSJ, et la similarité entre sa vie et cette représentation fictive est frappante.

La section 2.2, et d'autres parties de cette réflexion traductologique, parle beaucoup de « **positionnement** », c'est-à-dire d'une « identité énonciatrice forte [...], un lieu de production discursive bien spécifique [qui] ne concerne pas seulement les “contenus”, mais aussi les diverses dimensions du discours » (Charaudeau et Maingueneau 2002 : 453). Il semble essentiel de comprendre le positionnement discursif de Laurence, car il influence profondément ses stratégies discursives et permet une lecture de l'œuvre à plus d'un niveau⁹. Ces « **stratégies discursives** » se définissent comme “accurate and intentional plans of practices adopted to achieve particular social, psychological or linguistic aims” (Baker et Ellece 2010 : 38). Or si, dans un roman, on ne peut attribuer ces stratégies directement aux personnages, qui ne peuvent avoir d'« intention », il est néanmoins possible de les imputer à l'auteur. En effet, à travers les paroles qu'elle place dans la bouche de ses personnages, Laurence révèle ses intentions à elle, notamment celle de miner le discours impérialiste qu'elle fait tenir à certains d'entre eux. Il s'agit, en quelque sorte, de commentaires introduits par la narration, et qui transforment un simple récit en un discours tenu dans un univers fictif (Benveniste 1966 : 242).

Enfin, la notion de « **voix** » revient à quelques reprises, surtout parce que les exemples du chapitre 3 sont organisés par personnage. La voix de chacun est une sorte d'idiolecte fictif et construit par l'auteur pour refléter les caractéristiques des personnages, notamment : “class, level of education, age, ethnic group, gender, context and personality of the characters [...] written into the text in their patterns of speech and narration” (Elder 1990 : 32). Pour Barbara Folkart (1991 : 387), c'est une sorte d'« isotopie subjective », c'est-à-dire un réseau lexical cohérent qui inscrit l'énonciateur « dans l'énoncé qu'il produit ». C'est le conduit par lequel chacun des

⁹ La section 2.2 sur le positionnement de Laurence y revient.

personnages exprime les différents discours sur lesquels porte le chapitre 3 de cette réflexion.

Une voix en particulier a retenu notre attention dans TSJ : celle des personnages qui s'expriment dans un pidgin à base lexicale anglaise, objet de courts passages ici et là dans le roman. Du point de vue de la traduction, ceux-ci constituaient un réel défi, mais aussi un sujet d'étude fascinant. Pour qualifier ce mode d'expression, il semble logique de s'inspirer du terme « **sociolecte** » et de la définition qu'en donnent Chapdelaine et Lane-Mercier (1994 : 7) : « tout langage propre à un (sous-)groupe social déterminé ». Il ne s'agit pas, en effet, d'un dialecte (propre à une région), ni d'un idiolecte (propre à un individu). Ce qu'ont en commun les locuteurs d'un sociolecte comme le pidgin, ce n'est ni une ethnicité (car au sein de leur groupe ethnique ils parlent un vernaculaire, comme le twi) ni une région à laquelle ils seraient confinés, mais plutôt une même position sociale et historique : ce sont des personnes en général peu scolarisées en contexte colonial ou postcolonial et qui s'inscrivent dans une même dimension historique. Dans TSJ, l'inscription textuelle de sociolectes ne constitue pas une retranscription d'un parler réel, mais la représentation textuelle qu'en a saisie Laurence pendant son séjour au Ghana dans les années 1950.

Mais venons-en aux termes de la question qui motive cette réflexion traductologique : « **substituer** », « **même** » (ou *identique, similaire, semblable, analogue, équivalent*, et donc *fidèle*) par opposition à « différent » (ou *autre, sélectif, métonymique*). Nous prenons ici « substituer » en son sens usuel, soit “replacement of one expression by another, which 'stands for' it” (Wales 2011 : 406; accent ajouté), à la différence près que l'on considère le discours comme une forme d'*expression* plus vaste et plus complexe qu'en son sens grammatical. Quant à l'idée du « **même** », elle fait référence à la prémisse selon laquelle la traduction suppose la possibilité d'une *identité* de contenu (Berman 1995 : 19). Cette idée domine toujours la pratique de la traduction littéraire : une traduction doit *se substituer* à un *original*, être *même, équivalente, fidèle, identique, analogue*, etc., tous corollaires d'une relation *analogique* entre un texte et sa traduction. Pour David Bellos (2011 : 38)¹⁰, le mot “substitute” lui-même est souvent compris en traduction comme “the same as” ou “as

¹⁰ Daniel Loayza, traducteur du livre de Bellos sorti en 2012 chez Flammarion sous le titre *Le poisson et le bananier*, traduit *substitute* par *tenir lieu de* et lui donne pour synonymes « égal », « se confondre avec » et « être aussi bon que ».

good as” ou “*equivalent to*,” c’est donc un concept normatif qui cherche à évaluer la traduction dans son rapport analogique avec l’original et la présente donc comme produit de second ordre (ou *substitut*).

Or, après avoir analysé les discours inscrits dans le premier roman de Laurence et l’avoir traduit, force est de constater que le rapport entre les deux textes semble plus métonymique qu’analogique. En effet, la traduction est nécessairement différente : elle exprime le sens au moyen d’autres termes désignant un sens qui lui est lié par une relation nécessaire. C’est ainsi qu’on définit communément la métonymie (*Le Petit Robert*). Le passage d’une langue à l’autre exige l’emploi d’autres termes, aux acceptions nécessairement différentes, tout en préservant un lien entre original et traduction, qui tentent de représenter une même réalité, ici une œuvre de fiction. Mais cette réalité n’est plus la même qu’il y a 50 ans. De nombreux aspects ont donc été retenus plus ou moins comme tels en traduction, mais d’autres ont été colorés, parfois subrepticement, par le passage de l’histoire. La relation entre les deux textes est donc « **métonymique** » en ce sens que la traduction *représente* (plutôt qu’elle ne remplace ou se substitue à) un ou plusieurs aspects de l’original. Nous y revenons en conclusion, mais il semblait important de clarifier ces concepts dès maintenant.

Avant d’entrer dans le vif du sujet, arrêtons-nous à quelques qualificatifs qui reviennent souvent dans cette réflexion, ou qu’au contraire nous avons choisi d’éviter. Prenons tout d’abord l’adjectif « **occidental** ». TSJ est l’œuvre d’une auteure canadienne, mais l’action se passe au Ghana dans les années 1950. Les principaux discours qu’on y retrouve sont donc pensés et énoncés de l’extérieur, mais pas à partir d’un vaste « Occident » qu’on ne saurait définir. De fait, Laurence ne partage la nationalité d’aucun de ses personnages, tous Britanniques ou Ghanéens, et malgré tout son amour pour les pays où elle a vécu, son rapport à l’Afrique “could never become the close involvement of family” (Laurence 1969a : 11). Pourtant, nous éviterons de qualifier sa perspective d’« occidentale », car cet Occident est un concept réducteur qui englobe un trop large éventail de visions nationales et régionales.

Dans la réédition de *Long Drums and Cannons*, Christian Riegel (2001 : xi) qualifie Laurence de “postcolonial writer” et Douglas Killam (2001 : viii) en fait une pionnière des “cultural studies.” Cet adjectif, « **postcolonial** », est pourtant peu utilisé dans cette réflexion traductologique, car il semblerait incongru dans le contexte du premier roman de Laurence, écrit au crépuscule du système colonial britannique au

Ghana, et donc à une époque toujours « coloniale ». Et ce, malgré le sens plus large qu'on lui donne parfois pour parler de toute culture affectée par la domination impérialiste en général (Ashcroft *et coll.* 2002 : 2). Nous convenons avec Gunilla Florby (1997 : 10) qu'utiliser cet adjectif serait “awkward,” d'autant qu'il n'existe à peu près pas de différence avec l'adjectif « **impérialiste** », qu'on lui préfère ici. Ce terme se réfère tant à la politique des États qui vise à étendre leur domination militaire, économique, culturelle, politique, etc., au détriment d'autres États (ce qui s'applique certainement à la relation entre la Grande-Bretagne et ses colonies à l'époque), qu'à une tendance collective ou individuelle à dominer. Enfin, c'est l'adjectif que préfère Laurence elle-même pour décrire les coloniaux qu'elle rencontre un peu partout en Afrique. Longtemps avant que l'adjectif « postcolonial » ne soit inventé, Laurence se définissait déjà comme « anti-impérialiste » (Coger 1996-1997 : 13). Dans *Une maison dans les nuages*, elle intitule d'ailleurs un chapitre consacré aux Britanniques et autres étrangers : « Les impérialistes ».

Malgré cette réticence envers l'emploi de l'adjectif « postcolonial », nous ne nous privons nullement ici de nourrir notre réflexion des nombreuses recherches menées par les études culturelles et postcoloniales.

2.2 Positionnement de Laurence vis-à-vis l'Afrique

Pourquoi s'intéresser au positionnement discursif de Margaret Laurence vis-à-vis l'Afrique, en traduisant son premier roman tiré de son expérience africaine?

Laurence (1978 : 127) explique que “the character is one of the writer's voices and selves, and fiction writers tend to have a mental trunk full of these.” Ces voix, ces personnalités, elle les inscrit dans son roman par l'entremise de ses personnages (Côté Pasold 1978 : 3). Impossible de la questionner sur cette fameuse « intention de l'auteur », puisqu'elle est décédée depuis plus de 25 ans. S'efforcer de connaître ses idées sur l'Afrique jette donc un éclairage précieux sur le texte, non seulement pour l'analyse du discours, mais aussi pour la traduction (Elder 1998 : 34).

2.2.1 Margaret Laurence : Canadienne, anti-impérialiste et universaliste

Laurence occupe une place importante parmi les auteurs les plus emblématiques de la littérature canadienne et rares sont ceux qui oseraient remettre en question son statut d'icône nationale. Pourtant, en lisant son premier roman, il est facile d'oublier que l'auteure est canadienne. Craig Tapping (1988 : 77) s'étonne qu'une femme d'ascendance anglo-écossaise puisse se perdre si complètement dans

une culture qui lui est étrangère, au point où son écriture garde peu de traces de sa propre origine. On pourrait se demander si TSJ est un roman canadien ou africain. Une série de manuels sur les littératures du Commonwealth, assemblée par l'Université du Texas dans les années 1960, classe Margaret Laurence parmi les auteurs africains, et non canadiens (Thomas 1983 : 93). C'est aussi le seul auteur non africain que cite l'écrivain nigérian Chinua Achebe (1975 : 12) dans son étude critique postcoloniale :

Perhaps for most ordinary people what Africa needs is a far less complicated act of restoration. The Canadian novelist and critic, Margaret Laurence, saw this happening already in the way many African writers are interpreting their world, making it... "neither idyllic, as the views of some nationalists would have it, nor barbaric, as the missionaries and European administrators wished and needed to believe."

Certains de ses critiques en rajoutent, affirmant que Laurence se distingue des autres auteurs non africains d'œuvres de fiction sur l'Afrique. Clara Thomas (1976 : 47), par exemple, croit que les nouvelles africaines de Laurence ont autant d'authenticité que *Things Fall Apart* de Chinua Achebe, un roman souvent cité en rapport avec TSJ et *The Tomorrow Tamer*. Patricia Morley (1981 : 40), quant à elle, repère des "striking similarities" entre les vues de Laurence et celles de bien des auteurs africains : sa conception du temps comme un continuum vital, sa croyance en l'imbrication des mondes physique et spirituel, sa vision de la vie comme quête. En effet, chez Laurence, le temps historique est appréhendé à travers la mémoire¹¹ (d'où les grands passages de réminiscence du personnage de Nathaniel Amegbe), en vue de trouver sa voix (Grace 1977 : 330).

Micere Githae-Mugo (1973 : 261) juge que le personnage de Victor Edusei est décrit d'un point de vue plus africain qu'étranger, et le rapproche des personnages rebelles de l'écrivain kenyan Ngugi wa Thiong'o. Pour elle, Laurence "gets closer to the genuine African¹² personality than any other Western writer has done to date" (ibid.). Wendy Roy (2001 : 34), quant à elle, vante la grande sensibilité culturelle de Margaret Laurence. Dans sa préface à l'édition de 1976, Douglas Killam affirme que Laurence "achieves a distance and objectivity that no other expatriate has managed" (1976 : ix-x).

¹¹ Cette exploration de la mémoire n'est d'ailleurs pas limitée qu'à son œuvre africaine.

¹² Les catégories identitaires utilisées par cette auteure (dans les années 1970) sont peut-être un peu vagues et critiquables : *the African personality* (comme s'il n'y en avait qu'une), *Western writers* (comme s'ils étaient tous pareils), etc.

Dans “The Very Best Intentions,” Laurence exprime son désir de comprendre les autres, surtout s’ils viennent d’une culture qui ne lui est pas familière (1976 : vii) :

The process of trying to understand people of another culture—their concepts, their customs, their life-view—is a fascinating and complex one, sometimes frustrating, never easy, but in the long run enormously rewarding [...] And yet, for a writer of fiction, part of the heart remains that of a stranger, for what we are trying to do is to understand those others who are our fictional characters, somehow gain entrance into their minds and feeling... (Laurence 1976 : vii)

C'est là faire preuve de ce que Chinua Achebe (1989 : 151) appelle une “imaginative identification” :

Imaginative identification is the opposite of indifference; it is human connectedness at its most intimate. It is one step better than the golden rule: Do unto others...

Pourtant, dans *Une maison dans les nuages*, le récit de son séjour au Somaliland, Laurence insiste tout de même sur son identité nationale : elle se présente comme une Canadienne anti-impérialiste hostile aux Britanniques qui colonisent alors la région (Roy 2001 : 36; Buss 2001 : 40). Laurence fait partie de ces romanciers désireux d’offrir un contre-discours pour défaire les images reçues sur l’Afrique et combattre les préjugés impérialistes (Vincent 1994 : 16; Nenevé 1997 : 30). Laurence (1963, dans une traduction française de son récit de voyage au Somaliland, 2012 : 38) est très claire sur le sujet : « J’avais sur l’impérialisme une opinion bien arrêtée : j’étais contre ». À un Britannique qui essaie de la compter parmi les colonialistes, elle réplique qu’il n’y avait « qu’une chose de pire pour un Canadien que de se faire qualifier d’Américain, c’était de se faire qualifier de colonial » (ibid. : 327).

Dans *Heart of a Stranger*, une collection d’articles publiée en 1976, elle s’offusque des dommages causés aux psychés africaines par deux ou trois générations de colonialistes et de missionnaires (Laurence 1976 : 14). Dans “Ivory Tower or Grass Roots?”, elle explique encore plus clairement son idéologie :

My sense of social awareness, my feelings of anti-imperialism, anti-colonialism, anti-authoritarianism, had begun, probably, in embryo form in my own childhood [...] they had developed considerably through my African experience. It was not very difficult to relate this experience to my own land, which had been under the colonial sway of Britain once and was now under the colonial sway of America (Laurence 1978 : 24).

Dans cet essai, Laurence se décrit comme une “Third World Novelist” et compare les écrivains africains et canadiens confrontés à une même lutte pour trouver leur voix et se défaire de l’asservissement culturel (Vincent 1995 : 42; Irvine 2008 : 194; Rimmer 1997 : 1) :

Canadian writers, like African writers, have had to find our own voices and write out of what is truly ours in the face of an overwhelming cultural imperialism (Laurence 1978 : 17).

Elle réitère cette communauté d’expérience littéraire dans *Long Drums and Cannons*, en comparant la lutte des écrivains nigériens contre le joug mental imposé par le colonialisme britannique à celle des premiers écrivains « non coloniaux » du Canada, comme Hugh MacLennan, Sinclair Ross, Ernest Buckler et Ethel Wilson (Morley 1981 : 31). « J’étais née et j’avais grandi dans un pays qui avait jadis été une colonie, un pays dont plusieurs croyaient qu’il souffrait toujours du colonialisme » (Laurence 1963, dans une traduction française de 2012 : 38). Dans les années 1950, les littératures canadiennes s’inspirent toujours de canons littéraires britanniques (ou français) pour jauger de leur propre valeur (Morley 1981 : 32). Northrop Frye (1977 : iii) ne dit-il pas, dans la préface du *Bush Garden*, que le Canada est alors “practically the only country left in the world which is a pure colony, colonial in psychology as well as in mercantile economics”? Cette mentalité de garnison dont parle Frye, Laurence l’a combattue tout au long de sa vie. Son écriture cherche à libérer la littérature canadienne du joug colonial, c’est là le but vers lequel elle tend : “what I thought I and many Canadian writers were producing [was] a truly non-colonial literature” (Laurence 1968 : xxvii).

En tant que Canadienne, Laurence se trouve hors de la dichotomie colonisateur-colonisé et de l’opposition Africains-Européens qui structure son premier roman (Koza 2003 : 288; Morley 1981 : 33; Sparrow 1992 : 99; Rimmer 1997 : 1). C’est sans doute grâce à son identité canadienne qu’elle réussit mieux que bien des auteurs britanniques à camper ses personnages africains; non seulement a-t-elle dû gérer l’étrangeté de ces personnages, mais il lui a aussi fallu outrepasser son aversion pour l’impérialisme afin d’éviter de caricaturer ses personnages britanniques (Killam 1976 : x).

Pourtant, si le Canada et le Ghana ont en commun leur passé colonial britannique, l’histoire du Canada, ancienne colonie de peuplement, et celle du Ghana, colonie d’occupation, diffèrent grandement (Gross 1986 : 425; Richards 1990 : 19).

Cet universalisme qui incite Laurence à souligner la communauté des expériences coloniales, aussi louable soit-il, fait peu justice à la réalité si différente de rapports de forces somme toute assez inévitables dans les deux pays et entre eux (Eustace 1996 : 364).

Laurence elle-même est consciente qu'en tant qu'étrangère à l'Afrique, elle participe malgré elle à l'entreprise coloniale (Koza 2003 : 289; Vincent 1994 : 58; O'Connor 2007-2008 : 19). Et, comme il faut s'y attendre, elle ne réussit pas à se sortir complètement d'une certaine dialectique « occidentale » pour dépeindre l'Afrique, une dialectique qui oppose progrès et traditions (Davis 2006 : 87). Le chapitre 3 montre comment Laurence inscrit le personnage principal, Nathaniel Amegbe, au cœur de cette dialectique en lui faisant tenir un discours de la modernité.

Laurence tient tout de même un discours résolument universaliste, qui refuse la dichotomie "Us/Them". Dans *Long Drums and Cannons*, sa postface intitulée "Tribalism as Us versus Them" réfléchit sur la guerre du Biafra. Elle oppose le "Group as Us" comme repli identitaire au sein du groupe traditionnel, au "Us Versus Them" comme exclusion de l'Autre. Elle propose une troisième voie, plus positive :

Us in Relation to Them, [...] a situation in which certain group loyalties and a sense of identity remain but where other groups are not felt as a threat or used as a scapegoat, so that relationships of mutual respect and varying degrees of closeness may be formed among members of different groups (Laurence 1968 : 223).

Plus tard, Laurence (1976 : 275) posera une question cruciale : "Will we ever reach a point when it is no longer necessary to say Them and Us? I believe we may reach that point or perish."

2.2.2 Margaret Laurence, étrangère malgré tout

Pourtant, si Laurence s'applique à déconstruire la distance « nous-eux », elle ne nie pas pour autant l'existence de préjugés à l'encontre des marginalisés de l'histoire (Easingwood 1990 : 123). Elle n'est pas sans savoir que bien des choses séparent les êtres humains. Dans son récit sur le Somaliland, elle décrit le vaste écart séparant les Somalis, qui voient la vie par le prisme de leur foi, des Britanniques, qui jugent tout à l'aune de la science et de la raison (Vincent 1995 : 36). Elle se désole des malentendus interculturels et comprend que, malgré toutes les bonnes intentions du monde, il n'est possible de représenter les autres que dans un rapport d'altérité, à divers degrés.

Et même si elle se positionne comme sympathique aux Africains au point de s'identifier à eux, Laurence n'en reste pas moins pleinement consciente qu'elle est étrangère (New 1983 : 122). Dix ans après la publication de TSJ et de ses autres livres tirés de son expérience africaine, elle écrit très justement : "They were written by an outsider, who experienced a seven years' love affair with a continent but who in the end had to remain in precisely that relationship, for it could never become the close involvement of family" (1969 : 11). Plus tard, elle confiera à la critique littéraire canadienne Rosemary Sullivan (1983 : 63) : "Even if you're speaking in the same language, you're speaking out of a different conceptual background." Et malgré ses louables efforts pour comprendre l'histoire et les traditions africaines, elle est consciente que la lumière qu'elle jette sur la situation en est une qui vient de l'extérieur (Sparrow 1992 : 95).

Laurence offre une belle métaphore de l'évolution de sa position d'étrangère en Afrique (Vincent 1995 : 32). À Suez, en route pour le Somaliland, elle achète une petite boîte d'« ivoire véritable », selon les dires du marchand. Mais elle n'est pas dupe : la boîte est faite en corne, elle en est certaine. Des années plus tard, sous l'assaut des pluies canadiennes, la petite boîte se détériore et révèle sa véritable composition : du papier mâché. La métaphore illustre bien : 1) ce que veut faire croire l'observé à l'observateur extérieur (ivoire), 2) ce que l'observateur croit savoir sur l'observé (corne), et 3) la réalité en fin de compte (papier). Ce qui l'incite à conclure : "How many other things there may have been which we perceived not as they were but as we wanted them to be – this we have no way of knowing" (Laurence 1963 : 229).

2.2.3 Margaret Laurence, l'afro-optimiste

Depuis les années 1990, on entend plutôt parler d'« afro-pessimisme », discours dominant sur l'Afrique depuis le génocide rwandais et qui est nourri par la déception devant la stagnation économique du continent et la difficulté d'y instaurer des États de droit. Mais à l'époque où Laurence écrit son premier roman, un vent d'espoir souffle sur l'Afrique à la veille des Indépendances, un optimisme partagé par la plupart des Africains et des étrangers libéraux (Laurence 1969a : 11). Cet optimisme explique le dénouement heureux de TSJ. Si la plus grande partie du roman explore la tension entre modernité et monde ancestral, qui tenaille le personnage de Nathaniel Amegbe, la fin réconcilie ces deux pôles avec une énergie un peu forcée.

Le personnage principal tient son fils à bout de bras et lui enjoint de traverser le Jourdain; le fleuve *peut* donc être traversé, il est *possible* de rallier traditions et monde moderne (ibid. : 12). Le dénouement exagérément optimiste a surpris les critiques, mais n'étonne guère à la lumière du positionnement de l'auteure vis-à-vis l'Afrique. En effet, ses convictions libérales “demanded a final upswing of hope for Nathaniel and his people” (Thomas 1983 : 104).

Quelques années plus tard, Laurence (1968 : 178) jette pourtant un regard plus lucide qu'optimiste sur l'Afrique :

No writer of any quality has viewed the old Africa in an idealized way, but they have tried to regain what is rightly theirs – a past composed of real and vulnerable people, their ancestors, not the figments of missionary and colonialist imagination.

Il reste que Laurence se positionne clairement comme sympathique à l'Afrique, ce qui ne l'empêche pas nécessairement de traiter son sujet avec une certaine objectivité (Hughes 1991 : 58).

2.2.4 Margaret Laurence, l'intermédiaire

Dans une lettre à Adele Wiseman (10 juillet 1956), Laurence demande : “Who am I to write about Africa?” Comme corollaire à sa position d'étrangère, elle est consciente de son rôle d'intermédiaire entre l'Afrique et un lectorat surtout non africain. Ce rôle pose le problème du « parler pour l'autre » (Alcoff 1991-1992 : 6), une forme d'appropriation de la parole, en somme, qui pourrait marginaliser ou éclipser le discours autochtone (Eustace 1996 : 374). Cette appropriation n'est pas réservée aux discours de la réalité, mais aussi à ceux de la fiction. Le premier danger, c'est de mal représenter l'autre, l'étranger. Ensuite, de le représenter comme un être silencieux. On pourrait demander avec Spivak (1988) : “Can the Subaltern Speak?” Laurence aurait-elle dû se taire au lieu d'essayer vaillamment, toute étrangère qu'elle soit, d'offrir une vision alternative de l'Afrique à une époque où les littératures venues du continent étaient encore peu diffusées dans le monde anglophone (Florby 1997 : 10)?

Il faut reconnaître les relations de pouvoirs qui l'unissent, elle, observatrice externe, à son objet, la réalité africaine. Son vécu canadien et ses idées sur l'Afrique influencent son interprétation de la réalité africaine (Roy 2001 : 39). Le sachant bien, elle ne semble pas avoir voulu parler *au nom* des Africains, mais plutôt *à propos de* son expérience africaine, dans son désir de faire partager à ses lecteurs son intérêt

pour l'Afrique et son expérience du Ghana. Avec le recul, Laurence comprend que représenter des personnages africains à un lectorat étranger était un peu audacieux (Eustace 2003; Irvine 2008 : 191). Son rôle d'intermédiaire est limité dans le temps. C'est désormais au tour des Africains de représenter leur propre réalité au monde : "I had decided I could never get deeply enough inside the minds of African People. [...] or, at least, I'd gone as far as I personally could as a non-African" (1989 : 56).

Laurence cherche à diminuer la distance entre elle et les autres, en tentant de voir la réalité avec les yeux de l'autre (Collu 1997 : 20). Lors d'une conférence donnée à l'Université York (citée dans Foster Stovel 2008 : 13), elle réitère cette problématique du « parler pour l'autre » : "one can never penetrate far enough into a different culture." Dans une lettre à Adele Wiseman (20 janvier 1979), elle affirme : "I had really said everything about Africa that I had to say." Et dans "Ten Year's Sentence," une réflexion sur son premier roman, elle ajoute :

It had seemed to me a few years before that if anything was now going to be written about Africa, it would have to be done from inside by Africans themselves, and this was one reason I stopped writing anything with that setting (Laurence 1969a : 12).

Son rôle d'intermédiaire, Laurence l'inscrit dans la trame de son roman, par le biais du personnage de Miranda Kestoe, sorte d'*alter ego* qui agit comme porteuse d'un contre-discours s'opposant aux discours impérialistes sur l'Afrique. Le personnage agit comme médiatrice et cherche à ouvrir un espace de dialogue :

These [Miranda and other characters from the *Tomorrow-Tamer*] go-betweens also underscore her [Laurence's] use of language. The emphasis on *vision* in her writings is equated with the desire for *meaning*, and this is reflected in her beautifully evocative 'translations' in *This Side Jordan* and in some of the stories of *The Tomorrow-Tamer* (as well as her equally sensitive, actual translations in *A Tree for Poverty*) (Vincent 1994 : 18).

Ce qu'on veut dire par là, c'est que la médiatrice tente de « traduire » la réalité des uns pour la faire voir (« vision ») aux autres. La section 3.3 sur le contre-discours de l'impérialisme fournit quelques exemples de ce type de médiation par l'entremise de Miranda, pour faire comprendre la perspective des Africains, filtrée par le point de vue d'une étrangère.

