

TITLE

THE CHALLENGE OF MULTILINGUALISM IN A PARTIAL TRANSLATION OF THE
PLAY, *REQUIEM FOR THE LAST KAISER*.

Title in French : LE DÉFI DU MULTILINGUISME DANS UNE TRADUCTION
PARTIELLE DE LA PIÈCE DE THÉÂTRE *REQUIEM POUR LE DERNIER KAISER* DE
BATE BESONG.

by

MARCELLINE MASSOUA II

**A mini-dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for
the degree:**

MASTERS IN APPLIED LANGUAGE STUDIES, OPTION TRANSLATION AND
INTERPRETATION

In the DEPARTMENT OF MODERN EUROPEAN LANGUAGES

AT THE UNIVERSITY OF PRETORIA

FACULTY OF HUMANITIES

SUPERVISOR: PROFESSOR NAÒMI MORGAN

JANUARY 2013

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	2
ABSTRACT	3
RÉSUMÉ	4
AVANT-PROPOS	5
INTRODUCTION	6
PREMIÈRE PARTIE	15
L'ŒUVRE, LE CONTEXTE ET L'AUTEUR	15
Chapitre 1 : Le théâtre.....	16
Chapitre 2 : Analyse du texte dramatique	31
Chapitre 3 : Les langues de l'œuvre : la question du multilinguisme	42
Chapitre 4 : Bate Besong : l'auteur et le contexte sociopolitique au Cameroun.....	62
Chapitre 5 : Le public cible	70
DEUXIÈME PARTIE :	80
THÉORIE ET ANALYSE, TRADUCTION ET COMMENTAIRES.....	80
Chapitre 1 : Fondements théoriques	81
Chapitre 2 : Analyse et traduction des prises de parole multilingues	105
CONCLUSION	142
ANNEXE.....	148
Figure 1: Carte du Cameroun avant et après la réunification	148
Figure 2: Carte géographique du Cameroun	149
Traductions des répliques multilingues en contexte et par ordre chronologique.....	150
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	167
TABLE DES MATIÈRES	176

REMERCIEMENTS

J'adresse mes premiers remerciements à Madame Naòmi Morgan, sans qui ce travail n'aurait pas pu voir le jour. Elle n'a pas hésité à accepter de m'accompagner dans cette aventure très improbable dès le début, sans ménager son temps, ni son énergie pour m'aider à mener à bien cette étude. Son esprit ouvert, sa méticulosité, ses interrogations incessantes, sa générosité et son écoute amicale et bienveillante m'ont été indispensables et inestimables. Grâce à sa lecture critique, à ses conseils et encouragements incessants et surtout sa conviction inébranlable en la pertinence de cette étude, elle m'a apporté la confiance et la motivation dont j'avais tant besoin.

Je me félicite d'avoir rencontré Monsieur Alain Ricard qui m'a offert de nouvelles perspectives, et m'a proposé des pistes de réflexion futures.

Je remercie mes collègues et mes amies, Nicole von Wesphalen, Anna-Marie de Beer, Stephan Muehr, Jessy Ozenga Robaky et Fabrice Bilogo qui m'ont soutenue et encouragée tout au long de ce processus et tous ceux qui sans le savoir ont stimulé ma détermination à réussir.

Je ne saurais oublier ma chère mère Madame Ndoumbè Kwédi Cécile, qui même à distance, reste le témoin et la compagne de choix de mon évolution académique.

Je remercie surtout le Seigneur Jésus-Christ, mon grand soutien, dont la présence a bien facilité ce travail et m'a donné la force d'aller jusqu'au bout.

À Mémé Thérèse.

ABSTRACT

Requiem for the Last Kaiser by the Cameroonian playwright Bate Besong, is a play characterised by singular translational challenges. These challenges range from the presence of many different languages in the text to the use of humour and intratextual references taken from a various range of sources such as the Bible, world history and politics, etc. In our 21st century world, where translation has been described as the language of Europe by Umberto Eco, Africa's literary treasures should be given a wider readership by means of translation, starting with French, to introduce the writer's work to French-speaking Cameroonians and from there to other Francophones. The aim of this research was to determine in what way multilingualism in the play could affect its translation and, secondly, how to translate the various multilingual utterances. The focus was put on the rendition of the play's multilingual elements in a language or languages understandable to a French-speaking readership while keeping the author's initial intention in mind. This was done firstly by gathering relevant knowledge on theatre as well as literary and theatrical translation, and on the other hand on literary multilingualism and multilingual translation. Subsequently, 28 text segments including multilingual utterances were extracted from the source text, analysed using a combination of the functionalist approach and hermeneutics, and translated. Several translation strategies and procedures were used, among which literalism was particularly successful. It was found that these could not be generalised and that translation choices should be made for each individual utterance. The play impacts on the literary, sociolinguistic, political, and sociological domains, as it dates from the 1990s, a period of Cameroonian history marked by popular uprisings and the struggle for democracy. Attempting a partial translation of *Requiem for the Last Kaiser* was a means of contributing to the field of multilingual theatre translation, sharing the richness of Bate Besong's literary work and giving Cameroonian literature in English the port of access it needs since it has not yet attained the recognition it surely deserves.

Key words: Bate Besong, *Requiem for the Last Kaiser*, multilingual theatre translation, multilingual translation, theatrical translation, translation strategies, literalism

RÉSUMÉ

Requiem for the Last Kaiser, du dramaturge camerounais Bate Besong est une pièce de théâtre caractérisée par des défis traductionnels singuliers : la présence de plusieurs langues différentes dans le texte, l'utilisation particulière de l'humour et des références intratextuelles tirées de domaines aussi variés que la Bible, l'histoire et la politique internationales entre autres. Au XXI^e siècle, la traduction est décrite par Umberto Eco comme la langue de l'Europe, par le même biais de la traduction, les trésors littéraires africains devraient être rendus accessibles à un lectorat plus étendu. Cette tâche commence par le français pour introduire l'œuvre de Bate Besong auprès d'un public camerounais francophone et par ricochet à d'autres publics francophones dans le monde. L'objectif de cette étude est de déterminer de quelle manière le multilinguisme de la pièce de théâtre affecte sa traduction et dans un deuxième temps, comment la traduction des éléments multilingues peut être effectuée. Nous avons mis l'accent sur la traduction des éléments multilingues dans une ou des langues adaptées à un public francophone tout en gardant à l'esprit l'intention initiale de l'auteur. À cet effet, nous avons placé la pièce de théâtre en contexte et élucidé les notions de théâtre et de traduction littéraire et théâtrale d'une part, et de multilinguisme et de traduction multilingue d'autre part. Ensuite, 28 extraits multilingues du texte original ont été relevés, analysés à l'aide d'une combinaison de l'approche fonctionnelle et de l'herméneutique et traduits. Plusieurs stratégies et procédés de traduction ont été utilisés parmi lesquels le littéralisme s'est distingué. Nous avons découvert qu'ils ne pouvaient pas être généralisés et que les choix traductionnels devraient se faire au cas par cas. Cette pièce de théâtre a un impact sur la littérature, la sociolinguistique, la politique et la sociologie, étant donné qu'elle a été écrite dans les années 1990, une période de l'histoire camerounaise marquée par des soulèvements populaires et par la lutte pour la démocratie. Une traduction partielle de *Requiem for the Last Kaiser* était un moyen de contribuer au domaine peu connu de la traduction du théâtre multilingue, de partager la richesse littéraire de Bate Besong et de donner à la littérature camerounaise d'expression anglaise le port d'accès dont elle a besoin pour atteindre la reconnaissance qu'elle mérite.

Mots clés : Bate Besong, *Requiem for the Last Kaiser*, traduction théâtrale multilingue, traduction multilingue, traduction théâtrale, stratégies de traduction, littéralisme

AVANT-PROPOS

Cerner une personnalité aussi complexe que celle de Bate Besong, auteur de *Requiem for the Last Kaiser*, représente déjà un défi. Les souvenirs de mes années d'études à l'université de Buea de 2003 à 2006 sont vagues et s'émeussent avec le temps qui passe, mais je n'oublierai pas la présence de cet homme dans la salle de cours de littérature africaine et surtout son énergie et la passion qu'il mettait dans chacune de ses phrases. Je parle du fond de mon cœur et de sentiments qui en découlent parce que c'est vaguement ce qui reste à l'âme lorsque le cerveau et sa mémoire décident de nous jouer des tours.

Je voudrais que ce travail soit personnel parce qu'autrement il perdrait son essence. J'entends rédiger un travail universitaire dans les règles de l'art, mais je ne saurais m'oublier et je ne saurais oublier de m'impliquer au risque de faire en sorte que Bate Besong se retourne dans sa tombe douloureuse, lui qui croyait que les idées novatrices et l'indépendance à l'égard des usages établis étaient au centre du changement social. J'ai choisi une de ses œuvres par devoir de mémoire, mais également par conviction, car le monde contemporain nous envoie des signaux contradictoires et il importe de prendre position. Les slogans fusent de partout, appelant à la promotion de l'être humain : il s'agit d'exprimer son être en toute liberté et en toute indépendance, de jouir de ses droits puisque chaque individu a une voix, une opinion. La contradiction arrive lorsque l'individualisme est confronté au désir de certains groupes sociaux de régner et de contrôler, faisant du non-conformisme une tare. Même dans les milieux artistiques où l'on est censé faire son miel de l'extravagance et de l'originalité, cela dérange souvent de ne pas pouvoir mettre un auteur dans un compartiment défini. Qu'une personne échappe à toutes les tentatives de catégorisation et qu'il faille faire l'effort de quitter les sentiers battus et surtout de garder l'esprit ouvert, avec tout ce que cela comporte, ne plaît pas toujours. Je ne doute pas que le style éclectique de l'auteur qui semble être un pot pourri va repousser plusieurs et peut-être attirer le mépris ou être regardé de haut parce qu'il est libre, brutal et vacillant. Mais ceux qui daigneront y regarder de plus près, verront comme moi au-delà de la folie de son vocabulaire et de l'étrangeté de son style que Bate Besong est un artiste et redécouvriront dans son œuvre les effets de la bataille entre l'art et l'engagement social.

INTRODUCTION

1. Le projet

Requiem for the Last Kaiser, pièce de théâtre singulière à plus d'un titre, représente en soi un défi pour le lecteur : c'est une œuvre caractérisée par la présence d'une multitude de langues issues de différents horizons. Dès les premières lignes, le lecteur est assailli par des références linguistiques et intertextuelles qui provoquent un tel choc qu'il faut s'y reprendre pour s'habituer à un style aussi personnel et complexe. Appréhender ce texte lui demande de sortir de lui-même pour s'ouvrir à l'étranger. *Requiem for the Last Kaiser* évoque d'emblée un effort de passage de l'inconnu au connu, invite à la transformation du texte et à sa traduction. En effet, le traducteur, lecteur privilégié, est investi d'assurer l'expression d'un texte d'une langue source vers une langue cible. L'œuvre en discussion déroge complètement à cette pratique généralement admise. En outre, à sa spécificité linguistique s'ajoute la spécificité du genre théâtral.

Est-il alors utile et possible de traduire un texte multilingue puisqu'il est en soi ouverture et diversité ? Les textes multilingues changent-ils le rôle de la traduction ? La théorie de la traduction unilingue s'applique-t-elle à la traduction d'un texte multilingue ? Quel est l'apport de la traduction théâtrale ? Comment traduire les prises de paroles plurilingues dans la pièce de théâtre, *Requiem for the Last Kaiser* ?

La dernière question est l'objet même de notre étude. Et pour y répondre, il faudrait d'abord examiner la spécificité du texte théâtral par comparaison avec les autres genres littéraires. D'une part, Zhang Xiangyun¹ s'interroge sur le rapport entre l'acte de traduire le théâtre et les autres types de traduction, elle spécifie que « l'obsession du traducteur théâtral n'est pas seulement de bien montrer, par son écriture, un texte écrit dans une autre langue, mais surtout de faire en sorte qu'un texte étranger puisse être joué convenablement sur scène par des comédiens et accepté sur-le-champ par le public » (Zhang, 2006 : 17). Cette réflexion met en évidence que le texte théâtral a une double nature qui caractérise sa double fonction : il est fait pour être représenté, il n'est pas simplement un texte pour la lecture. On

¹ Zhang Xiangyun est maître de conférences à l'université Paris Diderot. Ses recherches portent entre autres sur la traduction du théâtre et des textes à caractère oral.

voit immédiatement poindre des contraintes à l'activité du dramaturge qui s'opposent à la liberté de création des autres artistes (peintres et romanciers par exemple). De plus, la fonction du théâtre est aussi de montrer une histoire et/ou de faire passer un message, quel qu'il soit. Victor Hugo écrit à cet effet dans la préface de *Cromwell* : « Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. » (Hugo, 1934a : 23). Pour qu'un texte soit théâtral, il doit mettre à contribution tous les moyens d'expression disponibles sur la scène, à la fois oraux et gestuels, et le traducteur doit également en être conscient. Bernard Dort parle d'un « contrat scénique » qui oblige l'auteur à montrer son jeu dans le texte et Patrice Pavis l'appelle le verbo-corps qui est différent dans différentes langues et ne peut pas simplement être recopié ; en traduisant, il faut donc lui trouver un équivalent dans l'autre langue².

D'autre part, la langue peut également avoir une fonction double, celle de code comme projection de la réalité et de médiatrice comme confrontation entre le code et la réalité (Thuel, 1973 :74). La fonction de la langue et de l'usage de la parole dans une situation sociale concrète est déterminée par le sens des mots dits et écrits à un moment donné. C'est donc l'emploi des mots qui fait exister la langue. Le théâtre est le lieu privilégié où la langue prend vie entre fiction et réalité, dans l'expression des personnages et dans la mise en scène. Faire vivre la langue à travers le théâtre s'illustre parfaitement dans la pièce de théâtre par la présence du multilinguisme, reflet de l'utilisation de la langue de nos jours et par le thème abordé qui illustre des préoccupations atemporelles. Doit-on pour autant attribuer au texte plurilingue des fonctions similaires à celles du texte unilingue ?

Notre étude s'applique donc à concilier les deux caractéristiques de l'œuvre, non seulement à réaliser une traduction qui convienne à la spécificité du texte théâtral et mais également à celle du texte multilingue. En effet, la langue principale dans le texte est l'anglais à laquelle s'associent des langues africaines et européennes, l'anglais argotique américain et le pidgin-english qui est une variété hybride. L'auteur de cette pièce de théâtre, Bate Besong, est d'origine camerounaise et se sert du contexte réel de son pays d'origine pour écrire. Cependant, ni la grande diversité culturelle et linguistique du Cameroun ni le sujet abordé n'expliquent entièrement la présence d'autant de langues hétéroclites dans le même texte.

² Pavis, P. 1990. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti. (p.151). Cité par Zhang (2006 : 6).

De plus, la situation décrite pourrait facilement s'appliquer à d'autres pays dans le monde. C'est la raison pour laquelle nous destinons la traduction de la pièce de théâtre à un public francophone au sens large, autrement dit, à des spectateurs/lecteurs qui ont la langue française en partage. La spécificité de ce travail universitaire nous incite à nous limiter à une traduction partielle de *Requiem for the Last Kaiser*. Toutefois, la raison d'être de cette traduction dans le cadre de notre étude se trouve dans la nécessité de partager un chef-d'œuvre de la littérature et par là même de faire vivre le patrimoine littéraire camerounais.

Il convient de s'interroger non seulement sur la présence de ces langues diverses dans le texte mais également sur leur fonction afin de comprendre les choix langagiers de l'auteur et d'orienter la traduction de l'œuvre. On attribue volontiers au multilinguisme en littérature et dans la littérature postcoloniale en particulier une fonction de résistance à la domination des langues coloniales (cf. Bandia, 2008 : 145). Les défenseurs de la théorie littéraire postcoloniale attribuent à la traduction un rôle central dans la lutte des cultures marginalisées pour une acceptation et une reconnaissance dans l'espace littéraire mondial. *Requiem for the Last Kaiser* qui à plusieurs égards se rapproche des conceptions de la littérature postcoloniale, ne semble pas faire usage de la langue et du multilinguisme à de telles fins. La pièce de théâtre semble être avant tout une représentation de la diversité linguistique d'un groupe de personnes appelées à interagir. Face à ce conflit, déterminer l'intention réelle de l'auteur dans l'utilisation de cette diversité de langues devient primordial pour le processus traductionnel. Lorsque cette première étape est achevée, la tâche de la traduction reste entière, l'étude se propose alors de poser des bases théoriques qui sous-tendent la traduction concrète de la pièce de théâtre et qui pourraient orienter et justifier les différents choix stratégiques de traduction.

Les théoriciens de la traduction et les traducteurs professionnels ne s'entendent pas sur la nécessité d'avoir une théorie sous-jacente à une traduction concrète. Gideon Toury rejette explicitement l'idée selon laquelle la théorie de la traduction a pour but d'améliorer la qualité des traductions (Bassnett, 2008 : 7). Cependant Susan Bassnett, soutenue par André Lefevere, affirme qu'une relation étroite entre la théorie et la pratique de la traduction est nécessaire. D'après elle,

The translator who makes no attempt to understand the ‘how’ behind the translation process is like the driver of a Rolls Royce who has no idea what makes a car move. Likewise, the mechanic who spends a lifetime making engine parts but never goes out for a drive in the country is a fitting image for the dry academician who examines ‘the how’ at the expense of ‘the what’³ (Bassnett, 2008 : 16).

Avant de pouvoir faire l’objet d’une étude, la traduction doit être préalablement effectuée. À la suite de l’analyse ou de la description du processus traductionnel ou du produit de la traduction, les trouvailles théoriques devraient à notre avis être applicables aux traductions à venir, multilingues ou non, créant une sorte de cycle permettant le développement de la discipline et de sa pratique. Autrement, faudrait-il croire à la gratuité de la réflexion théorique ?

Néanmoins, les recherches en traductologie et les travaux de nombreux théoriciens ont abouti à l’élaboration de diverses théories de la traduction dont certaines se sont développées au cours du temps et d’autres sont de moins en moins usitées. La spécificité linguistique de notre texte et du genre théâtral ne permet pas à notre projet de se déployer dans le cadre d’une seule théorie. Nous allons par conséquent explorer des théories et des approches qui offrent des stratégies permettant de répondre aux besoins de la traduction de *Requiem for the Last Kaiser*. Il ne s’agit pas d’opposer ces théories mais plutôt d’examiner ce qu’elles proposent comme solutions cognitives et pratiques et d’estimer comment elles pourraient être utiles pour la traduction. Par la suite, à l’issue de la traduction des prises de parole multilingues de la pièce de théâtre, les stratégies effectivement utilisées seront commentées et liées au processus théorique.

Parmi les multiples théories de la traduction, les théories fonctionnelles, en particulier la théorie du Skopos, se distinguent naturellement en offrant un modèle qui voit d’abord la traduction comme un acte de communication. Etant donné que le public d’une pièce de théâtre doit « accrocher » immédiatement à la pièce, la théorie du Skopos, qui propose d’orienter la traduction vers la culture du texte cible et de déterminer la traduction par sa fonctionnalité, se prête bien à la traduction d’un tel texte. En outre, le mot-clé est la

³ Nous ne traduisons pas systématiquement les citations en anglais car il s’agit d’une langue de recherche internationale et nous estimons que les lecteurs seront en mesure de les lire directement. Nous ne proposons donc de traduction en français que pour les citations littéraires dont la traduction en français a un impact sur l’argumentation.

« fonction » qui permet de s'éloigner du concept d'équivalence au texte source (Schäffner, 2010 : 235).

Le principe de la théorie du Skopos se fonde sur une analyse du texte qui s'avère très utile car elle requiert une analyse à la fois intra- et extratextuelle. Celle-ci permet d'abord de comparer le profil du texte source et du futur texte cible et ensuite de prendre des décisions concernant la faisabilité et le choix des méthodes et des stratégies de traduction pour créer un texte cible en conformité avec la tâche de traduction. Cette théorie a surtout été utilisée pour l'enseignement afin d'indiquer à l'étudiant-traducteur comment agir après une analyse descriptive du texte source. Le résultat de cette analyse permet d'identifier la fonction du texte source pour la comparer à la fonction envisagée du texte cible. Pour nos besoins, nous mettrons surtout l'accent sur l'analyse de l'utilisation du multilinguisme et des prises de paroles plurilingues dans la pièce de théâtre. À côté de cette théorie, nous avons identifié, l'herméneutique qui permet de relativiser l'analyse dite objective des théories fonctionnelles.

2. L'état de la question

La traduction des œuvres multilingues a fait l'objet de bon nombre de travaux de la part des théoriciens. Le dynamisme qui émane de ce domaine se manifeste par les nombreuses conférences organisées depuis quelques années à travers le monde pour se pencher sur les défis que posent les variétés hybrides à l'égard des conceptions traditionnelles de langue et de traduction. C'est le cas des universités de Toulouse le Mirail en octobre 2012, du Bondo University College au Kenya en septembre 2012, et de l'université Eotvos Lorand de Budapest prévue en avril 2013, pour n'en citer que quelques-unes.

Cependant, des auteurs comme Steiner et Sternberg évoquent le sujet de la traduction des textes multilingues sans donner de solutions tangibles. Derrida, Berman et Schogt se sont résignés à affirmer que la présence de plusieurs langues dans un système linguistique est une impasse pour la traduction, que celles-ci tendent à disparaître dans les traductions et qu'aucune théorie ne peut aider le traducteur dont les choix sont purement pratiques (Stratford, 2008 : 463). Madeleine Stratford en conclut que dans l'absence d'une théorie

générale de la traduction des textes multilingues, les problèmes doivent être résolus au cas par cas.

Même si la plupart des auteurs s'accordent sur le fait qu'enrayer complètement l'hétérogénéité de la langue originale peut avoir des effets indésirables, ce nivellement a été largement privilégié par les traducteurs, et cela même dans des sociétés multilingues comme la Belgique par exemple. Par conséquent, ce n'est pas la nature du texte multilingue qui justifie une traduction multilingue mais le contexte de sa production et de sa réception (Stratford, 2008 : 468). Il convient ainsi d'analyser le texte original afin d'en saisir le contexte de production, d'identifier les caractéristiques et les besoins du public cible pour garantir une réception réussie.

Le texte multilingue présente certainement des difficultés traductionnelles, mais la réalité de l'industrie montre bien qu'une traduction est possible. D'après Stratford, ce sont les traducteurs eux-mêmes et non pas les théoriciens qui peuvent trouver des solutions concrètes aux problèmes que pose le multilinguisme car ces problèmes sont plus pratiques que théoriques. Deux auteures ont choisi de « célébrer Babel », de créer des textes où deux ou plusieurs langues cohabitent et de conserver leur hybridité : Nathalie Ramière pour la traduction du roman de Suzette Mayr *The widows* et Luise von Flotow pour le roman *Life is a caravanserail*. Elles ont toutes les deux opté pour des procédures de traduction similaires telles que le calque, l'emprunt direct et la traduction littérale (Stratford, 2008 : 467). En effet, en étudiant leurs œuvres respectives en rapport avec les huit fonctions de l'hétéroglossie littéraire répertoriées par András Horn⁴, on se rend compte que le multilinguisme est une caractéristique intrinsèque tant du texte original que de sa traduction et ne peut donc pas en être séparé. Ces traductions représentent les tentatives les plus proches de la traduction multilingue que nous ayons pu observer, mais les textes originaux sont des romans et non des pièces de théâtre.

Cet état de la question nous pousse à suivre le conseil de Stratford et à nous concentrer sur notre texte, *Requiem for the Last Kaiser*, pour y trouver les solutions au défi traductionnel, sans toutefois oublier les outils disponibles pour obtenir un texte théâtral traduit qui répond

⁴ Horn, A. 1981. Ästhetische funktionen der sprachmischung in der literatur. *Arcadia*, 16 (3):225-241 (Cité par Stratford, 2008).

à l'intention de son auteur et aux attentes de son public. Notre tâche consistera à chercher dans le texte et autour du texte les informations pertinentes permettant de déterminer la fonction des prises de paroles multilingues par l'analyse de celles-ci et du contexte d'émergence de l'œuvre. Ensuite, nous exposerons l'intention de l'auteur et les caractéristiques du public cible francophone pour lequel nous traduisons et nous prendrons en compte la fonction de représentation du texte théâtral dans la traduction. Pour finir, nous énumérerons des traductions possibles aux prises de paroles multilingues et nous expliquerons pourquoi certaines traductions sont plus adéquates que d'autres. Ces éléments seront développés suivant une démarche précise.

3. La démarche

Notre travail suivra une organisation en deux parties. La partie analytique couvrira tous les éléments extratextuels qui sont essentiels à la compréhension du texte et permettent de faire des choix de traduction judicieux et stratégiques. L'analyse concrète des prises de parole multilingues sera suivie par leur traduction et par un commentaire de ces traductions. Une attention particulière sera accordée à l'œuvre théâtrale et à sa spécificité car elle influence la traduction. Ainsi dans la première partie, nous essayerons de répondre aux questions suivantes :

Qu'est-ce qu'une œuvre théâtrale ? Quelle est l'œuvre théâtrale que l'on traduit ? Comment fonctionne-t-elle ? Ceci nous permettra aussi d'établir le cadre linguistique qui construit notre étude : nous parlerons du théâtre africain et camerounais et de la place qu'y occupe notre œuvre. L'étude de la pièce nous emmène à nous pencher sur l'auteur et sur le contexte sociopolitique d'émergence de l'œuvre afin de mieux comprendre les références du texte. Nous essayerons ensuite de dire pourquoi et pour qui il faut traduire notre texte multilingue, en mettant l'accent sur l'identité des francophones et la spécificité de la langue française.

Cela nous amène immédiatement au cœur du défi traductionnel et à la deuxième partie de l'étude. Nous exposerons ici les fondements théoriques qui permettent de construire notre analyse du texte source. Nous nous servirons de la théorie du Skopos qui à plus d'un égard

peut poser les balises d'une analyse structurée et efficace. Mais prenant en compte le manque d'objectivité de l'analyse textuelle, nous y adjoindrons une analyse herméneutique et le regard que cette science porte sur la traduction. Nous présenterons par la suite la problématique de la traduction littéraire et de l'œuvre théâtrale et multilingue pour montrer les réflexions et les stratégies utilisées par d'autres traducteurs face à la complexité du texte source.

Nous passerons ensuite au côté pratique de la traduction en commençant par l'élaboration de nos instructions de traduction (*translation brief*) qui dans l'absence d'instructions provenant de l'émetteur de la traduction ou de l'auteur seront nourries par des informations extratextuelles et intratextuelles recueillies tout au long de l'étude. Ensuite, nous ferons une analyse herméneutique proprement dite des prises de paroles multilingues nous permettant de saisir le sens et la fonction de ces segments dans la pièce de théâtre.

Nous achèverons notre étude par une présentation de la traduction partielle de *Requiem for the Last Kaiser* et des commentaires sur les choix opérés au cours de la traduction en réponse au défi du 'multilingue' dans la pièce de théâtre. Cet examen de notre traduction servira de bilan de la démonstration théorique exposée au début de l'étude au travers des résultats obtenus en s'appuyant sur les éléments importants du processus de la traduction théâtrale multilingue et des conditions qui ont contribué à son succès.

L'objectif poursuivi dans cette étude est par conséquent de comprendre la fonction remplie par le multilinguisme dans l'œuvre, car en répondant à cette question, on obtiendrait les directives nécessaires pour guider les choix de traduction stratégiques des prises de parole multilingues pour un public francophone, tout en gardant intacte l'intention de l'auteur. La décision consiste soit à créer un texte linguistiquement homogène, soit à conserver la diversité. Si la diversité est conservée, trouver des langues diverses équivalentes pour le nouveau public ou créer une nouvelle langue comme Léon de Kock pour la traduction de *Triomf*⁵ de Marlene Van Niekerk. Le second objectif est d'énumérer les différentes solutions

⁵ Leon de Kock est chef du département d'anglais de l'université de Stellenbosch. Il est poète, traducteur, essayiste et écrivain. En tant que traducteur littéraire, son travail comprend la traduction de *Triomf* (1999), roman afrikaans de Marlene van Niekerk qui fait la chronique de l'évolution et de la chute de l'apartheid à travers l'histoire tragique-comique d'une famille afrikaner de petits Blancs. La traduction est originale car De Kock a créé une langue qui rend de manière particulière le parler de cette famille. Elle lui a valu le prix de traduction de l'an 2000 de l'Association sud-africaine des traducteurs (SATI- South African Translators Institute).

au défi traductionnel de la pièce et en troisième lieu d'apporter à la littérature camerounaise d'expression anglaise la couverture et la reconnaissance dont elle a besoin pour son développement car la littérature camerounaise est toujours dominée par sa littérature d'expression française.

PREMIÈRE PARTIE

L'ŒUVRE, LE CONTEXTE ET L'AUTEUR

Nous commencerons notre étude sur la traduction des prises de paroles multilingues dans la pièce de théâtre *Requiem for the Last Kaiser* en essayant dans cette première partie de clarifier les points d'ombre relatifs à l'œuvre, à son auteur et à son contexte d'émergence.

La première étape consistera à présenter le théâtre que nous avons l'intention de traduire. Il s'agit d'introduire l'art théâtral en général et de nous orienter vers le théâtre africain. Nous en verrons les origines et les spécificités en donnant un bref aperçu de son évolution et des moyens de sa nouvelle expression. Nous mettrons l'accent sur l'œuvre pour montrer la place que cette pièce de théâtre occupe au sein du théâtre africain et camerounais.

Ensuite nous mettrons en exergue le langage dramatique en général et celui de notre pièce de théâtre en particulier. Bien que le théâtre ait pour but ultime la représentation, les éléments verbaux et paraverbaux sont essentiels comme point de départ obligatoire pour une étude en traduction. Nous essayerons de définir d'une part les qualités nécessaires d'un texte théâtral et d'autre part les caractéristiques de notre texte. Nous entamerons succinctement notre travail d'analyse pour montrer que l'utilisation de la langue et des éléments qui concourent à la communication peut et devrait être dissociée de la transmission de toute intention idéologique dans le cadre de *Requiem for the Last Kaiser* car elle est avant tout un moyen d'expression artistique.

La connaissance de l'auteur de l'œuvre et du contexte sociopolitique qui est généralement inséparable de toute production artistique, pourrait apporter des informations supplémentaires tout aussi importantes pour soutenir les repères textuels.

Pour finir, nous nous pencherons sur la réception de la traduction dont nous présenterons les caractéristiques et nous décrirons la spécificité culturelle du public cible en répondant à la question « Qu'est-ce qu'un francophone ? ». Nous étudierons la place et la vitalité du théâtre chez les francophones en général par comparaison avec le public initial de *Requiem for the Last Kaiser* afin de justifier le rôle de la traduction comme moyen d'unification des peuples et d'ouverture à différentes cultures.

Chapitre 1 : Le théâtre

Le théâtre est un art qui se dévoile de nombreuses manières qu'il importe de présenter. Nous gagnerions à étudier plus en profondeur ce qu'il implique, ses composantes, ses caractéristiques et son évolution en mettant un accent particulier sur le théâtre africain. Nous examinerons un rapport intrinsèque au théâtre qui est celui du texte et de la scène. Avant d'entamer une étude succincte de la pièce de théâtre *Requiem for the Last Kaiser*, nous ferons référence aux canons de la littérature camerounaise pour présenter le contexte littéraire de son émergence.

1. Le théâtre comme art spécifique

Le théâtre est un genre littéraire qui concilie à la fois littérature et spectacle. Pour Jean-Pierre Ronfard, définir le théâtre est une tâche insoluble car une définition d'un objet n'est que la définition du regard momentané qu'on y porte. Selon lui, le théâtre a besoin de se définir par opposition à la télévision et au cinéma comme la peinture l'a fait face à la photographie. Le théâtre est un art spécifique parmi les autres arts qui tente de communiquer un autre type de sensation et des plaisirs plus authentiques. Il qualifie donc de théâtral :

Tout ce qui valorise la rencontre entre les spectateurs et les artistes ; le jeu à trois dimensions se développant dans un espace et dans un temps partagés par les uns et les autres ; le caractère événementiel, fragile et irréproductible de chaque représentation ; la réalité des corps, des voix, des matériaux qui sont sur la scène, jointe à la fausseté évidente des situations et des actes qu'on simule ; le « faire-croire » reconnu comme contrat essentiel (on ne croit qu'à ce qui n'existe pas) face à l'illusion de la vie, qui est le propre du cinéma, ou à la présence par procuration qui est le propre de la télévision (Ronfard, 1985 :228).

La lecture de *Requiem for the Last Kaiser* évoque immédiatement le théâtre de l'absurde. Alfred Jarry, pionnier de ce mouvement d'avant-garde du XXe siècle, pense qu'une pièce de

théâtre est une fête civique car il est offert à des citoyens assemblés⁶ et permet d’emmener des masques impersonnels à la vie. Le théâtre n’est pas seulement perçu comme un lieu où l’on regarde comme le suggère l’origine grecque *theatron*, mais également comme un lieu où l’on vit. Dans cette perspective, le théâtre commence à présenter un rôle social, celui de plaider pour la communication directe entre les individus, pour leur liberté de penser, de sentir et de réagir immédiatement au discours qu’on leur propose afin de réhabiliter le hasard et l’insécurité et de ramener « au devant de la scène » les droits et les exigences de l’imagination (Ronfard, 1985 :228). Cette conception place le public au centre du théâtre et rend essentielle son interaction avec la scène.

Ce qui fait donc la théâtralité d’une œuvre dramatique est qu’elle est destinée à être représentée, elle n’est pas écrite pour un lecteur mais pour un acteur qui parle et qui joue devant un public. Le déchiffrement d’une œuvre théâtrale suscite de l’imagination ainsi que l’activation de processus mentaux chez le public, sans oublier un plaisir véritable. La conception du théâtre que nous venons de présenter peut sans doute être généralisée, il n’en demeure pas moins que le théâtre africain a ses particularités et ses spécificités. Ainsi, l’évolution du théâtre africain a été marquée par des phases successives.

2. Le théâtre en Afrique

En Afrique, le théâtre est aujourd’hui un genre florissant, c’est l’un des arts du spectacle les plus complexes et multidisciplinaires dont le développement remonte à des traditions ancestrales. Les formes traditionnelles du théâtre africain sont un ensemble constitué des rites et des liturgies mis en scène par les sociétés africaines et dont le contenu est exprimé en paroles, en musique et par des danses rehaussées par des costumes, des accessoires et des masques tout en utilisant intrigues, personnages et action. Tout cela illustre l’action dramatique mais selon Charles Béart, cette action n’a que l’apparence du théâtre sans en être un, car trop chargée de sacré (Ichac, 2005). En 1960, au moment de la publication de

⁶ Le théâtre a évolué au fil des temps depuis le théâtre antique jusqu’à la révolution apportée par la liberté du théâtre romantique et l’abstraction du théâtre moderne. La place du public s’est diversifiée à travers les époques et les pays, en fonction des dynamiques dont dépend l’existence du théâtre. C’est ce même public, ses goûts et ses capacités qui déterminent souvent la forme que prend le théâtre. Les auteurs se sont continuellement acharnés à remettre en cause les modèles et formes théâtrales précédentes. Il n’en demeure pas moins que lorsque l’on écrit pour le théâtre, l’on veut montrer, matérialiser quelque chose dont un public, intellectuel ou populaire, est le destinataire.

son livre *Recherche des éléments d'une sociologie des peuples africains à partir de leurs jeux*, Béart considérait que le théâtre en Afrique ne pouvait naître qu'en dehors de toute intention religieuse ou magique. Ce vœu se réalise dans l'Afrique aux lendemains des indépendances qui développe un nouveau théâtre toujours marqué par les danses et le syncrétisme religieux mais ayant un rôle cathartique. La littérature dramatique se multiplie alors et prend des formes modernes comme le « *concert party* » au Ghana et le « *folk opera* » yorouba au Nigeria. Selon Alain Ricard, le *concert party* qui apparaît dans les années 1930 sur la côte ouest-africaine existe encore de nos jours. Cette forme théâtrale fait la fierté du Ghana et appartient à son patrimoine culturel national car il véhicule la créativité populaire orale (Ricard, 2011 : 279). Des pièces improvisées émergent et deux tendances se dessinent, d'une part le rappel du passé légendaire et d'autre part la prise de conscience du présent avec des comédies des mœurs et de critique sociale inspirées des problèmes de l'Afrique moderne⁷. Cette dernière tendance rappelle quelque peu la pièce *Requiem for the Last Kaiser*, car ce théâtre est utile et engagé.

Cette période d'intense activité succède dans les années 1970 à une période où les auteurs présentent les indépendances comme une illusion et dénoncent les tares et les injustices de la société néocoloniale. C'est une période pendant laquelle les autorités installent le diktat du « monolithisme intellectuel » (Midiohouan, 1983). La décennie qui suit ne connaît pas l'amélioration et le développement des conditions matérielles de l'activité théâtrale. Aujourd'hui, il existe une sorte de courant théâtral d'avant-garde dont les chercheurs devraient tenir compte. Cependant on en parle peu. Parmi les raisons pour lesquelles il est assez difficile de suivre l'évolution de ce nouveau théâtre et du genre théâtral en général, il y a entre autres le manque de subventions pour le développement des troupes, les difficultés liées à l'organisation des tournées et par conséquent d'avoir un public stable et une présence réelle. Il faut ajouter à cette liste la censure qui heureusement n'a jamais réussi à détruire la conscience politique des dramaturges et leur goût pour la provocation, indispensables à la qualité artistique des œuvres. Eckhard Breitinger signale que « the economic decline (...) has brought this tradition to an end. The groups can no longer afford the expense of travelling and the spectators can no longer afford to buy the tickets for the

⁷ Le *concert party* est un théâtre oral improvisé en fanti et en chi (deux dialectes du Ghana), les textes sont rarement recueillis et imprimés. Dans sa forme moderne, le *concert party* est télévisé, il commente et critique la vie quotidienne avec vigueur (Voir Ricard, 2011 : 279).

show » (Breitinger, 1999 : 4). Cependant, malgré les difficultés, le théâtre continue à jouer un rôle dans les communautés de nos jours.

D'après Gaoussou Diawara⁸, universitaire et dramaturge malien, le théâtre africain peut être comparé à une vieille roulotte qui a traversé les siècles pour accompagner les peuples en leur servant de miroir social (Diawara, 2010). Il ajoute qu'en Afrique, le théâtre soulage les hommes de la souffrance et n'est pas utopique dans son ambition de refaire le monde, de repenser les erreurs pour mener au développement en ce qu'il fixe des repères. Le dramaturge le plus significatif en Afrique qui s'inscrit dans cette optique est Wole Soyinka – il fut le mentor de l'auteur, Bate Besong - en ce qu'il aborde la prise de conscience de l'identité africaine d'un point de vue artistique sur le ton de la comédie satirique. Bien qu'ancrée dans la culture africaine, l'œuvre de Soyinka a un impact universel, ce qui est un exemple de la portée qu'une œuvre devrait avoir.

Bien que la représentation soit centrale au théâtre, il ne faut pourtant pas oublier la partie littéraire, à savoir le texte théâtral qui y est également indispensable. Le texte est souvent rare en Afrique et certains genres ne se prêtent pas toujours à la publication des textes imprimés (par exemple le *concert party*). Pendant la période coloniale, il n'existait en Afrique ni école d'art dramatique ni salle de théâtre dignes de ce nom. Les représentations étaient faites par des amateurs et presque toutes les pièces dans le répertoire étaient jouées. Les dramaturges étaient plus préoccupées par la représentation que par la publication de leurs textes car le livre était une denrée rare et l'analphabétisme était courant (Midiohouan, 1983). Toutefois, le texte ne saurait être écarté du paysage théâtral quelles que soient ses caractéristiques. Gaston Baty a très justement décrit la position du texte dans le théâtre : « Le rôle du texte au théâtre, c'est le rôle du mot dans la vie »⁹. Il ajoute que « le texte [...] est au drame ce que le noyau est au fruit, le centre solide autour duquel viennent s'ordonner les autres éléments. [...] Le texte lorsque se sont évanouis les prestiges de la représentation, attend dans une bibliothèque de les ressusciter quelque jour »¹⁰.

⁸ Gaoussou Diawara est lauréat du concours théâtral interafricain de RFI avec *L'aube du bélier* en 1975.

⁹ Baty, G. 1922. La place du texte. *Choses de théâtre*, (11) : 7 (Cité par Winnett, 1996 : 8).

¹⁰ Baty, G. 1928. Théâtre nouveau : notes et documents. In : *Masques : Cahiers d'art dramatique*. 4^e cahier, Paris. (p. 15) (Cité par Winnett, 1996 : 10).

Clément Mbom¹¹ a mené en 1989 une étude du développement du théâtre camerounais. Quatre pôles d'expression marquent ce théâtre dans un contexte de pluralisme linguistique :

- Le théâtre d'expression allemande : il est discutable de considérer cette littérature comme littérature camerounaise car elle n'est pas l'œuvre de Camerounais mais d'Allemands ayant séjourné au Cameroun. Néanmoins, elle fait partie de l'héritage culturel et elle ne saurait par conséquent être ignorée. C'est à ce théâtre que l'on doit les premières publications par la revue allemande *Sterne der Heiden* entre 1900 et 1910. Ces pièces étaient régulièrement jouées au Cameroun, à titre d'exemple, *Der Liebe Sieg* (la victoire de l'amour) et *Tolongi* (nom du personnage principal) écrites par G. Riedel, étaient respectivement destinées aux garçons et aux filles. Les thèmes abordés sont liés aux problèmes sociaux de cette époque d'un point de vue purement religieux (Zang Zang, 2010 : 95).
- Le théâtre en langues nationales : en 1943 paraît la première pièce en bété¹², *Mbarga Ongono* par Jean Baptiste Obama suivie en 1944 et 1956 par deux pièces majeures d'Albert Owona, *Fada Jean* et *Le mariage d'Ebudubudu*.
- Le théâtre d'expression anglaise : il se caractérise par une plus grande productivité avec de nombreuses pièces depuis 1940 ; les premières sont publiées par des maisons d'éditions nigérianes mais on note une recrudescence des éditions Clé de Yaoundé au Cameroun. Dès les années 1980, des pièces importantes paraissent et donnent une réelle impulsion au théâtre camerounais.

Le théâtre d'expression française : il se manifeste dès les années 1952 et se caractérise par sa prolifération. C'est un théâtre basé sur le texte écrit et qui est mal apprécié par le public analphabète mais dans lequel l'élite scolarisée se reconnaît. À côté de ce genre élitiste apparaît une nouvelle forme d'expression théâtrale qui devient très populaire dans toute l'Afrique centrale : le théâtre commence à être filmé et présenté à la télévision. La télévision et les cassettes-vidéos deviennent ainsi des moyens de diffusion de la production théâtrale qui est moins axée sur le livre que sur la représentation. Cette nouvelle forme apporte de l'innovation dans les modes

¹¹ Mbom, C. 1989. Le théâtre camerounais en pleine mutation, *Notre Librairie*, la littérature camerounaise 1. (p. 144-145).

¹² Le bété rassemble des langues bantoues parlées dans le sud du Cameroun dont l'éwondo.

d'expression et les techniques de représentation. Les thèmes abordés s'inspirent des réalités sociales avec une tonalité comique en vue de corriger les mœurs par le rire.

La production dramatique au Cameroun s'est ainsi améliorée avec le temps en ce qui concerne la maîtrise de l'objet dramatique et le théâtre universitaire y joue un rôle prépondérant. La séparation linguistique que l'on constate dans ces catégories distinctes de théâtre camerounais se retrouve en quelque sorte unifiée dans la diversité linguistique de *Requiem for the Last Kaiser*.

Nous avons ainsi présenté, après une tentative de définition, les caractéristiques du théâtre, du théâtre africain et camerounais. Pour entrer dans le vif du sujet, nous allons maintenant présenter *Requiem for the Last Kaiser* qui est une pièce de théâtre africaine et camerounaise. C'est une œuvre exceptionnelle qui mérite d'être découverte.

3. La pièce de théâtre, *Requiem for the last Kaiser*

Requiem for the Last Kaiser est une pièce moderne qui a été publiée au Cameroun en 1998 par une maison d'édition locale, Pressbook. Elle avait d'abord été publiée au Nigéria en 1991 et a valu à son auteur le prix de l'Association des auteurs nigériens (ANA).

Elle relate le soulèvement de la population d'un État néocolonial. Elle met aux prises deux idéologies distinctes et opposées. D'un côté, le président du pays soutenu par la clique dirigeante locale et leurs maîtres étrangers qui oppressent, exploitent et appauvrissent les masses de manière cruelle pour garantir leurs propres intérêts. De l'autre côté, les exploités et les opprimés qui sont représentés principalement par les personnages de la Femme et des deux diplômés au chômage, expriment leur mécontentement, mais survivent en maintenant la situation telle quelle, sans essayer d'effectuer des changements sociaux radicaux. Lorsque les oppressés et les exploités jusque là en rangs dispersés se regroupent, ils se battent pour changer cette stagnation latente du statut quo par des moyens drastiques. Ils envahissent les rues pour s'emparer du pouvoir détenu par la minorité tyrannique et le donner au peuple. Les mots seuls ne pouvant laver la souillure qui s'est répandue dans le pays à cause des méfaits du dictateur, seul son sang peut le purifier. La pièce s'achève comme elle a

commencé, avec un cercueil sur la scène, lorsque le dictateur se suicide et que les masses s’emparent du pouvoir (Ambanasom, 2000b).

Requiem for the Last Kaiser se présente immédiatement comme un défi, d’abord pour la compréhension du message que son auteur veut transmettre, et ensuite à travers les structures peu communes qu’il utilise pour réaliser son intention d’écriture. Cette œuvre n’appartient pas de manière stricte et rigide à un genre littéraire précis. Alfred Matumamboh, qui a écrit la préface de la deuxième édition de *Requiem for the Last Kaiser*, décrit le théâtre de Bate Besong comme un théâtre moderne. À notre avis, il serait réducteur de le limiter à une telle classification car bien que certains éléments rappellent d’emblée le théâtre moderne et ses figures de proue, le théâtre de Bate Besong s’en distance par l’addition d’autres caractéristiques. En lisant la pièce de théâtre, on note immédiatement des ressemblances avec le théâtre de l’absurde notamment avec *Ubu Roi* d’Alfred Jarry en ce qu’il mélange le comique et le tragique et rejette les formes traditionnelles. La scène austère possède aussi un caractère symbolique pour créer un choc chez le public. Les similitudes avec *Ubu Roi* s’étendent au cadre de l’histoire qui n’est pas assez précis à savoir, la Pologne et un État néocolonial qui peuvent se situer n’importe où, au décor passe-partout, et aux caractéristiques du personnage principal qui est stupide, vulgaire, ambitieux, cruel et facilement influençable. Les deux auteurs malmènent les Nobles et même la langue (française pour *Ubu-Roi* ; française et anglaise pour *Requiem for the Last Kaiser*). La langue d’écriture est marquée par les multiples répétitions du personnage principal et inclut des insultes, des jurons, des expressions idiomatiques et des grossièretés. On rencontre beaucoup d’ironie et d’humour ainsi que des allusions ironiques à la religion pour critiquer les abus de pouvoir et l’arbitraire. De plus, cette satire politique est encore et toujours d’actualité.

Cependant, le théâtre de Bate Besong n’épouse pas entièrement l’absurdité de la condition humaine et l’inadéquation de l’approche rationnelle, il va plus loin et ajoute une touche d’espoir à la réalité chaotique. Les différences avec le théâtre de l’absurde s’observent au niveau du nombre de personnages qui sont plus nombreux que ceux d’*Ubu-Roi* car Bate Besong met surtout l’accent sur les Masses. Le dénouement quant à lui diverge également car dans *Ubu-Roi* le dictateur réussit à échapper à la vindicte populaire et le roi légitime

recupère le pouvoir qui lui revient de droit tandis que dans *Requiem for the Last Kaiser*, le dictateur, n'ayant aucune autre issue, se suicide et le peuple s'empare du pouvoir¹³.

Entre plaidoyer et expression dramatique, *Requiem for the Last Kaiser* nous pousse à aller chercher ailleurs ses spécificités, notamment dans l'histoire littéraire de son écriture. Néanmoins avant de nous pencher sur cet aspect, il faudrait relever ce qui rend cette œuvre tout à fait hors du commun.

