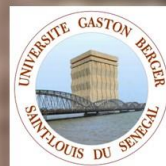




UNIVERSITE GASTON BERGER DE SAINT-LOUIS

UFR DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES



LABORATOIRE DE RECHERCHE EN ART ET CULTURE



*Revue internationale de
langues, littératures et cultures*

n°20

2021

ISSN: 0851-4119

SAFARA N° 20/2021

Revue internationale de langues, littératures et cultures

UFR Lettres et Sciences Humaines, Université Gaston Berger,
BP 234 Saint Louis, Sénégal
Tel +221 961 23 56 Fax +221 961 1884
E-mail : omar.sougou@ugb.edu.sn / mamadou.ba@ugb.edu.sn

Directeur de Publication

Omar SOUGOU, Université Gaston Berger (UGB)

COMITE SCIENTIFIQUE

Augustin	AINAMON (Bénin)	Maweja	MBAYA (Sénégal)
Mamadou	CAMARA (Sénégal)	Babacar	MBAYE (USA)
Simon	GIKANDI (USA)	Maki	SAMAKE (Mali)
Pierre	GOMEZ (Gambie)	Ndiawar	SARR (Sénégal)
Mamadou	KANDJI (Sénégal)	Aliko	SONGOLO (USA)
Baydallaye	KANE (Sénégal)	Marième	SY (Sénégal)
Edris	MAKWARD (USA)	Lifongo	VETINDE (USA)
Abdoulaye	BARRY (Sénégal)	Fallou	NGOM (USA)

COMITE DE RÉDACTION

Rédacteur en Chef : Badara SALL (UGB)
Corédacteur en Chef : Babacar DIENG (UGB)
Administrateur : Khadidiatou DIALLO (UGB)
Relations extérieures : Maurice GNING (UGB)
Secrétaire de rédaction : Mamadou BA (UGB)

MEMBRES

Ousmane NGOM (UGB)
Oumar FALL (UGB)
Moussa SOW (UGB)

© SAFARA, Université Gaston Berger de Saint Louis, 2021
ISSN 0851- 4119

Couverture : Dr. Mamadou BA, UGB Saint-Louis

Sommaire

1. The impact of motivation on teaching and learning French in Bagabaga College of Education Gariba Iddrisu	1
2. De la narration orale à la narration écrite: étude des procédés utilisés par Birago Diop Omar DIOP	13
3. L’emploi du futur simple dans le récit médiéval : une pratique « grammaticalisable » Fidèle DIEDHIOU	27
4. Gender Mainstreaming: A Collective Responsibility for Both African Men and Women Abdul-Karim Kamara	47
5. Phraséologie et culture : étude sémantique des référents prototypiques dans un corpus de comparaisons figées du wolof Gustave Voltaire Dioussé	67
6. LAS IMÁGENES DE LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO A TRAVÉS DE LA VESTIMENTA KOUAME N’Guessan Estelle	91
7. Tradition orale et occultisme dans la création théâtrale de Apedo-Amah Delali Komivi Avegnon	113
8. Fidelity Assessment in Church Translations: A Case Study of the Church of Pentecost’s Translations From English Into French Aly Sambou & Timothy Yaw Munufie	131

9. L'art oral du <i>jimol</i> et du <i>jennol</i> dans <i>Ndikkiri Joom Moolo</i> (Ndikkiri le Guitariste) de Yero Doorro Jallo Oumar Djiby Ndiaye	153
10. Langues sénégalaises en graphie arabe ('ajami) Mamadou Youry Sall	173
11. La presencia de la cultura africana en la literatura en español: de los orígenes históricos a la actualidad contemporánea Ndioro SOW	195

De la narration orale à la narration écrite: étude des procédés utilisés par Birago Diop

Omar DIOP

(Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal)

Résumé

La traduction d'un texte oral comme le conte ne se résume pas au verbal, elle se fonde également sur les sons et les intonations. Comment peut-on exprimer cela avec l'écriture ? L'écrivain ou le conteur moderne peut rencontrer des termes qui sont claires du point de vue syntaxique mais qui risquent de ne pas être entièrement comprises s'il ne prend pas en compte tous les éléments cognitifs, thématiques et périlinguistique (prosodie) nécessaires au décryptage du message. Dans ce travail, nous allons essayer de comprendre la stratégie de Birago Diop dans sa réécriture du conte traditionnel afin qu'il puisse se conjuguer avec les normes européennes de l'écriture.

