



Facultade de Filoloxía

Traballo de
fin de grao

Ousmane Sembène:
du Sénégal à la
Galice

AUTORA: Sofía Lago Somoza

TITORA: Laurence Malingret

CURSO: 2018-2019

Xullo 2019

Traballo de Fin de Grao presentado na facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela para a obtención do Grao en Lingua e Literaturas Modernas (Francés)



Facultade de Filoloxía

Traballo de
fin de grao

Ousmane Sembène:
du Sénégal à la
Galice

AUTORA: Sofía Lago Somoza

TITORA: Laurence Malingret

CURSO: 2018-2019

Xullo 2019

Traballo de Fin de Grao presentado na facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela para a obtención do Grao en Lingua e Literaturas Modernas (Francés)

CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación de título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2018/2019.

APELIDOS E NOME:	LAGO SOMOZA, SOFÍA
GRAO EN:	LINGUA E LITERATURA MODERNAS
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	FRANCÉS
TITOR/A:	LAURENCE MALINGRET
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	LITERATURAS E CULTURAS FRANCÓFONAS

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: Ousmane Sembène : du Sénégal à la Galice.




Resumo [na lingua en que se vai redactar o TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:

Ousmane Sembène (1 janvier 1923 Ziguinchor, Sénégal- 9 juin 2007 Dakar, Sénégal) est l'un des auteurs africains les plus importants du XX^{ème} siècle. Il a lutté pour les droits de l'homme, et tout particulièrement en faveur de la justice et la liberté de la population noire.

Cet écrivain, cinématographe, acteur et politicien africain est largement connu en Afrique et en France pour le rôle activiste qu'il a joué tout au long de sa vie. Toutes ses œuvres sous divers formats parlent du colonialisme et de l'oppression ou de la domination de l'homme blanc sur l'homme noir.

L'objectif de ce mémoire est de faire une analyse de la réception de l'œuvre de cet auteur dans la Péninsule ibérique. Pour ce faire, nous allons présenter une brève biographie de l'auteur et un panorama de ses œuvres. Ensuite, nous analyserons sa diffusion internationale à travers la critique et les traductions, et notamment la traduction au galicien du roman *Le Mandat* réalisée par Isabel García Fernández et publiée à l'édition Rinoceronte Editora.

Santiago de Compostela, 5 de Novembro de 2018.

<p>Sinatura do/a interesado/a</p> 	<p>Visto e prace (sinatura do/a titor/a)</p> 	<p>Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data 16 NOV. 2018</p>  <p>Selo da Facultade de Filoloxía</p>
---	--	--

En effet, notre sociologie, notre histoire, notre pharmacopée, notre science de la chasse, et de la pêche, notre agriculture, notre science météorologique, tout cela est conservé dans des mémoires d'hommes, d'hommes sujets à la mort et mourant chaque jour. Pour moi, je considère la mort de chacun de ces traditionalistes comme l'incendie d'un fond culturel non exploité. (**Amadou Hampâté Bâ**)¹

¹ Amadou Hampâté Bâ in TOURE, AMADOU ET IDRIS MARIKO, NTJI (2005) *Amadou Hampâté Bâ homme de science et de sagesse : Mélanges pour le centième anniversaire de sa naissance*, Paris, Karthala, p. 23.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	5
1. INTRODUCTION	7
2. HISTOIRE DE L'AFRIQUE : AUTOUR DE LA FIGURE D'OUSMANE SEMBÈNE.....	9
3. LA VIE D'OUSMANE SEMBÈNE	13
4. L'ŒUVRE ARTISTIQUE D'OUSMANE SEMBÈNE	17
4.1 Sembène comme écrivain	18
4.2 Sembène comme cinéaste.....	22
5. LA TRADUCTION	27
5.1 Études descriptives.....	29
6. TECHNIQUES TRADUCTOLOGIQUES DANS <i>LE MANDAT</i>	29
6.1 Traduction littérale	30
6.2 Le transfert ou emprunt	31
6.2.1 Les noms de personne	31
6.2.2 Les toponymes.....	32
6.2.3 Les institutions	33
6.2.4 Les objets africains	33
6.2.5 La présence d'autres langues	34
6.3 La naturalisation	36
6.4 L'équivalent fonctionnel.....	36
6.5 L'équivalent culturel ou adaptation	37
6.6 La transposition.....	38
6.6.1 Changement dans la structure	38
6.6.2 Changement dans le nombre	38
6.7 La généralisation	39

6.8	L'explicitation.....	39
6.9	L'amplification	40
6.10	L'élision.....	42
6.11	La synonymie.....	42
7.	ANALYSE DE CAS PARTICULIERS DE STRATEGIE DE TRADUCTION	43
7.1	Expressions idiomatiques	43
7.1.1	Expressions idiomatiques modifiées dans la langue originale.....	43
7.1.2	Expressions idiomatiques avec la même signification mais une forme différente	44
7.2	Notes, ajouts et gloses.....	45
7.2.1	L'ajout entre parenthèses	45
7.2.2	Les notes	46
7.2.3	Transformation d'un ajout dans une note	47
7.3	Traduire la terminologie religieuse	48
7.4	Traduire différemment en fonction du contexte : le cas du terme « homme »	50
8.	CONCLUSION	52
9.	BIBLIOGRAPHIE	55

1. INTRODUCTION

L'homme est naturellement curieux, raison qui le pousse à s'intéresser aux cultures étrangères. Depuis les temps anciens, l'homme voyage pour découvrir des pays différents provoquant des échanges culturels et économiques. C'est ainsi que l'homme a besoin de communiquer pour acquérir les produits dont il a besoin. Cet intérêt pour les cultures étrangères continue de nos jours, nous le remarquons par exemple dans des études comme la philologie, qui a comme objet de connaissance la culture des civilisations, possible à travers l'étude de la langue et la littérature.

Le travail de traduction est effectué à partir d'une langue source vers une langue cible, couramment une langue majoritaire. Lorsqu'on parle d'une langue majoritaire, on peut faire référence à la langue véhiculaire d'un pays, ainsi qu'à la langue d'usage courant dans un territoire, mais manquant parfois d'officialité. Cependant, nous pouvons aussi parler de langue majoritaire quand elle est présente dans différentes régions. Autrement dit, l'espagnol est une langue majoritaire en Espagne, mais de nombreux Espagnols utilisent une autre langue d'expression. Le fait de traduire dans une langue majoritaire s'explique par la capacité de celle-ci à atteindre le plus grand nombre de public possible. L'importance des traductions vers l'espagnol garantit par exemple un large public, celui de toutes les provinces péninsulaires et d'autres pays hispanophones. Cependant traduire en galicien, basque ou catalan signifie que le texte traduit verra son public potentiel réduit. Malgré cela, nous pouvons aussi trouver sur le marché des œuvres traduites dans ces langues, mais on peut s'interroger sur la fonction de ces traductions, car les lecteurs bilingues disposent souvent de la version espagnole. La politique et la normalisation linguistique sont des éléments de réponse. Nous allons dans ce mémoire nous intéresser à la situation en Galice, dont la langue officielle, ainsi que co-officielle de l'Espagne, est le galicien. La plupart des œuvres existant en galicien furent écrites dans cette langue, ou sont des traductions d'œuvres étrangères préalablement traduites en espagnol.

L'histoire de la traduction en galicien est vaste. Probablement le point le plus intéressant à prendre en considération est le fait que le période d'essor de la traduction au galicien fait son apparition autour des années 80. L'article cinquième du statut d'autonomie de la Galice de 1981 déclare :

Uno. La lengua propia de Galicia es el gallego.

Dos. Los idiomas gallego y castellano son oficiales en Galicia y todos tienen el derecho de conocerlos y usarlos.

Tres. Los poderes públicos de Galicia garantizarán el uso normal y oficial de los dos idiomas y potenciarán la utilización del gallego en todos los órdenes de la vida pública, cultural e informativa, y, dispondrán los medios necesarios para facilitar su conocimiento.

Cuatro. Nadie podrá ser discriminado por razón de la lengua.²

L'adoption de ce statut provoqua l'instauration du galicien comme langue obligatoire dans les écoles, qui « ha fomentado la traducción de historietas y libros infantiles y juveniles, de lectura obligada en las aulas. Pero muchas de estas traducciones tampoco proceden de las lenguas originales, sino del castellano »³. Le but de ces traductions fut la normalisation d'une langue en désuétude en raison de l'interdiction de son utilisation durant la période franquiste.

Ce mémoire prétend présenter un cas particulier dans le monde de la traduction galicienne. Comme mentionné ci-dessus, les traductions de littératures étrangères sont souvent précédées d'une traduction en espagnol. Ce travail, cependant, présente une œuvre traduite de la langue originale, dont il n'existe pas de traduction en espagnol. Cette curiosité permet de discerner la particularité présentée par Rinoceronte Editora, l'exceptionnalité de publier une œuvre pour les lecteurs galiciens inaccessible à travers d'autres voies. Le travail se concentrera sur une présentation des techniques traductologiques employées dans la traduction de *Le Mandat*. Les œuvres prises en considération pour l'élaboration de ce travail sont l'œuvre originale du sénégalais Ousmane Sembène, *Le Mandat* (Édition Présence Africaine) et la traduction de celle-ci, *O xiro postal* (Édition Rinoceronte Editora) élaborée par Isabel García Fernández.

Pour cela, nous allons présenter un contexte historique africain qui permettra de comprendre la formation idéologique de l'auteur. Ensuite, nous présenterons la figure de l'auteur Ousmane Sembène et son œuvre littéraire et cinématographique pour mieux comprendre son idéologie. Finalement, nous présenterons l'analyse comparative de *Le Mandat* et sa traduction *O Xiro Postal*, qui nous permettra d'étudier les techniques sélectionnées lors de la traduction d'une œuvre, les difficultés propres d'une œuvre culturellement éloignée de la communauté galicienne.