Il y a une quinzaine de personnages à travers lesquels la diversité de la pièce de théâtre se révèle. Le premier personnage par ordre d'entrée sur scène est SAR Baal Njunghu Akhikrikiki, président et divinité de l'Agidigidi. Il a 61 ans et se caractérise par son comportement excentrique, égocentrique, grossier et cruel. Le nom qui lui a été attribué désigne la fausseté de sa fonction, il est très entouré et servi par de nombreux assistants dont il se méfie. L'un de ses fervents supporters est Holy Prophet AAA (Abednego Absolom Amougou) Atangana que l'auteur décrit comme Monsignor Marabout. Cette description contraste avec le nom du personnage qui est censé être saint alors que la fonction de marabout est chargée très négativement dans les sociétés africaines car il s'agit généralement de vendeurs d'illusions. Françoise Hippopo alias Madame Patriote est femme d'affaires chargée de chanter les louanges du président et de promouvoir sa popularité auprès des couches défavorisées de la population. Son nom donne aussi des informations sur son apparence physique. Harl Ngongo, journaliste, fait également la propagande idéologique du président. Les personnages suivants font partie de la masse : La Femme âgée de 37 ans réveille les consciences engourdies et suscite le soulèvement des populations en organisant des manifestations ; elle pousse graduellement au changement politique. L'Étudiant, d'abord soumis et convaincu de la véracité de la propagande gouvernementale, écoute La Femme, prend conscience des contradictions du régime et se rebelle contre le pouvoir en place. Les deux diplômés sans emploi qui vendent des légumes au marché (Dr. Okogchong et Mallam Gambari) sont les auteurs des répliques les plus humoristiques de la pièce car ils considèrent les événements dans l'Agidigidi avec une ironie qui contraste avec le sérieux de la situation.

¹³ Nous pensons que le suicide est considéré comme une meilleure alternative pour le peuple car il n'est pas responsable de la mort du dictateur. Le remords ou la peur des représailles que le président ressent sont des raisons plus légitimes et plus 'propres' de mourir. Un meurtre a une implication plus grave. Sans être généralement accepté, le suicide a l'avantage d'engager uniquement la personne qui le commet. Dans sa lutte du bien contre le mal Bate Besong ne voulait certainement pas faire de ce peuple qu'il veut modèle, un peuple meurtrier.

Grâce à eux, on assiste par exemple à une mise en abyme dans *Requiem for the Last Kaiser* quand ils imitent le comportement des soldats et prévoient le sort qui leur sera réservé ; ils font aussi de la traduction orale du haoussa vers l'anglais pour faire comprendre des maximes au public. Le bras armé de l'État est représenté par État-Major Andze Abossolo, qui torture et réduit au silence les citoyens trop zélés sans poser de questions. Minority Nnyanyen, le ministre chargé de l'exploitation pétrolière est responsable de la population minoritaire du pays dont il semble être issu. Ce dernier sert le président dans la crainte. Il y a également deux étrangers, notamment le Banquier suisse et l'Ambassadeur Cracker Crookster. L'origine de ce dernier n'est pas claire mais son langage suggère des influences américaines. Ces deux étrangers sont associés au président, leurs rapports avec lui sont pourtant basés sur de faux semblants et sur de la fausse humilité, ils font des messes basses et partagent des airs entendus entre eux chaque fois que l'occasion se présente. Poet as Mandela est un fou supposé qui sort des maximes et des paroles pleines de sagesse. Il a apparemment été en prison mais est très apprécié, respecté et écouté par la population. Des vendeuses, des travailleurs et des soldats viennent clore cet éventail hétéroclite de personnages.

Ce qui précède nous permet de parler des voix et des idéologies dans l'œuvre. Généralement, Bate Besong utilise une multitude de perspectives dans ses œuvres, il présente ainsi de la même manière tous ses personnages – les opprimés et les oppresseurs – tels qu'ils sont, avec leurs qualités et leurs défauts, sans parti pris pour un camp ou pour un autre parce qu'il estime qu'ils sont tous corrompus. Cependant, dans *Requiem for the Last Kaiser*, l'approche est différente car l'œuvre est clairement orientée vers une idéologie socialiste comme pour donner un précepte moral à suivre. Il propose une solution possible à la fin de la dictature et prend ouvertement position pour les opprimés qui sont le seul espoir pour un changement social. Il adopte une sorte de manichéisme conscient en attribuant de bonnes caractéristiques à certains personnages (La Femme et Poet as Mandela) et de mauvaises caractéristiques à d'autres (le président Akhikrikriki et ses gourous occidentaux).

Pierre Fandio¹⁴ (2011) porte un regard assez critique sur le choix des personnages de Bate Besong, il trouve que les portraits physiques et moraux de certains personnages fictifs sont

¹⁴ Pierre Fandio est professeur de littérature comparée et africaine et d'études françaises à l'université de Buea au Cameroun. Il est également directeur du groupe de recherches sur l'imaginaire de l'Afrique et de la diaspora.

trop proches de ceux de personnes existantes ou ayant réellement existé dans la société camerounaise et mondiale pour ne pas faire immédiatement penser à ces derniers¹⁵. Nous ne partageons pas complètement la critique de Fandio. Étant donné le climat politique tendu au Cameroun, pour quelles raisons Bate Besong n'a-t-il pas fait preuve de plus de subtilité dans le choix et la description de ses personnages ? Ce serait certainement pour affirmer sans détour ses convictions politiques et idéologiques et peut-être pour que les points de son message restent hardis et saillants dans l'esprit du lecteur/spectateur au lieu de les laisser s'évaporer dans les méandres de l'édulcoration littéraire. Par son physique et ses actions par exemple, Françoise Hippopo rappelle Françoise Foning, femme d'affaires internationalement connue pour avoir ruiné de nombreuses banques au Cameroun est régulièrement accusée par la presse. Quant à Holy Prophet Atangana, il s'agit du portrait de Monseigneur Jean Zoa, archevêque de Yaoundé dont on oubliera difficilement le faux témoignage contre son confrère Monseigneur Albert Ndongmo qui manqua de près de perdre sa vie au sujet d'une supposé collusion avec l'opposition au régime du président Ahidjo (Fandio, 2011). Il en est de même pour Harl Ngongo qui fait penser à Charles Ndongo, éditorialiste à la télévision camerounaise qui couvre automatiquement chaque intervention du président. L'Ambassadeur Cracker Crookster ne saurait être que Chester Crocker, le secrétaire d'État adjoint aux affaires africaines sous l'administration Ronald Reagan.

Tout n'est pas foncièrement accusation, dénonciation et remise en question, plaidoyer et appel à l'action chez Bate Besong. Il utilise des éléments humoristiques qui donnent à son théâtre un côté divertissant. La touche d'humour provient de la satire et du ridicule dont l'auteur couvre les personnages représentant les autorités. Il les présente comme des bouffons dont les mots et les actes peuvent difficilement être pris au sérieux et s'apparentent à une plaisanterie. Cet humour singulier est essentiellement lié à la culture de l'auteur. C'est un humour caustique teinté d'ironie qu'il n'est pas toujours aisé de détecter car il est généralement créé par les situations et les paroles ridicules liées à certains personnages.

¹⁵ Ces références ne se limitent pas aux personnages. Si on inverse l'ordre des lettres de « Iduote », la résidence du président Akhikikriki dans *Requiem for the Last Kaiser*, on obtient Etoudi, où se trouve en réalité le palais présidentiel du Cameroun, le palais de l'unité. Il s'agit certainement d'une inversion symbolique.

L'auteur utilise également des références intertextuelles aussi vastes et diverses que la Bible et l'histoire mondiale sans restriction géographique ou temporelle, de l'Afrique du Sud au Japon en passant par les effets du communisme et la politique française et américaine en Afrique, tout y passe, dans un ordre et une logique propres à l'auteur qui animent l'imagination du lecteur. Les images et les symboles utilisés se dévoilent entre humour et références intertextuelles pour donner au texte toute sa saveur et évoquer chez le lecteur des sentiments tout à fait contradictoires et originaux. En tête de ces particularités se trouve la présence de plusieurs langues issues d'horizons divers dans le même texte et dans les mêmes prises de parole. Cette utilisation de la langue fait l'objet de la présente étude et constitue un moyen efficace de présenter les autres aspects de l'œuvre. Malgré tous ces aspects intrigants et hors du commun, la pièce est peu connue et n'apparaît pas dans les anthologies et les différents panoramas contemporains de la littérature africaine. Les raisons de cette exclusion sont multiples et il convient d'orienter notre étude vers les instances de reconnaissance de la littérature nationale camerounaise pour bien comprendre cette situation.

4. Les canons de la littérature camerounaise

Sony Labou Tansi¹⁶ s'interroge sur l'existence d'une littérature nationale en ces termes : « Est-ce que les États en Afrique existent ? Avant qu'on fasse exister les littératures nationales africaines, ne doit-on pas faire exister les États africains ? » (Dans Kom, 1991 : 67). On se rend compte qu'au-delà de l'affirmation de l'existence d'une littérature africaine, les critères d'émergence, d'autonomie et la spécificité d'une telle littérature ne sont pas clairement définis et cernés. Il ne s'agit pas ici de reprendre les débats houleux sur la crise identitaire de la littérature africaine mais de se servir de cette discussion pour présenter le contexte dans lequel la littérature camerounaise se déploie.

La définition que les écrivains africains donnent généralement de leur littérature nationale se limite à en présenter l'histoire littéraire sur fond d'analyse de faits sociaux, politiques et culturels sans que celle-ci diffère fondamentalement dans les littératures géographiquement

¹⁶ Sony Labou Tansi (1947 - 1995) originaire du Congo, était romancier, poète et dramaturge. *L'Anté-peuple* lui a valu le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire. La satire politique et la critique font partie intégrante de ses œuvres.

voisines. Ambroise Kom explique les objectifs de la revue *Notre Librairie*. Bien qu'ayant publié de nombreux numéros sur les littératures du Cameroun, du Zaïre, du Bénin, etc. dans le but de faire connaître la production littéraire africaine sur le continent et ailleurs, cette revue est avant tout un instrument politique de vulgarisation créé entre autres par les ministères français de la coopération et des affaires étrangères (Kom, 1991 :66). Cela inspire une méfiance à l'égard de son analyse de la définition d'une littérature nationale car celle-ci pourrait manquer d'impartialité. L'une des raisons en est que *Notre Librairie* se base sur les frontières héritées de la colonisation pour délimiter les littératures nationales. Pour Ambroise Kom par contre, la définition d'une littérature nationale en Afrique doit aller au-delà de la nationalité civile de l'écrivain et sans tenir compte des frontières coloniales arbitrairement fixées, elle doit se focaliser sur les réalités culturelles et sociohistoriques (Kom, 1991 : 67).

Le pouvoir de légitimation d'une littérature nationale appartient généralement à ses institutions qui sont par exemple ses prix littéraires, ses revues, ses critiques, ses manuels d'enseignement ou encore la publicité réservée aux productions littéraires. Les écrivains camerounais ont obtenus de nombreux prix en dehors du territoire national. À titre d'exemple, en 1957 le prix Sainte-Beuve a été attribué à Mongo Béti pour *Mission Terminée*. Le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire a été attribué sept fois à des écrivains camerounais dont Francis Bebey pour *Le fils d'Agatha Moudio* (1968) et *Les Chauves-Souris* de Bernard Nanga (1981). Les noms de nombreux dramaturges sont également inscrits au palmarès du concours théâtral interafricain de Radio France Internationale (RFI). Ces prix montrent le dynamisme de la littérature camerounaise en ce qu'ils promeuvent et récompensent les meilleures œuvres produites en Afrique francophone. Mais certains écrivains francophones les voient d'un œil tout à fait différent, c'est le cas d'Ambroise Kom qui estime qu'en général ces concours visent davantage la promotion de la francophonie et des programmes radiophoniques que la production littéraire africaine. Guy Ossito Midiohouan¹⁷ (1983) ajoute bien à propos que :

Le concours théâtral interafricain est l'expression la plus éloquente du déclin et de l'embrigadement de l'activité théâtrale en Afrique. Il ne profite ni aux peuples africains, ni

¹⁷ Guy Ossito Midiohouan est nouvelliste, mais surtout critique littéraire et essayiste béninois.

même aux dramaturges. N’y trouvent leur compte que les régimes en place en Afrique, Radio-France Internationale ... et la langue française.

Il apparaît ainsi que ce sont les instances internationales qui détiennent le pouvoir de légitimation de la littérature camerounaise même si certaines instances littéraires nationales ont essayé de se constituer (le prix Ahmadou Ahidjo et le prix de l’association des poètes et écrivains camerounais) sans perdurer, par manque de moyens, de structure de sélection transparente et de soutien. Cela explique en partie pourquoi l’écrivain camerounais est particulièrement sensible à une distinction étrangère. C’est dans un tel environnement que la littérature camerounaise doit écrire ses lettres de noblesse. Bien que Bate Besong soit un écrivain plein de mérite et de talent, comme bon nombre d’auteurs camerounais d’expression anglaise, il ne jouit pas de la même renommée que ses confrères d’expression française. Il est en effet un quasi-inconnu dans les sphères internationales. Les critiques et commentaires disponibles sur ses œuvres émanent surtout de ses pairs écrivains et critiques camerounais, nigériens et africains d’expression anglaise¹⁸. Cela amène naturellement à s’interroger sur la validité des critères et des instances de légitimation de la littérature africaine en général et camerounaise en particulier. Il s’agit d’une dichotomie entre une légitimation externe qui poursuit des objectifs cachés et une légitimation interne poussée par des raisons politiques et utilisée comme objet de propagande et de répression de la libre pensée et de la libre expression (Kom, 1991 : 65). La traduction pourrait dans ce cas servir à faire connaître cette littérature de langue anglaise à un public plus étendu tout comme la littérature camerounaise de langue française qui est largement traduite en anglais et vers d’autres langues¹⁹.

Quand on parle de littérature camerounaise, on fait donc spontanément référence à une « écriture camerounaise d’expression française » qui laisse la littérature de langue anglaise en marge car elle est « cruellement peu représentée, mal représentée et parfois carrément exclue de nombre d’instances qui concourent directement ou indirectement à la reconnaissance autonome de toute littérature nationale » (Fandio, 2001). Fandio explique

¹⁸ Sesan Ayaji (écrivain nigérian), Alfred Matumamboh (Université d’Ibadan), Biodun Jeyijo (professeur de littérature africaine, afro-américaine et de littérature comparée, Université d’Harvard), Simon Gikandi (Encyclopédie de la littérature africaine), M’bare Ngom (Université d’État de Morgan, Mariland, USA), Pierre Fandio (Université de Buea-Cameroun), George Nyamndi (Université de Buea) et bien d’autres.

¹⁹ Entre autres, deux romans de Calixte Beyala sont traduits en suédois : *Les arbres en parlent encore* (2002)/*Ännu talar träden* (2003) et *Les honneurs perdus* (1996)/*Vår flölorade heder* (2004).

que l'émergence de la littérature d'expression anglaise est entravée de l'intérieur parce que les écrivains anglophones n'arrivent pas à créer un lien réel avec les préoccupations de la communauté et du pays en général. En effet, il ajoute que les préoccupations des écrivains d'expression anglaise sont passées de thèmes omnibus comme l'amour et ses déclinaisons ou les conflits générationnels à une nouvelle écriture marquée par une dénonciation parfois violente des travers de la société aux accents idéologiques voire nationalistes. Celle-ci présente presque toujours les anglophones comme victimes des francophones, leurs bourreaux impénitents. Fandio reproche également l'absence d'une réelle critique littéraire chez les auteurs anglophones qui permettrait de s'éloigner des querelles idéologiques, politiques et même claniques. Cette analyse s'applique certainement à de nombreuses œuvres de la « nouvelle écriture en langue anglaise » (Fandio, 2011) et se base sur des faits démontrables. Cependant, l'introspection est un exercice difficile et douloureux même pour les écrivains et ne se fait pas automatiquement. Contrairement à la critique littéraire, la traduction propose une lecture impartiale – autant que possible – qui, sans supprimer la passion et les émotions de l'auteur, voit au-delà et en plus du discours idéologique, les moyens d'expression que l'auteur a choisis. Après les avoir analysés, le traducteur se propose de recréer le texte original avec un but souvent non avoué de lever les ambiguïtés et de construire des ponts entre communautés linguistiques antagonistes. La traduction joue un rôle capital dans le développement de la communication interculturelle, elle pourrait par conséquent servir d'unificateur dans le contexte camerounais pour mettre en évidence ce que les Camerounais ont en commun au lieu de s'appesantir sur ce qui les séparent. Les textes traduits permettent de développer des échanges littéraires et d'établir des contacts entre systèmes littéraires (De Grève²⁰, s.d.). Au Cameroun, la littérature d'expression française étant déjà établie, ne peut ignorer les besoins et le potentiel de son homologue d'expression anglaise ; par conséquent, elle se doit de l'assister afin que se définissent pleinement et clairement les caractéristiques d'une véritable littérature nationale camerounaise forte de ses deux pans linguistiques. La traduction des œuvres de l'anglais vers le français serait un point de départ de cette collaboration.

²⁰ Marcel de Grève, linguiste belge, a contribué au *Dictionnaire international des termes littéraires (DITL)*.

En somme, une œuvre théâtrale est un mariage entre le texte et la mise en scène, les deux se complétant pour plaire au public. L'objet de notre étude étant la traduction, il était indispensable de se pencher sur le texte dramatique. Étant donné la situation du théâtre africain qui est essentiellement axé sur la représentation, il faut effectuer une analyse du texte dramatique en général afin d'asseoir certains critères qui permettront par la suite de comprendre la fonction et le fonctionnement de *Requiem for the Last Kaiser* de telle sorte que nous puissions plus tard à l'issue du processus traductionnel, recréer un nouveau texte dramatique efficace.

Chapitre 2 : Analyse du texte dramatique

Aristote considère le théâtre comme une imitation de la vie par des moyens (la parole, la musique et le spectacle), par des objets (l'action, les caractères et les sentiments) et avec un but qu'il appelle catharsis. Ce dernier est l'effet de purification, de libération du spectateur que doit produire le spectacle, c'est aussi son divertissement (Ichac, 2005). Le langage dramatique est un des éléments essentiels qui constitue le système complexe du théâtre. Il convient donc de l'étudier. Nous pourrions ainsi appliquer cette étude à *Requiem for the Last Kaiser* pour en tirer une analyse initiale et globale de la pièce qui permettra de bien connaître et de bien comprendre son fonctionnement.

1. Les caractéristiques du langage dramatique

On peut mesurer le succès d'une œuvre dramatique en fonction de la pertinence de son langage dramatique. Le langage dramatique est perçu comme un objet d'apprentissage sur les objectifs et les modalités d'intervention et d'évaluation en art dramatique. À l'instar de Zhang, nous adoptons l'idée soutenue par Pierre Larthomas que le langage dramatique est un compromis entre le dit et l'écrit. Le langage dramatique est « un système de signes complexe qui ne se limite pas aux seuls voyants verbaux ; la gestuelle, la musique, le costume etc. en font tous partie » (Zhang, 2006 : 25). Cette définition est d'autant plus importante que ces éléments paraverbaux sont incontournables et ont une signification toute particulière pour le théâtre africain. Le chant par exemple est apprécié pour sa beauté mystérieuse et son omniprésence dans la vie quotidienne. Nous nous attèlerons dans un premier temps à présenter les éléments paraverbaux et ensuite les éléments verbaux du langage dramatique en général en nous basant sur l'analyse qu'en fait Zhang et en donnant un aperçu de leur articulation dans *Requiem for the Last Kaiser*.

1.1 Les éléments paraverbaux

Le théâtre est un acte de communication qui implique l'usage de la parole et cette parole est conditionnée par des éléments que l'on qualifie de « paraverbaux ». Ces éléments

paraverbaux prennent racine dans la vie courante et se déploient également au théâtre. Il nous semble important de distinguer ainsi le temps, la situation, l'action et le cadre dans lequel la pièce a lieu (Zhang, 2006 : 25).

1.1.1 Le temps

Le temps présente plusieurs facettes. Zhang explique que le dialogue dramatique ressemble à un dialogue ordinaire en ce qu'il se limite à une durée précise. Le temps existe et s'applique à la fois en dehors de la scène et sur la scène. En dehors de la scène, le temps s'exprime à travers les interactions entre des interlocuteurs. La différence entre le dialogue ordinaire et le dialogue du théâtre se situe au niveau où le premier peut être interrompu à tout moment alors que le second est contraint dans le temps. Cette contrainte représente un manque de liberté pour le spectateur et pour le dramaturge. Le spectateur n'est pas libre d'interrompre la pièce jouée comme le lecteur d'un roman peut interrompre sa lecture ; les acteurs ne peuvent pas aller au-delà de la durée que le dramaturge a déterminée pour déclamer le texte dramatique.

Sur la scène, on parle de temps dramatique, c'est le temps de l'action. Il peut être exprimé verbalement ou par le biais de l'organisation des scènes et des décors. Le temps dramatique représente le temps réel et le temps représenté sur la scène, le temps de la vie d'un personnage, le temps où les événements ont lieu et qui permet au spectateur d'échapper à la réalité en vivant pleinement la scène qui a lieu devant lui (Zhang, 2006 : 26).

Le temps dramatique est le plus pertinent pour notre étude, cependant il n'est pas clairement précisé dans *Requiem for the Last Kaiser*. Le passé, le présent et le futur se confondent presque avec le cycle sans fin d'avarice et d'excès du président Akhikrikiki. Ce dernier parle dès le début de la pièce d'un événement important à venir qui attire tout de suite l'attention du spectateur. Celui-ci est ainsi dans l'attente de la suite de la pièce. Le temps est ici exprimé verbalement dans les propos même du président Akhikrikiki:

At the Great Gathering, I'll mesmerize them: Soweto, Falling Cocoa prices in the World Market, that stone country of Butcher dog Botha (...). (Besong, 1998 : 1)

Pendant la Conférence nationale souveraine, je vais les éblouir : Soweto, la chute des prix du cacao sur le marché mondial, le pays aride de ce chien boucher, Botha.

La pièce semble durer trois jours au total. On trouve dans le déroulement des scènes des indications temporelles qui situent les dialogues. C'est le cas de la première scène qui commence la nuit et qui est suivie par une éclipse le lendemain, jour où La Femme convainc L'Étudiant de sa méprise sur les intentions du régime. Il y a en outre, le même jour, une mise en abyme et un retour en arrière qui interrompt le déroulement des scènes ; on ressent à ce moment-là une scission entre le passé marqué par la souffrance et le manque d'espoir et le futur qu'éclaire la mort du dictateur (elle a lieu le jour suivant et marque la fin de la pièce) et semble ouvrir la voie à un avenir différent et plein de promesses. Bate Besong n'a donc pas respecté l'unité de temps voulu par Aristote.

1.1.2 La situation et l'action

La situation désigne les circonstances dans lesquelles le locuteur se trouve, le but qu'il veut atteindre, les dispositions de son esprit, la qualité de son interlocuteur etc. L'action prend sens dans la parole prononcée (Zhang, 2006 : 27). C'est une notion essentielle au théâtre car la parole commande une action ou une absence d'action. C'est ainsi que la pièce acquiert son sens. Un mot a une signification différente en fonction des situations et des actions qui l'accompagnent. De même, la situation et l'action imposent un style particulier et un sens précis à la parole qui varient en fonction de la nature de la situation et qui va toucher le spectateur. Ces éléments sont donc étroitement liés dans le langage dramatique et l'auteur doit y être sensible.

La situation dans laquelle un personnage se trouve peut influencer son discours, par exemple, Holy Prophet Amougou Atangana dans *Requiem for the Last Kaiser* change invariablement de registre dans son discours selon qu'il se sent attaqué ou non. Dans sa discussion avec La Femme, il se veut tout d'abord moralisateur mettant à son profit des passages dans la Bible pour étayer ses idées et lorsque les accusations de la Femme contre lui deviennent plus précises et plus virulentes, il change de discours, devient grossier et insultant en se servant toujours de citations bibliques. Holy Prophet dévoile ainsi par sa tension que les accusations de la Femme ont quelque fondement.

1.1.3 Le cadre

Le cadre représente le décor visuel (décorations, meubles, costumes, masques, éclairages) et sonore (chants et bruitage). Selon Zhang (2006 : 28), il existe un rapport entre décor réel et texte dramatique car le texte naît de l'imagination du décor et à son tour, il permet de concevoir le décor avant qu'il ne soit matérialisé sur scène. Le décor joue un rôle fondamental dans le théâtre moderne. Dans les rapports entre les différents éléments du cadre, les costumes commandent les attitudes, les accessoires commandent les actions, le décor décide souvent du destin du personnage.

Dans *Requiem for the Last Kaiser*, les détails dans les didascalies concernant le cadre sont souvent vagues. Les scènes sont diverses mais les décors minimalistes²¹. L'histoire se déroule à Agidigidi, la première scène a lieu dans le palais de marbre d'Iduote et plus particulièrement dans la chambre du président Akhikikriki au mobilier outrancier, la seule véritable allusion au décor étant un cercueil. Les autres scènes se déroulent aussi à Iduote dans le palais, dans un bidonville et au marché central.

Bate Besong utilise des objets insolites comme ce cercueil qui apparaît dans la première scène. Le décor peut avoir pour fonction ici de prédire la fin d'Akhikikriki qui vit dans un cercueil comme s'il avait déjà un pied dans la tombe. Dans la deuxième scène, les didascalies indiquent que Holy Prophet apparaît, simulant une prière, les projecteurs uniquement braqués sur lui, le reste de la salle étant dans l'obscurité. Elles servent peut-être à montrer son égoïsme et son égocentrisme alors que la prière est essentiellement ouverture de soi.

1.1.4 Les gestes

Dans la vie réelle, tout le monde fait des « gestes ». Le geste signifie le mouvement visible du corps qui est porteur ou non de signification (*Le Petit Larousse multimédia*, 2009), en d'autres termes il peut signifier plus que la parole, compléter la parole ou ne jouer aucun rôle, il n'attire pas nécessairement l'attention. Au théâtre, Brecht parle de *gestus* pour désigner les attitudes précises que l'homme qui parle adopte envers d'autres hommes²². En outre, chaque geste a de la valeur pour la compréhension de l'œuvre et Zhang suggère que

²¹ Les décors sont minimalistes mais pas inexistant, ils donnent ainsi au metteur en scène une certaine liberté de choix.

²² Brecht, B. 1963. Volume I (Cité par Zhang, 2006 : 30).

le bon texte dramatique est toujours gestuel. Les auteurs classiques se servent moins d'indications gestuelles que les dramaturges modernes qui en indiquent davantage dans le but de les mettre plus en valeur en complétant le texte. Les classiques les insèrent subtilement dans les répliques pour faire visualiser l'attitude des personnages.

Bate Besong indique les gestes dans les didascalies et il y en a peu. Les répliques sont moins centrées sur l'action que sur la réflexion et l'échange de point de vue, ce qui démontre le côté idéologique de l'œuvre. L'auteur indique plutôt des attitudes qui relèvent plus de la prosodie²³ que de gestes véritables.

1.1.5 La prosodie

Le théâtre est par essence un monde d'artifices et l'auteur peut se servir de la ponctuation pour indiquer l'intonation de la réplique telle qu'il l'a conçue. C'est un élément extérieur au texte mais indispensable à sa représentation. En plus de l'intonation, on compte l'accentuation et les coupes qui sont le fait de l'auteur, et le timbre de la voix, le rythme et le souffle qui sont propres à chaque acteur qui interprète la pièce, apportant une touche de nouveauté à la pièce à chaque représentation. Les indications prosodiques sont nombreuses dans *Requiem for the Last Kaiser* et articulent la lecture du texte tout en donnant des repères pour sa représentation. Elles apparaissent généralement entre parenthèses et en italique avant la réplique. Dans la discussion entre l'Étudiant et la Femme au début de la pièce, l'intonation est cruciale car c'est à ce moment que l'Étudiant découvre le tissu de mensonges qu'il prenait jusqu'à lors pour de la vérité. Son changement d'attitude est visible non seulement dans ses paroles mais également dans son intonation²⁴.

STUDENT:

(looks fearfully around him). I am afraid of that name ... They disappeared... They disappeared... my colleagues... without trace... on a dark night. *(weeps)*.

WOMAN:

You can only avenge your comrades' death by struggle against the enemy within; whose stomachs are made of coded accounts, the sweat and blood of workers!

STUDENT:

²³ La prosodie fait ici référence à l'intonation, à l'accentuation, au rythme et aux pauses qui relèvent du jeu des acteurs sur la scène.

²⁴ Il s'agit d'une analyse du texte source en anglais, d'où l'absence de traduction en français.

(as if suddenly inspired) They expect a lifetime of lucrative positions and privilege financed by a beggared people!

WOMAN:

They have assumed the mantle of the colonisers. The people have drunk their cup of bitterness to the dregs!

(Woman watches Student in respectful silence)

(Besong, 1998 : 4)

Par la multiplicité de leurs rapports, les éléments paraverbaux que nous avons abordés font naître l'œuvre dramatique. Ces éléments éclairent aussi le texte et nous permettent de découvrir graduellement l'œuvre étudiée. Leur utilisation diffère chez les auteurs classiques et chez les auteurs modernes qui s'en servent davantage. En plus, on note dans *Requiem for the Last Kaiser*, la présence de chants et de danse qui ne figurent pas dans les éléments paraverbaux énumérés ici mais qui servent d'intermède entre les différentes scènes de l'œuvre.

1.2 Les éléments verbaux

Les auteurs classiques ont surtout mis l'accent sur le texte qui « lié aux actions, placé en situation et prononcé avec art, rend le drame efficace » (Zhang, 2006 : 32). Les éléments paraverbaux contribuent avec le langage composé par l'auteur à faire passer le message contenu dans le texte. Zhang insiste sur la nécessité pour l'auteur de se distancer à la fois du langage écrit et du langage parlé dans l'écriture dramatique. En effet, le dramaturge a le choix entre un langage littéraire parfait et l'utilisation de la conversation courante avec ses accidents et ses erreurs. Il convient de ne pas adopter de manière stricte l'un ou l'autre mais d'y apporter une touche personnelle en déformant par exemple le dialogue ordinaire afin de produire un bon langage dramatique. Le langage apparaît donc, s'il est mal utilisé, comme une entrave à l'efficacité de l'œuvre dramatique. La notion de temps intervient ici pour faire la différence entre langage parlé et langage écrit et expliquer l'utilisation que le dramaturge peut en faire. Dans cette section, nous nous attèlerons à indiquer les éléments verbaux indispensables à un théâtre efficace et réussi, et que le traducteur doit également connaître pour que sa traduction respecte le génie du genre théâtral.

1.2.1 Langage parlé et langage écrit

La frontière linguistique n'est pas nette entre langage écrit et langage parlé, mais les distinctions concernent principalement le temps utilisé pour les réaliser. Pour le langage parlé, il y a partage du temps plus ou moins égal dans l'interaction entre émetteur et récepteur dans une situation précise qui produit un langage souvent imparfait dû à la contrainte du temps en présence ou à distance. Les interlocuteurs se rectifient sans cesse et ce langage a donc souvent besoin des clarifications apportées par les gestes ou la prosodie. Le temps du langage écrit comprend le temps d'écriture, le temps de lecture et le temps de l'intrigue dans le texte, la situation est donc artificielle et il y a absence d'échange. Le texte écrit apparaît rectifié au lecteur et est souvent accompagné de notes qui servent à clarifier certains points. Ces différences placent l'utilisation des deux textes dans deux types de situations différentes que l'on ne saurait confondre (Zhang, 2006 : 33).

L'auteur dramatique doit donc prendre garde à ne pas écrire un langage trop réfléchi basé sur le langage écrit mais qui ne pourra pas être efficace sur la scène. De la même manière, le traducteur dans la production de son texte écrit doit tenir compte de la destination orale du texte final. Toutefois, ce côté oral ne doit pas faire oublier le côté écrit. Le texte dramatique est une combinaison savante entre les deux, parce que le texte dramatique, même s'il est régi par des règles qui ressemblent à celles du langage parlé, est différent de celui-ci (Zhang, 2006 : 33). Éric Engenmann²⁵ insiste sur le fait qu'une pièce de théâtre ne doit pas être appréhendée comme une conversation enregistrée dans la rue car elle est organisée comme un tout avec un début et une fin pour créer des effets particuliers chez le spectateur du théâtre ; on pourrait même y inclure le lecteur qui doit souvent interpréter le message au-delà de sa signification littérale. Le spectateur ne prend pas la scène pour de la réalité et tire plaisir de sa représentation ; le lecteur²⁶ aussi s'imagine une sorte de représentation mentale pour saisir des éléments concrets et perceptibles sur le plan visuel et auditif.

²⁵ Le mode dramatique, méthode et problèmes, 2003, cours du département de français de l'université de Genève. Disponible en ligne sur <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/mdinteg>.

²⁶ Le lecteur peut être le metteur en scène ou le traducteur qui ont besoin de s'imaginer la scène pour la transmettre l'une sur scène et l'autre sur le papier et dans une autre langue pour un autre public.

1.2.2 Les valeurs esthétiques dans l'écriture

Le langage dramatique est différent du langage courant car il n'est pas spontané, il est réfléchi et méticuleusement calculé. Les hommes doivent parler simplement pour se faire comprendre le plus rapidement possible, ils n'utilisent pas d'expressions exubérantes ou originales. Mais l'auteur du texte dramatique a le temps de faire des choix de style, il évite les répétitions et les expressions banales et c'est cela qui constitue la valeur esthétique de son œuvre. En outre, le futur public est différent d'un simple interlocuteur, il s'attend à quelque chose de nouveau et de surprenant. Ainsi, les auteurs n'ont pas nécessairement besoin de se soucier du vrai pour produire des textes efficaces sur scène. Zhang conseille de dépasser le réalisme pour donner au dialogue dramatique sa saveur. Elle donne l'exemple de Paul Claudel et de Jean Genet qui ont écrit de manière très poétique mais acceptée par le public car le langage était placé dans un contexte et dans des situations qui ont contribué au succès de leurs œuvres. Le traducteur à son tour ne doit pas se contenter de trouver un langage facilement prononçable et compréhensible qui serait à tort l'équivalent du langage parlé. Pour déjouer ce piège, Zhang propose l'utilisation de certains procédés comme :

- la transformation du langage parlé : utilisation des défauts du langage bien calculés²⁷ qui sont fréquents dans notre parole courante pour donner un effet comique, exprimer des émotions, créer des situations vraisemblables ou authentiques ou même incohérentes (les mots ne servent plus à la communication entre les personnages créant ainsi une ambiguïté). Zhang attire l'attention du traducteur sur l'importance de l'analyse profonde du langage dramatique qui permet de comprendre l'ambiguïté et les autres procédés de l'auteur dramatique afin d'atteindre une interprétation optimale et éviter les erreurs de traduction (par exemple, la décision de lever ou non l'ambiguïté doit être bien motivée).
- Le bon enchaînement d'une pièce par l'utilisation de trois éléments : la parole, les gestes et les silences. Aucun détail n'est insignifiant pour le traducteur qui se concentre néanmoins sur le texte écrit en faisant attention aux répétitions, aux modes d'interrogation et autres procédés d'enchaînement et à la syntaxe des répliques.

²⁷ Interruptions, phrases inachevées, lapsus, bredouillement, fautes de vocabulaire, absence de compréhension de l'interlocuteur.

- L'unité de ton : Zhang fait ici une distinction entre la conception de l'unité conçue par les classiques et par les auteurs dramatiques modernes. Les auteurs classiques pensaient que le succès d'une œuvre reposait sur l'homogénéité des différents éléments du théâtre traditionnel parce que le spectateur les perçoit comme un tout. Il fallait donc garder le même ton pour que le spectateur ne soit pas distrait par le langage car ils vivent la pièce. Les auteurs modernes de leur côté et en particulier ceux du théâtre de l'absurde, veulent que les spectateurs réfléchissent sur la pièce au lieu de la vivre. Ainsi leur langage veut attirer l'attention. Bate Besong comme Genet mélange l'argot le plus grossier à des tournures poétiques tout en gardant une certaine unité de ton dans ce mélange. Pour le traducteur, cela signifie une rigueur égale dans l'analyse du langage quelle que soit l'époque de publication de l'œuvre.
- Le rythme est assuré par la répétition des mots, des sons, de la distribution des accents, des syntagmes, des syntaxes et des rimes combinés à leur succession et à leur perception, il est uni au nombre et au tempo²⁸. Pour bien traduire le rythme, il est primordial non seulement d'analyser le texte original mais surtout d'avoir une bonne maîtrise de la culture d'arrivée. Une autre perspective de cet aspect a été bien détaillée par Henri Meschonnic et a servi de base à sa théorie de la traduction²⁹.
- Les effets concernent le public qui regarde et écoute les paroles échangées par les personnages en situation. Le but final du texte dramatique est d'agir sur le public à travers l'emploi des procédés énumérés précédemment. L'auteur dramatique recherche l'approbation de son public en provoquant chez lui des émotions vives et en veillant à ce que son attention ne soit jamais relâchée.

Les rythmes et les effets doivent être les mêmes dans le texte et dans la pièce jouée, ils dépendent donc également du metteur en scène et des acteurs. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous concluons avec Zhang qu'il est primordial que la traduction rende le même effet que l'original.

²⁸ D'après Larthomas, le nombre « traite essentiellement de la longueur des différents membres de phrases et des effets que produit leur juxtaposition » et le tempo désigne « la plus ou moins grande rapidité à laquelle une scène doit être jouée ». Larthomas, P. 2001. *Le langage dramatique*. Paris : PUF. (p.31, 33) (Cité par Zhang, 2006 : 5).

²⁹ Nous mentionnons la théorie du rythme élaborée par Meschonnic à titre indicatif.

1.2.3 L'oralité

Le langage dramatique est construit à partir d'éléments verbaux et paraverbaux tels que présentés précédemment. Il se différencie du langage littéraire écrit comme celui des romans et des poèmes qui se limitent au texte. Le dramaturge doit, même s'il veut rendre un dialogue poétique, se rappeler que ce dialogue doit d'abord être dramatique. Cette différence entre les textes littéraires se manifeste aussi avec :

- La structure des phrases qui est généralement courte et la syntaxe simple pour faciliter la compréhension du public. Si les phrases sont longues et élaborées c'est souvent pour produire un effet spécifique, souvent comique, alors que le romancier n'a pas ce genre de contrainte. Le langage dramatique est associé à des intonations diverses qu'il est possible de réaliser à l'oral mais qui sont rares dans les autres formes d'écriture.
- Les figures de rhétorique sont normalement le propre des autres écrivains surtout les poètes qui ne veulent pas s'exprimer comme tout le monde, mais le dramaturge les utilise peu. L'objet du poème est la beauté de la langue tandis que l'œuvre dramatique se concentre sur l'utilisation même de la langue (Zhang, 2006 : 44). L'utilisation efficace de la rhétorique au théâtre dépend de la fonction que l'auteur attribue à la figure employée. Bate Besong s'en sert en effet dans *Requiem for the Last Kaiser* et le texte dramatique ne semble pas souffrir parce que le parler métaphorique est commun dans la société africaine³⁰.

La littérature ne saurait exister sans la langue dans laquelle elle s'exprime. Il appartient à l'auteur de l'adapter pour qu'elle contribue à faire passer le message qu'il veut transmettre. Bate Besong est d'abord poète, ce qui explique aussi l'utilisation fréquente qu'il fait d'images et de symboles variés. Chacune des images qu'il utilise répond à une intention précise, celle de créer, et nous dirons même de recréer la société en suscitant le dégoût du lecteur pour l'état de la société actuelle qui court à sa perte si aucun changement n'y est effectué. L'écriture de Bate Besong ne vise pas à recréer le manque d'organisation de la société mais opte pour une déformation de l'objectivité à laquelle on s'attendrait dans la description de

³⁰ Nous donnerons des exemples concrets dans la deuxième partie de l'étude.

la souffrance. Bate Besong propose une déformation consciencieuse de la réalité pour évoquer entre autres, les craintes et les inquiétudes des peuples marginalisés et opprimés.

Pour conclure, les qualités qui permettent au texte dramatique d'allier langage oral et écriture, en d'autres termes de dépasser le langage courant et de donner une valeur esthétique à l'œuvre, sont un dialogue spontané, une syntaxe simple, certains défauts et négligences du langage parlé, un bon enchaînement des répliques, de nombreux effets, le souci de garder le même ton et le jeu subtil des rythmes. Néanmoins, un texte bien construit ne suffit pas, il faut une harmonie entre les éléments verbaux et paraverbaux, il faut aussi que la mise en scène et le jeu des acteurs soient conformes au texte pour que ses effets ne soient pas perdus. Ces éléments combinés permettent de toucher et d'intéresser le public. Ils produisent chez lui un plaisir particulier et complexe qui vient soit du fait qu'il vit l'histoire, qu'il s'en détache, que la scène suscite chez lui une réflexion intellectuelle ou de l'admiration pour les qualités esthétiques de l'œuvre. Le langage dramatique est donc un tout dont les différents éléments se complètent et sont particulièrement utiles au traducteur dans l'analyse du texte théâtral et l'orientation de ses démarches et de ses choix traductionnels car lui aussi devient rédacteur.

Chapitre 3 : Les langues de l'œuvre : la question du multilinguisme

Après avoir examiné en détails les éléments verbaux et paraverbaux assemblés qui assurent le succès d'une œuvre dramatique et comment ces éléments se retrouvent dans *Requiem for the Last Kaiser*, nous nous sommes rendu compte que le traducteur doit également en être conscient pour produire un texte efficace dans une autre langue. Dans l'œuvre étudiée en particulier, nous avons affaire non pas à une langue de départ mais à une multitude de langues et cela représente le défi le plus important de ce projet de traduction partielle. La traduction est généralement intertextuelle et une variété de langues complique beaucoup le processus. Nous présenterons dans un premier temps la situation linguistique au Cameroun dont l'œuvre s'inspire certainement, ensuite nous décrirons les langues présentes dans l'œuvre et enfin nous aborderons la question du multilinguisme et du plurilinguisme dans la littérature et en rapport avec la traduction.

1. La situation linguistique au Cameroun

Au Cameroun, la diversité géographique fait écho à la diversité linguistique. Le français et l'anglais en tant que langues officielles cohabitent avec plus de 200 langues nationales sur un territoire d'environ 475 440 km² (Mendo-Ze, 1999 : 46) occupé par approximativement 19,5 millions de personnes qui doivent y vivre en harmonie (données de la Banque mondiale, 2010)³¹. L'utilisation de plusieurs langues dans l'œuvre montre la compréhension que l'auteur a de sa société. Le multilinguisme pourrait être interprété comme un moyen de codification utilisé par l'auteur pour échapper à la censure et à la surveillance constante dont il faisait l'objet à l'époque de la rédaction de la pièce de théâtre. Pourtant, il est assez aisé pour un Camerounais de comprendre la plupart des références linguistiques utilisées par l'auteur. Cela se manifeste également dans l'œuvre lorsque le personnage d'Okonchong s'engage dans une tâche de traduction orale pour le public. En effet, Okonchong est

³¹ World Bank. 2010. *Cameroon: Country Facts*. Disponible sur : <http://go.worldbank.org/LTBRF3P4U0> (Consulté le 26.05.2012).

originaire de la région anglophone³² du pays et il comprend la langue utilisée par un autre personnage originaire de la partie septentrionale du pays (région francophone) ; dans l'œuvre, il interprète pour le public les propos de son concitoyen. C'est ce qui se passe en réalité, les populations ont tendance à connaître et à parler plus d'une langue nationale. Cependant ce n'est pas toujours le cas avec les langues officielles bien que le gouvernement essaie de mettre en œuvre le bilinguisme. La Constitution fait état du bilinguisme et il existe de nombreuses politiques linguistiques visant à le promouvoir, notamment le journal télévisé qui est bilingue, de même que la gazette nationale et le système éducatif. Il se dit généralement que le Cameroun est bilingue mais que les Camerounais ne le sont pas. Cette situation est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît car si les Camerounais ne sont pas bilingues au sens où la Constitution l'entend (français-anglais), ils sont certainement multilingues en ce sens qu'ils parlent différentes langues nationales qu'ils combinent avec une langue officielle (ou les deux dans certains cas). Un autre phénomène linguistique notable au Cameroun est le pidgin-english qui est la langue que la majorité des habitants ont en commun sur les deux rives du Mungo³³. Il existe peu de problèmes de compréhension avec cette « langue ». La plupart des personnes parleront et comprendront mieux le pidgin-english que l'anglais.

Sarajeva (2011) explique que la première raison qui justifie le multilinguisme est la représentation réaliste de la situation linguistique d'un pays qui est favorisé par les migrations dues aux études, aux voyages, au travail, aux relations personnelles (mariages interethniques) et à l'exode rural. Les populations apprennent ainsi la langue de la région ou de la ville dans laquelle ils vivent, ou encore la langue de leurs amis et de leurs proches en plus de leur langue maternelle et d'une ou deux langues officielles. À cette complexité s'ajoute l'intercompréhension entre langues proches. Le gouvernement camerounais encourage l'apprentissage d'au moins une langue nationale différente de sa langue maternelle au niveau de l'école secondaire pour promouvoir l'unité et la compréhension parmi les populations. De nombreuses initiatives ont été mises en œuvre afin d'inclure les langues nationales à l'école primaire³⁴.

³² Provinces du Nord-ouest et du Sud-ouest, voir la carte page 149.

³³ Fleuve qui sépare les régions anglophone et francophone.

³⁴ L'initiative ELAN – Afrique (École et langues nationales - Afrique) regroupe huit pays dont le Cameroun dans le but de surmonter l'échec scolaire massif surtout chez les jeunes des zones rurales. Elle intègre dans les plans nationaux de

2. Les langues dans *Requiem for the Last Kaiser*

Dans un univers culturel complexe où des langues différentes se côtoient, la cohabitation linguistique se présente sous diverses formes : emprunts, interférences, alternances, diglossie, polyglossie. Ces multiples formes de cohabitation se retrouvent dans *Requiem for the Last Kaiser*. Il arrive aussi que la diversité identitaire se reflète dans les langues elles-mêmes, c'est le cas du pidgin-english. Parmi les langues présentes dans l'œuvre, le français, le pidgin-english, l'éwondo, la langue spéciale de l'Ambassadeur et le haoussa partagent le plus grand nombre d'occurrences. La langue spéciale semble être un mélange de jurons et d'expressions issus de l'argot américain. D'autres langues sont utilisées mais moins fréquemment, à savoir l'afrikaans et le zoulou³⁵, l'allemand et le latin. Toutes ces langues accompagnent l'anglais, langue dans laquelle la majorité de la pièce est articulée, sous forme d'alternance codique. Les personnages vont ainsi librement de l'anglais à l'une des langues mentionnées. Nous proposons comme suit des informations sur quelques-unes de ces langues. Un examen approfondi des différentes occurrences accompagné d'exemples précis sera effectué dans la deuxième partie de cette étude.

a. Le pidgin-english

Le pidgin-english est la langue véhiculaire la plus répandue sur le plan communicatif au Cameroun. Il est essentiellement pratiqué à l'oral pour le commerce et les situations informelles tant en milieu urbain qu'en milieu rural mais est largement exploité dans la littérature d'expression anglaise comme d'expression française (Echu, 2010). Le pidgin-english est une langue hybride considérée comme une sous-langue et qualifiée de « broken English ». Il a un statut inférieur à celui des langues officielles et locales camerounaises comme l'atteste cette citation d'une personnalité anglophone, Justin Chanje « English, a passport to the world, Pidgin a ticket to nowhere » (dans Pandji Kawe, 2011). Pourtant il semble plutôt compléter les langues officielles.

Le pidgin-english est apparu bien avant la période coloniale, au moment de la traite négrière et s'est développé depuis lors pour garantir la communication entre les peuples d'origine

l'éducation un apprentissage bi-multilingue articulant langues africaines et langue française pour l'initiation à la lecture, à l'écriture et au calcul. Plus de détails sur : <http://www.elan-afrique.net/elan-en-savoir-plus/>.

³⁵ L'afrikaans et le zoulou nous étaient également inconnus avant notre arrivée en Afrique du Sud. Hasard ou destin, il n'en demeure pas moins que ce texte recèle et nous a réservé de nombreuses surprises.

différente ou du moins pour faciliter l'intercompréhension (Echu, 2010). Il s'agit d'une sorte de créole que l'on peut rapprocher de ceux utilisés aux Antilles mais il en existe plusieurs variétés en Afrique. L'on retrouve ainsi selon les régions, le pidgin-english ouest-africain³⁶, le pidgin-english nigérian, ghanéen et camerounais³⁷. Le pidgin-english camerounais est un mélange d'anglais et de langues locales camerounaises. On y retrouve aussi des apports lexicaux du portugais et de plus en plus du français. Ce qui le distingue davantage des autres variétés, c'est qu'il existe deux formes de pidgin-english au Cameroun ; l'une, utilisée essentiellement par les anglophones, est plus proche de l'anglais, elle subit des transformations phonologiques et morphologiques (c'est la forme que l'on retrouve dans *Requiem for the Last Kaiser*). L'autre forme, le pidgin-english francophone, est plus proche du français et des langues locales des régions francophones. Ces deux formes sont mutuellement intelligibles par les locuteurs camerounais quelle que soit leur origine anglophone ou francophone (Pandji Kawe, 2011). On note que dans *Requiem for the Last Kaiser*, le pidgin-english s'insère dans le texte sous forme d'emprunt ou d'alternance codique parce que « certaines désignations n'ont pas de pendants ou de répondants dans les langues officielles, par ignorance, par snobisme ou par goût d'exotisme »³⁸. Le pidgin-english dans ces situations sert à exprimer des réalités propres au contexte local.

b. L'éwondo

L'éwondo est une langue bantoue qui compte près d'un million de locuteurs au Cameroun dont 100 000 sont des locuteurs natifs et 470 000 personnes environ l'ont comme deuxième langue (cf. Siegel). Elle sert de lingua franca dans le sud du Cameroun constitué du groupe ethnique bété qui est le plus important du territoire, soit 19,6% de la population³⁹. Il existe également un alphabet éwondo et de nombreuses publications.

c. Le français

Le français est l'une des langues qui apparaît le plus dans le texte, mais il est déformé, truffé de fautes lexicales et grammaticales. George Nyamndi (2008) pense que la déformation de la

³⁶ Schneider, G. D. 1966 *West African Pidgin English*. Athens, Ohio: Université d'Ohio. Cité par Echu (2010).