Laurence prend son rôle d'intermédiaire très au sérieux et lit les ouvrages de chercheurs de l'époque (Robert Sutherland Rattray, Joseph Buakye Danquah, Eva Lewin-Richter Meyerowitz, J. H. Nketia) sur l'histoire et les traditions du Ghana et

de la région Ashanti, d'où vient son personnage principal (Sparrow 1992 : 100; Killam 1976 : xvii). Plus tard, elle en parle en entrevue : "I not only had a number of Ghanaian friends, but I had read enormously widely, books of anthropology and books of Ghanaians too about their own culture" (Sullivan 1983 : 64). C'est surtout évident dans les passages truffés de mots en twi où elle rapporte le déchirement intérieur de Nathaniel Amegbe entre modernité et traditions. Mais certains critiques (Xiques 2005 : 222, Eustace 1996, Nenevé 1997) reprochent gentiment à Laurence d'avoir peut-être exagérément consulté anthropologues et historiens qui ont écrit sur cette région du monde, ce qui l'amenait parfois à avoir une vision quelque peu « stéréotypée » des réalités de ses personnages ghanéens.

2.3 Stratégies discursives

La discussion qui précède a permis de mieux connaître le positionnement de l'auteure vis-à-vis du contexte où s'inscrit son premier roman. Tournons-nous maintenant vers le texte lui-même, pour tâcher d'en comprendre l'« intention », c'est-à-dire déchiffrer les stratégies discursives qui y sont déployées. Pour ce faire, il est logique de se demander tout d'abord quelles sont ces stratégies discursives que Laurence a utilisées pour inscrire les discours qu'elle fait tenir à ses personnages dans un cadre. Il y en a sans doute plusieurs, mais deux retiennent particulièrement l'attention : l'alternance des voix (au niveau macrostructurel) et l'utilisation de dialogues (au niveau microtextuel) marqués par plusieurs niveaux de langue et sociolectes.

2.3.1 Alternance des voix

L'intention qui fonde le projet de TSJ est sans doute louable : Laurence veut *représenter équitablement et également* les deux perspectives de l'équation, la ghanéenne et la britannique, d'où l'alternance des épisodes où elle présente les deux groupes de protagonistes. Clara Thomas (1969 : 28) fait une distinction entre l'intention/l'origine et l'effet d'une telle stratégie discursive :

The theme is right... But in its translation into plot, in Mrs. Laurence's first excursion from short story to novel, there is a certain insistence on symmetry or balance, in plot and character, that in its origin is the just impulse to deal fairly and completely with each character, but in its effect seems sometimes to be a contrivance (Thomas 1969 : 28).

Cette “contrivance,” Clara Thomas l'attribue au fait que TSJ est un premier roman. On a reproché à Laurence cette structure « manichéenne », car trop soucieuse de représenter la réalité africaine avec une justesse chatouilleuse (Vincent 1994 : 57). Structure même quelque peu simpliste, étant donné la complexité des questions intrinsèquement liées qui constituent la trame narrative (Richards 1990 : 23). Toutes ces critiques, Laurence elle-même les avait anticipées dans une lettre à Adele Wiseman datée du 10 juillet 1956 (citée par son biographe King, en traduction française de 2007 : 126) : « les Européens détesteront les parties européennes et les Africains détesteront les parties africaines ». Il est certain qu'une telle alternance formelle a dû imposer à l'auteure un dur exercice de juxtaposition et d'équilibrage des voix et des perspectives (Pabby 2005 : 81). Laurence n'en est pas entièrement satisfaite :

The device of using alternating chapters to convey the African and the European points of view does not seem to me to be entirely satisfactory, but I don't know how else it could have been done (Laurence 1969b : 81).

Cette insistance sur le parallélisme n'a pourtant pas que des désavantages. Elle permet d'objectiver le sentiment d'exil et de dépossession ressenti par les deux groupes : tiraillement entre traditions et avènement de l'Indépendance pour les Ghanéens, perte d'un exil à la fois doré et effrayant pour les Britanniques (Pabby 2005 : 81). Cette alternance unit plus qu'elle différencie, malgré les apparences. Car si les deux principaux protagonistes appartiennent à des groupes « opposés », ils n'en partagent pas moins une caractéristique fondamentale : tous deux vivent un conflit interne en ce crépuscule du colonialisme, l'un luttant contre sa mentalité de colonisé et l'autre contre sa mentalité de colonisateur (Heinimann 1991 : 31). Enfin, l'alternance des chapitres permet une structure plus cyclique que linéaire, mieux à même de représenter une réalité africaine où le temps n'est pas vu comme un continuum linéaire (New 1983 : 113).

Patricia Morley (1981 : 61) pense elle aussi que cette alternance n'est pas tout à fait satisfaisante. Pourtant, elle en souligne un avantage décisif : éviter le narrateur omniscient. Car si le roman est narré à la troisième personne, l'alternance des chapitres correspond à l'alternance des voix, qui permet à l'auteure, par le discours indirect libre rapporté, d'approfondir ses personnages et de présenter leurs différentes perspectives. En effet, les chapitres alternent surtout entre les points de vue de Nathaniel Amegbe et de Johnnie Kestoe, principaux protagonistes, l'un Ghanéen,

l'autre Britannique. Laurence détaille leurs pensées tour à tour. Elle fait aussi entendre abondamment leurs voix dans les dialogues. Même si le « je » n'est jamais utilisé (sauf dans les soliloques de Nathaniel), on a l'impression que le roman est narré à la première personne par Johnnie et Nathaniel, en alternance. La voix du premier est marquée de rancœur mêlée de désarroi devant les rapides changements et l'incertitude sur la place des étrangers dans l'avenir de l'Afrique. Celle du second révèle un espoir mêlé d'hésitation et un déchirement entre les traditions et l'impératif d'un avenir indépendant et moderne pour le Ghana.

En traduction, il importait de saisir ces nuances de ton, qui découlent directement du positionnement de Laurence vis-à-vis de l'Afrique. L'analyse du discours qu'on présente au chapitre 3 a permis de repérer les éléments lexicaux et syntaxiques organisés en réseaux pour porter les différents discours. Chez Johnnie, par exemple, les mots à connotation amère et les tournures négatives abondent. Son ton est souvent bref, ses formulations, impolies, surtout quand il s'adresse aux Africains. En revanche, les tournures de Nathaniel sont plutôt hésitantes, voire ambiguës. Il se lance parfois dans de grandes envolées lyriques, qui reflètent un mélange d'anticipation et d'optimisme. Le chapitre 3 en donne plusieurs illustrations microtextuelles.

Les premiers manuscrits du roman donnaient une place quasi égale aux personnages européens et africains, mais l'éditeur canadien de Laurence, constatant que les scènes entre Ghanéens étaient plus vivantes, a exigé des coupes dans les scènes entre Britanniques. Ainsi, le livre tel qu'il a été publié accorde plus de place aux personnages africains, et peut-être aux perspectives africaines, filtrées par une auteure canadienne. Or, à l'époque, dans les romans d'étrangers sur l'Afrique, les personnages principaux sont rarement africains et le continent ne sert qu'à fournir un cadre exotique et parfois même à justifier l'agression coloniale (Roy 2001 : 37; Killam 1976 : ix). Laurence, en revanche, met en scène des personnages africains extrêmement bien définis, en accordant plus d'espace (aspect quantitatif) au personnage de Nathaniel Amegbe et en l'approfondissant davantage (aspect qualitatif) que tous les autres (Coger 1996-1997 : 14). Pour John Eustace (1996 : 366), c'est ce déséquilibre qui ouvre un espace d'accueil du projet national ghanéen dans l'esprit des lecteurs du roman, dont on peut penser que la plupart ne sont pas Africains.

En traduction, il a été facile et même sans doute nécessaire de substituer cette alternance de voix par une *même* alternance de voix. Le paradigme du *même* fonctionne donc très bien pour traduire cette caractéristique formelle du premier roman de Margaret Laurence. La macrostructure de la traduction se situe donc dans un rapport *analogique* avec celle de TSJ.

2.3.2 Dialogues et sociolectes

Au niveau macrostructurel, Laurence inscrit les discours par l'alternance des voix et des chapitres, tandis qu'au niveau microtextuel, elle les fait tenir à ses personnages par le biais de nombreux dialogues, y compris parfois en pidgin à base lexicale anglaise parlé en Afrique de l'Ouest.

Laurence fait des dialogues un élément central de son roman, pour représenter les déchirements et luttes de pouvoir entre les personnages, mais aussi pour révéler ce qui se passe en leur for intérieur (Rimmer 1997 : 4). La prédominance des dialogues sert également à contourner la rigidité de la narration à la troisième personne et à donner une plus grande vivacité aux personnages (Harrison 1987 : 246). Les dialogues et soliloques des personnages ghanéens sont plus rythmés et usent davantage de l'anaphore que ceux des personnages britanniques (ibid. : 247).

Les dialogues reflètent aussi la vivacité des traditions orales africaines (New 1983 : 113). En ce sens, Laurence a su s'identifier avec une oralité tout africaine :

Traditional African culture, by contrast [with European written tradition], claims at its heart the creative power of the spoken word; speaking creates, and hearing enacts; and this dimension of the culture is one which Laurence (the uncharacteristic Westerner in Africa) does allude to (New 1983 : 113).

Le chapitre 3 fait grand usage d'exemples dialogiques, car ils constituent un conduit idéal pour inscrire textuellement les différents discours. En effet, les dialogues sont moins neutres que les passages narratifs, car directement associés à des personnages. Or, pour que ceux-ci soient de crédibles représentations littéraires, ils doivent exprimer des opinions, des positions idéologiques, des sentiments.

Traduire l'oralité à l'écrit n'est pas chose facile. Dans les œuvres littéraires, on ne *retranscrit* généralement pas de vraies interactions orales. Les dialogues écrits sont plutôt des représentations littéraires de telles interactions. Pour leur conserver une certaine oralité, les auteurs les écrivent souvent dans un niveau de langue moins soutenu que pour la narration. Traduire la représentation littéraire de cette oralité

d'une langue à l'autre n'est pas non plus sans problèmes. Et dans le cas de TSJ, la situation est compliquée par la coexistence de plusieurs sociolectes, rendue nécessaire par l'interaction entre deux groupes de protagonistes de cultures et langues différentes.

Les protagonistes britanniques sont relativement unis linguistiquement. Ils partagent une origine nationale, même si leur appartenance sociale n'est pas toujours spécifiée. L'une des stratégies utilisées par Laurence pour donner à ce groupe une certaine vraisemblance est l'utilisation de nombreux britannicisms, tant dans la narration que dans les dialogues. On appelle le patron "the Squire" (p. 7), il aime les "sundowner" (p. 7) pour lesquels il donne des "dash" (p. 150), sa femme veut un bungalow à la "Anne Hathaway's cottage" (p. 127), elle propose à ses visiteurs de l'"orange squash" (p. 15), une autre promène ses enfants dans un "pram" (p. 153). La présence de britannicisms peut être mise sur le compte du séjour que fit Laurence en Angleterre au tournant des années 1950, mais aussi d'une certaine intériorisation de ce qu'elle dénonce par ailleurs : le colonialisme littéraire toujours prévalent à l'époque, qui impose les canons britanniques.

Les dialogues des personnages britanniques sont assez expressifs et colorés. En traduction, ils n'ont posé que peu de problèmes, si ce n'est qu'on a tâché de trouver des termes tout aussi expressifs et colorés en français. Le niveau de langue n'est en général ni trop familier ni trop soutenu, quelques expressions sont éliminées (dans le style "there's" plutôt que "there is"). La traduction s'inspire de cette forme du discours, par exemple en formulant les questions des dialogues de façon plus familière que dans la narration (du type « Est-ce que tu penses? » plutôt que « Penses-tu? »).

Du point de vue de la traduction, l'anglais parlé par les personnages africains est plus intéressant, car il prend diverses formes, et notamment celle du pidgin. Car TSJ est un roman somme toute assez polyphonique au point de vue de la linguistique, même s'il est entièrement écrit en anglais. C'est là un élément important pour la traduction. Laurence attire d'ailleurs souvent l'attention sur ce point par des commentaires métalinguistiques sur la présence sous-jacente de diverses langues dans le texte. Elle fait en effet quelques remarques métalinguistiques sur les langues twi, ga, fante et pidgin que sont censés utiliser les personnages ghanéens, mais dont les énoncés sont reproduits en anglais (Rimmer 1997 : 6). En ce sens, ces dialogues qu'on lit en anglais sont déjà des traductions de scènes censées se dérouler en langues

nationales, que Laurence marque légèrement par un style quelque peu formel, mais dans un anglais relativement neutre (ibid. : 7; Harrison 1987 : 247).

Les choses se compliquent dans les passages en pidgin. On le sait, la langue est le lieu fondamental de la lutte du discours postcolonial, car l'agression coloniale établit une hiérarchie entre les langues (Wa Thiong'o 1995 : 285). Laurence met cette problématique du colonialisme linguistique en scène dans un dialogue entre Nathaniel, prof d'histoire, et Lamptey, prof d'anglais :

'What's so terrible about preparing a lecture, anyway?' he [Nathaniel] snapped. 'You ought to try it sometime.' 'What's the use?' Lamptey said candidly. 'The stuff I teach don't make sense anyway. So I just tell them to memorize everything. Nobody do it, but that's their business. You know what we took today, Nathaniel?' 'What?' 'Woodsworth.' Lamptey pulled a mock-earnest face. "Stern Daughter of the Voice of God" - what kind of stuff is that? Some god - his voice can make a daughter. What you think of that? It's crazy, man. I tell you it got no sense.' Nathaniel laughed despite himself.	– Qu'est-ce qu'il y a de mal à préparer ses cours? demanda-t-il d'un ton bourru. Tu devrais essayer un jour. – À quoi bon? répondit Lamptey candidement. Les trucs que j'enseigne n'ont aucun sens, de toute façon. Alors, je finis par leur dire de tout apprendre par cœur. Ils font même pas ça, mais au fond, c'est pas mon problème. Tu sais ce qu'on a étudié aujourd'hui, Nathaniel? – Non, quoi? – Woodsworth, répondit Lamptey en prenant un air faussement sérieux. '<i>Stern Daughter of the Voice of God</i>', et puis quoi encore? Y a un dieu qui a une voix qui a une fille? Ça tient pas debout, tu penses pas? Aucun sens! Nathaniel ne put s'empêcher de rire.
---	--

TSJ : 20

Dans ce passage, Laurence montre toute l'absurdité de l'imposition de canons littéraires étrangers liés à la domination coloniale, qui sont de toute évidence loin d'avoir une pertinence universelle (Florby 1997 : 154-155). Ainsi illustre-t-elle, par une représentation littéraire, un discours qui se tiendra plus tard abondamment dans les études postcoloniales : le colonialisme britannique a instrumentalisé non seulement la langue, mais aussi la littérature du colonisateur comme moyen de contrôle colonial :

British colonial administrators, provoked by missionaries on the one hand and fears of native insubordination on the other, discovered an ally in English literature to support them in maintaining control of the natives under the guise of liberal education (Viswanathan 1987, citée dans Ashcroft *et coll.* 2002 : 3).

Venant d'une ancienne colonie britannique de peuplement, Laurence sait très bien que l'influence de l'anglais a accompagné de près l'expansion coloniale britannique. Elle voit à quel point les concepts (ici, "Daughter of the Voice of God") peuvent sembler étrangers lorsqu'ils sont transplantés dans un autre substrat culturel

et linguistique. Cette démonstration par l'absurde reflète le positionnement discursif anti-impérialiste de Laurence et rappelle la situation bien réelle que raconte Achebe (1975 : 44) : celle d'un élève nigérian qui, par crainte de se faire traiter de "bushman" par ses petits camarades, décide d'écrire sur l'hiver plutôt que sur l'harmattan.

En traduction, il est difficile de reprendre ce genre de référence métalinguistique tout en gardant une certaine vraisemblance; qu'il suffise de penser à la traduction anglaise ou latine du *Discours de la méthode*, écrit en français et non en latin, précise Descartes, ce qui pose un grave problème de vraisemblance en traduction latine (Hermans 2009 : 200). Pour éviter ce problème, nous avons gardé le vers cité comme tel, en anglais, puisque nous parlons d'un poème écrit en anglais, même s'il en existe sans doute des versions françaises. D'autant que la poésie est un genre souvent jugé intraduisible, qui est davantage adapté ou recréé que traduit (Jakobson 1963 : 86; Laraniera 1996 : 217).

Dans l'extrait cité plus haut, le lecteur francophone devrait également s'attendre à ce qu'un professeur de langue anglaise étudie des poèmes en anglais. Laisser le vers de Woodsworth comme tel, en anglais, n'empêche nullement le lecteur de la traduction de comprendre parfaitement ce dont il s'agit ici : enseigner des référents culturels complètement étrangers a peu de sens. C'est là un second niveau de lecture qui montre bien que ce qui compte ici, c'est le discours, et non pas tant le vers comme tel, qui n'en est qu'une illustration. Et comme Laurence explicite plus loin ("Some god - his voice can make a daughter", qui n'est pas une citation et que nous avons donc traduit), le lecteur s'y retrouve facilement. Pour renforcer le discours critique de l'imposition de canons littéraires, que le personnage traite avec dérision, nous avons tout de même cru bon de refléter les libertés prises par Laurence avec la grammaire (*what's, that's, it got, do/don't*, etc.) et certains choix lexicaux (*stuff*) avec des tournures aussi familières en français. En effet, si le discours de Lamptey est censé être mené en anglais, et non en pidgin (car deux professeurs de langue maternelle différente comme le sont Amegbe et Lamptey échangent vraisemblablement en anglais), il n'en reste pas moins marqué par une certaine nonchalance. Le personnage est léger, négligent, jouisseur; son anglais, bien qu'assez soutenu, reflète quelque peu cette négligence. En traduction, nous avons tâché de réinscrire cette caractéristique par des formules comme *les trucs*, ou en éliminant des particules négatives.

Une autre référence métalinguistique est traitée très différemment :

'Jolly good,' he [the school principal, a Ghanaian man called Mensah] said. 'Jolly good, Amegbe.' Nathaniel winced at the phrase. <i>Englishmen</i>¹³ said it, and it sounded all right. But in the mouth of this man it was an affectation. Like the room, he now saw, and the suit, and the tie. And behind it were only dreams and the substance of dreams.	– C'est vachement bien, ça, Amegbe! s'exclama-t-il. Vachement! L'expression le fit sourciller. Dans la bouche des <i>Européens</i>, ça sonnait bien, mais dans celle de Mensah, c'était affecté. Comme son bureau, constatait-il maintenant, comme son complet, comme sa cravate. Et derrière, il n'y avait que des rêves, la matière des rêves.
---	--

TSJ : 182

Le même problème de vraisemblance est ici posé, mais il a fallu le régler différemment. Dans TSJ, Laurence utilise de façon presque interchangeable les termes *English* et *Europeans*. Il était donc facile de l'imiter et de substituer *Englishmen* par *Européens*. Cet amalgame que fait Laurence entre Anglais et Européens, mais aussi entre Ghanéens et Africains, s'explique sans doute par le fait qu'elle s'adresse d'abord à un public canadien qui ignore tout de l'Afrique (Kom 1992 : 54). Si en traduction nous substituons ces termes entre eux, ce n'est pas dans une perspective d'équivalence (remplacer un terme par un autre de *même* valeur, car être Anglais, ce n'est pas la *même* chose qu'être Européen), mais dans une perspective métonymique : traduire un terme, *Englishmen*, par son hyperonyme, *Européens*. La traduction française cherche ici davantage la *vraisemblance* que le *même*. D'autant que le discours porte sur l'affectation qu'il y a à imiter les tournures très marquées de la langue imposée par les colonisateurs (ici l'expression, "Jolly good"), ce qui agace Nathaniel (Florby 1997 : 153). Le personnage lui-même trace une ligne entre l'anglais « européen » et l'anglais « africain » (ibid.).

Chez certains personnages ghanéens et dans certaines situations, Laurence utilise un anglais soutenu et quelque peu ampoulé. Par exemple, quand Nathaniel Amegbe rencontre les Kestoe, sa première réplique est empreinte de formalisme : "I am pleased to meet you, he said stiffly, I am Mr. Amegbe. No, I do not know this artist personally" (TSJ : 42). Remarquons le caractère "stiff" de l'énoncé, l'absence d'élision pour "I am" ou "do not", l'utilisation de formules toutes faites ("I am pleased to meet you"), caractéristiques qu'on a reprises en traduction.

Cet anglais assez cérémonieux, Laurence le caractérise de « méticuleux » pour décrire l'élocution d'un personnage assez secondaire, le directeur de l'Académie

¹³ Accent ajouté dans les passages de TSJ : c'est nous qui soulignons.

Futura, Jacob Abraham Mensah. Ce commentaire métalinguistique fait allusion à la hiérarchie sociale coloniale qui divisait les Africains à l'époque :

Classes at Futura Academy were conducted in English, but the masters out of class spoke to one another in the vernacular, Ga or Twi or Fante. But not with Jacob Abraham. With him, they always spoke meticulous English.	À l'Académie Futura, on enseignait en anglais, mais hors de la classe, les maîtres d'école parlaient entre eux le vernaculaire : ga, twi ou fante. Mais avec Jacob Abraham Mensah, on usait d'un anglais méticuleux.
---	--

TSJ : 23

Laurence ne semble pas poser de jugement de valeur sur les différentes langues, mais elle signale tout de même que les rapports linguistiques ne sont pas tout à fait égalitaires, puisqu'avec le patron, on s'abstient de parler les langues « vernaculaires », terme légèrement connoté, sans doute choisi à dessein par Laurence. Elle signale par là à quel point la langue est étroitement liée à l'identité (Florby 1997 : 153).

Voyons un dernier commentaire métalinguistique que fait Laurence sur l'anglais soutenu de Victor Edusei, le plus éduqué des personnages ghanéens et le plus apte à s'opposer à l'impérialisme grâce à sa capacité de se battre sur le même terrain que les Britanniques :

'Ah, Mr Kestoe, I trust I have not intruded at an inopportune moment. Allow me to introduce myself. I am Victor Edusei, a journalist with the "Free Ghana Citizen". I promise you I will only take a few minutes of your valuable time.'	– Ah, monsieur Kestoe, j'espère ne pas vous déranger à un moment inopportun. Laissez-moi me présenter. Victor Edusei, journaliste au <i>Free Ghana Citizen</i> . Je vous assure que je ne prendrai que quelques minutes de votre précieux temps.
He [Johnnie] had expected pidgin English, or at most the heavily accented, stilted phraseology of the semi-educated African. But this man's speech had in it more Oxford than Accra.	Il s'était attendu à de l'anglais pidgin, ou du moins à l'accent prononcé et à la phraséologie ampoulée des Africains pas très instruits. Mais l'élocution de son visiteur relevait plus d'Oxford que d'Accra.

TSJ : 38

Ici, Laurence utilise le langage pour introduire une rupture dans les discours impérialistes portés par certains de ses personnages, dont Johnnie Kestoe (Rimmer 1997 : 6). Par le niveau de langue qu'elle prête au personnage de Victor Edusei, elle défait les préjugés de beaucoup de Britanniques envers l'Afrique, qui s'attendent à du pidgin ou à de l'anglais à l'accent très marqué. En plaçant la diction de ce personnage davantage près d'Oxford que d'Accra, elle remet en question l'une des prémisses des

discours impérialistes qui veut que des différences infranchissables séparent les Africains des Européens. Linguistiquement, elle les met ici sur le même pied. Johnnie, nourri de sentiments impérialistes, continue de mépriser son interlocuteur, mais il est obligé de le détester comme un égal (ibid.). Pour montrer à quel point Victor Edusei maîtrise bien l'anglais, comme un gars d'Oxford, Laurence utilise un ton assez soutenu : "inopportune moment," "your valuable time," qu'on a repris par des expressions françaises assez soutenues (« moment inopportun », « votre précieux temps »), malgré le caractère oral de l'échange.

En traduction, il a été facile de substituer cette caractéristique formelle, le niveau de langage, par un *même* niveau. Pourtant, dans les dialogues, la traduction a souvent omis une autre caractéristique formelle typique de l'anglais et à laquelle TSJ n'échappe pas : l'étonnante fréquence et la grande monotonie des indications dialogiques du genre "he/she said." Quand elles s'accompagnaient d'un indicateur de ton (par exemple, "she said in a low voice," "he said candidly," "he snapped," etc.), la traduction les a préservées et rendues par une *même* expression française (par exemple, « répondit-elle d'une voix sourde », « avoua-t-il candidement », « siffla-t-il », etc.). Mais souvent, comme il est admis en traduction française de l'anglais, nous avons omis certaines indications dialogiques du genre "he/she said" et rendu d'autres par des formules plus diversifiées, comme « reprit-elle », « continua-t-il », ou encore en intégrant le marqueur de ton (par exemple, "he said in a roaring voice" rendu par « rugit-il »). Les dialogues et les indications dialogiques de la version française ne sont donc pas les *mêmes* qu'en anglais, tant sur le plan formel que sur celui du contenu.

2.3.3 Le cas du pidgin

Le sociolecte le plus intéressant du point de vue de la traduction est l'anglais pidgin que Laurence prête à ses personnages dans un petit nombre de répliques, peut-être l'équivalent d'une ou deux pages dans tout l'ouvrage. Dans TSJ, Laurence associe le *twi* au passé et l'anglais au colonialisme, tandis qu'elle présente le pidgin comme une sorte de "cross-langage" (Rimmer 1997 : 10). Le pidgin établit une divergence entre voix narrative et voix sociolectale (Chapdelaine et Lane-Mercier 2001 : 13), qu'il est plus difficile de distinguer ailleurs dans le roman.

Comme Achebe, Tutuola et bien des auteurs ouest-africains, Laurence met en scène des personnages parlant l'anglais pidgin, sans doute dans un effort pour

représenter la tradition orale très marquée en littérature africaine (ibid. : 93). Laurence n'essaie pas de copier ou de retranscrire fidèlement la réalité de cette langue, mais use d'une stratégie discursive qui lui permet de donner une certaine « africanité » à ses personnages, sans pour autant que le sens de leurs propos ne deviennent incompréhensible à un lectorat anglophone (Irvine 2008 : 191). C'est en quelque sorte une volonté de « traduire » la réalité tout ouest-africaine de cette langue, que Laurence a pu apprécier lors de son séjour au Ghana.

Les critiques à l'égard des représentations littéraires des pidgins et autres formes d'oralité hybride se trompent en leur reprochant leur manque de *vraisemblance* (Ashcroft *et coll.* 2002 : 70). En effet, de telles représentations littéraires ne cherchent pas à *imiter* le réel de façon *vraisemblable*, mais plutôt à *évoquer* la rythmique et la poésie de la langue parlée; il ne faut donc pas les confondre (Homel et Simon 1988 : 57-58; Buzelin 2005 : 46). Laurence a une bonne oreille pour l'oral et l'a encore plus approfondie par ses traductions de poèmes somalis (Thomas 1976 : 56). Elle perçoit très bien les formes sonores (“sound patterns”) et les retransmet avec une égale précision (ibid.). Pour rendre cette couleur particulière du langage, Laurence ne cherche pas à retranscrire précisément ce qu'elle entend, elle invente plutôt un “African simile” (Harrison 1987 : 247).

