

La littérature africaine dans le monde : imaginer une sphère public postcoloniale

Simon Gikandi, Université de Princeton

[Ce texte est une version préliminaire. Veuillez ne pas citer ou circuler ce texte sans permission de l'auteur]

I.

Depuis peu, on entend beaucoup parler du projet de littérature mondiale et, de temps à autre, de certains débats sur l'emplacement des lettres africaines dans cette édifice. Les historiens de la littérature mondiale, un projet souvent défini par une généalogie européenne qui n'est guère questionnée et qui comprend des points d'origine anglais et français, se demandent quels textes et traditions appartiennent à ce qu'appelle Pascale Casanova la République mondiale des lettres. Les spécialistes de la littérature mondiale, surtout ceux qui se consacrent à sa diversité et sa diffusion, s'acharnent à savoir s'il existe des littératures venant des pays du Sud en général, et de l'Afrique en particulier, qui ont le droit d'entrer dans cette République des lettres. Des questions se posent donc concernant le critère pour l'admission : les littératures produites dans la périphérie du système mondial peuvent-elles respecter les normes établies par les grands prêtres de la littérature mondiale, allant de Johann Wolfgang Von Goethe du début du XIXème jusqu'aux partisans récents de la *Weltliteratur* du XXIème ?

Vers un point de vue plus équitable, on devrait noter que les intellectuels qui prennent la littérature mondiale au sérieux comprennent que la légitimité de ce projet dépend de son ampleur et son caractère inclusif—de sa capacité de fournir des modules aussi compréhensifs et divers que le monde même. Dans ce contexte, on ne peut qu'admirer la poursuite de la pluralité et de la planéarité chez ce projet de littérature mondiale. Le critère pour la littérature mondiale tel qu'il est établi par David Damrosch au début de son livre influent, *What is World Literature (Qu'est-ce que c'est la littérature mondiale ?)*, semble mettre en place un point de repère bien juste :

Une œuvre fait partie la littérature mondiale par moyen d'un processus double :
premièrement, par le fait d'être lu en tant que littérature ; deuxièmement, par sa

circulation dans un monde plus élargi qui se situe au-delà de son point d'origine linguistique et culturel. Une œuvre déterminée peut faire partie de la littérature mondiale mais finit par quitter ce canon si sa position change et dépasse le seuil limite d'au moins l'un de ses deux axes : son axe littéraire ou son axe mondial (6).

Le critère de Damrosch donne une apparence démocratique, diverse et inclusive : tant qu'un texte se lit comme littéraire en fonction de son identité ou de sa conception du soi, et tant que ce texte arrive à voyager au-delà de ses frontières linguistiques et culturelles, il est habilité à entrer dans l'édifice de la littérature mondiale. Dans ce cas-là, on peut supposer, peut-être avec naïveté, que presque tous les textes africains appartiennent à la littérature mondiale. Après tout, la littérature africaine, de par sa nature, prend conscience de sa littérarité, de sa vaste géographie culturelle et linguistique et de sa mondialité. Forcée par les circonstances à considérer son identité et sa légitimité par rapport aux langues de l'empire, aux lingua franca régionales et aux géographies transnationales, la littérature africaine a toujours employé le littéraire comme instrument afin de donner un sens à son emplacement aux interstices de la mondialité, ou tel que l'appelle Ngugi wa Thiong'o, « une vision mondialectique » (60). Même si elle se situe dans un contexte culturel très spécifique, le texte africain adopte le monde comme mode de fonctionnement, son engagement avec la métaphysique de la localité toujours lié au paysage ethnique global (Appadurai, 32-33).

En effet, les textes africains classiques, allant de *Sundiata* et *Inkishafi* publiés pendant la période initiale jusqu'à *Song of Lawino* (*La chanson de Lawino*) de Okot p'Bitek et *Une si longue lettre* de Mariama Bâ publiés pendant la période postcoloniale, sont poussés par un désir de présenter la littérarité en dehors des géographies culturelles spécifiques. Cela se fait à travers des actes de traduction linguistique et culturelle. *Sundiata* est un texte de l'ancien Mali, mais ce qui rend ses itérations et versions différentes si captivantes est que leur relation référentielle au monde mandingue est à la fois liée aux autres géographies de l'Afrique de l'Ouest et du Sahel. À la surface, *Inkishafi*, le poème swahili célèbre, raconte la chute de la dynastie Oman sur la côte est de l'Afrique, mais il reste aussi un texte swahili écrit en arabe, dont les points de références ainsi que la poétique témoignent des frontières culturelles qui unissent l'ancien royaume de Pate, le golfe d'Oman et le vaste monde islamique. *Song of Lawino* (*La chanson de Lawino*) a été rédigé d'abord en acholi, mais c'est grâce à ses traductions variées que le texte est parvenu aux

audiences bien éloignés de la culture luo de l'Ouganda du Nord. Sous ses diverses formes, le monde est une préoccupation essentielle de ses œuvres, définissant et redéfinissant l'expérience vécue de l'Africain en tant que citoyen et sujet.