² Référencé à: Boletín Oficial del Estado, disponible sur: <https://boe.es/buscar/pdf/1981/BOE-A-1981-9564-consolidado.pdf>

³ GARCIA YEBRA, VALENTIN (1993), *III Encuentros complutenses en torno a la traducción 2-6 de abril de 1990*, "Traducción del castellano al gallego o del gallego al castellano ?", Madrid, Complutense, p. 28.

Nous avons décidé d'analyser cette traduction en galicien, car il nous semble que le cas est particulier. Spécialement frappant est le fait qu'un auteur africain connu dans le monde entier n'est pas traduit en espagnol. Malgré la reconnaissance à un niveau mondial de Sembène, il passe inaperçu en Espagne et il est curieux que la traduction même, est faite en galicien, une langue minoritaire.

2. HISTOIRE DE L'AFRIQUE : AUTOUR DE LA FIGURE D'OUSMANE SEMBÈNE

Ce chapitre ne cherche évidemment pas à faire une présentation complète de l'histoire du continent africain. Il n'a d'autre ambition que de rappeler certains aspects socioculturels qui ont été considérés comme importants pour l'influence qu'ils ont exercée sur l'auteur et ses œuvres. Nous citerons ci-dessous, certains événements historiques qui ont entraîné des changements sur le continent et bien sûr qui sont éminemment notables afin de comprendre la figure de l'écrivain francophone, Ousmane Sembène.

Ce contexte historique africain, impliquant évidemment des influences dans la littérature de ce continent, aussi connue comme littérature noire, est lié à celui de la France, dû à l'hégémonie que ce pays exerçait sur une partie du territoire du continent africain.

Par la suite, seuls certains événements seront mis en relief, considérés indispensables dans la formation idéologique de notre auteur, même si bon nombre de faits ont eu lieu, seuls seront pris en compte ceux qui ont eu lieu dans la période de formation idéologique et de production artistique de celui-ci.

Pour avoir une notion claire et profonde, il faut remonter dans le temps. C'est en 1746 que les Portugais s'installèrent sur le continent africain. Ce sera deux siècles plus tard, autour de 1870 que les colons français prennent possession de certaines villes africaines. Ils arrivèrent en Afrique pour dérober le pouvoir de diverses villes. Les grandes puissances européennes colonisèrent les villes, notamment, dû à un intérêt économique. L'exploitation des ressources naturelles du pays, ainsi que l'esclavage de la population noire pour le travail forcé caractérisent cette période. Cet expansionnisme, ou conquête des territoires africains, fut mené de manière agressive, en ravageant les terres et peuples.

Nous présenterons de suite les faits qui touchèrent vraiment l'auteur Ousmane Sembène.

La Seconde Guerre mondiale (1939-1945) montre la réalité des colonies. « La France avait une longue tradition de l'utilisation des troupes noires, durant la première guerre mondiale déjà, des soldats africains avaient combattu pour elle sur tous les fronts. »⁴. Cette situation provoque une distinction encore plus frappante. Les Blancs forcèrent le travail de la population noire dans les champs, afin de produire les aliments nécessaires pour nourrir les soldats blancs.

À partir de 1937, le mouvement syndical commence à prendre force contre le pouvoir colonial ; nous pouvons le vérifier dans certaines grèves qui eurent lieu en Afrique comme celle des cheminots de Thiès (1938). Nous trouvons aussi des révoltes de peuples comme Casamance (1942), comme conséquence des demandes excessives de nourriture ou l'exploitation par le travail.

Finalement, en 1944 le peuple africain décida de se mettre du côté du général de Gaulle pour échapper au régime fasciste de Vichy. Dans la même année, se produisit la conférence de Brazzaville. Conférence qui tentait d'établir la base politique de l'après-guerre. Une des décisions prises dans cette réunion fut « Les fins de l'œuvre de colonisation accomplie par la France dans les colonies écartent toute idée d'autonomie, toute possibilité d'évolution hors du bloc de l'empire : la constitution éventuelle, même lointaine, de self-government dans les colonies est à écarter »⁵, déclarant que le pouvoir suprême appartenait à la France.

La fin de 1944 est représentative d'un acte sanglant qui touchera notre auteur : le massacre de Thiaroye. Les soldats rentrés de la guerre réclamèrent leur solde, mais ils furent exécutés par l'armée coloniale.

Deux ans plus tard s'instaura la Loi Lamine Guèye qui proportionnait la citoyenneté française aux personnes des territoires d'outre-mer. Loi qui touchera Ousmane Sembène, à cause du lieu de naissance.

⁴ UNESCO (2011) *Histoire générale de l'Afrique. Volume VIII : L'Afrique depuis 1935*, Paris, Unesco, p. 86.

⁵ Ibid., p. 93.

Il faut attendre dix ans pour le début des transformations en Afrique. Ces transformations, ou cette révolution indépendantiste, commença à avoir lieu grâce à une loi proposée par le ministre d'outre-mer, Gaston Defferre.

C'est le 20 juin 1956 que le ministre Defferre proposa au Parlement une nouvelle loi-cadre, dite loi Defferre et qui a été promulguée trois jours après à sa présentation ; la loi n° 56-619 propose une plus ample indépendance aux territoires d'outre-mer : « LOI n° 56-619 du 23 juin 1956 autorisant le Gouvernement à mettre en œuvre les réformes et à prendre les mesures propres à assurer l'évolution des territoires relevant du ministère de la France d'outre-mer »⁶,

Art. 1er. - Sans préjuger la réforme attendue du titre VIII de la Constitution, afin d'associer plus étroitement les populations d'outre-mer à la gestion de leurs intérêts propres, des mesures de décentralisation et de déconcentration administratives interviendront dans le cadre des territoires groupés de territoires et des services centraux relevant du ministère, de la France d'outre-mer.⁷

De surcroît, c'est dans la même année que le premier Congrès des artistes et écrivains noirs a eu lieu à la Sorbonne, « Le congrès de 1956 fut certes un événement très émouvant. Il eut lieu à la Sorbonne et cela était déjà hautement symbolique. Un coup d'œil aux photos et sur la liste des participants donne une idée de l'ampleur de cette réunion »⁸. Il se peut que la présentation de la loi Defferre ait promu le soulèvement de la population noire, de sorte que lors de ce premier congrès les artistes noirs présentèrent leur opinion entre autres sur l'indépendance politique de l'Hexagone, « Au cours du congrès, les principales interventions tournèrent autour du racisme et de ses dimensions psychosociales, de la colonisation occidentale connue rouleau compresseur des cultures et des peuples colonisés »⁹ ainsi que « Les résolutions adoptées au premier congrès des artistes et écrivains noirs de 1956 confirment ce diagnostic et affirment la double nécessité d'une libération politique et culturelle de l'Afrique. »¹⁰. Cependant, les Français présentaient certains doutes concernant cette nouvelle loi, c'est le ministre lui-même qui réalisa à l'époque des entretiens publics pour expliquer les raisons de sa proposition et dissiper les nombreux doutes.

⁶ LEGIFRANCE, *Journal Officiel de la République Française*, 24 Juin 1956, p.5782. Repéré à : https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000000692222&pageCourante=05782.

⁷ Ibidem.

⁸ Kesteloot, Lilyan (2001) *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, Col. Universités francophones, pp. 217-218.

⁹ Ibidem.

¹⁰ CHEVRIER, JACQUES (1974) *Littérature nègre : Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin, Col. Prisme, p.239.

En 1959, le second Congrès des artistes et écrivains noirs se célèbre, cette fois-ci, à Rome. C'est cette année-là que la population noire continue à se sentir dupée par la France, puisque les indépendances promises n'avaient pas eu lieu. Cette fois-ci, « les écrivains noirs proclamèrent solennellement leur volonté d'exprimer la réalité de leur peuple, volonté qui allait de pair avec le souci d'éduquer et de libérer ce peuple encore soumis. »¹¹, en revendiquant leur culture et en arborant le joug dont ils ne se sont pas libérés.

Malgré les modifications législatives, le processus d'indépendance des territoires français de l'Afrique prend un certain temps, il se fait d'une façon graduelle. Nous pouvons concrétiser le fait que la Guinée fut le premier peuple colonisé qui acquiert l'indépendance (1958), par la suite, il faut attendre jusqu'à 1960, pour atteindre la complète décolonisation, c'est-à-dire, une émancipation totale, les propres citoyens africains pouvant gérer leurs territoires.

Ces événements nous amènent à parler du mouvement de la négritude. Ce mouvement apparaît à Paris dans les années 30 et monte en puissance après les Indépendances.

La négritude redevient simplement la manière particulière aux Négro-Africains de vivre, de voir, de comprendre, d'agir sur l'univers qui les entoure ; leur façon bien à eux de penser, de s'exprimer, de parler, de sculpter, de raconter des histoires, de faire de la musique comme de faire de la politique, bref : caractéristique culturelle. La littérature africaine nous en transmet les multiples facettes et nous souhaitons qu'elle continue développer dans l'épanouissement de l'authenticité retrouvée.¹²

C'est avec ce mouvement idéologique que le peuple africain commence à avoir conscience de l'importance culturelle de son continent, et c'est ainsi que des étudiants afro-américains arrivés en Europe, notamment à Paris, font porter l'accent sur cette situation de racisme et marginalisation.

Des revues, qui dissertent sur des aspects culturels africains, commencent à surgir à Paris. De nouvelles revues sont créées pour cette raison, comme *La Revue du monde noir*, *La Race nègre*, *Légitime défense*, *Présence africaine* entre autres. « Mais c'est la parution de *Légitime défense*, en 1932, qui, en dépit de sa courte existence (un

¹¹ CHEVRIER, JACQUES (1974) *Littérature nègre : Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin, Col. Prisme, p. 179.