La traduction des passages en pidgin dans TSJ pose problème, comme il fallait s'y attendre. Si nous nous plaçons dans le paradigme du *même*, le problème devient infranchissable, car il n'y a pas d'*équivalent* à proprement parler du pidgin ouest-africain dans les expressions linguistiques francophones de l'Afrique de l'Ouest (Bandia 1994 : 99, 103). Le pidgin anglais d'Afrique de l'Ouest est né du besoin des colonisateurs et des colonisés de communiquer entre eux, puis s'est transformé en une *lingua franca* entre locuteurs de langues maternelles différentes, toutes classes sociales et tous niveaux économiques confondus (Bandia 2008 : 124, 127). Les attitudes envers le pidgin varient : d'aucuns le considèrent comme un anglais mal parlé (“broken English”), d'autres comme un simple dialecte, certains comme une langue de plein droit, avec ses propres caractéristiques formelles. Son lexique est certes largement tiré de l'anglais, mais il varie selon les régions, et sa syntaxe est profondément influencée par les langues africaines (Bandia 1994 : 96). Le pidgin est très codifié : on le considère comme une langue de plein droit, car ses règles sont assez stables, son lexique, étendu et peu fluctuant, sa syntaxe, arrêtée par l'usage. En revanche, il n'y a pas en Afrique de l'Ouest de langue équivalente, sorte de pidgin à

base lexicale française, ou « créole », comme c'est le cas dans les Antilles ou dans l'océan Indien. On y parle les langues nationales et le français, avec quelques expressions typiques de la région, sans plus.

Pourquoi cette absence d'équivalence entre pidgin ouest-africain et français parlé dans la région? On peut attribuer cette situation aux différentes dynamiques linguistiques des colonies anglaises et françaises et aux politiques linguistiques coloniales de la Grande-Bretagne et de la France. Assimilationnistes, les Français encourageaient l'enseignement du français et de la littérature française dans les colonies, tandis que les Britanniques, avec leur politique de l'« Indirect Rule », se limitaient à un enseignement linguistique plus limité et plus expéditif (Bandia 2008 : 27). Les colonisateurs français avaient plutôt tendance à imposer leur langue aux Africains, tandis que l'approche anglaise était plus propice à l'émergence d'un langage métissé, qui marie des mots et tournures de langues africaines à l'anglais. C'est peut-être ce qui explique l'invention du « petit nègre », une forme de français rudimentaire, à la syntaxe simplifiée, symbole honni d'un colonialisme où la condescendance et le mépris du sujet colonial étaient la norme.

En traduction, puisqu'on recherche souvent des équivalences, cette donnée historique a son importance. Il y a bien sûr des parlers francophones d'Afrique de l'Ouest qui pourraient faire l'affaire : français de Moussa, français de Treichville (du nom d'une banlieue d'Abidjan) ou petit français en Côte d'Ivoire, camfranglais au Cameroun, français tiraillleur ou tiraillou parlé autrefois dans l'armée française, mais aucun n'est stable et établi comme le serait un pidgin ou un créole (ibid. : 99-100; Wuteh-Vakunta 2008; Mebitagan et Mokobia 2011 : 106). Pour rendre un texte en pidgin anglais par un *même* sociolecte à base lexicale française, il aurait fallu chercher du côté de créoles stables et codifiés comme on en trouve en Haïti, dans les Antilles ou dans l'océan Indien. Mais cela aurait posé un problème de vraisemblance : comment des personnages ghanéens se mettraient-ils soudain à parler un créole clairement reconnaissable comme haïtien, antillais, voire réunionnais? Ce choix traductif ouvrirait « a Pandora's box of linguistic, historical, political and ideological concerns » (Bandia 1994 : 106).

Gillian Lane-Mercier (2001 : 133) fait la liste des stratégies traductives employées pour représenter les parlers non standards : effacement des marqueurs sociolectaux, remplacement d'un sociolecte par un autre jugé équivalent, invention d'une représentation littéraire de ce parler, qui tente d'en imiter les « déviances »

linguistiques. Ces stratégies sont historiquement déterminées et révélatrices de la conception du rapport à l'autre dans une époque et une société données (ibid.). Les traducteurs français de pidgin ouest-africain ont eux aussi adopté plusieurs stratégies traductives différentes au fil du temps.

La première consiste à traduire l'anglais pidgin en français standard. C'est ce qu'ont choisi de faire plusieurs traducteurs français de l'écrivain nigérian Chinua Achebe (Mebitagan et Mokobia 2011 : 105), mais aussi ceux de l'écrivain ghanéen Ayi Kwei Armah pour son roman *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, paru en 1968. Les traducteurs d'Armah ont rendu le pidgin ghanéen par un français très normé et formel, aplanissant complètement ce parler non standard. En outre, ils ont traduit le titre par *L'Age d'or n'est pas pour demain*, faisant fi de l'orthographe non standard du titre, qui était lui-même un clin d'œil au pidgin omniprésent dans le roman (Jay-Rayon 2012 : 50). Ce choix semble découler d'un rejet de l'équivalence verbale, pour s'en tenir à la concordance entre sens et langue, pensée et parole, c'est-à-dire en ne traduisant que le contenu sémantique, sans égard à la forme (Mebitagan et Mokobia 2011 : 108). Or, Berman (1985 : 78-79) a amplement prévenu les traducteurs contre le gommage des sociolectes, qui n'est pas rare en traduction vers le français et qui fait fi de la pluralité de ces formes d'expression, sans parler du rejet d'une certaine visée de concrétude que représente leur utilisation en littérature (Oseki-Dépré 1999 : 42-43) ou de l'effacement d'une certaine « africanité » (Bandia 1994 : 101).

La deuxième stratégie utilisée par les traducteurs français semble peu naturelle aujourd'hui, mais était autrefois commune, sans qu'on puisse pourtant la qualifier d'équivalente : traduire l'anglais pidgin par un français cassé, pire, du « français petit nègre » (Bandia 1994 : 105). C'est ce qu'a choisi le traducteur français de *No Longer at Ease* (Chinua Achebe, 1960) pour traduire les passages écrits dans un pidgin assez proche de celui parlé au Ghana, dans *Le malaise* (paru en 1974). Et pourtant, comme le dit si bien Achebe, le pidgin n'est pas “a sort of Uncle Tom's dialect but rather a language in itself, not something you just cook up” (cité dans Bandia 2008 : 124; 1992 : 49). Or, le « petit nègre » est justement une forme de “Uncle Tom's dialect,” basé sur un postulat raciste et très péjoratif, objet de moquerie tant pour les étrangers que pour les Africains eux-mêmes (ibid. 2008 : 213; Mebitagan et Mokobia 2011 : 105). Traduire en ce dialecte honni se résume à imposer aux personnages le ridicule et la dégradation.

La troisième voie est l'utilisation d'une équivalence formelle, mais dans un contexte si différent que la traduction ne pourra prétendre à la vraisemblance. On pourrait penser ici à la traduction de Shakespeare ou de Faulkner en joul (Brisset 1990; Chapdelaine et Lane-Mercier 2001). Et à moins d'agir dans une optique politique comme ce fut le cas pour ces exemples, traduire le pidgin ouest-africain par un créole haïtien, antillais ou réunionnais aurait été intenable pour TSJ. On aurait alors substitué un discours tenu en pidgin par un discours tenu dans une *forme* linguistique équivalente, le créole. Le paradigme du *même* pour ce qui est de la forme nous aurait cependant mené tout droit vers une *invraisemblance* qui aurait menacé l'intégrité de la version française. Or, à moins de vouloir poser un geste politique (mais à quelle fin?), ce choix semblait injustifié.

Heureusement, il existe une quatrième voie, et elle est tracée par deux auteurs aussi contrastés qu'Eugene Nida et Raymond Queneau. Le premier avait prévenu contre la perte de la valeur horizontale (géographique) et verticale (socioéconomique) des dialectes en traduction (Nida 1976 : 55). S'il admet que "rarely do authors or translators consistently represent all the details of such dialects", il préconise néanmoins d'en retenir "certain easily recognized features [...] to *signal* the type of dialect being used" (ibid.; accent ajouté). Et dans sa traduction du *Palmwine Drunkard*, d'Amos Tutuola, où le pidgin anglais est très présent, Raymond Queneau avait décidé de créer sa propre langue pour *signaler*, lui aussi, cette différence d'élocution des personnages, qui les éloigne d'un parler standard (Mebithagan et Mokobia 2011 : 106). Hélène Buzelin (2005 : 47, 122) va dans le même sens en proposant de *suggérer* plutôt que d'expliciter, d'*évoquer* plus que de traduire la forme d'un sociolecte très marqué par un parler non standard à base lexicale française. Le résultat est parfois quelque peu artificiel, mais du moins cette construction littéraire permet-elle de rendre compte d'une certaine hybridité de la langue, sans la dénaturer et sans nuire à la compréhension. Elle permet aussi de sortir, jusqu'à un certain point, du paradigme du *même* et de l'*équivalence*, pour procéder plutôt à une construction littéraire qui *signale*, *évoque*, *représente* ou *suggère* cette différence d'élocution. La traduction devient ainsi une version différente, qui évoque la pluralité des sociolectes sans prétendre remplacer un sociolecte par un autre jugé *équivalent*.

C'est aussi la démarche que semble avoir choisie la traductrice et écrivaine Dominique Fortier pour la traduction du *Prophet's Camel Bell*. Ce récit du séjour de Laurence au Somaliland contient en effet ça et là des répliques de Somalis en anglais

non standard. Aucun pidgin ne s'est développé en Somalie, la situation est donc bien différente de celle de l'Afrique de l'Ouest. Mais dans son récit, Laurence évoque tout de même un accent et des erreurs de syntaxe communes chez les locuteurs somalis de langue seconde anglaise, comme elle tentera plus tard de représenter le pidgin ghanéen. La traductrice y a fait écho en rendant ces passages avec des erreurs semblables de syntaxe française et une épellation fautive de certains mots, pour *signaler* la différence. Cet exemple est utile, car il s'agit de la même auteure et de la même époque, même si le contexte est fort différent :

<i>The Prophet's Camel Bell</i> – M. Laurence 1963	<i>Une maison dans les nuages</i> – D. Fortier 2012
'I never no hear such thing, memsahib, never at all. Only Allah know what will happen. Man, he don't know.' TPCB : 50	– Je ne jamais entendu de choses comme ça, memsahib, jamais du tout. Allah seulement le sait ce qui arrivera. L'homme, lui ne sait pas.
'We get lost, I think, sahib.' TPCB : 80	– Nous sont perdus, je crois, sahib.
'I never no think, he said, 'I see them – one, two, three, four <i>harimaad</i> . Quickly quickly, I taking riffle – bam! bam! I get two. You think sahib coming angry?' TPCB : 146	– Je n'ai pensé jamais, dit-il. Je les voie : un, deux, trois, quatre <i>harimaad</i> . Vite vite, je prends le fusil : bam! bam! Je touche deux. Vous pensez le sahib rentrer fâché?

La version française ne reprend pas du tout l'accent somali comme il existe dans la réalité. Elle évoque plutôt un accent quelconque et une mauvaise maîtrise de l'anglais. C'est, si l'on veut, "a representation of the funny ways foreigners speak" (Bellos 2011 : 59). Les dialogues en français ne sont plus les *mêmes* que les dialogues anglais, ce qui serait de toute façon impossible étant donné les différences stylistiques entre les deux langues. Ce cas de figure illustre bien qu'on n'est plus, qu'on ne peut plus être ici dans le paradigme du *même*. À la première ligne du tableau ci-dessus, par exemple, le français semble quelque peu atténuer l'étrangeté de la langue et instaurer une légère différence d'effet entre "Man, he don't know" (dérogeant notablement à la grammaire anglaise) et « L'homme, lui ne sait pas » (plus proche du français standard). En revanche, dans la seconde rangée du tableau, la version française accentue l'étrangeté de la langue, en introduisant une faute d'accord là où il n'y en a pas en anglais. Les deux versions de la troisième rangée sont plus calquées l'une sur l'autre, en reproduisant les mêmes répétitions et fautes d'accord. Pourtant, les

dialogues, s'ils évoquent tous deux une même réalité, ne le font pas de manière semblable.

Cette quatrième voie nous permet donc de *signaler* ou d'*évoquer* une différence, par une représentation littéraire inscrite textuellement. La traduction ne relève plus d'un rapport *analogique* avec le texte source, mais d'un rapport *métonymique*. En effet, *évoquer* un parler non standard, ou un sociolecte, est une démarche métonymique, car seuls quelques aspects *évocateurs* en sont préservés. La conclusion revient sur ce point et approfondit la réflexion sur cette nouvelle façon d'envisager la traduction, inspirée en partie par les travaux de Maria Tymoczko (1999a : 278-298).

À vrai dire, il existe une cinquième voie, rarement empruntée, mais que David Bellos (2011 : 59) juge la plus naturelle : laisser les passages comme tels, dans la langue originale. Le problème que pose cette démarche, c'est celui de la compréhension et de la cohérence. Par exemple, laisser un passage en polonais dans un texte russe qu'on traduit pour un lectorat japonais risquerait de l'empêcher d'apprécier le récit, surtout si l'irruption d'une tierce langue devient trop fréquente. Mais laisser un passage en anglais dans un texte destiné à un lectorat francophone d'Amérique du Nord est une autre histoire et peut plus facilement se justifier. Dans TSJ, nous avons laissé quelques refrains en anglais pour deux raisons : tout d'abord, il s'agissait de citations (tel refrain d'un air d'Elvis Presley, par exemple) d'œuvres qui n'ont jamais été traduites. Ensuite, le contenu sémantique de tels extraits était en général peu signifiant. Les traduire aurait semblé artificiel. Les chants religieux et prières qui apparaissent en fin de roman, par contre, semblaient devoir être traduits, car ils s'inséraient dans le fil de la pensée du personnage, qui usait de la même imagerie; par exemple, citations ou prières où il est fait allusion à Joshua (Josué en français), prophète qui a traversé le Jourdain et conquis Jéricho en Terre promise. Pour les passages en pidgin, il a été possible dans quelques cas de laisser des mots 'intraduits' sans nuire à la compréhension et en préservant un peu de la couleur de cette langue : *Sah*, pour *Sir*," et *Mastah*, pour *Mister* ou *Master*, plus authentiques que *Monsieur*.

En contexte colonial, les pidgins ont d'abord été nécessaires pour permettre la communication entre maîtres et serviteurs, et de plus en plus, avec l'urbanisation et l'émergence d'États-Nations indépendants regroupant plusieurs groupes linguistiques, entre locuteurs de langues différentes (Ashcroft 2002 : 75). Prenons un

exemple de chacun des deux cas dans TSJ. Le premier est un dialogue entre le cuisinier des Kestoe et Miranda, le second, entre Nathaniel, et son voisin Yiamoo, de langue maternelle fante et analphabète :

‘Not be so, madam’ Whiskey cried. ‘You no savvy African family. My bruddah, my sitah, all time dey say – “Whiskey, why you no give we more more money?” Trouble me too much, madam. Now my bruddah – he got some small case. Poor man no be fit for mek case, madam.’ ‘What’s the case about?’ Miranda asked. ‘My family got land near Teshie, Mek farm long time. Den family come small-small. No got plenty man. No look-a de farm propra. Nuddah family, he go for my land, plant corn, plant cassava. My bruddah say, “Go, you”. Nuddah man, he say “You no mek we go”. Too much palavah. Go for court. Madam – I beg you. You help me.’ TSJ : 89-90.	– Pas com’ ça, Ma’m, s’exclama Whiskey. Tu conomiz’ pas nen famil’ africaine. Mon p’tit frère, mon p’tit sœur, tout temps disent : « Whiskey, tu donnes pas l’argent? » Dur-dur, trop dur pour moi, Ma’m. Lui, p’tit frère, l’a une affaire. Pauv’ gars peut pas faire ça. – Quelle affaire? demanda Miranda. Devant les tribunaux? – Ma famil’ l’a du terre près Teshie. Pas grand-grand. Pas pour assez faire la ferme. N’aut’ famille prend la terre, plante maïs, plante manioc. « Tu pars » n’aut gars dit. « Ta vas pas faire partir », mon frère dit. Trop de blabla. Les tribunaux. Ma’m, sivoiplait. Tu m’aides, moi.
‘Mek I go die?’ ‘No,’ Nathaniel said. ‘You no go die. You rest. I go for doctor.’ Yiamoo made a violent gesture, then grimaced in pain. ‘No,’ he said. ‘No go for doctah. I no’ gree.’ TSJ : 111.	– Je va mourir? – Non, répondit Nathaniel. Pas mourir. Te reposer. Moi, je cherche le docteur. Yiamoo fit un geste brusque, suivi d’une grimace de douleur. – Non! Va pas doctah! J’ai pas d’accord!

Hughes (1980 : 70) qualifie le premier passage d’« intraduisible » et le condamne « forcément » à se voir privé par la traduction de sa « saveur », voire de sa « couleur ». Nous ne pouvons manquer de noter la qualité rythmique de l’écriture de Laurence dans ce genre de dialogues. Leney (1980 : 69) fait l’éloge de l’égale compétence et de la grande attention qu’apporte Laurence à la représentation de « psychés » et de « dictions ».

Le premier problème est de comprendre le texte. Heureusement que Laurence, si elle a bien observé comment on parlait le pidgin autour d’elle, l’a tout de même rendu, sans note de bas de page, d’une manière assez claire pour qu’un lecteur anglophone peu familier avec cette forme d’expression en saisisse tout de même le sens global. Comme la représentation de Laurence est une construction textuelle délibérée, nous avons procédé de même et tenté de faire comme Amadou Kourouma,

ce grand écrivain francophone qui lui aussi a voulu représenter des parlers non standards : « J’ai donné libre cours à mon tempérament en *distordant* une langue classique pour que ma pensée s’y meuve » (Moncef 1970 : 8; accent ajouté). Pour signaler ou évoquer le pidgin, il nous a donc semblé nécessaire de *distordre* la langue française « classique », en élidant des articles, en utilisant le mauvais genre, en contractant des mots, etc.

Jay-Rayon (2012 : 32) et Bandia (2008 : 198-199) affirment que la répétition est très commune en littérature ouest-africaine et en pidgin anglais, pour mettre l’accent sur quelque chose. Ce dernier (ibid. 198) en donne deux exemples chez Achebe : “lick lick lick” et “black black night. ” Dans la première occurrence, les traducteurs français n’en ont tenu aucun compte, c’est-à-dire qu’ils l’ont complètement aplanie. Dans le second cas, ils ont traduit cette répétition par « la nuit plus noire que le noir ». Puisque la répétition est également caractéristique des dialogues en pidgin dans TSJ, il nous a semblé bon de les refléter en traduction, en reprenant par exemple le “small-small” du premier dialogue par « pas grand-grand ». Ce faisant, nous avons fait fi de « l’intolérance traditionnelle de la langue française aux répétitions » (Jay-Rayon 2012 : 49). Enfin, comme l’a fait Laurence, il fallait rester compréhensible et éviter de ridiculiser les personnages. Mais le résultat de cette tentative de traduction du pidgin reste quelque peu insatisfaisant.

Dans le second extrait, on note tout de suite l’inscription d’une certaine différence entre le parler de Yiamoo, qui est illettré, et celui de Nathaniel, qui connaît très bien l’anglais standard. Ce dernier ne dit pas *doctah*, mais plutôt *doctor*, car le pidgin ne lui vient pas naturellement, il ne le parle que pour pouvoir communiquer avec un homme moins instruit que lui. Il semblait donc pertinent de marquer moins fortement le pidgin de Nathaniel en traduction, par exemple en lui faisant retenir un article devant *docteur*. Traduire par « Te reposer » plutôt que « Toi reposer » est un effort pour éviter de reprendre des formulations typiques du français petit nègre qui aurait dénaturé le personnage.

Mais il faut avouer que *distordre* la langue pour *évoquer* un parler non standard pourrait facilement déraiper et finir par évoquer ce petit nègre qu’on voudrait tant éviter. La ligne est mince. En effet, il est facile de tomber dans le stéréotype, surtout en traduction, où la différence régionale, souvent impossible à reproduire, s’estompe au profit d’une différence sociale (Buzelin 2005 : 42). C’est ce qui se passe quand, dans l’espoir de recréer le parler coloré d’un personnage instruit, la traduction

leur prête des propos qui détonnent, par leur familiarité ou par les erreurs grammaticales qu'on y introduit, avec son niveau d'éducation.

2.3.4 *Mots en langues africaines*

Dans les nombreux passages où Laurence entre dans la psyché de son personnage principal, Nathaniel Amegbe, le plus souvent pour articuler un discours de la tension entre modernité et traditions, apparaissent plusieurs références en twi : 'kyerema', 'ntumpane', 'fontomfrom', 'asuani', 'odum', 'ntoro', etc. En général, Laurence n'explique pas ces termes, mais les place souvent entre guillemets simples plutôt que doubles, sans italique. La plupart du temps, le lecteur en comprend *grosso modo* le sens; par exemple, "Have you not your father's 'ntoro'?" (TSJ : 74), on comprend que le personnage fait référence à l'esprit ou au caractère de son père, ou quelque chose d'approchant. Assez rarement, Laurence explique : "around the 'asuani' creeper, whose name means 'tears'" (TSJ : 29). Cette « traduction immédiate », qui consiste à juxtaposer à un terme étranger une explication en anglais, force le lecteur à participer, en quelque sorte, à la traduction d'un concept étranger en un sens construit en anglais (Bandia 2008 : 46). Mais on peut aussi y voir simplement une stratégie de Laurence pour ne pas trop dépayser son lecteur canadien des années 1960, qui a priori ignore tout de l'Afrique (Kom 1992 : 54).

La présence de mots étrangers dans l'original pose le problème de ce que Lefevere (1992 : 29) appelle la "double translation" ou la "translation once remove." Traiter de telles irruptions discursives d'une tierce langue, souvent insérée par l'auteur pour une raison illocutoire, les *régulariser*, en quelque sorte, serait déroger à la complexité de construction de l'original (ibid.). En revanche, les laisser *intraduits* constituerait un « refus de traduire », pour marquer la différence et l'inscrire comme corollaire d'une identité culturelle autre (Ashcroft 2002 : 52; 2009 : 175).

Pourtant, il ne s'agit pas ici d'intraduisibilité, car ces termes seraient facilement explicables par des paraphrases. Il s'agit plutôt d'un choix conscient de les laisser comme tels, car la situation ou la réalité qu'ils décrivent n'exige pas qu'on les explique. TSJ n'est pas un traité d'anthropologie, mais une histoire qui met en scène des personnages habités par des pensées et croyances parfois difficilement nommables autrement qu'en twi. C'est comme si Laurence avait voulu, dans l'espace somme toute limité occupé par ce genre de passages, installer la différence au cœur du sens, en laissant à son lecteur le soin d'aller combler ou non cette lacune

métonymique. En cela elle imite (ou précède) plusieurs auteurs postcoloniaux qui adoptent des “resistant strategies” consistant à enchâsser dans un texte écrit en une langue dominante (comme l'anglais) des mots d'une langue minoritaire, sans explication, pour forcer le lecteur à s'ouvrir à un espace culturel qui ne lui est pas familier (Tymoczko 1999b : 33). C'est également une façon « naturelle » de représenter l'étrangeté du contexte qui sous-tend l'histoire (Bellos 2011 : 59).

L'absence d'un appareil paratextuel explicatif n'empêche nullement le lecteur d'inférer du contexte ou des collocations un sens relativement exact, même pour les mots d'une langue qui lui est totalement étrangère. Un lourd appareil paratextuel pour les expliquer peut dans certains cas compromettre le statut littéraire du texte et sa réception comme littérature (Tymoczko 1999b : 29). En effet, le roman se lirait alors comme un traité d'anthropologie ou une œuvre didactique, plutôt qu'un récit fictif à apprécier. Or, Laurence n'écrivait pas un essai sur le Ghana, c'est sans doute pourquoi elle s'est abstenue de toute explication des mots en twi qu'elle insère ça et là dans le texte. En cela, elle s'est montrée relativement moderne.

Nous avons suivi l'exemple de Laurence en nous abstenant d'expliquer outre mesure et en nous passant d'appareil paratextuel. Laurence ne s'est pas rendue coupable d'une “authorial intrusion in cross-cultural texts,” pour utiliser l'expression d'Ashcroft *et coll.* (2002 : 6); il n'y avait donc aucune raison de ne pas l'émuler, pour respecter son positionnement d'auteure autant que possible. En revanche, il semblait important de consulter quelques ouvrages de référence sur la culture Ashanti, afin d'être mieux outillée pour comprendre et traduire certains passages.

Il est temps maintenant de plonger plus avant dans le cœur du texte, de repérer les inscriptions textuelles des discours qui y prédominent et d'illustrer certaines difficultés de leur passage en traduction.

3. TRADUIRE UNE PLURALITÉ DE DISCOURS

Ce chapitre regroupe quelques exemples d'inscription textuelle des principaux discours et contre-discours présents dans TSJ, avec, en vis-à-vis, leur traduction française. Ainsi pourra-t-on réfléchir à notre expérience de traduction et trouver des éléments de réponse à la question plus générale qui motive notre recherche. Les exemples sont regroupés selon trois sections portant sur les discours impérialistes (3.1), les discours de la modernité (3.2) et le contre-discours (3.3) de la réconciliation.

3.1 Discours impérialistes

Reconnaissant qu'il est difficile de délimiter ce qui constitue un discours comme entité homogène (Van Dick 1997 : 4), il importe néanmoins de se demander quelles sont les caractéristiques de ces discours que nous qualifions d'impérialistes. L'analyse du premier roman de Laurence nous permet d'en répertorier quelques-unes :

- croyance voulant qu'il existe une différence profonde et peut-être infranchissable entre soi et l'autre (refus de l'autre dans sa différence);
- croyance voulant que certaines sociétés soient plus avancées que d'autres, ce qui justifierait leur position dominante;
- croyance voulant que le dominant sache ce qui est bon pour le dominé;
- postulat d'une certaine homogénéité de l'autre (l'Afrique comme monolithe);
- sur le plan épistémologique, imposition de catégories logiques binaires ou de polarités propres au discours colonial, qui excluent la coexistence de multiples perspectives (Diagne 2009 : 8; Florby 1997 : 29).

Il est plus facile de segmenter l'analyse du discours par personnage que par caractéristique, car leur inscription textuelle procède souvent de plus d'une caractéristique à la fois. C'est pourquoi nous avons jugé bon de classer les exemples ci-dessous par personnage.

Une première constatation : tous les personnages britanniques, sauf l'*alter ego* de Laurence, Miranda Kestoe, tiennent des discours qu'on pourrait qualifier d'impérialistes. En fait, Laurence a elle-même pratiqué l'amalgame, et presque la caricature en présentant les Britanniques comme un monolithe, tenant un même discours impérialiste sur l'Afrique (Sparrow 1992 : 102). Elle admet d'ailleurs avoir

été “unfair to the European characters” (Laurence 1969a : 10) et avoir “unconsciously or deliberately, made stereotypes of the whites” (Laurence 1989 : 117). En ce sens, nous convenons avec Patricia Morley (1981 : 63), que “Laurence’s anti-imperialist bias is, in some ways, as rigid and semi-rational as the ideas held by her fictional imperialists.” Dans ses écrits africains, les Européens sont en effet des êtres “pretty dense and dim,” presque les victimes d’un “reverse prejudice” (Gotlieb 1969 : 43; Florby 1997 : 150), certainement une incarnation de préjugés impérialiste sur l’Afrique et les Africains.

Outre le principal protagoniste européen, Johnnie Kestoe, Laurence met en scène deux couples de “older colonials” ayant quitté la Grande-Bretagne où ils seraient restés des sous-fifres, pour venir en Afrique où ils occupent dans une position dominante (Leney 1980 : 65). Ce sont les Thayer (James, le patron, et sa femme Cora) et les Cunningham (Bedford, l’alcoolique, et sa femme Helen). Bourrés de préjugés envers les Africains, ils entretiennent des rapports conflictuels avec eux, comme il faut s’y attendre. Devant l’imminence de l’Indépendance du Ghana, ils réagissent fortement en se cantonnant dans un vieux sentiment de supériorité que la plume de Laurence et la trame narrative qu’elle met en place dénoncent au fil de l’histoire.