Mots clés: Conte, conteur moderne, traduction, techniques littéraires, périlinguistique.

Abstract

Translation of oral discourse, tales for instance, does not only concern the verbal utterance; there are also sounds and intonations. How can written words express those elements? The writers or modern storytellers can face terms that present no difficulties as far as syntax is concerned but that may be difficult to grasp if they do not pay attention to the cognitive, thematic and perilinguistique knowledge.

In this work, we will try to pinpoint Birago Diop's strategy to rewrite traditional tale so that they can fit the European norms of writing.

Keywords: Tale, modern storyteller, translation, literary techniques, perilinguistique.

Introduction

Les formes du discours ou codes, accompagnant la transmission du message littéraire écrit ou oral, ne sont pas arbitraires. Elles répondent à des nécessités pratiques de communication. Elles ne sont pas inventées par le narrateur qui tient compte des conditions qui les gouvernent. Ces conditions ont trait aux règles, à la qualité des rapports sociaux utilisés par les membres de la communauté. Le passage de la narration orale à la narration écrite n'entraîne pas un changement radical dans la manière de raconter en général, car il peut exister des relations entre les codes oraux et les formes du discours écrit qui en sont une projection dans la narration. Ainsi la ponctuation et les mots matérialisent les pauses, les intonations et les hauteurs mélodiques du discours.

Ce rapprochement ne peut être passé trop loin car la valeur des signes de la narrativité dépasse souvent le cadre étroit du langage littéraire. Il n'existe pas de limite nette entre le simple fait de conter et les conceptions sociales d'une culture. Raconter n'est pas un simple jeu; c'est aussi une façon de vivre en société. L'aspect sacré qui entoure la communication caractérise les littératures orales.

Toutefois, le passage de l'oralité à l'écriture tend à enlever à la narration du conte, par exemple, son côté sacré pour en faire une activité profane.

Le conte n'est pas à proprement parler un texte sacré, mais les conditions sociales qui le régissent lui confèrent un caractère sacré puisqu'il engage la vie profonde de la communauté. Il est difficile pour l'écrivain de rendre compte ou de sauvegarder dans son œuvre cet aspect d'intimité sociale qui entoure le conte.

Dans la société wolof, certaines formules finales peuvent conférer au conte des vertus bienfaisantes et sacrées. Prenons par exemple « Fa la léeb jogee tabbi gééj. Ku ko njëkk a foon tabbi ajana ! » (De là, le conte est allé se jeter dans la mer. Le premier qui en sentira l'odeur ira au paradis).

Les études de la culture orale et de la culture écrite ont une relation étroite mais chacune d'elles a sa particularité et sa richesse. L'art oral africain est tout à fait différent de l'art écrit.

Le résumé de l'ouvrage de Jean Dérive (1975 : 9) montre de façon précise la pertinence de notre problématique. A propos des difficultés qu'on peut rencontrer dans la traduction de la culture orale africaine il postule:

(...) Problèmes linguistiques: l'expression parlée et l'expression écrite n'obéissent pas aux mêmes lois, comment effectuer la double transposition qui est nécessaire : d'une langue à l'autre et de l'oral à l'écrit ; 2 problèmes sémiologiques : comment noter, interpréter et éventuellement intégrer dans une traduction écrite, les signes transmis par les moyens d'expression non-verbaux (intonation de voix, gestes...) ; 3 problèmes posés par les variantes abondantes et parfois très importantes qu'on peut constater en recueillant plusieurs versions d'une même œuvre.

Force est de constater que rares sont les écrivains qui se préoccupent de l'esprit des contes, et donc en les traduisant ils enlèvent au texte original toute son authenticité.

C'est un problème très complexe car le conte est fait pour être vécu dans l'immédiat. Voilà la raison principale qui fait que la traduction des contes connaît toujours des évolutions considérables.

Malgré l'intérêt croissant qui semble se manifester depuis quelques années pour les littératures orales africaines, il faut bien admettre que la connaissance que nous en avons est encore fragmentaire. Nombre d'entre elles - restent totalement inconnues, et celles que nous croyons connaître nous parviennent trop souvent à travers des traductions qui les déforment en voulant les adapter aux goûts littéraires du public européen. Trop rares sont les textes donnés sous une forme authentique, c'est-à-dire dans leur langue d'origine et accompagnés d'une traduction fidèle. (Calame-Griaule, 1970: 22)

Comment les conteurs modernes, à l'image de Birago DIOP, peuvent-ils parvenir à fixer un récit vivant, mouvant et qui est un produit subordonné à l'instant et à l'esprit social du groupe?