Mais si l'écriture africaine respecte facilement les critères de la littérature mondiale établis par Damrosch et d'autres spécialistes, pourquoi est-elle absente dans les grandes discussions et anthologies de la littérature mondiale ? Pourquoi sa littérarité, son identité interculturelle, sa mondialité ou même sa traduisibilité ne lui accordent-elles pas passage dans la République mondiale des lettres ? Pourquoi les mécanismes de transferts continuels chez cette littérature ne suffisent-ils pas pour la faire entrer dans le royaume littéraire ? Ou, autrement dit, pourquoi l'établissement de la littérature mondiale a-t-il peur de l'écriture africaine ? Qu'est-ce que c'est la menace posée par cette chose qui s'appelle la littérature africaine ?

Bien sûr qu'il existe de nombreuses réponses possibles à ces questions. Par exemple, il y a le problème de ce qu'appelle Arjun Appadurai « l'hégémonie de l'eurochronologie » (30), le pouvoir surdéterministe des typologies développées en relation avec les expériences et textes européens, y compris l'idée même de la littérature. Ce que cela implique, entre autres, est que les tentatives d'élargir le canon de la littérature mondiale se bute toujours contre le pare-feu de ces typologies et suppositions qui les valident a priori. Observons que le problème ici ne se situe pas dans l'eurocentrisme mais dans une chronologie incontestée qui suppose une échelle de temps européenne et qui refuse au monde une contemporanéité, « la condition du temps partagé » (Fabian, 65). En conséquence, même les projets de littérature mondiale dotés des meilleures intentions cherchent quand même des textes africains qui rentrent dans ces typologies, et quand ils n'y rentrent pas, ces textes sont rejetés comme déficients.

Mais il existe une autre dimension présente dans cette relation entre l'idée de la littérature et les textes de l'Autre : si l'idée de la littérature mondiale repose sur la traduisibilité des textes littéraires afin qu'ils puissent traverser les frontières culturelles et linguistiques, on n'a tout simplement pas de cadre pour faire face aux textes qui sont mondiaux et multinationaux dans leur formation discursive. Ce sont des textes qui reposent toujours sur une singularité dérivée d'une localité spécifique et sur des codes linguistiques qui réclament leur intraduisibilité. Les partisans de la littérature mondiale semblent avoir peur des textes qui proviennent d'autres mondes, mais ils insistent sur la primauté de leurs propres publics et résistent donc à la traduction comme idiome culturel ou paradigme chez les centres américains et européens

supposés. Si les théories sur la littérature mondiale semblent avoir un point commun, c'est leur désir de calibrer la littérature et la mondialité à l'intérieur du même centre européen, avec quelques gestes ponctuels qui se tournent vers la différence, mais seulement dans la mesure où cela réaffirme le centre. Les textes admis au sein de la configuration de la littérature mondiale sont ceux qui semblent avoir retenu et maintenu non seulement l'idée romantique de la littérature à l'origine du projet de Goethe, mais également le centre européen qui reste imperturbé par tout ce qui est censé le perturber.

Certes, l'une des raisons qui explique pourquoi aucun texte africain n'arrive à pénétrer l'édifice de la littérature mondiale se trouve dans son intelligibilité et son opacité simultanées. On a devant nous une littérature, produite en langues et genres européens et dominants, et pourtant, c'est une littérature qui semble toujours subvertir cette tradition impériale, qui la déborde, qui questionne son autorité, et qui la tire vers des directions inattendues. La littérature africaine est déconcertante car quand elle a l'air d'employer un vocabulaire qui nous est familier, ou d'adopter des genres et conventions établis, elle introduit toujours un élément qui va à l'encontre de la traduction culturelle et linguistique. Par exemple, à remarquer dans son titre et sa structure même, *Things Fall Apart (Le monde s'effondre)* se tourne vers des textes et mondes familiers—« Seconde venue » (« Second Coming ») de Yeats ou la temporalité du tragique—mais tout est fichu dans l'air par ce *Chi*—qu'est-ce que cela pourrait dire ? Comment pourrait-on le traduire ?

Unoka était un homme infortuné. Il avait un mauvais *chi* ou un dieu personnel, et une fortune maléfique l'a suivi jusque dans sa tombe, ou jusqu'à sa mort plutôt, car il n'avait pas de tombe. Il est mort d'un gonflement, ce qui était une abomination pour la déesse de la Terre. Lorsqu'un homme a été touché par ce gonflement à l'estomac et aux membres, on ne lui permet pas de mourir à la maison. Il a été emporté dans la Forêt du Mal, abandonné à sa mort. Il existe l'histoire d'un homme très têtu qui est retourné à la maison en titubant et qui a dû être remporté à la Forêt et attaché à un arbre. La maladie était une abomination sur la Terre, et par conséquent la victime n'a pu être enterrée. Il est mort, le corps pourri couché par terre, sans bénéficier ni d'un premier ni d'un deuxième enterrement. Tel était le destin d'Unoka. Quand ils l'ont emporté, il a ramené sa flûte avec lui. (18)

...