Pour expliquer les rapports entre colonisateurs et colonisés, plusieurs auteurs s’inspirent de *La tempête*, de Shakespeare, où Prospéro, duc de Milan réfugié sur une île « déserte », symbolise le colonisateur, et Caliban, monstre et natif de l’île, réduit en esclavage, est l’archétype du colonisé tel que le conçoit l’imaginaire de l’impérialiste (Ashcroft 2009; Pask 2003; Busia 1989-1990). Cette pièce de Shakespeare a joué un rôle déterminant, au cours des dernières décennies, dans le développement de la littérature et des études critiques postcoloniales (Pocock 2010 : ii). Laurence elle-même est frappée, peu après la publication de TSJ, par l’analyse de l’anthropologue français Dominique Mannoni, parue en anglais en 1956 sous le titre de *Prospero and Caliban: the Psychology of Colonization*. “This was the shock of recognition,” dira-t-elle plus tard (citée dans Thomas 1969 : 15), car la lecture de l’ouvrage lui offre les explications nécessaires à la compréhension de sa propre expérience de l’Afrique. Pour elle, les coloniaux ont en commun avec Prospéro une impossibilité de reconnaître l’autre et de lui accorder le respect (Pocock 2010 : ii). Dans son récit de séjour au Somaliland, elle s’en sert pour expliquer l’attitude des « impérialistes » :

Les réflexions de Mannoni figurent parmi les plus justes et les plus équitables : dans son étude de la colonisation, tout Européen ayant vécu en Afrique ne peut s'empêcher de voir une part de lui-même, souvent beaucoup plus que ce qu'il préférerait voir (Laurence 1963/2012 : 355).

Mais, si elle qualifie les impérialistes de « fous » et de « pitoyables », elle convient néanmoins que ce sont :

[...] non pas des gens qui étaient motivés par un sentiment de supériorité d'une force brutale, mais des gens qui doutaient à ce point de leur propre valeur et de leur habileté à négocier avec les sociétés qui étaient les leurs qu'ils se voyaient forcés de chercher une forme de contrôle dans un lieu où les dés étaient pipés en leur faveur et où ils pouvaient vivre dans une gloire autogénérée en transférant tous les maux, toutes les faiblesses, vers un autre peuple (ibid. : 322-323).

Dans TSJ, Laurence dépeint très clairement ce sentiment d'infériorité qui tenaille les personnages britanniques, même s'ils ne se l'admettent pas eux-mêmes. Elle l'inscrit dans le texte, comme le montrent les exemples ci-dessous, surtout en les décrivant en des termes négativement connotés (Pabby 2005 : 140). Par contre, elle remet en question la représentation objective d'un Caliban qui n'est, en fin de compte, que le fruit de l'imagination des personnages coloniaux (Buss 2001 : 47).

Le Prospéro de Laurence (incarné par les Britanniques) et celui de Shakespeare partagent une chose : ils saisissent la chance de contrôler les événements et de se trouver dans une situation dominante, après avoir échoué chez eux (Leney 1980 : 66). Ce qui les sépare, c'est que Shakespeare écrit au moment où commence l'expansion coloniale européenne, tandis que Laurence écrit à la fin de cette période (ibid.; Pocock 2010 : ii). L'autre grande différence, c'est que le Prospéro de Shakespeare est expulsé de Milan, tandis que les Britanniques de Laurence quittent volontairement leur patrie (ibid.).

Ces personnages refusent le changement, glorifient le passé et craignent l'avenir. C'est pourquoi ils cherchent en vain à résister à l'Indépendance du Ghana et à ralentir l'africanisation, c'est-à-dire leur remplacement par des cadres africains. Dans son recueil de nouvelles, *The Tomorrow Tamer*, Laurence oppose ces "long-dead tamers of a continent" à ceux qui se tournent vers demain (Leney 1980 : 66). Dans TSJ, la position des personnages porteurs d'un discours impérialiste est intenable : ils ne peuvent retourner en Angleterre, où ils se sont plus rien, ni rester au Ghana indépendant, où les Ghanéens les remplaceront en tant qu'élites commerciales

et dirigeantes. Le patron de Johnnie, James Thayer, qui a vécu pratiquement toute sa vie en Afrique, est sans doute celui qui a le plus à perdre.

3.1.1 Personnage de James Thayer

Personnage secondaire de TSJ, où il n'apparaît que dans quelques scènes, James Thayer porte néanmoins les discours impérialistes les plus clairement reconnaissables : “Laurence critiques such colonial perspectives by presenting them through that character” (Davis 2006 : 89). Il parle peu, mais d'une position d'autorité, puisque c'est le patron de la succursale d'Allkirk, Moore & Bright à Accra, où Johnnie Kestoe est comptable. James vit en Afrique depuis une trentaine années. Au début du roman, on le voit au night-club, en compagnie de ses employés et de leurs épouses, en train de proférer des propos méprisants et infantilisants sur les Africains.

Voici comment Laurence le décrit :

Bombing and pompous, the Squire would likely have spent his life as a mole-like ledger-keeper, had he stayed in England. But here – here he had walked on Mount Olympus. He had dispensed justice as he saw it – rewards for the compliant ones, punishments for the unruly (TSJ : 179).

Ici, le positionnement de Laurence nous éclaire : on voit tout de suite que ses choix lexicaux visent à miner la crédibilité du personnage. Les mots sont forts : “mole-like” et “ledger-keeper” par opposition à “Mount Olympus,” donc dieu, chef suprême. On sent une certaine raillerie envers le personnage, qui dispenserait la justice comme un dieu, selon son bon vouloir, c'est-à-dire d'une façon tout à fait arbitraire. L'effet aurait été tout autre si Laurence avait fait référence non pas aux dieux de l'Olympe, connus pour leurs caprices, mais à Salomon, aimé pour sa sagesse. Les exemples qui suivent fournissent maintes illustrations de cette stratégie discursive : faire tenir des propos impérialistes aux personnages, puis miner leur crédibilité dans la narration, notamment en usant de qualificatifs négativement connotés ou en comparant les personnages en question à des animaux grotesques (Griffiths 1989 : 105).

Dès les premières pages du roman, James Thayer explique son point de vue à Johnnie et Miranda Kestoe :

Miranda Kestoe leaned forward, listening to James Thayer holding forth about Africa.	Miranda Kestoe était penchée vers James Thayer, qui lui faisait un petit discours sur l'Afrique.
'When I first came here, insolence was practically unheard of. Even today, the bush African is all right. If his belly's full, that's all he's worried about. But when they move to the cities – look at them! They become cheeky as the devils and every boat-boy thinks he has a right to a Jaguar. That's Freedom for you!'	– Quand je suis arrivé ici, l'insolence était quasi inexistante. Même aujourd'hui, l'Africain de la brousse n'est pas si mal. Tout ce qu'il veut, c'est avoir le ventre plein. Mais quand ils arrivent en ville... Regardez-les un peu! Ils deviennent insolents en diable. N'importe quel petit idiot croit avoir droit à une Jaguar. C'est ça qu'ils appellent <i>Free-Dom</i> !
James was frail and <i>gnomelike</i> , with tufts of grey hair circling a <i>crown so bare</i> it seemed tonsured. The skin of his face was soft and creased like a piece of <i>chamois</i> . He looked <i>unprepossessing</i> enough - a <i>hearth-dweller</i> , waking only to <i>mourn fretfully</i> the <i>dead years</i> , the better years, when things were done in the right way. But the gentle <i>whining</i> voice could <i>snap</i> and <i>snarl</i> when it had to, and the eyes, so <i>nostalgic</i> after the first <i>sundowner</i> , were shrewd and uncompromising by day. Allkirk, Moore & Bright <i>thought enough of him to keep him on</i> for thirty years and to make him, <i>finally</i> , manager of the all-important Textile Branch.	James était frêle comme un <i>gnome</i> , avec des touffes de cheveux gris en <i>couronne autour de sa calvitie</i> . Il ressemblait à un moine. La peau de son visage était souple et froissée comme une peau de <i>chamois</i> . Il <i>ne payait pas de mine</i> : plutôt <i>casanier</i> , il passait son temps à <i>pleurnicher</i> sur son <i>passé révolu</i> , un temps révolu où tout allait mieux. Mais sa voix <i>geignarde</i> pouvait parfois emprunter un ton <i>hargneux</i> et <i>rageur</i> quand c'était nécessaire. Son regard, si <i>nostalgique</i> après le <i>premier verre de la soirée</i> , pouvait devenir perspicace et intransigeant le jour. Allkirk, Moore & Bright <i>le tenait en assez haute estime</i> pour l'avoir <i>gardé</i> ici trente années durant et pour l'avoir, <i>enfin</i> , nommé dirigeant de la très importante filière du textile.
'I don't dislike Africans, but they're like children, and if we forget that fact, we're liable to wrong both ourselves and them.'	– C'est pas que je n'aime pas les Africains, continua James, mais ils sont comme des enfants. Si on l'oublie, on se ment à soi-même et on berne les autres.

TSJ : 7

Avant même de faire parler son personnage, Laurence, du haut de son anti-impérialisme, sape sa crédibilité : elle annonce qu'il "hold forth," qu'il disserte, glose et divague presque. Nous avons sans doute quelque peu accentué cette connotation avec l'expression « faire un petit discours ». Cette stratégie discursive, par laquelle le narrateur révèle son existence, fonctionne comme une sorte d'insistance visant à combler les ellipses du récit, que le lecteur peu familier avec l'Afrique ne serait pas en mesure de comprendre (Kom 1992 : 46, 54).

Ensuite viennent les choix lexicaux : *bush African*, *belly*, *cheeky*, etc. En mettant *bush African* au singulier, Laurence signale que le protagoniste fait des généralisations et est incapable de reconnaître l'autre (l'« Africain ») dans sa multiplicité. En traduction, nous avons repris cette caractéristique pour signaler cette même idée reçue. Plus loin, le personnage oppose cet homme singulier et unique, l'Africain traditionnel, aux urbains d'aujourd'hui qui tiennent plus volontiers tête aux Européens. Le passage au pluriel n'est peut-être pas tout à fait innocent, pour parler

d'une menace qu'on voudrait par là amplifier : “Look at them!” s'écrie le personnage, comme s'« ils » étaient là, à la porte, prêts à faire quelque mauvaise action.

Micere Gitae-Mugo (1973 : 274) croit qu'en prêtant de tels propos à son personnage, “it is evident that Mrs. Laurence advocates immediate Independence for Ghana and considers it time that James Thayer and his clique withdrew from their position of power.” C'est en effet en présentant des perspectives coloniales si stéréotypées que Laurence les critique, paradoxalement (Davis 1996 : 89). Le discours tenu par James Thayer trace clairement le portrait de l'Afrique comme une entité monolithique et des Africains comme « tous les mêmes » (ibid. : 56). Plusieurs autres dialogues mis dans la bouche de Britanniques utilisent ce même argument (« tous les mêmes »), d'un essentialisme tout fait critiquable, qui représente cet amalgame impérialiste et nie l'individualité de l'autre (O'Connor 2007-2008 : 22).

En outre, les propos de James Thayer sont simplistes : les Africains ne penseraient qu'à remplir leur *belly*, ils seraient comme des enfants, assez naïfs pour croire que chaque citoyen recevra une voiture de luxe en cadeau à l'Indépendance, et c'est à cela qu'ils résument le noble nom de liberté. La non-traduction de *Free-Dom* semble justifiée, car le personnage européen rapporte, en s'en moquant, la prononciation de ses employés, qui lisent le célèbre *I Speak of Freedom* du père de l'Indépendance ghanéenne, Kwame Nkrumah. L'absence d'une note explicative est motivée, quant à elle, par la mondialisation de ce mot : rares sont les francophones susceptibles de s'intéresser à cette traduction qui n'auraient aucune idée de ce qu'il veut dire. Et avec les moyens technologiques actuels, il est possible de trouver son sens en un seul « clic ». C'est là l'un des effets de la distanciation temporelle entre TSJ et sa traduction en français.

Dans un second temps, Laurence interrompt le « petit discours » de son personnage pour nous décrire celui qui le tient. Elle utilise des mots forts et négativement connotés, comme *gnome*, *bare*, *chamois*, *unprepossessing*, qu'on a remplacés par du vocabulaire français également suggestif de la médiocrité du personnage. Elle dit plus loin de James Thayer qu'il a des *pawhands* et qu'il les agite de façon grotesque et émotive, que son visage est *simian*, ou ici *gnomelike*. En évoquant sa voix *geignarde*, sa manière de parler (*snap* et *snarl*), elle sape la crédibilité et le sérieux du discours tenu par le personnage, en lui donnant un médium marqué par des émotions fortes (la hargne, la rage) plutôt que par la raison. Et elle ne s'arrête pas là : le choix d'expressions comme *to keep him* et *finally* semble vouloir

insinuer que le patron n'est pas si compétent que ça, et qu'il en a mis, du temps, à grimper les échelons. Repérer ces éléments textuels semblait essentiel pour pouvoir traduire le discours.

Un peu plus tard, James Thayer apprend à Johnnie que le siège de Londres a décidé d'adopter une politique d'africanisation, qui vise à remplacer les cadres européens par des cadres africains. James a compris qu'il a perdu la partie, mais ses préjugés persistent. Il use à nouveau de termes péjoratifs, comme *bush Africans*, et rappelle le temps révolu où les coloniaux ne se gênaient pas pour corriger les commis africains, comme le montre le tableau suivant (quatrième rangée). Il s'érige en Prospéro déchu, qui pense toujours détenir l'usage exclusif de la baguette magique et refuse de partager son pouvoir avec Caliban (Leney 1980 : 67). Voici comment il articule cette résistance à l'Africanisation :

'The only trouble with it [africanisation] is that it won't work. <i>I know Africans</i> , Johnnie. <i>Trustworthy, efficient men who can handle an administrative type of job - they just don't exist.</i> '	– Le seul problème, c'est que ça ne va pas marcher. <i>Je connais les Africains</i> , Johnnie. Des hommes de <i>confiance, efficaces et capables</i> d'occuper des postes de responsabilité? <i>Ça n'existe tout simplement pas.</i>
'Even if they did exist, <i>the thin voice shook</i> , even if they did exist, <i>by God</i> , I wouldn't have them! I've been here for over thirty years and I never thought I'd see the day when <i>common bush Africans...</i> '	– Même si ça existait, poursuivait-il d'une voix <i>étouffée</i> , même si ça existait, bon sang, je n'en voudrais pas! Ça fait plus de trente ans que je suis ici, Johnnie, et jamais je n'ai pensé voir un jour <i>n'importe quel Africain de la brousse...</i>
' <i>Ruin it in a month - corruption - laziness - sheer ignorance</i> . People don't know how long it takes to build up a system that works. In London, they don't know - they don't understand...'	– Tout sera ruiné en un mois : <i>corruption, paresse, ignorance la plus crasse</i> . Les gens ne réalisent pas combien ça prend de temps pour bâtir un système qui fonctionne. À Londres, ils ne savent rien, ils ne comprennent rien...
'I practically made this department, you know... We had only one clerk and he could hardly write his own name. We used to <i>administer a smart kick to his backside</i> when he made mistakes - he learned pretty quickly, I can tell you. There was no nonsense in those days. <i>An African did what he was told</i> . And now - they want to run my department. Well, I won't have it.'	Ce département, c'est mon bébé, tu comprends? [...] On n'avait qu'un seul commis à l'époque, il savait à peine écrire son nom. Nous avions l'habitude de lui <i>donner un petit coup dans les flancs</i> , quand il faisait une erreur, tu peux me croire, il a vite appris! On ne plaisantait pas à l'époque! <i>L'Africain faisait ce qu'on lui disait de faire</i> . Et maintenant, ils voudraient diriger mon département! Ah non, ça, je ne l'accepterais jamais! Je te le dis.

TSJ : 91-92

Clara Thomas (1969 : 30) cite ce passage pour montrer que Laurence exagère un peu le trait et que sa plume laisse échapper de l'acide, et non seulement de l'encre. En effet, la référence à la punition corporelle (*a smart kick to his backside*) des commis africains par leurs patrons européens, si elle constitue sûrement une vérité

historique, est relativement audacieuse, à une époque où on aime croire que de telles pratiques étaient déjà largement condamnées.

Pour légitimer son discours, l'impérialiste commence par poser son postulat : je sais de quoi je parle, "I know Africans." Pour Achebe (1975 : 5), cette stratégie discursive postule que le *native* est un être simple, qu'il est facile de le comprendre et de contrôler. Ce postulat est fragilisé quand "a handful of natives began to acquire European education and then to challenge Europe's presence and position to their native land with the intellectual weapons of Europe itself" (ibid.). Laurence met en scène cette dynamique dans la rencontre entre Johnnie Kestoe et Victor Edusei au chapitre 3 de TSJ, le premier s'étonnant de la maîtrise tout oxfordienne de la langue par le second. Johnnie ne veut pas se laisser étonner par l'Afrique, il envie ses collègues d'être blasés, sans doute pour pouvoir établir une distance qui lui permette d'établir sa supériorité, aussi factice soit-elle (Heinimann 1991 : 32).

Dans les première et troisième rangées du tableau ci-dessus, Laurence oppose les qualités de ce qui, d'après le personnage, n'existe pas (*trustworthy, efficient, people who can*) et la réalité telle qu'il la voit (*corruption, laziness, sheer ignorance*). En traduction, ce contraste a été repris et même accentué. Dans la deuxième rangée, Laurence caractérise la voix du personnage (*shaken*) et utilise un juron (*by God!*), ce qui marque bien le caractère émotif de l'énoncé. On peut y voir une nouvelle stratégie discursive pour miner la crédibilité de James Thayer, incapable de penser froidement son rapport à l'Afrique, aveuglé par sa haine et sa hargne, guidé par ses émotions plus que par sa raison. Dans la quatrième rangée, le personnage énonce très clairement sa position : le passé, où l'Européen pouvait frapper l'Africain sans conséquence, c'était du sérieux, ça marchait bien. Le présent, où les Africains prétendent remplacer les Européens, c'est du *nonsense*, affirme le personnage, traduit par « on ne plaisantait pas à l'époque », dans le sens d'une chose risible, qui n'a aucun bon sens.

À l'impérialisme de James Thayer font écho les cris plaintifs de sa femme, Cora, dans une conversation avec Johnnie Kestoe au chapitre 7 de TSJ :

'I can't talk about it to James, of course. He has to keep up the pretense that everything's all right. But he's afraid too. I know he is. What'll happen to us? Where will we go?'	Je ne peux pas parler à James, ça, c'est sûr. Il doit continuer de faire semblant que tout va bien. Mais il a peur, lui aussi. J'en suis certaine. Qu'est-ce qui va nous arriver? Où allons-nous échouer?
--	--

'You'd have a pension...' 'Do you know what it amounts to? We'd be able to live, but only just. We had hoped to save enough, by the time he retires, to buy a house in Cornwall and have at least – oh, you know, a country girl or someone, to cook and that sort of thing...'	– Mais vous aurez une pension de retraite... – As-tu idée à combien elle se monte, notre pension? Assez pour vivre, d'accord, mais à peine... Nous avions espéré économiser un peu, juste assez pour acheter une maison dans les Cornouailles et pour engager une fille de la campagne, quelqu'un qui puisse cuisiner pour nous, tu vois...
'I can see myself in some hateful poky little flat. Do you know, Johnnie, I haven't cooked meals in twenty years?'	– Je ne peux me résoudre à finir dans un petit appartement minable. Sais-tu, Johnnie, que je n'ai pas fait la cuisine depuis vingt ans?
The <i>fall</i> of a dynasty. All at once, he could see her in the <i>hateful</i> flat, too. It would be small, of necessity, and James would <i>clutter</i> it with the ebony heads and the brass figurines she <i>loathed</i> . James, obsessed with Africa's <i>rejection</i> of him, would prophesy doom: Africans had been fine when they were <i>bushmen</i> , but they were <i>ruined</i> now; Africans would <i>never make a go</i> of governing themselves; the Firm's West African branch would be <i>bankrupt</i> within a decade – mark his words.	La chute d'une dynastie. Johnnie imaginait sans peine Cora dans un petit appartement <i>minable</i> . Petit, obligatoirement, <i>encombré</i> des têtes d'ébène et des figurines de cuivre de James, qui lui <i>répugnaient</i> tant, à elle. James, obsédé par l'Afrique qui l'aurait <i>rejeté</i> , se ferait prophète de malheur : les Africains s'en sortaient quand ils vivaient dans la <i>brousse</i> , mais dans le monde d'aujourd'hui, ils étaient voués à la <i>ruine</i> , ils ne <i>réussiraient jamais</i> à se gouverner eux-mêmes, la succursale ouest-africaine de l'entreprise ferait <i>faillite</i> dans les dix ans.

TSJ : 129-130

Cora comprend qu'elle et son mari ne peuvent retourner en Angleterre, où ils ne seront plus rien : lui, le patron d'une société textile, elle, la patronne d'une flopée de domestiques (ce qu'elle évoque à la deuxième et à la troisième rangée), jouant les *memsahibs* dispensées de travail domestique, pathétiques et effrayées par la fin du colonialisme (Pell 1997 : 41; Pabby 2005 : 140). C'est Laurence elle-même qui qualifie Cora de "pathetic creature who hates and fears Africa;" elle lui fait articuler un discours impérialiste reposant non pas tant sur le mépris et la colère que sur la peur (Morley 1981 : 62; Thomas 1969 : 29). Son cri de désespoir ("What'll happen to us?") n'est que l'illustration d'une angoisse collective partagée par les Britanniques à la fin de leur empire colonial (Pabby 2005 : 82). À la quatrième rangée du tableau qui précède, on sort du dialogue et on entre dans la conscience de Johnnie, qui imagine l'avenir de son patron. Ce passage est truffé de mots négativement connotés (*hateful*, *clutter*, *loathe*, *rejection*, *ruin*, *bankrupt*), qu'on a repris autant que possible en traduction.

Un peu plus tôt, Cora Thayer fait allusion au tissu que la société de James Thayer vend en Afrique : "James wanted *mammy-cloth* but I said no, Africa shan't enter here at all" (TSJ : 126). Elle refuse son environnement immédiat, l'Afrique, et préfère s'installer dans un décor artificiel qui la place doublement en exil (Pabby 2005 : 82). Mais James, lui, les aime, ces *mammy-cloth*, tissus commercialisés en

Afrique, parce qu'il les choisit avec amour et les vend depuis des années, se réalisant ainsi pleinement comme maître et patron, se posant même comme irremplaçable (Sparrow 1992 : 109) : "I fancy I know what these people want better than themselves," explique-t-il (TSJ : 239) en parlant des motifs de tissu à privilégier. Comme Prospéro, qui possède le secret de la magie, il pense en contrôler l'équivalent moderne : la connaissance et la technologie, qu'il refuse de partager (Leney 1980 : 67).

Comme pour ses écrits subséquents, Laurence use de nombreuses métaphores dans TSJ, notamment bibliques (fleuve Jourdain, Terre promise, vierge Marie), mais aussi de la nature : eau, sang, forêt, etc. (Coger 1996-1997 : 14, 21). Une autre métaphore revient souvent dans son premier roman : celle des étoffes. James Thayer est obsédé par les tissus africains, que sa firme textile commercialise; il a donc paradoxalement, malgré son discours impérialiste, un certain amour de l'Afrique. En revanche, sa femme va exprès chez Harrods à Londres se procurer du tissu orné de roses anglaises et chez les Indiens d'Accra pour acheter des brocarts, ce qui symbolise son refus de l'Afrique (Comeau 2005 : 10). On pourrait expliquer l'amour mêlé de mépris qu'exprime James par un désir de cantonner les colonisés à leur culture exotique : masques tribaux, objets insolites, tissus colorés et extravagants. Mais ce *mammy-cloth*, qui revient si souvent dans le roman, est un tissu emblématique d'un syncrétisme africain en émergence et symbole fort de la frontière floue entre local et universel, traditionnel et moderne (Coger 1996-1997 : 15). Considérée depuis au moins un siècle comme « typique » de l'Afrique de l'Ouest, cette étoffe est surtout fabriquée à l'étranger, notamment aux Pays-Bas, et s'inspire de motifs javanais ou d'autres régions de la planète (Appiah 2008 : 160). Le *mammy-cloth* est donc emblématique du cosmopolitisme : « Ce qui est aujourd'hui une tradition fut un jour une innovation » (ibid.). Enfin, TSJ contient quelques références au *kente*, tissu ghanéen vraiment traditionnel et produit localement, surtout évoqué par Nathaniel quand il se lamente sur son passé pas encore tout à fait révolu.

Pourquoi l'apposition de *mammy* à ce terme? Parce que ce type d'étoffe est largement vendu au marché, en plein air, par d'imposantes marchandes appelées *mammies* au Ghana et *mammas* dans d'autres pays de la région (*mammas benz* au Togo, car elles se sont enrichies au point de se promener en voiture avec chauffeur). Le terme français le plus usuel en Afrique de l'Ouest pour de telles étoffes est le mot *pagne*, non pas dans son acception française originale (pièce d'étoffe portée autour de

la taille et qui recouvre le corps jusqu'aux genoux ou aux chevilles), mais dans son acception régionale en Afrique de l'Ouest (n'importe quelle pièce d'étoffe portée en jupe, drapée sur l'épaule, ou enroulée autour de la tête). Maria Tymoczko (1999b : 26) donne des exemples d'auteurs postcoloniaux comme wa Thiong'o qui utilisent des mots anglais non pas dans leur acception standard sanctionnée par la langue métropolitaine, mais selon l'usage du contexte local qu'il décrit. Cette réalité de la littérature postcoloniale, bien établie au début du 21^e siècle, a influencé la traduction de *mammy-cloth* par *pagne*, aux dépens sans doute d'expressions plus colorées.

Tout comme sa femme, James Thayer a peur : le Ghana est à la veille de l'Indépendance et la Grande-Bretagne n'a d'autre choix que de laisser son ancienne colonie assumer sa pleine autonomie. En conséquence, les sociétés européennes doivent remettre le contrôle de la vie économique aux Ghanéens. L'africanisation est inévitable. James le sait et craint son transfert de l'Afrique, où il était patron, vers la Grande-Bretagne, où il ne sera plus rien.

En traduction, il était important de rendre cette peur, portée par des éléments de ponctuation (points d'interrogation, points de suspension), cette admission d'incapacité (à faire la cuisine, par exemple) et de déchéance (confinement à un tout petit appartement). Il semblait également important de refléter la capacité de Johnnie à s'identifier avec la peine de Cora Thayer en faisant écho aux nombreux termes négativement connotés de cette « prophétie de malheur » : *fall/chute* (et non pas fin), *hateful/minable* (et non pas *détestable*), etc.

Analyser le discours de ces personnages et y déceler la peur sous le mépris a permis de lire le roman à un deuxième niveau et de le traduire en rendant, espérons-le, tout le tragique de la situation.

3.1.2 Personnage de Johnnie Kestoe

Comme Laurence se positionne résolument comme anti-impérialiste, il n'est peut-être pas surprenant qu'elle ait prêté un discours résolument impérialiste à des personnages secondaires du roman. Son principal protagoniste britannique, quant à lui, s'il tient des propos blessants pour les Africains, reste tout de même ambivalent. Johnnie Kestoe un "cockney upstart" (Griffiths 1989 : 102) désavantagé par la naissance, mais fin et opportuniste, relativement agressif, assez peu visionnaire, intolérant et égoïste (Read 1966 : 39).