Méthodologie

Le conte que nous avons choisi comme cas d'étude est doté d'une capacité informative à deux dimensions: il transmet non seulement le message verbal mais aussi celui des gestes, de la voix et des chants.

Notre corpus est se focalise sur les contes de Birago DIOP. C'est, en général, des contes wolofs transcrits en un textes écrit. Nous avons effectué un travail d'extraction d'exemples dans *Contes d'Amadou Koumba* et *Contes et lavanes* afin de disposer d'un support, passage obligé pour ce type de travail.

Notre étude se situe dans le paradigme de la théorie interprétative de la traduction. Pour Danica Seleskovitch auteur de cette théorie interprétative encore appelée la théorie du sens, celle-ci repose sur un principe essentiel: la traduction n'est pas un travail sur la langue, sur les mots, c'est un travail sur le message, sur le sens, qu'il s'agisse de traduction orale ou écrite.

Un travail ardu s'impose alors qui consiste à s'interroger sur les solutions envisageables pour s'approcher le plus possible d'un sens qui se dérobe.

Les spécificités de l'oralité du conte

Le conte africain traditionnel en général, n'est pas une œuvre donnée. Il varie avec le conteur et l'auditoire. Le public du conte est actif, il fait partie de la vie de ce dernier en participant à sa conduite générale, à son atmosphère et à son action. Parfois, c'est au sein de l'auditoire que se désignent les conteurs qui se succèdent à tour de rôle. Il est nécessaire dans l'étude traditionnelle du conte de ne pas séparer conteur et auditoire. Le conteur ne peut pas négliger ses spectateurs, il sait qu'il a besoin de leur concours actif. Ce qu'il leur demande, ce n'est pas de recevoir un conte tout fait, c'est au contraire de participer à une création. Dans le conte traditionnel, l'essentiel n'est pas seulement ce qui est dit, mais aussi comment on le dit et la mise en œuvre.

Puisque, en général, chacun des membres de l'auditoire connaît le conte, le conteur se réfère à eux, comme à une mémoire collective, lorsque la sienne lui fait défaut. Mais l'inspiration personnelle peut être également de la partie.

Pour éprouver et renouveler son art le conteur se réfère à son auditoire. Si un chant, une expression, une tournure, un geste ou un comportement corporel plaît au public, il peut le refaire aussi longtemps que le besoin se fait sentir. Il est essentiel de souligner que c'est par le chant que la participation de l'auditoire se fait le plus sentir. On peut considérer que le chant est le grain de sel nécessaire à une bonne séance de conte. Il existe des chants dans lesquels l'auditoire, au lieu de chanter en même temps que le conteur, chante le refrain. Dans d'autres cas, le conteur, pour renouveler son art, donne le refrain aux protagonistes.

Le conteur et son auditoire

Avec son auditoire, le conteur crée une certaine complicité. En lui exposant les motivations des personnages des contes, en lui expliquant leur situation, il s'adresse à l'auditoire à travers des personnages, comme s'il prenait à témoin et qu'il tentait de lui faire partager son point de vue. Il faut également souligner que dans nos contes, le conteur à travers ses commentaires, peut souvent se focaliser moins sur les personnages que sur les lois morales. On constate que les personnages servent à illustrer des lois, des modes de vie qui marquent la société. Souvent dans les contes le conteur propose des maximes qui transforment les comportements individuels en cas général.

Le conteur traditionnel recrée une œuvre nouvelle à partir d'une structure préexistante en tenant compte de l'imagination et de la connaissance de l'auditoire. C'est pourquoi le meilleur des conteurs est le griot-conteur. Il a la manie de la parole or dans le conte, l'expression importe beaucoup plus que le texte. Qu'en est-il de nos jours où les contes se trouvent enclos dans des objets imprimés ?

Pour un écrivain conteur comme Birago Diop, l'art réside dans la réécriture. Il est difficile de faire vivre au lecteur ce que le spectateur vit dans l'instance énonciative des contes. Mais l'écrivain conteur essaie toujours de trouver des solutions pour pallier ces difficultés causées par l'absence d'instantanéité.