³⁷ Féral, C. 1979. Ce que parler pidgin veut dire : essai de définition linguistique et socio-linguistique du pidgin-english camerounais . In : *Plurilinguisme : normes, situations, stratégies*. Paris : l'Harmattan (Cité par Echu, 2010). Les chercheurs anglo-saxons l'appellent « Cameroon Pidgin-English » ou CPE.

³⁸ Essono, JJ. 1998. *Précis de linguistique générale*. Paris : l'Harmattan (Cité par Echu, 2010)

³⁹ Données disponibles sur <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/afrique/cameroun.htm>.

langue et de la langue de Molière en particulier chez Bate Besong témoigne du sarcasme et d'une attitude hautaine et délibérément condescendante. Dans son jugement de valeur, le français n'est français que s'il est mal parlé et surtout par ceux qui sont censés être ses locuteurs privilégiés, notamment le président de la république.

d. Le haoussa

Le haoussa fait partie des langues afro-asiatiques et est la langue d'un des plus grands groupes d'Afrique. Il est parlé dans plusieurs pays d'Afrique occidentale notamment le Cameroun, le Tchad, le Nigéria, la Côte d'Ivoire, le Bénin, le Burkina Faso, le Togo, le Soudan, le Ghana et le Niger. On peut suivre les nouvelles sur internet en haoussa sur une page d'informations : www.bbc.co.uk/hausa.

La présence de langues multiples et aussi diverses dans le texte nous amène spontanément à étendre l'examen aux termes que l'on entend de plus en plus souvent dans les médias et qui se retrouvent même employés dans le langage ordinaire (multilinguisme et plurilinguisme) et à nous demander comment ils s'appliquent à notre étude.

3. Multilinguisme ou plurilinguisme

Les linguistes ont du mal à dire exactement ce qu'est une langue surtout dans le contexte du continent africain où les langues ont des statuts divers, véhiculaires, vernaculaires etc. (Laroussi, s.d.). Ce manque de consensus s'observe également pour les termes plurilinguisme et multilinguisme. Les chercheurs ont tendance à utiliser ces termes qui sont des concepts sociolinguistiques comme des synonymes pour décrire des situations linguistiquement hétérogènes. L'étymologie latine des deux termes : pluri- *plures* « plusieurs » et multi- *multus* « beaucoup, nombreux » a été utilisée par certains linguistes pour les distinguer ; cependant, elle ne permet pas d'établir une distinction très claire. Pour Claude Truchot⁴⁰, le plurilinguisme sert à « décrire des situations de coexistence de langues et de pluralité de communautés linguistiques dans un espace donné » (Laroussi, s.d.) alors

⁴⁰ Truchot, C. 1994. *Le plurilinguisme européen*, Champion. Cité par Laroussi (s.d.).

que le multilinguisme désigne « la connaissance multiple de langues par un même individu ». Cette distinction n'est pas toujours suivie (Laroussi, s.d.). Le contexte linguistique européen a entraîné un intérêt plus poussé pour la question du plurilinguisme/multilinguisme. La Charte européenne du plurilinguisme désigne ainsi par

(...) plurilinguisme l'usage de plusieurs langues par un même individu. Le plurilinguisme se distingue ainsi du multilinguisme qui signifie la coexistence de plusieurs langues au sein d'un groupe social. Une société plurilingue est composée majoritairement d'individus capables de s'exprimer à divers niveaux de compétence en plusieurs langues c'est-à-dire d'individus multilingues ou plurilingues alors qu'une société multilingue peut-être majoritairement formée d'individus monolingues ignorant la langue de l'autre.

Robert Chaudenson⁴¹ qualifie de plurilinguisme « la coexistence de plusieurs langues au sein d'un même État » et de multilinguisme « la présence dans le continent ou dans ses régions de plusieurs langues dont les aires d'usage dépassent les frontières nationales. » (Laroussi, s.d.). Selon Christian Tremblay de l'observatoire européen du plurilinguisme, pour un individu, être plurilingue ou multilingue revient au même. C'est quand ces termes s'appliquent à la collectivité ou à un ensemble plus complexe que la tâche devient ardue. La définition défendue par l'observatoire européen a été largement argumentée dans les médias et elle tend à gagner un certain consensus dans la communauté des chercheurs. Il faut toutefois noter que ce besoin de différenciation ne semble pas avoir généré la même polémique en anglais où le mot *plurilingualism* n'apparaît pas dans les dictionnaires même s'il est largement utilisé sur internet (Tremblay, 2010).

Face à ces définitions plus ou moins contradictoires, il semble nécessaire de se demander si les distinctions linguistiques s'appliquent de la même manière au texte littéraire. En effet, ce dernier est construit autour de personnages qui utilisent généralement les mêmes langues que les personnes physiques comme véhicule de la pensée de l'auteur. Convierait-il de nous séparer des considérations linguistiques pour nous tourner uniquement vers le texte ? Certains personnages dans *Requiem for the Last Kaiser* sont, apparemment, monolingues (le Banquier suisse, l'Ambassadeur, l'Étudiant) car dans l'œuvre, ils ne s'expriment que dans une seule langue. Les autres personnages alternent et mélangent différents codes

⁴¹ Chaudenson, R. 1991. Plurilinguisme et développement en Afrique subsaharienne francophone : les problèmes de la communication. In Charmes J (éd.) *Cahiers des sciences humaines*, ORSTOM, 27 (3-4) :304-313. Cité par Laroussi (s.d.).

linguistiques. De plus, certaines langues sont des variétés ou des dialectes d'autres langues, c'est le cas de l'Ambassadeur qui semble parler anglais mais dont certains mots et expressions sont issus de l'argot américain. Toutefois, tous les personnages ont en partage l'anglais qu'ils parlent à des niveaux de compétences différents. C'est en raison de cette diversité singulière que nous qualifierons la pièce de *multilingue* car c'est un terme beaucoup plus général et englobant pour décrire la réalité linguistique multiple de l'œuvre. Nous n'excluons pas l'adjectif *plurilingue* comme synonyme.

4. Le multilinguisme dans la littérature

L'intérêt pour l'écriture multilingue en littérature n'est pas nouveau. La théorie du dialogisme de Mikhaïl Bakhtine et ses *Œuvres* en particulier avaient déjà établi le rôle et l'importance de la pluralité linguistique dans le développement du roman moderne européen en mettant l'accent sur le multilinguisme inhérent au texte littéraire. Mais Bakhtine s'intéressait surtout à l'hétérogénéité présente dans une seule langue et non pas nécessairement à la juxtaposition de plusieurs langues dans un même discours. C'est cette dernière forme d'hétérogénéité qui inspire les réflexions actuelles essayant de souligner le rôle de l'hétéroglossie littéraire⁴² dans le but de réduire l'hégémonie de l'utilisation d'une seule langue en littérature (Bandia, 2008 : 139). La majorité des locuteurs multilingues dans le monde sont devenus minoritaires dans la plupart des États, par conséquent, pour revendiquer leurs droits et affirmer leur autonomie, ils se livrent à des pratiques linguistiques et esthétiques de toutes sortes qui transparaissent en littérature. Dans *Requiem for the Last Kaiser*, l'auteur a ainsi combiné deux manifestations du multilinguisme : dans la langue spéciale de l'Ambassadeur qui est vraisemblablement une variété de l'anglais, ce qui constitue la diversité dans une même langue, alors que les autres langues (français, anglais, allemand, zoulou etc.) sont clairement plusieurs langues différentes dans le même texte. La question pratique ici est comment traduire ces deux formes de multilinguisme. Nous y reviendrons un peu plus tard ; examinons tout d'abord comment le multilinguisme s'est développé en littérature.

⁴² Alain Ricard souligne une réflexion de Gunner sur l'hétéroglossie littéraire en Afrique du Sud et son caractère rhétorique : « heteroglossia (...) marks 'the act of wholesale translation into English' and gives a sense of the 'rhetoricity of the original', the 'rhetorical silence of the original' » (Gunner cité par Ricard, 2004 : 119).

Dans l'histoire de la littérature, le multilinguisme a souvent été apprécié et certaines fois, écarté, « on [le] verra [...] surgir comme une mode qui caractérise la littérature de toute une époque pour disparaître ensuite complètement »⁴³. D'après Stratford, on peut distinguer trois périodes principales dans l'histoire du multilinguisme en littérature. Du Moyen-âge au XVIIe siècle, il existait de nombreuses œuvres multilingues dans tous les genres littéraires, car les écrivains et leurs lecteurs étaient polyglottes. Les textes étaient donc généralement écrits en latin classique et on y trouvait des phrases et des paragraphes en langues vernaculaires (Steiner, 1992 : 198). Au XIXe siècle, la notion de nation se transforme et les écrivains multilingues doivent choisir une seule langue pour marquer leur appartenance à un pays. Pourtant, au quotidien, les lecteurs ont continué à parler plusieurs langues, ce qui a conféré à la langue choisie pour la nation une connotation politique ayant des répercussions négatives sur l'écriture. En outre, le mélange des langues en littérature était dorénavant mal vu à cause de l'idéologie qui promouvait « une langue et une littérature pour une nation » (Meylaerts, 2010 : 230). Aussi les écrivains bilingues ont-ils arrêté d'écrire des textes hybrides.

Pendant la deuxième moitié du XXe siècle, plusieurs écrivains ont dû fuir leurs pays. Certains ont continué à écrire dans leur langue maternelle et d'autres ont décidé de s'approprier la langue de leur pays d'adoption. Cette deuxième réaction à l'exil s'explique par des raisons pratiques : ces auteurs avaient besoin de répondre aux conditions posées par les éditeurs pour trouver un nouveau public, mais ils n'inséraient pas encore le mélange de langues dans leurs écrits car la langue maternelle et le passé qu'ils avaient fui étaient inséparables. L'utilisation d'une autre langue était donc pour eux un moyen de se libérer de ce passé douloureux et de la langue qui en était l'expression (Klein-Lataud, 1996 : 215). L'hétéroglossie littéraire est réapparue comme un symptôme du malaise profond de l'écrivain qui ne savait plus dans quelle langue il se trouvait (Steiner, 1992 : 125)⁴⁴, il était devenu incapable de s'exprimer, ni même de penser dans une seule langue (Mackey, 1993 : 50). La diversité est dans ce cas involontaire ; les écrivains ne se sentent pas en sécurité dans leurs langues, ils en sont même écartés, ils perçoivent cette langue établie comme une ennemie.

⁴³ Elwert, W. Th. 1960. L'emploi des langues étrangères comme procédé stylistique. *Revue de littérature comparée*, 34 :409-437 (Cité par Stratford, 2008: 457).

⁴⁴ «In what language am I, suis-je, bin ich [...]?».

D'une manière différente de la situation d'après-guerre en Europe, la condition postcoloniale a interrompu les conventions d'écriture monolingues. Elle souligne les implications d'une écriture multilingue pour comprendre les questions idéologiques et identitaires ainsi que les relations de force dans le contexte de la traduction de la littérature et de la culture des peuples coloniaux (Bandia, 2008 : 142). Dans ce nouveau contexte, la langue était aussi devenue une source de malaise, de doute et de tension pour les écrivains africains, qui ne pouvaient pas décider de se fondre dans la langue de la métropole ou de revenir à leur langue maternelle. Les auteurs se retrouvaient dans l'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire dans la langue du colonisateur et l'impossibilité d'écrire autrement (Bandia, 2008 : 138). Plusieurs communautés multilingues ont fini par construire leur identité en se servant d'une écriture hétérolingue. Au XXI^e siècle, les littératures nationales reflètent aisément les sociétés plurilingues dont elles sont issues.

Cet aperçu de l'histoire littéraire démontre que le multilinguisme est omniprésent en littérature en général et dans la littérature africaine en particulier et nous permet de comprendre la dynamique des changements dans l'utilisation des langues en littérature. Il n'en demeure pas moins que l'objet de cette étude est la traduction des prises de parole multilingues et que les perspectives n'ont encore été développées que de manière générale. Il convient dès lors de se pencher sur le lien qui semble exister entre traduction et multilinguisme.

5. Multilinguisme entre traduction et littérature postcoloniale

Le terme traduction a plusieurs significations ; il peut désigner la discipline en général, le produit, c.-à-d. le texte qui a été traduit, ou alors le processus, c.-à-d. l'acte de produire la traduction, en d'autres termes l'acte de traduire. Le structuraliste Roman Jakobson différencie la traduction interlinguale ou traduction proprement dite, la traduction intralinguale⁴⁵ ou 'reformulation' dans la même langue et la traduction intersémiotique ou

⁴⁵ Le terme "interlingual" est utilisé par Baylon, C. et Fabre, P. 1978, *La sémantique avec des travaux pratiques et leurs corrigés*. Le terme figure également dans le glossaire bilingue (français-anglais) des termes linguistiques de la SIL (Société internationale de linguistique).

transmutation vue comme une interprétation des signes verbaux au moyen d'un système de signes non-verbaux (Jakobson, 1959 : 233). La notion de traduction interlinguale telle que présentée par Jakobson est contestée et en raison des changements sociétaux actuels, la question de savoir ce qu'est la traduction est entière, particulièrement si on suppose que traduire c'est passer d'un texte en L1 (Langue source ou LS) à un texte en L2 (Langue cible ou LC). Dans le monde d'aujourd'hui, les populations se mélangent, les frontières nationales disparaissent et les littératures se diversifient de plus en plus à cause des migrations. Les sociétés plurilingues ne sont plus l'exception mais elles sont devenues la norme (Mackey, 1993), ce qui explique la présence de plus en plus fréquente de textes multilingues.

Cette reconnaissance du multilinguisme dans le monde nous emmène à poser un autre regard sur la traduction afin d'en découvrir la véritable nature. Paul Ricœur démontre que le multilinguisme est au cœur même de l'existence de la traduction. À travers les concepts de traduction intra- et interlinguale, Ricœur reconnaît l'existence d'une diversité de langues. Lorsqu'on essaie d'expliquer l'existence d'une diversité de langues dans le monde et par conséquent en traduction, le point de départ ordinaire est l'histoire de la tour de Babel. Ricœur soutient que l'histoire de Babel doit être comprise selon la perception des traditions de l'ancien Proche Orient au lieu d'être vue comme un mythe quasi-scientifique de l'origine de l'humanité. En effet, la sagesse de cette époque lointaine montre que plusieurs langues existent, c'est la réalité des choses et il n'y a rien de mal à cela (Ricœur, 2004 : 37). Ricœur souligne le besoin de reconnaître l'existence d'un désir de traduire qui va au-delà de l'utilité de traduire. Pourquoi traduit-on ? Comme Antoine Berman l'a démontré, une partie de ce désir prend ses origines dans un désir d'élargir les horizons de sa propre langue maternelle, non seulement en y ajoutant des connaissances extérieures mais en découvrant son potentiel inhérent mais méconnu. Ceci est particulièrement pertinent lorsqu'on considère que toutes les langues sont liées à la culture. La traduction intralinguale est synonyme de l'interprétation du sens d'un ensemble linguistique dans la même communauté langagière, ce qui implique qu'il est toujours possible de dire la même chose de manière différente (Ricœur, 2004 : 45). Cette assomption explique notre décision d'énumérer les solutions traductionnelles possibles des prises de paroles multilingues avant de choisir les plus adéquates pour le but que nous avons en vue.

La manière populaire d'expliquer la diversité des langues est de soutenir l'idée de « l'efficacité évolutive » et de « l'universalité des langues ». Ces opinions font de la diversité un scandale et un désastre irrémédiable parce qu'elles considèrent qu'il existe une langue originelle parfaite et universelle et une philosophie de la langue ayant pour but la perfection. Ricœur contredit ces opinions en affirmant que les peuples ont toujours traduit ; chaque locuteur a donc la capacité d'apprendre et d'utiliser des langues différentes de la sienne. Nous irons même plus loin en ajoutant que c'est à grâce à cette capacité que la traduction existe. Selon Ricœur, la capacité de traduire dépend de la capacité d'une langue à réfléchir sur elle-même et à pouvoir l'utiliser pour parler d'elle à la fois en tant que langue en soi et en tant que langue parmi d'autres langues (Ricœur, 2004 : 33). C'est ce qui, du moins dans une certaine mesure, permet la pratique de « l'hospitalité langagière » (Ricœur, 2004 : 43) qui signifie la reconnaissance de l'existence d'autres langues. La réception de ces langues ressemble à la traduction dans une grande mesure et cette pratique est essentielle aux êtres humains. La traduction pourrait ainsi être vue comme un lieu de rencontre entre des langues qui accepte dialogue, changement et évolution. Pour Ricœur, la diversité linguistique est importante et vitale pour le développement des êtres humains car elle leur permet à la fois de s'ouvrir aux autres au travers de la langue et de découvrir les richesses de leur propre langue par le biais de la traduction. À la suite de cette démonstration de l'existence et de l'importance de la diversité des langues, nous nous posons la question de la traductibilité du multilinguisme.

C'est au cours des dernières décennies du XXe siècle que les chercheurs ont commencé à être fascinés par la traduction. Avant cette période, l'histoire de la pensée philosophique occidentale a prêté peu d'attention à la pratique de la traduction et en particulier aux questions philosophiques qu'elle soulève. Derrida, l'une des personnalités les plus influentes et les plus productives de la pensée post-nietzschienne, soutient que la philosophie ne peut s'établir en tant que domaine privilégié de recherche de la vérité que si elle repose sur la possibilité de significations univoques qui dépassent les limites d'une langue et, par conséquent, restent les mêmes au-delà des frontières linguistiques (Lisse, 2002). En conséquence, la croyance et la possibilité de traduire impliquent nécessairement que l'idée qu'on se fait de la traduction soit le transfert d'une signification ou d'une vérité d'une langue à une autre. Cette conception exprimée ici par Derrida a dominé la manière de concevoir et

de théoriser la traduction en Occident pendant plus de deux millénaires, depuis Cicéron jusqu'à nos jours (Arrojo, 2010 : 247). En outre, quand Jacques Derrida déclare : « Plus d'une langue » comme mot d'ordre de son concept de la déconstruction, il insiste sur la pluralité, mais pluralité intralinguale, interlinguale et même sémiotique. Selon Anthony Pym (2004), Derrida souligne que nous ne devons plus parler des textes comme étant écrits dans une seule langue. En faisant référence à Pöchhacker⁴⁶, Pym nous donne un exemple visuel et concret de la présence réelle du multilinguisme en « traduction », particulièrement en interprétation simultanée : il dit que les récepteurs du discours produit (traduit) ont un accès visuel et auditif à l'orateur du texte original et que le discours original reste physiquement présent au même moment que le discours est produit (traduit). Bien que nous ayons la certitude maintenant que le multilinguisme est incontournable, il reste lié aux problèmes de traduction et à l'intraductibilité qui ravive les discussions sur l'illusion de fidélité, d'authenticité, de compréhensibilité que les philosophies postmodernes avaient déjà écartée. En effet, Ricœur affirme que la traduction suscite de grandes difficultés et en même temps de petits bonheurs. Il soutient que l'intraductibilité prend fin dès que la traduction commence. Pour lui, la traduction ne peut pas être mécanique et le paradoxe de la traduction est un paradoxe d'une équivalence qui n'est jamais complètement adéquate, « une équivalence sans identité » (Ricœur, 2004 : 40).

Des auteurs que nous avons étudiés, il est admis que la diversité des langues dans un texte ne peut pas empêcher l'expression de la vérité et le transfert de sens, que les langues peuvent cohabiter simultanément sans interrompre la communication, d'où la possibilité de traduire un texte multilingue. La question des techniques, stratégies et procédures de traduction proprement dites seront abordées dans la deuxième partie de l'étude. Les études postcoloniales ont établi un rapport particulier entre traduction et multilinguisme ignoré en auparavant en raison du rapport de force inégal imposé par la colonisation.

Pendant la période coloniale, les politiques linguistiques reposaient sur la dichotomie entre les langues. Le maintien de la domination occidentale s'est effectué par le biais de la séparation stricte des langues selon laquelle il n'y a pas de lien possible entre les langues étant donné que les réalités conceptuelles et sociales qui y sont liées sont radicalement

⁴⁶ Franz Pöchhacker a travaillé comme interprète de conférences et a publié de nombreux articles et monographies sur plusieurs aspects de l'interprétation.

différentes d'une langue à l'autre (Price & Lugones, 2003 : 7). Price et Lugones affirme que cette opinion est souvent justifiée par la promotion de l'idée selon laquelle certaines langues et sociétés sont inférieures à d'autres. La question de pouvoir est soulevée ici, et avec le pouvoir apparaît l'idée de domination qui présente les langues européennes comme complètes et universelles et les langues indigènes comme individuelles et moins élaborées. La colonisation de l'Afrique s'est opérée avec en toile de fond cette vision anthropologique de la langue et de la culture jusqu'à la période des indépendances. Aujourd'hui, une nouvelle perspective est visible dans la littérature postcoloniale dont l'objectif est de s'opposer à la domination des langues coloniales à travers l'utilisation du multilinguisme dans les textes.

Le contexte postcolonial africain est multilingue par nature en conséquence de l'imposition des langues coloniales dans un environnement où plusieurs langues indigènes coexistaient déjà avant l'arrivée des colons. Les littératures modernes africaines sont nées de systèmes éducatifs imposés par le colonialisme, ce qui a créé les caractéristiques spécifiques qu'on leur connaît aujourd'hui. On peut même imaginer que le multilinguisme y trouve son origine. L'écriture plurilingue vient donc naturellement aux écrivains postcoloniaux pour qui le multilingue est une réalité quotidienne (Bandia, 2008 : 136). Les études postcoloniales ont aussi changé la perception du multilinguisme qui est vu comme une source d'innovation depuis les années 1980 plutôt qu'une forme d'expression déformée. Le texte multilingue va même plus loin que la contestation de la définition traditionnelle de la traduction. Celle-ci veut que ce soit le passage d'un texte d'une langue L1 à une langue L2, car non seulement il peut impliquer plusieurs langues dans le processus traductionnel mais il porte en lui les effets de la traduction. Il ne s'agit dès lors plus de traduction intertextuelle mais le texte original est en lui-même une traduction.

La relation entre traduction et littérature postcoloniale se situe à deux niveaux. L'écriture postcoloniale se confond à l'acte traductif et il existe une traduction interlinguale de la littérature postcoloniale d'une langue coloniale à une autre. Le premier niveau représente ce que Salman Rushdie appelle littérature traduite⁴⁷. L'écriture postcoloniale est aussi connue sous le nom d'écriture comme traduction⁴⁸ (Bandia, 2008 : 149) car elle utilise les mêmes stratégies de représentation linguistique et culturelle que la traduction. Bien qu'elle se

⁴⁷ « translated literature » - notre traduction.

⁴⁸ « writing as translation » - notre traduction.

distingue de la traduction, il est métaphoriquement admis que c'est une forme de traduction qui déforme et plie la langue de colonisation pour qu'elle reproduise et communique la réalité socioculturelle et la vision de la langue dominée. Les auteurs africains s'attèlent déjà à cet exercice de traduction dans leur processus d'écriture, comme le souligne Myriam Suchet en reprenant les propos de Gabriel Okara :

As a writer who believes in the utilisation of African ideas, African philosophy and African folklore and imagery to the fullest extent possible, I am of the opinion that the only way to use them effectively is to translate them almost literally from the African language native to the writer into whatever European language he uses as his medium of expression (Okara cité par Suchet, 2010 : 97).

La représentation de la tradition orale dans la langue coloniale est ainsi vue comme un processus de transposition à deux volets qui comprend la traduction des cultures narratives orales en une forme écrite et ensuite la traduction de cette forme dans des langues et cultures distantes (Bandia, 2010 : 265). Le texte est reçu par les lecteurs comme un texte en langue européenne mais en réalité, il s'agit déjà d'une traduction dans laquelle des traces de l'« original »⁴⁹ en langue indigène sont encore perceptibles dans la langue coloniale. Cette pratique est considérée comme un attribut déterminant de la littérature postcoloniale qui façonne la langue coloniale afin d'exprimer des idées non-occidentales. Il en résulte des variétés non-occidentales de la langue coloniale, qui lui contestent son hégémonie et ses prétentions impérialistes et universalistes et sèment la confusion dans la notion classique de langue standard (Bandia, 2010 : 266). *Requiem for the Last Kaiser* n'est pas une traduction homogène des idées de l'auteur à partir d'une langue indigène vers une langue européenne tel qu'Okara le perçoit, mais plutôt une juxtaposition de plusieurs langues différentes utilisées par les personnages dont certaines sont des formes d'hybridation et de vernacularisation (le pidgin-english, la langue de l'Ambassadeur). On note cependant que la langue principale de la pièce ne peut pas non plus être qualifiée d'« anglais standard ».

Dans la littérature postcoloniale, le deuxième niveau de la relation avec la traduction concerne les langues coloniales qui sont obligées de cohabiter avec les langues indigènes, des langues hybrides locales telles que le pidgin-english ou le créole à travers le mécanisme

⁴⁹ Il n'existe pas nécessairement de texte original sous forme écrite en langue indigène lorsque le matériel issu de la tradition orale est utilisé pour la création du texte en langue coloniale.

de mélange et d'alternance codique. Dans *Requiem for the Last Kaiser*, les personnages passent facilement d'une langue à une autre dans la même prise de parole. C'est dans ce cadre que la littérature postcoloniale devient multilingue en soi. Il est dès lors important de comprendre les enjeux de la traduction postcoloniale. D'abord, la littérature postcoloniale est disséminée dans le monde à travers la traduction qui joue un rôle central dans la lutte des cultures marginalisées pour l'acceptation et la reconnaissance dans l'espace littéraire mondial. De cette manière, la traduction commence à prendre en considération des préoccupations politiques et idéologiques étant donné que le partage asymétrique du pouvoir dans le contexte postcolonial où la langue coloniale coexiste avec d'autres langues minoritaires aboutit souvent à des pratiques de traduction qui vise à « minimiser les différences » des langues minoritaires pour le bénéfice de la culture du public cible majoritaire⁵⁰. En d'autres termes, la traduction est utilisée pour assurer l'accessibilité des cultures minoritaires en faisant des peuples colonisés ce que Spirak appelle des portraits et des clones inférieurs de leurs anciens colonisateurs⁵¹. Spirak propose une stratégie de traduction qui porte en soi un essentialisme positif et stratégique où le traducteur comme l'anthropologiste, cherche une connaissance intime et profonde de la langue, de la culture et de l'histoire des colonisés (Bandia, 2010 : 266).

Naranjana se montre aussi très soupçonneux à l'égard de la traduction car celle-ci avait été utilisée pour accentuer la domination coloniale. Il requiert que la traductologie confronte les bases politiques et idéologiques de l'échange interculturel fondé essentiellement sur les relations de pouvoir inégales au lieu de se contenter d'aborder uniquement des questions de représentation linguistique. Pour lui, la traduction postcoloniale doit être interventionniste à travers la pratique de la « re-traduction ». Elle doit déconstruire les pratiques traductionnelles liées à la colonisation et résister aux impositions idéologiques colonialistes (Bandia, 2010:266). Alors que Naranjana décrit la traduction postcoloniale comme une re-traduction, Bandia l'appelle re-création, réécriture ou réparation car elle implique la représentation des cultures marginalisées dans les langues dominantes avec une intention sous-jacente de restaurer et de redresser les inanités du passé et de résister à la présentation déformée de la langue, de la société et de la culture (Bandia, 2010 : 267).

⁵⁰ Minimiser implique réduire autant que possible les difficultés de compréhension dues au multilinguisme (Spirak cité par Bandia, 2010: 266).

⁵¹ « mimetic and inferior clones of their ex-colonisers » - notre traduction.

Bandia pense que la traduction doit être un moyen de négociation entre les langues dans une relation inégale. Cette vue de la traduction rejette la théorie de la langue en traductologie qui fait disparaître la politique, l'idéologie et la subversion des pratiques linguistiques et esthétiques des langues dominantes. Le texte postcolonial incluant par essence plusieurs couches linguistiques et plusieurs facettes culturelles, il demande des stratégies de traduction qui prennent en compte cette pluralité intrinsèque. La nécessité de trouver la fonction du multilinguisme dans *Requiem for the Last Kaiser* devient de par là même évidente. Bate Besong utilise-t-il le multilinguisme pour les mêmes fins que les écrivains garants du postcolonialisme ?

Les théories de la littérature postcoloniale présentent un intérêt certain ainsi que des liens que l'on ne peut ignorer avec *Requiem for the Last Kaiser*. Si l'on prend en considération la période d'écriture, la situation géographique (État néocolonial/ 'postcolonial' ; État africain), la nationalité de l'auteur (camerounaise), les thèmes développés dans l'œuvre et le message de résistance et de lutte contre la domination et l'oppression ainsi que l'utilisation de plusieurs langues dans le texte, tous ces éléments peuvent nous permettre de positionner *Requiem for the Last Kaiser* dans la littérature postcoloniale et nous pousser à embrasser l'idéologie qui la sous-tend. Cependant, nous pensons que le multilinguisme tel qu'il est utilisé dans l'œuvre ne partage pas la connotation idéologique et politique que la littérature postcoloniale pourrait lui conférer. Pour soutenir ce point de vue, certains auteurs ont présenté quelques revers de l'idéologie postcoloniale qui méritent notre intérêt.

6. Critique de la vision postcoloniale de la traduction

Utiliser des pratiques hybrides pour confronter l'hégémonie suscite certaines préoccupations. Pour Michael Cronin, cette fonction entraîne de grandes attentes alors que dans le monde global dans lequel nous vivons, le discours hétéroglossique peut simplement être vu comme une forme d'exotisme de la fiction postcoloniale. Il peut même être coopté pour l'amélioration et le rajeunissement de la langue de la métropole et ainsi plutôt servir la langue dominante. Ghosh-Schellhorn (1993) pousse la critique plus loin en expliquant

pourquoi la littérature postcoloniale selon ses termes est corrompue jusqu'à la moelle⁵² (Ghosh-Schellhorn, 1993 : 42). Pour commencer, la littérature postcoloniale est difficile d'accès aux non-initiés. Bien que Bandia définisse la littérature postcoloniale en des termes très simples, comme une littérature écrite dans une langue coloniale par des individus postcoloniaux, Ghosh-Schellhorn soutient que le nom littérature postcoloniale peut suggérer une catégorie claire de la littérature mais en réalité, elle ne correspond à aucune unité géographique et elle est difficile à définir (Ghosh-Schellhorn, 1993 : 37). En effet, les études postcoloniales traitent de l'ère pré- et postcoloniale alors que les études de traductions postcoloniales traitent de la période précédant et suivant l'indépendance. La spécificité géographique de la littérature postcoloniale confirme les préoccupations de Ghosh-Schellhorn. L'entité géographique dans laquelle s'applique la théorie postcoloniale devient floue quand celle-ci inclut des régions n'ayant aucune relation coloniale ou postcoloniale évidente comme le Québec et le Canada. La littérature postcoloniale comprend les littératures qui traitent spécifiquement du néocolonialisme ainsi que des littératures métropolitaines et issues de la migration aussi bien que les littératures de la Diaspora. Ghosh-Schellhorn (1993) reconnaît l'existence des relations de pouvoir inégal entre les anciens colonisateurs et colonisés mais elle indique que la soi-disant littérature postcoloniale et ses soi-disant caractéristiques inhérentes notamment la catharsis de la protestation, l'accent mis sur les différences entre colonisateurs et colonisés, le moyen d'expression (une altération de la langue de colonisation) qui est le mode de résistance postcolonial par excellence sont hautement contradictoires. À titre d'exemple, la publication de la littérature postcoloniale est restreinte aux marchés occidentaux. À quelle sorte de contestation peut-on s'atteler si elle s'intéresse simplement au peuple critiqué ? Ghosh-Schellhorn (1993 : 42) parle à cet effet des écrivains qui se prêtent au jeu 'Postcolonial'⁵³ pour présenter le fait que la littérature postcoloniale peut aussi être utilisée comme une source de divertissement pour la civilisation occidentale qui a besoin de sang neuf et qui offre en échange des prix littéraires. Ghosh-Schellhorn postule que le concept postcolonial tout entier est erroné à cause de ses prémisses eurocentriques et parce qu'il perpétue la dichotomie « Nous contre Eux »⁵⁴ alors que le but du contexte postcolonial devrait être de sortir de ce confinement

⁵² « flawed to its core » - notre traduction.

⁵³ « playing the Post-Colonial Game ».

⁵⁴ « Us vs Them ».

linguistique et de s'orienter vers ce que Ngugi wa Thiong'o appelle « decolonization of the mind » (Ghosh-Schellhorn, 1993 : 42).

Dans *Requiem for the Last Kaiser*, on retrouve des énoncés en anglais construits pour épouser la structure syntaxique et morphologique d'une autre langue comme une forme de traduction littérale ; les langues indigènes sont utilisées telles quelles sans altérations ; on retrouve aussi l'usage d'un « dialecte » de l'anglais (américain). Cependant, il semble que la langue est utilisée pour servir l'objectif d'expression et de communication de chaque personnage comme si chacun d'entre eux avait l'opportunité et la possibilité de parler naturellement et librement sans aucune contrainte ou intention délibérée de résistance à l'anglais. Par conséquent, l'idée de résistance à l'hégémonie d'une langue dominante ne semble pas être la raison principale de l'utilisation du multilinguisme dans la pièce de théâtre comme le montrent les langues en présence. La véritable difficulté est que nous ne comprenons pas entièrement les textes, multilingues ou non, traduits ou non (Meylaerts, 2010). La voie vers une compréhension réelle des textes commence en mettant l'accent sur la fonction spécifique que l'auteur a assignée à l'utilisation de la langue ou des langues pour exprimer ses idées.

7. Les fonctions du multilinguisme

Un auteur peut avoir plusieurs raisons d'intégrer différents éléments linguistiques dans ses textes. De nombreux théoriciens pensent que les écrivains incluent le multilinguisme dans leurs œuvres pour faire un portrait réaliste de la société ou de la communauté qu'ils décrivent ou pour marquer la nationalité d'un personnage⁵⁵. De plus, l'auteur peut avoir pour objectif de donner à son texte une élégance cosmopolite⁵⁶ ou même d'étaler ses connaissances linguistiques. L'écrivain peut aussi simplement vouloir explorer des sonorités pour son propre plaisir. Horn résume les rôles principaux de l'hétéroglossie littéraire comme suit :

1. *Sprachlich charakterisieren [caractériser (le personnage)]*
2. *Die Illusion fordern [accentuer l'illusion (de la réalité)]*

⁵⁵ Elwert, W. Th. 1960. L'emploi des langues étrangères comme procédé stylistique. *Revue de littérature comparée*, 34 :409-437 (Cité par Stratford, 2008:461).

⁵⁶ Giese W. 1961. El impleo de linguas extranjerias en la obra literaria. *Studia philologica* II (Cité par Stratford, 2008:461).

3. *Träger auktorialer Aussage sein [établir le ton de l'auteur]*
4. *Zur Einheit in der Mannigfaltigkeit beitragen [contribuer à unir les éléments hétérogènes]*
5. *Komische Wirkung haben [produire un effet comique]*
6. *Sprachspezifische Bedeutung vermitteln [transmettre un concept spécifique à une langue]*
7. *Ein Faktor lautlicher Schönheit sein [être un facteur purement esthétique]*
8. *Als Zitat fungieren [fonctionner comme citation]* (Horn cité par Stratford, 2008 : 461).

On retrouve la plupart de ces fonctions - sinon toutes - dans *Requiem for the Last Kaiser*, bien que Horn spécifie qu'une fonction particulière sera privilégiée selon le type de texte. D'après Stratford, les fonctions N°1, 2 et 8 sont réservées à la prose (fiction et théâtre) et les autres peuvent également s'appliquer à la poésie. Cette classification souligne de manière différente la complexité qui entoure la pièce de théâtre et accentue l'intérêt qui en découle.

Abiola Irele nous rappelle que les ingrédients qui constituent une véritable œuvre d'art sont, pour l'auteur, d'abord la capacité de perception d'une situation, ensuite la réponse ou la réaction à cette perception, la capacité d'exprimer ce qu'il a perçu et enfin de recréer cette expérience dans une forme d'art particulière. Nous reconnaissons chez Bate Besong cette habileté de production artistique, particulièrement dans son œuvre *Requiem for the Last Kaiser*, qui est le miroir partiel de la situation linguistique au Cameroun. Cette situation linguistique, il faut le dire, pourrait s'appliquer à d'autres pays du monde car avec les migrations et la mondialisation, s'il était demandé à un groupe de personnes de s'exprimer librement dans la langue de leur choix, on assisterait certainement à un creuset linguistique similaire. Pour les besoins de notre étude, nous avons décidé de l'appeler indifféremment multilinguisme et plurilinguisme. Dans l'histoire de la littérature, le multilinguisme a traversé diverses étapes de reconnaissance et de dénégation. La présentation de la fonction du multilinguisme dans le contexte postcolonial en particulier avait pour but de clarifier en principe la situation de la pièce de théâtre *Requiem for the Last Kaiser*, cependant l'idéologie postcoloniale n'est pas entièrement satisfaisante à cause des manquements inhérents à sa formulation. Il est néanmoins nécessaire d'y adjoindre une lecture et une analyse supplémentaires des prises de paroles multilingues pour confirmer ce point de vue. Cette analyse permettra de trouver la véritable fonction du multilinguisme dans la pièce en se servant sans doute de la grille élaborée par Horn (1981).

Sans vouloir se détourner de l'œuvre qui demeure le point focal de toute étude en traduction, la complexité de *Requiem for the Last Kaiser* et le nombre d'interrogations qui continuent de l'entourer nous pousse à nous orienter un instant vers son auteur et le contexte sociopolitique qui a suscité son écriture, dans notre quête de réponses et d'une compréhension plus profonde de l'œuvre. Shadrach Ambanasom auteur de plusieurs études sur Bate Besong et prolifique auteur camerounais, affirme à cet effet qu'il est impossible de comprendre son œuvre⁵⁷ en dehors de son engagement militant (Ambanasom, 2000a), d'où l'importance de connaître l'auteur.

⁵⁷ Ambanasom fait référence à l'œuvre poétique mais nous l'étendons à son œuvre entière car le même fil conducteur caractérise son projet d'écriture.

Chapitre 4 : Bate Besong : l’auteur et le contexte sociopolitique au Cameroun

1. Bate Besong⁵⁸ : inconnu, méconnu

Bate Besong est né le 8 mai 1954 de parents camerounais originaires de Mamfe⁵⁹. Pendant ses études secondaires au Collège St Bedes d’Ashing Kom sa passion pour l’art s’est révélée et s’est développée dans la musique ; il jouait alors dans l’orchestre du Collège et jouissait d’une certaine renommée. Bien plus tard, son ambition intellectuelle l’a propulsé dans le domaine littéraire. Il a ainsi obtenu une Licence du département d’anglais et d’études littéraires de l’Université de Calabar et un Master spécialisé en poésie et théâtre africains de l’Université d’Ibadan (Gikandi, 1993 : 61).

Pour un chercheur, le choix d’un auteur est toujours délicat et le nôtre ne s’est pas fait à la légère. Pendant nos études à Buea, nous avons mal jugé et mal interprété le comportement de cet homme, trop ouvert et trop secret, trop spontané et plein de retenue à la fois, un homme de contraste. Et ces contrastes, ces batailles sont le reflet de sa perception du monde. À l’université de Calabar, Bate Besong était un véritable rat de bibliothèque, timide et retiré. Ses multiples lectures ont servi de vivier à son inspiration littéraire. Il y a créé *Oracle* avec Babila Mutia, la première revue universitaire de poésie du Nigéria éditée par des étudiants. Juste avant l’obtention de son diplôme, il a publié en avril 1980 son premier recueil de poésie, *Polyphemus Detainee and other Skulls*. Ce recueil lui a valu un tel succès que la préface fut écrite par un Professeur de l’université de Calabar, Ime Ikiddeh, et ce fut le romancier Chinua Achebe qui le lança.

Il a puisé sa verve révolutionnaire dans la situation politique qui prévalait à cette époque-là au Nigéria ; en effet, le pays était sous le joug d’une dictature militaire. Bate Besong a écrit activement pour des revues littéraires comme *Opon Ifa*, *Anthology of Oracle Poets*, *West Africa Magazine* et *Quest Magazine* entre autres. Il a servi de nègre⁶⁰ pour plusieurs personnalités dont Mamman Jiya Vatsa et a édité les poèmes de Niyi Osundaré. Bien que

⁵⁸ Tout le monde l’appelait affectueusement BB.

⁵⁹ Mamfe est une ville située dans la province du Sud-ouest du Cameroun, à environ 50 km de la frontière est avec le Nigéria dans la région anglophone (Encyclopedia Britannica, 2012).

⁶⁰ Un nègre est un écrivain inconnu ou peu connu qui prête sa plume à des personnes, souvent célèbres qui signent l’œuvre finale.

Chinua Achebe ait lancé son premier livre, il a choisi pour mentor Wole Soyinka, avec qui il partage l'imagerie animale et les critiques virulentes et venimeuses du système politique. Bate Besong était ainsi enraciné dans le contexte nigérian, sa complexité politique, ses valeurs sociales et ses auteurs. Malgré ses origines camerounaises qui lui permettaient de revenir aux sources nationales, il ne l'a guère envisagé jusqu'à ce que son patriotisme le rappelle à l'ordre (Ngwane, 1993). Babila Mutia explique que Bate Besong s'est rapidement rendu compte que sa réputation émergente d'écrivain lui conférait graduellement une reconnaissance en tant qu'écrivain nigérian mais il ne voulait en aucun cas compromettre sa nationalité camerounaise.

Il arrive au Cameroun en 1982 à l'aube du *Renouveau*, l'époque pendant laquelle le pouvoir détenu depuis 22 ans par Ahmadou Ahidjo passe aux mains de Paul Biya. À la seule évocation du mot *Renouveau*, l'espoir et l'enthousiasme étaient palpables dans toutes les sphères de la société, au point où même Bate Besong n'y a pas résisté. Il écrit à cet effet dans le quotidien national, le *Cameroon Tribune*, en novembre 1983 : «The roses which were stymied by the desert Jackals now flower. A thousand roses now will bloom »⁶¹. Un auteur camerounais, Thomas Ayeh, renchérit :

Before people even took time to know the President, women in flowing "Kabas"⁶² were already parading the streets, warbling and singing his praises. Musicians got the hint and joined the bandwagon, then followed by obsequious civil servants. The national religion of Presidential deification was born. Nobody could stop the train of disaster. The whole country had become intoxicated by 'Papa Biya'⁶³.

Mais les populations vont vite déchanter car ce sont les balles qui ont fleuri et les roses ont produit des pétales de sang (Ngwane, 1993).

Bate Besong est accueilli avec beaucoup de suspicion et de méfiance par les autorités camerounaises, ce qui va lui devoir de nombreuses années de misère. En effet, ne pouvant trouver de poste à l'université, Bate Besong commence à enseigner la littérature dans le

⁶¹ Notre traduction : Les roses qui étaient jusqu'à présent étouffées par les chacals du désert commencent à fleurir. Des milliers de roses maintenant éclosent. (Traduction libre).

⁶² Vêtements traditionnels en pagne.

⁶³ Notre traduction : Avant que les populations aient eu le temps de connaître le président, des femmes dans leurs « kabas » flottants paraient déjà dans les rues, gazouillant et chantant ses louanges. Les musiciens ont saisi la balle au bond et avec les fonctionnaires serviles ont suivi le mouvement. La religion nationale de la déification présidentielle était née. Personne ne pouvait arrêter le train du désastre. Le pays tout entier était intoxiqué par 'Papa Biya'.

Collège protestant de Bali⁶⁴ où il inculque à ses jeunes élèves une nouvelle vision de la littérature et transforme les concepts littéraires obscurs en objets tangibles et accessibles. C'est dans cette ville qu'il rencontre sa femme ainsi que son bienfaiteur et sa source de motivation, Jan Deurwaader, professeur de mathématiques d'origine néerlandaise, qui l'a poussé à faire plus de théâtre que de poésie et l'a guidé vers le summum de la culture populiste.

Il se marie et entre dans la fonction publique en 1985. Il est tout de suite affecté dans le lycée public du département du Mayo-Louti⁶⁵ pour enseigner l'anglais aux élèves francophones. C'est le début des coïncidences dans sa vie car le Mayo-Louti se trouve dans la province de l'ancien président Ahmadou Ahidjo. Alors qu'il se croyait débarrassé du fantôme du dictateur, il se retrouve en plein dans son fief. Son séjour dans cette région lui a ouvert la porte d'écluse, lui permettant ainsi d'emmagasiner un matériel littéraire précieux qui allait nourrir ses œuvres par la suite. C'est aussi dans cette région, retirée et peu accueillante, qu'il a eu ses premiers tiraillements avec le ministère de l'éducation, car il contestait le choix des contenus pédagogiques. C'est là qu'il s'est rendu compte de l'hypocrisie des dirigeants qui ont juré la perte de leur nation et la faillite de la trésorerie nationale. Cependant, bien qu'il passe plus de quatre ans sans salaire parce que son dossier d'intégration à la fonction publique est introuvable malgré ses soumissions répétées au ministère, il n'est pas pour autant découragé (Mutia, 2007). Même si face à ces vicissitudes, il sombre pendant quelque temps dans la dépression, l'alcool et le tabagisme, il sait que ces extravagances prendront fin. Il écrit dans l'un de ses poèmes: « Do not say you are abandoned and deserted friend, for it is the beauty of your exile that has shown how ugly we have become »⁶⁶ (Ngwane, 1993).

Son périple dans le monde de l'enseignement l'emmène à Buea dans l'université anglo-saxonne récemment inaugurée où un emploi permanent lui est refusé sous prétexte que son Masters date d'il y a trop longtemps. Il s'inscrit donc en Doctorat d'études littéraires anglaises à l'université de Calabar. Il obtient son diplôme et est recruté à l'université de Buea en 1999 (Mutia, 2007). Sa verve séduit tout le monde autant dans les salles de cours qu'à

⁶⁴ Ville du nord-ouest du Cameroun (voir la carte à la page 149).

⁶⁵ Département du Cameroun situé dans la province du Nord dont le chef-lieu est Guider.

⁶⁶ Notre traduction : Ne dis pas que tu es abandonné et délaissé, mon ami, car c'est la beauté de ton exil qui a dévoilé notre laideur.

l'extérieur. Les foules se forment pour l'écouter dire des poèmes qui n'ont pas encore été écrits, chantant la chute de tous les dirigeants corrompus et éclaircissant les mystères de la misère des masses. Élèves et étudiants voient en lui un mentor.

Les premiers démêlés graves avec la police datent des années 1990 quand il passe douze heures debout pour un interrogatoire après la publication de son compte-rendu du livre *Mungo Bridge* de George Ngwane, un auteur anglophone. La deuxième fois fut après la représentation théâtrale d'une de ses œuvres, *Beast of No Nation*, dans un amphithéâtre de l'Université de Yaoundé. Il avait été invité pour une interview à la télévision nationale et il a été arrêté et incarcéré dans un lieu inconnu avant le début de l'émission sous l'inculpation de distribution de tracts qui pourraient inciter les populations anglophones à la rébellion. Il a également été accusé d'inciter les étudiants à la révolte.

Il faut croire que ces accusations avaient un certain fondement car deux semaines après cette représentation, l'Université de Yaoundé a été prise d'un accès sans précédent de volonté de changement politique émanant du pays tout entier. En décembre 1990, lors de la dédicace du livre *Lament of a Mother* de l'auteur anglophone Fale Wache, Bate Besong a présenté une communication dans laquelle il conseillait au gouvernement de construire davantage de prisons l'année suivante car les Camerounais préféreraient être incarcérés plutôt que d'accepter la confiscation de leurs droits. L'année 1991 fut effectivement une année de crise et de conflits, de tension et de terreur, une année de villes mortes et d'universités fantômes. C'est dans ce climat politique d'hostilité que Bate Besong a écrit *Requiem for the Last Kaiser*. Afin de préciser le contenu et la toile de fond de l'œuvre, nous allons nous pencher sur le contexte autour duquel l'œuvre a vu le jour.