Sa vie a été réglée par une grande passion pour devenir l'un des maîtres de son clan. Cela a été sa source de vie. Et il a tout fait sauf atteindre ce but. Puis tout s'est écroulé. Il a été chassé de son clan comme un poisson échoué sur une plage sèche et sableuse, essoufflé. Évidemment, son dieu personnel ou *chi* ne pouvait rien pour lui en ce qui concernait de grands objectifs. Un homme ne pouvait dépasser le sort de son *chi*. L'adage des anciens n'était pas vrai—c'était que si un homme dit oui, son *chi* sera affirmé aussi. Voici un homme dont le *chi* a dit non malgré sa propre affirmation (131).

Arrow of God (La flèche de Dieu) s'appuie sur des textes coloniaux, y compris *Law and Authority in a Nigerian Tribe (Loi et autorité dans une tribu nigérienne)* (1937) et *Mister Johnson (Monsieur Johnson)* de Joyce Cary, mais la singularité du roman dépend des éléments de la culture igbo qui sont intraduisibles. Quelle est, par exemple, la signification de ce *Ikenga* dont la destruction déclenche la guerre entre Umuaro et Opkeri et qui finit par rendre la terre entre les mains des officiers coloniaux ? Tout commence par une dispute très localisée, mais les intraduisibles semblent signaler la présence des difficultés métaphysiques :

Ce qui est survenu ensuite était le travail de Ekwensu, le porteur du mal. Akukalia a poursuivi Ebo avec hâte, est entré dans le *Obi*, a enlevé le *ikenga* de son sanctuaire, est ressorti en courant et, alors que tout le monde était sidéré, l'a fendu en deux... Ebo a sauté sur Akulalia et puis, en voyant ce qu'il a fait, s'est brusquement arrêté. Pendant un bref instant, il ne savait pas s'il était éveillé ou s'il rêvait. Du revers de sa main gauche, il s'est frotté les yeux. Akukalia était devant lui. Les deux bouts de son *ikenga* sont restés là où leur violeur les avait laissés dans la poussière... Alors, c'était vrai. Toutefois, Ebo s'est retourné et est entré dans son *obi*. Devant son sanctuaire il s'est agenouillé afin d'y regarder de plus près. Oui, l'endroit où son *ikenga*, où la force de son bras droit se reposait auparavant, s'est trouvé un espace vide, sans poussière, sur la planche de bois. « Nna doh ! Nna doh ! » il a crié en sanglotant, faisant appel à son père décédé de lui venir en aide. (23-24)

Qu'est-ce qui se passe là ? Là où l'on s'attend à des explications, on est jeté dans une confusion des signes sans signifiants—un fouillis des mots igbo dont l'essence et l'importance sont apparentes, mais non pas la signification, la voix ténor est soutenue par les sons qui entourent l'évènement, mais le vecteur a été déplacé.

D'autres exemples abondent parmi les traditions et langues diverses dans lesquelles on travaille. *Xala* d'Ousmane Sembène ouvre une discussion sur les topographies familiales, avant tout celle du fétiche, mais quel est *Xala* au juste ? Certes, le texte signifie quelque chose au-delà de l'impotence. Le trope tragique dans *Death and the King's Horseman (La mort et le cavalier du Roi)* de Wole Soyinka, dépend de la mort volontaire d'Elessin Oba—il va tout simplement mourir, on nous dit—mais comment va-t-il mourir ? « Il va tout simplement mourir ». La structure du *bildungsroman* dans *Nervous Condition (Condition nerveuse)* de Tsitsi Dangaremba tourne autour de la figure de Babamukura, mais comment traduirait-on son nom du shona en anglais ? Pourquoi et comment est-ce que Babamukura, le frère cadet, fonctionne en tant que paterfamilia ? Pour répondre à cette question, il nous faudrait un engagement sérieux avec la lourde description de la culture shona ainsi qu'avec son étymologie en fonction des changements provoqués par le colonialisme.

Ces intraduisibles ont tendance à frustrer les lecteurs qui préfèrent avoir des moyens pour aborder le commensurable, et elles résistent à leur incorporation au sein des structures ou paradigmes qui les précèdent ; elles frustrant, et inhibent des fois, le projet herméneutique qui s'avère être la condition nécessaire à la possibilité de la littérature mondiale (voir Cassin). Incapable de rendre compte de l'intraduisible dans ces textes, ou de saisir leur insistance sur l'étrangeté ou l'incommensurabilité comme mode de fonctionnement, les partisans de la littérature mondiale trouvent la littérature africaine comme difficile à accueillir, sauf dans le cas d'une lecture radicalement incorrecte d'un texte (voir Apter). Par ailleurs, les tentatives visant à mondialiser les textes africains sont frustrées par ce qui semble être leur insistance sur une métaphysique de la localité qui ne cadre pas avec le cosmopolitisme incontesté de la littérature mondiale. Les textes africains ont l'air de résister à l'obligation de faire partie de la littérature mondiale dans le sens européen du terme, ou pour faire simple, ils résistent à leur interpellation vers un terrain qui est à la fois familier et étranger. L'une des raisons qui explique cette résistance est la nature double du texte africain par rapport à ses audiences. Par rapport à ses audiences, le texte africain se révèle être frappant en raison de son double jeu d'extraversion et

d'introversion. Permettez-mois de vous expliquer. Eileen Julian a fait la déclaration puissante selon laquelle le roman africain est extraverti :