Dès le premier chapitre, Laurence explique le racisme de Johnnie, dont le père s'était fait prendre son emploi par un Jamaïcain. Le racisme des autres personnages britanniques reste inexpliqué, car il est présenté comme absolu, donc inexplicable. On peut penser qu'une telle explication relève d'un certain déterminisme social qui sert à démontrer que l'oppression engendre l'oppression (Heinimann 1991 : 32; O'Connor 2007-2008 : 20). Il n'en demeure pas moins que l'entrée en scène de ce personnage ambivalent rompt un discours autrement binaire, opposant les deux perspectives, l'une européenne, l'autre africaine, discours que Laurence énonce, mais auquel elle résiste également (Griffiths 1989 : 108; O'Connor 2007-2008 : 19). C'est sans doute la raison pour laquelle elle introduit dans le roman des scènes dépeignant la discrimination d'Irlandais en Grande-Bretagne ou la lutte de loyautés tribales dans l'enceinte où vit Nathaniel pour briser cette dichotomie Noirs/Blancs un peu simpliste qui structure le roman (Florby 1997 : 148-149).

Johnnie s'adresse impoliment aux Africains, peu importe qui se trouve devant lui. Au chapitre 3 de TSJ, par exemple, il parle successivement à Victor Edusei, sûr de lui et éduqué en Angleterre, et à Nathaniel Amegbe, timide et pas même détenteur d'un diplôme valide. Le tableau qui suit montre uniquement les répliques de Johnnie :

<u>Dialogue entre Johnnie et Victor :</u> 'Well, what is it?' [...] 'Why ask me about it?' [...] 'What in hell are you doing here, then?' [...] 'What of it?' [...] 'You're insane,' he [Johnnie] said coldly. [...] 'Why, I wouldn't even recognize her [Victor's girl, with whom he has danced] if I saw her again.' [...] 'Are you trying to threaten me?' <i>[to which Victor replies, ironically]</i> 'What a suggestion, Mr. Kestoe! I would never threaten a whiteman. No, no - I am much too timid for that. I know my place. Well, this has been a pleasure, but I must be going now.'	– Qu'est-ce que vous me voulez? [...] – Pourquoi me demander ça à moi? [...] – Qu'est-ce que vous foutez ici, alors? [...] – Qu'est-ce que ça peut bien vous faire? [...] Vous êtes cinglé! dit-il d'un ton froid. Allons donc, je ne la reconnaîtrais même pas si je la revoyais! [...] – Est-ce que vous êtes en train de me menacer? – Ah, quelle idée, Monsieur Kestoe! Je ne menacerais jamais un Blanc. Non, non, je suis bien trop timide pour ça. Je sais rester à ma place. Eh bien, ce fut un plaisir, mais je dois y aller à présent.
<u>Dialogue entre Johnnie et Nathaniel :</u> 'You would [agree with Miranda],' the European [Johnnie] said rudely. [...] 'You're damn right there's something more to it,' Johnnie Kestoe said. 'This much-vaunted culture never existed - that's what. The missions tried to destroy it - nonsense! What was there to destroy?' Miranda turned on him.	– Pas étonnant, répondit l'Européen sans ménagement. [...] – T'as foutrement raison! s'écria Johnnie Kestoe, interrompant les pensées de Nathaniel. C'est plus compliqué que ça! Ces fameuses civilisations n'ont jamais existé! Les missions ont tout fait pour détruire la culture... Tu parles! Qu'est-ce qu'il y avait à détruire?

'That's not fair, Johnnie. You don't know.' [...] 'What school is that?' [where Nathaniel teaches] 'One of the secondary schools,' he said. 'Oh?' the expression was insulting in its implications.	Miranda se tourna vers lui. – Tu es injuste, Johnnie. Et puis, tu n'y connais rien. [...] – Cette école, c'est quoi au juste? Nathaniel se sentit tout à coup abattu. – Eh bien... C'est une école de second cycle, répondit-il. – Ah, bon? L'expression de Johnnie avait les accents d'une insulte.
--	--

TSJ : 39-45

Dans la première conversation, rappelons que Johnnie reste d'abord bouche bée devant l'anglais oxfordien de Victor Edusei, personnage peu conforme à l'idée que se font les tenants de discours impérialistes sur les Africains. Il ne correspond pas aux préjugés de Johnnie. Le ton du dialogue en est imprégné. Laurence démontre bien par ce passage, et ailleurs dans le roman, que la supériorité que s'attribuent les personnages britanniques de TSJ n'est qu'une illusion. Les phrases de Johnnie sont courtes, impolies, agressives. Il importait d'analyser ces inscriptions textuelles de discours impérialistes, caractérisés par le mépris, afin d'éviter de traduire des phrases comme "Well, what is it?" par « Alors, cher Monsieur, qu'est-ce qui vous amène? » ou « Oui, je vous écoute », ou toute autre formulation française plutôt aimable qui vient spontanément à l'esprit quand on demande à quelqu'un l'objet de sa visite. Johnnie n'écoute pas, il n'a aucune sympathie pour son interlocuteur, il se sent menacé par lui, comme il le dit plus loin. Il a fallu choisir des formulations marquées d'une certaine hostilité pour permettre cette lecture à plusieurs niveaux que Laurence a inscrits dans le texte.

Le registre employé est également des plus significatifs. Des expressions comme "What in hell" et "You're insane" sont très révélatrices du mépris du dominant (ou de celui qui se croit tel) pour le dominé. Heureusement, le français abonde de termes tout aussi connotés. Victor, quant à lui, use d'ironie pour répondre à l'accusation de Johnnie. Il ré-énonce les préjugés de Johnnie (à savoir qu'« un Africain doit connaître sa place et y rester ») et lui renvoie toute leur absurdité comme dans un miroir.

L'une des grandes différences entre le premier et le second extrait du tableau ci-dessus, c'est le personnage à qui s'adresse Johnnie. Le premier (Victor) se montre peu respectueux et même provocateur. Il veut la confrontation, il ironise ouvertement, comme en témoigne sa dernière réplique. Le second (Nathaniel) est un homme timide, sans ambitions, mal à l'aise. Dans la scène qui nous occupe, il est interpellé

par Miranda dans une galerie d'art qu'elle visite avec son mari. Nathaniel en est tout de suite *startled, awkward*. Il se montre d'accord avec Miranda seulement parce qu'il a été pris par surprise (Rimmer 1997 : 4) et se demande si Johnnie va penser qu'il est "one of those Africans who automatically agree with Europeans." Il a clairement internalisé un sentiment d'infériorité.

Or, malgré la disposition très contrastée de ses deux interlocuteurs, Johnnie leur parle sur un même ton méprisant. Sur le plan lexical, il use de mots offensants : *damn right, much-vaunted* (utilisé souvent ironiquement, de la même manière que le mot *fameux* en français), *nonsense*. Sur le plan syntaxique, ses phrases sont courtes, sauf là où Johnnie cherche à démontrer le peu de valeur qu'il accorde aux cultures et civilisations africaines. Laurence parvient même à clore l'échange peu amical par un seul mot, *Oh?*, non sans expliciter sa connotation. Et quand la figure médiatrice de Miranda lui rappelle qu'il s'avance sans savoir de quoi il parle, il fait diversion en remettant en cause la crédibilité de l'école où enseigne Nathaniel.

Au fil du roman, peut-être influencé par sa femme Miranda, porteuse d'un discours anti-impérialiste, ou mué par la nécessité (il est opportuniste, ne l'oublions pas, ce qu'il démontre abondamment tout au long du roman), Johnnie se rallie à la politique d'africanisation de sa société. Pour ce faire, il n'hésite pas à trahir ses collègues, car ce qui le motive, c'est la quête de puissance et de statut (Kreisel 1961 : 111), preuve supplémentaire de son opportunisme professionnel.

D'un point de vue personnel, il y a aussi une évolution dans son attitude. Le roman s'ouvre sur une assertion presque brutale : "Johnnie Kestoe, who didn't like Africans, was dancing the highlife with an African girl" (TSJ : 1). Cette première phrase pose d'emblée l'ambivalence et le dilemme de Johnnie : il aime et n'aime pas, tout à la fois. Mais surtout, il est attiré, intrigué par le corps de la femme africaine, symbole de la conquête coloniale : (Busia 1989-1990 : 91-92; Rimmer 1997 : 13). Laurence y fait d'ailleurs référence plus loin dans son récit, quand Johnnie, qu'on voit à plusieurs reprises tenté de tromper sa femme avec une Africaine, se fait offrir une jeune prostituée du Nord du pays pour l'empêcher de porter plainte contre Nathaniel pour corruption : "She was a continent and he an invader, wanting both to possess and to destroy" (TSJ : 231). Cette scène d'agression semble calculée pour porter le coup fatal à un discours impérialiste qui postule la supériorité (y compris morale) des Européens (Florby 1997 : 150).

Pourtant, en regardant la jeune prostituée pleurer, Johnnie se rend compte de son humanité, car elle lui rappelle sa mère des années auparavant :

The thought of himself issuing from that body [his mother's] – it had made him [Johnnie] sick with disgust, as though he could never be anything more than <i>a clot of blood on a dirty quilt</i>. TSJ : 59	La pensée que lui aussi, il venait de ce ventre-là... ça l'avait rendu malade de dégoût, comme s'il ne serait jamais qu'<i>une tache de sang sur un édredon souillé</i>.
It was then that he [Johnnie] saw the [young prostitute's] blood, seeping unto the quilt. <i>A clot of blood on a dirty quilt</i>. He closed his eyes, and the sight was momentarily blotted out, but not the memory. [...] He knew nothing about her [the young prostitute], but she no longer seemed anonymous to him. [...] She was someone, a woman who belonged somewhere and who for some reason of her own had been forced to seek him here in this evil-smelling cell, and through him, indignity and pain. TSJ : 232	C'est alors qu'il vit le sang dont s'imbibait l'édredon. <i>Une tache de sang sur un édredon souillé</i>. Il ferma les yeux et la vision s'évanouit un instant, mais pas le souvenir. [...] Il ne savait rien d'elle, mais elle ne lui semblait plus anonyme. [...] Elle était quelqu'un, une femme qui avait sa place quelque part et qui, pour une raison connue d'elle seule, avait été forcée de le retrouver là, dans cette cellule nauséabonde, et par lui, de vivre l'indignité et la douleur.

Ce n'est plus n'importe quelle Africaine; elle a un nom, une individualité. C'est là un moment charnière dans la transformation de Johnnie, provoquée par une femme (Kreisel 1961 : 111; O'Connor 2007-2008 : 25). En début de roman, Johnnie fait écho aux préjugés de ses collègues britanniques, sans les remettre en question, et se montre arrogant envers les Africains. Dans les derniers chapitres, il finit par reconnaître leur humanité, qui se traduit sous le rapport professionnel par une acceptation de l'africanisation et dans sa vie privée par sa rencontre avec la jeune prostituée (Koza 2003 : 292). Par là, Laurence semble dire que les préjugés peuvent être surmontés.

La métaphore du sang est un réseau lexical filé jusqu'au dénouement du roman, au moment où la femme de Johnnie et celle de Nathaniel accouchent dans un même hôpital d'Accra. Le sang, jusqu'alors associé à la souffrance, devient symbole de vie, de la naissance d'êtres égaux, l'un blanc et l'autre noir, dans un Ghana nouvellement indépendant (Coger 1996-1997 : 23). Unir la femme de Nathaniel et celle de Johnnie dans une même souffrance représente une "metaphorical connection [...] strong enough to effect an epiphany in Johnnie" (Eustace 1996 : 367). Les deux maris (Nathaniel et Johnnie) sont transformés par la naissance de leur enfant respectif, une

transformation qui passe par leurs femmes et par la maternité (Coger 1996-1997 : 23; Comeau 2005 : 13).

En traduction, il importait de repérer cette métaphore et d'y faire écho. Le dénouement du roman renforce encore cette prise de conscience en imposant un parallélisme de l'expérience humaine et en rappelant l'humanité commune à tous les peuples (Griffiths 1989 : 114). C'est là un autre exemple de l'influence du positionnement discursif de Laurence sur le discours et les réseaux lexicaux.

Ainsi, l'analyse des discours portés par les différents personnages du roman révèle plus de similarités que de différences entre Ghanéens et Britanniques. En effet, malgré les apparences, Nathaniel et Johnnie se ressemblent : ils connaissent une même peur qui leur vient de leur passé et un même espoir désespéré devant l'avenir (Grace 1977 : 328; Florby 1997 : 149). La complexité de la situation coloniale et postcoloniale empêche Laurence de rester dans une dynamique d'opposition "blanc/noir" par trop simpliste, d'où la nécessaire ambivalence des personnages (O'Connor 2007-2008 : 22). Tous deux sont tiraillés, Nathaniel entre traditions et modernité, et Johnnie entre l'"anti-African stance" de ses compatriotes et la "pro-African stance" de sa femme Miranda, porteuse d'un contre-discours de la conciliation (Leney 1980 : 68). Tout comme Nathaniel, qui doit faire la synthèse entre traditions et modernité, Johnnie fait le pont entre monde occidental et africain grâce au programme subreptice d'africanisation qu'il entreprend, aidé par la force médiatrice de sa femme, réussissant ainsi à transcender son ambiguïté. À la fin du roman, c'est le seul employé européen qui restera au Ghana après l'Indépendance. Mais pour ce faire, il devra collaborer avec Victor Edusei, qu'il avait traité de si haut au début du roman. Le dialogue suivant entre Johnnie et un responsable de Londres décrit bien son changement d'attitude :

'I may as well admit it - I didn't like him [Victor Edusei].' 'Well, it was mutual, as no doubt you know. But I don't give a damn whether you like each other or not. All I want to know is - can you work together?' Johnnie hesitated. 'I think so,' he said finally. 'We'll watch each other like hawks, but perhaps that won't be such a bad idea. One thing about him - he [Victor] doesn't put on an act. At least you	– Autant l'admettre, il ne m'a pas plu du tout. – Eh bien, c'était réciproque, comme tu le sais sans doute. Mais que tu l'aimes ou non, je m'en fiche. Tout ce que je veux savoir c'est si tu peux travailler avec lui. Johnnie hésita. – Je pense que oui. Nous allons nous observer comme des aigles guettant leur proie, mais ce n'est pas plus mal. Une chose est sûre : il ne joue pas la comédie. Au moins, on sait à quoi s'en tenir avec quelqu'un comme lui.
--	---

know where you stand with a person like that.' 'Yes, that's precisely what he had to say about you.'	– Oui, c'est justement ce qu'il a dit de toi, lui aussi.
---	--

TSJ : 279

Ce changement survient trop tard dans le roman pour apprécier pleinement la transformation du discours de Johnnie sur l'Afrique, que laisse présager ce passage. En apprenant qu'il devra travailler avec Victor Edusei, Johnnie éclate de rire, au lieu de s'en montrer offusqué ou irrité, comme il fallait s'y attendre. Son discours impérialiste, jusque-là marqué par une profonde hargne, évolue et se rapproche de l'optimisme un peu naïf de celui que tient sa femme.

3.2 Discours de la modernité

Le discours de la modernité est au cœur du premier roman de Laurence. En effet, TSJ est d'abord et avant tout l'histoire d'un grand bouleversement : la fin de l'époque coloniale, qui a duré près d'un siècle, et l'entrée d'un nouveau pays dans le concert des nations et la modernité. Et pourtant, Laurence ne semble pas avoir tout à fait cautionné ce discours. En effet, dans son essai sur la littérature nigériane, elle attribue à Achebe une capacité à n'idéaliser ni la modernité, ni les traditions, préférant créer une tension entre les deux (Laurence 1968 : 123). On pourrait penser qu'elle adopte elle-même cette démarche, car elle se sent liée à Achebe par “a kind of kinship that one does feel with another writer who is working within some of the same broad human territories” (ibid. 1978 : 22).

Et le personnage de Nathaniel, s'il fait l'éloge de la modernité, n'en évoque pas moins assez abondamment, au fil du roman, des éléments de traditions. Le personnage n'arrive pas tout à fait à s'affranchir de la voix des morts, surtout de celle de son père et des dieux africains, qu'il a abandonnés en adoptant le christianisme (Djwa 1977 : 71). Mais la fin optimiste du roman, où la modernité triomphe, postule tout de même la supériorité du progrès sur les traditions (Davis 2006 : 59).

Penchons-nous un instant sur les aspects épistémologiques de la dialectique modernité/traditions. L'expansion coloniale européenne a réussi à mettre en place un certain universalisme « de surplomb » (Diagne 2013) en voulant imposer des normes pensées en Europe et jugées applicables à l'ensemble de l'humanité, de gré ou de force, et notamment l'idée de progrès. Cette « fausse notion de l'universel » (Ashcroft 2002 : 11) a servi à asseoir l'hégémonie des puissances coloniales en tâchant

d'imposer partout une même logique fondée sur le principe de contradiction, qui définit l'objet en opposition avec le sujet (Diagne 2011 : 21-27). À bien des égards, ce « pseudo-universalisme » n'est autre chose qu'une hégémonie eurocentrique (Appiah 1992 : 58).

Dès la première page de TSJ, Laurence nous parle du *highlife*, ce genre musical typiquement ghanéen inspiré de musiques d'églises, percussions ashanti et de la côte ghanéenne, mais aussi de calypso et de jazz. Deux romans de Laurence commencent par le refrain d'une chanson : TSJ, avec le *highlife*, et *The Fire Dweller*, avec une comptine (Coger 1996-1997 : 19). En évoquant ce genre musical particulier au Ghana, Laurence relie deux métaphores centrales du roman, les étoffes et le sang : "Music is the clothing of West African *highlife*, but rhythm is its blood and bone" (TSJ : 1). Le *highlife* revient dans plusieurs scènes où les protagonistes se retrouvent dans un night-club au nom allitéré : *Weekend in Wyoming*. Or, ce genre musical est emblématique de la synthèse du passé et du présent en Afrique, car il est "recognizably West African and distinctly not precolonial" (Appiah 1992 : 58). À lui seul, il infirme donc la dichotomie local/universel ou traditionnel/moderne dans laquelle Laurence enferme pourtant ses personnages, et notamment Nathaniel Amegbe. En utilisant le *highlife* comme métaphore d'une réalité africaine à la fois moderne et traditionnelle, elle a quand même compris que la dialectique binaire propre à la pensée européenne moderne a ses limites pour représenter la situation en Afrique. Les refrains de *highlife* qui ponctuent le récit çà et là n'ont pas été traduits, et ce, pour trois raisons : leur contenu sémantique était généralement peu significatif, ils ne servaient qu'à rappeler l'omniprésence de cette musique syncrétique, et enfin, ces passages parfois plus proches du pidgin que de l'anglais standard rappellent au lecteur le contexte (ghanéen) dans lequel se déroule l'histoire.

La littérature produite par les écrivains africains n'émerge que vers la moitié du 20^e siècle, au moment où Laurence écrit TSJ. Jusque-là, une grande part de la production littéraire africaine provient d'écrivains extérieurs au continent. Les canons esthétiques de la métropole prévalent. Dans les années 1970, les écrivains africains débattent de la pertinence d'utiliser ou non les langues des anciennes puissances coloniales pour construire les littératures postcoloniales et raconter leur vécu eux-mêmes (Ashcroft *et coll.* 2002 : 130; Gyasi 1999 : 85; Rimmer 1997 : 6). L'écrivain nigérian Chinua Achebe privilégie l'anglais, afin de désenclaver la littérature africaine et de permettre aux écrivains africains eux-mêmes de représenter au monde leur

réalité. L'écrivain kenyan Ngugi wa Thiong'o préfère l'écriture en langues nationales, seul moyen d'en faire des langues littéraires de plein droit. D'autres développent des théories « indigènes » pour contrer celles qui sont pensées en Europe, notamment la « négritude » de Senghor et Césaire (que Spivak qualifie d'« essentialisme stratégique ») et l'« ijtihad » de Mohamed Iqbal (Diagne 2011 : 24, 79). D'autres penseurs africains tentent d'offrir des alternatives aux théories européennes se voulant universalistes.

Ces nouvelles théories s'érigent largement en réaction contre une certaine vision du monde imposée par le colonialisme, qui postule, entre autres, la supériorité d'un certain « progrès de l'humanité » (qui se veut donc universellement valide), sur les traditions propres à chaque région du monde, et donc locales. Après les Indépendances, en Afrique et ailleurs dans le monde, l'idée d'un progrès nécessaire et bénéfique à l'ensemble de l'humanité a persisté dans la course au développement. Être en voie de développement, c'est donc progresser vers un idéal de modernité technologique, sociale, et même politique (démocratie) qui a longtemps caractérisé les sociétés européennes et nord-américaines.

Loin de nous l'idée de contester cette idée de progrès. Il importe simplement de mieux la comprendre, car Laurence la place au cœur de son roman. Ce discours du progrès et de la modernité, c'est le personnage principal, Nathaniel Amegbe, qui le porte le plus clairement, dans une perspective binaire où il s'oppose aux discours traditionalistes. Bien sûr, Laurence, toute intéressée qu'elle soit à offrir un discours alternatif sur l'Afrique, n'en pensait pas moins selon cette logique binaire opposant traditions (africaines) et progrès (venu d'Europe), ruralité et urbanité, irrationalité et rationalité (Leney 1980 : 70-71; Powers 2003 : 163). Et cette logique qu'elle applique au personnage de Nathaniel Amegbe est le fruit de sa propre interprétation de ce qu'un homme africain de l'époque pouvait bien ressentir face à l'imminence de l'Indépendance de son pays (O'Connor 2007-2008 : 21). Nous avons démontré plus haut le positionnement discursif universaliste de Laurence, mais tout porte à croire qu'il diffère grandement de cet « universalisme de surplomb » qui a instauré des relations de domination entre l'Europe et l'Afrique. En effet, l'analyse de son œuvre en général révèle que Laurence ne sépare pas si distinctement passé, présent et avenir (Grace 1977 : 331). On constate que les frontières sont floues entre ces époques historiques, en particulier dans son dernier ouvrage, *The Diviners*, où Laurence fait dire au voisin un peu devin de Morag Gunn, le personnage principal : “Look ahead

into the *past*, and *back* into the *future*, until the silence” (cité dans *ibid.* : 337; accent ajouté).

Il est vrai qu'à l'époque, l'Afrique était encore largement rurale et les modes de vie marqués par les traditions. Pourtant, Laurence dépeint des personnages africains modernes vivant dans une grande métropole en plein développement. Elle conclut le roman en saluant l'émergence d'un nouveau Ghana indépendant et unifié selon le modèle européen d'État-nation comme manifestation universelle du progrès et de la modernité (Eustace 1996 : 365; Davis 2006 : 59). Les nations aspirant à l'indépendance ont largement endossé et internalisé ce discours de la modernité et ont par là marginalisé un certain discours autochtone, “inevitably *othering* indigenous discourses” (Eustace 1996 : 365, accent ajouté).

Tout cela complique quelque peu la caractérisation du discours sur la modernité analysé dans TSJ, mais il importe d'en répertorier quelques caractéristiques :

- postulat de la supériorité de la modernité sur les traditions (par exemple, médecine moderne contre médecine traditionnelle);
- croyance voulant qu'il soit possible pour quiconque d'embrasser la modernité, à condition d'abandonner les traditions jugées désuètes (superstitions, etc.);
- croyance au développement d'abord et avant tout de l'individu (et non du groupe ou de la famille, dont on se libère, en quelque sorte);
- croyance voulant que la modernité soit universelle, c'est-à-dire la même partout, imposée notamment par les moyens technologiques.

Traduire ce type de discours a présenté certains défis. La glorification d'une modernité unique et universelle, commune dans les années 1950 et 1960, a largement été effritée par l'expérience (Florby 1997 : 155). La dissolution des structures traditionnelles et l'urbanisation ont sans doute créé autant de maux qu'elles en ont réglé : métropoles gigantesques où fleurissent les bidonvilles et la misère, esclavagisme moderne et traite des personnes, injustices de toutes sortes, et la liste serait encore longue. Une chose est sûre : à notre époque, il serait simpliste d'opposer modernité et traditions, car l'Afrique d'aujourd'hui a synthétisé son passé et les apports de l'extérieur pour se créer un présent à la fois différent et semblable à celui de toute l'humanité.

En ce qui concerne la culture et la religion, il est encore plus difficile de voir les choses en « noir et blanc » comme à l'époque. La mondialisation a précipité un

certain syncrétisme des cultures et des religions; l'identité n'est plus aussi figée qu'autrefois et l'expression est déterminée par les impératifs de communication (Coger 1996-1997 : 14). En outre, il est aujourd'hui difficile de faire des généralisations tant les expériences nationales, régionales, urbaines, rurales, etc., ont produit une mosaïque d'histoires qu'on ne saurait assimiler les unes aux autres. Le monde d'aujourd'hui est caractérisé par une pluralité de modernités. C'est sans doute une dimension dans laquelle la traduction diverge du roman en anglais, écrit il y a plus d'un demi-siècle. La distanciation temporelle entre les deux textes ne peut qu'avoir influencé grandement la traduction. Les tableaux qui suivent en donnent des exemples.

3.2.1 Personnage de Nathaniel Amegbe

Nathaniel Amegbe est le véritable héros du roman. Comme le dit G.D. Killam dans son introduction à la réédition de 1976, “*This Side Jordan* is, despite the large set of characters, his book” (xiii). Son prénom, en hébreu, veut dire « Dieudonné » (Heinimann 1991 : 33). C’est le seul personnage dont les pensées sont révélées en détail (Morley 1981 : 64). Homme tourmenté, suspendu entre le passé et le présent, il est tiraillé entre son désir de ne pas tout à fait renier ses racines et son optimisme mêlé de peur face à l’imminente Indépendance du Ghana (Pasold 1978 : 16). À certains égards, c’est un personnage de roman typique : celui de l’honnête homme qui a du mal à survivre à une situation de corruption (Killam 1976 : xvi; Comeau 2005 : 6). Comme beaucoup d’Africains à l’époque des indépendances, Nathaniel est déjà aliéné de son passé, mais pas encore tout à fait à l’aise dans le présent (Hughes 1980 : 63-64). Laurence le présente comme un homme obsédé par la modernité, dans un discours presque trop appuyé (Kom 1992 : 55).

Le philosophe Kwame Anthony Appiah (1992 : 54) résume très efficacement cette “distinctive cultural (dis)location” :

We are wedged uncomfortably between the values of our traditional culture and those of the West. The process of change which we are going through has created a dualism of forms of life which we experience at the moment less as a mode of challenging complexity than as one of confused disparateness (Appiah 1992 : 54).

La place prépondérante accordée à ce personnage dans la narration (il apparaît dans plus de la moitié des scènes) et l’irruption fréquente et prolongée de ses soliloques intérieurs révèlent toute l’intensité avec laquelle l’a dépeint Laurence

(Thomas 1983 : 98). Dix ans après la parution du roman, elle s'étonne : "I don't know how I got the nerve to try and get inside an African man's head" (Laurence 1969b : 82). N'empêche que Nathaniel est l'une des représentations littéraires d'hommes africains les plus crédibles créées par un auteur non africain, d'après les chercheurs John Eustace (1996 : 369-370) et Micere Githae-Mugo (1973 : 271). Rares sont les auteurs qui tentent de s'immerger si complètement dans un monde conceptuel et sensuel qui n'est pas le leur, encore plus rares ceux qui réussissent (Gotlieb 1969 : 42). Et Laurence (1969a : 13), quant à elle, se reconnaît une certaine « oreille » pour le discours de ses personnages africains, mais admet ne jamais pouvoir conceptualiser entièrement leur monde mental.