2. Le contexte sociopolitique au Cameroun des années 1990

Le contexte sociopolitique des années 1990 au Cameroun qui a inspiré *Requiem for the Last Kaiser* était non seulement marqué par les pressions exercées sur le gouvernement pour qu'il mette en œuvre des changements constitutionnels permettant la liberté de la presse et le multipartisme, mais également par le conflit politique sous-jacent entre la minorité anglophone de la région du sud-ouest et du nord-ouest et la majorité francophone établie

dans le reste du pays. En effet, la structure fédérale originelle du Cameroun a été remplacée en 1972 par une République unie. Depuis la fin du XXe siècle, les demandes pressantes de la minorité anglophone pour son indépendance ou du moins le retour aux deux provinces fédérales se font entendre et inquiètent de plus en plus le pouvoir en place.

En rétrospective, pour mieux comprendre la situation décrite dans l'œuvre, il faudrait examiner plus minutieusement le contexte sociopolitique évoqué précédemment qui a fait émerger cette pièce et pour cela il convient de remonter l'histoire jusqu'au début du XIXe siècle. Les côtes camerounaises étaient alors le théâtre d'importantes activités de toutes sortes grâce aux missionnaires britanniques. Cependant les relations engagées en 1868 par la Compagnie allemande Woerman d'Hambourg ont eu plus d'impact sur les chefs locaux. C'est ainsi qu'un traité d'amitié et d'échange commercial a été signé entre les chefs locaux et les Allemands⁶⁷. Après la défaite des Allemands à la fin de la Première guerre mondiale, la Société des Nations (SDN) a confié à la Grande Bretagne et à la France un mandat pour gouverner le Cameroun. La Grande Bretagne a obtenu une très petite partie constituée de deux bandes de terre à la frontière du Nigéria ; cette région a été appelée British Cameroons (Cameroun britannique). La partie française était connue sous le nom de Cameroun français et jouissait d'une croissance économique et d'un développement politique beaucoup plus rapides que ceux du Cameroun britannique.

Au moment où les vents d'indépendance soufflent sur toute l'Afrique, le territoire sous mandat français devient indépendant en 1960 en tant que République du Cameroun. Quant à la partie britannique, un plébiscite a été organisé en 1961 pour décider s'il rejoindrait le Nigéria ou le Cameroun indépendant. La région septentrionale du Cameroun britannique vota de se rattacher au Nigéria et la région méridionale opta pour la République du Cameroun qu'elle rejoignit sur une base fédérale. La nouvelle nation est devenue la République fédérale du Cameroun avec deux États fédérés, le Cameroun occidental

⁶⁷ Cette relation entre le Cameroun et l'Allemagne est relatée dans *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane. Bien que cette œuvre soit fictive, l'auteur qui n'est pourtant pas de nationalité camerounaise a su faire état de cette période de l'histoire du Cameroun avec une perspicacité surprenante : « Donc, les Français, mandataires de la S.D.N., ne pouvaient détenir plus de droits que les mandants. Or la S.D.N. elle-même, savez-vous ce qu'elle a hérité de l'Allemagne, s'agissant du Cameroun ? Elle a hérité d'un procès ! Pas plus ! Ha ! Ha ! Ha ! Je vous étonne, hein ? J'ai des documents, chez moi. Je vous les montrerai. Vous y verrez que les Allemands avaient signé un traité d'amitié et de protectorat avec les souverains camerounais. Le kaiser traitait d'égal à égal avec lesdits souverains et c'est ainsi que les princes camerounais ont été élevés dans la Cour impériale même, avec les fils de l'Empire germanique. On a voulu nous faire croire que les Allemands étaient racistes... fondamentalement, plus que les autres nations blanches occidentales. C'est faux ! Hitler, oui, et ses nazis, ainsi que tous les fascistes du monde, sans doute (...) » (Kane, 1961 : 144).

(francophone) et le Cameroun oriental (anglophone) jusqu'en 1972, lorsque les deux régions se sont unifiées pour créer un État unitaire. Après 22 ans au pouvoir, le premier président du Cameroun, Ahmadou Ahidjo, a passé les rênes du pouvoir de manière pacifique au successeur de son choix, Paul Biya, qui est toujours le président de la République du Cameroun (*Encyclopaedia Britannica*, 2012).

Le malaise anglophone, qui explique les multiples arrestations de Bate Besong est donc né du changement de régime politique du Cameroun. En effet, Raoul Mbog⁶⁸ (2012) explique que, dans sa volonté de centraliser davantage l'État et de renforcer son pouvoir, le premier président Ahmadou Ahidjo proposa un référendum pour créer un État unitaire. Cet objectif devint réalité le 20 mai 1972, date de la naissance de la République unie du Cameroun⁶⁹. Selon Yves Mintoogue, spécialiste de l'histoire du Cameroun, l'abandon du fédéralisme est apparu aux anglophones comme une politique d'assimilation culturelle par la majorité francophone créant ainsi une menace constante contre l'unité des Camerounais. Les revendications des anglophones sont d'abord culturelles car le Cameroun étant un pays bilingue, les anglophones s'insurgent contre l'obligation de parler français même dans leur région alors que l'inverse ne s'applique pas aux francophones. Ensuite, les enjeux prennent une envergure politique et économique, les anglophones s'estiment sous-représentés dans les sphères de l'État alors que les richesses halieutiques, minières et pétrolifères de leur région sont exploitées à leur détriment par les francophones. S'estimant traités comme des citoyens de seconde zone, les anglophones réclament leur indépendance. La réaction de l'État s'est surtout manifestée par l'indifférence ou par diverses formes de violence. Le politologue Aboya Manassé de l'Université de Douala affirme que les activistes anglophones ont peu de chances de faire entendre leurs voix, faute de stratégie d'action bien pensée (Mbog, 2012). Bate Besong, sans se dissocier du peuple anglophone dont il est le porte-parole déclaré, jette cependant un regard lucide sur la situation. Dans *Requiem for the Last Kaiser*, il décrit les anglophones comme des personnes soumises et serviles, ce qui montre qu'il n'a pas forcément de parti pris, mais ce qui importe pour lui c'est la justice et l'équité. En effet, en réponse aux insultes extrêmement humiliantes proférées par le président

⁶⁸ Raoul Mbog est journaliste à SlateAfrique, un magazine d'information et d'analyse de l'actualité africaine.

⁶⁹ La fête nationale du pays est célébrée le 20 mai. Elle porte le nom de « fête de l'unité nationale ». Deux ans après son arrivée au pouvoir, le président Biya décide de supprimer l'adjectif « unie » pour revenir à l'appellation d'avant la réunification : République du Cameroun.

Akhikrikri à l'égard du responsable de la minorité : « Imbecile of the most inferior calibre. Traitor of traitors. Jackal who licks his own mother's dunghill anus! », la seule réaction est motivée par la peur. Il s'agit d'un « oui » prononcé de manière servile ; on ne note aucune trace de rébellion (Besong, 1998 : 19). Le commandant Abossolo se demande et répond lui-même à sa question : « Why anglofous⁷⁰ ... Betray themselves ? ... Their betrayals are a manifestation of self-hatred and impotent rage » (Besong, 1998 : 32).

Bate Besong apparaît ainsi comme un visionnaire qui a une perception claire et impartiale du contexte politique, culturel et social de son pays, le Cameroun. La traduction d'une de ses œuvres est d'abord un hommage à cet homme et à sa contribution à la littérature. L'Encyclopédie de la littérature africaine décrit son œuvre comme une plateforme conçue pour dépeindre et dénoncer l'oppression infligée à un groupe par un autre et les tensions qui en résultent notamment, la violence et l'absence de stabilité sociale, économique et politique (Gikandi, 1993 : 61). Mais cette traduction est également une opportunité pour disséquer l'œuvre et arriver à une lecture différente et plus profonde qui peut éclairer les enjeux de la littérature camerounaise et contribuer à mettre fin à la fragmentation de l'évolution de la littérature anglophone et de la littérature francophone qui nuit à la revitalisation d'une littérature camerounaise unie.

Bate Besong a un rapport particulier avec son public et son but est surtout de générer un questionnement plutôt que d'offrir des solutions toutes faites. Il pense que son public devrait sortir de la salle de spectacle plus perplexe que satisfait. Il le faisait également dans ses salles de cours où il ne manquait pas de défier les raisonnements de ses étudiants et de les pousser au-delà des limites intellectuelles qu'ils voulaient se fixer. Tous ceux qui ont connu Bate Besong, se souviennent de son rire. Le rire est pour Bate Besong ce que la canne est à un vieil homme, sinon plus. Il riait généreusement, il riait encore plus fort dans l'adversité. Bate Besong ne parlait pas avant d'avoir ri car dans son mode d'expression, le message ne se trouve pas dans les mots mais dans l'humour qui les accompagne (Nyamndi, 2008). Bate Besong⁷¹ écrivait comme il vivait, drapé et inspiré par l'humour que l'on retrouve à profusion dans son œuvre. Bate Besong a disparu physiquement mais sa mémoire

⁷⁰ Il se réfère ici aux anglophones en utilisant « anglofous » qui a son équivalent pour les francophones, *francofools*.

⁷¹ Bate Besong est décédé suite à un accident de la route en 2007. Sa mort était tellement violente que son corps était complètement méconnaissable.

demeure vivante et inaltérée, ses batailles sont toujours autant d'actualité qu'elles l'étaient il y a 20 ans. On ne saurait les ignorer, comme il le disait lui-même.

Nous allons dans le prochain chapitre présenter le public initial de la pièce et celui à qui nous dédions la traduction de l'œuvre. Ces deux publics se distinguent l'un de l'autre par des caractéristiques propres à l'intention poursuivie.

Chapitre 5 : Le public cible

Bate Besong ne destine pas son œuvre à un public spécifique ; ses thèmes, ses motivations et ses intentions ont un caractère universel qui n'exclut que les personnes qui se sentiraient directement attaquées par ses œuvres. Pourtant, son style représente l'élément le plus à même d'établir une distinction parmi les lecteurs/spectateurs. Pour ce qui est du public cible de la traduction de *Requiem for the Last Kaiser*, nous avons choisi un public francophone au sens large. Il faudrait d'abord définir ce qu'est un francophone pour comprendre si des caractéristiques communes peuvent être trouvées pour regrouper un public cible aussi divers. Bien que l'accent soit mis sur le texte à traduire, représentation et texte dramatique sont indissociables. Nous terminerons donc ce chapitre en abordant d'autres éléments qui entrent en compte dans la relation entre le public et la pièce notamment, les lieux de représentation, les types de troupes théâtrales et le rôle du spectateur.

1. Les caractéristiques du public de Bate Besong

Selon Victor Hugo, il y a trois espèces de spectateurs qui composent le public du théâtre : les femmes, les penseurs et la foule (Hugo, 1934b : 9). La foule demande au théâtre de l'action et des sensations, les femmes veulent de la passion et des émotions et les penseurs cherchent des caractères et des méditations. Sur la scène, les pièces de théâtre satisfont donc un besoin pour chaque public en leur assignant trois espèces d'œuvres dont « l'une est vulgaire et inférieure » les deux autres sont illustres et supérieures. » (Hugo, 1934b : 10). Autrement dit, le mélodrame pour la foule, pour les femmes la tragédie qui analyse les passions et pour les penseurs, la comédie qui peint l'humanité (Hugo, 1934b : 10). Jarry rejoint Hugo pour ce qui constitue le fondement de la catégorisation du public et du genre qu'il affectionne mais distingue quant à lui deux types : les intellectuels qui représentent un petit nombre et la masse du public populaire. Ce dernier qui a la particularité d'être d'un grand nombre, apprécie particulièrement les pièces à spectacles (pièces à décors et ballets ou d'émotions visibles et accessibles). Son objectif n'est pas d'apprendre mais de se détendre, il a besoin de sentimentalité et d'esthétique fausse. Pour le petit nombre d'intellectuels par contre, le théâtre est un lieu de participation à la création où il tire plaisir

de la réalisation de cette création qui a pour but ultime l'action. Pour relativiser cette distinction, le public populaire comme le public élitiste jouissent du plaisir de la création théâtrale, certes de manière différente et dans une optique également différente. Au regard de la distinction qui précède, de son style assez obscur et de son appel à l'action, on se dirait donc d'emblée que Bate Besong vise un public d'intellectuels, mais il n'en est rien.

La plupart des Camerounais pensent que Bate Besong a commencé sa carrière en tant que dramaturge. En réalité, Bate Besong est d'abord poète et le théâtre lui est venu bien plus tard. Cette précision est importante pour comprendre la relation qui lie l'auteur à son public et l'homogénéité de ses thèmes et de son style d'écriture. Le style de ses pièces de théâtre est empreint de langage poétique qui arrive à des moments les plus inattendus. Dans *Requiem for the Last Kaiser* par exemple, c'est le cas lorsque La Femme se souvient de ses confrontations politiques dans un retour en arrière. Son échange avec État-Major Abossollo et Monsignor Atangana est marqué par une réplique pour le moins poétique au moment où le ton monte et que le sujet devient de plus en plus sérieux. Il s'agit certainement d'un moyen trouvé par l'auteur pour montrer le dédain d'Abossollo pour la subversion ; il n'est nullement inquiet par le soulèvement populaire que La Femme promet.

VOICE OF ABOSSOLLO:

Those brethren are here to protect your soul from Nagasaki of Njindoum: they are here to lead penitent Christians into their indaba.

WOMAN:

(laughter). They are here to protect their stolen property.

VOICE OF ATANGANA:

Be careful woman... Don't let the devil mark you... Trust and obey.

VOICE OF ABOSSOLLO:

You're planning a coup?

WOMAN:

Ours will be a popular uprising, not a coup.

VOICE OF ABOSSOLLO:

Against who?

WOMAN:

(pause - vehemently). Outlaws rule through naked force and fraud.

VOICE OF ABOSSOLLO:

If you ask me: simply an exercise of vanity. Subversion is. (Besong, 1998:16)

Au XIXe siècle, le drame romantique se caractérise d’abord par l’utilisation des vers et des rimes dans les répliques. Il n’est donc pas étrange qu’Hugo identifie le dramaturge à un poète engagé, nous indiquant par la même occasion l’usage du langage poétique au théâtre :

Le vers au théâtre doit dépouiller tout amour-propre, toute exigence, toute coquetterie. Il n’est là qu’une forme, et une forme qui doit tout admettre, qui n’a rien à imposer au drame, et au contraire doit tout recevoir de lui pour tout transmettre au spectateur, français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rire, larmes, prose et poésie. Malheur au poète si son vers fait la petite bouche ! (Hugo, 1934a : 26).

À deux reprises dans l’œuvre, le public est appelé à participer activement au déroulement de la pièce. La scène se transforme en aire de jeu, les acteurs, pendant la mise en abyme, font des jeux de rôle et créent une cacophonie voulue, ils quittent la scène pour inviter le public dans l’action (Voir Besong, 1998 : 40 et 43). Il est donc primordial que le public comprenne bien ce qui se passe sur scène pour éviter de mauvaises surprises.

Comme en témoigne un article de Shadrach Ambanasom intitulé « Bate Besong : Is his poetry too difficult for Cameroonians ? », le style opaque de l’auteur qualifié d’ostentatoire et de caustique⁷² (Ambanasom, 2000a) attire et en même temps repousse le lecteur. Ce qui repousse ce sont les mots étranges qu’il utilise, qui sont pratiquement imprononçables, ce sont des emprunts à d’autres langues (le français, l’arabe, l’allemand, le kenyang) et souvent des mots de sa propre création pour exprimer sa pensée aussi précisément que possible. Il ne respecte pas de structure fixe ni de chronologie stricte et souvent pas de logique syntaxique. Parce que l’univers est sa source d’inspiration, les images qu’il utilise forcent le lecteur à faire un voyage mental acrobatique et ahurissant de l’Afrique en Europe, en Amérique, au Proche-Orient. Le lecteur doit être prêt à des allusions à l’histoire, à la littérature, à la Bible, à la biologie, à la physique etc. Pour le lecteur moyen, toutes ces excentricités stylistiques et ces idiosyncrasies présentent dans l’œuvre poétique et dramatique de Bate Besong, la rendent assez intimidante et peu attirante. Malgré cela, les thèmes⁷³ qu’il développe attirent inexorablement et séduisent le public camerounais pour qui il reste un auteur très populaire. Dans un de ses derniers poèmes *Above Cameroon*, il exprime sa culpabilité liée à la nature du langage de son écriture (poétique) qui s’avère être

⁷² « jazzy, abrasive style » - notre traduction.

⁷³ Mauvaise gouvernance, méfaits des autorités publiques et même l’amour et la mort.

au-dessus des capacités intellectuelles des Camerounais (Ambanasom, 2000a). Il lui appartient alors de changer son style, d'abandonner ses « mots métalliques et ses phrases incandescentes » (Ambanasom, 2000a) pour être plus accessible à la masse pour laquelle il mène un combat si féroce contre l'élite au pouvoir.

Tout compte fait, l'écriture de Bate Besong ne demande pas d'exercice cérébral inhabituel, elle exprime ses émotions fortes et surtout la colère suscitée par la mauvaise gestion de la classe dirigeante. De là provient son obscurantisme, mais après avoir disséqué son œuvre et l'avoir démystifiée, on comprend avec Ambanasom qu'il s'agit de l'expression passionnée d'un homme qui a perdu patience et cela ne peut pas être doux et calme. C'est la raison pour laquelle nous examinons l'œuvre sous des angles aussi différents que possible.

Les raisons pour lesquelles Bate Besong a décidé de quitter la poésie pour le théâtre concernent le public auquel il s'adresse. La situation sociopolitique de cette époque au Cameroun demandait une réaction urgente qu'il se sentait le devoir de confronter. Babila Mutia nous confie comment Bate Besong concevait son théâtre :

Drama that would be put on stage and watched by audiences across the nation became an urgent medium to express his ideas and transmit his message to a lethargic nation. Aware that Cameroonians do not read, he knew that if he opted to take the path of poetry he had begun in Nigeria, he feared, as he said, that he "may die and remain unheard" (Mutia, 2007).

Cette citation nous renseigne sur son public cible qui est le peuple camerounais tout entier sans distinction linguistique apparente. Il est assez intrigant d'imaginer comment il espérait regrouper les factions linguistiquement opposées. La diversité linguistique y trouve-t-elle sa source ? Une caractéristique du public camerounais apparente dans cette citation, est qu'il ne lit pas. Est-ce parce qu'il est analphabète ou parce qu'il n'existe pas réellement un public pour la littérature au Cameroun ?

On constate que le théâtre n'est pas bien apprécié par le public camerounais. En effet, lors d'un entretien avec un journaliste du *Herald* en mars 2006, un professeur d'art dramatique de l'Université de Buea, affirme vouloir raviver la culture théâtrale au Cameroun. Dans le passé, explique-t-il, les salles de théâtre étaient pleines mais on a assisté à un déclin

systematique ou à une absence complète de représentations théâtrales dans certaines villes parce que la culture théâtrale a disparu. Ce manque d'intérêt est partiellement dû à l'absence de structures permanentes où les performances peuvent avoir lieu de manière régulière (Achigale, 2006).

Il faut cependant rappeler que dans les années 1960-1970, les pièces écrites par les dramaturges camerounais à partir du terroir et pour un public camerounais ne drainent pas non plus les foules. Elles n'attirent que l'élite intellectuelle, compte tenu du degré d'analphabétisme très élevé à cette époque ; seule une petite fraction de la population scolarisée a accès aux textes publiés. La forme de théâtre la plus populaire qui prend ses origines à cette époque et qui existe encore aujourd'hui, est le théâtre *télévisé* qui permet aux populations de continuer à profiter de cet art sans les contraintes du manque d'infrastructures adéquates. Il est pratiqué pour le théâtre francophone et anglophone. Le public joue un rôle important pendant les représentations. Il existe une interaction entre les acteurs et le public, c'est le cas d'Okonchong dans *Requiem for the Last Kaiser* qui traduit pour le public, ou de Monsignor Atangana qui s'adresse directement au public pour le convaincre du manque de foi de La Femme qui par conséquent, ne peut pas être une bonne chrétienne (cf. Besong, 1998 : 16).

Les amphithéâtres des universités notamment celles de Yaoundé et Buea servent également de lieu de représentation, ouvrant ainsi les portes du genre théâtral au public universitaire. En effet, c'est dans les universités que plusieurs des pièces de Bate Besong, dont *Requiem for the Last Kaiser*, ont été représentées grâce au dynamisme des clubs et des départements d'art dramatique.

2. Le public cible de la traduction de *Requiem for the Last Kaiser*

Le public cible de la traduction de *Requiem for the Last Kaiser* est le public francophone en général et le public francophone camerounais en particulier. Les francophones ainsi identifiés sont issus de cultures hétérogènes avec le français comme dénominateur commun. Ce français est parsemé de particularismes propres à chaque région ou à chaque

pays. Qu'est-ce donc un francophone? Quelle est cette langue française que les peuples/populations francophones ont en partage ?

Qui mieux que Léopold Sédar Senghor peut définir la francophonie, oubliée⁷⁴ jusqu'à 1962 :

La francophonie c'est cet humanisme intégral qui tisse autour de la terre, cette symbiose des énergies dominantes de tous les continents, de toutes les races, qui se réveillent à leur chaleur complémentaire.

La francophonie n'est pas une division géopolitique, elle regroupe surtout tous ceux qui dans leur vie quotidienne ou dans leurs communications parlent parfois français ou ne parlent que français.

Sans entrer dans des méandres statistiques, linguistiques et idéologiques, la langue française est parlée dans 57 États dans le monde. Elle est la langue officielle de 29 pays (unique langue officielle dans 14 pays et 16 régions), langue maternelle (le concept s'applique surtout à ceux qui parlent français en France, au Canada, en Belgique, en Suisse et dans la principauté de Monaco) et langue seconde (ou langue d'enseignement, souvent enseignée comme langue étrangère)⁷⁵. Le français a également un statut juridique. De cette catégorisation apparaît les différentes variétés du français qui, côtoyant d'autres langues, se transforme et se métamorphose. Dans la définition de la francophonie de Senghor, on constate l'idée sous-jacente d'une communion géographique et raciale vers « l'universel » où les peuples se rencontrent pour se compléter. Les critiques de la francophonie sont nombreuses. Plusieurs se basent d'abord sur la naïveté de la vision de Senghor et sur l'incapacité même du français et de la France d'accepter les individualismes et sur son obstination à s'enfermer dans « l'universalisme français ». Ce dernier promeut une conception centrifuge de l'universel, car elle est encore enfermée dans l'illusion d'être « le centre du monde » (Mbembé, 2007). Achille Mbembé souligne en effet que le nombre de francophones hors de France est supérieur à celui des Français. La langue française n'est de nos jours plus la propriété exclusive de la France parce qu'elle est « langue au pluriel » (Mbembé, 2007). Le blocage culturel français - encore selon les termes de Mbembé- se manifeste dans le rapport des Français à l'autre, car parler ou écrire un français pur c'est encore dire sa nationalité, sa

⁷⁴ Le mot francophonie a été créée par le géographe Onésime Reclus, il sera peu usité jusqu'à ce que Senghor s'en serve après les indépendances dans le but de militer pour la construction d'une francophonie cohérente.

⁷⁵ Données disponibles sur <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/francophonie/francophonie.htm>.

race et son ethnique, au lieu d'exprimer le Monde, l'universel. En conséquence, les Français manifestent un manque de considération réel au français des non-Français, aux institutions comme la Francophonie ou à la littérature écrite par des non-Français (Mbembé, 2007). Il existe donc une sorte de tension dans l'environnement francophone qui fragmente ses locuteurs en fonction de leur origine et de leur pratique de la langue française. Dans ces conditions, la tâche devient difficile d'identifier sur la base de la réalité statistique et de la critique de la Francophonie, un public francophone homogène qui pourra orienter les choix stratégiques de traduction.

Pour ajouter à cette problématique, la diversité linguistique de *Requiem for the Last Kaiser* est à l'image de la situation linguistique du Cameroun, mais le texte est aussi inaccessible à un public plus large à cause de cette spécificité. Nous rappelons que l'un des objectifs de ce projet de traduction qui constitue notre étude est de donner par le biais de la traduction une place de choix à la littérature anglophone afin qu'elle puisse être connue et reconnue et que le message de l'auteur puisse être compris et interprété selon son intention d'écriture par les francophones camerounais. Nous avons donc plusieurs options pour traduire le texte. Le texte serait-il appauvri si on le traduisait entièrement en français ? On perdrait certainement en diversité mais on gagnerait à le rendre plus accessible. Cela contribuerait-il à faire passer l'intention de l'auteur ? La diversité linguistique est-elle fondamentale à cette œuvre ? Pour l'instant nous ne pouvons pas encore répondre à ces questions qui se font de plus en plus pressantes. La traduction a un impact considérable qui permet aux populations de connaître des œuvres au-delà des frontières linguistiques et de mettre fin à leur cloisonnement. La traduction peut conférer à la culture camerounaise multilingue une reconnaissance internationale en la faisant connaître à un public plus élargi, notamment francophone. Elle peut aussi rehausser le statut de la littérature camerounaise d'expression anglaise, car rares sont les œuvres en anglais qui ont été traduites en français alors que dans le sens inverse, il en existe une foison. En mettant les deux littératures au même niveau, la traduction pourra contribuer à une littérature camerounaise accessible à tous et réellement nationale, car participant à la diversité.

Pour ce qui est la représentation des pièces africaines, si nous pensons au public francophone au sens large, cela signifie que la pièce pourrait être jouée au Canada, en Belgique, en France ou en Suisse. Patricia Belzil, dans un article écrit en 2000, admet que la

rareté de théâtre africain sur les scènes québécoises explique une réception mi-figue, mi-raisin, à la fois enthousiaste et tiède, des œuvres théâtrales africaines. Le théâtre africain est perçu comme un théâtre de conte, où le rituel et la fête sont très présents et complémentés par la musique, la danse et le chant. Le public a un rapport intime avec la pièce car elle sollicite d'abord ses sens avant son intellect (Belzil, 2000 : 156). Belzil se réfère ici à la pièce de théâtre *Le Costume*, inspirée par la nouvelle de Can Themba, auteur sud-africain des années 1960 qui se caractérise aussi par l'absence de complexité dans la psychologie des personnages et par la simplicité de la scénographie. Le théâtre africain se trouve opposé au théâtre du Québec qui nécessite un effort d'intelligence alors que, selon Belzil, ce sont les images riches qui font le pouvoir d'évocation de l'art théâtral. Cette analyse succincte du public potentiel de la pièce et de sa réaction à une pièce africaine entre rejet et curiosité, met *Requiem for the Last Kaiser* en perspective, car cette pièce allie à la fois effort intellectuel, simplicité scénique et divertissement à travers chants et danses. Elle aurait ainsi la possibilité d'être appréciée sur une scène étrangère si d'autres éléments sont pris en compte. De nos jours, de nombreux festivals de théâtre existent en Afrique et ailleurs, au cours desquels les troupes se rencontrent pour la diffusion de leurs œuvres et pour discuter de questions liées à leurs activités. De telles plateformes existent notamment au Burkina-Faso et au Cameroun avec le RETIC (Rencontres théâtrales internationales du Cameroun) qui promeut un théâtre de recherche inspiré des rites et coutumes d'Afrique et fait participer des troupes étrangères.

La critique de la francophonie suscite une réflexion sur la langue que nous voulons utiliser dans notre traduction et pour notre public. Nous pensons qu'au-delà des différences régionales et nationales, il y a intercompréhension entre locuteurs de langue française. Nous voudrions, si l'intention de l'auteur s'y aligne, utiliser une langue qui dise et qui raconte au monde la société décrite par l'auteur dans son œuvre. Ce n'est pas une langue épurée qui nie l'identité individuelle, mais qui s'adapte à l'idée du français d'une métropole qui n'existe plus et qui méprise la diversité.

Une nouvelle dynamique cosmopolite apparaît entre les francophones grâce aux réseaux sociaux. Les mots, les termes, les expressions idiomatiques, les tournures de phrases s'échangent tous les jours sur la toile. Il ne s'agit pas seulement de l'argot d'un pays mais de jeunes et de moins jeunes qui partagent leurs expériences et leurs cultures sans

complaisance. *Je wanda*⁷⁶, par exemple, est un magazine qui a créé un groupe sur *Facebook* pour la diffusion de la culture, des activités et événements culturels ainsi que l'actualité à caractère comique ou surprenant, en utilisant le parler courant, parfois argotique, de divers pays africains ou même ce que l'on pourrait qualifier de français standard. De temps en temps, les membres échangent des salutations en leurs langues nationales ou expliquent des expressions usuelles spécifiques d'un pays qui sont ensuite couramment utilisées par les membres. Ce qui frappe sur cette page, qui est certainement une parmi tant d'autres et qui n'a pas de but linguistique avéré, c'est la familiarité et le sentiment d'appartenance à une communauté qui va au-delà des frontières nationales ou de l'âge et que de nombreuses personnes partagent ce sentiment. C'est à un tel public que la traduction de la pièce voudrait s'adresser.

La réception du théâtre, que ce soit de l'œuvre originale ou de la traduction, ne se fait pas sans heurts. Pour les besoins de cette étude, il s'agissait surtout de décrire ce public, mais étant confronté à des problématiques diverses, nous nous sommes principalement intéressée à la diversité des langues de *Requiem for the Last Kaiser* comme critère de recevabilité potentielle de la pièce. Le public camerounais à qui est destinée la pièce partage le multilinguisme présent dans l'œuvre, ainsi il n'a pas de problème majeur de compréhension à ce niveau-là. Ce qui pourrait lui poser problème c'est le style excentrique et compliqué de l'auteur et la gymnastique intellectuelle que requiert souvent sa compréhension. Quant au public cible de la traduction, son hétérogénéité intrinsèque constitue le problème, de même qu'un certain manque de familiarité avec le théâtre africain⁷⁷. La langue joue ici un rôle crucial en raison du statut du français et de ses locuteurs qui ne promeuvent pas tous la diversité au même niveau. En ce qui concerne le sujet propre à notre mémoire, comment traduire cette diversité de langues pour que le public puisse s'y retrouver et l'apprécier, nous l'aborderons de manière concrète dans la deuxième partie.

⁷⁶ « Je wanda » vient de l'anglais « I wonder », qui signifie *ça m'étonne, ça me surprend, ça alors ! c'est incroyable ! et même je me demande...* Le terme est issu de l'argot camerounais et est assez largement connu d'autres francophones.

⁷⁷ Pour un certain public francophone en dehors de l'Afrique.

En guise de conclusion de cette première partie, l'analyse des éléments du texte en général et de ceux extérieurs au texte (qui concourent à la compréhension des éléments constitutifs de l'œuvre) nous ont permis d'établir une base nécessaire à l'analyse et à la traduction des prises de paroles multilingues dans *Requiem for the Last Kaiser*. L'histoire du théâtre africain et camerounais a mis en exergue des aspects de l'évolution de ce théâtre vers de nouvelles formes, plus élaborées et plus adaptées aux caractéristiques de leur public et à la volonté de pallier aux manquements et de découvrir d'autres sphères théâtrales.

Nous pouvons donc affirmer que le théâtre est la forme d'expression littéraire qui convient le mieux à une Afrique qui connaît encore dans bon nombre de pays une crise du livre et qui a besoin de s'ouvrir au monde pour exprimer son identité à travers son expression linguistique. Bate Besong considère la pièce de théâtre également comme une plateforme de conscientisation pour pousser au changement de la société en perdition. La traduction apparaît alors comme un instrument de cette extériorisation car elle est par excellence ouverture à l'Autre.

Cette ouverture à l'Autre comme nous l'avons vu est entravée par le multilinguisme de la pièce de théâtre *Requiem for the Last Kaiser* et par l'hétérogénéité du public auquel nous destinons sa traduction. Ce public n'est pas toujours habitué au théâtre africain et n'aspire pas toujours à la diversité linguistique. Pour trouver un terrain d'entente qui permet la traduction, nous devons donc nous assurer de la fonction réelle du multilinguisme dans la pièce pour savoir si elle précède ou non le message de l'auteur et si elle doit être conservée ou supprimée.

DEUXIÈME PARTIE :

THÉORIE ET ANALYSE, TRADUCTION ET COMMENTAIRES

Nous avons abordé les questions relatives au théâtre en général et au théâtre africain en particulier pour servir de base à la traduction théâtrale qui ne saurait être faite sans en connaître les spécificités. Nous avons ainsi pu en comprendre les tenants et les aboutissants à travers les différents éléments du langage dramatique et les caractéristiques du public cible.

L'objet de notre étude demeure la traduction des prises de parole multilingues mais nous devons au préalable, en traducteur complet, connaître le « quoi » et le « comment » de la traduction⁷⁸ c.-à-d. traduire et connaître les mécanismes qui constituent l'acte de traduire en référence au cadre théorique qui entoure la traduction. En premier lieu, nous présenterons les principes de la théorie du Skopos dont l'utilité ne s'arrête pas dans les salles de cours. La théorie du Skopos apporte également l'ouverture à l'analyse dont nous avons besoin en l'absence de l'auteur pour identifier son intention d'écriture et la fonction du multilinguisme dans l'œuvre. L'herméneutique s'avère importante pour la compréhension du texte source et viendra compléter la lecture du texte. Nous allons brièvement ajouter la contribution de deux approches de la traduction littéraire, notamment la théorie descriptive de la traduction et le littéralisme de Berman qui nous amènent directement au cœur de la traduction d'œuvres multilingues. Cela nous permettra d'évoquer la traduction de romans multilingues réalisés par Ramiere et von Flotow. Nous examinerons également les conseils des praticiens sur la spécificité de la traduction théâtrale.

En deuxième lieu, nous effectuerons une analyse herméneutique et fonctionnelle des prises de parole multilingues afin de déterminer leur fonction dans l'œuvre. Enfin, nous présenterons notre traduction des prises de paroles multilingues et nous finirons par des commentaires pour aborder les particularités de cette traduction et des choix linguistiques.

⁷⁸ En référence à la méthode de Bassnett sur la complémentarité entre théorie et pratique en traduction.

Chapitre 1 : Fondements théoriques

En traduction, la terminologie peut souvent apparaître ambiguë et incohérente car la traductologie emprunte considérablement à d'autres disciplines (Gambier, 2010 : 412). Le terme *stratégie* correspond aux mécanismes utilisés ou aux décisions prises par les traducteurs pour trouver des solutions aux problèmes qu'ils rencontrent en traduction (Gambier, 2010 : 416).

Les stratégies peuvent être appliquées à deux niveaux, au niveau global et au niveau local. Le niveau global affecte aussi le choix des stratégies locales, elles sont régies par des conventions préliminaires qui d'après Reiss et Vermeer ne sont pas prescriptives dans leur nature mais formulent des préférences. Les stratégies globales sont spécifiques aux conventions de chaque culture et liées au type et au genre du texte dont le traducteur doit être conscient comme partie intégrante de sa compétence traductive. En d'autres termes, un certain type de texte ou des éléments spécifiques du texte (vouloir-dire ou message, le genre du texte, l'idéologie véhiculée etc.) appelleraient un certain type de traduction. Les décisions prises au niveau global concernent le texte tout entier, sont définies par plusieurs agents et servent à construire et à légitimer le texte traduit. Les stratégies locales quant à elles concernent uniquement le traducteur et elles peuvent être conscientes ou automatiques (Gambier, 2010 : 417).

D'autres termes comme théorie, approche et modèle peuvent également prêter à confusion. Une théorie est un discours organisé, un ensemble d'idées, de concepts abstraits qui décrit et explicite un domaine particulier ou des faits et/ou des phénomènes observés dans ce domaine (Pop, 2001 : 117). Une approche est une manière d'aborder l'étude d'une question, une perspective d'étude d'une question considérée comme importante. Une théorie se concentre sur une explication et se différencie d'un modèle qui est une représentation extérieure de l'explication, c'est une sorte de matérialisation de la théorie⁷⁹, c'est la représentation de l'explication d'un phénomène.

⁷⁹ Bell R. 2000. *Teoria și practica traducerii*. Iași : Polirom. (p.42) (Cité par Pop, 2001 :117).

Les caractéristiques de la théorie du Skopos nous offre un cadre et des directions pour l'analyse des prises de parole multilingue dans *Requiem for the Last Kaiser*. À ces critères d'analyse, nous ajouterons la description d'une situation de multilinguisme littéraire dans la société belge qui présente des similitudes avec la société camerounaise. Nous aborderons ensuite le littéralisme selon la conception de Berman comme stratégie possible pour la traduction.

Il n'est pas évident de décider avant d'avoir effectivement traduit quel type de stratégie locale sera utilisée, il convient alors de se laisser guider par les mots et leurs sens et seulement ensuite de commenter les stratégies locales réelles qui ont été efficaces pour la traduction. Cet état de fait nous ramène à la discussion sur la nature de la traduction, et de l'acte de traduire. Est-ce une science ou un art ? A-t-on besoin de théorie pour traduire ? Est-ce une activité innée ?

De plus en plus de personnes admettent de nos jours que la connaissance de deux langues différentes n'est pas suffisante pour être traducteur. Bien qu'il s'agisse d'une activité hautement pratique, la recherche théorique et méthodologique a également sa place en traduction. La théorie du Skopos élaborée par Hans J. Vermeer et dont dérivent les approches fonctionnelles comporte une théorie et une approche. Elle a initialement été utilisée à l'université de Mainz pour former et guider les étudiants-traducteurs à produire des textes appropriés à un public cible. Néanmoins, elle se prête bien à notre étude parce qu'elle est centrée sur le processus de traduction et propose un modèle efficace d'analyse du texte source.

1. La théorie du Skopos et les approches fonctionnelles

Lorsque la traduction commence à se distinguer dans le domaine scientifique et qu'il faut définir ses objectifs, les premières préoccupations proviennent du concept d'*équivalence* et en particulier la relation entre texte source et texte cible. Il s'agissait à ce moment-là de l'opposition entre traduction littérale et traduction libre, autrement dit, de décider si une bonne traduction est celle qui reste très près du texte (mot pour mot) ou celle qui s'en éloigne le plus par souci de préserver le sens (sens pour sens). Les théories basées sur

l'équivalence ont été contestées dès le début des années 1970 par l'émergence des approches fonctionnelles. Les mots ou la forme dans laquelle apparaît le message cessent ainsi de jouer un rôle prépondérant en traduction. Les approches fonctionnelles varient en fonction de leurs conceptions théoriques ; Gutt (1991) se concentre sur les théories de la communication, Holz-Manttari (1984) sur la théorie de l'action sociale et Nord sur la théorie de la fonction des textes (Pop, 2011 :119). Il y a quatre concepts principaux liés à la théorie du Skopos.

1.1 Le Skopos

Le terme *skopos* vient du grec et signifie « but »⁸⁰, c'est le concept principal de la théorie et il est perçu comme la fonction communicative visée (Nord, 2010:121). Dans tout processus de traduction, c'est le skopos de toute l'interaction traductive qui a lieu entre des langues et des cultures différentes qui détermine le choix de la méthode et de la stratégie de traduction. Par conséquent, les participants à l'interaction prennent des décisions guidées par les intentions communicatives de l'émetteur du processus (l'auteur ou une institution). Pour éviter la confusion, Christiane Nord (2010 : 122) distingue entre *intention* qui est la perspective de l'émetteur et *fonction* est le point de vue du récepteur (le public) qui utilise le texte pour un but particulier. Cette théorie est pertinente en ce qu'elle prend en compte que l'émetteur et le récepteur puisse appartenir à des cultures différentes et avoir des attentes différentes et cela s'applique particulièrement en matière de théâtre. De plus, trouver la fonction du texte source par son analyse rejoint notre objectif de déterminer l'intention de l'auteur dans l'utilisation du multilinguisme dans la pièce. Les critiques de la théorie du skopos ont souligné que l'intention de l'auteur peut être difficile à établir, mais nous soutenons avec Vermeer qu'il s'agit de l'intention comme interprétée par le lecteur ou l'analyste. En conséquence, la qualité de la traduction ne dépend plus du degré d'équivalence à l'original mais de l'adéquation à un objectif particulier qui est le but visé (Pöchhacker, 1992 : 214).

⁸⁰ Notre traduction. La version traduite de l'allemand traduit skopos par « purpose » donc « but ».

1.2 Les instructions de traduction

Le second concept de la théorie du Skopos concerne les instructions de traduction qui définissent la situation dans laquelle on a besoin d'une telle traduction. C'est une réflexion du but visé afin d'extraire autant d'informations que possible de l'émetteur (l'auteur). Dans notre cas, la nécessité de la traduction de *Requiem for the Last Kaiser* peut être contestée parce qu'il n'y a pas d'émetteur et par conséquent pas d'instructions de traduction. De plus, l'auteur étant décédé, nous n'avons pas d'informations claires concernant le but visé. Cependant, pour Vermeer, le texte est une offre d'informations dirigée vers un destinataire qui sélectionne alors les informations qu'il veut ou qu'il est en mesure d'utiliser dans une situation culturelle qui lui est propre. Nord (2010 : 122) considère ainsi la traduction comme une offre d'information dirigée vers un public de culture-cible au sujet d'une autre offre d'information élaborée pour un public de culture-source⁸¹. Elle ajoute que le sens est relatif et qu'il y a autant de traductions possibles d'un texte source qu'il n'y a de fonctions dans la culture cible qui peuvent être réalisées par le texte cible. En effet, l'une des compétences requises pour le traducteur c'est d'être bien enraciné dans la culture cible et d'avoir une connaissance approfondie de la culture source. Il sera alors possible de préparer des instructions de traduction basée sur notre connaissance de la culture source et notre compréhension du texte source. Les interviews de l'auteur apporteront un éclairage sur son travail et ses idées. Les questions auxquelles l'auteur⁸² aurait répondu peuvent être dirigées vers le texte source comme le suggère Pavis⁸³.

1.3 Les caractéristiques du texte cible

Les caractéristiques du texte cible doivent être conformes à la « cohérence intratextuelle » comme stipulée par Vermeer, c.-à-d. le public cible doit être capable de comprendre le texte cible et de l'accepter. Cette caractéristique correspond au besoin d'immédiateté du texte dramatique pour être efficace sur scène pour les spectateurs. De même, le texte cible doit garder un lien avec le texte source ; Vermeer parle de référence intertextuelle, par exemple, le texte cible peut être une reproduction très proche de la forme du texte source ou une

⁸¹ « an offer or information directed to a target-culture audience about another offer of information directed at a source culture-audience » - notre traduction.

⁸² Nous considérons l'auteur comme l'émetteur possible de la traduction.

⁸³ Cité par Zatlín (2005 :6).

adaptation aux conventions de la culture cible. Cette forme dépend de l'interprétation que le traducteur fait du texte source et des instructions de traduction.

1.4 La spécificité culturelle

La spécificité culturelle est importante dans la théorie du skopos et stipule que les cultures différentes doivent être prises en considération pendant la traduction, c'est le contexte socioculturel et historique dans lequel s'enracine l'acte de traduire ou le processus d'écriture du texte source, dans le but de faciliter la compréhension (Schäffner, 2010 : 236).

Les différences culturelles soulèvent des questions éthiques. En effet, si l'approche demeurerait purement théorique, il serait acceptable pour les traducteurs ou l'émetteur de manipuler le texte source à leur guise. Cependant, en pratique, les autres participants à l'interaction traductionnelle, le public cible, l'émetteur et l'auteur du texte source notamment, ont différentes conceptions de la traduction et différentes attentes du résultat d'une traduction. C'est ce que Nord appelle le principe de *loyauté*, c'est la responsabilité du traducteur envers chaque partenaire de l'interaction (Nord, 2010 : 126). Le traducteur est un médiateur qui anticipe les malentendus ou les conflits communicationnels pouvant survenir à cause des divergences dans la compréhension du concept de la traduction. Le traducteur doit trouver un moyen de les éviter ou de les résoudre sans imposer une culture aux membres d'une autre (Nord, 2010 : 126).

1.5 Le modèle d'analyse du texte à traduire

Le modèle fonctionnel d'analyse conçu par Christiane Nord sur la base de l'approche fonctionnelle de la traduction s'applique à tous les types de texte, littéraires et non littéraires. Elle préconise une analyse en deux étapes : l'analyse de la fonction (skopos) du texte cible et l'analyse du texte source. Pour analyser la fonction du texte cible, on décrit des facteurs pertinents permettant d'assurer la réception du texte traduit par un public particulier dans une situation donnée. Quant à l'analyse du texte source, elle comporte deux parties. Le traducteur doit d'abord se rendre compte de la compatibilité entre le matériel du texte source et les exigences formulées dans les instructions de traduction. Les instructions

de traduction sont idéalement fournies par l'émetteur de la traduction. Ensuite, le traducteur se livre à une analyse détaillée pour comprendre le texte source en prêtant une attention particulière à restituer l'intention de l'auteur. Cette démarche du texte source au texte cible n'est pas linéaire mais implique un retour vers le texte source. L'objectif de ce modèle est d'assurer la compréhension du texte source et l'interprétation correcte, c'est-à-dire la compréhension de la fonction des éléments textuels, et d'étayer les décisions prises par le traducteur pendant le processus de traduction.

Les approches fonctionnelles sont critiquées parce qu'elles sont prescriptives et orientées vers le public cible. Gideon Toury a plaidé en faveur de cette orientation car d'après lui, si une traduction est effectuée dès le début pour répondre à un besoin dans la culture cible, il est alors logique que le système de la culture cible soit l'objet de l'étude. Mais pour les praticiens de la traduction, ce n'est pas toujours dicté par le besoin, la traduction est souvent imposée à la culture cible. Plusieurs traductions ont vu le jour pour préserver une langue en danger de disparition par exemple, ou parce que le projet de traduction a reçu des financements ou un soutien institutionnel. Quoi qu'il en soit, dans notre cas, il y a un besoin même si celui-ci est relevé par nos soins : le besoin de consolider l'unité nationale au Cameroun par le biais de la langue parce qu'elle constitue le premier facteur de division des peuples, la volonté de démystifier le multilinguisme en littérature et dans la vie quotidienne car il n'est pas un frein à la communication, au contraire il apporte une diversité qui est réelle et qui correspond à l'identité des locuteurs et qui, par conséquent, pourrait être un facteur d'honnêteté, de liberté d'expression et d'ouverture vers l'Autre. Si un locuteur peut s'exprimer comme il lui sied sans contrainte alors il peut dire ce qu'il pense en toute sincérité pour son avancement personnel et celui des autres.

Notre désir d'élargir le public cible au-delà des frontières camerounaises n'est pas futile. Le monde n'est plus cloisonné et les problèmes qu'on rencontre dans un pays peuvent également apparaître dans un autre. En outre, le principe de la solidarité humaine suppose une conscience et une sensibilisation aux problèmes de l'humanité, même si ceux-ci ne nous concernent pas directement. Cela rappelle un proverbe africain : *quand la case de ton voisin brûle, si tu t'en désintéresses, le feu ne tardera pas à gagner ta case*. La souffrance sous toutes ses formes et la lutte pour le respect des droits de chaque homme reste un thème universel et personne ne peut dignement s'y soustraire.

L'importance de la compréhension du texte source et de son analyse constitue le point fort des approches fonctionnelles. Les traductologues se targuent d'arriver à une traduction objective mais est-ce réellement possible ? Si on considère qu'il y a des « lectures plurielles »⁸⁴ du texte et que le texte est une « œuvre ouverte »⁸⁵, on se rend tout de suite compte d'un certain indéterminisme. L'herméneutique se propose d'apporter une tentative de distinction entre les faits et les objets, l'analyse et la cognition, l'activité humaine et ses motivations inhérentes (Stolze, 2010 : 142).

2. L'apport de l'herméneutique

Selon Schleiermacher, le père de l'herméneutique en tant que philosophie du langage, quatre facteurs sont compris dans le processus herméneutique : saisir un passage du texte, ses conditions de production, son contexte situationnel et sa place dans une entité textuelle plus large⁸⁶ (Stolze, 2010 : 142). On obtient ainsi un objet textuel auquel il faut combiner une compréhension divinatoire. La compréhension est dirigée par une méthodologie et l'introduction de l'intuition à des proportions variées. Stolze explique aussi l'approche méthodologique de Schleiermacher qui se réfère à des aspects de l'analyse textuelle comme le lexique, la sémantique et la pragmatique et qui sont utilisés pour soutenir l'interprétation. Le « cercle interprétatif » ou cercle de compréhension entre le texte entier et un seul de ses éléments constitutifs nous permet d'utiliser seulement des parties de la pièce *Requiem for the Last Kaiser* pour notre étude sans rompre le lien avec le reste du texte. Un autre cercle existe entre la constitution du texte et l'effet réel qu'il produit ; ce cercle nous donne une visibilité sur les intentions réelles de l'auteur pour son lectorat. Pour Schleiermacher, lorsque la vérité se révèle à une personne, il y a toujours un aspect supplémentaire lié à l'intuition (Stolze, 2010 : 143). Les herméneutes contestent l'idée selon laquelle on peut accéder au sens du texte objectivement. L'accès au sens se « construit dans un va-et-vient dialectique entre le texte et le récepteur » (Balacescu & Stefanink, 2005 : 635). Le récepteur ne peut comprendre le texte qu'en fonction de son vécu. Le traducteur, conscient de son expérience personnelle et de son vécu, s'ouvre davantage à travers des lectures pour apprendre et

⁸⁴ Roland Barthes cité par Balacescu et Stefanink (2005 : 635).