¹² KESTELOOT, LILYAN (1997) *Anthologie négro-africaine : panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle*, Vanves (France), Edicéf, p. 8.

seul et unique numéro), va jouer le rôle de détonateur dans les milieux nègres de Paris.
»¹³.

La création de cette dernière revue favorise l'apparition d'une autre, *L'étudiant noir*. Celle-ci a eu de l'importance, car deux figures importantes de la négritude en ont fait partie : Aimé Césaire et Léopold Senghor.

Une autre revue à souligner, c'est *Présence africaine*, qui « est à l'origine du Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs, qui se réunit à Paris, à la Sorbonne, du 19 au 22 septembre 1956 »¹⁴. Celle-ci a été publiée pour la première fois en novembre 1947 avec la particularité d'être présentée simultanément sur deux continents, à Paris et à Dakar. « L'objectif de *Présence africaine*, tel qu'il est formulé par son fondateur, Alioune Diop, apparaît donc double : d'une part, il s'agit de mieux définir la spécificité africaine, en particulier sur le plan culturel et, d'autre part, de favoriser l'insertion du continent dans le monde moderne. »¹⁵.

3. LA VIE D'OUSMANE SEMBÈNE

Ousmane Sembène, naquit le 8 janvier 1923 à Ziguinchor, dans une province au sud du Sénégal connue comme Casamance, et il décéda le 9 juin 2007 à Dakar, Sénégal. Il faut savoir qu'il s'agit d'une personnalité largement connue dans son pays d'origine, et reconnue dans le monde entier pour les différents rôles qu'il joua tout au long de sa vie, le principal étant celui d'artiste. Notamment, pour sa participation dans le monde littéraire et audiovisuel, ainsi que pour de nombreuses questions qui en font une figure emblématique de l'Afrique Noire. Il adopta aussi un rôle d'activiste politique dans son pays, en combattant pour les droits de toute la population noire.

On peut décrire le profil de l'artiste en quelques mots. Il mena en effet plusieurs combats dans de nombreux domaines. La personnalité d'homme du peuple qui lutte contre les injustices et les inégalités surgit très probablement à cause des difficultés vécues lors de sa jeunesse.

Concernant la vie de l'auteur, on connaît peu d'informations puisque Ousmane décida de laisser de côté sa vie personnelle et d'être reconnu pour ses œuvres.

¹³ CHEVRIER, JACQUES (1999) *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

Ousmane est le fils de Ramatoulaye Ndiaye et Moussa Sembène, il est le fils unique de ce couple qui se sépare rapidement, mais il a aussi des demi-frères et des demi-sœurs des deux côtés. La séparation de ses parents et le départ consécutif de sa mère à Dakar amenèrent la grand-mère maternelle à obtenir la tutelle du jeune Sembène. De ces conditions « sont peut-être nés le grand respect et la tendresse à l'égard des femmes dont témoigne l'œuvre de Sembène »¹⁶. Il naît au sein d'une famille pauvre, dans une communauté léboue, où le métier traditionnel est la pêche ; cet aspect familial, ainsi que culturel du Sénégal, est très important puisqu'on s'attendait à ce qu'il devienne pêcheur.

Malgré cet avenir tout tracé, l'éducation fut considérée comme quelque chose d'indispensable dans la vie de l'enfant, c'est pourquoi il commença à étudier en 1931 à l'école Escalé. Malheureusement, Sembène abandonna les études dans des circonstances suspectes. Il n'existe pas une raison fiable, mais à travers l'œuvre *Ô pays mon beau peuple*, Sembène indique la possibilité d'avoir été expulsé pour le vol d'un livre, qu'a priori, et toujours selon son livre il n'aurait pas commis. De plus, selon les propres mots de l'auteur, après l'expulsion de l'école, « mon père, m'amena avec lui à la pêche et m'apprit tout naturellement à pêcher et à fumer la pipe »¹⁷. Suite à ces événements, son père décida de l'envoyer chez son grand-oncle à Dakar. Moussa Sembène y a dépêché son fils en vue d'y poursuivre ses études, puisque son grand-oncle avait ouvert une école de langue française en 1922.

En 1931 Sembène partit à Dakar, malheureusement plusieurs terrains dakarois furent cédés à une entreprise française, raison pour laquelle la communauté doit se déplacer à la « Médina des indigènes », où Sembène décèle sa passion pour les bandes-dessinées et le cinéma. Il poursuit cette année ses études, mais qu'il abandonne en 1938 par manque d'intérêt et pour finalement préférer l'école de la rue. Ultérieurement à l'abandon des études, pour gagner de l'argent, le jeune Sembène alla au port de Dakar, ville qui recevait des personnes du monde entier, afin de ramasser les pièces de monnaie que ces personnes lançaient à la mer. Ousmane Sembène dépensait cet argent dans ses deux passions de l'époque. Cependant, il ne s'agissait pas de son seul moyen de gagner de l'argent, très jeune, il aidait son père dans la pêche. Mais il entrera plus sérieusement

¹⁶ Gadjigo, Samba (2013) *Ousmane Sembène une conscience africaine*, Paris, Présence Africaine, p. 47.

¹⁷ Ibid., p. 46

dans la vie professionnelle en 1940, alors qu'il travaille comme maçon et mécanicien à Dakar. Ce dernier emploi marquera son futur durant la Seconde Guerre mondiale.

En effet, « le 1^{er} février 1944 Ousmane Sembène est appelé sous les drapeaux, il n'hésite pas un seul instant. On peut même dire qu'il est pressé d'en découdre avec ces ignobles Allemands qui ont osé occuper sa «Mère Patrie» »¹⁸. Il s'inscrit dans les rangs de l'armée française pour combattre contre les Allemands que les politiciens français présentaient comme terribles et qui voulaient enlever la liberté du peuple africain. Cette époque militaire devait l'initier avec un temps d'instruction pour la guerre, où Sembène souffrit des attaques racistes. Commence, donc, la période de la guerre où Sembène, tirailleur du 6^e Régiment d'Artillerie coloniale dans la section transport, exerce en tant que chauffeur-mécanicien. Le peuple noir devait partir où les Français luttèrent, afin de combattre à leur côté, dans le cas de Sembène au Nigeria. « Cependant, même leur statut de troupes de combat prêtes à se sacrifier pour la France n'a pu les protéger d'une discrimination raciale dont beaucoup avaient eu un avant goût en Afrique Occidentale Française. »¹⁹. La dureté de la guerre agit de telle sorte que l'auteur abandonne l'armée dès que possible.

Il retourna à Dakar en 1946, mais dans la même année Sembène décide de partir en France, « il s'embarquera clandestinement pour Marseille à bord du Pasteur »²⁰. À son retour de la guerre, beaucoup de personnes qui l'ont connu, remarquèrent que celle-ci l'avait profondément marqué, toutefois Marseille est le lieu de son début artistique, selon les propos de Maurice Fall, ami de l'auteur : « Quand Ousmane partit pour Marseille en 1946, rien, absolument rien ne laissait présager qu'il deviendrait écrivain et cinéaste ; je ne sais pas ce qui s'est passé à Marseille mais c'est là que tout a commencé. »²¹.

Quand à 23 ans, Sembène arrive à Marseille en 1946, c'est également dans le monde ouvrier, c'est-à-dire un monde d'exploités qu'il trouvera sa place, en devenant docker au port. La vie dans le port méditerranéen de Marseille après la deuxième guerre mondiale a été suffisamment documentée pour qu'il soit besoin d'y revenir. [...] l'arrivée à Marseille a constitué pour Sembène un véritable coup de fouet à l'affinement de sa conscience

¹⁸ Ibid., p.102

¹⁹ NIANG, SADA, 1996, *Littérature et cinéma en Afrique francophone, Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, Col. Images plurielles, p. 127-128.

²⁰ PRESENCE FRANCOPHONE, 2001, *Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature, n° 71 Ousmane Sembène, cinéaste*, Sherbrooke (Québec), Centre d'étude des littératures d'expression française, p. 10.

²¹ GADJIGO, SAMBA, 2013, *Ousmane Sembène une conscience africaine*, Paris, Présence Africaine Éditions, p. 134.

politique. Sembène [...] dira [...] “C’est quand je suis entré dans l’armée que j’ai mesuré l’étendue de mon ignorance.” Ainsi, la vie d’ouvrier à Marseille n’a pas seulement exacerbé chez Sembène la notion d’exploitation mais elle lui a surtout révélé la doctrine marxiste à travers son inscription à la Confédération Générale des travailleurs (CGT) et au Parti Communiste Français (PCF).²²

À Marseille, Sembène travaillait comme docker, c'est-à-dire comme employé occupé des charges et décharges des navires. Là-bas, l’auteur était connu comme le « docker noir », qui indiquait l’individu sénégalais qui désirait un monde meilleur et qui encourageait les autres. C’est ainsi que le lecteur se rend compte de l’importance de la vie d’Ousmane Sembène pour son œuvre, puisque « docker noir » sera le titre de l’un de ses romans. Malheureusement, en 1951, en travaillant au port Sembène souffrit une lésion à la colonne vertébrale, un accident lui provoquant une incapacité de travail. Pendant son congé médical, il en profite pour se cultiver et c’est dans les bibliothèques comme celle de la CGT qu’il réalise l’absence de la littérature africaine dans le monde. C’est à nouveau en travaillant comme tirailleur que Sembène expérimenta en première personne le racisme. On pourrait penser que le racisme était un facteur qui dérangerait l’auteur, mais réellement ce qui gêna notre protagoniste est la situation inégalitaire qui crée la richesse. Revenant au point où Sembène fréquenta la bibliothèque de la CGT, il faut dire qu’à l’époque plusieurs lettrés noirs s’affilièrent à des organisations progressistes. Plus précisément, la plupart d’entre eux commençaient des actions militantes au-delà de leur pays natal. Sembène, le cas échéant, est rentré dans la Confédération Générale du Travail (CGT), au Parti Communiste Français (PCF) et au Mouvement contre le Racisme et pour l’Amitié entre les Peuples (MRAP). Il demeure membre de cette organisation jusqu’en 1960, après Sembène lui-même déclara : « Je ne milite dans aucun parti ; je milite à travers mon art »²³.