D'habitude, ce que les lecteurs africains et les lecteurs non africains reconnaissent comme roman africain est... un type particulier de narratif caractérisé avant tout par une intertextualité qui le lie aux discours hégémoniques ou mondiaux et par son attrait qui transcende toute frontière (681).

Mais au milieu de cette extroversion, il y aussi beaucoup d'introversion. Considérez cet exemple : *No Longer at Ease (Le calme est fini)* d'Achebe est peut-être l'un des romans les plus extravertis du canon africain. Le roman cherche surtout à plaire aux lecteurs qui connaissent déjà « *Journey of the Magi* » de T.S. Eliot (« Le voyage du Magi »), d'où viennent le titre du roman et son intérêt thématique. Le roman suppose une certaine connaissance sur le langage du modernisme et les discours mondiaux qui le trempent ; en effet, le texte fait tout en son possible afin de s'aligner sur le modernisme, et met en scène un débat sur les manières dont la littérature devrait être lue. Pour les africains d'une certaine génération, il n'y a rien d'étonnant au fait que lorsqu'Obi Okonkwo apparaît chez la Commission du service public, son interlocuteur est « un Anglais gai et gros », vivement intéressé à « la poésie moderne et au roman moderne » (35). Il n'est pas surprenant que la conversation cultivée entre les deux va de Graham Greene à Tutuola, et qu'Obi profite de l'occasion pour exposer sa maîtrise du canon moderniste (35-36)

Toutefois, le narratif familier d'une anglicité qui unit le colonial en partance et le nouveau sujet africain est compliqué par un discours culturel intraverti ainsi que par son excédent de signification. Certains éléments du roman n'ont du sens que pour les lecteurs nigériens ou, plus précisément, les lecteurs igbo. L'exemple le plus flagrant est le *osu* de Clara, un terme qui reste non traduit tout au long du livre et qui ne nous est disponible que par moyen de son affect.

'Pourquoi ne peux-tu pas m'épouser ?' Il est arrivé à donner une apparence insouciant. Comme réponse, elle s'est lancée sur lui et a pleuré à chaudes larmes sur son épaule. 'Qu'est-ce qu'il y a, Clara ? Dis-moi.' Il n'était plus insouciant. L'indice des larmes à venir s'entendait dans sa voix.

‘Je suis un *osu*, » elle a dit en sanglotant. Silence. Elle a cessé de pleurer et s’est détachée doucement de lui. Il n’a toujours rien dit.

‘Donc tu vois pourquoi on ne peut pas se marier,’ elle a dit avec fermeté, presque gaiement—un terrible genre de gaîté. Que des larmes auraient suggéré qu’elle avait pleuré.

‘N’importe quoi !’ a dit Obi. Il a failli le crier, comme s’il pouvait maintenant se débarrasser de ces secondes de silences en criant, quand tout semblait s’arrêter, quand tout attendait, en vain, une réponse de sa part (64).

Osu échappe à la traduction, donc Achebe préfère donc le laisser non traduit, ou laisser aux autres la tâche de le mal traduire. Isaac Okonkwo essaie de traduire le terme pour le faire correspondre à un idiome biblique, mais on sait que cette tentative échouera parce que son fils, Obi, ne croit plus au Dieu de son père :

‘*Osu* est comme la lèpre dans l’esprit de notre peuple. Je te supplie, mon fils de ne pas amener cette marque de honte et de lèpre chez ta famille. Si tu fais ainsi, mon fils, tes enfants et les enfants de tes enfants, même jusqu’aux troisième et quatrième générations, maudiront ta mémoire. Je ne parle pas pour moi-même ; mes jours sont comptés. Tu sèmeras la douleur dans ton destin et le destin de tes enfants. Qui épousera tes filles ? Quels parents donneront leurs filles à tes fils ? Pense à cela, mon fils. On est chrétiens, mais on ne peut pas épouser nos propres filles.’ (121)

L’intraduisible fonctionne le mieux par moyen d’affect, par moyen d’ensemble d’associations qu’il établit ou de réponse qu’il exige. Clare pleure ; Obi crie ; les membres de l’Association progressiste Umuofia hurlent ; et la mère d’Obi va encore plus loin en jurant qu’elle se tuera si son fils épouse un *osu* :

Dans l’après-midi, ton père est venu avec une lettre de Joseph qui nous a renseigné que tu allais épouser un *osu*. J’ai vu la signification de ma mort dans un rêve. Puis j’en ai parlé avec ton père. Elle s’est arrêtée et a pris une grande bouffée d’air. ‘Je n’ai rien à te dire à propos de cela sauf une chose. Si tu veux épouser cette fille, il faut que tu attendes ma

mort pour le faire. Si Dieu écoute mes prières, tu n'auras pas à attendre trop longtemps.' Elle s'est arrêtée de nouveau. Obi était terrifié par le changement qui s'est produit chez sa mère. Elle avait l'air bizarre comme si elle venait de perdre la tête.