⁸⁵ Umberto Eco cité par Balacescu et Stefanink (2005 : 635).

⁸⁶ «grasping a text passage, its condition of origination, its situational background and its placement within a larger text type entity » - notre traduction.

intégrer des horizons étrangers ou peu familiers dans le but d'élargir sa base associative et approfondir ses connaissances générales ou spécifiques au thème du texte à traduire.

La traduction n'en est pas pour autant subjective dans la théorie herméneutique de la traduction, elle comprend précision et méthodologie. Pour accéder au sens, à la vérité du texte selon Heidegger, le récepteur et le traducteur doit être conscient de sa facticité ; il doit distinguer sa propre opinion, son vécu en tant que fondement de sa saisie du texte et son vécu en tant que déformateur de sa compréhension du texte (Balacescu & Stefanink, 2005 : 636). Gadamer parle d'un « dialogue avec le texte » qui au cours de la lecture permet de dégager les isotopies du texte avec de plus en plus de précision.

Les approches fonctionnelles et la théorie herméneutique de la traduction sont donc complémentaires en ce qu'elles permettent d'allier d'une part la conviction que l'accès au sens du texte n'est pas objectif et une méthode qui apporte des repères pour soutenir l'interprétation intuitive du texte et aide à en déterminer la fonction. L'association de ces deux approches peut paraître contradictoire mais elle fait état de la difficulté de se fier à une théorie particulière comme réflexion sous-jacente à l'acte de traduire.

Cependant, la compréhension n'est pas tout, ce qui a été compris doit être formulé. Steiner (1992 : 328) affirme que toutes les traductions ne sont pas toujours adéquates car des facteurs tels que la créativité, les compétences linguistiques et la conscience du style de l'auteur sont essentiels. Par conséquent, la traduction dépend de l'interprétation du traducteur et de ses compétences linguistiques.

Dans cette étude, nous nous intéressons à un type particulier de traduction, la traduction théâtrale qui fait partie de la traduction littéraire. Le propre d'une œuvre littéraire est d'allier à la fois une forme, un contenu et des effets⁸⁷ que le traducteur doit être en mesure de restituer.

⁸⁷ L'effet est ici compris comme l'impression que le texte cherche à produire sur le récepteur. On parle d'impression émotionnelle, esthétique etc. on peut y ajouter l'effet de proximité et de distance étudié par Geneviève Roux-Faucard car comme le souligne Zhang (2006), le texte original n'est pas écrit pour un public étranger, il est donc normal que celui-ci éprouve le sentiment d'être éloigné du monde décrit dans l'œuvre, ce qui ne l'empêche pas de s'émouvoir. Selon Geneviève Roux-Faucard, l'effet de proximité « *c'est l'impression, ressentie par le lecteur pendant sa lecture, qu'il connaît bien ce monde, connaissait déjà et qu'il le retrouve* », et l'effet de distance, est celui que le lecteur ressent que « *c'est un monde peu représentable, un monde qui se refuse, qui nous refuse* ». Voir Roux-Faucard, G. 2002. Transtextualité et traduction : traduire le monde du récit. In : Israël F. (dir.) *Identité, altérité, équivalence ? La traduction comme relation* (Actes du colloque international tenu à l'ESIT le 24-26 mai 2000, en hommage à Marianne Lederer. Paris-Caen : Lettres modernes Minard. (p. 279-280) (Cité par Zhang, 2006).

3. La problématique de la traduction littéraire

La littérature se déploie sous plusieurs formes, poésie, roman, contes, fables, théâtre, ce qui permet de communiquer des messages et de créer de l'art. Comme nous l'avons vu pour le théâtre, le langage constitue une partie primordiale de la littérature.

Roland Barthes, théoricien du langage, pense que ceux qui écrivent des textes utilisent le langage de manière différente. Les écrivains⁸⁸ se servent du langage pour exprimer des idées et les écrivains s'intéressent essentiellement à un travail sur le langage non pas pour exprimer leur pensée mais pour interroger le monde sans donner de réponse (Zhang, 2006 : 105). Dans la même optique de hiérarchiser l'utilisation de la langue, Jean Paul Sartre distingue entre le poète et le prosateur. Il donne la préséance au prosateur dont le travail est utilitaire parce qu'engagé, à même de mettre l'homme face à ses responsabilités. La forme qui est pour lui le propre du poète, sans être inutile, ne précède pas le contenu. Cependant, la poésie est également utilisée de nos jours, non plus pour la beauté du langage, mais à des fins contestataires : on parle de poésie engagée. La forme et le contenu apparaissent ainsi inextricablement liés ayant pour but d'agir sur le lecteur. Il s'agit de créer une communication entre l'œuvre et le récepteur pour lui transmettre quelque chose et produire un effet chez lui (Zhang, 2006 : 106). Le but n'est pas toujours d'instruire mais on ne sort jamais de la lecture d'une œuvre complètement inchangé.

La problématique de la traduction et plus particulièrement de la traduction littéraire se rapporte non seulement à la fidélité aux idées de l'auteur mais à son style, à son utilisation du langage et à la réception qui en sera faite par un autre public. Le traducteur doit donc conserver le style de l'auteur en travaillant son langage. Stolze conseille aux traducteurs d'utiliser les techniques disponibles de manière holistique. De nombreuses approches ont été élaborées en traduction littéraire, l'étude du littéralisme de Berman et de la traduction dans les sociétés multilingues par le biais de la théorie descriptive de la traduction nous donnera une idée précise des techniques employées pour traduire.

⁸⁸ Barthes, R. 1964. Écrivains et écrivains. In : *Essais critiques*. Paris : Seuil. (Cité par Zhang, 2006 : 105).

4. Approches de la traduction littéraire

La traduction littéraire a été abordée de différentes manières pour la décrire, l'expliquer et l'analyser. Après avoir examiné les discours sur la traduction par le biais des réflexions des traducteurs, des théories linguistiques et de récentes théories littéraires de la traduction,⁸⁹ Judith Woodsworth arrive à la conclusion que la traduction littéraire devrait être décrite à partir du sujet traduisant.

Traduire un texte littéraire c'est créer dans une autre langue un autre texte parallèle à l'original avec lequel le traducteur se reconnaît des affinités particulières et qu'il se donne pour mission de transmettre et de faire connaître dans sa propre culture (Woodsworth, 1988 :125).

Cette citation souligne bien l'indéterminisme des moyens utilisés pour traduire et l'incidence non seulement du vécu du traducteur mais de sa personnalité sur les choix de stratégies de traduction.

4.1 La théorie descriptive de la traduction⁹⁰

Les études descriptives de la traduction sont nées dans les années 1970 en réaction au caractère normatif de la plupart des théories de la traduction qui étaient surtout conçues pour la formation des traducteurs et l'évaluation des traductions. Elles prennent leurs origines dans le concept de « polysystème » littéraire inspiré des formalistes de l'école de Prague et des structuralistes russes (Snell-Hornby, 1988 : 23). Les approches normatives et prescriptives évaluaient les traductions comme bonnes ou mauvaises en fonction d'une théorie fixe axée sur l'équivalence entre texte de départ et texte d'arrivée. Les manquements de ces théories sont surtout dus au fait qu'elles ne prennent pas en considération les conditions socioculturelles sous-jacentes à la production de la traduction et qui lui permettent de fonctionner dans la culture cible. C'est ce contexte socioculturel de réception de la traduction qui détermine les attentes du lecteur et qui fait partie de sa conception de ce qu'est une traduction.

⁸⁹ Judith Woodsworth fait référence à la théorie littéraire appliquée à l'étude de la traduction avec pour représentants des théoriciens comme Even-Zohar, Gideon Toury, James Holmes, José Lambert etc.

⁹⁰ En anglais, DTS (Descriptive Translation Studies).

Pour Gideon Toury, la traduction n'a pas d'identité fixe, elle dépend des forces qui gouvernent le processus de prise de décision à un moment donné. C'est une activité qui engage non seulement deux langues mais deux traditions culturelles qui s'expriment dans deux systèmes de normes différents (Gentzler, 1993 : 128). Le traducteur peut être assujéti soit au texte source soit au texte cible. La théorie descriptive a ainsi révolutionné les conceptions normatives de la traduction. Son approche est empirique et concerne l'étude de traductions existantes et s'oriente vers le rôle des traductions dans la langue-culture cible. Les traductions sont perçues telles qu'elles ont été réalisées et non pas telles qu'elles devraient l'être. Il en ressort que la théorie de la traduction n'est pas au service de la pratique. L'approche consiste à examiner un corpus de textes et ensuite à déterminer les normes et les contraintes qui s'opèrent sur ces textes dans une culture spécifique et à un moment spécifique de l'histoire (cf. Gentzler, 1993).

Reine Meylaerts souligne certaines critiques adressées à ce modèle en trois points. D'abord la « sur-accentuation du texte» auquel il faudrait associer une analyse socio-institutionnelle car le texte traduit existe en fonction de l'intérêt d'institutions de propagation et de censure, à travers des situations de consommation (Robyns cité par Meylaerts, 2004 : 290). Ensuite, le modèle est trop orienté vers la culture d'arrivée alors que les acteurs du contact culturels (auteurs, traducteurs, critiques) devraient être mis en relief. Enfin pour ce qui est de la place du traducteur, le modèle le considère comme un agent professionnel interculturel mais Simoni voit également en lui un individu social et le résultat d'une histoire sociale et culturelle personnelle qui structure sa représentation du monde et de sa place dans le monde. Cette représentation est pertinente dans la détermination des stratégies traductionnelles et Meylaerts a démontré ce qui structure l'*habitus* (concept développé par Pierre Bourdieu) du traducteur et des agents culturels dans le cadre de la traduction dans la société multilingue belge.

4.2 DTS : la traduction dans la société multilingue

La Belgique est un pays qui présente de nombreuses similitudes avec le Cameroun. Pour n'en citer que quelques-unes, la littérature et la traduction se développent dans un environnement multilingue caractérisé par une culture dominante (francophone) et une

culture dominée (anglophone pour le Cameroun et néerlandophone pour la Belgique) qui formule des exigences d'émancipation. La Belgique est un carrefour européen de langues latines et germaniques tandis que le Cameroun, Afrique en miniature, regroupe en son sein des langues des familles nigéro-congolaises, niho-sahariennes, bantoues, chamito-sémitiques et européennes. La société belge est connue pour son effort de réflexion sur les relations réciproques entre les deux cultures qui forment la nation et s'expriment dans la traduction de la littérature. Ce sont deux sociétés officiellement bilingues mais où la domination socioculturelle du français est réelle. Meylaerts s'intéresse à la période de l'entre-deux-guerres où la langue d'enseignement en Belgique est le français, jouissant d'un prestige universel qui explique sa domination sur le néerlandais. Au Cameroun, la domination du français est d'abord numérique et institutionnelle avant d'être littéraire. Meylaerts propose une analyse fonctionnelle des contacts littéraires intra-belges qui suscite notre intérêt car contrairement à la Belgique où la littérature est traduite intensément⁹¹ du néerlandais en français, il existe peu ou prou de traductions littéraires de l'anglais vers le français au Cameroun. Meylaerts pense que les antécédents individuels et collectifs dans la société, notamment l'histoire familiale et l'enseignement reçu, influencent les conditions sociales de la production et de l'évaluation linguistique des œuvres littéraires et ont un impact sur les techniques utilisées par les traducteurs et sur le rôle de la traduction dans un environnement multilingue. Nous nous attacherons à comprendre l'acceptation de Meylaerts qui d'après nous rejoint le fondement de l'approche herméneutique en traduction.

Le préalable de toute production artistique est la réception des œuvres produites. En Belgique, dans le cadre défini dans l'article de Meylaerts, les textes traduits sont accueillis par les revues littéraires et les maisons d'édition belges⁹². Les raisons qui poussent à traduire du néerlandais en français sont essentiellement la valorisation de l'héritage flamand, car cette traduction conditionne l'existence de la littérature belge en néerlandais. Le rapport de force détermine le choix des œuvres à traduire car ce choix permet de garder les Flamands

⁹¹ Entre les années 1920 et 1930 on constate une augmentation soudaine du nombre des traductions (Meylaerts, 2004 : 293).

⁹² En guise de parallèle, au Cameroun, les conditions d'existence d'une littérature traduite florissante sont justement entravées par le contexte de la réception des œuvres traduites caractérisé par la crise du livre et de son édition qui peine à s'établir solidement dans le pays ; elle touche déjà la littérature en langue originale en ce qui concerne le lectorat et les maisons d'édition, à combien plus forte raison la littérature traduite.

dans une catégorie sociale inférieure en se contentant de représenter son monde rural et populaire⁹³.

Le texte original en néerlandais donne la parole au peuple pour lequel il est écrit, ce qui apporte « la liberté d’aller et de venir entre les dialectes, les variantes régionales, le néerlandais standard, voire parfois le français » (Meylaerts, 2004 : 296). Ces références plurilingues sont gommées dans la traduction dont le rôle ici est de maintenir la pureté linguistique de la langue dominante et le rapport de force aux dépens de l’émancipation sociolinguistique des dominés que l’on déclare vouloir revaloriser. La norme opérationnelle des textes traduits pour garder des traces du monde flamand, maintient les patronymes et toponymes flamands et a recours à des registres familiers et populaires en français pour remplacer les dialogues originaux en dialecte flamand. Il n’y a ni identification, ni adaptation au contexte social francophone, le mélange des registres sert à continuer la perception dans la culture francophone de « la synonymie entre flamand et populaire » (Meylaerts, 2004 : 298). Meylaerts précise que ceci est en réponse aux attentes du lectorat francophone qui considère que le mélange de registre est un style tout simplement flamand ; cette esthétique prend le pas sur le message des œuvres. Le choix du monolinguisme dans les textes traduits est ainsi une stratégie de défense et de protection et un moyen de maintenir la domination puisque la culture dominante qualifie le plurilinguisme des dominés de populaire et donc de péjoratif. Cela se voit aussi dans le déficit de légitimité dont souffre la littérature néerlandaise aux yeux des francophones.

En s’éloignant du point de vue de la culture d’accueil (francophone), Meylaerts relève que les agents culturels partagent un espace identique, les traducteurs peuvent être d’origine néerlandophone ou francophone et les auteurs néerlandophones sont souvent plus bilingues que leurs traducteurs francophones qui n’ont pas appris le néerlandais à l’école. Les auteurs ont plus d’affinités avec les traducteurs d’origine néerlandophone avec qui ils partagent des antécédents collectifs que les traducteurs francophones ont avec leur public cible. Cette situation explique que les écrivains interviennent très souvent dans le processus de traduction, ce qui est visible dans les différences de stratégies traductionnelles appréciées par les divers acteurs.

⁹³ Par comparaison avec la littérature camerounaise d’expression française, la littérature camerounaise d’expression anglaise est pratiquement inexistante et pourrait bénéficier d’une ouverture offerte par la traduction.

La stratégie qui obtient l'accord de tous est le remplacement des dialectes par les registres familiers et populaires, même si les motivations diffèrent. Par contre, les coupures dans le texte original et le maintien des noms propres flamands ne sont pas approuvés par les écrivains-traducteurs néerlandophones. Ces derniers préfèrent par souci de fidélité rétablir les omissions et franciser certains noms propres flamands pour gommer l'inégalité des rapports sociolinguistiques. Parce qu'ils ressentent que le bilinguisme leur est injustement imposé, les cercles de promotion de l'émancipation des néerlandophones enjoignent aux élites unilingues francophones, pour qui les textes sont traduits, d'apprendre le néerlandais et de lire la littérature en langue originale car même s'ils apprécient l'ouverture offerte par la traduction, ils veulent une identité plus légitime. Ils perçoivent donc cette traduction orientée vers le public cible comme une trahison et lui préfèrent la non-traduction⁹⁴. Pourtant le problème est ailleurs, dans le choix des œuvres à traduire qui sont limitées à une littérature régionaliste et traditionnelle qui accentuent et confirment les perceptions de la culture dominante vis-à-vis les dominés. La conséquence est la disparition des traductions du néerlandais en français parce qu'un abîme s'est créé entre « l'histoire personnelle du traducteur, l'histoire collective des agents interculturels néerlandophones et l'histoire collective de son public francophone »⁹⁵.

Nous retenons de cette analyse de la traduction dans la société multilingue belge des années entre-deux-guerres, que les choix de stratégies de traduction sont influencés par les perceptions des traducteurs, leurs origines et le rapport socio-institutionnel entre langue source et langue cible. Ce constat nous rend plus conscient des enjeux de la traduction des prises de paroles multilingues dans *Requiem for the Last Kaiser* et nous prévoyons d'y être attentif dans le processus de traduction et en particulier dans le choix de nos stratégies de traduction.

⁹⁴ Georges Ngwane, écrivain et critique camerounais anglophone, se porte en faux contre la légitimité de la traduction pour faire entrer une œuvre dans la littérature. Il affirme ainsi que même si toutes les œuvres de Calixte Beyala étaient traduites en anglais, cela ne fera pas d'elles de la littérature camerounaise d'expression anglaise. On constate donc qu'au Cameroun les traductions ne fonctionnent pas de la même manière dans la culture source et cible. Et la conception d'une littérature au-delà des clivages linguistiques n'est pas encore ancrée dans les perceptions.

⁹⁵ A la lumière de cette analyse, en tenant compte des facteurs de la « dynamique culturelle et littéraire à l'intérieur de la société multilingue », une étude ultérieure plus approfondie de ce phénomène pourrait poser les jalons d'une littérature camerounaise traduite de l'anglais en français. Cela n'entre pas dans le cadre de cette étude.

4.3 Les stratégies de traduction dans les textes multilingues

Plusieurs théoriciens n'ont dévolu que quelques lignes au multilinguisme sans s'attarder sur les problèmes qui se présentent dans la traduction du texte multilingue. Steiner et Sternberg y ont fait référence succinctement et sans donner de solution. Pour la plupart pessimistes, les théoriciens ne pensent pas que les problèmes soulevés par le texte multilingue puissent être résolus (Stratford, 2008). Derrida, Berman et même Schogt se sont résignés à conclure respectivement que les systèmes linguistiques peuvent tout rendre à l'exception de la pluralité des langues ; l'hétérogénéité des langues tend à disparaître dans la plupart des traductions et finalement il n'y a pas de solution miracle et il faut se résigner et accepter qu'aucune théorie ne peut efficacement aider le traducteur dont les choix sont purement pratiques (Stratford, 2008 : 463). Stratford conclut qu'établir des règles universelles pour la traduction des textes multilingues semble impossible et que les traducteurs sont obligés de résoudre les problèmes individuellement.

Décider d'effacer l'hétérogénéité pour aboutir à des effets regrettables ; cela peut déformer le texte au niveau culturel, stylistique et idéologique. Ces effets ont pu être remarqués dans le contexte belge de l'entre-deux-guerres. Du fait de la standardisation de la langue, le texte peut perdre ses qualités et sa cohérence. Malgré ses conséquences indésirables, l'homogénéisation est toujours très populaire pour des raisons financières, parce que les textes homogènes sont plus faciles à comprendre et plus agréables à lire (Stratford, 2008 : 464). Par conséquent, ce n'est pas tant la nature du texte multilingue qui justifie une traduction multilingue mais les contextes de production et de réception (Stratford, 2008:468). En effet, bien que le texte multilingue présente des difficultés traductionnelles, la réalité de l'industrie de la traduction montre que ce n'est pas une tâche impossible. Ricœur (2004 : 15) affirme à dessein que ce qui est inaccessible, ce n'est pas la traduction mais la perfection de la traduction.

Il y a eu une école de traducteurs multilingues dont le but était de « célébrer Babel » ; en conséquence on trouve des textes traduits où deux langues voire plus cohabitent (Stratford, 2008 : 460). Stratford rouvre ici le débat entre théoriciens et praticiens, car elle soutient que les praticiens savent mieux quelles solutions concrètes sont nécessaires pour résoudre les problèmes du multilinguisme littéraire. Elle propose une traduction en langues multiples qui

représente mieux l'hybridité croissante de notre monde actuel. Pour ce qui est des procédures de traduction, von Flotow opte pour le calque dans sa traduction vers l'anglais du roman *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen au seiner kam ich rein aus der andren ging ich raus* écrit par Emine Sevgi dans un mauvais allemand, une sorte de dialecte turco-allemand⁹⁶ (von Flotow, 2000 : 68). Le calque est une traduction aussi littérale que possible et ici il se construit délibérément sur les irrégularités de l'anglais pour égaler ou reproduire d'une certaine manière les éléments du texte source (von Flotow, 2000 : 68).

Ramire a également décidé de garder autant que possible les empreintes de la langue d'origine. Elle le fait grâce à l'emprunt dans sa traduction en français de *The Widows of Suzette Mayr* afin de conserver le côté étrange du texte original et préserver sa dimension humoristique (Stratford, 2008 : 467).

Ces deux traductrices ont choisi les mêmes procédures, reposant principalement sur le littéralisme et les emprunts directs pour aborder le caractère multilingue de leur texte original. Ainsi, les défis auxquels les traducteurs font face ne sont pas nécessairement linguistiques mais surtout psychologiques. Il est possible de traduire l'hybridité dans certains cas, en ayant juste le courage d'oser traduire littéralement, affirme Stratford (2008 : 467) qui est bien consciente de l'impopularité du « calque » comme procédure de traduction. Les traductions de von Flotow et de Ramire constituent une autre tentative de traduction multilingue qui pourrait orienter notre quête de solutions traductionnelles bien que les textes originaux soient des romans et non pas des pièces de théâtre et que les langues en présence soient moins hétéroclites que dans *Requiem for the Last Kaiser*. Nous allons nous pencher sur le littéralisme qui apparaît comme le choix stratégique le plus populaire.

4.4 Le littéralisme

Nous présentons la conception de la traduction selon Berman qui peut avoir de la valeur dans la traduction des prises de paroles multilingues.

La traduction littérale a été écartée par plusieurs chercheurs comme moyen efficace de traduire en raison de son abstraction et du fait qu'elle n'accordait pas de place centrale au

⁹⁶ « broken German, a kind of Turkish-German dialect » - notre traduction.

sens. Antoine Berman, lui, parle de traduire la lettre. Sa conception non-conventionnelle vise à montrer que le texte est un texte traduit car il conserve les mots et approximativement la forme de l'original. Si les néerlandophones en Belgique voient en la traduction une trahison du fait de la disparition des spécificités linguistiques des textes originaux et une manifestation de la domination de la culture francophone dans les traductions de leur littérature en français, le littéralisme représenterait-il une solution ?

Pour Berman l'essence de la traduction est le jeu des signifiants qui s'oppose à la captation du sens. Il conçoit la « figure régnante de la traduction occidentale » comme ethnocentrique, hypertextuelle et platonicienne :

ethnocentrique signifie ici : qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci - l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture, hypertextuel renvoie à tout texte s'engendrant par imitation, parodie, adaptation, plagiat, ou toute autre espèce de transformation formelle, à partir d'un autre texte déjà existant, platonicien instaure une "coupure décisive" entre la forme et le fond (Berman cité par Zhang, 2006 : 107)⁹⁷.

Rechercher un effet équivalent est également ethnocentrique et a pour conséquence que toute trace de la langue d'origine doit disparaître ou être soigneusement dissimulée. C'est ce type de texte que l'on a l'habitude de trouver où le traducteur efface et neutralise la présence du texte étranger. Dans le cas de la Belgique, le caractère multilingue de l'original n'apparaît pas dans la traduction et est réduit au mélange de registres.

Berman propose une visée éthique de la traduction qui doit guider le traducteur dans sa tâche ; la traduction doit :

amener sur les rives de la langue traduisante l'œuvre étrangère dans sa pure étrangeté (...); et amender une œuvre de ses étrangetés pour faciliter sa lecture n'aboutit qu'à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l'on prétend servir. Il faut bien plutôt, comme dans le cas de la science, une éducation à l'étrangeté. (Berman cité par Zhang, 2006 :109).

⁹⁷ Berman, A. 1985. La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain. In : *Les tours de Babel, essais sur la traduction*, Mauvezin : Trans-europ-repress./ 1984. *L'Épreuve de l'étranger*, Paris : Gallimard.

Le littéralisme fonctionne bien pour la traduction des langues très éloignées des langues européennes (comme les langues de l'Extrême-orient) et des proverbes qui sont eux-mêmes, souvent par essence, hermétiques et étranges. Adopter le littéralisme peut paraître excessif et extrême dans le cadre de la traduction de la prose et même du théâtre car, pour ce dernier, il pourrait détourner l'attention du public de la compréhension des répliques au profit de l'étrangeté de la langue. Dans *Requiem for the Last Kaiser*, si nous décidons de conserver le multilinguisme, il ne faudrait pas qu'il passe inaperçu. L'un des reproches formulés contre la visée de Berman est qu'il reconnaît un sens au texte original mais il nie la possibilité de transmettre ce sens (Zhang, 2006 : 108). Il souligne des tendances déformantes dans les traductions qui visent le sens. Nous partageons cette idée dans la mesure où dans sa volonté de se plier au sens, qui apparaît en fonction de son vécu, le traducteur peut faire preuve de sur-interprétation et déformer ce sens. Ainsi, par souci de garder le même effet que l'original et les intentions de l'auteur, il faudrait traiter au cas par cas les instances de langage dans le texte source selon la fonction attribuée et l'effet voulu par l'auteur.

5. La spécificité de la traduction théâtrale

Avec la traduction théâtrale, les défis de la traduction des textes littéraires prennent une nouvelle dimension de complexité, car le texte n'est ici qu'un élément de la totalité du discours théâtral⁹⁸ (Bassnett, 2008 : 130). Parce que la spécificité du langage théâtral impose des contraintes au traducteur, Elam propose de distinguer entre texte dramatique et texte spectaculaire selon l'importance accordée au texte ou à sa représentation. Les théories de la traduction théâtrale sont ainsi classées chronologiquement en quatre catégories (Regattin, 2004 : 157).

5.1 Le texte théâtral comme texte littéraire

La première catégorie regroupe les études qui considèrent le texte théâtral comme n'importe quel texte littéraire. Cela s'explique car les critiques littéraires ont pendant

⁹⁸ La spécificité du langage théâtral est abordée au chapitre 2 de la première partie de l'étude (voir pages 31-41).

longtemps accordé la priorité au texte écrit plutôt qu'à sa performance. De ce fait, la traduction du théâtre était abordée uniquement sur le plan stylistique. Cette traduction pourrait convenir à toute fiction puisque la distinction entre traduction littéraire et traduction théâtrale a perdu toute signification, car ce sont les propriétés générales du texte (rythme, style, caractérisation et autres éléments formels) qui font sa théâtralité (Regattin, 2004 : 159). De la même manière, Sinding déclare qu'étant donné que l'oralité du texte théâtral est reproduit dans et par l'écriture, elle n'est pas différente des dialogues dans un roman⁹⁹. D'autres auteurs ont dépassé la conception de Sinding en donnant plus de considération à l'oralité, une sorte de compromis a été atteint et la traduction a commencé à se baser sur le texte dramatique qui est déjà beaucoup plus spécifique parce qu'il n'a pas d'équivalent exact dans d'autres genres littéraires.

5.2 Le texte théâtral comme texte dramatique

Les partisans de la deuxième catégorie de théories de la traduction théâtrale mettent l'accent sur le texte dramatique en tant que texte écrit. Ils considèrent que le texte théâtral a des caractéristiques spécifiques. En effet, le lien entre écriture théâtrale et les techniques de la scène a un impact inéluctable sur la méthodologie traductive. Trois caractéristiques sont prises en compte : d'abord la relation entre les répliques et les indications scéniques, ensuite l'immédiateté du discours théâtral qui implique que les spectateurs présents doivent saisir le sens du dialogue immédiatement (Zatlin, 2005 : 1) c'est-à-dire aussitôt qu'il est prononcé en une seule fois. Autrement dit, contrairement aux textes lus, le texte dramatique oral n'a pas de note en bas de page, les allusions et les références doivent donc être connues de tous et facilement perceptibles par le public (Zhang, 2006 : 134). La traduction doit ainsi transmettre les valeurs culturelles du texte tout en facilitant la compréhension. Selon Georges Mounin, traduire le théâtre c'est vaincre les résistances cachées qu'une culture oppose à la pénétration d'une autre culture ; il n'est pas possible de revenir sur ce qui a déjà été dit, cette tâche doit être accomplie préalablement à la représentation (Regattin 2004 : 162). Bassnett met l'accent sur le langage dans lequel le texte théâtral est écrit et déclare qu'il s'agit seulement d'un signe dans le réseau des signes visuels et auditifs. Cet aspect du

⁹⁹ Sinding, T. 1992. Les vertus de l'exil. *Les cahiers de la comédie française*, (2) :75-77 (Cité par Regattin, 2004:159).

théâtre justifie que certains textes doivent être adaptés pour être compris par le public du pays particulier où la pièce est jouée.

La troisième caractéristique qui est la « jouabilité » est difficile à définir. Certains auteurs pensent qu'elle dépend de la diction et doit être proche de la manière dont les gens parlent normalement, et la solution serait de traduire le texte à haute voix pour respecter le rythme et rendre la représentation plausible (Regattin 2004 : 164). Puisque le texte doit être joué, le choix et la musique des mots est de la première importance (Dubosquet cité par Regattin 2004 : 164)¹⁰⁰. Selon Bassnett (2008) les traducteurs doivent prendre en compte ce qu'elle appelle *undertext* ou *gestural text* qui existe dans le texte théâtral comme des mots invisibles déterminant les mouvements des acteurs dans le texte. Cette notion se rapporte à celle du verbo-corps de Pavis. Pour rendre le jeu possible, il faut que la traduction reforme le tout solidaire entre geste et mot. Inclure ses éléments permet de créer un théâtre vivant plutôt que les dialogues illustrés (Deprats cité par Regattin 2004 : 164). Un théâtre qui n'est pas vivant peut être rejeté comme l'atteste Jean Vilar¹⁰¹ et l'absence de rythme se manifeste par la lourdeur des répliques pour les acteurs et la difficulté de compréhension pour les spectateurs :

Les bons textes dramatiques sont marqués par un rythme. Les traducteurs sont en général incapables de retrouver ce rythme et de le rendre sensible dans leurs traductions. J'aime être porté par la respiration d'un texte. Les textes des traducteurs ne respirent pas. C'est pourquoi je préfère maintenant ne plus jouer que des textes dont je possède la version originale. Donc des textes français (Vilar cité par Zhang, 2006 : 134).

5.3 Le texte théâtral comme texte spectaculaire

Les théories basées sur le texte spectaculaire soulignent la nécessité de considérer la variété des signes qui jouent un rôle pendant la représentation. Le traducteur n'a pas seulement à rendre le style de l'auteur mais les modes d'expression de chaque personnage. La présence et le travail du traducteur ne sont par conséquent pas limités au texte mais s'étendent aux

¹⁰⁰ Dubosquet-Layris, F. 1993. L'esprit et la lettre, ou trahir pour demeurer fidèle. In : Vigouroux-Frey, N. (dir.) *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* Rennes : Presses universitaires de Rennes.

¹⁰¹ Jean Vilar (1912-1971) était acteur et metteur en scène français. Il est un connu pour son rôle de moraliste du théâtre qui se souciait surtout du public populaire ; il est le créateur du célèbre festival d'Avignon. Il reste un point de référence pour le théâtre contemporain.

répétitions pour s'assurer que la fidélité qu'il a recherchée dans sa traduction est respectée (Tomarchio, 1990 : 87). Tomarchio insiste sur la collaboration entre le traducteur, le directeur et les acteurs car ils sont tous des intermédiaires entre le texte théâtral et le public. Le public est essentiel au théâtre, c'est le spectateur qui exerce le contrôle final de la création théâtrale ; le public cible de la traduction doit par conséquent être pris en compte par le traducteur (Zhang, 2006 : 139). Prêter plus d'attention au texte spectaculaire remet les choses à leur place ; la représentation est plus théâtrale que le texte écrit ou lu.

5.4 Les nouvelles théories de la traduction théâtrale

Les nouvelles théories qui représentent la quatrième catégorie permettent de redécouvrir l'importance du théâtre essentiellement comme texte littéraire qui prend en compte la complexité de la tâche du traducteur théâtral. Bassnett affirme que le traducteur théâtral doit utiliser les mêmes stratégies que le traducteur littéraire qui travaille avec les incohérences du texte et qui laisse la résolution de ces incohérences à quelqu'un d'autre (Bassnett, 1998 : 107). Elle reconnaît que la collaboration entre traducteur et directeur est utile mais la traduction doit respecter les difficultés et les ambiguïtés du texte original et permettre à la représentation de s'épanouir en une infinité de possibilités (Bassnett cité par Regattin, 2004 : 164). Le traducteur doit donc éviter d'offrir un texte unidirectionnel, gommé de toutes les spécificités et possibilités d'interprétations offertes par l'original.

Ces théories nous permettent d'explicitier le rôle du traducteur et ce qu'on appelle généralement sa « visibilité ». Le traducteur devrait traduire non seulement le contexte mais aussi la gestuelle codée dans le langage qui contribue au travail de l'acteur. Si le traducteur ignore les systèmes qui s'ajoutent au système purement littéraire, il peut échouer dans sa tâche. Il doit alors déterminer les structures distinctives qui rendent le texte jouable et les traduire dans la langue cible même si cela implique des changements majeurs sur le plan linguistique et stylistique. Bassnett réconcilie la théorie de la traduction théâtrale avec notre approche fonctionnelle en affirmant que la fonction du texte à traduire est centrale (Bassnett, 2008:131). À cela s'ajoute une dimension culturelle en ce qu'elle offre un moyen concret de visualiser les éléments abstraits de la culture source. Peter Brook affirme à cet effet : « Here lies the responsibility of the theatre : what a book cannot convey, what no

philosopher can try to explain, can be brought into our understanding by the theatre. Translating the untranslatable is one of its roles » (Cité par Zhang, 2006 : 140).

Zatlin partage l'idée selon laquelle la performance est importante en traduction théâtrale car la traduction des mots et des significations ne produira jamais un texte jouable. Elle donne un conseil pratique en citant le théoricien français Patrice Pavis,

the translator as a dramaturge [...] must first of all affect [...] a dramaturgical analysis of the fiction conveyed by the text; that analysis should provide a coherent reading of the plot as well as the spatio-temporal indications contained in the text and stage directions (Pavis cité par Zatlin, 2005 : 5).

Pavis explique les stratégies possibles en tenant compte du côté culturel. Le traducteur peut accentuer les particularités de l'étrangeté dans la traduction ; il court le risque de rompre le lien entre le public et la représentation ou de rendre le texte illisible. D'autre part, si le traducteur décide d'adapter la culture d'origine en gommant l'étrangeté, considérant que la culture est universelle, l'étrangeté devient invisible. La solution intermédiaire est d'arriver à traduire en ménageant proximité et éloignement, familiarité et étrangeté (Pavis cité par Zhang, 2006 : 140)¹⁰².

En outre, Kelly constate que pour être fidèle à l'auteur et toucher le public, il faut rester fidèle à la signification du texte soit par la collaboration, soit par la servitude (Zatlin, 2005). En d'autres termes, la servitude ou la servitude totale au texte n'est pas désirable et pourrait produire des résultats inadaptés à la scène. La collaboration avec les auteurs vivants, même si cela n'est pas aisé, est possible si l'auteur respecte le jugement du traducteur et si le dialogue est établi entre les deux. Dans notre cas, l'auteur étant décédé, nous pouvons profiter de l'expérience de Pavis qui affirme que pour trouver ce que le texte signifie, il l'a bombardé de questions du point de vue de la langue cible¹⁰³ (Pavis cité par Zatlin, 2005 : 6). D'autres traducteurs d'auteurs décédés affirment qu'en se mettant dans l'esprit du texte source, ils ont pu déterminer ce qu'un auteur particulier aurait dit s'il avait vécu de nos jours dans la culture cible.

¹⁰² Pavis, P. 1990. *Le Théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti.

¹⁰³ « in order to find out what the source text means, I have bombarded it with questions from the target language's point of view » - notre traduction.

Le réseau littéraire Ariane propose des conditions minimales pour être traducteurs du théâtre, notamment les compétences linguistiques, l'expérience et le talent d'écriture. Zatlin ajoute à cette liste des bases fortes dans les deux cultures. Selon Pavis, la traduction prépare le public cible en adaptant le texte à la situation actuelle. Est-ce toujours nécessaire de moderniser les textes classiques ou faut-il permettre au spectateur de voyager dans le temps ? Faut-il rendre le texte complètement transparent au public cible ou faut-il garder une touche d'étrangeté ?

Lorsque le traducteur utilise la langue de son temps comme l'auteur le fait, il met l'accent sur le besoin d'adaptation du processus de la traduction. Il y a cependant des limitations à la liberté des traducteurs d'effectuer des changements sur des œuvres qui sont encore sous la couverture des droits d'auteur (Zatlin 2005 : 10). Certains spectateurs peuvent être déçus par les modernisations apportées à la pièce classique pour la rendre plus proche d'eux car le plaisir d'être entraîné à une époque différente reste l'une des plus grandes attractions du théâtre (Regattin, 2004 : 163).

Qui est le traducteur du théâtre ?

Plus les traducteurs sont fidèles à l'original, plus ils demeurent invisibles. L'utilisation de l'adaptation et de la transposition est en train de changer cette situation car le traducteur-universitaire est remplacé aujourd'hui par le traducteur-dramaturge. L'idée que l'on se fait du traducteur universitaire est souvent synonyme de mauvais, ennuyeux, manquant de l'étincelle en traduction qui fait le succès d'une pièce. Il est généralement vu comme un professeur entouré de livres et qui ne s'intéresse à rien d'autre. Le traducteur dramaturge par contre, est considéré comme un bon traducteur parce qu'il connaît le théâtre et encore plus parce que dans notre monde dirigé par l'argent, une adaptation est réalisée avec à l'esprit qu'une célébrité va aider à vendre la production. Le dramaturge n'a généralement pas besoin de connaître la langue du texte original dont il reçoit une traduction littérale comme point de départ de son travail de création (Zatlin, 2005 : 21).

Lorsque nous considérons traduction et théâtre, nous savons qu'il ne suffit pas de rendre le texte disponible et en ce qui concerne *Requiem for the Last Kaiser*, de rendre le multilinguisme disponible au public cible, mais également et plus encore, de traduire de telle sorte que le texte étranger puisse être joué convenablement par des acteurs sur la scène et

accepté par le public. Le traducteur du théâtre doit par conséquent connaître la langue source, être sensible au texte original et avoir des connaissances sur le théâtre afin que la pièce soit un succès sur scène. Pour ce qui est de savoir si le public rejette ou accueille l'étrangeté, des cadres anciens ou contemporains, nous convenons avec Schmidte (1995 : 23) qu'une traduction doit comporter un caractère étranger seulement s'il existe déjà dans l'original. Ceci s'applique bien à notre œuvre dont la spécificité linguistique nous transporte vers des lieux divers avec chaque personnage. Dans le chapitre suivant, nous nous attèlerons à mettre en pratique les éléments théoriques développés tout au long de l'étude sur la traduction du théâtre et du multilinguisme, nous pourrions déterminer si les deux sont conciliables.

Chapitre 2 : Analyse et traduction des prises de parole multilingues

La langue s'utilise dans des situations spécifiques qui la façonnent et lui attribuent son caractère. Les situations varient mais sont toujours marquées par un contexte socioculturel qui détermine les formes verbales et non-verbales utilisées par les locuteurs. La situation qui fait l'objet de notre étude est celle du texte dramatique, généralement considéré comme point de départ de la représentation théâtrale et base de l'activité de traduction. L'une des fonctions du texte dramatique est de susciter des effets chez le spectateur. En voyant le jeu des acteurs, le spectateur devrait éprouver des sentiments et des émotions ; la pièce peut ainsi faire rire, elle peut indigner, impressionner ou informer le spectateur. L'effet produit est donc au centre de l'interaction entre l'auteur, la pièce de théâtre et le public. Le traducteur, pour la production du texte cible, se substitue à l'auteur comme rédacteur du texte soumis à l'appréciation du public. Il lui revient de créer un texte qui sera accepté par le public cible de la même manière que le public source pour le texte original.

La traduction des prises de parole multilingues dans *Requiem for the Last Kaiser* soulève une problématique quant aux choix linguistiques. Faut-il supprimer le multilinguisme ? Et ainsi traduire tous les éléments multilingues en français courant ? Cela aurait pour avantage d'assurer une certaine clarté et fluidité au texte traduit, faciliterait le jeu des acteurs et la compréhension du public. Ou alors faudrait-il garder la trace de la diversité linguistique de l'original ? Auquel cas, quelles langues faudrait-il conserver, remplacer ou créer ? Quelles démarches faut-il adopter et quels procédés utiliser ? De la partie théorique sur la traduction et la traduction du multilinguisme, nous avons retenu que les décisions doivent être prises au cas par cas en fonction de l'analyse de chaque réplique, de son contexte et des éléments multilingues qui la constituent. Parmi les types de répliques, nous avons identifié deux monologues et plusieurs dialogues dans l'œuvre, où les éléments multilingues sont utilisés.

Nous commencerons par élaborer les instructions de traduction à partir des questions précises axées sur le texte source et sa comparaison avec le modèle de texte cible. Ensuite, nous passerons à l'analyse, à la traduction et au commentaire de la traduction de nos deux monologues. Nous soumettrons donc les éléments du texte qui font l'objet de notre étude à

une analyse intratextuelle telle que le suggère Nord, à laquelle nous combinerons une analyse herméneutique. Par la suite, avec cet éclairage, nous commenterons notre traduction, les possibilités que nous avons à notre disposition et les choix stratégiques que nous avons privilégiés. Nous examinerons séparément les monologues en raison de leur dynamique propre et du rôle particulier qu'ils jouent dans la pièce de théâtre. Pour finir, nous aborderons les problèmes spécifiques rencontrés lors du processus de traduction des prises de parole multilingues dans *Requiem for the Last Kaiser* qui nous permettront de répondre à la problématique de l'étude.

1. Instructions de traduction

L'aspect le plus important dans une traduction n'est pas seulement de transférer des informations d'une langue à une autre, mais aussi de déterminer la fonction exacte que joue le texte à traduire et d'évaluer si le texte traduit peut jouer le même rôle pour le public cible. La première partie de l'étude nous a amené à étudier divers éléments extratextuels concernant l'auteur, son style d'écriture, le contexte sociopolitique dans lequel la pièce de théâtre a été écrite et jouée, les caractéristiques du texte dramatique entre littérature et représentation théâtrale ainsi que les caractéristiques du théâtre africain et camerounais dont l'œuvre est issue. À partir de ces informations et d'éléments tirés du texte en général et des répliques multilingues en particulier, nous pouvons extraire un système semblable à une chaîne de communication qui prend en compte celui qui transmet le message, la personne à qui il le transmet, dans quelle intention, par quel moyen, où, quand et pourquoi. Ce système permet une analyse poussée du texte à traduire et produit les instructions de traduction que nous ne pouvons plus obtenir de l'auteur lui-même.

Les instructions de traduction sont une série de recommandations qui accompagnent un projet de traduction et qui décrivent dans quel but le texte sera utilisé. Pour le traducteur, les instructions de traduction répondent aux diverses questions susmentionnées sur le texte source et le texte cible. Les instructions de traduction permettent au traducteur de garder à l'esprit la complexité, les caractéristiques et les problèmes posés par le texte à produire. Autrement dit, elles mettent en lumière les intentions de l'auteur et aident à prévoir les caractéristiques linguistiques et les problèmes qu'il faudra résoudre pour obtenir un texte

acceptable pour le public cible. Dans les parties qui suivent, nous allons résumer les informations collectées dans la partie théorique sur le texte source et le texte cible et enfin constituer les instructions de traduction.

1.1 Informations situationnelles

L'auteur de *Requiem for the Last Kaiser* n'est pas bien connu du public cible et le contexte dans lequel se déploie l'histoire est étroitement lié à l'histoire du Cameroun et à sa culture. Cependant, l'auteur y ajoute des événements historiques et des références linguistiques correspondant à la spécificité des personnages. Dans l'œuvre, La Femme se caractérise par ses affiliations aux revendications révolutionnaires et est affectée d'allusions à la lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud qui fait figure d'exemple de protestation réussie à l'aube des années 1990. La Femme utilise par conséquent des mots et des expressions en zoulou. Les informations que l'auteur donne sur le Cameroun sont plus ou moins acquises et implicites pour un public camerounais mais pas pour un public en dehors des frontières camerounaises. Les autres informations par contre ne peuvent qu'être classées des plus évidentes au moins évidentes pour le public car une généralisation serait impossible en raison de son hétérogénéité. En l'absence d'informations provenant directement de l'auteur¹⁰⁴ pour situer le texte dans son contexte d'origine, nous nous fions essentiellement au texte à traduire et aux connaissances que nous avons obtenues grâce aux interviews de l'auteur sur sa vision du monde et sur son idéologie¹⁰⁵. Ces informations seront projetées dans le contexte de la métaculture du public cible.

Le public cible est un public francophone au sens large. Il n'est pas restreint géographiquement à un continent ou à un pays. Il se caractérise par sa diversité culturelle et linguistique, ce qui rend la détermination de la métaculture assez problématique. L'auteur lui-même a du mal à identifier son public, car il vise la masse mais utilise un vocabulaire, des expressions, des tournures syntaxiques, des allusions et des références que la masse a du mal à comprendre et auxquels elle s'identifie difficilement. Cependant, nous partons du

¹⁰⁴ L'auteur est décédé.

¹⁰⁵ Fandio, P. 2004. La littérature anglophone camerounaise à la croisée des chemins : entrevue avec Bate Besong. *Africultures*, (60). En ligne. Disponible sur : http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_login&no=3510&gauche=1.

principe que la pièce a une dimension universelle de par les thèmes abordés dans l'œuvre, la diversité linguistique qui la constitue et le genre littéraire choisi pour véhiculer son message. Ainsi, le côté expressif du théâtre et l'hétérogénéité inhérente de la pièce justifient la non-délimitation stricte du public cible. Tout locuteur capable de comprendre la langue française¹⁰⁶ et qui est ouvert à découvrir ou à redécouvrir la vie socioculturelle africaine et son expression théâtrale devrait pouvoir comprendre le message de l'auteur dans la traduction de *Requiem for the Last Kaiser*.

L'intention de l'auteur concerne à la fois le contenu et la forme du texte. Christiane Nord (1991) prévoit cinq intentions potentielles. D'abord, il y a des auteurs qui n'ont aucune intention. Ils écrivent pour le plaisir de se libérer de sentiments divers et ordonner leurs idées. D'autres auteurs écrivent en dehors de toute considération personnelle dans un mélange d'objectivité et de subjectivité ; Nord parle d'intention informative, référentielle ou descriptive (Nord cité par Osimo, 2004). L'intention expressive quant à elle est marquée par les opinions de l'auteur sur le sujet abordé. Lorsque l'auteur veut amener ses lecteurs à penser et à agir dans la direction qu'il propose, il s'agit de l'intention opérationnelle ou argumentative. L'intention phatique enfin, permet de maintenir l'interaction entre l'auteur et le lecteur (Nord cité par Osimo, 2004).

L'intention de l'auteur peut être différente de la fonction du texte s'il y a une différence temporelle entre la production et la réception du texte. Dans *Requiem for the Last Kaiser*, l'auteur s'implique à travers l'expression de ses sentiments et de ses idées afin de pousser les lecteurs/spectateurs à agir pour changer les conditions dans lesquelles ils vivent. Son intention qui est aussi la fonction générale du texte est une intention expressive et opérationnelle. Elle présente ses opinions sur la société camerounaise et le comportement illicite de ses dirigeants pour pousser le public à l'action par le biais de l'ironie et de la satire. L'auteur décrit une société rongée jusqu'à la moelle par les agissements de ses leaders qui pillent la nation et laissent les citoyens opprimés et sans espoir. Cette description se développe au fil des dialogues de la pièce de théâtre et des sentiments exprimés par les personnages. L'auteur dépeint ainsi une société dans laquelle la masse a soif de changement

¹⁰⁶ La langue française n'est pas elle-même homogène mais l'intercompréhension entre ses différentes variétés est possible et là où la langue ne suffit pas à faire passer le message, le jeu des acteurs peut prendre le relais, d'où l'importance de la représentation de la pièce de théâtre.

et comment ce besoin grandit dans les interactions entre les personnages. Il présente un parti pris idéologique populiste. L'effet produit sur le public est essentiellement comique, l'auteur le divertit tout en le conscientisant.