À un moment donné, « Sembène a commencé à fréquenter le milieu des intellectuels africains de Marseille. On peut tout juste se risquer à dire que *Le Docker noir*, paru en 1956, a été en quelque sorte son ticket d’entrée dans ce cercle. »²⁴

En 1960, avec l’indépendance du Sénégal, l’auteur décida de rentrer dans son pays d’origine. Il sera invité un an plus tard à l’école de cinéma, dans l’Union Soviétique, pour y étudier. Le cinéma était en effet une trajectoire professionnelle

²² NIANG, SADA (1996) *Littérature et cinéma en Afrique francophone, Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L’Harmattan, Col. Images plurielles, p. 114.

²³ GADJIGO, SAMBA, 2013, *Ousmane Sembène une conscience africaine*, Paris, Présence Africaine Éditions, p. 178.

²⁴ *Ibid.*, p. 193.

impensable en Afrique à l'époque, puisque les colons avaient interdit le tournage de films aux citoyens africains.

Ousmane Sembène est connu comme artiste et surtout pour combattre les inégalités et les injustices du peuple africain à travers ses œuvres. De plus, Sembène pendant sa vie lutte pour la dignité des langues minoritaires de l'Afrique comme le wolof ou le diola. En raison de cette lutte linguistique, au début des années 70, il créa le journal « Kaddu » (qui signifie « la voix » en wolof) publié dans la langue régionale du Sénégal, le wolof.

Il reçut de nombreux prix pour ses films, ainsi que la Légion d'honneur en France.

Il passa les dernières années de sa vie dans la ville de Yoff, où il construit sa maison appelé "Galle Ceddo" (qui signifie « la maison du Rebel » en wolof). L'écrivain et cinéaste Sembène décéda le 9 juin 2007 à Dakar d'une longue maladie et il fut enterré le 11 juin à la ville de Dakar.

4. L'ŒUVRE ARTISTIQUE D'OUSMANE SEMBÈNE

La vocation artistique, que le Sénégalais montre dans la majeure partie de sa vie, est l'une des caractéristiques les plus remarquables de celle-ci. Un rôle qui ne manque pas de variétés, puisque sa participation dans le monde que ce soit littéraire ou cinématographique fait en sorte que l'un s'insère dans l'autre et vice-versa. C'est surtout le mouvement cinématographique qui va influencer sa vocation comme écrivain.

Ousmane Sembène, sans aucun doute, a été largement reconnu dans le monde entier ; notamment pour son rôle de cinéaste. Malheureusement, cela n'était pas le désir de l'écrivain. Les caractéristiques culturelles et éducatives de la population de son pays l'ont probablement contraint à la production cinématographique. Selon les propres mots de l'auteur,

Dans la situation actuelle d'analphabétisme en Afrique, le cinéma est plus pratique que le roman. Avec le cinéma, en un soir, je touche plus de gens qu'un prédicateur à la mosquée ou à l'église ou un politicien dans un meeting. Mais le cinéma nous rend tous bêtes ; il bouche notre horizon, nous coupe l'imagination et nous enferme. Avec la littérature, on a plus de liberté. On peut toucher les pages,

s'arrêter, retourner en arrière ; la littérature nous fait sentir les choses. Personnellement je préfère la littérature au cinéma.²⁵

Sa carrière artistique est intégralement composée de 6 romans, 5 nouvelles, 8 court-métrages et 9 longs-métrages. Ceux-ci ont été réalisés parallèlement ; quelquefois la production littéraire aboutit à la mise en scène cinématographique, d'autres fois c'est la réalisation d'un film qui finit par se convertir en livre.

Néanmoins, il ne faut pas parler de son travail sans parler de son rôle de combattant pour les droits de la population, « l'art n'avait de valeur que s'il contribuait à agir sur le réel »²⁶. Toutes ses œuvres ont un esprit critique contre certaines caractéristiques de la société, aussi bien européenne qu'africaine.

À continuation, nous présenterons l'œuvre littéraire et cinématographique de l'auteur afin de vérifier à travers ses œuvres que Sembène plus qu'un artiste fut un combattant pour les droits de l'homme.

4.1 Sembène comme écrivain

La fonction d'écrivain fut la première que Sembène réalisa. L'auteur commença sa trajectoire professionnelle avec la publication d'un poème intitulé « Liberté ». Ce poème fut publié en 1956 dans la revue « Action Poétique ».

C'est dans la même année que Sembène publia son premier roman, *Le Docker Noir*. Œuvre déjà indiquée dans la rubrique précédente, à l'occasion de l'expérience réelle de Sembène dans ce domaine. C'est à partir de ce moment que le lecteur se rend compte de l'importance autobiographique sur laquelle se base sa production littéraire. *Le Docker Noir* raconte l'histoire de Diawa Falla, un africain que comme notre auteur, travaille au port de Marseille comme docker. Le protagoniste nous présente une vie instable et en conséquence la souffrance qu'elle lui apporte. Le seul espoir qui le pousse à continuer est l'amour ressenti pour Catherine, ainsi que sa passion pour devenir écrivain. *Le Docker Noir* fut le premier roman où Sembène montra sa position en faveur des minorités, dans ce cas, le peuple noir doit se confronter aux Européens.

²⁵ Ibid., p. 204

²⁶ PRESENCE FRANCOPHONE, *Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature*, n° 71 Ousmane Sembène, cinéaste, Sherbrooke (Québec), Centre d'étude des littératures d'expression française, 2001, p. 6

Ce sera seulement un an après sa première publication que l'auteur se lance à nouveau avec la parution de *Ô pays, mon beau peuple*. Ce roman se situe dans la ville d'origine d'Ousmane Sembène, Casamance. Faye Oumar, le protagoniste, retourne au pays d'origine avec son épouse, une femme blanche. Ce couple mixte bouscule la population, habituée à ses traditions. C'est ainsi qu'ils ne jugent pas la présence de ce couple dans la communauté africaine. Contrairement au premier roman publié par Sembène, où il critique la société blanche, dans ce deuxième roman, l'auteur critique son propre peuple. Avec *Ô pays, mon beau peuple* l'auteur critique les coutumes si enracinées qui ne permettaient rien d'inhabituel, ainsi que l'intrusion dans la vie d'autrui.

Il faut attendre 1960 pour la sortie littéraire suivante, *Les bouts de bois de Dieu*, probablement le roman le plus connu de tous ceux qu'il écrivit. Au moment de la création de cette œuvre, Sembène se rend compte de l'étendue des langues originaires de l'Afrique. D'après les indications de Samba Gadjigo, professeur à l'université Mount Holyoke College (Massachusetts) et ami de l'auteur, ce livre a été le premier à être traduit en wolof : *Banti maan Yàlla*. Ce roman s'inspire de faits réels survenus en 1947, quand les cheminots de la ligne Dakar-Bamako se mettent en grève. La thématique principale du roman est les injustices que le peuple africain subit à cause de la colonisation. Les employés du chemin de fer, réclament des changements dans les salaires, les droits à la retraite et l'allocation familiale. Suite à cinq mois de grève, les grévistes obtiennent des résultats en leur faveur, mais cette lutte idéologique modifiera les relations entre les natifs et les colons.

1962 est l'année où il publie en recueil de douze nouvelles sous le titre *Voltaïque*, et suivies de *La Noire de...* Ces nouvelles, conjointement publiées, ont pour protagoniste la femme, en ressortant l'idéologie féministe de Sembène. « *Devant l'histoire* » parle d'un couple où la femme veut aller au cinéma. L'époux, ayant déjà vu le film s'y oppose, mais elle ne cède pas et rétorque qu'elle travaille et qu'elle a les moyens d'acheter son entrée. Sembène nous montre une femme cultivée et qui n'est pas inférieure aux hommes. « *Un amour de la Rue Sablonneuse* » parle de l'impossibilité amoureuse entre deux jeunes pour leur appartenance à diverses couches sociales, mais le couple s'enfuit pour continuer leur histoire. La femme de cette nouvelle lutte contre les impositions patriarcales. Cependant, « *Prise de conscience* » est un récit avec un protagoniste masculin. Ibra pendant la période coloniale avait défendu les ouvriers,