Les longs soliloques de Nathaniel, cet "introspective idealist," interrompent de temps à autre la narration à la troisième personne (Kreisel 1961 : 110). Le personnage s'approprie alors la parole, parfois pour justifier ou surjustifier le cours des événements ou du récit. Ses soliloques ne sont pas tant des discours qu'il se tient à lui-même, en son for intérieur, mais des explications destinées à un lectorat étranger, surtout canadien, qui ignore tout de l'Afrique (Kom 1992 : 49, 54).

Ces soliloques sont très marqués par une imagerie religieuse à la fois familière (références bibliques) et étrangère (références aux dieux africains) à ce public, dans ce dernier cas pour répondre à son désir de dépaysement et d'exotisme (ibid. : 54). Le ton de ces passages est assez formel, soutenu, poignant, poétique, ce qui est compatible avec le contenu religieux et le sérieux du propos (Morley 1981 : 64; Killam 1976 : xvii; Rimmer 1997 : 8). S'ils sont parfois légèrement artificiels, ces passages ont tout de même une fonction importante : inscrire textuellement le discours de la modernité. Laurence fait ainsi valoir le tourment d'un homme qui se sent déchiré entre deux cultures, deux religions, deux mondes, mais surtout entre le passé et l'avenir. Elle doit chercher une voix pour le personnage de Nathaniel, voix qui est *a priori* étrangère à Laurence (Koza 2003 : 289). Pour ce faire, elle bâtit sur sa propre représentation de ce qu'elle croit devoir occuper l'esprit d'un Ghanéen en pleine période de changements pour son pays : la quête d'une identité. Et si le personnage embrasse tout à fait l'idée de progrès dans son discours, il n'en est pas moins obsédé par son passé; n'enseigne-t-il pas, après tout, l'histoire des grandes civilisations du Ghana ancien?

La voix intérieure de Nathaniel ne sert pas qu'à révéler ses hésitations, sa peur et sa colère, elle est également chargée de fantaisie et de rêves (Koza 2003 : 289;

Nenevé 1997 : 33). Cette voix témoigne du cheminement torturé de Nathaniel vers l'acceptation de son double héritage, tribal et urbain. Pour Clara Thomas (1976 : 52), la voix de Nathaniel est la plus convaincante du roman. Dans sa postface à l'édition de 1989, l'écrivain et essayiste canadien George Woodcock (1989 : 286) juge que ses soliloques cristallisent les anciennes croyances “as visions and voices in what seems to be a bicameral mind in the process of detachment from a world of myth.” Dans l'ensemble de son œuvre comme dans son premier roman, Laurence dépeint l'aliénation et l'exil comme des formes de servitude et d'esclavage mental, avec des personnages qui luttent pour leur liberté (Morley 1981 : 35). Elle use de ce type de soliloque intérieur ailleurs, notamment dans *The Fire Dwellers* et *The Diviners* (Pasold 1978 : 37).

En voici un exemple tiré de TSJ :

— If I had stayed a boy in my father's land. If I had stayed a boy in my father's village, clearing in the forest, huts of mud and grass. If I had stayed, where would I be now? Beating back the forest, from now until I die. — I would be happier and not happier. No fumbling, no doubt, no shame. No "Mastah, I beg you." No. None of that. Only sweat and the forest, and at night songs and love. That was Eden, a long time ago.	— <i>Si j'étais resté enfant au pays de mon père. Si j'étais resté enfant au village de mon père, clairière dans la forêt, cases de boue et de paille. Si j'étais resté, où ferais-je aujourd'hui? Je défricherais la forêt, jusqu'à ma mort.</i> — <i>Je serais plus heureux et moins heureux. Nulle hésitation, nul doute, nulle honte. Pas de "Mastah, s'invouplait". Rien. Rien de tout cela. Que sueur et forêt, que nuit, chants et amour. Jadis, l'Éden.</i>
— The city of strangers is your city, the God of conquerors is your God, and strange speech is in your mouth, and you have no home.	— <i>La ville des étrangers est ta ville, le Dieu des conquérants est ton dieu, étrangers sont les mots dans ta bouche, inexistante, ta maison.</i>

TSJ : 167

Comme le Caliban de Shakespeare, Nathaniel exprime ici un sentiment de dépossession et d'aliénation (Leney 1980 : 71). Il évoque un passé révolu, d'avant la colonisation, d'avant l'école de mission, où il regrette d'être allé. La nostalgie de cet Éden est portée par les anaphores “If I had stayed,” qu'il nous a paru essentiel de reprendre en français, car ce ton et cette rythmique sont caractéristiques du style de ces passages. En effet, leurs qualités stylistiques les distinguent du reste de l'ouvrage. La répétition et l'anaphore rappellent à la fois les psaumes de l'Ancien Testament et les battements des tam-tams traditionnels (Morley 1981 : 67). Ce n'est sans doute pas un hasard si Nathaniel est fils du joueur de tam-tam du village et si “the solid

drumbeat of the novel” (Thomas 1976 : 58) est rythmé par sa quête d'identité dans un Ghana en plein changement.

En traduction, il importait de ne pas se limiter au contenu sémantique de ces passages, mais de faire également appel à des moyens stylistiques qui évoquent la religion moderne et les tam-tams anciens. Nous avons souvent cherché, par exemple, si certaines phrases de ces soliloques n'étaient pas reprises d'un verset de tel ou tel livre de la Bible ou de l'Évangile. Quand c'était le cas, ce que ne signalait jamais explicitement Laurence, nous avons choisi parmi les versions françaises un passage équivalent. Quand ce n'était pas le cas, mais que le style était très lyrique, nous avons tenté de trouver des expressions françaises qui évoquent des sentiments exaltés (doute, détresse, euphorie, etc.), en usant de mots forts ou connotés, plutôt que neutres. Il était aussi logique d'user de la stylistique typique des sujets religieux ou dramatiques, par exemple l'interjection émotive « Ô », qui interpelle et invoque de façon intense, comme dans “Oh my children, we fought” (TSJ : 209) ou “Oh my ancestors, chained in pairs, in ships' bowels” (TSJ : 210). Ce type de formulation revient beaucoup dans les soliloques et nous l'avons reprise systématiquement.

Mais il est probable qu'un certain nombre de passages bibliques, dont Laurence fait abondamment usage dans son œuvre (Djwa 1977 : 72; Pasold 1978 : 41), n'ait pas été repérés comme tels. Ainsi, la traduction, effectuée à plus d'un demi-siècle d'écart par une traductrice bien moins versée que Laurence en matière de religion, diffère de TSJ à cet égard. En outre, les passages révélant les pensées intérieures de Nathaniel, qui nous ont semblé parfois excessivement lyriques au point d'en être lassants, s'ils ont été rendus intégralement, ont peut-être été légèrement neutralisés. La version française est donc partielle par rapport à l'anglais, mais adéquate, espérons-le, pour un lectorat de l'aube du 20^e siècle, qui serait *a priori* moins ouvert au discours religieux qu'il y a 50 ans.

Au regard de la forme, nous avons repris le tiret semi cadratin, mais comme il n'est pas si différent du tiret signalant les dialogues et comme plusieurs indications dialogiques ont été éliminées, nous avons mis ces passages en italique pour éviter la confusion. L'apparence physique des versions française et anglaise est donc différente sur ce point de forme.

Il eut été intéressant de se pencher plus en détail sur la façon dont ces soliloques ont été rendus par les traductrices des autres romans de Laurence. Nous avons pu nous y référer pour tenter de nous imprégner le plus possible d'un ton

propre à Laurence, filtré par les voix de ses diverses traductrices et dans des contextes narratifs différents.

Dès les premières heures de la genèse du roman, en février 1956, Laurence décrit son roman à son amie Adele Wiseman (citée par son biographe James King, traduit en français en 2012 : 118) : « C'est au sujet d'un instituteur africain qui perd son ancienne vie sans avoir encore fermement embrassé sa nouvelle existence ». Ainsi, Laurence inscrit fermement Nathaniel dans un discours de la modernité qui permet une tension dramatique intense. Ce discours, Nathaniel le tient à ses proches : il insiste pour que sa femme accouche à l'hôpital, s'attirant ainsi l'hostilité de toute sa famille, il choisit de rester en ville, il veut se distancer des chefs traditionnels, ce que son oncle ne peut comprendre.

Les deux extraits suivants font état de cette tension entre modernité (dont Nathaniel se fait promoteur) et traditions (que sa femme, puis son oncle défendent bec et ongles, se faisant ainsi porteurs d'un discours autochtone) :

Nathaniel patted her shoulder. [...] 'How are you feeling?' It was pleasant, after the daytime English, to speak again in Twi. Aya touched her swollen abdomen proudly [...] 'Fine,' she said. 'Very well. He kicks all the time, now, I was thinking, Nathaniel-' 'Yes?' he looked at her suspiciously. 'Why pay?' Aya burst out. 'Why, why? I don't want to have the baby in hospital. All that money. And - I don't want to, Nathaniel. My mother said-' 'Your mother-' he shrugged. 'I know. She and her friends. They would do a fine job. It isn't right, Aya. My son isn't going to be delivered by old women with dirty hands. I know it isn't right. Why do we become educated, if we do the same things as before?' 'I was delivered that way, she said, and so were you.' 'It wasn't any good, you must know that.' 'What was wrong with it? Children came, just the same. I don't understand you, Nathaniel. All this fuss.'	Nathaniel lui tapota l'épaule. – Ça va? Après la journée passée à parler anglais, c'était agréable de passer au twi. Aya flatta avec fierté son gros ventre [...] – Bien. Il donne tout le temps des coups de pied. Nathaniel, je pensais... – Oui? lui demanda-t-il d'un air soupçonneux. – Pourquoi payer? s'écria-t-elle. <i>Pourquoi, pourquoi?</i> Je ne veux pas accoucher à l'hôpital. Tout cet argent... Et puis... Je ne veux pas, Nathaniel. Ma mère dit... – Ta mère, dit-il en haussant les épaules. Je sais. Elle et ses amies! Elles s'en sortiraient. Mais ce serait une <i>erreur</i>, Aya. Des vieilles aux mains sales pour mettre mon fils au monde? Ce serait une <i>erreur</i>. Pourquoi vouloir s'instruire, si on fait tout comme avant? – C'est comme ça que je suis venue au monde. Et toi aussi. – C'était une <i>erreur</i>. Tu t'en rends compte. – Pourquoi? Avant, les enfants venaient au monde tout de même! Je ne te comprends pas, Nathaniel. Pourquoi tout ça?
---	---

TSJ : 47-48

Laurence permet aux deux points de vue (moderne et traditionnel) de s'exprimer et, même si en fin de compte le discours de Nathaniel prévaut (sa femme accouche à l'hôpital, il ne retourne pas au village), les protagonistes usent

d'arguments valides de part et d'autre. Aya Amegbe est illettrée, superstitieuse, influençable, craintive devant la médecine moderne; elle incarne le discours de la tradition (Pell 1997 : 42). En retournant aux caractéristiques du discours sur la modernité énoncées en début de chapitre, il devient clair que le discours d'Aya n'en démontre aucune, il en est même l'antithèse.

Nathaniel s'oppose avec véhémence aux traditions, qu'il condamne comme obscurantistes. Personnage par ailleurs sympathique et peu sûr de lui, souvent effrayé et incertain, il assume devant sa femme une domination discursive qui détruit un peu la perception positive qu'on peut avoir de lui. Son ton sans appel fait obstacle à l'imagination et à l'exubérance d'Aya, il la sépare sans ménagement de son passé pour la forcer à embrasser avec lui le Ghana de demain. Il lui coupe la parole, insulte sa mère, ridiculise les traditions, glorifie les institutions modernes, comme l'éducation, dont Aya n'a pas bénéficié. Les deux protagonistes du dialogue usent d'arguments défendables : dangers sanitaires soulignés par Nathaniel, preuve par la préséance – “children came just the same” – évoquée par Aya. Et pourtant, Nathaniel impose son opinion sans appel : “It isn't right/any good,” conclut-il.

En traduction, il semblait important de reprendre un élément clé du dialogue : l'incompréhension entre les deux protagonistes. En effet, l'échange donne l'impression d'assister à un dialogue de sourds. Les visions de Nathaniel et d'Aya sont incompatibles, ils partent de présupposés diamétralement opposés : Aya fait confiance aux traditions, puisqu'elles ont prévalu jusque-là, tandis que Nathaniel les rejette en bloc, comme le lui ont inculqué ses professeurs à l'école de mission. D'où l'intransigeance de l'un (le mari, qui a le dernier mot) et l'incompréhension de l'autre (“I don't understand,” répète souvent Aya, ici et ailleurs dans le roman), qui sera obligée de se soumettre aux diktats de son époux. Les deux personnages jugent par avance les arguments de l'autre fautifs, comme s'ils parlaient deux langues inintelligibles. Pourtant, ce ne sont pas des langues qui s'opposent, mais des discours. C'est peut-être ce qui explique la légère accentuation du discours de la modernité, qu'on a rendu plus explicite en français qu'en anglais. D'un côté, Nathaniel répète que le progrès est une bonne chose et que les traditions sont erronées, il martèle son message un peu plus fortement en français qu'en anglais. De l'autre, Aya exprime et ré-exprime son incompréhension, avec ses « pourquoi » répétés.

Dans une conversation avec son oncle Adjei, Nathaniel présente la métaphore temporelle centrale du roman ("I belong between yesterday and today"). Voyons plus en détail l'inscription textuelle de ce discours :

Nathaniel sighed. To his uncle, anyone not born in Ashanti was, now and forever, a stranger. 'I am not a boy,' Nathaniel said, a trace of sharpness in his voice. 'I know all this. What has it to do with me?' [...] 'Uncle... I beg you... come to the point!' 'The young...' sighed the old man, with exaggerated sorrow, 'have no respect. That is what happens.'	Nathaniel soupira. Pour son oncle, quiconque n'était pas né Ashanti ne cesserait jamais d'être un étranger. – Je ne suis plus un enfant, répondit Nathaniel, la voix un brin cassante. Je sais tout ça. En quoi ça me concerne, au juste? [...] – Mon oncle, je vous en prie, arrivez-en au but de votre visite! – Ah, les jeunes, soupira le vieil homme, avec une moue exagérée. Ils n'ont plus aucun respect. Voilà ce qui arrive.
'I do not think I can explain.' [said Nathaniel] 'The young always think the old cannot understand them. Try. Perhaps my feeble mind can follow you.' 'It is not that,' Nathaniel said. 'It is just... well, I have changed. I do not want to be a chief's clerk.' For the first time the old man looked confused. 'It is an honour to work for a chief. Surely you see that it is an honour?' 'Not to me,' Nathaniel said clearly. 'How can I tell you? You will not understand.' [...] 'Because I would end by hating him, if I worked for him [Nana Kwaku, the chief] I'd have to watch him, every day, every day, not able to read or even write his own name, not knowing anything outside his little province, but still able to command, to move people this way and that.'	– Impossible à expliquer. – Les jeunes croient toujours que les vieux ne peuvent pas les comprendre. Mais essaie toujours. Peut-être que mon esprit simple arrivera tout de même à te suivre... – Ce n'est pas ça, répliqua Nathaniel. C'est autre chose... Vous voyez, j'ai changé. Je ne veux pas être l'adjoint du chef. Pour la première fois, un air confus se peignit sur le visage du vieil homme. – Mais... C'est un honneur de travailler pour un chef, non? Tu t'en rends sûrement compte... Sûrement. – Non, pas pour moi, répondit Nathaniel avec plus d'assurance. Comment expliquer? Vous ne pouvez pas comprendre. [...] Parce que... Parce que je finirais par le détester, si je travaillais pour lui [le chef]. Je devrais le voir chaque jour, chaque jour, vous comprenez? Lui, incapable de lire et même d'écrire son nom, ignorant tout de ce qui se passe en dehors de sa petite province, mais s'estimant toujours capable de commander, de diriger les gens par ici, par là.
'I have not forgotten' [my traditions] Nathaniel said in a low voice. 'You want to forget, then,' Adjei said, 'and that is just as bad.' [...] 'Do not forsake your own people,' Adjei said gently, 'or life will be a bitter leaf in your mouth.' 'It will not happen so.' 'You are young,' his uncle said. 'Some day you will know where you belong.' 'I belong between yesterday and today.' 'But that is nowhere.'	– Je n'ai rien oublié, murmura Nathaniel. – Mais tu veux oublier, objecta Adjei, et ce n'est pas mieux. [...] – N'abandonne pas ton propre peuple, l'avisa Adjei avec douceur, car la vie deviendrait alors comme le goût de la feuille amère dans la bouche. – Non, ça n'arrivera pas. – Tu es jeune, ajouta son oncle. Un jour, tu sauras où est ta place. – Ma place, elle est quelque part entre hier et aujourd'hui. – Mais... c'est nulle part ça!

TSJ : 100-107

Dans la première partie du dialogue, Laurence inscrit une problématique très importante qui accompagne tout changement : le renversement des rapports entre générations. Nathaniel, se croyant plus savant que son oncle (ce qu'il est, selon les critères d'éducation formelle), se révolte contre cet aîné qui tente de l'infantiliser. Il conteste ouvertement ses idées (ici le tribalisme). L'oncle, quant à lui, reproche aux jeunes leur manque de respect pour l'âge et la sagesse. Ce discours s'inscrit non seulement dans les répliques, mais aussi dans la trame narrative, qui décrit le langage corporel des personnages : tous deux soupirent, l'un est cassant, l'autre fait la moue. Dans bien des passages de TSJ, la traduction a fait l'économie des indications dialogiques, mais dans ce cas précis, il a semblé important de ne pas les ignorer.

Dans la seconde rangée du tableau ci-dessus, cette incompréhension intergénérationnelle est encore plus explicite et le choc des valeurs plus direct. Au respect pour les chefs traditionnels ressenti par l'oncle, Nathaniel répond par un sentiment opposé, le mépris. À ses yeux, les connaissances traditionnelles et les hiérarchies coutumières n'ont aucune valeur. Seule une éducation moderne, passant par l'écrit, lui semble valable. L'oncle et le chef sont illettrés, mais possèdent de vastes connaissances traditionnelles, qui ne trouvent aucun écho dans la vie urbaine de Nathaniel et n'ont aucune place dans son aspiration à la modernité. Pourtant, malgré son illettrisme, l'oncle exprime très justement l'ambivalence du soi et la dépossession engendrées par l'expérience coloniale, cette question identitaire fondamentale dont sera également empreint le cycle de Manawaka (Pabby 2005 : 82). Laurence marque ce passage d'expressions d'incompréhension par une rythmique soutenue qui fait sens et se retrouve en traduction. Il importait par exemple de reprendre l'opposition "not able/able" pour caractériser le chef pour qui l'oncle suggère à Nathaniel de travailler : incapable, il l'est dans la perspective de Nathaniel, puisqu'illettré; capable, il le demeure dans la logique des traditions, par le seul fait de sa position de domination dans la société traditionnelle.

La troisième rangée tente de situer Nathaniel entre le passé et le présent, mais exprime aussi un sentiment collectif qu'a dû ressentir l'ensemble de la population à la veille de l'Indépendance (Pabby 2005 : 82). Cette métaphore temporelle ("between yesterday and today") était difficile à rendre en français. Il y a bien « sentiment d'appartenance », mais au-delà de cette cooccurrence, le verbe « appartenir » est plus commun pour les choses que pour les personnes. On dit plus volontiers « avoir une/sa place ». En étoffant avec « quelque part » et « nulle part », la traduction ajoute un

écho qui n'existait pas en anglais, mais qui aide à faire « passer » une métaphore temporelle (hier/aujourd'hui), alors qu'une métaphore spatiale (du genre « je ne suis ni d'ici ni d'ailleurs ») serait sans doute venue plus spontanément à l'esprit en français. Or, pour faire écho à la dialectique hier/aujourd'hui qui structure tout le discours de Nathaniel, il semblait préférable de préserver la métaphore temporelle.

Pour finir, penchons-nous sur le dénouement de TSJ, où Laurence s'applique à résoudre la tension entre modernité et traditions, non pas par le conflit, mais par le compromis (Koza 2003 : 289). Du point de vue de la collectivité, l'Indépendance est proclamée. Du point de vue individuel, c'est Nathaniel qui occupe la dernière scène, tenant son fils à bout de bras, lui intimant de traverser le Jourdain. Ce fleuve mythique symbolise la traversée des traditions vers la modernité. Nathaniel résout son dilemme en décidant de rester en ville plutôt que de rentrer au village, embrassant ainsi la modernité, en s'adaptant à la nouvelle réalité du Ghana (Koza 2003 : 289). La naissance de son fils est une allégorie du progrès (Griffiths 1989 : 101). Le nom qu'il lui donne, Joshua (ou Josué en français), n'est pas fortuit, car c'est le nom de ce prophète qui a fait traverser le Jourdain au peuple juif, pour qu'il atteigne la Terre promise. Le Jourdain sert ici de métaphore à la fois de la lutte intérieure de Nathaniel pour sortir des traditions, de la ruralité et des croyances anciennes, d'une part, et de l'Indépendance du Ghana, d'autre part (Djwa 1977 : 73; Morley 1981 : 65) :

He glanced at his son, and the name kept beating through his mind like all the drums of Ghana – Joshua, Joshua, Joshua, I beg you. Cross Jordan, Joshua.	Il jeta les yeux sur son fils et le nom se mit à battre sous ses tympanes comme les tam-tams du Ghana : Joshua, Joshua, Joshua, je t'en prie. Traverse le Jourdain, Joshua.
--	---

TSJ : 282

Ce nom, Joshua, Nathaniel le martèle, en allitération avec le nom du fleuve. Les traducteurs hésitent souvent à franciser les noms de personnages sans une bonne raison, sauf s'ils veulent absolument éviter de dépayser le lecteur et lui faire oublier tout à fait qu'il lit un texte écrit dans une langue étrangère. Même si, dans TSJ, le nom « Joshua » désigne également le prophète Josué, et non seulement le fils de Nathaniel, franciser l'un (le nom du prophète) et pas l'autre (le nom du bébé) aurait brisé l'écho essentiel que Laurence établit entre les deux. D'autant qu'il semblait inutile de rappeler le nom français du prophète, simple retranscription attribuable à

différentes prononciations anglaise et française d'un même mot étranger (comme le Moussa hébreux, prononcé Moses en anglais et Moïse en français).

L'épigraphe du roman, tiré du livre de ce prophète (I:15), énonce la vision d'une modernité assumée par la traversée du Jourdain vers la Terre promise, le Ghana indépendant (Sparrow 1992 : 130). Mais cette Terre promise n'est pas que physique ou politique, elle est aussi spirituelle, elle représente l'espoir d'une liberté intérieure (Morley 1976 : 19; Woodstock 1989 : 283). Et en mettant en scène les naissances simultanées du fils Amegbe et de la fille Kestoe, Laurence romance un principe fondamental que les philosophes cosmopolites reconnaissent d'emblée : la communauté d'expérience des êtres humains. En effet, la grande majorité des actes que nous posons (se nourrir, dormir, commercer, rire, se marier, avoir des enfants) sont les mêmes partout sur la planète (Appiah 2008 : 143).

Un peu plus tôt, Nathaniel évoque le pluralisme cher à Laurence et annonce déjà cette réconciliation : "In my father's house, there are many mansions" (TSJ : 274), voilà ce qu'il pense en ramenant son fils à la maison. Cette référence biblique, celle de "my father's house," peut être vue comme la métaphore épique d'un monde nouveau, où les "many mansions" symbolisent la coexistence des traditions et de la modernité, des dieux anciens et modernes (Thomas 1969 : 31; Comeau 2005 : 14). Des années plus tard, le philosophe Kwame Appiah utilisera la même référence biblique dans son essai *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture* (1992) pour prôner un cosmopolitisme où coexistent philosophies africaines et étrangères, un nouveau pluralisme dans un monde (celui du père) où il y a de la place pour tous.

3.3 Contre-discours sur l'Afrique et les Africains

En écrivant ce roman, Laurence a cherché à introduire un discours alternatif sur les Africains, qui ne les idéaliserait ni ne les stéréotypait. Nathaniel lui-même, s'il correspond en partie au « type » produit par les missions en Afrique coloniale, est un parfait antihéros, tandis que le personnage de Victor Edusei échappe à toute catégorisation (Githae-Mugo 1973 : 265, 271). Les Britanniques sont plus stéréotypés que les Africains, mais Johnnie Kestoe, nous l'avons vu, est ambivalent, et sa femme Miranda est porteuse d'un discours à contre-courant de celui de ses compatriotes, comme nous en verrons des exemples ci-dessous. En montrant des personnages si

variés et si individuels, Laurence offre une alternative aux discours homogénéisants véhiculés sur l'Afrique et les Africains à l'époque.

Au-delà des dialogues, la trame narrative du roman et son dénouement témoignent également d'une volonté de présenter un contre-discours pour nier les préjugés impérialistes. En effet, le fil directeur du roman est l'accession du Ghana à l'indépendance. Ce thème central trouve son écho dans la vie des personnages britanniques, par le biais de l'africanisation, et dans celle des personnages ghanéens, par leur volonté ou leur réticence à embrasser la modernité. Le dénouement fait triompher ce contre-discours : l'africanisation va de l'avant, les personnages s'adaptent et rallient leurs contradictions. C'est pourquoi ce contre-discours est en quelque sorte un « discours de la réconciliation ».

Peu de spécialistes de l'analyse du discours utilisent la notion de « contre-discours » (Buzelin 2005 : 97). Appiah (1992 : 59) parle de “reverse discourse”. Le terme est utile pour décrire un type d'énoncés articulés “in terms of negotiative, interpretative, social procedures,” pour reprendre la définition de Baker (2005 : 87), mais dont le but semble résolument de *répondre* aux discours dominants et de les contredire. On peut voir le contre-discours comme un discours parmi tant d'autres, avec cela de particulier qu'il se présente comme une alternative à un discours dominant. Pour l'illustrer dans le texte, nous étudierons les interventions de Miranda Kestoe, *alter ego* de Laurence et figure médiatrice du roman, qui tente, avec plus ou moins de succès, de concilier mondes européen et africain (Powers 2003 : 170).

Mais avant de procéder, tâchons de refaire en miroir ce que nous avons établi pour les autres types de discours analysés ici. Quelles sont les caractéristiques de ce contre-discours? L'analyse de ses inscriptions textuelles révèlent qu'un tel discours :

- revendique une pluralité de réalités africaines (Nathaniel se montre par exemple sensible au syncrétisme religieux de sa femme);
- reconnaît les similitudes entre Européens et Africains et une certaine communauté de l'expérience humaine (naissances simultanées du fils Amegbe et de la fille Kestoe par exemple);
- reconnaît l'importance de réconcilier traditions et modernité (Nathaniel reste en ville, mais s'engage à respecter davantage ses racines);
- valorise la coexistence de multiples perspectives.

3.3.1 Personnage de Miranda Kestoe

Miranda Kestoe, dont le prénom latin veut dire « penser, s'émerveiller », montre en effet parfois un émerveillement par trop naïf (Sparrow 1992 : 113; Heinimann 1991 : 32). Étant donné l'influence du livre de l'anthropologue Dominique Mannoni sur Laurence, il est difficile de ne pas faire le parallèle entre sa Miranda et celle de Shakespeare (Leney 1980 : 68; Nenevé 1996 : 34; Comeau 2005 : 5). Toutes deux incarnent l'innocence et l'émerveillement. La Miranda de Laurence s'intéresse réellement à l'Afrique, contrairement à Cora Thayer et aux femmes des collègues de Johnnie Kestoe, qui haïssent le continent où elles vivent depuis des années. Miranda est l'antithèse des "old colonials" et donc principale porteuse d'un contre-discours qui s'oppose au discours impérialiste. Intelligente, idéaliste, libérale, elle veut communiquer avec les Africains, les comprendre et les respecter (Pell 1997 : 41).