'Maman !' il a appelé, comme si elle s'en allait. Elle a levé la main pour imposer le silence.

'Mais si tu fais une chose lors de mon vivant, tu auras mon sang sur les mains, parce que je me tuerai.' Elle s'est affaissée en asseyant, totalement épuisée (123).

À ce point du roman, l'intraduisible est devenue la clé qui permet d'expliquer la crise de la culture qui définit le roman, surtout l'espace vide entre un colonialisme moribond et un discours tardif sur la liberté. Ce qui a commencé comme un roman moderne conscient de lui-même ne rentre pas dans les registres qui lui sont promis.

II.

Mon argument est, bien sûr, que ce n'est pas à nous de faire rentrer le texte dans n'importe quel registre ; au lieu de cela, le défi consiste à établir une généalogie pour le texte qui est à la fois familier et différent, à le localiser dans le contexte qui l'a produit ainsi que parmi les publics qui l'ont imaginé ou ont voulu son existence. Le défi consiste à comprendre sa fonction au sein des mondes multiples où le texte s'est trouvé ainsi que la formation complexe qu'il a fini par représenter et constituer (voir Karin Barber, 137-75). Car au moment de son inauguration, la littérature africaine moderne n'a pas été poussée par l'espoir de devenir la littérature mondiale, mais par un désir de rendre compte de l'emplacement de l'Afrique dans le monde. C'était dans la littérature où l'Africain a été d'abord imaginé comme mondial et, en l'occurrence, comme sujet du monde, qui est au monde et a un monde. Permettez-moi de réfléchir à cette dialectique—du monde comme texte et le texte comme monde—dans *Song of Lawino (La chanson de Lawino)* d'Okot p'Bitek.

L'histoire textuelle de ce poème, toujours en évolution, est un indicateur précis des manières dont les écrivains africains ont abordé la littérature et le monde lors de la césure qui devait redéfinir les mondes africains, à savoir la période entre le colonialisme tardif et la décolonisation. Taban Lo Liyong déduit que la genèse de *Song of Lawino (La chanson de*

Lawino) date de 1949 quand p'Bitek était étudiant au lycée de Gulu dans l'Ouganda du Nord. C'était une période au cours de laquelle p'Bitek s'est intéressé à la fonction des chansons orales dans la poésie écrite. La première version du poème a été rédigée dans les années 1950 et je crois que le tapuscrit est ou était disponible chez la bibliothèque de l'Université de Nairobi. La première édition en anglais et la deuxième version en acholi ont été publiées en 1966 et 1969, respectivement. L'édition qui combine *Song of Lawino (La chanson de Lawino)* et *Song of Ocol (La chanson de Ocol)*, destinée à l'emploi des écoles secondaires, a été publiée par une maison d'édition de l'Afrique de l'Est en 1972. Et l'on peut définitivement conclure que le poème de p'Bitek a été mis en circulation mondiale grâce à la publication de l'édition combinée par Heinemann dans la Collection des écrivains africains en 1984.

Pourquoi ces dates sont-elles importantes ? Si l'on examine sa durabilité de près, on remarquera que l'aspect le plus important de *Song of Lawino (La chanson de Lawino)* était l'attention qu'il prête à ses contextes variables, et sa réactivité face aux désirs de son audience changeant. En d'autres termes, chaque édition du poème a été traduite, ou retraduite, dans le but de répondre aux exigences d'une nouvelle formation de lecteurs. Okot p'Bitek a conçu le poème et a écrit la première version en acholi dans les années 1950, à l'époque d'un colonialisme moribond, également connu comme une période d'« entre-deux ». C'est ce qu'a décrit Hannah Arendt une fois comme un « état d'après »—« l'espace vide » qui a marqué tout ce qui « n'existe pas encore mais reste à venir » (158). Un colonialisme moribond avait créé un nouveau contexte pour repenser les avenir africains, mais à quoi cet avenir voulait ressembler n'était pas clair ; la mort imminente du colonialisme a ouvert un espace pour promouvoir ce qu'a décrit V.Y. Mudimbe comme un « autre centre » de l'histoire africaine et son activité idéologique (176), mais les écrivains formés dans les écoles coloniales s'attachaient à mieux comprendre leurs audiences et publics.