tandis qu'avec l'indépendance, élu député, il ne pense qu'à lui-même. Malic arrive pour succéder au député Ibra, mais il dénonce la pénible situation des travailleurs, raison pour laquelle il est déclaré déserteur. Cette histoire est assez polémique puisque Sembène attaque les politiciens égoïstes qui sont arrivés au pouvoir après l'indépendance et ne luttent pas pour leurs communautés, autant que les hommes qui continuent à lutter pour le peuple. La nouvelle suivante revient à la thématique féministe. « *La Mère* » nous raconte comment une mère lutte contre un roi à cause du droit de cuissage (loi qui permettait aux souverains de maintenir des relations sexuelles avec la femme d'un vassal la nuit de noces). La cinquième nouvelle est intitulée « *Ses trois jours* » et parle de la polygamie des pays musulmans. La protagoniste, Noubé, veut passer trois jours avec son époux, mais celui-ci préfère passer son temps avec une autre de ses épouses. Suit « *Lettre de France* », un corpus de lettres écrites par Nafi racontant sa vie, il s'agit d'une femme forcée à se marier par son père pour la dot. De nouveau, Sembène tente de lutter contre les impositions face à la femme, laquelle forcée au mariage, ne peut pas choisir son destin. La septième nouvelle, « *Communauté* » représente l'Afrique pendant la colonisation. C'est la représentation de l'époque où l'homme blanc tentait de « civiliser » les noirs. La nouvelle suivante, « *Chaïba* » nous explique la vie d'un homme dont le nom donne le titre au récit. C'est un docker au port de Marseille qui est rapatrié pour être suspecté d'avoir participé aux mouvements révolutionnaires effectués en France. Ici, Chaïba est martyrisé, la puissance des colons est ainsi critiquée par ce biais. « *Mahmoud Fall* » raconte l'histoire de ce musulman qui faisait le faux marabout afin d'obtenir de l'argent. « *Souleymane* » c'est l'histoire d'un homme apparemment bon. À un moment donné, la communauté rend coupable les femmes de la transformation du caractère du personnage principal. Par conséquent, N'Doye Yacine lui est donnée comme épouse. Cette femme tombe enceinte et après la naissance de son enfant commet l'adultère, raison pour laquelle Souleymane demande le divorce et se défend devant un tribunal. « *La Noire de...* » a pour protagoniste Diouana, une jeune fille dakaroise qui est embauchée pour une famille blanche comme nourrice. Le couple français lui demande d'aller avec eux à la Côte d'Azur pendant les vacances, malheureusement en France la situation se modifie. Le couple lui exige la réalisation de toutes les tâches de la maison, en la réduisant à une simple domestique. Face à cette situation injuste, Diouana décide de ramasser toutes ses possessions et de se suicider. Le troisième roman de Sembène montre à nouveau les inégalités existantes entre la population noire et les colons, ainsi qu'il « sugiere unos paralelismos explícitos entre el

antiguo tráfico de esclavos y la emigración actual de los trabajadores africanos a Europa »²⁷. La nouvelle suivante et liée à « *La Noire de...* » ; il s'agit de « *Nostalgie* », un petit récit qui rend hommage aux Africains qui ont cru dans le pouvoir salvateur de la France et ont perdu leur vie. La dernière nouvelle, « *La Voltaïque* » se situe dans un Sénégal indépendant. Les citoyens se réunissaient sous l'arbre à palabre pour parler de la situation de l'Afrique. Dans une de ces réunions Saër raconte un récit sur l'origine des balafres à tous les participants.

Suite à la production de cet ensemble de nouvelles, il faudra attendre 1964 pour la publication de son prochain roman, *L'Harmattan*. Roman qui présente, comme toutes les œuvres d'Ousmane Sembène, la réalité du peuple africain. Ce roman parle du moment où un pays africain est bouleversé à cause du référendum de 1958 pour l'indépendance.

Deux années après il revient à des récits courts, en publiant les nouvelles *Vehi-Ciosane* ou *Blanche-Genèse* suivi de *Le Mandat*. *Vehi-Ciosane* « is the written version on *Niaye* ; a tragic tale of incest and parricide, it illustrates the disintegration of the traditional moral order as the colonial regime undermines the caste system and brings defilement to the old West African aristocracy. »²⁸. *Le Mandat*, est l'histoire d'un chômeur africain qui reçoit un mandat de la France et tente de toucher l'argent malgré de nombreuses difficultés.

Xala, roman du 1973, narre l'histoire d'un quinquagénaire appartenant à la nouvelle bourgeoisie. Cette classe sociale n'est pas appréciée de Sembène. Il représente un homme âgé qui vient de se marier, mais dans la nuit de noces se découvre impuissant, c'est-à-dire qu'il a le Xala (qui signifie « impotence sexuelle temporelle » en wolof). Comme conséquence de cette sorte de maladie, tous ses proches, ses amitiés et tous ceux qui l'entourent le laissent à l'écart.

En 1981 il publia *Le dernier de l'Empire* en deux tomes. Le roman raconte comment le président du Sénégal organise un coup d'État, avec l'affrontement des Africains francophones et des nationalistes.

²⁷ PFAFF, FRANÇOISE (1999) *OUSMANE SEMBENE, EL CÁSIKO DE LOS CLÁSICOS*, Nosferatu, Revista de cine (30), p. 63.

²⁸ GERARD, ALBERT S. (1986), *European-language writing in sub-saharan Africa*, Budapest, Akadémiai Kiadó, p. 526.

L'avant-dernière publication de l'auteur fut la nouvelle *Niiwan* du 1987. Elle est composée de deux récits courts. Le premier, celui qui donne le titre au livre, présente un homme qui emmène son nouveau-né au cimetière dans un bus. Le second, *Taaw* nous présente le monde des bidonvilles, « agglomération de baraques où s'entasse la population misérable d'une grande ville »²⁹. Sembène nous montre la réalité des faubourgs dakarois.

Le dernier écrit d'Ousmane Sembène fut *Guelwaar*, roman du 1996. Il s'agit de l'adaptation d'un article trouvé dans un journal de Dakar. L'histoire est une confrontation entre deux religions différentes, l'islam et le christianisme. Guelwaar, un homme chrétien est inhumé dans un cimetière musulman, cela provoque des conflits entre les deux communautés religieuses.

Malgré l'ample production littéraire du Sénégalais Sembène, le fait que 80% de la population africaine soit analphabète « constitue pour sa part l'obstacle majeur à toute diffusion de la littérature africaine d'expression française. »³⁰.

4.2 Sembène comme cinéaste

La carrière cinématographique du Sénégalais commença en 1961. C'est dans cette année-là que l'auteur part pour l'Union Soviétique suivre des études de cinéma. Là-bas, il connut les techniques d'enregistrement qu'il doit modifier dans son pays natal. Les techniques employées à l'école de cinéma étaient européennes et il fallait les adapter à l'Afrique.

À l'époque la production cinématographique sur le continent africain était difficile, vu que telle production avait été interdite par les colons. Donc, la tentative de tournage de Sembène a été une aventure, car les Africains n'avaient aucune expérience ni comme acteur ni comme caméraman.

En 1932, de retour de son séjour en Union Soviétique, le gouvernement du Mali lui demanda la réalisation d'un documentaire. Celui-ci s'intitula *L'empire Songhay* et raconte l'histoire du peuple songhaï, une ethnie musulmane.

²⁹ Définition de "bidonville" repéré à :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bidonville/9139?q=bidonvilles#9063>

³⁰ CHEVRIER, JACQUES, 1999, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, p. 179.

Dans la même année Sembène réalisa son deuxième film, un court-métrage intitulé *Borom Sarret* (1963). Il faut notamment souligner qu'il s'agit du « premier film tourné par un Africain en Afrique subsaharienne »³¹, raison pour laquelle il est connu comme le Père du cinéma africain. *Borom Sarret* (qui signifie « charretier » en langue wolof), raconte la journée de travail d'un conducteur de charrette. Celui-ci trouve plusieurs clients pendant la journée, mais le dernier veut aller au quartier bourgeois, lieu interdit à la circulation de charrettes. À cause de ce manquement à la loi, sa charrette lui est confisquée. Borom Sarret perd son outil de travail et arrive à la maison sans rien pour manger. La scène finale est la femme du charretier qui part pour ramener quelque chose à la maison pour manger. Le film fut récompensé avec le Prix de la première œuvre au festival de Tours en 1963.

L'année suivante, il réalisa un autre court métrage, *Niaye*. Ce film est une version cinématographique de l'œuvre littéraire *Vehi-Ciosane* publiée en 1966.

La même année de publication de ses nouvelles *Vehi-Ciosane* suivies de *Le Mandat*, il créa son premier long-métrage, *La Noire de...* Il s'agit d'un film fondé sur la nouvelle avec le même titre publiée en 1962. Celui-ci obtint de nombreuses prix comme : Prix Jean Vigo, Tanit d'or aux Journées Cinématographiques de Carthage et Grand Prix du Festival Mondial des Arts Nègre entre autres. Grâce à la réputation acquise par ce long-métrage, celui-ci alla au-delà des frontières africaines et la figure du réalisateur Ousmane Sembène devient importante, jusqu'au point de l'inviter en 1967 au festival de Cannes comme membre du jury.

Deux ans plus tard, en 1968, il présenta le long métrage *Mandabi* (qui signifie « mandat » en langue wolof). Il « fut le premier film tourné entièrement en langue africaine. »³², en wolof. *Mandabi* est l'adaptation cinématographique de la nouvelle *Le Mandat*,

[...] c'est le cinéma qui permettra à Sembène de réaliser concrètement l'adéquation entre la forme et le contenu de ses représentations symboliques. La version wolof du *Mandat* constitue un moment important de la construction de son œuvre. Non seulement la représentation est plus "authentique" des formes de la représentation symbolique, mais les obstacles linguistiques aux échanges entre le

³¹ PRESENCE FRANCOPHONE, 2001, *Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature*, n° 71 Ousmane Sembène, cinéaste, Sherbrooke (Quebec), Centre d'étude des littératures d'expression française, p. 40.

³² Ibid., p. 40-41.

public traditionnel et monoglotte de ses romans et son public cinématographique sont levés.³³.

Ce film fut fortement reconnu de la part du public et reçut le Prix Spécial du Jury de Venise et le Prix Philadelphia Black Film Festival.