Le sentiment déconcerté du lecteur vient de ce qu'il a l'impression d'assister, envoyeur, à une représentation dont plusieurs éléments lui échappent. [...] En pareil cas cependant, l'enquêteur ou l'ethnologue, lorsqu'il publie des contes en recueils, éprouve souvent le besoin de corriger, dans sa préface, l'aspect fragmentaire d'une narration dont n'est recueilli que le texte dit. (Jeanne Demers et Lise Gauvin, 1976 : 7)

Dans la traduction ou la réécriture des contes on ne sent pas la charge émotive véhiculée lors de l'instance énonciative de ceux-ci.

Les difficultés de la traduction augmentent ainsi dans le cadre de la traduction de l'oralité. Tout dépend de l'optique poursuivie par l'écrivain. L'étude des procédés utilisés par Birago Diop dans le passage de la narration orale à la narration écrite peut être révélatrice.

Les procédés utilisés par Birago Diop

Birago DIOP a des stratégies pour traduire ou réécrire le conte traditionnel wolof. Dans un processus sérieux et soutenu, s'inscrivant dans le passage de l'oralité à l'écriture DIOP semble trouver des techniques pour surmonter les difficultés dans la réexpression ou recomposition de la narration orale.

L'adaptation

Birago Diop emploie le procédé de l'adaptation lorsqu'il veut annoncer ou clore son récit. Ce procédé consiste à remplacer les signes oraux de la narrativité par des formes écrites jouant dans le texte le même rôle que ces premiers dans le texte oral. Il n'y a pas transposition, car l'auteur ne retient que l'esprit général des codes oraux. Il choisit ce procédé dans les cas où il trouve que le passage de l'oralité à l'écriture fait perdre aux signes oraux une partie du sens et même du rôle qu'ils avaient dans le texte oral. Ces formules sont plus sociologiques que littéraires. Il faut les comparer aux formules de politesse qu'échangent les interlocuteurs avant les relations sociales proprement dites. Birago Diop nous le précise dans le conte *Bouki et son œuf*:

Il venait juste de se blottir enfin dans un creux de sable qui lui avait paru moins humide que le reste du chemin, quand une ombre couvrit son nid de fortune et qu'une voix nasillarde et bien connue, hélas ! l'en débusqua :

Djam n'ga fanane oncle Leuck ? (As-tu passé la Nuit en paix, oncle Leuck ?) C'était Bouki-l'Hyène qui débouchait d'un buisson et qui semblait, pour une fois, vouloir devancer quelqu'un en politesse, en saluant la première. Mais l'effort avait été sans doute démesuré car absolument contraire à sa nature et **elle ne laissa même pas le temps à l'interpellé de répondre à son salut matinal par un *Djam reck!* (la paix seulement)** attendu de quiconque sait un peu vivre : valide, grabataire ou même moribond. (DIOP, 1963:18)

Il n'y a pas un rapport sémantique logique entre le conte et les formules qui l'encadrent. Ces formules restent les mêmes quel que soit le contenu du conte. Elles peuvent paraître hermétiques pour un lecteur ignorant les conventions sociales du milieu d'origine du conte. On peut, cependant, les conserver si on veut maintenir l'étrangeté de la narration orale ou l'adapter dans la langue cible.

Dans la préface des *Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Léopold Sédar Senghor déplore l'absence de ces codes oraux dans le récit écrit de Birago Diop.

« Birago Diop supprime les formules initiales et finales parce que contraires, sans doute, au goût français, et c'est bien dommage: « c'était une fable – il était une fois – comme de coutume. »

Supprime-t-il ces formules dans le but de les adapter à l'écriture? Pourquoi ne pouvait-il pas adopter les formules employées par la littérature française? Il ne fait pas de doute que c'est dans le but de la recherche de l'originalité.