Facteur important, la nouvelle littérature africaine a été produite à l'époque de la traduction culturelle. Rétrospectivement, on peut considérer l'intérêt de p'Bitek à la poésie et à la poétique comme l'une de ses tentatives pour répondre à une série de questions soulevées par son instructeur, l'anthropologue d'Oxford, Godfrey Leinhardt, à propos de la possibilité ou l'impossibilité de la traduction culturelle. L'intérêt de Leinhardt à la question de la traduction, tel que Talal Asad nous le rappelle, était une tentative de décrire aux autres le fonctionnement mental de ceux qui sont censés représenter l'altérité radicale—d'imaginer « comment les

membres d'une tribu isolée pensent » et de rendre « la cohérence que possède la pensée primitive dans toutes les langues qui l'entourent, aussi claire que la nôtre » (143). Dans ce contexte, p'Bitek a cherché à maîtriser les disciplines centrales qui sont devenues essentielles à l'imagination européenne de l'Afrique—l'anthropologie, le droit et la religion. Il a étudié ces disciplines à l'Université de Bristol, l'Université de Wales, Aberystwyth et l'Université d'Oxford. En laissant derrière sa poésie et son roman luò de 1953, *Lak Tar*, aux marges de ces discours, p'Bitek semblait autrefois croire que les disciplines coloniales détiennent la clé à la compréhension de l'Afrique. Malgré leur parution après *Song of Lawino (La chanson de Lawino)* et *Song of Ocol (La chanson de Ocol)*, p'Bitek estimait que ses recherches à Oxford étaient suffisamment importantes pour publication en deux traités—*African Religions in Western Scholarship (Les religions africaines dans l'érudition occidentale)* and *Religion of the Central Luo (La religion du Luo central)*, les deux publiés en 1971.

Mais p'Bitek ne s'est jamais senti à l'aise avec ces disciplines coloniales et son intérêt à la poésie émergerait lentement comme une tentative importante de subvertir la formation disciplinaire plus ancienne, de créer de nouveaux espaces pour penser l'Afrique dans le cadre d'une postcolonialité. La première version de *Song of Lawino (Chanson de Lawino)*, rédigée à peu près en même temps que le travail de Lienhardt sur la traduction culturelle, se débattait avec le même ensemble de problèmes, notamment deux : la question de savoir comment l'écriture africaine parlerait au monde et sa capacité d'interpeller les lecteurs africains hors de la formation coloniale qui les avait constitués comme sujets africains. Mais si, dans ses premières versions, *Song of Lawino (La chanson de Lawino)* a été conçu comme un texte africain surdéterminé par le colonialisme, ses itérations subséquentes dans les années 1960 ont été catalysées par une conscience aiguë que la décolonisation représentait un moment sans précédent dans l'histoire africaine—un nouvel espace d'expériences et un horizon rempli d'attentes (Koselleck, 267-88). Il est donc significatif que la deuxième version en acholi a été rédigée quand l'auteur n'était plus un sujet colonial mais le citoyen d'un nouveau pays.

La meilleure façon pour comprendre le contexte changeant du poème est probablement par une étude des changements : ceux que p'Bitek a introduit dans le registre poétique et les modes de communication alors que son texte se déplaçait d'une sphère coloniale publique à une sphère postcoloniale publique. Selon George Heron, p'Bitek a introduit au moins trois grands changements dans la deuxième version en acholi : premièrement, la longueur du poème a été

augmentée de 30 pages à 140 pages dactylographiées. Okot ne voulait pas en créer une épopée, mais une séquence lyrique qui élargirait ses sources de références et réimaginerait son audience. Un effet secondaire de ce changement était la méditation séquentielle sur *kit Achol* (les modes de vie des Acholi), l'un des thèmes majeurs dans le livre. Deuxièmement, la deuxième version en acholi contenait ce que Heron a bien décrit comme un accroissement de « l'impact satirique » (36). Heron nous rappelle que Clementine, la grande cible satirique du poème, a été introduite dans la deuxième version. Il faut souligner que dans les années 1960, quand la satire des codes de conduites est devenue chose commune, p'Bitek comprenait clairement qu'elle pouvait fonctionner comme mode de communication effectif parce que son audience était enfin assez confiant pour supporter la moquerie.

Ocol n'était plus amoureux de
Ce vieux genre de fille ;
Il est amoureux d'une fille moderne.
Le nom de cette belle est Clementine.

Mon frère, quand tu vois
Clementine !
La belle cherche
À ressembler à une blanche (37)

Troisièmement, le poème élargi a permis au poète de développer les personnages de Lawino et Ocol comme des types sociaux plutôt que des figures allégoriques. De ce fait, Ocol et Lawino avaient été concrétisés. Ils n'étaient plus les signes ou signifiants des positions culturelles opposantes, mais des sujets que l'on reconnaissait parmi nous. Tel que certains parmi vous se le rappellent peut-être, pendant la majeure partie des années 1970, les conversations culturelles en Afrique de l'Est étaient en principe des débats entre les Lawino et les Ocols (voir Ngugi, « Préface »).