En 1969, l'écrivain et cinéaste africain produisit deux courts-métrages pour la télévision française : *Traumatisme de la femme face à la polygamie* et *Les dérives du chômage*. Ces courts-métrages présentent la réalité africaine de la polygamie et du chômage. Le premier raconte l'habitude à la polygamie des hommes qui se marient à la mosquée. Ousmane interviewe plusieurs personnes comme un homme polygame, une de ses épouses qui n'aime pas la polygamie ou une femme qui explique comment se passent les relations polygames. La jalousie est présentée comme point de départ de disputes entre les couples polygames. Le deuxième court-métrage présente la situation réelle de travail en Afrique, qu'oblige le peuple africain à partir en France.

À continuation, Sembène publia le court métrage *Taaw* (qui signifie « le fils aîné » en wolof) en 1970. Ce film présente un jeune homme cultivé, Taw, qui cherche un travail au port de Dakar. Malgré les tentatives dans la recherche, son père l'accuse de fainéant et le culpabilise d'être au chômage. Les problèmes continuent à augmenter quand il découvre que sa petite amie est enceinte. Elle est rejetée par sa famille et Taw prend la décision d'aller vivre avec elle et fonder sa propre famille.

Le long-métrage *Emitai* (qui signifie « Dieu du tonnerre » en diola) fit son apparition en 1971. Celui-ci parle de la contestation de la population pour devoir s'inscrire au service militaire français. L'état français demandait des impôts en vrac pour nourrir les militaires. Les femmes, qui pensent à leurs familles s'opposent à exécuter les ordres. L'histoire finit avec l'exécution de tout le petit village. En raison de la reproduction de ce film, Sembène devint une figure importante du cinéma africain. Il reçut le prix Ours d'argent (1971), le Deuxième Prix au Festival de Moscou (1971) et le Premier Prix Afro-asiatique de Tachkent (1972).

³³ NIANG, SADA, *Littérature et cinéma en Afrique francophone, Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, Col. Images plurielles, 1996, p. 93.

Les deux années suivantes réalise deux courts-métrages pour la télévision française : *Basket Africain aux Jeux Olympiques de Munich* (1972) et *L'Afrique aux Olympiades* (1973).

En 1975, Sembène produisit le long métrage *Xala* basé sur le roman du même titre. Le film reçut le Prix Spécial Karlovy-Vary.

Deux années après, il réalisa un autre court métrage, *Ceddo*. Il s'agit d'événements réels du XVII^e et XVIII^e siècle. C'est dans cette période que se produit l'expansionnisme de l'Islam et le Christianisme. Le film raconte comment la fille du roi est kidnappée par un ceddo, peuple qui professait l'animisme. Le film continue en racontant la tentative de libération de la princesse, malheureusement pendant la tentative, le roi est assassiné. C'est ainsi qu'un iman prend le pouvoir du royaume, mais la princesse finit par le tuer. Sembène avec ce film, en plus du rôle de directeur, nous montre une nouvelle facette, celle d'acteur. Il s'agit d'un film très provocateur qui a été interdit pendant huit ans, « On connaît l'épisode de *Ceddo*, interdit par Senghor pour manquement à l'orthographe »³⁴. Selon le communiqué officiel, le film fut interdit pour la faute d'orthographe du nom, il devait s'écrire avec un seul « d », mais les causes probables d'interdiction furent les attaques à la religion et la politique, ainsi qu'une attaque directe envers le président Léopold Senghor. Dans le film « on reconnaît si aisément Léopold Senghor sous les traits de Léon Mignane et où défilent, entre autres, Babacar Bâ, Abdou Diouf et Jean Collin »³⁵. Malgré l'interdiction, le film fut montré aux États-Unis, et à Los Angeles reçut le Prix Paul Roberson.

À cause de l'interdiction du film *Ceddo*, Sembène attendit dix années jusqu'à la production de son long-métrage suivant. En 1987 il codirigea, accompagné de Thierno Faty Sow, le film *Camp de Thiaroye*. Ce film raconte des faits historiques arrivés dans un camp militaire après la Seconde Guerre mondiale. À la fin de la guerre, les tirailleurs et militaires ont été installés là afin d'organiser le retour à la maison de ceux-ci. Les Africains qui ont combattu pour la France se rendent compte des précaires situations alimentaires et économiques par rapport aux Européens. Afin d'obtenir leurs droits, les Africains décident d'enlever un général français. Malgré la libération du général par les

³⁴ PRESENCE FRANCOPHONE, 2001, *Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature*, n° 71 Ousmane Sembène, cinéaste, Sherbrooke (Quebec), Centre d'étude des littératures d'expression française, p. 17.

³⁵ Ibidem.

tirailleurs, les combattants africains sont abattus. Contrairement au film précédent, *Ceddo*, celui-ci a été vu par les Africains, mais il a été interdit en France. Malgré cela, le film a rencontré un énorme succès, à noter qu'il reçut plusieurs prix comme : le Grand Prix Spécial du Jury au festival de Venise, le Prix de l'UNICEF, le Prix Cinéma Nuovo, le Prix Jeunesse et Cinéma, le Prix Spécial du jury aux Journées Cinématographiques de Carthage et le Prix de l'Organisation de l'Unité Africaine. En 1998 la France annula l'interdiction du film.

En 1992 l'artiste Sembène réalise le long-métrage, *Guelwaar*. Œuvre qu'il transfère à l'écrit quatre ans après.

Au 1999, le court métrage *Héroïsme au quotidien* apparut. Ce court-métrage est le premier d'une trilogie de films qui favorisent l'exaltation de la femme. Il ne faut pas oublier que l'auteur à travers ses œuvres se montre féministe. Ce film raconte l'histoire de plusieurs filles qui vivent dans une société patriarcale. Elles commencent à écouter à la radio des voix en langues nationales qui leurs ouvrent les portes de la connaissance. Ces voix offrent un changement dans la vie de ces filles, une manière de se révolter contre la société patriarcale.

L'année suivante, il réalisa le long métrage *Faat Kine*. Le deuxième film appartenant à la trilogie d'exaltation de la femme narre l'histoire d'une femme quarantenaire qui vit seule avec ses deux enfants. Son père la repousse à cause de la grossesse et elle devient indépendante des hommes. Elle travaille dans une station-service et cherche un bon futur pour ses enfants. L'histoire porte à tout moment sur la liberté de la femme par rapport aux hommes, comme pour exemple quand une amie à Faat Kine fête un mariage arrangé et Kine s'oppose à cette tradition.

Moolaade (qui signifie « respect pour l'asile » en langue wolove) est le dernier de ses films, sorti en 2004. Le film présente l'histoire de Collé Ardo, une femme qui sept ans auparavant, avait empêché l'excision de sa fille. Dans l'actualité, quatre petites filles cherchent la protection chez Collé Ardo. Dans le film Sembène montre son respect pour la femme et se montre complètement opposé à certaines traditions installées en Afrique comme l'excision.

En conclusion, le cinéma fut l'art le plus important pour l'auteur et cinéaste puisque grâce à celui-ci, il put arriver jusqu'à ses concitoyens. Selon les propres mots de l'auteur :

Quand je me suis rendu compte qu'en raison de l'analphabétisme qui sévit dans mon pays, je ne pourrai jamais atteindre les masses par mes livres, j'ai décidé de traiter dans mes films les problèmes qui se posent à mon peuple. Ce que je veux, c'est me servir du cinéma comme moyen d'action politique sans pour autant verser dans le "cinéma de pancartes". Il faut que tout en ayant des vertus didactiques, le film reste un spectacle populaire. Deux directions s'ébauchent le cinéma africain ; contrairement à certains qui lorgnent le cinéma commercial, moi je ferai toujours un cinéma partisan et militant.³⁶

À travers cette incursion dans l'œuvre littéraire et cinématographique d'Ousmane Sembène, il est clair que « À l'écrit comme à l'écran, ses soucis majeurs d'artiste furent la représentation authentique des peuples d'Afrique et une description sans compromis des luttes résumant leur mode de survie au quotidien. »³⁷. C'est à travers ces résumés que nous nous rendons compte de la continuité idéologique dans toutes ses œuvres : la revalorisation de la femme, la lutte contre les inégalités de classe, l'opposition à certaines traditions africaines et la nécessité de raconter l'histoire de l'Afrique.

5. LA TRADUCTION

L'existence de plusieurs langues dans le monde provoque la nécessité de la traduction. Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction de ce travail, l'homme a besoin de comprendre et se faire comprendre par les communautés qui ont une autre langue.

La traduction, donc, a une longue existence, mais c'est au XX^e siècle que la traductologie se développe sur une base théorique propre. C'est ainsi que dans la seconde moitié du XX^e siècle font leur apparition différentes études sur la traduction qui défendent l'analyse descriptive, celle dont on va parler.

³⁶ NIANG, SADA, *Littérature et cinéma en Afrique francophone, Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, Col. Images plurielles, 1996, p. 143.

³⁷ PRESENCE FRANCOPHONE, 2001, *Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature*, n° 71 Ousmane Sembène, cinéaste, Sherbrooke (Quebec), Centre d'étude des littératures d'expression française, p. 5.

Néanmoins, avant de développer une des théories de la traduction du XX^e siècle, nous devons clarifier le but de la traduction.

Lo que ocurre es que en el caso de la traducción, a diferencia de la mera copia o nuevo ejemplar, ha tenido lugar una mutación íntimamente relacionada con la necesidad de que el texto traducido pueda “vivir” y ser entendido en un “nicho ecológico” nuevo, que no es otro que la cultura y el lenguaje al que se traduce dicho texto³⁸.

C'est-à-dire que le but principal d'une traduction c'est qu'une œuvre puisse exister dans une culture complètement différente de l'originale. Le but d'un traducteur, selon les propres mots de Sara M. Parkinson de Saz, est que les lecteurs puissent avoir une réaction ou une réponse au message de l'œuvre, de la même façon que les lecteurs de la langue originale. C'est pour cela qu'elle-même dit « es muy importante que el traductor sepa a qué tipo de lector iba dirigido el texto original y cuales fueron sus reacciones »³⁹.