C'est grâce à elle que les deux principaux protagonistes du roman interagissent, donnant ainsi lieu à la tension narrative qui fait tout l'intérêt de l'histoire (Killam 1976 : xvi). Mais comme figure médiatrice, elle se trouve coincée entre deux mondes : d'une part, elle essuie les rebuffades des Britanniques, dont elle ne partage pas les opinions sur l'Afrique, ce qui amène son mari à la rabrouer; d'autre part, elle est mal comprise des Africains, qui sont irrités par son enthousiasme un peu trop naïf et sa curiosité excessive à leur égard (Koza 2003 : 290). Mais, tout comme Laurence, Miranda est capable de réfléchir sur elle-même et reconnaît son ignorance de l'Afrique et son incapacité, comme étrangère, à pouvoir comprendre totalement les Africains (Nenevé 1997 : 34). Pourtant, en fin de compte, c'est la figure médiatrice de Miranda qui gagne la partie : "Who's going to disagree with you?" (TSJ : 41) plaisante son mari, tant la capacité d'empathie de sa femme est grande.

Certaines critiques croient que le personnage de Miranda ne serait pas assez solidement caractérisé pour prendre une place réellement crédible dans le roman (Foster Stovel 2008 : 143; Thomas 1976 : 53). Si Laurence avait écrit TSJ plus tard dans sa vie, elle aurait peut-être fait de Miranda sa principale protagoniste, car elle a toujours, par après, écrit d'un point de vue féminin (Foster Stovel 2008 : 145; Xiques 2005 : 219). Dans son premier roman, les femmes n'ont qu'une position ancillaire et semblent confinées à leur destin de reproductrices. En effet, même l'accouchement de

l'*alter ego* est décrit par un personnage masculin, celui de Johnnie Kestoe (Coker 1996-1997 : 15). Dans ses mémoires posthumes, Laurence s'étonne :

In my first novel, *This Side Jordan*, published in 1960, I described the birth of Miranda Kestoe's child from the point of view of Johnnie Kestoe, the child's father. How could I have done that? How could I have been so stupid, so self-doubting?" (Laurence 1989 : 5-6).

Mais au-delà de sa naïveté, c'est pourtant en partie grâce au personnage de Miranda que TSJ échappe au discours néo-colonialiste, car elle relève constamment les présupposés des discours impérialistes tenus par ses compatriotes et les expose sans relâche (Eustace 1996 : 373).

Miranda peut se montrer provocatrice, tant est grand son désir de valoriser la culture africaine. Comme Laurence, qui se définit comme une "white liberal," Miranda cherche à se distinguer des coloniaux qui dénigrent l'Afrique (Davis 2006 : 87). Elle réussit à le faire dès les premières pages. Au premier chapitre de TSJ, un jeune Ghanéen s'approche de la table qu'elle occupe, avec l'intention de l'inviter à danser. Constatant qu'elle est enceinte, il se tourne vers Cora Thayer et demande poliment la permission au mari de celle-ci. Tous autour de la table sont outrés, sauf Miranda, qui choque tout le monde en contrecarrant le discours dominant chez les Britanniques :

Turning to Cora [Thayer], he [the young Ghanaian man] bowed, then spoke to James. 'May I ask your wife for this dance, please?' Cora's face flushed damson-red. James fixed the young African with a steady unblinking stare. 'You may not,' he [James Thayer] replied coolly. 'Madam doesn't wish to dance with you. Is that clear?' The boy's hands clenched and unclenched. Then, astonishingly, he smiled. 'Perfectly clear, sir,' he said softly. 'I thank you.'	[...] se tournant vers Cora, il s'inclina et demanda à James : – Me permettez-vous d'inviter votre femme à danser, s'il vous plaît? Cora devint rouge comme une tomate. James fixa le jeune Africain sans ciller. – Non, je ne vous permets pas, répliqua-t-il froidement. Madame ne désire pas danser avec vous. Est-ce bien clair? Le garçon serra et desserra les poings. À la surprise de tous, il sourit. – Tout à fait clair, Monsieur, répondit-il d'un ton aimable. Je vous en remercie.
That's precisely what I mean about urban Africans,' he [James Thayer] said. 'How could he think ---?' Cora cried. 'As if I would ----' Her cagebird eyes had grown bright and hot with a hatred beside which the boy's seemed simple and uncomplicated.	– C'est exactement ça que je veux dire. Quand ils arrivent en ville... – Comment a-t-il pu penser...?! s'écria Cora. Comme si j'allais... Elle avait des yeux d'oiseau en cage, brillants de haine, à côté de laquelle l'attitude du garçon avait l'air tout à fait pacifique.

Then Miranda's voice, outspoken, reassuring in its literalness and health. 'I don't see what was wrong. I thought he [the young man who invited Cora to dance] was perfectly courteous.' The other four gasped at her, unable to believe that she was not being factious.	Miranda intervint sans mâcher ses mots, d'une voix rassurante, juste et mesurée. – Moi je n'y vois rien de mal. Ce garçon s'est montré très courtois. Les autres en eurent le souffle coupé, incapables de croire qu'elle ne plaisantait pas.
--	--

TSJ : 11

Pour analyser ce passage, connaître le positionnement de l'auteur nous éclaire grandement. Dans une lettre à son éditeur Jack McClelland datée du 23 juin 1967 (citée par son biographe James King, traduit en français en 2007 : 109), Laurence raconte : « Quand de jeunes Africains me demandaient de danser, j'étais honorée – ils ne le demandaient à personne d'autre que moi ». Ce positionnement semble avoir influencé la façon dont Laurence met en scène Cora, qu'elle dépeint comme une femme pathétique. L'emploi d'une expression comme “her cagebird eyes” révèle assez clairement l'opinion de Laurence, qui contraste très habilement l'attitude de James et de sa femme à celle du jeune Africain. James le regarde d'un “steady unblinking stare” et lui parle très impoliment, sur un ton froid et hostile. Cora fait montre d'une grande agitation; elle devient non seulement rouge, mais “damson-red,” elle se montre émotive, outrée, déchirée entre la panique et la haine. Ils se laissent donc tous deux guider par leurs émotions les plus rudimentaires et manquent totalement de manières. Le jeune Ghanéen, en revanche, se montre extrêmement courtois : il fait la révérence à Cora, demande aimablement la permission de son mari, use de formules de politesse (“May I,” “please”). Devant l'impolitesse de James, il contrôle tout à fait une colère à laquelle on s'attendrait pourtant dans de telles situations : il sourit, parle d'un ton aimable, remercie malgré tout.

On sent donc, sous le discours de premier niveau, un autre discours qui montre l'attitude impérialiste des personnages comme émotif et frisant le ridicule. C'est une stratégie qu'on a vu Laurence utiliser tout au long du roman : mettre dans la bouche des personnages des propos qu'elle n'approuve pas, puis saper leur crédibilité en montrant l'énonciateur émotif ou grossier, comme c'est le cas ici de James et de Cora Thayer. Elle donne le beau rôle au jeune Ghanéen et peint les Thayer comme d'odieux personnages.

Quant à Miranda, Laurence qualifie sa voix de “reassuring in its literalness and health.” Comme le jeune Ghanéen, Miranda garde son calme, alors que les autres Britanniques sont outrés. Mais cette voix rassurante n'est pas pour conforter ses

compatriotes dans leurs préjugés racistes. Elle n'est que la caractéristique formelle d'un contenu très clair : “I don't see what was wrong.” En utilisant cette expression, Laurence place la conversation sur le plan éthique et binaire “right/wrong,” car c'est à ce niveau que fonctionne le discours de ses compatriotes; ils condamnent, sans nuances, et sans tenter de comprendre la situation ou le point de vue de l'autre. Ce qui est “wrong” pour les autres est “right” pour Miranda; en ce sens, elle est vraiment porteuse d'un contre-discours.

Miranda ne correspond pas à ce qu'on attend d'une étrangère au Ghana à l'époque, du moins si l'on en croit la façon dont Laurence caractérise l'ensemble des autres personnages féminins d'origine britanniques dans le roman. Son discours détonne par rapport à celui des autres femmes d'expatriés. Elle-même en est consciente et met sa sympathie exagérée sur le compte du fameux « fardeau de l'homme blanc », qui incarne le sentiment de culpabilité ressenti par un être humain vis-à-vis d'un autre qu'il opprime simplement parce qu'il est différent de lui. Non seulement son discours diffère-t-il de celui des autres femmes britanniques, il l'éloigne également de son mari, parce qu'elle croit fondamentalement en la communauté de l'expérience humaine.

L'échange suivant entre Miranda et Johnnie Kestoe montre bien à quel point leurs discours se confrontent, en restant marqués par une incompréhension profonde :

'Did you have to be quite so rude to him?' [asks Miranda of Johnnie's tone with Nathaniel] 'Did you have to agree with every single thing he said? You wouldn't have, if he'd been white, would you?' [asks Johnnie] 'Did I do that?' Miranda said in a low voice. 'I suppose one does tend to agree too much, to prove sympathy. To me, that's the real meaning of whiteman's burden — the accumulated guilt, something we've inherited—'	– Étais-tu obligé de te montrer aussi déplaisant avec lui? – Et toi, étais-tu obligée d'acquiescer à tout ce qu'il disait? Tu n'aurais pas été si conciliante, s'il avait été blanc, pas vrai? – Moi? J'ai fait ça? demanda Miranda d'une voix sourde. Oui, je suppose que, pour prouver sa sympathie, on a tendance à acquiescer à tout, peut-être trop. Pour moi, le fardeau de l'homme blanc, c'est précisément ça : la culpabilité accumulée, héritée de génération en génération...
'Listen Manda,' he said patiently, 'I was damned lucky to get this job, and I don't want to risk it now. Do you want every European in the place to be talking about you?' 'I don't understand you,' she said. 'I would have thought that you, of all people, would want to do whatever you could, as far as Africans are concerned—'	– Écoute, Manda, dit-il d'un ton patient. J'ai eu une chance inouïe d'obtenir ce poste et je n'ai pas l'intention de le mettre en péril. Est-ce que tu veux que tous les Européens jacassent sur ton compte? – Je ne te comprends pas, répondit-elle. J'aurais cru que toi, surtout toi, tu voudrais faire tout ce que tu peux pour les Africains...

D'emblée, les points de vue de Johnnie et de Miranda semblent diamétralement opposés. Elle s'offusque d'un ton ("rude") que lui trouve tout à fait normal. Il s'étonne d'une attitude trop conciliante ("agree with everything") qui lui semble à elle tout à fait naturelle. Johnnie accuse sa femme d'une sorte de racisme à rebours : elle serait conciliante avec les Noirs, mais pas avec les Blancs. Son racisme à lui est plus conventionnel : il se montre grossier avec les Noirs, tandis qu'il respecte les Blancs. Il s'agit bel et bien d'un discours et d'un contre-discours.

En traduction, il importait d'en repérer l'inscription textuelle, notamment par l'utilisation de l'expression "Did you have to" en miroir. La traduction de marqueurs raciaux comme "white" est plus problématique, à plus d'un demi-siècle d'écart. C'est le cas ailleurs dans le texte, en particulier quand Laurence utilise des expressions comme "brown girl" ou "black throat," par exemple, qui reviennent à plusieurs reprises. À notre époque du "politically correct," et alors que les distinctions raciales sont de moins en moins nettes dans nos sociétés, on hésite plus volontiers à caractériser les gens par la couleur de leur peau. Par exemple, quand, à la page 3, Laurence écrit que Johnnie "held the brown girl's hand tightly," nous avons traduit par « Johnnie serrait la main brune de sa partenaire », plutôt que « la main de la jeune fille brune ». Il ne s'agit pas de juger si, ce faisant, nous avons trahi l'auteure ou si nous faisons preuve de trop de rectitude politique; il s'agit plutôt de montrer qu'une distanciation inévitable sépare le roman en anglais, paru dans les années 1960, d'une version française traduite dans un monde qui a profondément changé depuis. Les formulations comme Black/White, qui semblent un amalgame encore plus excessif qu'« Occidental » dans leur généralisation abusive, ne sont pas faciles à traduire aujourd'hui.

Miranda est capable de réfléchir sur elle-même. Contrairement aux autres personnages, qui sont inconscients du discours qu'ils portent, Miranda s'étudie elle-même et décortique son propre discours. Dans le passage ci-dessus, c'est exactement ce qu'elle fait : elle s'étonne d'abord ("Did I do that?"), mais admet bien vite ("I suppose one does that") agir de la sorte pour prouver sa sympathie envers les Africains. Elle reconnaît aussi le sentiment de culpabilité ("White man's burden") auquel personne ne peut tout à fait échapper, malgré ses opinions libérales, en vertu du seul poids de l'histoire.

Dans la seconde rangée du tableau ci-dessus, le discours impérialiste s'oppose encore directement au contre-discours de la réconciliation. Johnnie, lui-même parfois ambigu, rappelle à sa femme que le discours impérialiste qui postule un manque de respect pour les Africains est tout de même le discours dominant. Le poste qu'il occupe et leur acceptation sociale en dépendent. Il l'avertit bien : continuer de tenir un contre-discours qui valorise les Africains risquera de mettre en péril leur position économique et sociale.

Cet avertissement, Miranda y répond par un aveu d'incompréhension. Elle n'accepte pas que son mari se montre d'accord avec la discrimination ethnique, lui qui, comme Irlandais de Londres, l'a subie dans son enfance. Elle ne fait là que souligner la communauté de l'expérience humaine : on a aidé Johnnie à se sortir de son infériorité sociale, il devrait donc se sentir solidaire d'autres opprimés et leur prêter main-forte. Mais c'est oublier que la discrimination et la violence n'engendrent souvent que plus de discrimination et de violence. Miranda n'en a cure et continue de tenir un discours de la réconciliation qui postule l'égalité et la solidarité entre tous les opprimés, d'où qu'ils viennent et quelle que soit la couleur de leur peau.

Par son contre-discours tout au long du roman, Miranda ne fait pas qu'irriter son mari et ses compatriotes, qui tiennent un discours impérialiste. Elle antagonise aussi les Africains, car elle ne correspond pas à ce qu'on attend d'une étrangère dans cette situation historique précise. Dans certains cas, son enthousiasme un peu naïf ne fait que les irriter. Le problème vient sans doute du fait que, malgré ses bonnes intentions, Miranda, comme *sujet*, prend les Africains comme *objets* d'intérêt et de sympathie, plutôt que comme sujets neutres et égaux (Kozza 2003 : 291). Elle est bien disposée à leur égard, mais en fin de compte, elle se montre souvent maladroite et inefficace (King 2012 : 127).

Voici un exemple d'une telle situation :

'Well, hello — how are you?' Miranda cried. 'I'm so glad to see you again.' Reluctantly, he [Nathaniel] introduced her to Aya. Miranda spoke to her in a great flood of cheerful words, mainly about the baby. It transpired that their children were due about the same time. Miranda made much of the fact. Aya looked confused, answering Miranda's questions in one or two abrupt words. Nathaniel felt ashamed, and angry at his	– Bonjour, comment allez-vous? s'exclama Miranda. Je suis si heureuse de vous revoir. À contrecœur, il lui présenta Aya. Miranda l'inonda aussitôt d'un flot de paroles joyeuses à propos du bébé. Elles se rendirent vite compte que leurs bébés devaient naître à peu près en même temps. Miranda en fit toute une histoire. L'air confus, Aya ne répondait aux questions de Miranda que par quelques mots un peu secs. Nathaniel en eut honte, et s'en voulut
--	--

shame. 'My wife understands quite a lot of English,' he said, 'but she does not speak much.' 'Oh—' Miranda's face fell, 'of course. I'm so sorry.'	d'avoir honte. – Ma femme comprend bien l'anglais, expliqua-t-il, mais elle parle peu. – Ah! s'exclama Miranda avec une moue de surprise. Oui, bien sûr. Je m'excuse...
'I was so interested to learn that you're teaching a course on African civilizations of the past,' Miranda was saying gravely. 'I'd very much like to find out something about that subject. How could I?' Nathaniel mentioned several books, and fidgeted with embarrassment as she produced a pencil and wrote down the names on the back of a cigarette packet.	– J'ai été ravie d'apprendre que vous donniez un cours sur les grandes civilisations africaines, poursuivit Miranda d'un ton grave. J'aimerais tellement en savoir plus sur le sujet. Comment faire, à votre avis? Nathaniel mentionna quelques livres et donna des signes d'embarras quand elle sortit un crayon et se mit à écrire les titres au dos de son paquet de cigarettes.
'Tell me [said Miranda], those wonderful names on the mammy-lorries, I suppose they have some significance? Flee oh Ye Powers of Darkness, Lead And We Follow — there must be hundreds. Political significance, I mean, as well as religious?' 'Oh, yes,' Nathaniel said agreeably, 'they have significance.' He wondered what he could possibly tell her if she enquired further.	– Dites-moi, ces slogans pittoresques sur les taxis-brousse, j'imagine qu'ils veulent dire quelque chose, non? <i>Flee Oh Ye Powers of Darkness, Lead and We Follow</i>, il doit bien y en avoir des centaines. Quelque chose de politique, de religieux? – Mais bien sûr, répondit aimablement Nathaniel. Bien sûr que ça veut dire quelque chose. Il se demandait ce qu'il pourrait lui dire de plus sur le sujet.

TSJ : 147-148

Dans la première rangée du tableau ci-dessus, Miranda fait preuve d'un enthousiasme exagéré (encore une fois, sans doute pour prouver sa sympathie) envers Nathaniel et sa femme, au point où elle les noie dans un grand flot de joyeuses paroles. Tout ce qu'elle réussit à faire, c'est de rendre Aya confuse par l'emploi d'un code linguistique qui ne lui est pas familier et par l'importance démesurée qu'elle donne au fait que leurs bébés naîtront à peu près en même temps. Malgré sa bonne volonté, elle crée un sentiment d'inconfort chez un homme qu'elle n'a vu qu'une seule fois et sa femme qu'elle rencontre pour la première fois, en affirmant avec autant d'emballement être “so glad” de les voir. Son attitude, toute anti-impérialiste soit-elle, produit un résultat peu reluisant (celui de rendre ses interlocuteurs confus, honteux et irrités) et en définitive, peu respectueux (Rimmer 1997 : 5). Comme le dit si bien Nora Foster Stovel (2002 : 176), “Miranda makes a muddle when she meddles in racial matters.” Laurence en est tout à fait consciente, comme elle l'explique à Adele Wiseman (lettre du 31 juillet 1956) :

It [TSJ] is really the story of her [Miranda's] attempt to make friends with a few sample Africans (i.e. Nathaniel and his wife Aya); her serious but blundering attempts to understand them; and her final

realization that intellectual 'racial tolerance' is not enough [...] And to them, inevitably, her attempts at friendliness have been embarrassing and she has seemed both clumsy and patronizing to them.

Dans la seconde rangée, Miranda se laisse à nouveau aller à un enthousiasme exagéré envers les civilisations africaines. Là encore, elle met Nathaniel dans l'embarras en lui demandant où et comment elle pourrait en savoir plus là-dessus. Elle l'oblige à se transformer tout à coup en un expert sur la question, un expert qui a toutes les réponses. Comme si elle voulait tester ses connaissances et vérifier qu'il y connaît vraiment quelque chose.

Enfin, dans la troisième rangée, toujours dans une même conversation entre Miranda et les Amegbe, celle-ci s'enquiert des transports en commun à Accra, qui doivent sembler tout à fait banals aux habitants de la ville. Ces *mammy-lorries*, autobus souvent colorés et ornés de slogans qui doivent sembler tout à fait anodins à qui les voit chaque jour, sont pour Miranda un grand sujet d'étonnement. Les slogans signifient-ils quelque chose? demande-t-elle, comme s'il était possible pour un slogan de ne rien signifier. Tout ce que Nathaniel peut faire, c'est confirmer platement qu'ils signifient bien quelque chose. Encore une fois, il se trouve embarrassé devant une étrangère aussi enthousiaste, se demandant ce qu'il pourrait bien dire de plus sur le sujet. Et pourtant, le choix même des slogans est une façon pour Laurence d'inscrire dans le texte sa sympathie pour l'Indépendance du Ghana (Foster Stovel 2002 : 176).

En traduction, nous avons repris ces caractéristiques formelles : indications dialogiques comme *s'exclamer*, lexique et expressions dénotant l'exagération comme *inonder*, *flot*, *toute une histoire*, adverbess de degré *si* et *tellement*. Il a fallu également prêter une attention particulière aux réactions de Nathaniel devant l'enthousiasme naïf de Miranda : embarras, honte, colère. Il reste qu'aucune équivalence exacte n'existe entre ces expressions, dont le degré est gouverné par l'usage, mais aussi le contexte et l'époque. Traduire "Miranda's face fell" par « avec une moue de surprise », par exemple, diminue quelque peu l'image très parlante de l'anglais, pour la remplacer par une expression moins forte en contexte.

La traduction du terme coloré *mammy-lorry* et des slogans que portent ces autobus *pittoresques* (du point de vue des étrangers) a demandé réflexion. Nous avons retrouvé le terme en contexte nigérian dans *No Longer at Ease*, de Chinua Achebe, que son traducteur français a traduit par *mille-kilo*, terme du français ouest-africain qui désigne une camionnette de mille kilos de charge utile, aménagée en

autobus de transport de personnes, souvent peintes de couleurs criardes et ornées de slogans. Le terme semble assez courant en Côte d'Ivoire et au Mali, et peut-être ailleurs en Afrique de l'Ouest, mais sans doute un peu moins que *taxi-brousse*, qui désigne la même réalité. Pour la traduction, nous avons opté pour ce dernier terme, car il permettait d'éviter la note explicative de traduction qu'aurait demandée *mille-kilo*, moins évocateur. Par contre, même si le *taxi-brousse* est un gros véhicule qui ressemble tout à fait à un camion aménagé pour le transport de passagers et de marchandises, le mot *taxi* peut faire penser à un plus petit véhicule de transport individuel. Voilà encore un exemple de similitude sur le plan dénotatif (*mille-kilo*, *taxi-brousse* et *mammy-lorry* désignant une même réalité), mais de différence sur le plan connotatif (l'un et l'autre des termes français évoquent des caractéristiques opposées : petit/gros véhicule, transport individuel/collectif, cher/bon marché).

Ce chapitre a permis d'explorer en détail un échantillon de l'inscription textuelle de trois grands types de discours tenus dans TSJ et de leur passage en traduction. L'illustration de stratégies discursives chez Laurence et de leur reprise en traduction, avec quelques différences en raison du changement de langue, mais aussi d'époque, offre des pistes de réponses à la question principale posée en introduction. La conclusion de cette réflexion sur la traduction française du premier roman de Margaret Laurence tentera de suivre ces pistes et d'inférer une réponse plus globale à la question de savoir s'il est possible de substituer un discours par un autre, tenu dans une langue nouvelle et à une époque différente.

CONCLUSION

Comme le rappelle Berman (1995 : 19), le concept de traduction présuppose la possibilité de l'identité de contenu. Dans cette perspective, rappelons ici notre question fondamentale : Est-il possible de *substituer* une pluralité de discours tenus en anglais en 1960 par un *même* discours pluriel tenu en français en 2013? La relation qui lie le roman de Laurence à sa traduction française est-elle de nature *analogique* ou *métonymique*? Nous faisons ici référence à l'idée qu'une traduction doit *se substituer* à un *original* et lui ressembler, sinon être *même*, *équivalente*, *fidèle*, etc.

L'analyse de la pluralité des discours dans une œuvre comme TSJ révèle rapidement qu'ils sont fortement liés au positionnement de l'auteure et qu'ils ne s'articulent pas uniquement par la combinaison et la sélection de signes linguistiques (Tymoczko 1999a : 278). Certes, ils s'inscrivent par des mots et des phrases qui constituent des unités *substituables* d'une langue à l'autre, mais ils participent également d'un contexte plus vaste : le positionnement d'une auteure vivant au Ghana dans les années 1950 et le positionnement d'une traductrice vivant au Canada en 2013. La traduction lie deux textes produits à une époque donnée et dans un milieu culturel donné (Eco 2003 : 26). Or, chaque époque, chaque contexte est unique. Ainsi, la forme du discours peut être reprise plus ou moins comme telle, mais son contenu est nécessairement marqué par une distanciation temporelle, spatiale, peut-être même idéologique, à tout le moins historique. Il n'est pas certain qu'on puisse parler d'actualisation, car un effort conscient a été fait pour éviter de moderniser le discours à outrance. Cependant, la langue évolue et les canons littéraires d'aujourd'hui diffèrent de ceux d'hier.

Si l'on revient à la définition que Baker (2005 : 87) donne du discours, un élément nous éclaire tout particulièrement pour répondre à cette question : l'interprétation. Les énoncés articulés par Laurence sont en effet fonction de son interprétation de la réalité d'une époque donnée, qu'elle a romancée. Cette interprétation s'est faite selon un positionnement que nous espérons avoir suffisamment exploré à la section 2.2. À l'époque (les années 1950), le Canada s'engageait envers l'Afrique, en appuyant l'accession des anciennes colonies à l'Indépendance et en encourageant leur développement économique et social. Laurence, en tant qu'auteure canadienne représentant l'Afrique au monde extérieur,

participait d'un tel contexte. Avec G.D. Killam (1976 : xii), qui a préfacé la réédition de TSJ, et Kimberley Koza (2003 : 293), qui a comparé l'Afrique de deux écrivaines occidentales, Margaret Laurence et Barbara Kingsolver, nous croyons que le roman reste pertinent malgré le passage du temps et a su prédire bien des problèmes qu'a connus l'Afrique depuis les Indépendances. Pourtant, traduire le roman en 2012-2013 participe nécessairement d'un nouveau « lieu d'énonciation », pour reprendre l'expression de Tymoczko (2003 : 183) : le Canada du début du 21^e siècle, qui se désengage de l'Afrique, dans un monde où la dialectique eux/nous, prévalente à l'époque des colonies, refait surface dans un discours huntingtonien encore plus globalisant, qui témoigne de la persistance d'un certain universalisme de surplomb (Diagne 2009 : 9).

Heureusement, au-delà des contextes fort contrastés d'hier et d'aujourd'hui, de nombreuses similitudes existent entre notre propre positionnement et celui de Laurence. Ces « atomes crochus » ont facilité l'analyse des discours tenus dans TSJ et l'exploration du positionnement de Laurence, que nous avons tâché de refléter en traduction. Pourtant, des perspectives linguistiques et politiques différentes séparent nécessairement les œuvres et leurs traductions (Munday 2007 : 199). Le roman est pensé en anglais, selon des schèmes d'interprétation façonnés par l'époque, qui tiennent compte des éléments connus alors. Un demi-siècle plus tard, l'expérience des Indépendances africaines a nécessairement marqué notre interprétation, en évacuant notamment la tentation de l'optimisme. La situation mondiale a beaucoup changé, les relations entre groupes ethniques ont beaucoup évolué, la mondialisation et la modernité ont fait leur œuvre, les identités ont grandement changé, la pluralité des discours est mieux acceptée, du moins aime-t-on le croire. Ces différences de contexte ont eu une influence certaine sur la traduction, bien qu'il soit difficile de la mesurer. Pourtant, le positionnement de l'auteure et de la traductrice ne peut être absolument identique. Il semble donc impossible de préserver toutes les nuances d'un discours tenu à une époque et dans une région qu'on ne saurait connaître aussi intimement que l'auteure.