Grâce à l'analyse méticuleuse d'Heron, il devient présentement évident que la plupart des changements introduits dans la deuxième version en acholi de *Song of Lawino* (*La chanson de Lawino*) ont été transposés à l'édition anglaise, et que les deux textes sont quasiment identiques,

excepté, bien sûr, l'absence du dernier chapitre. Voici, on perçoit des changements mineurs menant à des conséquences considérables : l'un des changements était le grand recul du poète par rapport au discours sur la coutume et à la rhétorique de la culture acholi *kit Achol* (les modes de vie des Acholi) ; le poète préférait un audience panafricaniste élargi. Le chapitre qui a résumé la singularité de la culture acholie et la nécessité de la préserver a été donc omis dans la traduction anglaise. Au lieu d'une insistance sur la métaphysique de la localité, le poète a tout fait en son possible afin de traduire les coutumes acholies peu familières et d'invoquer un destinataire panafricaniste.

La traduction du poème, de l'acholi en anglais, semble annoncer l'expansion de ses sources de références et, en l'occurrence, l'expansion de son audience. La plainte de Taban Lo Liyong contre p'Bitek et sa traduction de *Wer Pa Lawino* est à noter ici : il se plaint de ce qu'il perçoit comme un gros effort de la part de p'Bitek, qui a réduit ou a affaibli le pouvoir du référent acholi en vue de flatter les lecteurs non acholis. Dans la préface de sa propre traduction du poème, Lo Liyong se plaint du fait que *Song of Lawino (La chanson de Lawino)* (la version anglaise) n'était nullement « une traduction fidèle de *Wer pa Lawino* », mais une interprétation du poème dans laquelle « tout ce qui était thématique, frappant, pittoresque et facilement présentable en anglais a été mis en avant » au détriment de *kit Achol* (Préface xi). Mais cela est exactement ce que comptait faire p'Bitek—la production d'un texte qui pourrait facilement se présenter dans d'autres langues et, au cours de ce processus, qui pourrait interpeller les audiences qui résident à l'extérieur de la géographie immédiate du poème. En tant que traducteur, p'Bitek préférait la commensurabilité à l'incommensurabilité. P'Bitek avait, tel qu'il l'a exprimé, coupé les ailes de la version acholie pour qu'elle puisse voyager à travers d'autres mondes et parmi d'autres publics.

En traduction, *Song of Lawino (La chanson de Lawino)* a commencé à parcourir le monde : il a voyagé pour la première fois en Afrique de l'Est par moyen de ses traductions en anglais et swahili (*Wimbo wa Lawino*), publiées en 1966 et en 1975, respectivement. En 1984 la publication du poème dans la Collection des écrivains africains de Heinemann, *Song of Lawino (La chanson de Lawino)* a marqué l'entrée du texte dans le domaine de ce que l'on appelle actuellement la littérature postcoloniale. À ce moment, le texte avait été traduit en d'autres langues européennes. Une version allemande (*Lawino's Lied*) a été publiée par Verlag en 1982 ; une version autorisée par UNESCO (*La chanson de Lawino*) a été publiée par Présence Africaine

à Paris en 1973. Une traduction espagnole *La Canción de Lawino* a été publiée à Malaga en 2011 en édition bilingue anglais/espagnol. Et le point culminant du cinquantième anniversaire du poème a été la publication de *Omulanga gwa Lawino*, la traduction luganda par Abasi Kiyimba.

Si la traduisibilité est censée assurer l'admission des textes dans la littérature mondiale, *Song of Lawino* (*La chanson de Lawino*) aurait dû entrer la République des lettres il y a quelques décennies. Mais ce n'est pas ainsi que les choses se sont passées : *Song of Lawino* (*La chanson de Lawino*) ne se trouve pas dans les grandes anthologies de la littérature mondiale qui circule à travers l'Amérique du Nord. Il ne se trouve pas non plus dans la troisième édition de *The Norton Anthology of World Literature* (*L'anthologie de la littérature mondiale chez Norton*), éditée par Martin Puchner et. al ou *The Longman Anthology of World Literature* (*L'anthologie de la littérature mondiale chez Long*), éditée par David Damrosch et. al, deux livres parmi les plus influents de leur genre. Devrait-on lire cette absence comme évidence d'un défaut structural chez le projet de littérature mondiale ou devrait-on attribuer le blâme à tous les marchés ? Il nous faut peut-être questionner les enjeux de ce débat eux-mêmes—l'idée de la littérature et du monde—et recalibrer la relation entre les textes et les lecteurs. Il nous faut souligner le fait que des œuvres comme *Song of Lawino* (*La chanson de Lawino*) ont produit, par moyen d'intraduisibilité et d'actes de traduction, des mondes et des lecteurs interpellés, et que l'attachement de ces textes à leurs localités ne prélude pas forcément leur relation référentielle aux autres mondes.