Le choix du prologue

Ce sont des procédés empruntés à la tradition narrative du récit, c'est-à-dire avec une introduction et une conclusion. On essaie de trouver une relation logique entre le conte proprement dit et la partie introductive qui tient la place

des formules orales. Le prologue permet à l'écrivain de présenter son récit comme tel et de pouvoir le rattacher à la réalité sociale. C'est un texte qui précède le véritable début de l'œuvre: plusieurs aspects peuvent le distinguer du corps du texte. L'action peut se situer chronologiquement bien plus tôt que celle du roman proprement dit, et constituer une sorte d'origine historique pour les situations que l'on va retrouver plus tard ; le protagoniste du prologue peut être différent de celui de l'action principale

C'est un procédé purement littéraire. Le choix du prologue est pertinent dans un contexte où les deux cultures concernées présentent des réalités fondamentalement différentes.

Le recueil des Contes d'Amadou Koumba s'ouvre et se clôture par deux chapitres d'inspiration autobiographique (« Introduction » et « Sarzan ») qui placent l'œuvre dans le Mouvement de la Négritude. C'est aussi le cas pour le troisième récit « Les Mamelles », dont le titre prend aussi une valeur symbolique. L'ensemble du recueil est un hommage aux traditions culturelles de l'Afrique qu'incarne la personne d'Amadou Koumba, dont le nom est mentionné dans le titre, mais aussi à plusieurs reprises dans le recueil (dans « Un jugement », page 29, « Les Mamelles », page 33 ; dans « La Biche et les chasseurs », page 134 et page 147 ; dans « L'Héritage », page 165).

Dans la mesure où l'on admet comme le premier devoir d'une traduction littéraire de transmettre l'information conceptuelle, il faut, lorsque le contexte culturel d'où l'œuvre est issue diffère très sensiblement de celui dans lequel on veut la faire entrer, que le traducteur se résolve à commenter quelques passages; soit parce que la chose dont il est question, n'existant pas dans la culture d'arrivée, n'a pas de dénomination dans la langue correspondante; soit parce que le lecteur étranger risque de ne saisir l'information qu'à un niveau qui n'est pas le niveau pertinent pour le contexte. (Dérive, 1975: 29).

Cette technique donnerait au lecteur du texte d'arrivée des éléments nécessaires pour optimiser sa compréhension.

Le prologue, tout comme la digression sont des expansions du conte oral.

Digression

Elle permet à l'écrivain d'introduire le récit par des détails sans rapports apparents avec le récit traditionnel. Grâce à la digression, le conteur tente de replonger dans l'histoire qu'il transcrit sans la tradition littéraire orale. Il fait ainsi bénéficier au lecteur d'une expérience que l'histoire en elle-même ne peut lui apporter. L'histoire de Mawdo dans *N'Gor Niébé*, est une expansion qui confère à l'histoire de N'Gor une dimension exceptionnelle.

N'Gor Sène était un sérère de pure race, noir charbon, un sérère de Diakhaw. S'il fut une fois de sa vie à la barre de Sangomar, au bord de la grande mer, N'Gor Sène n'alla jamais vers le nord ni vers l'est. Il n'avait donc jamais entendu parler des malheurs de Mawdo, le vieux peulh, qui, là-bas, dans le Macina, il y a de cela des années et des années, s'était oublié un soir de palabre jusqu'à faire entendre devant tout le monde un bruit incongru. Chacun, vieux et jeunes, s'étant regardé et l'ayant dévisagé ensuite, Mawdo s'était levé et, plongeant dans la nuit, avait disparu vers le sud. Il avait marché nuit et jour[...]

N'Gor Sène n'avait jamais entendu parler des malheurs de Mawdo, le pauvre vieux peulh ; cependant, depuis qu'il avait reconnu sa droite de sa gauche, il n'avait jamais voulu manger des haricots. Quelle que fût la manière dont on les préparât, quelle que fût la sauce dont on les accommodât, sauce à l'arachide pimentée ou à l'oseille acide, quelle que fût la viande qui les accompagnât : côtelettes de chèvre ou cou de mouton, tranches de bœuf ou d'antilope, N'gor n'avait jamais touché aux niébés, jamais un grain de haricot n'avait franchi sa bouche. (Diop Birago, 2000)

Le rapprochement des deux aventures confère au conte un aspect exemplaire et légendaire.

Solutions traductologiques

Le véritable problème auquel se heurte le traducteur est celui de convertir le texte oral en texte écrit. Le traducteur n'a pas une tâche facile car il doit éviter de tomber dans une erreur qui consiste à se montrer très sensible à la critique de l'autre (le colonisateur) qui juge plutôt la façon dont il assimile sa culture

d'adoption, qui veut que la traduction respecte les normes d'écriture littéraire qui le rendent plus acceptable et qui le valorisent aux yeux d'un lectorat de littérature romanesque. Ici dans le souci de faire comprendre, on risque de provoquer des délestages sémantiques, c'est à dire trop d'adaptation tue l'esprit du texte original.