Lorsqu'on traduit, on est contraint d'employer certaines stratégies de traduction afin de maintenir la signification et obtenir la même réponse que l'œuvre originale. La traduction n'a pas un seul moyen de transférer des informations d'une langue à l'autre. Le traducteur a plusieurs options de traduction, par exemple il peut décider de garder le texte original de manière fidèle, à travers une traduction mot à mot. En dépit de cela, la traduction littérale provoque parfois un éloignement entre la signification des deux langues. C'est ainsi par exemple que la traduction des expressions figées est impossible mot à mot et le traducteur doit interpréter le sens de la phrase, comme résultat, il peut écrire un terme équivalent de la langue B ou une reconstitution de la phrase afin de maintenir la signification. En guise de conclusion, une traduction littérale ne maintient pas toujours le sens original d'une œuvre, de sorte que le traducteur recourt à diverses stratégies.

De toutes les techniques utilisées par la traductrice, nous pouvons dire que dans *O Xiro Postal* la traduction littérale est sans surprise la plus fréquente. Cependant, nous trouvons également certaines difficultés à traduire des mots reflétant une culture méconnue du public galicien, des expressions idiomatiques, des structures, des expressions religieuses, entre autres qui obligent la traductrice à trouver des solutions de traduction imaginatives.

³⁸ HORTAL ALONSO, AUGUSTO (2007) *Ética profesional de traductores e intérpretes*, Bilbao, Desclée de Brouwer, p. 60.

³⁹ PARKINSON DE SAZ, SARA M. (1984) “*Teoría y técnicas de la traducción*”, Madrid, Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español, n° 31, p.95.

5.1 Études descriptives

Les études descriptives se concentrent sur l'analyse du résultat des traductions des œuvres. En effet, ce type d'analyse nous permet d'établir certains procédés et stratégies réitérés dans le processus de travail d'un traducteur. En fait, d'après la traductrice Amparo Hurtado Albir, ces études descriptives se concentrent sur plusieurs aspects comme « la resolución de problemas concretos [...] hasta análisis de la traducción o traducciones [...] de obras determinadas, descripción de elementos de contrastividad textual entre pares de lenguas [...], etc. »⁴⁰.

6. TECHNIQUES TRADUCTOLOGIQUES DANS *LE MANDAT*

Pour récapituler, l'œuvre *Le Mandat* fut publiée en 1966. Le récit raconte l'histoire d'un chômeur africain, Ibrahima Dieng, qui reçoit un mandat de Paris. Absent de chez lui au moment de l'arrivée du mandat, les femmes le prennent et commencent un cumul de difficultés pour encaisser le mandat. Les problèmes apparaissent et s'enchaînent. Tout commence par les épouses de Dieng qui achètent des produits dans une boutique où elles ont déjà une dette. Le problème suivant c'est le manque d'un document d'identité de Dieng, ce qui rend impossible le recouvrement. Pour cette raison, Dieng doit faire des photos, obtenir un acte de naissance et d'autres démarches qui ne se réalisent pas. Tout cela accompagné de tous les rapporteurs qui racontent que Dieng a reçu un mandat. Il s'ajoute, donc, le problème d'une communauté pauvre qui mendie un prêt. À la fin, le protagoniste demande de l'aide à un parent qui déclare avoir été volé. C'est-à-dire qu'à la fin, après tous les inconvénients, Dieng n'obtient pas l'argent.

L'analyse que nous ferons à continuation c'est une simple récapitulation des techniques de traduction employées par Isabel García Fernández. Ce travail ne consiste pas à critiquer si la traduction est bonne ou mauvaise.

Pour la traduction, les professionnels se servent de certaines techniques afin que la reproduction du texte original soit cohérente. Ces problèmes se résolvent de manières différentes afin d'obtenir comme résultat le même contenu, même si les mots ne correspondent pas mot à mot. Ci-dessous, nous présenterons diverses stratégies de

⁴⁰ HURTADO ALBIR, AMPARO (2001) *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, pp. 153-54.

traduction illustrés avec des fragments du texte original comparés au texte traduit. Nous allons, donc, vérifier si Isabel García s'éloigne ou pas texte original, et dans quelle mesure elle l'adapte à la culture galicienne. Le but est de comprendre les stratégies de traduction et leurs effets sur la réception du texte par le public galicien.

6.1 Traduction littérale

Certains textes offrent aux traducteurs la possibilité de transférer une langue A dans une langue B avec le maintien de la structure et de la signification. Quand la traduction d'une langue dans l'autre correspond dans chacun des morphèmes, il s'agit d'une traduction dite littérale.

Ce type de traduction, parfois, n'est pas aimé de la part des traducteurs. Les lecteurs tendent à parler de traductions littérales d'une manière négative. En fait, Gerardo Vázquez Ayora dans *Introducción a la Traductología* détermine que « el traductor no debe alterar ese proceso [de traducción literal] por el prurito de cambio o por el simple temor a la crítica (de los ignorantes) de que su traducción es literal en el sentido peyorativo del término »⁴¹.

Tableau 1⁴²

Exemple de traduction littérale

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Mety entra, déposa devant lui sur la peau de mouton, un petit bol contenant des tranches de papaye dorées, juteuses, nageant dans un soupçon d'eau sucrée. (p. 116)	Mety entrou e posou diante del, sobre a pel de cordeiro, una pequena cunca con anacos de papaia dourada, zumarenos, flotando nunha pouca auga azudrada. (p. 10)

La traduction littérale est la principale technique de la traduction de *Le Mandat*. Cette sélection de la traductrice est due à la proximité entre le galicien et le français, puisqu'il s'agit de langues romanes.

⁴¹ VÁZQUEZ-AYORA, GERARDO (1977) *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*, Washington, Georgetown University, p. 257.

⁴² Note: création propre de tous les tableaux.

6.2 Le transfert ou emprunt

Phénomène linguistique qui nie la traduction des mots de la langue originale à celle de la traduction. Il s'agit de laisser le mot dans la langue d'origine, normalement avec l'intention de remarquer certaines caractéristiques culturelles et ainsi maintenir l'exotisme et parfois à cause de l'inexistence de tel mot dans la langue B. Ce type de « non-traduction » porte souvent, selon Peter Newmark⁴³, sur : les noms des personnes vivantes et encore plus, des morts ; les toponymes; les titres de romans, films et revues ; et des institutions publiques ou privées. À continuation nous exemplifierons cette explication avec des fragments de *Le Mandat*.

6.2.1 Les noms de personne

L'exemple des noms propres est vraiment curieux puisque la traductrice décide de ne pas suivre toujours la même technique de traduction.

Selon l'avis de Newmark⁴⁴, les noms propres doivent se maintenir dans la langue originale, comme le nom de Thérèse, épouse de Mbaye, cousin de Dieng auquel demande de l'aide.

Tableau 2

Exemples de la non-traduction des noms

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
<u>Thérèse</u> la chrétienne en instance de départ pour le travail reçut Dieng et l'installa dans le salon ; elle avait une robe fleurie et la perruque à la B.B (p. 178)	<u>Thérèse</u> , a cristiá, que estaba a piques de marchar ao traballo, recibiu a Dieng e instalouno no salón ; levaba un vestido de flores e unha perruca estilo B.B (p. 72)
<u>Mbarka</u> , adresse-toi à Ibrahima Dieng, intervint Ibou. (p. 175)	<u>Mbarka</u> , dille iso a Ibrahim Dieng – interveu Ibu. (p. 69)

Une autre technique de transfert est l'adaptation phonologique des noms. C'est-à-dire que les noms sont traduits dans une langue B, mais en conservant la prononciation de la langue A. La traductrice, Isabel Fernández, fait aussi ce choix de

⁴³ NEWMARK, PETER (2010) *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.

⁴⁴ Ibidem.

modifier les noms en maintenant la prononciation française. De cette technique nous trouvons plusieurs exemples dans le récit.

Tableau 3

Exemples de la transcription phonétique des noms

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
<u>Abdou</u> est parti en France. (p. 150)	<u>Abdú</u> marchou a Francia. (p. 43)
<u>Maïssa</u> , l'argent que tu viens de voir m'a été prêté sur gage. (p. 160)	<u>Maïssa</u> , os cartos que acabas de ver emprestaronmos con fianza. (p. 54)

Comme nous pouvons le voir avec les exemples, la traduction des noms ne suit pas toujours la même technique. D'une part, dans le premier exemple, nous vérifions que le nom est maintenu comme dans l'original, même si le nom « Thérèse » a un accent grave, un signe d'orthographe inexistant en galicien. Le maintien de ce nom permet au lecteur d'associer ce personnage à la culture francophone. Par contre, « Mbarka » est un nom qui ne subit aucune modification puisqu'il est lu et prononcé de la même manière qu'en français. D'autre part, le tableau 3 offre des exemples de transcriptions phonétiques. Grâce à cette technique, le traducteur parvient à rapprocher le lecteur galicien de la réalité africaine. Cependant, « Maïssa » est un nom avec une seule modification graphique, puisque le tréma est un signe que l'on ne trouve pas en galicien que sur la voyelle -u-.

6.2.2 Les toponymes

La traduction O Xiro Postal de Isabel Garcia ne présente qu'un exemple de transfert topographique. Tous les autres toponymes seront trouvés dans 6.3 La naturalisation.

Tableau 4

Exemple de la non-traduction topographique, la région de Kaolack

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Tonton, il ne dit rien, il est parti pour	Non dixo nada, tío, marchou a <u>Kaolack</u> .