En effet, alors que *Song of Lawino* (*La chanson de Lawino*) a parcouru le monde en se fondant sur une traduction commensurable, il a toujours signalé ses origines acholies à travers d'un leitmotiv intraduisible :

Ento yat madit pwoyo ocwal lyake i ng'omn,
Ma tut, ka wek ocir lapiru.
Ma onyong'o anyong'a ka ng'omn yomn
Ka yamo kot obino, bong kuru

TE OKONO OBUR BONG' LUPUTU.
OKONO WI OBUR BONG' LUPUTU
OKONO, BONG' LUPUTU!

[*Wer pa Lawino*]

La traduction de Lo Liyong [en anglais] est la plus proche du texte original :

Mais le grand arbre devrait enfoncez ses racines
Loin dans la terre, pour supporter les vents percutants.
Une plante qui s'accroupit sans racine quand le sol est mou
Si l'orage vient, il n'attendra pas.

Les tiges des citrouilles sur les terres patries abandonnées ne sont jamais déracinées.
Les citrouilles sur les terres patries ne sont jamais déracinées.
Les racines ne sont pas à déraciner ! C'est tout !

Dans sa traduction, p'Bitek a enlevé le chapitre entier dans lequel le leitmotiv de citrouille était contextualisé au sein de la culture acholie et son ontologie complexe, terminant le poème par une version bien affaiblie :

Let me dance before you
My love,
Let me show you
The wealth in your house,
Ocol my husband,
Son of the Bull
Let no one uproot the
Pumpkin

[*Song of Lawino (Chanson de Lawino)*, la traduction de l'auteur]

Et voici la version qui parcourrait le monde en langues européennes, l'allemand, l'espagnol et le français :

Laß midi vor dir tanzen,
Geliebter,

laß mich dir
den Reichtum unseres Hauses zeigen!
Otschol, mein Gatte,
Sohn des Stieres,
wer wird schon
die Kürbispflanze entwurzeln ...

[*Lawino's Lied*, traduit par Marianne Welter avec Inge Uffelmann]

Je veux danser pour toi,
Mon amour,
Je veux te montrer
La richesse de ta maison !
Okol, mon mari,
Le Fils du Taureau,
Tu le sais,
Personne ne doit arracher la citrouille !

[*La chanson de Lawino*, traduit par Frank et Henriette Gauduchon]

déjame bailar ante ti,
mi amor,
déjame mostrarte
la riqueza de tu casa,
Ocol marido mío, Hija del Toro,
que nadie arranque la calabaza.

[*La Canciones de Lawino*, traduit par Eva Torre]

Malgré cela, l'acquiescement du poète envers ses lecteurs non acholis comprenait une petite complication. Puisque les traducteurs du dernier passage du poème ont travaillé avec le texte en anglais, plutôt que le texte original en acholi, ils n'avaient eu aucune difficulté à repérer des équivalents culturels ou linguistiques. Le langage de l'amour et de l'adoration, l'image de la maison, ou même la métaphore du taureau, paraissaient suffisamment familiers. Néanmoins, tous

les traducteurs de langue européenne se sont débattus avec la citrouille, non pas dans sa signification littéraire, (*Kürbispflanze* en allemand, the French *citrouille* en français et *Calabaza* en espagnol sont tous intelligibles) mais dans son sens figuratif. Il a fallu des glossaires pour expliquer la centralité de la citrouille comme symbole de la terre patrie, une idée qui était aussi étrangère aux audiences cibles qu'elle était familière à ceux de culture acholite. La métaphore de la citrouille fonctionnerait donc comme le signe de l'incommensurable, de la différence ontologique, de l'emplacement du poème chez soi et dans le monde.

Ouvrages Cités [sources secondaires]

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.
- Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London: Verso, 2013.
- Arendt, Hannah. "No Longer and Not Yet." *Essays in Understanding, 1930-1954*. Ed. Jerome Kohn. New York: Harcourt Brace, 1993, 158-162.
- Asad, Talal. "The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology." *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, eds. James Clifford, and George E. Marcus. Berkeley: U of California P, 1986, 141-64.
- Barber, Karin. *The Anthropology of Texts, Persons and Publics: Oral and Written Culture in Africa and Beyond*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Cassin, Barbara. "Introduction." *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, Ed. Barbara Cassin. Translation edited by Emily Apter, Jacques Lezra & Michael Wood. Princeton: Princeton UP, 2014, xvii- xx.
- Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton UP, 2003.
- Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia UP, 1983.
- Heron, G. A. *The Poetry of Okot p'Bitek*. London: Heinemann, 1976.

Julien, Eileen. "The Extroverted African Novel." *The Novel: History, Geography and Culture*.
Vol. 1. Ed. Franco Moretti. Princeton U P, 2006, 667-702.

Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Trans. Keith Tribe, 1985.

Thiong'o, Ngugi wa. "Preface." Okot p'Bitek. *Africa's Cultural Revolution*. Nairobi: MacMillan,
1973, vi-xiii.

_____. *Globalectics: Theory and the Politics of Knowing*. New York: Columbia
UP, 2012.