Ce qu'on cherche à savoir, c'est si la traduction française de TSJ s'inscrit dans une relation *analogique* avec le premier roman de Laurence, ou non. Est-ce la *même* histoire qu'on raconte aujourd'hui en français? Les discours tenus en traduction sont-ils *analogues* à ceux qu'on retrouve dans TSJ? Ou la traduction est-elle résolument *différente* de l'original?

Une chose est certaine : nous ne prétendons pas avoir produit, par notre traduction, un ouvrage qui pourrait remplacer TSJ ou s'y substituer, mais plutôt en avoir offert une nouvelle interprétation, différente de toute autre. Et la relation qu'elle entretient avec l'original nous semble plutôt *métonymique* qu'*analogique*. En effet, la traductrice choisit nécessairement ce qu'elle veut et peut préserver, même si elle continue de tenter l'impossible : rendre le même texte avec des mots différents (Eco 2003 : 30, 130). Maria Tymoczko (1999a : 55) explique bien comment toute traduction est nécessairement sélective : des choix sont effectués, certains aspects sont retenus, mais il est impossible de tous les préserver tels quels. La relation entre traduction et original est donc métonymique en ce sens qu'elle *représente* un ou plusieurs aspects de l'ensemble (dans ce cas le texte source). Ainsi, la traduction est une forme de *représentation* dans laquelle certains aspects de l'original sont transférés dans une nouvelle langue (Tymoczko 1999a : 55). *Représentation*, et non *copie*, non plus dans un rapport *analogique*, mais dans un rapport *métonymique* au cœur duquel s'installe la différence (ibid. : 279-280).

Cette thèse évite délibérément tout jugement de valeur sur la qualité de la traduction, d'une part, parce qu'il revient à d'autres de le faire (impossible d'être juge et partie), et d'autre part, parce que nombre de discours en traductologie se résument à juger si telle traduction est meilleure que telle autre. En effet, une bonne part de la critique des traductions se limite à repérer, de manière presque obsessive, les erreurs de traduction (Berman 1995 : 41). La vision de la traduction comme imitation ou copie de l'original, qui postule un rapport analogique entre les deux, mène souvent à un discours normatif, dualiste et polarisé, où l'on conclut qu'une traduction est bonne ou mauvaise (Tymoczko 1999a : 283). Cette thèse se limite à commenter une traduction française inédite de TSJ et à illustrer certains des déplacements introduits par la traduction. Or, ces déplacements, ces *différences*, sont le résultat d'un ensemble complexe d'expériences linguistiques, historiques, sociales et culturelles uniques qui ne découlent pas toujours d'une idéologie, et qui agissent tant sur les choix conscients qu'inconscients qu'effectuent les traducteurs (Munday 2007 : 213).

La traduction produit donc une multitude d'interprétations, souvent inattendues, d'un texte qui n'est plus *même*, mais *qui devient nettement différent*, dans la mesure où toute traduction est, sous divers aspects du moins, nécessairement une interprétation (Eco 2003 : 6; Bellos 2011 : 321). Passés par ce filtre de la différence, les discours inscrits dans le roman en français façonnent la représentation de l'autre

différemment que dans le roman en anglais. La fonction sociale de la traductrice n'est plus tant alors de faciliter la compréhension entre les cultures en permettant à un nouvel auditoire d'accéder à un *même* discours. Dans le paradigme de la différence, il lui revient plutôt de *signaler* la différence (comme nous l'avons fait dans le cas du pidgin), ouvrant ainsi un espace où le lecteur peut accueillir l'étranger (Garbovskiy et Kostikova 2012 : 60-61).

Pourtant, tout en signalant clairement la différence, il reste une grande parenté, une ressemblance certaine entre les deux textes; après tout, ils racontent plus ou moins la même histoire. Ressembler, ce n'est pas être même (Bellos 2011 : 320). C'est partager des éléments, comme un registre commun, un ton similaire, un rythme comparable. Autrement dit, "no translation is the same as its source, and no translation can be expected to be like its source in more than a few *selected ways*" (ibid. : 322; accent ajouté).

Ce nouveau « paradigme de la différence » permet d'en finir avec la démarche normative qui domine encore trop souvent, sinon en traductologie, du moins dans la pratique de la traduction littéraire. Demandons-nous si tout est réitérable et de *même* valeur (Cavaillès 2011 : 53), s'il n'a vraiment jamais été possible de dire « quasi la stessa cosa » (Acostini-Ouafi 2006), ou s'il ne serait pas plus intéressant de voir la traduction comme un souffle nouveau et *différent* donné à une œuvre, selon une interprétation qui assume complètement sa différence. C'est dans ce paradigme que s'inscrit la traduction offerte ici, faisant par-là écho à la citation de Laurence (1968 : 116) en épigraphe : "The greatest tragedy is that of man's lack of comprehension of the reality of other, his lack of comprehension of the validity of differences."

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Margaret Laurence :

- (1954) *A Tree for Poverty: Somali Poetry and Prose*. Nairobi; édition de 1970 chez McMaster University Library Press & Irish University Press.
- (1960) *This Side Jordan*. Toronto : McClelland & Stewart.
- (1963/2012) *The Prophet's Camel Bell*. Toronto : McClelland & Stewart. Édition française de 2012, sous le titre *Une maison dans les nuages*, traduit par Dominique Fortier, Québec : Alto.
- (1968). *Long Drums and Cannons: Nigerian Dramatists and Novelists*. New York : Praeger.
- (1969a) "Ten Years' Sentences." *Littérature canadienne* (41, été) : 10-16.
- (1969b) "Gadgetry and Growing: Form and Voice in the Novel." *A Place to Stand on: Essays by and about Margaret Laurence*, sous la direction de G. Woodcock (1983) Edmonton : Ne West Press : 80-89.
- (1970) "A Place to Stand." *A Place to Stand on: Essays by and About Margaret Laurence*, sous la direction de G. Woodstock (1983) Edmonton : NeWest Press : 15-19.
- (1976) "The Very Best Intentions." *Heart of a stranger*. Toronto : McClelland and Stewart : 24-36.
- (1978) "Ivory Tower or Grassroots?: The Novelist as Sociopolitical Being." *A Political Art: Essays and Images in Honour of George Woodcock*, sous la direction de W. New, Vancouver : University of British Columbia Press : 15-25.
- (1989). *Dance on Earth*. Toronto : McClelland and Stewart.

Écrits sur l'œuvre de Margaret Laurence :

- Brydon, D. (1988). "Silence, Voice and the Mirror: Margaret Laurence and Women." *Crossing the River: Essays in Honour of Margaret Laurence*, sous la direction de K. Gunnars, Winnipeg : Turnstone Press : 183-206.
- Buss, Helen (2001). "Reading Margaret Laurence's Life Writing: Toward a Postcolonial Feminist Subjectivity for a White Female Critic." *Margaret Laurence : Critical Reflections*, sous la direction de D. Staines, Presses de l'Université d'Ottawa : 39-58.

- Coger, Greta McCormick (1996-1997). "The Development of Girls into Women and Women as Women: Metaphors of Love, Marriage and Motherhood in *A Tree for Poverty* and *This Side Jordan* With a Postcolonial Perspective. *Margaret Lawrence Review* 6-7 : 13-28.
- Collu, Gabrielle (1997). "Writing About Others: The African Stories." *The Challenging Territory: The Writing of Margaret Laurence*, sous la direction de C. Riegel, Edmonton : The University of Alberta Press : 19-32.
- Comeau, Paul (2005). *Margaret Laurence's Epic Imagination* (chapitre I : "*This Side Jordan*: Epic Conflict"). Edmonton : University of Alberta Press.
- Davis, Laura (2006). *Writing Africa, Writing Canada: Anti-Imperialism and Feminism in the Work of Margaret Laurence*. Thèse de doctorat, Université de l'Alberta.
- Djwa, Sandra (1977). "False Gods and The True Covenant: Thematic Continuity Between Margaret Laurence and Sinclair Ross". *Margaret Laurence*, W. New, dir, Toronto : McGraw-Hill Ryerson : 66-84.
- Easingwood, Peter (1990). "The Realism of Laurence's Autobiographic Fiction". *Critical Approaches to the Fiction of Margaret Laurence*, sous la direction de C. Nicholson, Vancouver : UBC Press : 119-132.
- Elder, Jo-Anne (1998). "A Faire Trade : Margaret Laurence in Translation". *Margaret Laurence Review* 8 : 31-37.
- Eustace, John (1996). "Containing Nationalism: Neo-colonial Gestures in Margaret Laurence's *This Side Jordan*". *Literature of Region and Nation: Proceedings of the 6th International Conference*, sous la direction de W. Bogaards, University of New Brunswick in Saint John : 362-375.
- Eustace, John (2003). "African Interests: White Liberalism and resistance in Margaret Laurence's 'Pure Diamond Man'." *The International Fiction Review* 30(1-2) : n.p.
- Florby, Gunilla (1997). *The Margin Speaks: A Study of Margaret Laurence and Robert Kroetsch from a Post-Colonial Point of View*. Lund University Press.
- Foster Stovel, Nora (2008). *Divining Margaret Laurence : A Study of Her Complete Writings*, Montréal & Kingston : McGill-Queen's University.
- Foster Stovel, Nora (2002). "Heart of a Traveller: Margaret Laurence's Life Journey." *English Studies in Canada* 28(2) : 169-194.
- Franzen, Petra (1996). « Margaret Laurence et Gabrielle Roy : un pays, deux mondes? ». *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* 8(2) : 239-270.

- Giesbrecht, Herbert (1979). *In Search of Self: The Study of a Central Theme in Margaret Laurence's Novel This Side Jordan*. Thèse de maîtrise, Université du Manitoba.
- Githae-Mugo, Micere Madeleine (1973). *Visions of Africa in the Fiction of Chinua Achebe, Margaret Laurence, Elspeth Huxley and Ngugi wa Thiong'o*. Thèse de doctorat, Université du Nouveau-Brunswick.
- Gotlieb, Phyllis (1969). "On Margaret Laurence," *Tamarack Review* 52, in *Margaret Laurence : The Writer and her Critics*, sous la direction de W. New, McGraw Hill-Ryerson : 41-44.
- Grace, Sherrill (1977). "Crossing Jordan: Time and memory in the Fiction of Margaret Laurence," *World Literature in English* 16(2) : 328-338.
- Griffiths, Catherine Mary (1990). *Stranger in a Strange Land: The Grotesque in the Fiction of Margaret Laurence*. Thèse de doctorat, Université de Toronto.
- Gross, Konrad (1986). "Margaret Laurence". *Essays on Contemporary Post-Colonial Fiction*, sous la direction de H. Bock et A. Werheim, Munich : Max Hueber : 423-443.
- Harrison, James (1987). "The Rhythms of Ritual in Margaret Laurence's *The Tomorrow-Tamer*". *World Literature Written in English* 27(2) : 245-252.
- Heinimann, David (1991). *An Ethical Critique of Men in Laurence and Atwood*. Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Homel, David et Sherry Simon (1988). *Mapping literature: the art and politics of translation*. Montréal : Vehicule Press.
- Homel, David (2012). « Margaret Laurence, notre voisine méconnue ». *La Presse*, 3 mars.
- Hugues, Terrance Ryan (1980). *Gabrielle Roy et Margaret Laurence : deux chemins, une recherche*. Thèse de doctorat, Université McGill.
- Irvine, Lorna (2008). "Updating Critical Spaces: Margaret Laurence and her Work." *English Studies in Canada* 32(2/3) : 187-201.
- Kattan, Naïm (1964). « Margaret Laurence : L'Ouest canadien sans voiles ». *Le Devoir* (29 août), in *Margaret Laurence : The Writer and her Critics*, sous la direction de W. New, (1983) McGraw Hill-Ryerson : 132-133.
- Killam, G.D. (1976). "Introduction." *This Side Jordan*, Margaret Laurence, McClelland & Stewart : i-xviii.
- King, James (1997/2007). *La vie de Margaret Laurence*, tra. Lynn Diamond. Montréal : Triptyque.

- Kom, Dorothée (1992). « Typologie des narrataires dans les romans de Margaret Laurence ». *Revue internationale d'études canadiennes* 6(automne) : 45-56.
- Koza, Kimberley (2003). "The Africa of Two Western Women Writers: Barbara Kinsolver and Margaret Laurence." *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, 44(3), p. 284-294.
- Kreisel, Henry (1961). "The African Stories of Margaret Laurence." *A Place to Stand on : Essays by and about Margaret Laurence*, sous la direction de G. Woodcock, 1983, Edmonton : Ne West Press : 106-112.
- Kroetsh, Robert (1970). "A Conversation with Margaret Laurence." *A Place to Stand on : Essays by and about Margaret Laurence*, sous la direction de G. Woodcock (1983), Edmonton : Ne West Press : 46-55.
- Leney, Jane (1980). "Prospero and Caliban in Laurence's African Fiction." *Journal of Canadian Fiction* (27) : 63-91.
- Lennox, John et Ruth Panofsky, dir. (1997). *Selected letters of Margaret Laurence and Adele Wiseman*. University of Toronto Press.
- Lennox, John (2001). "The Spirit and the Letter: The Correspondence of Margaret Laurence." *Margaret Laurence: Critical Reflections*, sous la direction de D. Staines, University of Ottawa Press : 7-21.
- Morley, Patricia (1991). *Margaret Laurence: The Long Journey Home*. Montréal : McGill-Queen's.
- Morley, Patricia (1988). "Margaret Laurence's Early Writing: 'A World in Which Others Have to be Respected'". *Margaret Laurence: An Appreciation*, sous la direction de C. Verduyn, Peterborough : Broadview Press : 10-20.
- Morley, Patricia (1981). *Margaret Laurence*, Boston : Twayne Publishers.
- Morley, Patricia (1976). "The Long Trek Home: Margaret Laurence's Stories." *Revue d'études canadiennes* 11(3) : 19-26.
- Nenevé, Miguel (1997). "The Problem of Imperialism in Margaret Laurence's African Writing." *Margaret Laurence Review* 6/7 : 29-35.
- New, William (1983). "The Other and I: Laurence's African Stories." *A Place to Stand on: Essays by and about Margaret Laurence*, sous la direction de G. Woodcock, 1983, Edmonton : Ne West Press : 113-134.
- O'Connor, Sean (2007-2008). "This Side Jordan and Margaret Laurence's Postcolonial World." *Margaret Laurence Review* 17/18 : 19-26.
- Pabby, D.K. (2005). *The Fiction of Margaret Laurence and Anita Desai*. New Delhi : Prestige Books.

- Pasold, Anne (1978). *Strange Glimpses of Ourselves: Laurence's African Mirror*.
Thèse de maîtrise, Université Concordia.
- Pell, Barbara (1997). "The African and Canadian Heroines: From Bondage to Grace." *The Challenging Territory: The Writing of Margaret Laurence*, sous la direction de C. Riegel, Edmonton : The University of Alberta Press : 33-46.
- Powers, Lyell (2003). *Alien Heart: The Life and Work of Margaret Laurence*.
Winnipeg : The University of Manitoba Press.
- Read, S.E. (1966). "The Maze of Life: The Work of Margaret Laurence." *A Place to Stand on: Essays by and about Margaret Laurence*, sous la direction de G. Woodcock (1983), Edmonton : Ne West Press : 35-45.
- Richards, David (1990). "Leave the Dead Some Room to Dance! – Margaret Laurence and Africa." *Critical Approaches to the Fiction of Margaret Laurence*, sous la direction de C. Nicholson, Vancouver : University of British Columbia Press : 16-34.
- Rimmer, Mary (1997). "(Mis) Speaking: Laurence Writes Africa." *The Challenging Territory: The Writing of Margaret Laurence*, sous la direction de C. Riegel, Edmonton : The University of Alberta Press : 1-18.
- Roy, Wendy (2001). "Anti-Imperialism and Feminism in Margaret Laurence's African Writings." *Canadian Literature* : 169 : 33-57.
- Socken, Paul, dir. (2004). *Intimate strangers: the letters of Margaret Laurence & Gabrielle Roy*. Winnipeg : University of Manitoba Press.
- Sparrow, Fiona (1992). *Into Africa with Margaret Laurence*. Toronto : ECW Press.
- Sullivan, Rosemary (1983). "An interview with Margaret Laurence." *A Place to Stand on : Essays by and about Margaret Laurence*, sous la direction de G. Woodcock, 1983, Edmonton : Ne West Press : 61-79.
- Tapping, Craig (1988). "Margaret Laurence and Africa." *Crossing the River: Essays in Honour of Margaret Laurence*, sous la direction de K. Gunnars, Winnipeg : Turnstone Press : 65-80.
- Thomas, Clara (1969). *Margaret Laurence* (chapitre sur *This Side Jordan*). Toronto et Montréal : McClelland and Stewart.
- Thomas, Clara (1976). *The Manawaka World of Margaret Laurence*, Toronto : McClelland & Stewart.
- Thomas, Clara (1983). "Morning Yet on Creation Day: A Study of *This Side Jordan*." *A Place to Stand on: Essays by and about Margaret Laurence*, sous la direction de G. Woodcock, 1983, Edmonton : Ne West Press : 93-105.

Vincent, Kerry (1995). "Decoding the Hieroglyphics: Naming and Meaning in *The Prophet's Camel Bell*." *The Journal of Commonwealth Literature* 30(1) : 29-44.

Vincent, Kerry (1994). *Peripheral Visions: Postcolonial Images of Africa in the Fiction of Margaret Laurence, Audrey Thomas, and Dave Godfrey*. Thèse de doctorat, Université Dalhousie.

Woodcock, George (1989). "Afterword." *This Side Jordan*. Toronto : McClelland & Stewart : 283-288.

Xiques, Denez (2005). *Margaret Laurence: The Making of a Writer*. Toronto : Dundurn Press.

Ouvrages et articles en littérature, traductologie, philosophie, etc.

Achebe, Chinua (1975). *Morning Yet on Creation Day*. Londres, Ibadan, Nairobi & Lusaka : Heinemann.

Achebe, Chinua (1989). "The Truth of Fiction." *Hopes and Impediments: Selected Essays*. New York : Doubleday : 138-153.

Achebe, Chinua (1960). *No Longer at Ease*. New York : Anchor Books.

Achebe, Chinua (1974). *Le malaise*, traduit par Jocelyn Duclos. Paris : Présence africaine.

Acostini-Ouafi, Viviana (2006). "La traduction d'après Umberto Eco : Dire quasi la stessa cosa". *Transalpina : La traduction littéraire, des aspects théoriques aux analyses textuelles* 9 : 37-54.

Alcoff, Linda (1991-1992). "The Problem of Speaking for Others." *Cultural Critique* 20 : 5-32.

Appiah, Kwame Anthony (2008). *Pour un nouveau cosmopolitisme*, trad. Agnès Botz, Odile Jacob.

Appiah, Kwame Anthony (1992). *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. Oxford University Press.

Ashcroft, Bill, G. Griffiths et H. Tiffin (2002). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres et N.Y. : Routledge.

Baker, Mona (2005). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres et New York : Routledge.

Baker, Paul et Sibonie Ellece (2011). *Key Terms in Discourse Analysis*. Londres et N.Y. : Continuum.

- Bandia, Paul (2008). *Translation as Reparation: Writing and Translation in Postcolonial Africa*. Manchester : St. Jerome Publishing.
- Bandia, Paul (1994). "On Translating Pidgins and Créoles in African Literature." *TTR* 7(2) : 93-114.
- Bellos, David (2011). *Is that a fish in your ear?: Translation and the meaning of everything*. New York : Faber and Faber.
- Benveniste, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- Berman, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard.
- Berman, Antoine (1985). *Les Tours de Babel : Essais sur la traduction*. Mauvezin : Trans-Europ Repress.
- Bonnet, Nicolas (2006). « Quelques aspects du caractère dialogique de la traduction littéraire ». *Transalpina : La traduction littéraire, des aspects théoriques aux analyses textuelles* 9 : 20-35.
- Brisset, Annie (1990). *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Longueuil : Le Préambule.
- Brisset, Annie (1986). « Les théories de la traduction et le partage des champs discursifs : Fonctionnalisme et caractérisation du littéraire ». *Neohelicon* 13(2) : 263-282.
- Busia, Abena (1989-1990). "Silencing Sycorax: On African Colonial Discourse." *Cultural Critique* (14) : 81-104.
- Buzelin, Hélène (2005). *Sur le terrain de la traduction : Parcours traductologique au cœur du roman de Samuel Selvon The Lonely Londoners*. Toronto : Éditions du GREF.
- Cavaillès, Nicolas (2011). « L'œuvre coloniale : Traduire l'autre de l'autre, avec Deleuze et Hallé ». *Traduire le même, l'autre et le soi*, sous la direction de F. Manzari et F. Rinner, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence : 49-53.
- Chapdelaine, Annick et Gillian Lane-Mercier, dir. (2001). *Faulkner : Une expérience de retraduction*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Chapdelaine, Annick et Gillian Lane-Mercier (1994). « Traduire les sociolectes : définitions, problématiques et enjeux ». *TTR* 7(2) : 7-10.
- Charaudeau, Patrick et Dominique Maingueneau (2002). *Dictionnaire de l'analyse du discours*. Paris : Seuil.

- Cronin, Michael (2000). *Across the Lines: Travel, Language, Translation*. Cork : Cork University Press.
- Delisle Jean, H. Lee-Jahnke et M. Cormier (1999). *Terminologie de la traduction*. Amsterdam et Philadelphia : Benjamins.
- Diagne, Souleyman Bachir (2013). « Postcolonial – question de l'universel ». Conférence donnée le 12 mars 2013 à l'Université d'Ottawa.
- Diagne, Souleyman Bachir (2011). *Bergson postcolonial : L'élan vital dans la pensée de Léopold Sédar Senghor et de Mohamed Iqbal*. Paris : CNRS Éditions.
- Diagne, Souleyman Bachir (2009). "Individual, Community, and Human Rights: A Lesson from Kwasi Wiredu's philosophy of personhood." *Transition* 101 : 8-15.
- Eco, Umberto (2006). *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, traduit par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset.
- Eco, Umberto (2003). *Mouse or rat? Translation as negotiation*. London : Weidenfeld & Nicolson.
- Folkart, Barbara (1991). *Le conflit des énonciations : Traduction et discours rapporté*. Cadiac : Éditions Balzac.
- Frye, Northrop (1977). *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto : Anansi.
- Garbovskiy, Nicolay et Olga Kostikova (2012). "Science of Translation Today: Change of Scientific Paradigm." *Méta* 62(1) : 49-66.
- Genette, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil.
- Gyasi, Kwaku (1999). "Writing as Translation: African Literature and the Challenges of Translation." *Research in African Literature* (30)2 : 75-87.
- Hall, Stuart (1996). "The West and the Rest: Discourse and Power." *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, sous la direction de S. Hall, D. Held & D. Hubert, Oxford : Blackwell : 184-228.
- Hermans, Theo (2009). "The Translator's Voice in Translated Narrative." *Critical Readings in Translation Studies*, M. Baker, ed. Londres : Routledge : 193-212.
- Hermans, Theo, ed. (1985). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres & Sydney : Croom Helm.
- Homel, David et Sherry Simon, dir. (1988). *Mapping Literature: The Art and Politics of Translation*. Montréal : Vehicule Press.

- Jakobson, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*, traduit par Nicolas Ruwet. Paris : Les éditions de Minuit.
- Jay-Rayon, Laurence (2012). « Poétique et politique traductive décolonisante : la traduction française d'Ayi Kwei Armah ». *Tusaaji: A Translation Review* 1(1) : 32-57.
- Koustas, Jane (2008). "A Canadian in Paris: translating Ann-Marie MacDonald and Alistair MacLeod for a Transatlantic Audience." *Traduire depuis les marges/Translating from the Margins*, sous la direction de D. Merkle, J. Koustas, G. Nichols et S. Simon, Éditions Nota Bene : 339-364.
- Ladmiral, Jean-René (1996). « Les quatre âges de la traductologie – Réflexions sur une diachronie de la théorie de la traduction ». *L'histoire et les théories de la traduction – Actes du colloque de Genève*. Berne et Genève : ASTTI/ETI : 11-42.
- Lane-Mercier, Gillian (2001). « L'impossible unicité : le conflit des subjectivités et des réceptions ». *Faulkner : Une expérience de retraduction*, sous la direction de A. Chapdelaine et G. Lane-Mercier, Les Presses de l'Université de Montréal : 131-178.
- Laranjeira, Mário (1996). « Sens et signifiante dans la traduction poétique ». *Meta : journal des traducteurs* 41 (2) : 217-222.
- Lefevere, André (1992). *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York : The Modern Language Association of America.
- Maingueneau, Dominique (2010). « L'analyse du discours et l'étude de la littérature ». *Au-delà des oeuvres : Les voies de l'analyse du discours littéraire*, sous la direction de D. Maingueneau et I. Østendstad, Paris : L'Harmattan : 13-33.
- Mebitaghan, Rita et Jiff Mokobia (2011). « Une étude de la traduction de l'anglais pidgin dans le roman nigérian ». *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest* (4) : 101-109.
- Meizoz, Jérôme (2010). « Champ littéraire et analyse de discours : Quelles articulations? » *Au-delà des œuvres : Les voies de l'analyse du discours littéraire*, sous la direction de D. Maingueneau et I. Østendstad, Paris : L'Harmattan : 65-86.
- Moncef S. Badday (1970): « Ahmadou Kourouma, écrivain ivoirien ». *L'Afrique Littéraire et artistique* 10 : 8-19.
- Munday, Jeremy (2007). "Translation and Ideology: A Textual Approach." *The Translator* 13(2) : 195-217.

- Nida, Eugene (1976). "A Framework for the Analysis and Evaluation of Theories of Translation," *Translation: Applications and Research*, sous la direction de R.W. Brislin, New York : Gardner : 47-91.
- Oseki-Dépré, Inês (1999). *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin.
- Pask, Kevin (2003). "Caliban's Masque." *English Literary History* 70(3) : 739-756.
- Pocock, Judith Anne (2010). *Genesis of a Discourse - The Tempest and the Emergence of Post Coloniality*. Université de Toronto.
- Spivak, Gayatri (1988). "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the interpretation of Culture*, sous la direction de C. Nelson et Larry Grossberg, Urbana : University of Illinois Press.
- Todorov, Tzvetan (1978). *Les genres du discours*. Paris : Seuil.
- Tymoczko, Maria (2003). "Ideology and the Position of the Translator: In What Sense is the Translator 'In Between'?" *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*, M. Calzada Pérez, ed. Manchester : St. Jerome Publishing.
- Tymoczko, Maria (1999a). *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester : St. Jerome Publishing.
- Tymoczko, Maria (1999b). "Post-colonial Writing and Literary Translation." *Post-colonial Translation*, S. Bassnett et H. Trivedi, Routledge : 19-40.
- Van Dick, Teun (1997). "The Study of Discourse." *Discourse as Structure and Process*, Londres : Sage : 1-34.
- Wales, Katie (2011). *A Dictionary of Stylistics*. Harlow et N.Y. : Longman.
- Wa Thiong'o, Ngugi (1995). "The Language of African Literature." *The Post-Colonial Studies Reader*, sous la direction de W. Ashcroft, G. Griffiths et H. Tiffin. Londres et New York : Routledge : 285-290.
- Wuteh Vakunta, Peter (2008). "On Translating Camfranglais and Other Camerounismes." *Meta: Journal des traducteurs* 53(4) : 942-947.