Le temps et le lieu de réception sont l'espace théâtral francophone qui s'étend sur tous les continents sans restriction temporelle. Bien que la pièce ait été écrite dans les années 1990 et qu'elle traite d'un État néocolonial dictatorial (Agidigidi), le thème de la dictature politique et idéologique est toujours d'actualité dans bon nombre de pays dans le monde et la couverture médiatique des États qui subissent une autorité tyrannique, garantit la compréhension de la situation. Le moyen de transmission est sous forme de texte théâtral écrit pour être représenté. La production et la réception du texte s'expliquent tout d'abord par la volonté de l'auteur de partager sa vision de la société dans laquelle il vit et de stigmatiser les violations des droits des citoyens afin d'apporter un changement et de créer une société meilleure, de briser la chaîne du silence, l'acceptation du statut quo, de réveiller le peuple de sa léthargie et de le pousser à changer sa condition.

1.2 Recommandations pour le traducteur

Pour obtenir un texte qui répond à l'intention de l'auteur, celui-ci doit être conforme au genre littéraire théâtral en ce que les répliques doivent être jouables et conformes au style général de l'auteur, particulièrement pour ce qui est du registre de la langue. Ce dernier doit être varié et flexible en fonction du personnage qui « parle » et celui avec lequel il interagit.

Le traducteur doit prendre en compte les présupposés culturels du public cible. Ce public est assez large et les références culturelles utilisées par l'auteur assez vastes afin que le traducteur puisse équilibrer les éléments connus et inconnus pour gérer la réception de l'étrangeté chez le public. Le traducteur peut ainsi s'accorder des libertés dans le choix des références culturelles qui auront un effet sur le public en raison du caractère hétérogène de l'œuvre et de l'absence de limites temporelles et spatiales fixées par l'auteur lui-même. En effet, l'auteur parle de tout, partout, mais pas n'importe comment ; il garde toujours à l'esprit son intention et chacun de ses choix linguistiques contribue à la transmission de son message.

Dans la traduction, la priorité sera donc accordée à la transmission des idées de l’auteur qui doit produire un effet comique sur le lecteur/spectateur au travers de moyens utilisés par l’auteur, notamment le multilinguisme, l’ironie, le sarcasme, la satire, qui sont inhérents au style de l’auteur et par conséquent indissociables du texte. La traduction à la lettre n’est préconisée que dans la mesure où elle permet de transmettre l’effet visé sur le public.

Les instructions de traduction ayant été élaborées, nous pouvons passer à l’analyse des éléments multilingues du texte source *Requiem for the Last Kaiser* et de leur utilisation qui se fait aux niveaux structurel, organisationnel et syntaxique et enfin réaliser la traduction.

2. Analyse, traduction et commentaire des prises de parole multilingues¹⁰⁷ dans les monologues

L’analyse du texte source guide le processus de traduction en fournissant les fondements des prises de décision sur les stratégies de traduction qui permettront d’obtenir un texte cible répondant aux instructions de traduction. Les éléments multilingues apparaissent à la fois dans les monologues et les dialogues de l’œuvre. Le monologue au théâtre présente sur la scène un personnage seul ou qui se croit seul. Il permet de révéler les sentiments du personnage. C’est un discours solitaire et qui répond à plusieurs fonctions : introspective, délibérative pour une analyse des actions passées du personnage et une préméditation des actions qu’il compte effectuer; explicative pour connaître la situation de l’action dramatique ou dramatique pour faire avancer l’action.

2.1 Le monologue d’Akhkikriki Njunghu

2.1.1 Analyse du monologue

Les prises de parole multilingues n’apparaissent pas hors contexte, elles appartiennent au tout textuel. Le projet de traduction ne saurait par conséquent se limiter à la traduction du mot ou de la phrase issus d’une langue autre que l’anglais. Il faudrait que la dynamique de ce

¹⁰⁷ Une réplique est une parole prononcée par l’un des personnages dans un échange de paroles, autrement dit dans un dialogue, alors que la parole est le texte prononcé par un personnage. Ici, nous avons préféré ‘prises de’ parole à ‘réplique’ pour son caractère général car nous n’étudions pas uniquement les dialogues.

segment qui fait le multilinguisme de la pièce se manifeste concrètement. Cette première prise de parole multilingue ouvre la pièce. Dans cette scène d'exposition, le personnage prépare un stratagème pour tromper le peuple. Il justifie cette imposture par sa place de choix dans la société, c'est-à-dire au-dessus du peuple.

La pièce de théâtre *Requiem for the Last Kaiser* s'ouvre donc sur un monologue du président Akhikikriki qui commence par une question qui fait penser qu'il recherche un vis-à-vis, il interpelle le public pour signaler que la pièce a commencé et qu'il a besoin de son attention. « Are you there ? » (Besong, 1998 : 1), première phrase du texte, peut être interprété comme une interrogation pour se rassurer qu'il n'est pas seul, qu'il a de l'importance ou qu'il ne passe pas inaperçu. C'est un moyen de se mettre en relation à l'autre qui est également utilisé dans les phrases suivantes :

The people understand me, very well. I also understand them. We know what we want
(Besong, 1998 : 1).

On suppose immédiatement que le personnage a une relation très étroite avec son peuple parce qu'ils se comprennent mutuellement. Ainsi, « the people » est lié à « me » dans la deuxième phrase, « I » est associé à « them » dans la troisième phrase et suivi d'un « we » dans la phrase suivante.

La scission arrive avec le changement des pronoms personnels qui deviennent subitement « I » et qui ne changeront plus jusqu'à la fin du monologue :

I'll mesmerize them (...) I will get them where I want. (...) I am the Consciousness, the Tempo and Heart-Throb of Iduote. The He-alone and Guide. (*short pause*). I am the One-Man-Band. I am the Universal Pedagogue and Pointing Rod. I'm in all places at the same time.
(Besong, 1998 : 1)

Le rapport à l'autre disparaît. Ce changement montre les véritables facteurs qui conditionnent l'intercompréhension du président avec le peuple ; c'est la mégalomanie et l'égoïsme du personnage qui manipule le peuple à sa guise. L'intercompréhension est factice.

Le rythme du texte est saccadé, entrecoupé par les multiples pauses du personnage ; comme s'il admirait son portrait et devait rechercher les mots adéquats pour se décrire. Le tempo

est créé par son autonomisation, il n’y a pas mieux que lui, il est premier de tout et de n’importe quoi ; ceci souligne le ridicule de la situation. Il est « le Seul » (« He-Along ») au-dessus de tout et de tous. Le choix du monologue en tant que structure répond bien au narcissisme du personnage.

Le monologue a une signification qui évoque souvent, en plus de l’introspection, la démence ou la folie. Cette première prise de parole nous permet de caractériser le personnage physiquement mais surtout moralement comme un personnage chargé de contradictions dont la politique est basée sur le nombrilisme, les faux-semblants et l’instrumentalisation du peuple. Son nom est une source d’humour et de ridicule ; l’assonance d’Akhikikriki fait penser à un criquet. Ce n’est pas la bête la plus noble du règne animal, ce qui est incompatible avec l’idée d’un président qui a une fonction noble et importante. Son cri est également très caractéristique, strident, peu agréable à écouter, cela nous rappelle le verbiage d’Akhikikriki. De plus, le criquet est un insecte nuisible qui cause beaucoup de dégâts dans les plantations au moment des récoltes. Et pour ne rien arranger, le deuxième nom du président « Njunghu » fait penser à *Njounjou* qui est un mauvais esprit que l’on utilise pour faire peur aux enfants (comme le croquemitaine en Occident).

La compétence linguistique du président est l’élément qui porte le plus à réflexion. Il semble ainsi être parti dans un délire où les langues se mêlent. Dans ce monologue, il utilise le français et l’anglais de manière incorrecte :

By decree number one million and ninety-ten ... ninety-ten (...)

La tricherie, la demagogie, la trahison ...

(Besong, 1998 :1)

L’éwondo, le haoussa, le pidgin-english ainsi qu’un terme spartiate « *bouai* » s’ajoute au récital linguistique. « *Je vous ai compris* » (en français dans le texte) se réfère tout d’abord à un discours du Général De Gaulle en Algérie¹⁰⁸, mal interprétée par les deux camps pendant la guerre. On pensait qu’il allait protéger les droits des pieds-noirs et donner son

¹⁰⁸ Une foule enthousiaste et nombreuse composée d’une majorité d’Européens, mais aussi de musulmans écoute De Gaulle prononcer *Le discours d’Alger du 4 juin 1958*. Entre chaque phrase, la foule ovationne le général qui s’efforce de rassembler et de rassurer les différentes parties de son auditoire en rendant hommage à la fois aux soldats de l’armée française et à ceux de l’indépendance algérienne, et en promettant à la fois le maintien de la souveraineté française et l’égalité des droits entre tous les habitants de l’Algérie et de la métropole.

Extrait : *Je vous ai compris ! Je sais ce qui s’est passé ici. Je vois ce que vous avez voulu faire. Je vois que la route que vous avez ouverte en Algérie, c’est celle de la rénovation et de la fraternité.* <http://www.charles-de-gaulle.org/pages/espace-pedagogique/le-point-sur/les-textes-a-connaître/discours-drsquoalger-4-juin-1958.php>.

indépendance à l'Algérie. C'est aussi une phrase qui se réfère certainement à une phrase connue (« J'en suis conscient ») prononcée par le président du Cameroun à l'occasion d'un discours à la nation. Le pays était frappé par les premières répercussions de la crise économique, le président prononça cette phrase pour montrer sa solidarité envers son peuple¹⁰⁹. Mais elle fut interprétée par le peuple comme de la condescendance car n'étant pas suivi de mesures concrètes de redressement économique.

« *Bouai* » est un terme utilisé pour désigner une confrérie de Sparte¹¹⁰ à laquelle les jeunes hommes adhèrent dès l'âge de 7ans. L'utilisation de « *small Bouai power* » dans le texte rappelle la segmentation ethnique et clanique du pouvoir au Cameroun¹¹¹. Akhikikriki daigne ainsi accorder aux citoyens divisés par ethnies un certain pouvoir en fonction de leur regroupement afin de garantir son hégémonie, surtout pour bien montrer qu'il détient le pouvoir et peut le donner à qui il veut. Il semble utiliser les autres langues du texte pour s'adresser aux différentes ethnies dans des langues qu'ils peuvent comprendre.

Le pidgin-english est représenté dans ce monologue par la phrase « I go come dey » (Traduction littérale : I will come there) suivie d'une longue pause. Le pidgin-english a des usages militants qui s'attachent à son utilisation ; celle-ci est liée à la période des agitations urbaines des années 1990 au Cameroun. Les membres de l'opposition avaient choisi pour fief la capitale économique, Douala, et avaient coutume de défier le président de quitter la

¹⁰⁹ La version intégrale de la fameuse phrase est: « *Vous souffrez, j'en suis conscient... J'ai confiance en vous. Faites-moi confiance...* ». Tels étaient les mots de consolation du Président Biya, le 31 décembre 1986, alors qu'il annonçait à la population camerounaise, déjà atteinte dans sa chair par une crise de trésorerie du pays imputable à la gabegie de la fonction publique, que le gouvernement n'avait plus d'autre choix que celui d'accepter le P.A.S du FMI, pour redresser la situation. Il faisait confiance aux Camerounais affamés de se serrer la ceinture afin de ne plus sentir la famine. En trois années seulement de gestion du Renouveau, et comme pour bien indiquer que sous ce règne les mots, notamment ceux de « *rigueur* » et de « *moralisation* » devaient désormais signifier pour tous exactement leur contraire, toutes les réserves monétaires du Cameroun à Paris, Genève et New York avaient fondu comme beurre au soleil (<http://www.cameroonvoice.com/news/article-news-5276.html>).

¹¹⁰ Ville de la Grèce antique.

¹¹¹ Pour assurer « l'unité nationale », chaque ethnie et chaque tribu du Cameroun est représentée d'une manière ou d'une autre dans le gouvernement du pays. Au Cameroun, puisqu'il existe plus de 250 tribus et ethnies et qu'en démocratie tous les citoyens devraient pouvoir faire entendre leur voix, les dirigeants ont pensé que le mode de représentation ethnique permettrait aux citoyens d'avoir véritablement un impact sur la gestion du pays. En effet, grâce au sentiment d'appartenance qui pousse à bien veiller sur les intérêts des siens, la représentation ethnique permettrait d'éviter les inégalités. Cette idée est basée sur le principe que l'on est mieux servi par soi-même (pris au sens large, sa famille, son ethnie).

capitale politique, Yaoundé, pour venir à leur rencontre. « I go come dey » dans le texte fait certainement référence à une promesse de briser la rébellion¹¹².

Après une longue pause, le président exprime le fond de sa pensée et la raison qui résume son action. Il ne s'agit pas de communier avec le peuple et encore moins d'être ferme dans le but de faire avancer le pays ou d'éclairer de ses lumières le bas-peuple. La motivation d'Akhikikriki c'est l'accumulation des revenus monétaires, autrement dit l'argent que rapporte l'exploitation pétrolière par la SONARA (Société nationale de raffinerie). Il s'exprime alors en éwondo (qui est également la langue du président du Cameroun). Il prend le public à témoin de manière familière en disant « Amot » (littéralement, c'est une interpellation adressée à un homme, par extension on entend souvent dire: 'mon frère...') et lui demande s'il partage sa cupidité et son avidité, et le jure devant Dieu.

L'intonation est très importante pour transmettre le passage car on ne voit pas le personnage, son visage n'apparaît qu'un court instant ; par conséquent, on ne peut pas compter sur les gestes pour compléter la voix. La tonalité de cette prise de parole est d'abord dramatique et douceuse ; Akhikikriki semble même dire avec douceur qu'il faut torturer les journalistes. Ensuite, le ton se veut affirmatif et condescendant ; Akhikikriki s'impose comme la solution à tout mal. Le ton devient enfin lyrique, le personnage nous fait partager ses sentiments intimes. L'inconsistance du personnage relève presque du délire puisqu'il parle dans son sommeil. Il appelle l'argent vers lui, comme si cet argent lui échappait : 'mais où vas-tu ? Viens ici...'. Devrait-on croire à une prémonition ? Certainement ! Avec le cercueil, le teint cadavérique du personnage et le fait de dormir dans le cercueil, le décor est planté.

En conclusion, l'objectif de ce monologue est de susciter le rire face au ridicule d'une personne qui dort dans un cercueil, qui a l'air d'avoir un pied dans la tombe et qui divague en se prenant pour le nombril du monde. Le multilinguisme ici a pour fonction selon la liste de Horn de produire un effet comique en général. Cependant *bouai* est utilisé pour transmettre un concept spécifique à une langue.

¹¹² De cette situation réelle au Cameroun est sortie une phrase célèbre du président, lorsqu'il est finalement arrivé à Douala quelques années plus tard ; il a déclaré dans un discours : « Me voici donc à Douala » en réponse au défi lancé par l'opposition. Il était entouré de milliers de gardes armés jusqu'aux dents.

2.1.2 Traduction du monologue

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>VOICE FROM COFFIN :</p> <p>Are you there? ... The people understand me, very well. I also understand them. We know what we want (<i>pause</i>). At the Great Gathering, I'll mesmerize them: Soweto, Falling Cocoa prices in the World Market, that stone country Butcher dog Botha. By decree number one million and ninety-ten ... ninety-ten (<i>pause</i>). I will get them where I want. (a spitting noise). Take these journalists off and torture them. I am the Consciousness, the Tempo and Heart-Throb of Iduote. The He-alone and Guide. (<i>short pause</i>). I am the One-Man-Band ... I am the Universal Pedagogue and Pointing Rod. I'm in all places at the same time. (<i>to an imaginary group</i>). Je vous ai compris. I'll tax them for the air I provide... (<i>short pause</i>). In this Total Coming, I will be the Alpha and Omega, the last and only pharaoh in paradise. The history of the historicity of Agidigidi. (<i>with a stage whisper</i>). Tax them for the air I provide ... and they know that I can be tough... By decree number one million and ninety-ten... yes... one million and ninety-ten (<i>with a hoarse whisper</i>). I'll be in politics till I die... I give small bouai power... one small bouai power... Shege dan banzaar... I go come dey (<i>a long pause</i>). Amot, Ma'a ding Sonara money... Oweh, money mbeng. Wa ding money? Bebele zamba-a!</p> <p><i>Coffin opens and reveals the cadaverous face of His Royal Majesty Akhikikriri "the First, the Last" for a moment. (pause) La tricherie, la demagogie, la tragerie ... all mixed together ... le vandalisme ...</i></p>	<p>VOIX VENANT DU CERCUEIL</p> <p>Vous m'entendez ? ... Le peuple me comprend très bien. Je comprends aussi le peuple. Nous savons ce que nous voulons (<i>pause</i>). Pendant la Conférence nationale souveraine, je vais les éblouir : Soweto, la chute des prix du cacao sur le marché mondial, le pays aride de ce chien boucher, Botha. Par décret numéro un million quatre vingt-dix dix ... quatre-vingt-dix dix (<i>pause</i>). Ils feront ce que je voudrai (<i>bruit de crachat</i>). Arrêtez ces journalistes et torturez-les. Je suis la Conscience, le Tempo et la Coqueluche d'Iduote. Le Seul, le Guide. (<i>petite pause</i>). Je suis l'Homme-Orchestre... Je suis le Pédagogue universel et le Bâton de commandement. Je suis omniprésent. (<i>à un groupe imaginaire</i>). J'en suis conscient. Je vais leur taxer l'air que je pourvois... (<i>petite pause</i>). Je serai l'Alpha et l'Omega, le Dernier et le Seul pharaon au paradis. L'histoire de l'historicité d'Agidigidi. (<i>il chuchote, sa voix est rauque</i>). Taxez l'air que je pourvois... et ils le savent, je peux être coriace... Par décret numéro un million quatre vingt-dix dix ... oui, je dis bien... quatre-vingt-dix dix. (<i>d'une voix basse et rauque</i>). Je resterai dans la politique jusqu'à ma mort... Moi, je distribue de petits pouvoirs à la Confrérie des Conards ... un petit peu de pouvoir à la Confrérie des Conards ... Shege dan banzaar... Espèces de Bâtards... j'arrive, I go come dey (<i>une longue pause</i>). Amot, Ma'a ding Sonara money... Oweh, money mbeng. Oui j'aime l'argent du pétrole... L'argent c'est bon. Wa ding money? Toi aussi tu aimes l'argent? La vérité devant Dieu. Bebele zamba-a!</p> <p><i>Le cercueil s'ouvre pour dévoiler pendant un instant le visage au teint cadavérique de sa Majesté royale Akhikikriri « Premier et Dernier ». (pause). La tricherie, la demagogie, la tragerie ... tout ça mélangé ... le vandalisme ...</i></p>

<p><i>Coffin closes entombing His Majesty Baal Akhikikriki Njunghu, the First and the Last Miracle for the night</i></p> <p><i>Violent but choked snoring accompanied by funerary music... (voice as if in transition). Wa-ding money? ... M'a ding Sonara money...Sonara money abui... Je vous ai compris... Za-ah bi ké... Wa Ke vé?</i></p> <p>(Besong, 1998 :1)</p>	<p><i>Le cercueil se referme, ensevelissant pour la nuit, sa Majesté Baal Akhikikriki Njunghu, le Premier et le Dernier miracle.</i></p> <p><i>Des ronflements violents mais étranglés accompagnent une musique funèbre... (voix comme en transition) Wa ding money ? M'a ding Sonara money... Sonara money abui... Tu aimes l'argent ? Moi, j'aime l'argent du pétrole, l'argent du pétrole est beaucoup. J'en suis conscient ... Za-ah bi ké... Wa Ke vé? Viens, on s'en va. Mais tu vas où ?</i></p>
--	--

2.1.3 Commentaire de la traduction

Comme nous l'avons précisé, nous ne pouvons pas nous limiter à la traduction des passages dans les langues différentes de l'anglais, nous avons besoin du reste de la réplique à laquelle les passages multilingues se greffent car ils concourent au sens, à la structure et au rythme du texte. En général, nous voulions que la traduction garde un tempo naturel, nous avons fait attention aux contraintes sonores et à la syntaxe pour que le texte soit plausible et convaincant en français. Par conséquent, nous n'avons pas toujours traduit littéralement mais nous avons essayé de donner au texte une dynamique propre inspirée du texte original. Nous avons opté pour les sons, la musique, la simplicité et le mélange de registre pour que le texte soit acceptable sans trahir l'intention de l'auteur.

Pour les parties déjà en français dans le texte source, nous avons choisi deux approches :

- La phrase « Je vous ai compris », dans la traduction, pouvait rester telle quelle, être traduite directement en anglais *I've understood you* ou être transformée en la remplaçant par sa connotation connue *J'en suis conscient*. Nous avons opté pour la dernière possibilité. « Je vous ai compris » en allusion à la phrase du Général De Gaulle aurait bien fonctionné mais l'allusion au « Bouai » rapproche davantage du contexte camerounais. L'anglais *I've understood you* aurait pu créer un effet volte-face par rapport à l'original c'est-à-dire que le président qui est francophone parle peu l'anglais, pourtant dans *Requiem for the Last Kaiser*, il s'exprime couramment en anglais et son français est truffé de fautes. Traduire en anglais les morceaux de phrases en français dans le texte source aurait replacé le texte dans une sorte de

réalité, mais les spectateurs et les lecteurs du texte cible ne connaîtront pas l'original, ce qui fait perdre tout effet. *J'en suis conscient* par contre, apporte un élément de surprise à cause de son étrangeté à ce moment du discours. Sans se fondre complètement dans le texte, il contribue à souligner l'incohérence et le narcissisme du président. Le spectateur se demande tout de suite si le personnage a tous ses sens ou si c'est lui qui comprend mal. On peut reprocher à notre choix de manquer d'un pronom personnel défini comme dans l'original « Je vous ai compris », mais la phrase suivante montre que le personnage ne s'adresse en réalité à personne : le président est toujours devant son reflet narcissique. Avec *J'en suis conscient* il n'y a aucun doute que le sujet de ses réflexions n'est nul autre que lui.

- « La tricherie, la démagogie... » etc. ont été laissées telles quelles dans la traduction car c'est une énumération des maux dont souffre la nation et pour l'auteur, cette tare est surtout le fait des francophones. Traduire en anglais équivaldrait à dénaturer l'intention de l'auteur. Pour garder la fonction comique et l'effet d'étrangeté et d'incohérence, nous n'avons pas changé « traguerie ». De plus, les sonorités (terminaisons en -ie) sont plus importantes que le sens. Nous avons traduit « all mixed together » par *tout ça mélangé* qui appartient surtout à la langue parlée et rappelle la liberté d'expression de la partie précédente qui est rattrapée par le côté formel avec « le vandalisme ».

Le mot spartiate « Bouai » pose un problème de traduction. Au départ, nous avons pensé ne pas traduire le mot, nous ne lui avons pas joint d'explication car le contexte peut aider à comprendre que le président omniprésent et omnipotent distribue le pouvoir avec parcimonie à un groupe de personnes qu'il traite ensuite de bâtards. Le mystère de leur identité reste ainsi entier comme c'est le cas dans l'original. Par la suite, étant donné que les instructions de traduction nous donnent une certaine liberté dans le choix des références culturelles pourvu que l'effet sur le public soit conservé, nous avons pensé à nous servir de cette allusion pour introduire un élément d'humour. Au XVe siècle à Rouen en France, il existait une Confrérie de joyeux lurons appelés les « Conards » officiellement autorisés par le Parlement pendant la « semaine de sept jours gras » qui se terminait par une grande fête le *mardi gras* à se moquer de tous et de tout à l'exception du Roi. Ils chevauchaient masqués dans toutes les rues de la ville avec à leur tête un abbé qui jetait à tous vents des rébus, des

satires, des bouffonneries dans le but de « réformer les mœurs par le ridicule »¹¹³. C'était une semaine de relâchement total où les gens délaissaient les églises pour se délecter des sermons de rue. Utiliser la *Confrérie des Conards* à la place de « Bouai », nous semble approprié même si les deux termes n'ont pas exactement la même connotation d'association dans laquelle les garçons deviennent des hommes. Tout d'abord, « Bouai » est obscur pour le public source et la *Confrérie des Conards* n'est pas plus connue du public francophone. Les deux termes sont issus d'une période révolue de l'histoire européenne. Cependant, bien que *Conards* puisse faire penser à une grossièreté, il n'en est rien. Le public pourra ainsi en rire même s'il ne sait pas exactement de quoi il s'agit. La *Confrérie des Conards* a aussi l'avantage d'apporter une touche d'ironie à la pièce (même si celle-ci ne sera pas forcément perçue par le public) pour contribuer à l'originalité de la traduction, nous avons pensé que le président donne du pouvoir, de petits pouvoirs à cette confrérie de dénonciateurs en croyant les diminuer et affirmer son pouvoir mais c'est cela même qui causera sa perte. Les membres de cette confrérie représentent le peuple qui dans la pièce n'accepte plus passivement l'oppression et le mépris dont il fait l'objet. Le peuple exprime justement son mécontentement par l'ironie, la satire et la moquerie avant de finalement passer à l'action et pousser le président à se suicider. Nous avons ainsi changé la perspective de « Bouai », du passage de l'enfance à l'âge adulte pour un terme qui se rapporte indirectement et implicitement au passage de la servitude à l'autonomie et qui apporte du rythme à la réplique grâce à la répétition du terme *Confrérie des Conards* et à la répétition du son '-ard' avec *bâtards*.

Pour les autres langues (l'éwondo, le pidgin-english et le haoussa), nous les avons gardées dans le texte traduit mais nous avons ajouté les équivalents en français soit avant, soit après selon que le rythme s'y prêtait. Nous avons ainsi accentué l'élément de confusion pour faire passer le message. Le texte en français est ainsi plus saccadé et plus étrange que son original, ce qui contraste avec la simplicité du langage en général que vient perturber le mélange de registre. Nous avons introduit de l'emphase et changé les éléments répétés pour accentuer l'égoïsme et la cupidité du personnage :

Moi j'aime l'argent du pétrole, l'argent du pétrole est beaucoup

¹¹³ La Confrérie des Conards de Rouen : Passion généalogique (Site web : <http://passiongenealogique.hautefort.com/archives/2012/02/19/la-confrerie-des-conards-de-rouen.html>).

Ma ding Sonara money, Sonara money abui

(Besong, 1998 : 1)

[J'aime l'argent de la Sonara, l'argent de la Sonara est beaucoup]

(traduction directe)

Nous n'avons pas intégré le sigle Sonara dans la traduction en français parce que nous voulions conserver la phrase en éwondo dans laquelle il apparaît déjà. Nous avons ainsi évité une répétition qui aurait alourdi le texte traduit. La traduction littérale aurait donné l'impression que la cupidité du président lui fait perdre son français. Ce qui va de pair avec l'idée de Bate Besong que le français n'est véritable que s'il est déformé. Mais il fallait aussi y ajouter que cet argent vient du pétrole parce que le public cible ne connaît pas forcément la Sonara. Ce changement de registre et le manque de correction linguistique dans cette portion de phrases impliquent que les autres instances en français doivent être plus ou moins impeccables pour faire la différence.

Akhikrikriki finit son discours éveillé avec la phrase « **Bebele zamba !** » C'est une expression que l'on utilise littéralement pour dire *Vraiment de Dieu*, ce qui est courant au Cameroun mais n'aura pas de sens pour d'autres francophones. Nous avons choisi ***La vérité devant Dieu*** au lieu de *Je le jure devant Dieu*, qui aurait été trop transparent.

« I go come dey » reste dans le texte et est traduit par *j'arrive* (qui est moins formel que *j'y arrive*) et sonne comme une menace adressée aux bâtards. Dans la version française, il semble qu'il arrivera plus vite que dans le texte source, c'est une perte mais c'est surtout pour éviter le ralentissement du rythme causé par la juxtaposition des deux phrases en français et en pidgin-english.

« Shege dan banzaar » est une injure en haoussa qui signifie *bâtards* en français. Nous avons étoffé pour donner plus de poids à l'injure avec *Espèces de bâtards*.

Les multiples pauses permettent d'assurer les transitions entre les différentes langues et peuvent aussi faciliter la compréhension du message. Notre traduction avait donc pour but d'arriver à garder l'intention de l'auteur, la fonction et les effets du texte source et également d'être acceptée par le public. Le plus difficile était d'arriver à recréer le comique et le ridicule qui sont essentiels à cette première partie, sans donner davantage d'explications qui auraient rendu le texte trop transparent au public/lecteur. Le texte ne s'est pas toujours laissé traduire littéralement parce que ce n'est pas la logique qui prime.

Nous avons donc préféré assurer l'harmonie des sonorités et la transmission des effets, ce qui explique quelques écarts structurels entre le texte source et le texte cible.

2.2 Le monologue d'État-Major Abossolo

État-Major Abossolo entame un monologue quand il se retrouve seul sur scène après l'arrestation sommaire des deux Intellectuels Gambari et Akonchong.

2.2.1 Analyse du monologue

Selon la définition du *Petit Larousse multimédia* (2009), un état-major est un groupe d'officiers chargé d'assister un chef militaire dans l'exercice de son commandement. Dans *Requiem for the Last Kaiser*, état-major est un titre attribué à une seule personne, État-Major Abossolo. Ce choix coïncide d'abord avec la volonté de Bate Besong de déformer la langue française au maximum et montre l'importance d'Abossolo dans le régime du président Akhikrikiki. État-Major Abossolo est donc la main armée du régime dictatorial ; il est chargé de toutes les sales besognes, des exécutions sommaires et des tortures. Il se vante lui-même d'avoir été le meilleur élève tortionnaire du CENER (Centre national des études et des recherches) qui représente la police administrative et secrète du Cameroun.

Le personnage entame un dialogue intérieur après avoir assisté au jeu de rôles des deux diplômés au chômage (Akonchong et Gambari). Ils ont si bien imité les agissements et transmis les idées du gouvernement qu'État-Major, béat d'admiration, ne se rend compte de l'ironie qu'à la fin de leur représentation. Dès qu'il comprend leur manège, il les fait arrêter et puisqu'il se retrouve seul sur scène, il s'adresse directement au public. Les deux diplômés lui ont particulièrement rappelé l'histoire de la femme à qui il a coupé les parties génitales et dont il livre les détails au public dans un monologue.

Il commence par essayer de convaincre le public qu'ils sont heureux même si la situation montre le contraire. L'auteur utilise une contraction du verbe « They're happy » et on se demande s'il parle au présent ou au passé. De plus, un peu plus loin dans le texte, il écrit « They were happy ». Dans son monologue, les temps verbaux du passé et du présent se

combinent et s'entremêlent comme si le personnage racontait l'histoire et la revivait en même temps. La lecture de *Requiem for the Last Kaiser* peut difficilement se faire en dehors du contexte camerounais alors pour analyser l'utilisation des langues par le personnage, nous devons y faire référence. À partir de leurs noms respectifs, si les deux diplômés sont originaires du Cameroun, Akonchong serait de la partie anglophone et Gambari serait du nord, de la région de l'ancien président camerounais auquel État-Major Abossolo fait allusion en tant que Babatoura¹¹⁴. Abossolo explique pourquoi ils doivent être emprisonnés. Les « Anglo » parce qu'ils n'ont pas su apprécier l'offre des francophones qui leur ont gracieusement offert de s'intégrer dans leur territoire déjà riche et prospère (pour mettre fin au chômage dans la région anglophone). Abossolo esquisse alors une danse qui est censée susciter le rire et les acclamations du public. C'est le « belly-sumbu », une danse des populations du nord-ouest et sud-ouest¹¹⁵ du Cameroun principalement, qui se réalise avec des mouvements très cadencés du ventre et du corps où les danseurs montrent de quelles virtuosités ils sont capables. Ils s'accompagnent d'un chant en pidgin-english, « Likeh this, likeh that » (like this, like that). C'est cette danse qui confère à ce monologue un certain rythme car elle interrompt le discours à deux reprises pour une démonstration de danse. Après la première démonstration, des acclamations se font entendre en dehors de la scène et Abossolo les attribue à la tribu de Gambari qu'il qualifie d'amorphe, béni-oui-oui du régime précédent qui n'existe plus mais dont ils continuent à chanter les louanges, c'est ce qui explique l'utilisation du nom « zombies ».

Ensuite, Abossolo raconte l'histoire qui a provoqué le monologue et son récit est marqué par le mélange de l'anglais correct et du pidgin-english. C'est une tentative d'expliquer ses meurtres et de recevoir l'absolution du public. Il l'interpelle à plusieurs reprises grâce à des questions rhétoriques, « you see ? » en fin de phrase, ou juste avec « you see », « you know » à l'intérieur des phrases. Les phrases dans cette partie sont d'abord conventionnelles et au fil du récit, elles deviennent plus courtes et entrecoupées de pauses que l'auteur ne signale pas dans les didascalies. Il utilise aussi d'autres langues, le français (« gorilles») et le

¹¹⁴ Babatoura est le deuxième prénom du président Ahidjo, premier président du Cameroun. C'est également le nom choisi par Mongo Béti dans *Perpétue et l'habitude du malheur* pour désigner le président Ahidjo. Bate Besong a toujours admiré Mongo Béti pour son non-conformisme et sa lutte sans relâche dans son écriture contre les travers de la société camerounaise. Mongo Béti a rendu hommage à Bate Besong quelques temps avant sa mort.

¹¹⁵ Le nord-ouest et le sud-ouest sont les deux provinces anglophones ; mais le belly-sumbu se danse aussi dans les provinces avoisinantes.

haoussa (« himihimi»). Une expression anglaise *to look daggers at somebody* apparaît dans le texte comme « his eyes were sending daggers through me » ce qui nous donne ainsi le feu vert pour jouer avec la langue plus tard dans notre traduction. Le rythme varie donc beaucoup tout au long du monologue, tantôt lent tantôt plus rapide pour permettre à la danse et au récit d'avoir lieu dans un temps raisonnable. Le lexique est un mélange de registre qui entraîne graduellement le lecteur dans le changement de situations et de sujets, de l'arrestation des intellectuels, à la réminiscence des actions passées et enfin à la préméditation des événements à venir.

État-Major raconte son histoire avec beaucoup de détachement, il n'exprime aucun remords ou culpabilité explicitement, mais la volonté de donner sa version des faits témoigne de regrets qu'il ne peut ni se permettre, ni s'avouer. Les actes répréhensibles qu'il a commis semblent lui avoir ôté toute conscience. C'est dans le regard de l'homme qu'il torture qu'on lit les accusations et dans la violence avec laquelle Aboosolo y répond que l'on constate qu'il n'est pas aussi maître de lui qu'il le laisse voir. Il réduit sa conscience au silence à coups de fusil.

La fin du monologue représente une sorte de prémonition. Aboosolo n'a pas été inquiété jusque là malgré ses crimes, mais il a l'impression que les choses vont changer. Sa dernière blague fait figure d'apologie de la mort. Akhikikriki veut vivre et régner aussi longtemps que possible et cela implique des sacrifices. Aboosolo, repensant à la fin de l'homme qui le fusillait du regard dans le bar, se rend compte que la mort est bien meilleure que n'importe quel bunker dans lequel on se croit en sécurité, parce qu'étant mort, on arrête de souffrir, de lutter, et peut-être y trouve-t-on la paix. En désignant Akhikikriki, il semble aussi parler de lui et de la nécessité d'expier ses méfaits. Les éléments multilingues dans ce monologue ont pour fonction de transmettre un élément spécifique à la culture (chant et danse) et d'accentuer l'illusion de la réalité quand État-Major Aboosolo s'adresse à l'homme qu'il torture en pidgin-english. La production d'un effet reste toutefois sous-jacente car c'est une caractéristique de l'œuvre. Ici il s'agit d'abord de faire rire avec la danse belly-sumbu au début de la réplique, vers la fin, le ton devient grave et l'effet dramatique.

2. 2. 2 Traduction du monologue

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>ABOSSOLO</p> <p>(to the audience). They're happy. You see if we could understand ourselves, there would be no need for hostilities. They were happy. They are for the economic crisis and secret bank accounts (<i>significantly</i>). And that is a subversive attitude (<i>in a lecturing tone</i>). We have minds of whitemen... We said: come... Be integrated into our romantic culture. (<i>flourishes a sheet of paper</i>). Unemployment will dance "Belly sumbu" with you... (demonstrating). Likeh this... likeh that... eego... eego... advance... Encore!... Quite correct! (<i>cheering from off</i>). Hm; what are the professional hand-clapping zombies of the terrible Babatoura regime who hew-hawing about? (<i>short pause, then with envy on his voice</i>). Killers of people's unity who always win... Bellysumbu: Likeh-this-Zeem-Zeem – Advance... Amot, Encore! Eloko this! Eloko that (<i>in a mixture of pidgin and proper English, he addresses audience</i>). I don't enjoy drawing blood, you see. But, you can see that Anglos make government annoyed successfully. Throughout my career, I have only killed seventeen people. I don't enjoy drawing blood, you see. After I killed the fifteenth anglo-student... with my gorilles. We went to one joint ... fine fine girls are there. And there was that man whose wife with a sharp matchet I cut her himihimi. There, the fool was looking at me in that strange way... His eyes were sending daggers through me. Come on, you know like a pair of land-rover eyes ferreting out a criminal in the dark... Wetin, you dey craze? I go shoot you, o! I say to him. But the fool he kept on staring at me in that queer way... You see? At the CENER training school: I had been the torturer's dream... I don't enjoy drawing blood, you see!... so, that night, I handcuffed him, those eyes staring at me like eyes of the dead after Njindoum and Lac Nyos... I fired at him. Human beings life is funny. After a time this man just give up... But tomorrow must be a bad day (<i>as he retreats, meditates, enjoys a private joke</i>). One century or not even Akhikikriki can't boast of a more</p>	<p>ABOSSOLO</p> <p>(au public). Ils sont heureux. Vous voyez, si seulement nous pouvions nous comprendre, il ne serait pas nécessaire d'ouvrir les hostilités. Ils étaient heureux. Ils sont en faveur de la crise économique et des comptes bancaires secrets (<i>avec force</i>). Et ça c'est une attitude subversive (<i>avec un ton de réprimande</i>). Nous avons une logique de Blancs... Nous avons dit : venez... Intégrez-vous dans notre culture romantique. (<i>il brandit une feuille de papier</i>). Le chômage viendra danser avec vous ..."Belly sumbu" (<i>il fait une démonstration</i>). Likeh this... likeh that... eego... eego... advance... Encore!... Quite correct! (<i>acclamations hors scène</i>). Hum; qu'est-ce qu'ils balancent encore, ces zombies? des applaudisseurs professionnels de l'effroyable régime de Babatoura (<i>courte pause et ensuite, avec une teinte d'envie dans sa voix</i>) les tueurs de l'unité du peuple qui sont toujours vainqueurs... Bellysumbu: Likeh-this-Zeem-Zeem – Advance... Amot, Encore! Eloko this! Eloko that (<i>dans un mélange de français correct et de camfranglais, il s'adresse au public</i>). Vous savez, je n'aime pas faire couler le sang. Mais vous pouvez constater que les Anglos réussissent bien à contrarier le gouvernement. Pendant toute ma carrière, j'ai seulement tué dix-sept personnes. Vous savez, je n'aime pas faire couler le sang. Après avoir tué le quinzième étudiant anglo... avec mes gorilles, nous sommes allés dans un bar... il y avait plein de belles petites. Et il y avait cet homme, avec une machette bien tranchante j'avais coupé l'aloil de sa femme (<i>il accompagne ses mots d'un geste rapide de la main pour montrer l'action</i>). L'imbécile me regardait bizarre... il avait les yeux revolver. Dis donc, vous savez comme la paire de phares d'une land-rover qui cherche un criminel dans le noir... il y a quoi?... tu es fou? Je vais t'abattre, hein! C'est ce que je lui dis. Mais l'idiot a continué à me regarder bizarre... Vous voyez? À l'école de formation du CENER j'étais le chouchou des tortionnaires... Vous savez, je n'aime pas faire couler le sang!... Alors, cette nuit- là, je l'ai menotté, il me regardait, ces yeux étaient comme ceux que le gaz a asphyxiés à Njindoum et au Lac Nyos là-bas... j'ai tiré sur lui. Les êtres humains sont drôles hein. Après un moment, cet homme capitule... Mais demain sera un mauvais jour (<i>en se retirant, il médite, se délecte d'une blague personnelle</i>). Un siècle de vie ou pas, même</p>

formidable bunker! (Besong, 1998 : 37)	Akhikikriki ne peut pas se vanter d'un bunker plus formidable !
---	---

2. 2. 3 **Commentaire de la traduction**

L'analyse a révélé trois temps dans le monologue d'État-Major Abossolo. Et chacun de ses temps correspond à une utilisation particulière des langues. Le pidgin-english est introduit dans la première partie du monologue à travers un chant et une danse qui lui correspondent. La démonstration d'Abossolo est suffisante pour combler les problèmes de compréhension qui pourrait survenir. De plus, il danse à deux reprises. Nous avons gardé le mélange français/ anglais dans les mots du chant qui accompagne la danse, ainsi que des déformations du français comme « adivance » (en avant) parce qu'ils visent à encourager le danseur dans ses prouesses, et les changer par leur véritable équivalent enlèverait du sens à la prestation.

La deuxième partie est marquée par un changement de registre de la langue, l'addition du français et du haoussa et des interpellations successives du public. Nous avons choisi de transmettre le message de cette partie en français et en camfranglais pour remplacer l'anglais standard et le pidgin-english de l'original. Plusieurs éléments du texte ont motivé cette décision. En premier lieu, Abossolo affirme avoir tué son quinzième étudiant anglophone « with my gorilles ». Le choix du mot « gorilles » qui est un mot français nous montre que le personnage est francophone mais « gorilles » n'est pas bien utilisé ici parce qu'il signifie au sens figuré *garde du corps*. Pourquoi le chef de la police secrète aurait-il besoin de gardes du corps alors qu'il peut être protégé par ses hommes ? Nous avons toutefois gardé, « gorilles » dans la traduction parce que ce genre d'erreurs est assez vraisemblable dans la réalité.

Abossolo a certainement un bon niveau d'éducation, mais puisqu'il travaille sur le terrain, il doit être capable d'utiliser différents registres. Par conséquent, s'il devait s'adresser à un homme dans un bar¹¹⁶, il le ferait soit en pidgin-english soit en camfranglais qui est un mélange de français, d'anglais, de pidgin-english et de langues africaines et camerounaises. Le camfranglais est connu et apprécié par les locuteurs francophones africains, il

¹¹⁶ Un bar dans l'espace francophone africain n'est pas seulement un débit de boisson où on peut consommer des boissons alcoolisées mais aussi un endroit malfamé et souvent un tripot.

s'accompagne d'un accent très prononcé et d'expressions originales qui ne manquent pas de susciter l'hilarité chez ceux qui l'écoutent. L'utilisation fantaisiste de l'expression *to look daggers at somebody* a aussi motivé notre choix d'enlever complètement le pidgin pour lui préférer une forme familière plus francophone (camfranglais). Nous avons également agrémenté le texte d'interpellations supplémentaires très courantes en pidgin-english et en camfranglais, qui consistent à ajouter des interjections comme *hein, dis donc* en fin ou en début de phrase. Ces interjections donnent du rythme à la réplique et apportent une spécificité au langage du personnage.

Wetin, you dey craze? I go shoot you, o! (Besong, 1998 : 37)

[What, are you crazy? I will shoot you!] (traduction directe)

Il y a quoi?... tu es fou ? Je vais t'abattre, hein !

Dans cette phrase en pidgin-english, Abossolo a pour objectif d'intimider l'homme pour l'obliger à baisser les yeux et arrêter de le regarder. Dans notre traduction en camfranglais, nous avons le choix entre *c'est comment ?*, *c'est quoi ?* et *il y a quoi ?* *C'est comment ?* est utilisé entre amis pour demander *comment ça va* et n'a pas l'agressivité qu'Abessolo a certainement mis dans cette question. Nous avons préféré *il y a quoi ?*, à *c'est quoi ?* parce qu'il est plus vulgaire et plus agressif et représente bien ce qu'Abessolo aurait pu dire dans une telle situation.

Pour ce qui est du haoussa, nous avons remplacé « Himihimi » par *aloil* qu'on utilise pour désigner les parties génitales de la femme en bété afin de garder l'illusion de la réalité parce qu'Abossolo comme son nom l'indique est certainement originaire d'une des tribus bété. Les instructions de traduction nous demandent de garder le multilinguisme de l'œuvre, d'équilibrer éléments connus et inconnus et par là même d'optimiser la compréhension du message de l'auteur. Dans le but de respecter ces instructions nous avons ajouté au mot *aloil* une didascalie qui par un geste rapide montre l'action de couper une partie inférieure du corps.

Ainsi, dans ce monologue, l'effet comique et le ridicule sont rendus par le chant et la danse d'Abossolo et l'utilisation du camfranglais. L'accentuation de la réalité est transmise par le choix des langues, des tournures, des gestes et des expressions vraisemblables et adaptée à la caractéristique du personnage.

L'analyse des monologues a montré comment les éléments multilingues se combinent à travers l'alternance codique chez un seul personnage. Les choix de procédés de traduction dépendent considérablement de la fonction de ces éléments multilingues dans la réplique entière et de l'effet produit ou supposé être produit sur le lecteur/spectateur. Les décisions traductionnelles sont également orientées par les différentes langues qui sont plus ou moins compréhensibles par le public et peuvent ainsi rester telle quelle dans la traduction. D'autres éléments linguistiques se prêtent davantage à une traduction littérale d'autres ont besoin d'être étayées par des ajouts, des explications ou une gestuelle. En analysant les éléments individuels et en les rapprochant de leur contexte, nous avons ainsi pu optimiser la compréhension et décider de conserver certaines langues, d'en remplacer d'autres et de transformer des références culturelles sans nous départir des instructions de traductions que nous avons élaborées au départ.

Le texte théâtral est essentiellement constitué de dialogues. La diversité linguistique n'apparaît donc pas uniquement dans les monologues, mais également dans les dialogues qui dévoilent avec plus d'intensité la visée comique de l'auteur. Ayant les instructions de traduction en arrière-plan, l'analyse du texte source sera organisée selon l'optique des différents messages qui sont exprimés au travers des prises de parole multilingues. La diversité linguistique se déploie sous forme d'injures, de langage familier et grossier, de dictons et proverbes, de références historiques et culturelles, d'interjection et d'absence de correction linguistique. On rencontre également des traductions dans l'œuvre, nous les étudierons afin d'en harmoniser la dynamique avec le reste du texte traduit. Nous aborderons ainsi chacune de ses catégories d'expression des prises de parole multilingues dans l'œuvre et de l'utilisation qu'en font les divers personnages. Nous allons effectuer une analyse et des commentaires du choix des langues pour le texte cible, basée sur le style, le rythme, la rhétorique et le registre de l'auteur dans le texte source. Nous examinerons les éléments relatifs au jeu des acteurs et aux moyens utilisés dans la traduction pour garder la clarté et la fluidité du texte sans compromettre le style de l'auteur. Nous présenterons des exemples précis et commentés pour illustrer les problèmes rencontrés au cours de leur traduction et les stratégies utilisées pour les résoudre. Cela apportera du dynamisme à la présentation de l'étude et évitera un schéma linéaire et ennuyeux.

3. Les prises de parole multilingues comme moyen d'expression privilégié des personnages

Chaque personnage a une voix propre qui le distingue des autres personnages. Cette voix est relative à sa « personnalité », à son statut, au personnage avec qui il interagit et à la situation dans laquelle il se trouve. Dans *Requiem for the Last Kaiser*, les personnages se réfugient dans une autre langue pour dire tout haut ou en aparté, le fond de leurs pensées sans apparemment risquer d'en assumer les conséquences.

3.1 L'expression des injures et du registre familier dans l'œuvre

L'Ambassadeur Cracker Crookster et le président Akhikrikiki sont les deux personnages qui se servent d'une langue différente de l'anglais pour injurier et proférer des paroles grossières et offensantes. Ils semblent avoir plusieurs voix, l'Ambassadeur Cracker Crookster par exemple, se sert d'une forme d'expression très policée et pleine de retenue quand il s'adresse au président Akhikrikiki, mais en aparté et avec Ngongo le journaliste, il utilise un langage différent, une sorte d'argot américain, extrêmement familier, voire grossier et injurieux.

Dans un dialogue avec le président, l'Ambassadeur essaie de le flatter en utilisant un anglais correct, il le qualifie de génie de la politique. Mais Akhikrikiki se mure dans le silence et ne semble pas apprécier le compliment feint. En représailles, l'Ambassadeur se moque de son mutisme en aparté :

Uh? Them say ya don't shoot your mouth anymore?¹¹⁷ (Besong, 1998 : 18)

Uh? Il paraît qu' tu shut ta gueule now ?

