

Que nous apprend la traduction de la littérature africaine anglophone ?

*« Toute littérature est propagande
mais toute propagande n'est pas littérature. »*

Chinua Achebe

Foire de Francfort, 1980

Avec l'attribution du Prix Nobel de Littérature à la Sud-Africaine Nadine Gordimer et du Booker Prize (la plus haute récompense britannique) au jeune nouvelliste et romancier nigérian Ben Okri, l'automne 1991 aura été une saison faste pour la littérature africaine d'expression anglaise. Ce doublé témoigne au moins de l'intérêt accru que celle-ci suscite à présent en Occident. Il s'inscrit également dans le cadre d'une évolution plus large, qui tend à donner à l'Afrique littéraire (tout au moins écrite) la place qui lui revient dans le concert des cultures : entre le Nigéria de Wole Soyinka en 1986, l'Égypte de Najib Mahfuz en 1988 et l'Afrique du Sud de Nadine Gordimer en 1991, en six ans, le Prix Nobel de Littérature n'a-t-il pas été distribué désormais aux trois coins de l'Afrique ?

Une telle évolution invite les traducteurs francophones de cette littérature à mieux réfléchir à la façon dont leurs collègues et leurs partenaires des autres professions du livre, notamment les éditeurs, accueillent depuis cinquante ans ces auteurs qu'ils traduisent ou aimeraient traduire.

le traducteur comme agent idéologique

Les traducteurs (sont incluses dans ce terme les traductrices, assez largement majoritaires dans le domaine africain) se méfient souvent du tapage médiatique dont s'accompagne toute distribution de prix en littérature. Non sans raison, si je dois en

juger d'après ma dernière expérience en date ! Dès la proclamation du Prix Nobel 1991, France-Inter annonçait à ses auditeurs que le jury, en distinguant Nadine Gordimer, avait choisi d'envoyer ainsi « un message d'encouragement au président sud-africain F.W. de Klerk » ; quelques minutes plus tôt, le Service international de la BBC m'avait appris que Nadine Gordimer s'élevait à l'avance contre toute interprétation qui voudrait assimiler sa récompense à un quelconque signe de soutien à de Klerk et précisait qu'elle n'approuvait aucunement la politique d'un homme ou d'un régime raciste et dictatorial qui s'employait à réformer petit à petit l'*apartheid* quand il fallait l'abolir d'un seul coup et au plus vite, en accordant aux Noirs le droit de vote au niveau national, ce que la Constitution leur interdit encore aujourd'hui. Je reconnais bien dans ces propos de Gordimer l'auteur du *Geste essentiel*, un recueil d'essais littéraires et politiques que j'avais traduits trois ans plus tôt. Mon travail de traduction, effectué dans la solitude la plus complète, se trouvait pour ainsi dire rattrapé par l'actualité et catapulté en pleine mêlée idéologique française liée à la guerre de propagande menée depuis Pretoria en direction des opinions publiques occidentales.

Dans sa subjectivité, le traducteur se perçoit comme seul. Et à l'heure où il lui faut traduire telle ou telle œuvre, le fait est qu'il est seul face à celle-ci (le travail en collaboration n'y change rien quant au fond). Cette réalité d'ordre technique, pour indéniable qu'elle soit, en masque souvent une autre, qui l'englobe : celle du traducteur en tant qu'agent actif dans un processus idéologique aux implications on ne peut plus politiques. Le traducteur travaille en chambre ; il n'exerce pas en vase clos. Sa solitude est réelle, son indépendance fictive. Autant de truismes dont le rappel embarrassant ne se justifie que par la résistance des fabrications de ce que Sartre appelait « la mauvaise foi ».

Non, nous autres traducteurs, nous ne sommes pas libres. Pour l'être, il nous faudrait être au moins à la fois traducteur, éditeur et... banquier. A travers chacun de nos « actes de traduction » (comme on parle d'« acte médical » ou « chirurgical ») nous intervenons dans un système, sur un marché : nous n'avons pas la liberté de choix, mais nous pesons – aussi peu que ce soit – dans un sens ou dans l'autre.