Certains pensent que c'est parce que la langue du colonisateur a maintenu la politique d'assimilation, ce qui pousse des écrivains ou traducteurs à intégrer le texte wolof dans la culture française aux dépens de son sens véritable.

Le créateur africain, privé de l'usage de sa langue et coupé de son peuple, risque de n'être plus que le représentant d'un courant littéraire (et pas forcément le moins gratuit) de la nation conquérante. Ses œuvres, devenues par l'inspiration et le style la parfaite illustration de la politique assimilationniste (rebaptisée intégration) provoqueront sans nul doute les applaudissements chaleureux d'une certaine critique. En fait ces louanges iront surtout à la colonisation, qui lorsqu'elle ne parvient plus à maintenir ses sujets en esclavage, en fait des intellectuels dociles aux modes littéraires occidentales. Ce qui d'ailleurs est une autre forme, plus subtile d'abâtardissement. (Diop D, 1961: 9-10).

L'originalité à tout prix est aussi un danger. Sous prétexte de fidélité à la culture d'origine le traducteur peut se laisser aller à « gonfler » son texte de termes empruntés à la langue originale et à vouloir montrer systématiquement l'étrangeté du conte. Il est difficile de trouver le juste milieu pour ne pas sombrer dans des surcharges ou délestages sémantiques. Boubacar Boris Diop nous donne une idée de ces difficultés traductologiques dans la traduction en français des contes wolofs.

Le meilleur exemple que je peux donner de la difficulté de la tâche, ce sont les trois premiers mots du roman : « Àddina. Dund. Dee. » Quoi de plus facile à rendre en français, a priori ? Cela donnerait : « Ici-bas. Vivre. Mourir. » Il est facile de voir que cela ne veut strictement rien dire. Il m'a fallu près de deux pages pour donner un peu d'allure à ces trois mots si chargés de sens et de tendresse en wolof mais complètement pétrifiés et d'une parfaite niaiserie

en français. Il va de soi qu'entre le Wolof et le français les vibrations de la parole ne sont pas les mêmes, pas plus que les silences et gestes qui l'accompagnent et infléchissent ses significations. (Diop, Boubacar Boris, 2012: 4).

L'emploi de la narration écrite peut indubitablement modifier la réalité. Le sens de cette modification dépend de la démarche adoptée par le traducteur. Trois cas ont été envisagés:

La traduction littérale du texte oral après un enregistrement. Elle donne un texte écrit composé d'une suite de mots formant un ensemble incohérent. Cette traduction trahit, sans aucun doute, le texte original. Cette solution est insuffisante et inutile si elle ne s'arrête que là.

Nous pouvons avoir une traduction littéraire correcte et compréhensible. Mais ce procédé ne permet pas de conserver l'esprit du conte dans son originalité orale. Dans son recueil *Contes et Lavanés*, Birago Diop semble avoir opté pour cette solution. Mais la compréhension d'une telle traduction ne peut être attestée que par les personnes parlant la même langue que lui: le Wolof.

Enfin si le traducteur possède un talent lui permettant d'aller au-delà des mots pour ne traduire que le sens après interprétation du texte oral, il pourra rendre l'esprit d'origine. Dans ce dernier cas, nous ne parlerons pas seulement de traduction mais d'interprétation-traduction.

Le terme conteur-moderne est ainsi difficilement acceptable, nous préférons réécriture de conte traditionnel.

L'autre problème que pose la traduction d'un texte oral est l'emploi simultané du geste et de la parole, l'emploi des pauses, du silence au même titre que le langage articulé. De telles possibilités manquent à l'écriture. Mais puisqu'ils sont imbus de sens, il faudra nécessairement les décortiquer par, par exemple, une description habile susceptible d'évoquer chez le lecteur une image, une représentation mentale de la chose.