Le langage utilisé par l'Ambassadeur est assez complexe et semble tout droit tiré d'un morceau de rap américain ce qui suggère implicitement qu'un rythme spécifique accompagne ses paroles. Le personnage ne dit pas sa réplique avec la violence caractéristique du rap car il parle en aparté et il est contraint par la nécessité d'être discret et il ne peut pas attirer l'attention sur lui. Son ton dans cette réplique donc est

¹¹⁷ Voir à partir de la page 150. Classées par ordre chronologique, nous avons replacé toutes les répliques multilingues dans le contexte de l'œuvre et elles sont accompagnées de leur traduction.

essentiellement moqueur mais le choix du vocabulaire et du registre démontre un réel manque de respect et de considération pour le président.

Pour traduire cette langue, nous ne pouvions pas simplement utiliser un argot des rues françaises ou africaines parce qu'il s'agit d'un ambassadeur qui parlerait normalement un français standard et qui par son attitude se distance de la population locale. Nous avons choisi de nous inspirer du franglais qui est un mélange de français et d'anglais pour façonner une langue à l'Ambassadeur dans le texte traduit¹¹⁸. Nous avons opté pour une langue fantaisiste, peu vraisemblable dans le but de mettre l'accent sur l'origine américaine du personnage et par là-même créer des repères pour le public. Les Américains étant connus pour leur extravagance, nous en avons donc profité pour créer une langue qui n'est pas entièrement française ou anglaise mais qui oscille invariablement entre les deux. L'utilisation de certains mots typiquement français comme *déloger* montre qu'il parle bien le français mais dans ses apartés, il se donne des libertés dans l'utilisation de la langue.

Gotta pry them furneys open... love ya with a lead-pipe. (Besong, 1998 :19)

Faut déloger them et j'ter them au fire... love ya quand t'es si sure de toi.

Le français que nous avons choisi pour l'Ambassadeur est familier et agrémenté par l'omission des sujets des verbes, la contraction des voyelles finales des mots. Cela produit un ton assez expéditif qui n'est pas très français et qui répond parfaitement au rythme que nous voulons attribuer à ses répliques. Nous avons également pensé lui ajouter un accent français comique très américanisé qui s'accentue en aparté dans le but de conserver l'effet comique de la pièce.

(muttering appreciation). **Tell it to them nigger punks, uh buster... Them high yaller chillum some kick.** (Besong, 1998 :20)

(marmonne son appréciation avec un accent français fortement américanisé). **Nigger ! ces voyous, tell them, uh mon pote... Vous autres toujours high, z'avez besoin d' vous remuer.**

¹¹⁸ Le site du Huffington Post UK, propose un article comique en franglais « Let's parler franglais with Joey Barton », qui est tiré d'une conférence de presse de Joey Barton, un joueur de football anglais à Marseille (http://www.huffingtonpost.co.uk/mobileweb/2012/11/28/joey-barton-french-press-conference-marseille-franglais_n_2202481.html).

Dans ses dialogues avec Ngongo le journaliste, nous avons gardé le mélange anglais-français mais avec moins d'insistance sur le côté fantaisiste.

beams). **Glad ter meetcha** (*with a friendly leer*). **Attaboy!** (Besong, 1998 : 51)
(rayonne). **Glad ter meetcha, Enchanté** (*le lorgne amicalement*). **Très bien, p'tit!**

Si l'exemple précédent était un aparté où seul le public écoute l'Ambassadeur, nous aurions volontiers dit *I am enchanted* pour accentuer l'étrangeté de son langage. Dans l'exemple suivant également, l'étrangeté est un objectif secondaire, nous voulions surtout montrer les origines du personnage et un grand relâchement dans le registre de la langue par rapport au reste de la réplique.

(rocks forward, in a gyrating cop's voice). **Hei buddy, don't ya fox around...**
(Besong, 1998 : 55)
(se penche en avant, avec la voix fluctuante d'un flic). **Hei buddy, fais pas l'imbécile...**

Il arrive aussi que le ton change et devient outrageant et grossier. Le président Akhikikriki par exemple pour appeler le représentant des minorités, l'insulte implicitement en l'affublant du nom « Anini »¹¹⁹, le voleur le plus célèbre des années 1980 au Bénin et au Nigéria. C'est après maintes recherches que nous avons compris l'utilisation du mot Anini dans la phrase. En effet, anini en haoussa signifie bouton ou métal, ce qui n'aide pas beaucoup la compréhension ; si anini avait été écrit en majuscule dans le texte source, la recherche aurait été plus aisée. Mais l'auteur l'utilise comme un adjectif pour qualifier le responsable des minorités. Si nous nous référons au contexte camerounais, les minorités représentent les populations anglophones.

« Where is the **anini** chap responsible for Minorities? » (Besong, 1998 :20)

Où est le responsable des minorités, ce bandit d'**Anini**?

Nous avons traduit en conservant le mot Anini avec une majuscule. Pour montrer la signification du mot, nous avons le choix de l'étoffer avec les noms bandit, malfrat ou truand. Nous avons choisi *bandit* pour des raisons de sonorité. Un bandit pratique le vol et l'attaque à main armée, ce qui décrit bien Anini, le mot *malfrat* se rapporte à un malfaiteur, il est du registre familier, ce qui aurait bien cadré avec le registre de la réplique ; *truand* par

¹¹⁹ Lawrence Nowayabon Anini.

contre a une connotation de malfaiteur qui fait partie du milieu, ce qui ne correspond pas à l'idée du texte de départ.

L'Ambassadeur quant à lui, utilise des mots extrêmement grossiers pour décrire le journaliste Ngongo.

(aside). Them niggers uh? Arsenought indeed... a real ass in the arse of an ass.

(Besong, 1998 : 49)

(en aparté). Ces niggers uh? Des trous du cul, indeed... un vrai asshole dans le trou du cul d'un asshole.

Nous avons gardé la même voix que pour les autres répliques de l'Ambassadeur sans omettre les grossièretés et en essayant de les transmettre avec la même intensité que l'original.

Il est donc possible de traduire les injures, les grossièretés et le registre familier dans les prises de parole multilingues en respectant les instructions de traduction, en restant fidèle à l'intention de l'auteur et en offrant au public cible un texte compréhensible et aux acteurs un texte agréable à jouer. Il s'agit de conserver une cohérence avec la traduction des monologues et de donner à chaque personnage la voix qui lui convient dans le texte cible. Les procédés que nous avons utilisés sont essentiellement des emprunts et des calques. L'alternance codique est exacerbée pour créer une langue qui permet de rendre compte de l'étrangeté du langage de l'Ambassadeur. Le sens joue également un rôle important dans ces répliques car le message de l'auteur (le manque de respect et de considération pour les personnes insultées) doit être transmis. Nous avons ainsi usé de l'étoffement pour ajouter des éléments de sens.

3.2 Les dictons et les proverbes dans *Requiem for the Last Kaiser*

Les dictons et les proverbes existent presque partout. En Afrique, ce sont des paroles vivantes qui ne se prononcent pas sans raison valable. Ce sont des tribunes pour l'évocation et l'expression imagée des faits sociaux et des sentiments du peuple vis-à-vis d'une réalité ou d'une idée. Ils représentent l'ingéniosité linguistique des locuteurs et ont une fonction éducative qui ne manque ni de sagesse, ni d'humour. De ce fait, ils occupent une place de

choix dans l'œuvre *Requiem for the Last Kaiser* et s'articulent en pidgin-english et en haoussa en plus de l'anglais, langue principale de l'œuvre. Les personnages qui présentent ces dictons à l'appréciation du public sont les travailleurs, les vendeuses du marché et Gambari le diplômé au chômage. Ils sont les garants de la sagesse populaire et du bon sens que les dictons véhiculent. Marco Bertoni, auteur d'un ouvrage sur les musées du Tchad affirme que

Dans les cultures à tradition orale, les proverbes et les dictons exercent une fonction éducative importante, associée à un contrôle social. Grâce à la mémorisation facile de leurs formules et de leurs contenus respectifs, ils constituent un système particulier de transmission des normes fondamentales régissant les comportements socialement valides par la communauté qui les produit (Bertoni¹²⁰ cité par Galli, 2012).

Les travailleurs et les vendeuses se servent de dictons pour exposer leurs opinions sur la situation sociopolitique de l'Agidigidi. Leur langage est simple, énigmatique et empreint de franchise. Grâce aux dictons et proverbes, ils peuvent généraliser des situations qui sont pourtant précises car l'énoncé des proverbes est neutre et les proverbes ne se formulent jamais hors contexte ; c'est ce contexte qui leur donne du sens (Galli, 2012). Ils peuvent s'exprimer sans s'exposer aux représailles des troupes présidentielles. Ainsi le même proverbe peut être utilisé dans une multitude de situations et avoir un contenu sémantique différent en fonction du contexte.

La dirigeante des vendeuses du marché cherche à s'exprimer sur l'inégalité entre les citoyens et sur l'injustice dont souffrent les deux diplômés qui sont obligés de transporter les vivres des vendeuses du marché pour survivre alors qu'ils ont des diplômes. Mais elle le fait avec un énoncé qui n'a aucun rapport apparent avec la situation. Avec un ton ironique et désabusé, elle les invite à profiter des repas gratuits qu'elle leur offre en échange de leurs services.

Chop a chop, monkey pass monkey... Awoof no get bone. (Besong, 1998 : 41)

[You eat, I eat, beyond a monkey is a monkey... Freebie doesn't have bone] (traduction directe)

¹²⁰ Marco Bertoli, (2005), *I Musey, miti, favole e credenze del Ciad; les musées, mythes, fables, et croyances du Tchad*, Editrice democratica Sarda, Sassari, p286.

Vous mangez, je mange aussi. Un singe ne dépasse pas un autre singe... le gratis n'a pas l'os.

Dans la traduction, nous avons supprimé le dicton en pidgin-english et nous l'avons remplacé par une traduction littérale en français. Le registre est familier car il s'agit d'une vendeuse. Nous n'avons pas ajouté d'explication parce que c'est le contexte qui fait comprendre le dicton et nous l'aurions dénaturé en le clarifiant. *Gratis* est un adverbe ou un adjectif mais nous l'utilisons ici comme un nom pour conserver le rythme et le registre familier. Nous avons volontairement ajouté une autre faute de grammaire *le gratis n'a pas l'os* au lieu de *le gratis n'a pas d'os*, ce qui crée de l'humour grâce à la sonorité et au choix des mots. Dans ce dicton, la vendeuse veut dire qu'il n'y a pas de différences entre elle et les diplômés et que des repas gratuits ne leur feront aucun mal. L'expression « Awoof no get bone » est plus proche de l'expression française *tomber sur un os* mais cet équivalent serait incongru pour le personnage de la vendeuse.

Les dictons et proverbes en haoussa sont déjà traduits en anglais dans l'œuvre par les soins du personnage Akonchong ; nous retrouvons dans l'exemple qui suit la même caractéristique générique du proverbe qui se moule dans le contexte pour faire du sens

GAMBARI

(in Hausa). **Kada ramin kura sai ya yanta, zama ruwa said dan kada.**

AKONCHONG

(translates to the audience). Mallam says: Only the son of a hyena can enter its cave, only the son of a crocodile can live in hot water. (Besong, 1998 :27)

GAMBARI

(en haoussa). **Kada ramin kura sai ya yanta, zama ruwa said dan kada.**

AKONCHONG

(traduit pour le public). Le maître, Mallam dit : Seul le fils d'une hyène peut entrer dans sa grotte, seul le fils d'un crocodile peut vivre dans les eaux chaudes.

Nous avons traduit littéralement pour garder la fonction du proverbe. Le contexte qui l'entoure est celui de la dénonciation des détournements de fonds du président Akhikrikiki et de sa clique qui s'associent pour dilapider les entreprises publiques, la Sonara et

l'ONCPB¹²¹ (Office national de commercialisation des produits de base). Il faut comprendre ce proverbe au sens de *qui se ressemble, s'assemble* et avec le contexte, ce sont les personnes de la même clique qui profitent des mêmes avantages. « Mallam » est un mot arabe qui signifie maître.

Le littéralisme a ainsi été privilégié pour la traduction des proverbes au lieu de conserver le pidgin-english ou de traduire le sens. Certaines populations francophones comprennent le pidgin-english en partie grâce au développement des films nigériens de Nollywood et de la musique nigérienne¹²². Mais cela ne nous a pas semblé assez pertinent pour conserver les dictons en pidgin-english à cause de la diversité des francophones qui ne se limitent pas à l'Afrique. La traduction littérale apporte assez d'étrangeté et conserve bien la fonction originelle des dictons et des proverbes. Néanmoins dans cette réplique d'un travailleur, nous avons choisi de garder le dicton en pidgin-english et de l'accompagner d'un langage gestuel approprié.

«He is the intellectual who couldn't pawn his soul like the rest (*in pidgin English*). **Wetin my eyes dey see, my mouth no fit talk-am o! And that by Presidential decree.** »

(Besong, 1998 :27)

C'est l'intellectuel qui a refusé de vendre son âme comme tout le reste (*en pidgin-english*). **Wetin my eyes dey see, my mouth no fit talk-am o!** (*il accompagne ses paroles d'un geste de la main pour se couvrir les yeux et ensuite la bouche*) **Et ça c'est par décret présidentiel oh !**

[Ce que mes yeux voient, ma bouche ne peut pas parler oh !] (Traduction directe)

Cette stratégie nous semble plus expressive que la traduction littérale et surtout pour garder la visée comique de cette réplique. Le travailleur parle du courage du personnage, Poet as Mandela, qui n'est pas vendu aux dirigeants mais puisque c'est un sujet délicat, il en parle brièvement et préfère se taire avant de se créer des ennuis. La gestuelle est donc indispensable ici pour exprimer ce que le travailleur veut dire sans pouvoir utiliser des mots. La réplique suivante¹²³ permet de compléter la compréhension de cette gestuelle car un

¹²¹ L'ONCPB a existé au Cameroun et soutenait particulièrement les producteurs de cacao, de café et de coton pour la régulation des prix de ces denrées destinées à l'exportation. Mais elle a tellement été pillée qu'elle a été liquidée en 1991, causant le désarroi des producteurs.

¹²² Nollywood a acquis un niveau de popularité impressionnant et certains films sont doublés en français par des francophones d'Afrique de l'ouest. Ce doublage manque souvent de professionnalisme.

¹²³ Voir à partir de la page 150 pour la succession des répliques et leur traduction en contexte.

autre personnage y explique exactement ce que le premier n'avait pas le courage de dire. La caractéristique de cette réplique nous amène à notre point suivant, les interjections.

3.3 Les interjections

La catégorisation des interjections est délicate. Francobandiera (2012) constate que la classe interjective a des bornes labiles avec les onomatopées, avec les expressions exclamatives et les expressions figées. En général, les interjections sont des termes qui permettent l'expression de sentiments divers (colère, joie, surprise, dédain etc.). On en retrouve beaucoup dans *Requiem for the Last Kaiser* issues de presque toutes les langues présentes dans le texte en raison du caractère expressif du théâtre.

Par souci de clarté et dans le but de conserver une empreinte de l'original, nous avons associé camfranglais et pidgin-english dans la traduction de la réplique suivante. L'interjection « na jegele » évoque le doute du personnage sur la véracité de la propagande gouvernementale qui prétend promouvoir la morale dans la société.

2nd WORKER

All that noise for moralise **na jegele**. De mugu dey just dey gang up for thief ONCPB and Sonara money. You understand so, this thing na clique! (Besong, 1998 :27)

2^{ème} TRAVAILLEUR

Toute la moralisation-là, **na jegele**, c'est du bruit pour rien. Les mougous se rassemblent pour manger l'argent de la Sonara et de l'ONCPB, c'est l'argent du pétrole et des matières premières. Tu comprends ça. C'est une affaire de clique!

Les répétitions donnent du rythme à la réplique et les phrases sont courtes et claires. Le statut du personnage explique le langage familier que nous avons adopté.

Les choix traductionnels pour les interjections sont faits en fonction de leur nature, mais nous avons essayé la plupart du temps de juxtaposer l'interjection en langue originale et la traduction en français ou en camfranglais. Monsignor Atangana par exemple, pour clore une longue réplique en préparation pour un sermon à venir, lance une interjection en éwondo.

Za-a bi ké! (Besong, 1998 :6)

[Viens ici] (Traduction directe)

Za-a bi ké! Suivez-moi.

Cette interjection a pour fonction d'encourager son public fictif, non seulement à le croire mais aussi à faire exactement ce qu'il demande. Le verbe *suivre* possède une dualité sémantique qui correspond à la fonction de l'original et que le verbe *venir* n'a pas. La traduction littérale n'est donc pas préconisée ici.

Les interjections peuvent aussi être des interpellations comme dans cette réplique que La Femme adresse à Monsignor Atangana :

(regards him). Have you become pregnant, **Sangho Pastor**? (Besong, 1998 :10)

(le regarde). **Sangho Pasto**, vous êtes enceinte?

Parce qu'il s'agit d'une interpellation, nous avons changé l'ordre du texte original, et nous avons placé « Sangho Pastor » en début de phrase. Pour le rythme et le jeu des acteurs francophones, nous avons enlevé le 'r' à la fin de « pastor » pour la sonorité afin de d'améliorer l'harmonisation avec *Sangho*.

Dans une série de répliques, le président Akhikikriki enchaîne des interjections pour lesquelles nous avons décidé d'appliquer une logique différente parce qu'il s'adresse à l'ambassadeur et qu'il a une attitude paternaliste. La fonction de ses interjections est donc différente de celles que nous avons examinées précédemment, ce qui nous impose une autre stratégie. Les interjections sont toutes en français, les deux premières sont destinées à exprimer de la colère et de l'agacement vis-à-vis de l'Ambassadeur qui a osé essayer de plaider la clémence pour le responsable des minorités que le président déteste. Les interjections apparaissent en français pour montrer le niveau de culture du président qui est capable de jurer dans une autre langue. Lorsque l'Ambassadeur se plie au jugement du président qui a ainsi démontré son autorité, celui-ci exprime sa satisfaction en poussant un « Voilà ! ». La dernière interjection de cette série est adressée au Banquier suisse qui lui, n'a exprimé aucun désaccord quant à la victimisation du responsable des minorités. Cette attitude lui a ainsi valu les appréciations du président : « Mais, c'est formidable ! ».

AKHIKIKRIKI

(bangs his fist on the table). **Merde!** Are you rooting for this thug, Ambassador?
(Ambassador inclines his massive gorilla head).

AKHIKIKRIKI

Voilà (*short pause*). They just jockey for advantage among each other, for power, and to hell with their assimilated minority. (*eyes glaring with hatred*). Cancerous growth in the nation's morale.

(...)

AKHIKRIKI

(*pointedly ignoring him, to the banker*). **Mais c'est formidable!** One is dealing with mercenaries who do not appreciate such convenants as Leadership against my Arch-Foe Botha Hyena of Imbecility. (Besong, 1998 :21)

AKHIKRIKI

(*frappe du poing sur la table*). **Damn Hell!** Vous encouragez ce voyou, Ambassadeur ? (*l'ambassadeur baisse son énorme tête qui ressemble à celle d'un gorille*)

AKHIKRIKI

Very good (*courte pause*).

AKHIKRIKI

(*l'ignorant à dessein*). **Mais c'est formidable!**

La langue choisie pour faire passer le message des deux premières interjections est l'anglais, comme pour se mettre un niveau de l'Ambassadeur afin qu'il comprenne bien le mécontentement du président. La dernière interjection reste telle qu'elle pour créer un effet de contraste et marquer l'appréciation pour l'attitude du Banquier suisse.

3.4 Les références culturelles et historiques

Dans *Requiem for the Last Kaiser*, les références historiques et culturelles sont légion. Elles sont liées à l'identité et aux origines des personnages et sont exprimées dans des langues autres que l'anglais. La lutte révolutionnaire des masses dans la pièce s'illustre à plusieurs reprises par la lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud. L'œuvre paraît pour la première fois en 1991, l'apartheid est toujours en vigueur en Afrique du Sud, et suscite un tollé de protestations dans la communauté internationale, ce qui explique l'acharnement du président Akhikrikiki à fustiger ce régime et à en faire le bouc émissaire des problèmes internes de son pays. Il attribue ainsi à cor et à cri, à ce régime des qualificatifs injurieux et péjoratifs comme « Butcher dog Botha » (Besong, 1998 :1). La Femme, par contre, véritable révolutionnaire, utilise des références en zoulou (qui se rapportent effectivement à la lutte

de libération des Noirs) et en afrikaans (qui mettent l'accent sur l'idéologie sous-jacente à la ségrégation raciale).

Zhang (2006 : 241) propose quatre traitements possibles des références culturelles :

- les laisser tels quels
- les supprimer afin de donner de la fluidité à la lecture
- les remplacer par une référence équivalente, plus connue
- apporter une explication à l'intérieur du texte de la traduction et éviter les notes de bas de page.

Le titre de l'œuvre présente déjà la première référence historique. Le mot 'kaiser' est entré dans la langue courante du français et de l'anglais. D'après le dictionnaire *Petit Larousse multimédia* (2009), kaiser est un mot allemand qui vient du latin *Caesar* et qui désigne un empereur allemand ; le terme fait surtout référence à l'empereur allemand Guillaume II. Par conséquent, l'étrangeté ne pose aucun problème et le titre peut être traduit littéralement. De plus, en référence au contexte, l'histoire du Cameroun a été marquée par des liens étroits avec l'Allemagne. En effet, Guillaume II était Roi de Prusse et d'Allemagne (1888-1918) pendant la période du protectorat allemand sur le Cameroun (1884-1916). Ce titre rappelle ainsi les liens historiques inextricables entre anciennes colonies et anciennes métropoles dont les conséquences affectent encore les populations et sont l'objet de l'œuvre. Le littéralisme permet ainsi de garder les connotations et les implicites essentiels au titre.

Requiem for the last **Kaiser**.

Requiem pour le dernier Kaiser.

Pour ce qui est de la réplique de La Femme dans son dialogue avec l'Étudiant, nous avons laissé la référence telle quelle pour accentuer l'étrangeté et cela ne modifie pas le contexte général de la pièce.

You do not need an association of makers of law and order. It is a Masonic cartel imposed by a minority on a majority to protect their interests... Law and Capital punishment is their creed (*pause*). They are the black **Broederbond**. (Besong, 1998 :3)

Tu n'as pas besoin d'une association de faiseurs de lois (péjoratif). C'est un cartel maçonnique imposé par une minorité à la majorité afin de protéger leurs intérêts... Dans leur crédo, le droit et la peine de mort vont de paire. C'est le **broederbond** des Noirs.

Monsignor Atangana fait référence à un serpent de la mythologie perse Azacha pour assurer La Femme de la protection divine en cas d'attaque démoniaque. Dans notre traduction, la référence est accompagnée d'une explication sommaire (*Azacha, le serpent*) car il est bien connu que le serpent représente le mal. La référence est ainsi moins obscure pour le public, mais garde un côté étrange.

ATANGANA

Shepherd is not going to let **Azacha** destroy you! (Besong, 1998 :11)

ATANGANA

Le Berger ne laissera pas **Azacha le serpent** te détruire!

Nous avons aussi combiné étrangeté et familiarité dans les exemples suivants en zoulou et en afrikaans.

WOMAN

I am **Umkhonto we Sizwe**. I am of Operation Dead Country. (Besong, 1998 :15)

LA FEMME

Je suis **Umkhonto we Sizwe**. Je suis le fer de lance de la Nation. Je suis de l'Opération pays mort.

WOMAN

You and your white **verkrampes!**

VOICE OF ABOSSOLO

Those brethren are here to protect your soul from the Nagasaki of Njindoum: they are here to lead penitent Christians into their **indaba**. (Besong, 1998 :16)

LA FEMME

Vous et vos amis Blancs, **verkrampes!**

VOIX D'ABOSSOLO

Ces frères sont là pour protéger vos âmes face à Nagasaki de Njindoum: ils sont là pour mener les Chrétiens pénitents dans leur **indaba**. (*s'accompagne d'un geste de la main pour montrer un accueil chaleureux*)

Le chant de libération très bien connu « Amandla, Awethu! » qui signifie *pouvoir au peuple* constitue le terme de la pièce de théâtre. Nous avons également gardé le mot Ablodé issu d'une langue togolaise et qui veut dire à la fois *liberté* et *libération*.

VOICE OF THE PEOPLE

Mandela! Freedom! Mandela! **Ablodé! Amandla Awether! Amandla Awether!**

(Besong, 1998 : 59)

VOIX DU PEUPLE

Mandela ! Liberté ! Mandela ! **Ablodé ! Amandla Awethu ! Amandla Awethu !**

La traduction des références culturelles et historiques exprimées dans des langues différentes de l'anglais a mis en exergue leur fonction en relation avec le reste du texte. Les instructions de traduction demeurent essentielles pour que le traducteur reste conscient du contexte général de l'œuvre, des intentions de l'auteur et des caractéristiques du public cible. Ce sont ces caractéristiques qui expliquent le choix traductionnel final, entre dépaysement et proximité avec la référence culturelle et historique. Nous avons opté pour le dépaysement du public lorsque les éléments culturels ne sont pas essentiels à la compréhension du sujet, ils font alors figure de *joli pot de fleurs* dont la fonction est d'agrémenter l'image du personnage.

3.5 Le manque de correction linguistique

L'une des caractéristiques de l'écriture de Bate Besong est d'utiliser un français et un anglais incorrect. Dans *Requiem for the Last Kaiser*, le français apparaît avec des fautes de grammaire et d'orthographe et certaines fois sans contenu sémantique clair. Les personnages font référence de nombreuses fois à « *Le vraie* » (en italique dans l'œuvre).

ABSOLOM/ATANGANA

State against state as it is in *Le vraie*. (Besong, 1998 :7)

ABSOLOM/ATANGANA

État contre État comme dans *Le vraie*

La traduction a donc conservé le mystère qui s'éclaircit plus tard dans la pièce quand Monsignor Atangana exalte le président Akhikrikiki au moment où il quitte enfin sa léthargie et décide de se lever.

ATANGANA

(*exulting*). He rises! Read his covenant: **Le vraie Église de politique d'Agidigidi.**

(Besong, 1998 :24)

ATANGANA

(*jubile*). Il se lève! Lisez son ouvrage : **Le vraie Église de politique d'Agidigidi.**

Nous n'avons pas corrigé la faute de genre du mot *église*, car le titre de l'ouvrage contient l'effet de ridicule que le public doit percevoir. Le ridicule amène rapidement à l'humour comme dans ce dialogue entre une vendeuse du marché et la foule. La vendeuse ironise sur la non-nécessité d'avoir une conférence nationale souveraine qui permettrait au peuple de donner son avis sur la gestion de la nation. Elle affirme à la fin de sa réplique que « l'Agidigidi est un état multinational ». Dans le texte, nous avons changé la lettre minuscule en majuscule pour le mot *État*, qui nous semble plus adéquat dans le contexte. Cela a une incidence sur la compréhension du texte mais pas nécessairement sur sa représentation. Le ridicule de cette affirmation et le ton dans lequel est dit la réplique suscite le rire chez le public mais en même temps une réflexion. Comment un État peut-il être multinational ? Combien de nations peut-on avoir dans un même État ? Mais tout de suite après, il est entraîné par le fou rire des acteurs qui répètent l'une des seules phrases que l'on ait jamais entendu le président du Cameroun dire en anglais pendant la prestation de serment qui suit les élections : « I do so swear ».

ANOTHER MARKET WOMAN

We have not polluted the independence of the Judiciary. What do they want a national conference for? ... It is nothing! **L'Agidigidi est un état multi-national.**

ALL

We do so swear (*All burst out laughing*).

(Besong, 1998 : 45)

UNE AUTRE VENDEUSE DU MARCHÉ

Nous n'avons pas compromis l'indépendance du judiciaire. Mais ils veulent même une conférence nationale pourquoi ? ... c'est rien tout ça. **L'Agidigidi est un État multi-national.**

TOUS

We do so swear (*Tous lèvent la main droite, comme pour prêter serment et éclatent de rire*).

La traduction garde donc intacte la phrase mythique « I do so swear » qui bien qu'elle soit en anglais dans le texte source, a une signification particulière pour le public francophone

camerounais. Les autres francophones pourront suivre grâce au langage gestuel qui accompagne les paroles.

En définitive, dans ce deuxième chapitre nous avons mis en pratique la démarche de traduction que nous avons commencé à élaborer dès les premières lignes de cette étude. La traduction théâtrale se réalise en gardant à l'esprit que la pièce obtenue est destinée à être représentée. Tous les choix traductionnels doivent donc passer au crible de la fluidité et de la clarté qui doivent caractériser le texte final. Cette prise en compte assure la réception du texte cible par le public

La diversité linguistique et culturelle inhérente à la pièce ajoute un facteur supplémentaire à la traduction car elle apporte un caractère hétérogène qui rompt avec l'unité relative d'un texte littéraire. C'est la raison pour laquelle nous avons voulu que les divers rythmes, les sonorités et la rhétorique introduits par les langues concourent à la transmission du message de conscientisation de l'auteur au lieu d'être des îlots sémantiques isolés. Nous avons pu garder une relation étroite entre texte original et texte traduit pour ce qui est des prises de parole multilingue, objet de notre étude. Nous avons préconisé des procédés divers basés sur l'intention de l'auteur et la réception du public, la sonorité et la jouabilité du texte. Nous avons opté pour la traduction littérale en ce qui concerne les dictons et les proverbes entre autres. La non-traduction, le calque et l'emprunt ont été choisis dans les cas où les références culturelles et les éléments multilingues étaient porteurs de sens en soi. L'étoffement a été utilisé comme un moyen de clarification sémantique ou pour créer l'effet voulu chez le public. La juxtaposition de l'élément multilingue et son explication a servi à assurer sa compréhension effective. La gestuelle s'est également avérée essentielle pour compléter le sens entre le dit et le non-dit dans le texte. L'analyse spécifique de ces prises de parole ainsi a permis d'approfondir la compréhension du texte tout entier et a facilité la traduction. Les commentaires des traductions que nous avons proposées permettront d'éclairer une éventuelle traduction complète de l'œuvre.

CONCLUSION

Notre recherche de la fonction du multilinguisme dans la pièce de théâtre *Requiem for the Last Kaiser* comme solution au défi posé par la traduction de cette pièce de théâtre nous a amené à étudier le théâtre pour comprendre son mode de fonctionnement. Nous avons ensuite dégagé les caractéristiques du langage dramatique qui constitue l'ossature du texte dramatique entre éléments verbaux et paraverbaux, langage écrit et langage parlé en évoquant les spécificités de l'œuvre étudiée. Ayant mis le texte en perspective, il paraissait nécessaire de le replacer dans son contexte d'émergence africain et camerounais et de présenter son auteur dont l'histoire biographique et la personnalité jouent un rôle crucial dans la pièce. Cette analyse du théâtre africain, des caractéristiques de la littérature camerounaise, de la vie de l'auteur et du contexte sociopolitique de la période d'écriture a permis de jeter davantage de lumière sur l'œuvre afin d'orienter le tâche du traducteur.

Par la suite, nous avons mis l'accent sur l'étude des théories et des approches en traduction dans le but de passer en revue les moyens que la traductologie met à la disposition du traducteur d'œuvres théâtrales et multilingues séparément¹²⁴. Aussi avons-nous examiné la théorie du skopos et présenté sa valeur pour l'analyse systématique et holistique du texte à traduire en général. Cependant nous avons reconnu que cette analyse ne peut pas être objective en raison de la personne du traducteur dont le vécu influence la compréhension du texte. Par conséquent, nous avons inclus l'approche herméneutique qui complète l'analyse à travers l'ouverture de son questionnement sur le texte et l'inclusion des caractéristiques de la personne du traducteur.

Cette phase théorique nous a permis d'emmagasiner un bagage cognitif nécessaire à chacune des étapes de la traduction effective des prises de parole multilingues : l'analyse pour atteindre la compréhension optimale du texte à traduire, le choix d'une stratégie globale et locale de traduction, le choix des procédés de traduction et enfin, l'évaluation des choix traductionnels. Aussi avons-nous dû étudier séparément comment d'autres traducteurs ont abordé les éléments composites que l'on retrouve dans *Requiem for the Last*

¹²⁴ À notre connaissance, des recherches sur la traduction du théâtre multilingue sont pratiquement inexistantes.

Kaiser, la traduction du multilinguisme d'une part et la traduction du théâtre d'autre part. Nous avons pris pour exemple la traduction littéraire multilingue dans le contexte linguistique de la Belgique qui est semblable à celui du Cameroun et les stratégies adoptées par Ramiere et von Flotow pour la traduction de deux romans multilingues. Nous avons également évoqué les conseils de traduction des spécialistes de la traduction théâtrale.

La dernière partie de notre étude portait sur l'analyse concrète des prises de parole multilingues de *Requiem for the Last Kaiser*, la traduction concrète grâce aux instructions de traduction et enfin l'examen de cette traduction. Nous avons vu que la problématique se rapporte individuellement à chaque segment de texte et à sa fonction dans l'ensemble de l'œuvre, soit en tant que monologue ou soit en tant que réplique appartenant à un dialogue. Même si nous avons élaboré des critères généraux permettant d'aborder la traduction des éléments multilingues de la pièce de théâtre par le biais des instructions de traductions, ces critères étaient assez flexibles pour permettre au traducteur de produire un texte traduit qui correspond à la fonction du texte source et qui ait l'effet désiré sur le public.

Au terme de ces développements, nous pouvons tirer les conclusions suivantes :

1. Traduire un texte multilingue est possible et la nature du texte ne change pas la nature de la traduction.

Un texte multilingue est avant tout un texte comme un autre ayant un but¹²⁵ et des caractéristiques qui lui sont propres. La diversité linguistique du texte augmente la complexité de l'analyse mais n'est pas un frein à la compréhension ou à la communication. *Requiem for the Last Kaiser* nous a permis de comprendre de manière concrète les dangers de l'application unilatérale des théories prescriptives à la traduction des œuvres littéraires. Le traducteur doit aller chercher le sens du texte là où il se trouve, il doit être à l'écoute du texte. Nous avons vu que très souvent l'auteur n'essaie pas de faire du sens comme c'est le cas dans certaines parties des monologues. D'où l'importance de suivre les fluctuations du texte pour le comprendre convenablement plutôt que de lui imposer des règles à suivre. À notre avis, on ne peut pas déterminer la forme et le contenu du texte avant la traduction selon la théorie sans courir le risque de se tromper et de produire un texte inadéquat. La

¹²⁵ Ce but peut être de n'avoir aucun but.

théorie offre une sorte d'éventail de possibilités dans lequel le traducteur peut venir puiser en fonction des besoins dictés par le texte à traduire. Les deux traductrices de romans multilingues, Ramiere et von Flotow, ont opté pour le calque, l'emprunt et la traduction littérale pour rendre le caractère multilingue des romans originaux ; cependant, nous avons eu besoin de procédés supplémentaires pour la traduction de *Requiem for the Last Kaiser*. Il a fallu par exemple créer une nouvelle langue pour donner une voix plausible à l'Ambassadeur. Nous nous sommes appuyés sur les libertés prises par l'auteur dans le choix de ses références pour rechercher des références plus valides pour le public cible en prenant soin de nous assurer de la fonction de ces références dans le texte. En d'autres termes, nous avons vérifié que ces mots, expressions et phrases multilingues n'étaient pas en soi porteurs de sens. Au quel cas, nous avons décidé en fonction du potentiel de traitement cognitif du public cible et du rythme du texte cible de laisser les éléments multilingues tels quels, de leur adjoindre une explication succincte si nécessaire, de les supprimer ou simplement d'en transmettre uniquement le sens en délaissant la forme.

La traduction du texte multilingue reste un exercice de transfert linguistique. Avant toute considération idéologique d'hégémonie linguistique d'une langue sur d'autres qui changerait la nature de l'acte de traduire, il faut que le texte fonctionne pour le public cible. Il faut que le public sache, si cela est possible, ce que l'auteur voulait transmettre. Puisque notre texte est une pièce de théâtre, il faut que le public puisse profiter des effets préparés à son intention. Nous avons pu constater à travers des exemples précis tirés de l'œuvre, que la rencontre des langues diverses dans un même texte peut se faire sans conflit, car elles concourent toutes à la transmission de l'intention de l'auteur. La fonction du multilinguisme dans l'œuvre se dévoile donc individuellement, pour chaque prise de parole multilingue. Il n'a pas été possible d'appliquer unilatéralement une traduction à la lettre ou une traduction du sens.

2. Traduire un texte multilingue théâtral c'est aussi saisir le jeu de la scène et produire les mêmes effets chez le public cible.

Le théâtre est un genre littéraire qui a ses contraintes. Dans *Requiem for the Last Kaiser* toutes les interactions ne sont pas logiques et elles ne transmettent pas toujours de sens de

la manière qui est communément admise. La fonction de l'interaction devient indispensable car s'il n'y a pas de sens, il y a certainement une fonction, une intention que nous avons identifiée pour *Requiem for the Last Kaiser* : conscientiser, pousser le public à l'action et le divertir en présentant des personnages typiques et spécifiques qui s'expriment en toute liberté linguistique. Nous avons ainsi pu utiliser un langage oral et gestuel dans le texte dramatique pour maintenir un rythme et une rhétorique alliant étrangeté et familiarité. Cela permet aux acteurs de rendre les répliques aisément et au public de suivre le déroulement de l'action.

3. La traduction des prises de parole dans *Requiem for the Last Kaiser* demande de l'ouverture d'esprit, de la méthode et de la flexibilité.

Joseph Brodsky déclare qu' « on ne dissèque pas un oiseau pour connaître son chant, il faut disséquer l'oreille qui écoute »¹²⁶. Autrement dit, si on connaît le fonctionnement de l'oreille, on est en mesure de l'entraîner à discerner les subtilités du chant sans détruire l'oiseau qui est l'objet de l'étude. Concrètement, nous avons eu besoin d'étudier l'œuvre pour comprendre ses éléments textuels et extratextuels afin de combler nos lacunes cognitives. Par conséquent, nous nous étions refusé à traduire avant de savoir comment traduire efficacement et quelle méthode mettre en application. Ayant finalement en tête les résultats des multiples analyses, le premier jet de la traduction partielle de *Requiem for the Last Kaiser* était terrifiant de par sa platitude et sa fadeur en totale opposition avec le style coloré et audacieux de l'auteur qui avait suscité notre envie de traduire. Nous avons oublié que le texte source a ses règles et que celles-ci ne s'appliquent pas toujours au texte cible. Il fallait donc, réplique après réplique, personnage après personnage, prendre du recul, identifier la fonction des prises de parole multilingues, leur lien et leur dynamique avec les autres éléments de la pièce de théâtre et décider soit d'atténuer l'étrangeté du multilinguisme, soit de la supprimer ou d'allier étrangeté et familiarité en utilisant à différentes doses les procédés énumérés précédemment. Il a souvent fallu ajouter des références étrangères au texte source mais indispensables au texte cible. En fin de compte, il

¹²⁶ Joseph Brodsky est un poète russe talentueux et lauréat du prix Nobel de littérature en 1987 (Cité par Brisset A. 1999. Traduire le texte par son projet. Le littéralisme est soluble dans la poésie moderne : Auden. *Traduction, terminologie, rédaction*, 12 (2) :39-56).

fallait que le public cible ne soit pas complètement confortable mais qu'il puisse trouver des repères dans le jeu des acteurs lui permettant de suivre la pièce car même le texte source en-soi n'est pas facile à comprendre. Nous nous sommes servie du littéralisme, de l'adaptation et de l'étoffement et de tous les procédés nous permettant d'obtenir l'effet souhaité chez le public.

Pour ce qui est des langues utilisées pour la traduction, les décisions n'ont pas été prises unilatéralement en opérant une généralisation pour chaque langue. Les langues dans le texte source sont donc le français standard et ses différents registres, le camfranglais, le pidgin-english, une adaptation du franglais pour la langue spéciale de l'Ambassadeur américain, l'anglais, l'éwondo, le zulu, l'afrikaans, l'allemand, le latin et l'arabe. Nous avons opté pour le français comme langue principale correspondant à l'anglais de l'œuvre originale. Lorsqu'il s'agissait d'un « mauvais » anglais, nous l'avons traduit en utilisant le camfranglais principalement pour le personnage État-Major dont la langue a pour fonction de s'adapter à son contexte d'élocution. Parfois, il a été nécessaire de conserver l'anglais dans le texte cible dans le but de maintenir la logique du texte original en respectant les caractéristiques des personnages. Le français dans le texte source est resté tel quel et caractérisé par le manque de correction linguistique pour le président Akhikikiki, le mélange de registres, et dans certains cas, il a été traduit en anglais pour servir l'objectif d'expression du personnage. Le pidgin-english a été traduit en camfranglais la plupart du temps, il a été conservé dans les dictons et les proverbes et adjoint d'une explication littérale ou d'une gestuelle. Le hausa a été traduit en éwondo, souvent laissé tel quel et accompagné d'une gestuelle explicative. Le terme spartiate « bouai » est remplacé par un terme en ancien français car il n'était pas indispensable à la transmission de l'intention de l'auteur, ni à la réception du message par le public cible.

Il n'est certes pas possible dans l'étendue de notre étude d'attester avec des preuves à l'appui, de l'efficacité de la traduction pour notre public cible, mais en prenant en considération les caractéristiques du langage dramatique, nous avons essayé d'élaborer un texte que le travail du metteur en scène et des acteurs peut compléter. De plus, notre traduction est partielle mais elle est généralisable à toute l'œuvre car elle s'inspire de son analyse globale. Dans cette étude, il s'agissait de présenter une œuvre littéraire exceptionnelle et de susciter de l'intérêt pour la traduction d'une écriture théâtrale

multilingue qui, dans *Requiem for the Last Kaiser* expriment la liberté et l'identité du monde globalisé.

ANNEXE

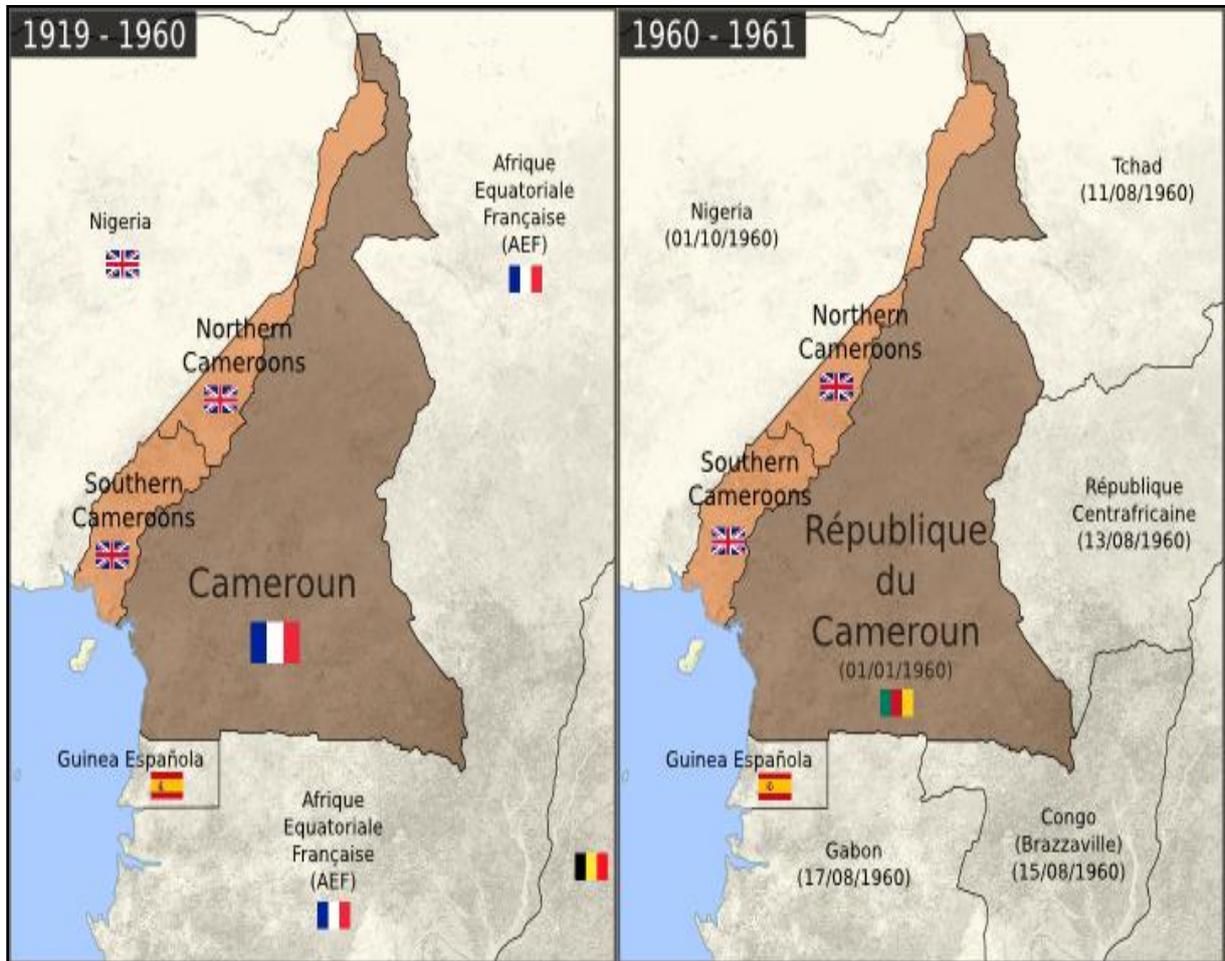


Figure 1: Carte du Cameroun avant et après la réunification (Arte.tv, 2010)



Figure 2: Carte géographique du Cameroun

Traductions des répliques multilingues en contexte et par ordre chronologique

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>WOMAN</p> <p>You do not need an association of makers of law and order. It is a Masonic cartel imposed by a minority on a majority to protect their interests... Law and Capital punishment is their creed (<i>pause</i>). They are the black Broederbond.</p> <p style="text-align: right;">(Besong, 1998 :3)</p>	<p>LA FEMME</p> <p>Tu n’as pas besoin d’une association de faiseurs de loi. C’est un cartel maçonnique imposé par une minorité à la majorité afin de protéger leurs intérêts... Dans leur crédo, le droit et la peine de mort vont de paire. C’est le broederbond des Noirs. (<i>prononcé avec un accent français</i>)</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>ATANGANA</p> <p>Look unto Zion. Not one of the stakes thereof shall be removed. Neither shall any of the tabernacles thereof be broken... The kingdom of God is at hand, and these are the signs of the end! Take your bible, read it from Genesis to Revelation... Za-a bi ké!</p> <p style="text-align: right;">(Besong, 1998 :6)</p>	<p>ATANGANA</p> <p>Posez votre regard sur Sion. Pas un de leurs intérêts ne leur sera arraché. Encore moins les tabernacles seront-ils détruits... Le royaume de Dieu est proche, et ce sont les signes de la fin ! Prenez votre bible, lisez-la de la genèse à l’apocalypse... ... Za-a bi ké! Suivez-moi.</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>ABSOLOM</p> <p>Take your bible, read it from Genesis to Revelation, you’ll know what I’m talking about, nation will fight against nation, state against state...</p> <p>WOMAN</p> <p>Foreign bank accounts against the Gross</p>	<p>ABSOLOM</p> <p>Prenez votre Bible et lisez-la de la genèse à l’apocalypse, vous saurez de quoi je parle, on se dressera, nation contre nation, État contre État...</p> <p>LA FEMME</p> <p>Comptes bancaires à l’étranger contre produit</p>

National Product	national brut
ABSOLOM/ATANGANA	ABSOLOM/ATANGANA
State against state as it is in <i>Le vraie</i>	État contre État comme dans <i>Le vraie</i>
(Besong, 1998 :7)	