Qu'on le veuille ou non, tout travail de traduction littéraire a une dimension et une portée idéologiques que le subjectivisme forcené en quoi nous aimons travestir notre isolement technique passe trop souvent sous silence. C'est pourtant un élément constitutif de notre activité. Faut-il encore s'excuser d'en traiter ?

littérature et engagement : l'Afrique continue le débat

La traduction de textes africains d'anglais en français peut être, à ce titre, fort révélatrice : elle met souvent en évidence, au fil des obstacles qu'elle rencontre en chemin, la masse de choix idéologiques implicites dans les autres domaines de

traduction littéraire (notamment ceux des lettres anglaises et de la production américaine contemporaine), où seule la force de l'habitude (occidentalocentrique) nous fait aveuglément considérer notre intervention comme *naturelle*. Traduire Lord Byron, Kipling, Lewis Carroll ou William Morris, Paul West, Alison Lurie ou Djuna Barnes ne va pas de soi : c'est nécessairement choisir son camp idéologique, même si le traducteur a le sentiment sincère de ne choisir là que le camp de la littérature et même si, en acceptant de traduire tel ou tel de ces auteurs, il n'épouse pas *ipso facto* la cause de l'impérialisme anglo-saxon sous sa forme culturelle.

A cet aveuglement de la traduction *apolitique* en correspond un autre, symétrique : quand on traite à Paris de littérature africaine, à quelque étape que ce soit (y compris l'édition, la traduction, la distribution et jusqu'à la lecture), trop souvent on n'y voit plus qu'un discours politique. Ce qui protège si farouchement de tout questionnement d'ordre idéologique la littérature apolitique exclut volontiers du champ de la littérature toute production littéraire qui s'assume, elle, comme politique. Les tenants du bon goût littéraire éternel et universel vous parleront alors de « littérature engagée » : une façon polie de dire d'une œuvre littéraire qu'elle n'a rien ou pas grand-chose de littéraire, *puisque* elle est politique.

Il ne semble pas que le débat sur ce thème se soit conclu en France sur autre chose que ce paralogisme. On y reconnaît une langue de bois bien conforme aux intérêts de l'idéologie bourgeoise dominante, dont la tradition séculaire veut qu'elle exerce sa domination politique, notamment sur le terrain culturel, sous couvert d'apolitisme, l'une de ses stratégies politiques favorites.

l'exemple sud-africain

C'est notamment en Afrique qu'on trouvera aujourd'hui la suite féconde d'un débat qui passe volontiers sous nos climats pour n'être plus qu'une vieille lune. La production littéraire africaine anglophone se nourrit de l'exploration théorique et pratique des rapports entre littérature et politique. Et en Afrique ce débat n'est nulle part plus vivant, plus vif, qu'au pays de l'*Apartheid* depuis une vingtaine d'années – depuis qu'un poète de vingt-cinq ans, Njabulo Ndebele, a étudié « le thème de l'oppression dans la poésie d'O.J. Mtshali » (autre figure de proue de la renaissance de la poésie noire en Afrique du Sud à partir de 1969) : « Seul un art de qualité peut contribuer de manière efficace à éveiller la conscience étouffée des opprimés : il libérera leur humanité, en instillant en eux la volonté de se battre en vue de parvenir à une vie créatrice. »

Sous leur humanisme de bon ton, ces quelques lignes de Ndebele fondent un nouvel art poétique, où l'on a pu voir, *a posteriori*, le manifeste d'une révolution en littérature.

Et si l'engagement politique en littérature, loin d'être cette contradiction dans les termes que l'on dénonce souvent en Occident, agissait à la façon de l'internationa-

lisme, dont Jean Jaurès disait que, à petite dose, il éloignait du patriotisme, mais que, à forte dose, il y ramenait avec une ferveur inégalable ?