Conclusion

Nous avons vu que l'oralité ne relève pas d'une littérature désuète, malgré les apparences de modernisme qu'offrent les sociétés actuelles basées sur l'oralité. Ce genre représente un moyen de communication littéraire appréciable du fait de sa grande diffusion. Cependant, son contact avec l'écriture pose une série de problèmes qu'il faut résoudre avant que les transformations sociales causant la dispersion progressive des conventions littéraires et extra-littéraires qui le gouvernent n'entraînent sa mort prévisible à plus ou moins longue échéance.

Le conteur oral n'a pas besoin de décrire un personnage pour mieux le faire connaître. Le seul fait de prononcer des noms, en wolof, comme Leuk, Bouki, Coumba évoque dans l'esprit du public des caractères et des situations précises. Ces détails relèvent d'une expérience collective connue de l'auditoire. L'usage des procédés comme l'adaptation, le prologue ou la digression, devient facultatif voire inutile lorsque l'écrivain et ses lecteurs appartiennent à une même tradition littéraire orale.

Le français peut constituer un obstacle au conteur africain qui se sert de l'écriture puisqu'il indique une évidence sociale et culturelle n'ayant pas de lien avec la réalité et la culture traditionnelle négro-africaine.

Le conteur traditionnel alimente le conte en récits issus de la culture orale. Le conteur moderne peut avoir une liberté lui permettant de transformer à sa façon le conte d'origine.

Le conte qui résulte de la production du conteur moderne est très souvent loin de refléter la mémoire collective de la communauté car il ne dialogue pas avec le public directement par la parole.

Si le traducteur du conte vise un public qui a déjà entendu les mêmes contes que lui aux veillées nocturnes, ce public est bien placé pour juger l'originalité de l'œuvre du conteur moderne. Par contre si le traducteur du conte s'adresse à un autre public, ce dernier ne peut juger de l'originalité du conte.

Umberto Eco constate qu'il faut décider si « en traduisant, il faut amener le lecteur à comprendre l'univers culturel de l'auteur ou bien s'il faut transformer le texte original en l'adaptant à l'univers culturel du lecteur » (Eco, 2006 p202). La logique laisse penser qu'il doit bien exister un juste milieu et que le traducteur peut essayer de tendre vers la perfection de son travail qui ne défavorise pas à sa réception un public étranger. La recherche d'un équilibre raisonné entre la narration orale et la narration écrite constitue peut-être l'engagement le plus difficile de l'écrivain conteur.

Nous avons vu qu'une performance orale ne se prête pas à être traduite de la même manière qu'une performance écrite car cette dernière est formée uniquement de signes linguistiques alors que l'oralité inclut aussi différentes focalisations prosodiques. Cependant, nous constatons que cet élément non linguistique est très souvent négligé dans la traduction de l'oralité. Pour étudier une production orale, il ne s'agit pas simplement d'analyser la composante verbale simplement transcrite en un discours linguistique mais il y a lieu aussi de s'intéresser aux signes périlinguistiques qui donnent au texte son véritable sens: la prosodie, gestuelle, etc.

BIBLIOGRAPHIE

- Ballard, Michel éd. (2001). *Oralité et Traduction*, Artois Presses Universitaires.
- Bensimon, Paul éd. (1998). *Traduire la Culture*, Paris : Palimpsestes No. 11, Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- Calame-Griaule, Geneviève (1970). «Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines», In: *Langages*, 5e année, n° 18, pp. 22-47.
- Dérive, Jean (1975). *Collecte et traduction des littératures orales: Un exemple négro-africain: les contes ngbaka'bo de R.C.A*, Paris, Société d'Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France.

- Omar DIOP -

- Diop, Birago (1961). *Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine.
- Diop, Birago (1963). *Contes et lavanes*, Paris Présence Africaine.
- DIOP, D. (1956). *Contribution au débat sur la poésie nationale. Présence Africaine*, (6), nouvelle série, 113-115. Retrieved August 6, 2020, from www.jstor.org/stable/24346243
- Diop, David (1961). *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine.
- Eco, Umberto (2006). *Dire presque la même chose*, Paris: Grasset.
- Jeanne Demers et Lise Gauvin, 1976. « Le conte écrit, une forme savante » Volume 12, Numéro 1-2, p. 3-24
- Propp, Vladimir (1975). *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- Revaz, Françoise (2009). Introduction à la narratologie: Action et narration, Groupe de Boeck, S.A.
- Seleskovitch, Danica et Marianne Lederer (2001). *Interpréter pour traduire*, Paris: Didier Erudition.