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>WOMAN</p> <p>(<i>regards him</i>). Have you become pregnant, Sangho Pastor?</p> <p>ATANGANA</p> <p>You were of the feminine branch of the A.P.D. In fact the leader of the group. (smiling). La démocratie aux couleurs d’Agidigidi. In Njongmezhap.</p> <p>(Besong, 1998 :10)</p>	<p>LA FEMME</p> <p>(<i>le regarde</i>). Sangho Pasto, vous êtes enceinte?</p> <p>ATANGANA</p> <p>Tu étais dans la section des femmes du parti. En fait, tu étais même la présidente du groupe. (<i>souriant</i>). La démocratie aux couleurs d’Agidigidi. A Njongmezhap.</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>ATANGANA</p> <p>Shepherd is not going to let Azacha destroy you!</p> <p>WOMAN</p> <p>The poor people of today are no longer as patient as those of old, Amougou Atangana; they will no longer sit by and watch macarana’a vicars and their allies prosper while their children go naked and hungry.</p> <p>(Besong, 1998 :11)</p>	<p>ATANGANA</p> <p>Le Berger ne laissera pas Azacha le serpent te détruire!</p> <p>LA FEMME</p> <p>Les pauvres gens d’aujourd’hui ne sont plus aussi patients que ceux d’autrefois, Amougou Atangana; ils ne resteront plus sans rien faire, béni-oui-oui à avaler comme parole d’évangile les discours des pasteurs macarana’a et de leurs alliés, à les regarder prospérer pendant que leurs enfants ne peuvent ni manger ni se vêtir convenablement.</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>VOICE OF ABOSSOLO</p> <p>So you are Woman Samson?</p> <p>WOMAN</p> <p>I am Umkhonto we Sizwe. I am of Operation Dead Country</p> <p>VOICE OF ABOSSOLO</p> <p>Umkhonto we sizwe, you are the advance patrol of a subversive army then? (no response). Keep on playing the Marxist-Leninist bull of the Soviet herd; you'll be getting an ugly surprise from us...</p> <p>(Besong, 1998 :15)</p>	<p>VOIX D'ABOSSOLO</p> <p>Es-tu une femme Samson ?</p> <p>LA FEMME</p> <p>Je suis Umkhonto we Sizwe. Je suis le fer de lance de la Nation. Je suis de l'Opération pays mort.</p> <p>VOIX D'ABOSSOLO</p> <p>Umkhonto we sizwe, es-tu celle que l'armée subversive a envoyé en éclaireur ? (pas de réponse). Continue à jouer au buffle marxiste-léniniste du troupeau soviétique ; attends-toi à une belle surprise de notre part...</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>WOMAN</p> <p>What stops you from kidnapping all the people?</p> <p>VOICE OF ABOSSOLO</p> <p>We who?</p> <p>WOMAN</p> <p>You and your white verkramptes!</p> <p>VOICE OF ABOSSOLO</p> <p>Those brethren are here to protect your soul from the Nagasaki of Njindoum: they are here to lead penitent Christians into their indaba.</p> <p>WOMAN</p>	<p>LA FEMME</p> <p>Qu'est-ce qui vous empêche de prendre tout le peuple en otage ?</p> <p>VOIX D'ABOSSOLO</p> <p>Nous qui ?</p> <p>LA FEMME</p> <p>Vous et vos amis blancs, verkramptes!</p> <p>VOIX D'ABOSSOLO</p> <p>Ces frères sont là pour protéger vos âmes face à Nagasaki de Njindoum: ils sont là pour mener les Chrétiens pénitents dans leur indaba. (s'accompagne d'un geste des deux mains pour</p>

<p><i>(laughter)</i>. They are here to protect their stolen property.</p> <p style="text-align: right;">(Besong, 1998 :16)</p>	<p><i>montrer un accueil chaleureux)</i></p> <p>LA FEMME</p> <p><i>(rires)</i>. Ils sont là pour protéger leurs propriétés volées.</p>
--	--

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>VOICE OF ABOSSOLO</p> <p>Insurrection is not the romantic tournament chaps like dissident Mandela are saying it is.</p> <p>VOICE OF ATANGANA</p> <p><i>(as if it to one in particular)</i></p> <p>Does she smoke bhang a lot, this woman? I mean... cannabis sativa.</p> <p style="text-align: right;">(Besong, 1998 :17)</p>	<p>VOIX D’ABOSSOLO</p> <p>Une insurrection ce n’est pas la rencontre romantique que les dissidents comme Mandela décrivent.</p> <p>VOIX D’ATANGANA</p> <p><i>(comme s’il parlait à quelqu’un en particulier)</i></p> <p>Est-ce que cette femme a fumé beaucoup de bhanga? Je veux dire... cannabis sativa.</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>AMBASSADOR</p> <p><i>(with false humility in his voice)</i> it has been a privilege meeting such a distinguished genius of politics.</p> <p><i>Akhikrikrikri First and last takes refuge in silence</i></p> <p>AMBASSADOR</p> <p><i>(meant as an aside)</i>. Uh? Them say ya don’t shoot your mouth anymore?</p> <p style="text-align: right;">(Besong, 1998 :18)</p>	<p>AMBASSADEUR</p> <p><i>(sa voix teintée de fausse humilité)</i> C’est un privilège de rencontrer un illustre génie de la politique.</p> <p><i>Akhikrikrikri Premier et Dernier se mure dans le silence</i></p> <p>AMBASSADEUR</p> <p><i>(censé être un aparté)</i>. Uh? Paraît qu’ tu shut ta gueule now ?</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>ATANGANA</p> <p><i>(in attitude of prayer)</i>. Why did God uphold the death penalty, and yet how was his mercy shown. O Botha! Dog! Shylock Jew of economic racism.</p>	<p>ATANGANA</p> <p><i>(en position de prière)</i>. Pourquoi Dieu a-t-il maintenu la peine de mort et pourtant sa miséricorde abonde. O Botha! Chien! Shylock Juif du racisme économique.</p>
<p>AMBASSADOR</p> <p><i>(an amazed aside)</i>. Gotta pry them furneys open... love ya with a lead-pipe.</p>	<p>AMBASSADEUR</p> <p><i>(en aparté, stupéfait)</i>. Faut déloger them et j’ter them au fire... love ya quand t’es si sure de toi.</p>
<p>AKHIKIKRIKI</p> <p>Where is the annini chap responsible for Minorities?</p> <p>(...)</p>	<p>AKHIKIKRIKI</p> <p>Où est le responsable des minorités, ce bandit d’Annini?</p>
<p>AKHIKIKRIKI</p> <p><i>(addressing his victim)</i> You are of extremely low intelligence... I know the inside of your skull. You’re an idiot.</p>	<p>AKHIKIKRIKI</p> <p><i>(s’adressant à sa victime)</i> Tu es d’une bêtise crasse... Je sais ce qu’il y a dans de ton crâne. Tu n’es qu’un idiot.</p>
<p>AMBASSADOR</p> <p><i>(muttering appreciation)</i>. Tell it to them nigger punks, uh buster... Them high yaller chillum some kick.</p> <p>(...)</p>	<p>AMBASSADEUR</p> <p><i>(marmonne son appréciation)</i>. Nigger ! ces voyous, tell them, uh mon pote... Vous autres toujours high, z’avez besoin d’ vous remuer.</p> <p>(...)</p>
<p>AKHIKIKRIKI</p> <p><i>(to another victim)</i>.Your electoral district? ... Developments? ... Lined out ... already waiting for my speech against Botha? Any evil-doers? <i>(bearly above a whisper)</i>. I’m MESSIAH! I AM AM... Essa! Essam! Essamba!</p>	<p>AKHIKIKRIKI</p> <p><i>(à une autre victime)</i>. Votre district électoral ? ... des progrès ?... Alignés ... ils attendant déjà mon discours contre Botha? Pas d’apprentis sorciers à signaler? <i>(d’une voix extrêmement basse)</i>. Je suis le Messie! Je le suis, Je le suis... Accourez,</p>

(Besong, 1998 :19-20)	Occasion pressée... Essa! Essam! Essamba!
-----------------------	--

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>AKHIKIKRIKI</p> <p><i>(to minority)</i>. I didn't believe you could be such a brainless moron. <i>(glancing once more at the report before him)</i>. Always interfering with oil... A stupid clown!... Carrier of cryptococcal meningitis.</p>	<p>AKHIKIKRIKI</p> <p><i>(à minority)</i>. Je ne croyais pas que tu pouvais être tel crétin sans cervelle. <i>(jette encore un coup d'œil au rapport devant lui)</i>. Toujours entrain de te mêler de la gestion du pétrole ... Imbécile!... Porteur de virus! Méningite cryptococcale.</p>
<p>AMBASSADOR</p> <p>Your Excellency, compassion.</p>	<p>AMBASSADEUR</p> <p>Votre Excellence, clémence.</p>
<p>AKHIKIKRIKI</p> <p><i>(bangs his fist on the table)</i>. Merde! Are you rooting for this thug, Ambassador?</p> <p><i>(Ambassador inclines his massive gorilla head)</i>.</p>	<p>AKHIKIKRIKI</p> <p><i>(frappe du poing sur la table)</i>. Damn Hell! Vous encouragez ce voyou, Ambassadeur ?</p> <p><i>(l'ambassadeur baisse son énorme tête qui ressemble à celle d'un gorille)</i></p>
<p>AKHIKIKRIKI</p> <p>Voilà <i>(short pause)</i>. They just jockey for advantage among each other, for power, and to hell with their assimilated minority. <i>(eyes glaring with hatred)</i>. Cancerous growth in the nation's morale.</p>	<p>AKHIKIKRIKI</p> <p>Very good <i>(courte pause)</i>. Ils battent entre eux pour le pouvoir au diable leur minorité d'assimilés. Tumeur cancérigène de la morale nationale</p>
<p>(...)</p>	<p>(...)</p>
<p>AKHIKIKRIKI</p> <p><i>(pointedly ignoring him, to the banker)</i>. Mais c'est formidable! One is dealing with mercenaries who do not appreciate such convenants as Leadership against my Arch-Foe</p>	<p>AKHIKIKRIKI</p> <p><i>(l'ignorant à dessein)</i>. Mais c'est formidable! Celui-là s'acoquine avec les mercenaires qui ne savent pas apprécier la valeur de l'engagement solennel de mon Gouvernement contre mon</p>

Botha Hyena of Imbecility. (Besong, 1998 :21)	ennemi-juré Botha, cette hyène imbécile.
--	--

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
SWISS BANKER	BANQUIER SUISSE
We could get Akhi Njunghu (<i>pronounces it as Njunku</i>) a real doctor? (<i>bell rings. Silence. Akhikikriki stuns some</i>)	Nous pourrions envoyer à Akhi Njunghu (<i>il prononce Njunku</i>) un vrai médecin? (<i>une cloche sonne. Silence. Akhikikriki est stupéfait</i>)
AKHIKIKRIKI	AKHIKIKRIKI
Who are the doctors?	Qui sont ces médecins?
ATANGANA	ATANGANA
(<i>exulting</i>). He rises! Read his covenant: Le vraie Église de politique d'Agidigidi.	(<i> jubile</i>). Il se lève! Lisez son ouvrage : Le vraie Église de politique d'Agidigidi.
SWISS BANKER	BANQUIER SUISSE
(<i>startled</i>). A miracle! <i>As a toadie wipes the Miracle's granite brow, H.E. Njunghu goes over them with his eyes.</i>	(<i>sursaute</i>). Un miracle! <i>Comme un serviteur essuie les sourcils de granite du Miracle, SE Njunghu les regarde droit dans les yeux.</i>
AKHIKIKRIKI	AKHIKIKRIKI
(<i>Pithily</i>). Don't worry I have always pulled through without an "expert" (<i>enigmatically</i>). The only cure those "experts" expatriates know is how to put one into his tomb, Bebele! ... Je vous ai compris.	(<i>caustique</i>). Ne vous inquiétez pas, je m'en suis toujours sorti sans un « spécialiste » (<i>de façon énigmatique</i>). Le seul remède que ces «spécialistes» expatriés connaissent c'est comment descendre une personne dans sa tombe, Bebele! En vérité ... J'en suis conscient.
ATANGANA	ATANGANA
Mankind utopia !Miracle ! This is resurrection! Redemption has come! A long last! Blow the trumpets of Jericho! Welcome O Zion! Hero of the struggle! Killer of the Gorilla mouth Botha! Botha you will die; bebele Samba!	Utopie de l'humanité! Miracle ! C'est résurrection! La Rédemption est arrivée! Enfin! Faites retentir les trompettes de Jéricho!

<p>(...)</p> <p>AKHIKRIKI</p> <p>When our first parents broke God’s law, a flood of the subversive madness, iniquitous rebellion and suffering began... (<i>aside</i>). Ma-a ding Sonara money! (<i>pause, aloud</i>). Rebellion die!</p> <p>(Besong, 1998 :24-25)</p>	<p>Bienvenue O Sion! Héros de la lutte! Celui qui extermine Botha, la brute! Botha, tu mourras; bebele Samba! La vérité devant Dieu.</p> <p>(...)</p> <p>AKHIKRIKI</p> <p>Lorsque nos premiers parents ont violé la loi de Dieu, un déluge de folie subversive, de rébellion inique et de souffrance s’est déversé ... (<i>en aparté</i>). Ma-a ding Sonara money! (<i>pause, à voix haute</i>). Mort à la rébellion!</p>
---	---

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>1st WORKER</p> <p>He is the intellectual who couldn’t pawn his soul like the rest (<i>in Pidgin English</i>). Wetin my eyes dey see, my mouth no fit talk-am o! And that by Presidential decree.</p> <p>(...)</p> <p>2nd WORKER</p> <p>All that noise for moralise na jegele. De mugu dey just dey gang up for thief ONCPB and Sonara money. You understand so, this thing na clique!</p> <p>(Besong, 1998 :27)</p>	<p>1^{er} TRAVAILLEUR</p> <p>C’est l’intellectuel qui a refusé de vendre son âme comme tout le reste (<i>en pidgin-english</i>). Wetin my eyes dey see, my mouth no fit talk-am o! (<i>il accompagne ses paroles d’un geste de la main pour se couvrir les yeux et ensuite sur la bouche</i>) Et ça c’est par décret présidentiel oh !</p> <p>(...)</p> <p>2^{ème} TRAVAILLEUR</p> <p>Toute la moralisation-là, na jegele, c’est du bruit pour rien. Les mougous se rassemblent pour manger l’argent de la Sonara et de l’ONCPB, l’argent du pétrole et des matières premières. Tu comprends ça? C’est une affaire de clique!</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>GAMBARI</p> <p><i>(in Hausa)</i>. Kada ramin kura sai ya yanta, zama ruwa said dan kada.</p> <p>AKONCHONG</p> <p><i>(translates to the audience)</i>. Mallam says: Only the son of a hyena can enter its cave, only the son of a crocodile can live in hot water.</p> <p>A sad country.</p>	<p>GAMBARI</p> <p><i>(en haoussa)</i>. Kada ramin kura sai ya yanta, zama ruwa said dan kada.</p> <p>AKONCHONG</p> <p><i>(traduit pour le public)</i>. Mallam dit: Seul le fils d'une hyène peut entrer dans sa cave, seul le fils d'un crocodile peut vivre dans des eaux chaudes.</p> <p>Quel triste pays!</p>
<p>GAMBARI</p> <p>A passive people <i>(in Hausa)</i>. Ramin kura sai ya yanta, zama ruwa said dan kada.</p> <p>(...)</p>	<p>GAMBARI</p> <p>Un peuple passif <i>(en haoussa)</i>. Ramin kura sai ya yanta, zama ruwa said dan kada.</p> <p>(...)</p>
<p>GAMBARI</p> <p><i>(in Hausa)</i>. Umaru in bacin ka riko zamani, Akhikikriki.</p> <p>AKONCHONG</p> <p><i>(translates)</i>. It is the drum of war that we will beat for Akhikikriki.</p> <p>(Besong, 1998 :27-28)</p>	<p>GAMBARI</p> <p><i>(en haoussa)</i>. Umaru in bacin ka riko zamani, Akhikikriki.</p> <p>AKONCHONG</p> <p><i>(traduit)</i>. C'est le tambour de guerre qui va résonner pour Akhikikriki.</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>A WORKER</p> <p><i>(sighs)</i>. Agidigidi people are one kine funny people... everyday na tief for that town.</p> <p>ABOSSOLO</p>	<p>UN TRAVAILLEUR</p> <p><i>(soupire)</i>. Vraiment les gens d'Agidigidi sont drôle hein... chaque jour, ils volent leur propre pays.</p>

<p>Escadron, Subversive Element, Eunuch, Partyist, kinsman or foe (<i>in Éwondo</i>). Macarana-a! wa-a ding Sonara money?</p> <p>(Besong, 1998 :29)</p>	<p>ABOSSOLO</p> <p>Escadron, élément subversif, eunuque, membre d'un parti, parent ou adversaire, (<i>en éwondo</i>). Macarana-a! Je demande hein!</p> <p>wa-a ding Sonara money? Qui n'aime pas l'argent du pétrole ? (<i>elle accompagne sa question d'un geste expressif des mains</i>)</p>
---	--

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>GAMBARI</p> <p>There is corruption and there is corruption... Na gode! But do you have evidence? Can you proof that my D.G.'s are Ali Baba's envy?</p> <p>(...)</p>	<p>GAMBARI</p> <p>Il y a la corruption et il y a la corruption ... Na gode! Merci. Mais avez-vous des preuves? Pouvez-vous prouver que mon Directeur général excite l'envie d'Ali Baba ?</p> <p>(...)</p>
<p>AKONCHONG</p> <p>Peace and calm. Law and order... Alcohol and tranquilizers to take care of the rest... You see throughout my career, I have only killed fifteen maquis. A lot of them just passed out-in my custody.</p>	<p>AKONCHONG</p> <p>Paix et sérénité. Ordre public... Alcool et tranquilisants pour prendre soin du reste ... Vous voyez, tout au long de ma carrière, j'ai seulement tué quinze maquisards. Mais plusieurs se sont assoupis sous ma garde.</p>
<p>GAMBARI</p> <p>Admit you are still frightened... my francophonie is better than yours... See? I oppress, therefore I am... With a sharp machet you cut the woman's buttocks and her himihimi... like this (<i>Etat-Major cranes his neck</i>). Bar beach show.</p> <p>(Besong, 1998 :32)</p>	<p>GAMBARI</p> <p>Avoue que tu es encore mort de peur... ma francophonie dépasse la tienne... vous voyez ? J'opprime donc je suis... Avec une machette bien tranchante, tu coupes les fesses de cette femme et son himihimi... comme ça (<i>imite un bruit de coupure tchack !</i>) (<i>État-Major tend le cou</i>). Bar beach show, ce qu'on s'amuse !.</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>AKONCHONG</p> <p><i>(Struts round the prisoner)</i>. How is your state of mind?</p>	<p>AKONCHONG</p> <p><i>(se pavane autour du prisonnier)</i>. Tu te sens comment ?</p>
<p>GAMBARI</p> <p><i>(feigning sadness)</i>. For a ruined man, I am holding up pretty well.</p>	<p>GAMBARI</p> <p><i>(Feint la tristesse)</i>. Pour un homme ruiné, je m'en sors pas mal.</p>
<p>AKONCHONG</p> <p>Well, we could booby-trap you. And you won't complain because you have nothing to show.</p>	<p>AKONCHONG</p> <p>Eh ben, on pourrait te poser un traquenard. Et tu n'aurais rien à redire parce que tu n'as rien pour toi, aucune preuve.</p>
<p>ABOSSOLO</p> <p><i>(aside)</i>. How come? My exact words! And with that <i>Well!</i>... C'est formidable.</p>	<p>ABOSSOLO</p> <p><i>(aparté)</i>. Comment ça se fait? Mes mots exacts! Et même mon expression <i>eh ben!</i>... C'est formidable.</p>
<p>AKONCHONG</p> <p>We have recruited freshmen of sciences to civilize you yet your secessionist brains have rejected all medicines... What is your grievance... PhD. Doctor... Too much anglais-Biafré.</p> <p><i>(the Etat-Major, co executor of the rule of law, completely carried in, draws near, smiling approval)</i>.</p>	<p>AKONCHONG</p> <p>Nous avons recruté des hommes de science pour vous apporter la civilisation, mais vos cerveaux de sécessionnistes ont rejeté tous les médicaments... quel est votre problème... M. l'intellectuel, Docteur en... Je vous dis, c'est trop d'anglais biafrais.</p> <p><i>(l'État-Major, co exécuter de l'état de droit, complètement intéressé, se rapproche. Il montre son approbation en souriant)</i>.</p>
<p>ABOSSOLO</p> <p><i>(open-mouthed, aside)</i>. Oh la! la!</p>	<p>ABOSSOLO</p> <p><i>(bouche bée, en aparté)</i>. Oh la! la!</p>
<p>GAMBARI</p> <p>Just wait... see? Independenceless animals. When I am on the offensive with my army and police, I am absolutely relentless. Shikena!</p> <p>(Besong, 1998 :34-35)</p>	<p>GAMBARI</p> <p>Attends un peu... tu vois? Animaux sans indépendances. Quand je suis à l'attaque avec</p>

	mon armée et ma police, je suis absolument impitoyable. Shikena! Fin de l’histoire.
--	--

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>GAMBARI</p> <p>Karo da kara sai rago, dan akuya ba za ya iya ba.</p> <p>AKONCHONG</p> <p><i>(translates for the audience).</i> Mallam Gambari my toron giwa (big male elephant) says: only a ram can fight hard, a he-goat can’t: ponder over mallam’s words my friends.</p> <p><i>(they are taken off by the omnipresent CENER “boys”)</i></p> <p>(Besong, 1998 :36)</p>	<p>GAMBARI</p> <p>Karo da kara sai rago, dan akuya ba za ya iya ba.</p> <p>AKONCHONG</p> <p><i>(traduit pour le public).</i> Mallam Gambari mon toron giwa, mon gros éléphant, dit: seul un bélier peut se battre avec détermination, un bouc ne peut pas : méditez sur ces paroles de Mallam, mes chers amis.</p> <p><i>(ils sont emmenés par les “défenseurs” de l’ordre)</i></p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>MADAM PATRIOT</p> <p><i>(in tone of anger).</i> Why can’t you find something to do, some work, instead of this?</p> <p>GAMBARI</p> <p>What do you think this is, playing? This is serious work, Comrade! Your head like a Kalangu drum... Shikena!</p> <p>(Besong, 1998 : 38)</p>	<p>MADAME PATRIOTE</p> <p><i>(en colère).</i> Vous ne pouvez pas trouvez quelque chose à faire, un travail, au lieu de ça?</p> <p>GAMBARI</p> <p>Qu’est-ce que vous pensez? Que nous jouons ? C’est un travail sérieux camarade! Ta tête comme le tambour parlant Kalangu ... Shikena!</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>LEADER OF MARKET WOMEN</p> <p><i>(in feigned anger)</i>. Look here you blackmailer. I pay you three times more than the latest decree on wages for head-porters. And to add: stuff you with a large mount of achu meal with two hefty pieces of kanda daily!</p> <p>(...)</p>	<p>DIRIGEANTE DES VENDEUSES DU MARCHÉ</p> <p><i>(feignant la colère)</i>. Regardez, espèces d'escrocs. Je vous donne plus que le dernier décret sur les salaires des porteurs de marchandises. En plus, chaque jour, vous avez une grosse assiette de achu avec deux gigantesques morceaux de kanda !</p> <p>(...)</p>
<p>LEADER OF MARKET WOMEN</p> <p>We'll make it up. We'll make it up. Until decree number one million hung breaks you like this. <i>(muttering to herself)</i>. Chop a chop monkey pass monkey... Awoof no get bone.</p> <p>(Besong, 1998 : 41)</p>	<p>DIRIGEANTE DES VENDEUSES DU MARCHÉ</p> <p>On va se rattraper. On va se rattraper. Jusqu'à ce que le décret numéro un million vous brise comme ça <i>(elle fait un geste de ses mains et marmonne pour elle-même)</i>. Vous mangez, je mange aussi. Un singe ne dépasse pas un autre singe... le gratis n'a pas l'os.</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>ALL</p> <p>Less education more alcohol!!! <i>(pronounced alchool!!!)</i></p> <p>ANOTHER MARKET WOMAN</p> <p>We have not polluted the independence of the Judiciary. What do they want a national conference for? ... It is nothing! L'Agidigidi est un état multi-national.</p> <p>ALL</p>	<p>TOUS</p> <p>Moins d'éducation et plus d'alcool!!!</p> <p>UNE AUTRE VENDEUSE DU MARCHÉ</p> <p>Nous n'avons pas compromis l'indépendance du judiciaire. Mais ils veulent même une conférence souveraine pourquoi? ... c'est rien tout ça. L'Agidigidi est un État multi-national.</p> <p>TOUS</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>LEADER OF MARKET WOMEN</p> <p><i>(vigorously)</i>. Our laws are made by the corrupt rich to protect the corrupt rich from the justified anger of the poor; the wretched amidst so much luxury. The people breed their leaders. Akhikikriki was forced down our throats.</p> <p>A WORKER</p> <p><i>(shrugs)</i>. Man pass man. Never say die. Nothing pass God. Opportunity comes but once; why worry?</p> <p>ANOTHER</p> <p>But na only one tribe go chop? Okay, na tiny issue.</p> <p style="text-align: right;">(Besong, 1998 : 46)</p>	<p>DIRIGEANTE DES VENDEUSES DU MARCHÉ</p> <p><i>(avec vigueur)</i>. Nos lois sont faites par les riches corrompus pour se protéger de la colère justifiée des pauvres. Les miséreux vivent au milieu de l'opulence. C'est le peuple qui nourrit ses leaders. On nous a forcé à avaler Akhikikriki comme un comprimé amer.</p> <p>UN TRAVAILLEUR</p> <p><i>(avec dédain)</i>. Un homme ne dépasse pas un homme. Ne parle jamais de la mort. Rien ne dépasse Dieu. Une opportunité arrive plusieurs fois ; alors, pourquoi s'inquiéter ?</p> <p>UN AUTRE</p> <p>But na only one tribe go chop? Mais c'est une seule tribu qui mange. Okay, na tiny issue. C'est un petit problème.</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>AKHIKIKRIKI</p> <p><i>(bellowing)</i>. NGONGO!!</p> <p>AMBASSADOR</p> <p><i>(aside)</i>. Them niggers uh? Arsenought indeed... a real ass in the arse of an ass.</p> <p style="text-align: right;">(Besong, 1998 : 49)</p>	<p>AKHIKIKRIKI</p> <p><i>(bellowing)</i>. NGONGO!!</p> <p>AMBASSADEUR</p> <p><i>(en aparté)</i>. Ces niggers uh? Un trou du cul, indeed... un vrai asshole dans le trou du cul d'un asshole.</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>AMBASSADOR</p> <p><i>(beams)</i>. Glad ter meetcha (<i>with a friendly leer</i>). Attaboy!</p> <p>(Besong, 1998 : 51)</p>	<p>AMBASSADEUR</p> <p><i>(rayonne)</i>. Glad ter meetcha, Enchanté (<i>le lorgne amicalement</i>). Très bien, p'tit!</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>NGONGO</p> <p><i>(like someone in a dream)</i>. He is the only brilliant flame that illuminates the landscape of our dark world.</p> <p>AMBASSADOR</p> <p><i>(rocks forward, in a gyrating cop's voice)</i>. Hei buddy, don't ya fox around...</p> <p>(Besong, 1998 : 55)</p>	<p>NGONGO</p> <p><i>(comme s'il rêve)</i>. Il est la seule flamme qui éclaire l'horizon de notre monde ténébreux.</p> <p>AMBASSADEUR</p> <p><i>(se penche en avant, avec la voix fluctuante d'un flic)</i>. Hei buddy, fais pas l'imbécile...</p>

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>AKHIKIKRIKI</p> <p><i>(with maniacal hysteria)</i>. Etat-Major Abossolo!! Mahok! De Major! If the mountain does not rise up to meet Baba Toura, why my dimwitted venal Ministers must go to the mountain... De Major! Take my lick-spitting nose- zipping Ministers to the mountain! A scorched-earth policy, I say! My poisoned arrows! Haba! Marshal General Abossolo... Promoted... Just like that... Kill them all for me! Field Marshall! Eee... grrrrh! Eei-</p>	<p>AKHIKIKRIKI</p> <p><i>(hystérique)</i>. État-Major Abossolo!! Mahok! J'ai compris. De Major! Si la montagne ne se déracine pas pour rencontrer Baba Toura, pourquoi mes crétins de ministres doivent-ils aller à la montagne ? De Major ! Emmène mes ministres vauriens, lécheurs de crottes de nez à la montagne ! Tactique de la terre brûlée, Je dis ! Mes flèches empoisonnées ! Haba ! Maréchal Général Abossolo... Promu... Juste comme ça...</p>

<p>grrrrrh! Mahok! Haba! Sonara money abui. Amot, money a bui! Sonara nkap abui. Essamba! Essamba! Essamba!</p> <p>(Besong, 1998 : 55)</p>	<p>Tue-les tous pour moi ! Maréchal sur le terrain ! Eee... grrrrrh! Eei-grrrrrh! Mahok! Haba! Sonara money abui. Amot, money a bui! Sonara nkap abui. Ensemble! Essamba! Essamba! Essamba!</p>
---	--

TEXTE SOURCE	TRADUCTION DU TEXTE SOURCE
<p>VOICE OF THE PEOPLE</p> <p>Mandela! Freedom! Mandela! Ablodé!</p> <p>Amandla Awether! Amandla Awether!</p> <p>(Besong, 1998 : 59)</p>	<p>VOIX DU PEUPLE</p> <p>Mandela! Liberté ! Mandela! Ablodé!</p> <p>Amandla Awethu! Amandla Awethu !</p>

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Achigale, G. 2006. Hilarious Ambe : “We want to bring back theatre culture in Cameroon”. *Herald*. [En ligne] Disponible sur : http://www.batebesong.com/2006/04/hilarious_ambe_.html#more (Consulté le 09.12. 2012).

Ambanasom, S.A. 2000b. Cameroonian and Kenyan writers in Politics: An analysis of the Works of six Playwrights. *Observatoire réunionnais des arts, des civilisations et des littératures dans leur environnement*. [En ligne] Disponible sur : <http://laboratoires.univ-reunion.fr/oracle/documents/400.html> (Consulté le 27.06.2011).

Ambanasom, S.A. 2000a. Bate Besong : Is his poetry too difficult for Cameroonians ? *African Literature Association Bulletin*, 28 (3/4). [En ligne] Disponible sur : <http://www.batebesong.com/2007/10/bate-besong-is-.html> (Consulté le 09.12.2012).

Arrojo, R. 2010. Philosophy and translation. In: Gambier, Y. & van Doorslaer, L. (eds.) *Handbook of translation studies*. Amsterdam: John Benjamins.

Arte.tv. 2010. Carte : le Cameroun français en Afrique, 50 ans d’indépendance, Catégorie « Cameroun ». [En ligne] Disponible sur : <http://afrique.arte.tv/blog/?p=26> (Consulté le 12.11.2012).

Balacescu, I. & Stefanink, B. 2005. Défense et illustration de l’approche herméneutique en traduction. *Meta : Journal des traducteurs*, 50 (2) : 635-642. [En ligne] Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/011007ar>. (Consulté le 12.06.2012).

Bandia, P.F. 2008. *Translation as reparation: writing and translation in Postcolonial Africa*. Manchester: St Jerome.

Bandia, P.F. 2010. Post-colonial literature and translation. In: Gambier, Y. & van Doorslaer, L. (eds.) *Handbook of translation studies*. Amsterdam: John Benjamins.

Bassnett, S. 1998. Still trapped in the labyrinth: further reflection on translation and theatre. In: Bassnett, S. & Lefevere, A. (dir.) *Constructing cultures: essays in literary translation*. Clevedon: Multilingual matters.

Bassnett, S. 2008. *Translation Studies*. 3e éd. London: Routledge.

Belzil, P. 2000. Plaisir brut de conter : *Le Costume. Jeu : Revue de théâtre*, 4 (97 :156-158). [En ligne] Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/26021ac> (Consulté le 12.11.2012).

Besong, B. 1998. *Requiem for the last Kaiser : a drama of conscientisation and revolution*. Limbe, Cameroun : Press book.

Breitinger, E. 1999. Divergent trends in contemporary African theatre. In: Fuchs, A. (éd.) *New theatre in Francophone and Anglophone Africa*. Amsterdam : Matatu. [En ligne] Disponible sur: http://books.google.com/books?id=Bo4uoq3KGIC&pg=PP1&lpg=PP11&ots=PwVgVvymIs&dq=new+theatre+in+Francophone+and+anglophone+africa+selection+of+papers&output=html_text. (Consulté le 23. 11. 2012).

Charte européenne du plurilinguisme. 2009. [En ligne] Disponible sur : <http://plurilinguisme.europe-avenir.com/images/Fondamentaux/charteplurilinguismefrv2.13.pdf> (Consulté le 25.10. 2012).

De Grève, C., De Grève, M. & Wuilmart, F. s.a. Traduction/Translation, section Histoire et théorie de la traduction-Recherches sur les microstructures. In : Grassin, J.M. (éd.) *DITL (Dictionnaire international des termes littéraires)*. [En ligne] Disponible sur : http://www.flsh.unilim.fr/DITL/Fahey/TRADUCTIONtranslation_n.html (Consulté le 13.08.2012).

Diawara, G. 2010. *Le théâtre africain à la croisée des chemins : pour un développement dans l'équilibre*. [En ligne] Disponible sur : <http://www.temoust.org/le-theatre-africain-a-la-croisee,14346> (Consulté le 15.09.2011).

Echu, G. 2010. Dynamique du pidgin-english dans l'espace littéraire camerounais. *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, (17). [En ligne] Disponible sur : http://www.inst.at/trans/17Nr/2-12/2-12_echu17.htm (Consulté le 25.10. 2012).

Encyclopædia Britannica. 2012. Cameroon. [En ligne] Disponible sur : <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/90925/Cameroon> (Consulté le 25.10. 2012).

Fandio, P. 2011. La littérature camerounaise d'expression anglaise: heurs et malheurs d'un champ culturel en constitution. *Mondes francophones*. [En ligne] Disponible sur : <http://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/%C2%AB-la-litterature-camerounaise-d%E2%80%99expression-anglaise-heurts-et-malheurs-d%E2%80%99un-champ-culturel-en-constitution-%C2%Bate Besong/> (Consulté le 15.06. 2011).

Francobandiera, D. 2012. Effets sémantiques et fonctionnalité dramatique de quelques interjections dans les Euménides d'Eschyle. *Methodos*. [En ligne] Disponible sur : <http://methodos.revues.org.2950> (Consulté le 30.12.2012).

Galli, S. 2012. *Les proverbes : leur contexte d'utilisation, leur fonction dans la société*. [En ligne] Disponible sur : http://www.missions-africaines.net/index.php?id=article&tx_ttnews%5Btt_news%5D=578&cHash=c995896565 (Consulté le 30.12.2012).

Gambier, Y. 2010. Translations strategies and tactics. In: Gambier, Y. & van Doorslaer, L. (eds.) *Handbook of translation studies*. Amsterdam: John Benjamins.

Gentzler, E. 1993. *Contemporary translation theories*. London : Routledge.

Ghosh-Schellhorn, M. 1993. Post-colonial literature? *Gulliver*, 33 (1/93):37-43.

Gikandi, S. 2003. *Encyclopedia of African Literature*. London : Routledge.

Hugo, V. 1934a. *Cromwell*. In : Parigot, H. (dir.) *Morceaux choisis de Victor Hugo: théâtre*. Paris : Librairie Delagrave.

Hugo, V. 1934b. *Ruys Blas*. In : Sarolea, C. (dir.) *Œuvres complètes de Victor Hugo*. Paris : Nelson.

Ichac, P. 2005. Théâtre du monde: le théâtre en Afrique noire. In : *Encyclopaedia Universalis*. Version 10. [Cédérom].

Jakobson, R. 1959. *On linguistic aspects of Translation*. [En ligne] Disponible sur: www.stanford.edu/~ekert/PDF/jakobson.pdf (Consulté le 18.11.2011).

Kane, C.H. 1961. *L'aventure ambiguë*. Paris : Julliard.

Klein-Lataud, C. 1996. Les voix parallèles de Nancy Huston. *Traduction, terminologie, rédaction*, 9 : 211-231. [En ligne] Disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/TTR/1996/v9/n1/037245ar.pdf> (Consulté le 11.06.2012).

Kom, A. 1991. Littératures nationales et instances de légitimation : l'exemple du Cameroun. *Études littéraires*, 24 (2) : 65-75. [En ligne] Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/500968ar> (Consulté le 15.06. 2011).

Laroussi, F. s.d. *La problématique du plurilinguisme et du pluriculturalisme*. [En ligne] Disponible sur : http://www.ac-mayotte.fr/IMG/pdf/Interv_Laroussi-Plurilinguisme.pdf (Consulté le 12.04. 2012).

Le Petit Larousse multimédia. 2009. [Cédérom].

Mackey, W. 1993. Literary diglossia: bilingualism and cosmopolitanism in literature. *Visible language*, 21: 40-66. [En ligne] Disponible sur: http://visiblelanguagejournal.com/web/abstracts/abstract/literary_diglossia_biculturalism_and_cosmopolitanism_in_literature (Consulté le 17.06.2012).

Mbembé, A. 2007. Francophonie et politique du monde. Congopage Blog. [En ligne] Disponible sur : <http://www.congopage.com/Achille-MBEMBE-Francophonie-et> (Consulté le 09.12. 2012).

Mbog, R. 2012. Cameroun : Pourquoi les anglophones veulent la partition ? *SlateAfrique*, 20 mai. [En ligne]. Disponible sur: <http://www.slateafrique.com/87603/cameroun-anglophones-partition-independance-biya> (Consulté le 16.10.2012).

Mendo-Ze, G. 1999. Contextes du français au Cameroun. In: Mendo-Ze, G. (dir.) *Le français langue africaine: enjeux et atouts pour la francophonie*. Paris: Plubisud.

Meylaerts, R. 2004. La traduction dans la culture multilingue. *Target*, 14 (2) :289-317. [En ligne] Disponible sur : <http://benjamins.com/catalog/target.16.2.05mey> (Consulté le 07.11. 2012).

Meylaerts, R. 2010. Multilingualism and translation. In: Gambier, Y. & van Doorslaer, L. (eds.) *Handbook of translation studies*. Amsterdam: John Benjamins.

Midiohouan, G-O. 1983. Le théâtre négro-africain d'expression française depuis 1960. *Peuples noirs, Peuples africains*, (31) :54-78. [En ligne] Disponible sur : http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa31/pnpa31_04.html (Consulté le 07.11. 2012).

Mutia, B. 2007. *Besong: the man, his ideas, his vision and his life*. [En ligne] Disponible sur : http://www.batebesong.com/2007/04/besong_the_man_.html (Consulté le 09.12. 2012).

Ngwane, G. 1993. Bate Besong : the man. *Bate Besong (or the symbol of Anglophone Hope)*. [En ligne] Disponible sur: http://jimbicentral.typepad.com/bate_besong/files/Bate_Besong_intro.pdf (Téléchargé le 15.06.2011).

Nord, C. 2010. Functionalist approaches. In: Gambier, Y. & van Doorslaer, L. (eds.) *Handbook of translation studies*. Amsterdam: John Benjamins.

Osimo, B. 2004. *Forum del corso di traduzione*. Chap 26. L'analyse du texte à traduire— première partie. (trad. Parent, R.). [En ligne] Disponible sur : http://courses.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_2_26?lang=fr (Consulté le 09.12.2012).

Pandji Kawe, G.R. 2011. Usages militants du Pidgin-english au Cameroun : forces et faiblesses d'un prescriptivisme identitaire. *Arborescence*, (1). [En ligne] Disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/arbo/2011/v/n1/1001946ar.html> (Consulté le 05.12.2012).

Pöschhacker, F. 1992. The role of theory in simultaneous interpreting. In: Dollerup C. & Loddegaard (éds) *Teaching translation and interpreting: training, talent and experience*. Amsterdam: John Benjamins.

Pop, M. 2011. Modèles d'analyse des textes à traduire (TAT) appliqués dans l'enseignement de la traduction. *Professional communication and Translation Studies* 4 (1-2 :117-126). [En ligne] Disponible sur : http://www.cls.upt.ro/files/conferinte/proceedings/PCTS%204-2012/12_PCTS_4_2011_Pop_pp117_126.pdf (Consulté le 06.11.2012).

Price, J.M. & Lugones, S.M. 2003. Problems of translation in postcolonial thinking. *Anthropology news*, 44:7-9. [En ligne] Disponible sur : <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111&/an.2003.44.4.7/pdf> (Consulté le 12.05.2012).

Pym, A. 2004. On the pragmatics of translating multilingual texts. *Jotrans*, 1:14-28. [En ligne] Disponible sur : http://www.jostrans.org/issue01/art_pym.pdf (Téléchargé le 07.10.2011).

Ricard, A. 2004. *The languages and literatures of Africa*. Oxford : James Currey.

Ricard, A. 2011. *Le sable de Babel : traduction et apartheid, esquisse d'une anthropologie de la traduction*. Paris : CNRS.

Ricoeur, P. 2004. *Sur la traduction*. Paris: Bayard.

Ronfard, J-P. 1985. Qu'est-ce que le théâtre? *Études littéraires*, 18 (2): 227-231. [En ligne] Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/500729ar> (Consulté le 16.11. 2011).

Regattin, F. 2004. Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 36: 156-171. [En ligne] Disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/annuaire/2004/v/n36/041584ar.pdf> (Consulté le 15.06.2011).

Sarajeva, S. 2011. *The translation and reception of multilingual films*. [En ligne] Disponible sur : http://ns1076.dizinc.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=316:the-translation-and-reception-of-multilingual-films/-la-traduction-et-r%C3%A9ception-de-films-multilingues&Itemid=66 (Consulté le 20.04.2012).

Schäffner, C. 2010. Norms of translation. In: Gambier, Y. & van Doorslaer, L. (eds.) *Handbook of translation studies*. Amsterdam: John Benjamins.

Siegel, W. s.d. *Éwondo alphabet, pronunciation and language*. [En ligne] Disponible sur : <http://www.omniglot.com/writing/ewondo.php> (Consulté le 05.12. 2012).

Smithe, J.P. (ed). 2002. African literature: overview and bibliography. New York: Nova Science. [En ligne] Disponible sur : http://books.google.co.za/books?id=ia6G3zD_9HIC&pg=PA124&lpg=PA124&dq=cameroon+literary+canon&source=bl&ots=EwIT4-QkUJ&sig=F1K3Ddi8JV7GkGQT3LRZPbLgt1Y&hl=en&sa=X&ei=atfdT_G4B5GEhQfur6SxCg&ved=0CFQQ6AEwBA#v=onepage&q=cameroon%20literary%20canon&f=false (Consulté le 17.06.2012).

Snell-Hornby, M. 1988. *Translation studies : an integrated approach*. Amsterdam : John Benjamins.

Steiner, G. 1992. *After Babel – Aspects of Language and Translation*. Oxford : Oxford University Press.

Stolze, R. 2010. Hermeneutics and translation. In: Gambier, Y. & van Doorslaer, L. (eds.) *Handbook of translation studies*. Amsterdam: John Benjamins.

Stratford, M. 2008. Autour de Babel! Les défis multiples du multilinguisme. *Meta : Journal des traducteurs*, 53 :457-470. [En ligne] Disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/meta/2008/v53/n3/019234ar.pdf> (Consulté le 02.02.2012).

Suchet, M. 2010. *The Voice* et ses traductions: entendre des voix ou lire un ethos? *Glottopol*, 96-112. [En ligne] Disponible sur : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_15/gpl15_06suchet.pdf (Consulté le 15.03. 2012).

Tremblay, C. 2010. Comment dites-vous ? Multilinguisme ou plurilinguisme ? *Observatoire européen du plurilinguisme*. [En ligne] Disponible sur : http://plurilinguisme.europe-avenir.com/index.php?option=com_content&task=view&id=98&Itemid=48 (Consulté le 04.12. 2012).

Thuel, F. 1973. Dom Juan de Molière : des mots et des objets « mis en texte » à la mise en scène du sens. *Littérature*, 12 :74-85. [En ligne] Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1990 (Consulté le 16.11. 2012).

Tomarchio, M. 1990. Le théâtre en traduction: quelques réflexions sur le rôle du traducteur. *Palimpsestes*, 3:79-104. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle.

Von Flotow, L. 2000. Life is a caravanserai: translating translated Marginality, a Turkish-German Zwittertext in English. *Meta : Journal des traducteurs*, 45: 65-72. [En ligne] Disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/meta/2000/v45/n1/004578ar.pdf> (Consulté le 11.06.2012).

Winnett, PJ. 1996. *The expressed and the inexpressible in the theatre of Jean-Jacques Bernard and Henri Rene Lenormand between 1919 and 1945*. Durham theses. Durham : Durham University. [En ligne] Disponible sur : <http://etheses.dur.ac.uk/5102> (Consulté le 17.11. 2012).

Woodsworth, J. 1988. Traducteurs et écrivains : vers une définition de la traduction littéraire. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 1 (1) :115-125. [En ligne] Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/037008ar> (Consulté le 13.12. 2012).

Zang Zang, P. 2010. La dégermanisation du Cameroun. *Sudlangues*, (14) :79-104. En ligne] Disponible sur : <http://www.sudlangues.sn/IMG/pdf/ZANG.pdf> (Consulté le 30.12. 2012).

Zatlin, P. 2005. *Theatrical translation and film adaptation: a practitioner's view*. Clevedon: Multilingual Matters.

Zhang, X. 2006. *Traduire le théâtre-Application de la théorie interprétative à la traduction des œuvres dramatiques françaises en chinois*. Thèse de doctorat. Paris : Université Paris III-Sorbonne nouvelle ESIT. [En ligne] Disponible sur : http://tel.archives-ouvertes.fr/.../these_zhang.pdf (Consulté le 10.11. 2012).

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	2
ABSTRACT	3
RÉSUMÉ	4
AVANT-PROPOS.....	5
INTRODUCTION	6
1. Le projet.....	6
2. L'état de la question	10
3. La démarche.....	12
PREMIÈRE PARTIE.....	15
L'ŒUVRE, LE CONTEXTE ET L'AUTEUR	15
Chapitre 1 : Le théâtre.....	16
1. Le théâtre comme art spécifique.....	16
2. Le théâtre en Afrique.....	17
3. La pièce de théâtre, Requiem for the last Kaiser.....	21
4. Les canons de la littérature camerounaise	26
Chapitre 2 : Analyse du texte dramatique	31
1. Les caractéristiques du langage dramatique	31
1. 1 Les éléments paraverbaux	31
1.1.1 Le temps	32
1.1.2 La situation et l'action	33
1.1.3 Le cadre	34
1.1.4 Les gestes	34
1.1.5 La prosodie	35
1. 2 Les éléments verbaux.....	36
1.2.1 Langage parlé et langage écrit	37
1.2.2 Les valeurs esthétiques dans l'écriture	38
1.2.3 L'oralité.....	40
Chapitre 3 : Les langues de l'œuvre : la question du multilinguisme	42
1. La situation linguistique au Cameroun	42

2. Les langues dans Requiem for the Last Kaiser	44
3. Multilinguisme ou plurilinguisme	46
4. Le multilinguisme dans la littérature	48
5. Multilinguisme entre traduction et littérature postcoloniale	50
6. Critique de la vision postcoloniale de la traduction	57
7. Les fonctions du multilinguisme	59
Chapitre 4 : Bate Besong : l’auteur et le contexte sociopolitique au Cameroun	62
1. Bate Besong : inconnu, méconnu	62
2. Le contexte sociopolitique au Cameroun des années 1990	65
Chapitre 5 : Le public cible	70
1. Les caractéristiques du public de Bate Besong.....	70
2. Le public cible de la traduction de Requiem for the Last Kaiser.....	74
DEUXIÈME PARTIE :	80
THÉORIE ET ANALYSE, TRADUCTION ET COMMENTAIRES.....	80
Chapitre 1 : Fondements théoriques	81
1. La théorie du Skopos et les approches fonctionnelles	82
1. 1 Le Skopos.....	83
1. 2 Les instructions de traduction.....	84
1. 3 Les caractéristiques du texte cible	84
1. 4 La spécificité culturelle.....	85
1. 5 Le modèle d’analyse du texte à traduire.....	85
2. L’apport de l’herméneutique.....	87
3. La problématique de la traduction littéraire	89
4. Approches de la traduction littéraire.....	90
4. 1 La théorie descriptive de la traduction	90
4. 2 DTS : la traduction dans la société multilingue	91
4. 3 Les stratégies de traduction dans les textes multilingues	95

4. 4 Le littéralisme	96
5. La spécificité de la traduction théâtrale	98
5. 1 Le texte théâtral comme texte littéraire.....	98
5. 2 Le texte théâtral comme texte dramatique	99
5. 3 Le texte théâtral comme texte spectaculaire	100
5. 4 Les nouvelles théories de la traduction théâtrale.....	101
Chapitre 2 : Analyse et traduction des prises de parole multilingues	105
1. Instructions de traduction	106
1. 1 Informations situationnelles	107
1. 2 Recommandations pour le traducteur.....	109
2. Analyse, traduction et commentaire des prises de parole multilingues dans les monologues.....	110
2. 1 Le monologue d’Akhkikriki Njunghu	110
2.1.1 Analyse du monologue.....	110
2.1.2 Traduction du monologue.....	115
2.1.3 Commentaire de la traduction	116
2. 2 Le monologue d’État-Major Abossolo.....	120
2. 2. 1 Analyse du monologue.....	120
2. 2. 2 Traduction du monologue.....	123
2. 2. 3 Commentaire de la traduction	124
3. Les prises de parole multilingues comme moyen d’expression privilégié des personnages	127
3. 1 L’expression des injures et du registre familial dans l’œuvre	127
3. 2 Les dictons et les proverbes dans <i>Requiem for the Last Kaiser</i>	130
3. 3 Les interjections	134
3. 4 Les références culturelles et historiques	136
3. 5 Le manque de correction linguistique.....	139
CONCLUSION	142
ANNEXE.....	148
Figure 1: Carte du Cameroun avant et après la réunification	148

Figure 2: Carte géographique du Cameroun	149
Traductions des répliques multilingues en contexte et par ordre chronologique.....	150
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	167
TABLE DES MATIÈRES	176