Pour s'en tenir à la scène sud-africaine des trente dernières années, le profit d'ordre esthétique que tire du plein engagement politique de son auteur, une écriture littéraire, trouve de nombreuses illustrations. Je parlerai ici de textes que je connais un peu, pour les avoir traduits.

Dans *L'Oiseau meurtrier* d'Alex La Guma, la simple division du roman en chapitres se charge de sens, car elle donne une puissante image d'*apartheid* : de même que celui-ci veut enfermer chacun dans la prison d'un monde clos coupé des autres, de même les chapitres passent sans transition d'un village noir à un bourg afrikaner ou à un pavillon de banlieue anglophone blanche, jusqu'à l'heure de la libération, en fin de roman, où le jeune protagoniste réunit dans le cadre d'un seul et même chapitre ces trois mondes séparés. L'utilisation contrastée du dialogue et du monologue intérieur relève du même combat contre l'isolement systématique des communautés : le voyageur de commerce anglophone tient deux discours : l'un, tout en amabilités, à usage externe dans le cadre de son pseudo-dialogue avec les notables afrikaners (boers) ; l'autre, vulgaire et assassin, monologue à usage purement interne. Comment mieux peindre et dénoncer l'inhumanité et l'hypocrisie de cette société compartimentée ? Le romancier noir fait voler les murs en éclats. Il rétablit la communication : avec les ancêtres, entre les combattants de l'ombre, d'une génération à l'autre, entre le passé et l'avenir. Le texte tisse des réseaux, établit des contacts, rassemble, unit. Telle est, au demeurant, l'ambition esthétique-politique de la plupart des œuvres noires : transformer le puzzle de l'*apartheid* en un véritable tissu social.

De même, parce qu'elle est pleinement engagée dans le combat contre la dictature raciste au pouvoir à Pretoria depuis 1948, la romancière de Soweto, Miriam Tlali, a choisi d'ouvrir son premier roman *Entre deux mondes* par un chapitre intitulé « Le patron », dont la première phrase : « Le patron entra », élève aussitôt son récit au niveau du conte philosophique. Au commencement était le patron (*the boss*, dans la langue de l'Anglo-American, la plus grande des compagnies minières sud-africaines ; ou *baas*, dans la langue des Boers), celui qui fonde le *baaskap* ou système de suprématie blanche en vigueur en Afrique du Sud. Mais le chapitre suivant s'intitule : « Quand le patron n'est pas là »...

Poètes, dramaturges, nouvellistes et romanciers d'Afrique du Sud, engagés dans le combat de libération, savent également jouer de la diversité des langues parlées dans leur pays, tantôt pour représenter le cloisonnement paralysant imposé par l'*apartheid*, tantôt pour souligner, à travers le mélange linguistique, la solidarité qui transcende « la barrière de couleur ».

Le lecteur assiste à une guerre des signes entre les figures de l'*apartheid* et les contre-figures de la résistance. Le thème n'est pas le seul outil littéraire dont l'auteur

se serve pour mener son combat ; il se bat à tous les niveaux de la pratique littéraire : langue, lexicque, syntaxe, espace textuel, rythme, sonorités, etc...

A l'éditeur français qui juge à propos d'une œuvre littéraire qu'elle ne peut être bonne puisqu'elle est engagée, la production littéraire africaine peut montrer qu'une littérature est bonne *parce qu'elle est engagée*. L'engagement politique conduit alors l'artiste à tirer parti de possibilités esthétiques qui seraient restées inexplorées, inexploitées, lettre morte ; son art s'en trouve enrichi. L'écrivain engagé a toute chance d'aller plus loin en littérature.

Il n'y a pas dans un camp – le bon – le traducteur et la littérature et, dans l'autre, l'idéologie, la politique et l'engagement. C'est plus compliqué.

La traduction de la littérature africaine anglophone n'invite-t-elle pas à développer la réflexion sur les aspects idéologiques de *tout* travail de traduction littéraire ?

Jean-Pierre Richard