<u>Kaolack</u> . (p. 185)	(p. 78)
---------------------------	---------

Le fait de ne pas traduire un nom géographique peut être lié au fait qu'il n'a pas été naturalisé dans la langue cible. Une autre raison qui peut justifier le maintien d'un nom original est de présenter l'exotisme de l'œuvre, puisque le récit se déroule sur un continent très proche du nôtre, mais en même temps tout à fait inconnu.

6.2.3 Les institutions

L'œuvre nous présente aussi le choix de l'emprunt pour traduire le nom d'une institution qui doit préserver la forme en français puisqu'il n'existe pas une traduction reconnue de celle-ci.

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
A la hauteur du <u>Service des Domaines</u> , un attroupement attira son attention. C'était un vieux mendiant qui déclamait. (p. 147)	Á altura do <u>Service des Domaines</u> , chamoulle a atención un grupo de xente arredor dun mendigo vello que estaba a esbardallar. (p. 41)

Newmark (2010) indique que les noms des institutions et entreprises privées ou publiques doivent maintenir la forme originale, sauf s'il existe une traduction reconnue dans la langue source. Dû au fait qu'il n'existe pas un terme dans la langue source, la traductrice est obligée de maintenir le nom « Service des Domaines ».

6.2.4 Les objets africains

Nous trouvons des termes appartenant à la culture noire qui font référence à des objets propres de celle-ci.

Tableau 5

Exemple d'emprunt avec modification orthographique.

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Habillé d'un grand <u>boubou</u> bleu indigo, Dieng, d'un mouvement d'accoutumance, preste, porta ses mains au dos,	Dieng lixeiro, cun movemento habitual levou as mans ás costas recollendo a tea do seu amplo <u>bubú</u> azul índigo. (p. 66)

rassemblant l'étoffe. (p. 172)	N. da T.: Túnica.
--------------------------------	-------------------

Bien que la traductrice ait décidé de transférer le terme « boubou » à la langue galicienne, nous notons qu'une modification se produit afin de maintenir la même prononciation, mais en essayant de se distancier le moins possible de la forme originale. En outre, le terme nécessite une note de bas de page, puisque le terme « bubú » n'est pas reconnu en galicien.

6.2.5 La présence d'autres langues

La traduction de ce roman comporte aussi la difficulté de trouver des mots wolofs. Nous devons nous souvenir de l'origine de l'auteur, le Sénégal, état qui possède comme deuxième langue la plus parlée le wolof. Sembène tenta d'inclure des mots de sa langue afin de normaliser l'usage et afin que la culture africaine se sente représentée dans les romans.

Parfois, le mot étranger a besoin d'une explication dans la langue d'écriture originale. C'est dans ces situations que le transfert est la méthode choisie, mais avec une note du traducteur.

Tableau 7

Exemple d'un mot étranger avec explication dans l'original

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Toutes, lorsque vous me voyez, c'est comme si vous voyiez un <u>alcati</u> (agent de police). (p. 114).	Todas vós, cando me vedes, é coma se vísedes un <u>alcati</u> . (p. 8). N. da T.: Axente de policía.

Cet exemple est curieux puisqu'il y a une transformation d'un ajout, explication présente dans l'œuvre originale, en note. Dans ce cas, la traductrice maintient l'exotisme et puisque l'original a également besoin d'une explication du terme, elle le garde, mais change l'emplacement, dans ce cas en pied de page.

D'autres fois, le terme dans l'œuvre originale est compris par les lecteurs auxquels celle-ci est adressée, mais par contre, la traduction a besoin d'une explication complémentaire.

Tableau 8

Exemple de mot étranger avec note de la traductrice.

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
<u>Pa</u> !... attends le retour du patron. (p. 161)	Agarda que volva o patrón, <u>pa</u> . (p. 55) N. da T.: Ancián.

Dans ce cas, la traductrice a jugé approprié le transfert du mot « pa ». Nous devons nous rappeler que nous sommes confrontés à une œuvre africaine et qu'il peut s'agir d'un terme de courtoisie pour parler à une personne âgée. Dans ce cas, le mot aurait pu être traduit par « vello ». En outre, nous observons la présence d'une N. da T., puisque le terme existe en galicien, mais signifie :

Utensilio constituído por unha lámina de madeira ou doutro material, xeralmente de forma cadrada ou arredondada e na maior parte dos casos cunha certa concavidade, que se adapta a un mango máis ou menos longo e se utiliza para coller e trasladar dun lugar a outro unha cousa, remexer a terra etc.⁴⁵

Nous trouvons aussi des expressions qui ne souffrent aucun changement orthographique et pour lesquelles de la même manière que dans le cas précédent, la note de bas de page est nécessaire à la compréhension.

Parfois, la traductrice emploie la technique de transfert, mais elle se sert de l'aide d'une note de bas de page.

Tableau 6

Exemple de la non-traduction de mots avec note de la traductrice.

⁴⁵ Définition repérée sur : <https://academia.gal/dicionario/-/termo/pa>

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Dehors ! hurla le gars : <u>Aítia cibiti</u> . (p.131)	Fora !- bradou o tipo-. <u>Aítia cibiti</u> ! (p. 25) N. da T.: Lisca de aquí!

6.3 La naturalisation

Processus amplement connecté avec celui du transfert. Il s'agit d'une technique d'adaptation phonologique qui maintient la prononciation de la langue originale. Nous pouvons aussi parler des traductions reconnues dans la langue B comme par exemple les noms des villes ou pays.

Tableau 9

Exemple de la naturalisation des toponymes

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Je ne compte plus mes années et jamais je n'ai quitté <u>Ndakar</u> , pourtant je confesse que je ne reconnais plus ce pays. (p. 169)	Xa non sei os anos que teño e nunca saín de <u>Dakar</u> , porén, confeso que xa non recoñezo este país. (p. 63)

La traductrice a considéré adéquat de mettre la traduction du nom de cette ville puisqu'il s'agit d'une forme reconnue dans la langue B, le galicien. En conséquence, si la traduction n'avait pas été faite, le lecteur a besoin d'une note en bas de page ou la présence du nom accepté par le galicien entre parenthèses.

6.4 L'équivalent fonctionnel

Il s'agit d'une technique qui consiste dans le remplacement d'un élément culturel de la langue A par un terme neutre et équivalent dans la langue B. En plus, Newmark⁴⁶ indique la possibilité d'ajouter à cette traduction neutre un terme spécifique.

Le cas suivant, c'est un fruit, typique de l'Afrique, inconnu en Europe :

Tableau 10

Exemple de l'équivalent fonctionnel

⁴⁶ NEWMARK, PETER (2010) *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Quelqu'un a-t-il un restant de <u>cola</u> ? (p. 116)	Hai un anaco de <u>noz de cola</u> ? (p. 10)

Dans ce cas, la traductrice décide d'ajouter un nom commun à côté d'un mot précis, le premier connu pour les lecteurs de la traduction. Cela est fait seulement la première fois que ce produit apparaît dans le récit, après il ne sera nommé que comme « cola », de la même manière que dans l'œuvre originale, c'est-à-dire il y a un transfert. La décision prise par Isabel García est due à l'existence du terme « cola » dans la langue de la traduction, mais avec un sens très différent. Sans la présence du terme général, le lecteur serait complètement étonné de trouver le mot « cola », puisque le mot est utilisé pour parler de nourriture et pas comme matériel pour coller quelque chose.

6.5 L'équivalent culturel ou adaptation

Cette stratégie a comme but le remplacement d'un mot de la culture d'origine par un terme similaire dans la langue de traduction. Dans ce cas, il ne s'agit pas seulement d'une traduction, mais d'un rapprochement culturel, ainsi que de signification. Parfois, la traduction mot à mot peut empêcher la compréhension du texte de la part des lecteurs du texte cible. C'est pourquoi, pour faciliter la compréhension de la lecture, mettre un équivalent de la culture B est la solution.

Le roman *Le Mandat* propose une ample exemplification de l'équivalent culturel. Les équivalences culturelles les plus nombreuses dans le roman d'Ousmane Sembène sont d'origine religieuse. En outre, les termes relatifs à l'islam, nous avons besoin d'une traduction et une adaptation culturelle.

Tableau 11

Exemple d'équivalent culturel religieux

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Magistralement, il émit deux rots et dit: <u>allahou ackbar</u> . (p. 116)	Botou dous arroutos enérxicos e <u>deu grazas a Deus</u> . (p. 10)

Ousmane Sembène nous présente la religion islamique dans le récit. Il s'agit d'une culture qui possède comme langage liturgique l'arabe. Sembène présente les expressions en arabe puisque la moitié de la population africaine est musulmane et au Sénégal, le 90 % des gens professent la religion musulmane. Néanmoins, la langue arabe n'est pas connue de la plupart des Galiciens, de sorte que ces expressions sont remplacées par des équivalents culturels. D'une part, il serait possible de maintenir l'expression en arabe, mais il est probable qu'on devra ajouter une note de bas de page avec l'explication, « Dieu est le plus grand ». D'autre part, il existe la possibilité de maintenir la structure de la phrase « Botou dous arroutos enérxicos e dixo : Deus é o máis grande. ».

6.6 La transposition

L'expert en traduction Peter Newmark⁴⁷ indique qu'il s'agit de changements de catégorie grammaticale dont les plus habituels sont : le nombre des mots, le genre et la structure, entre autres.

6.6.1 Changement dans la structure

Tableau 15

Exemple de modification de l'ordre grammatical des mots

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Il avait l'idée exacte de l'estime dont il jouissait depuis le mandat. (p. 167)	Dende que chegara o xiro fixérase unha idea exacta da estima da que gozaba. (p. 61)

Cet exemple a souffert des changements dans la structure, avec une adaptation aux structures propres du galicien. Tels changements sont dûs à l'intention d'orienter l'importance vers l'arrivée du mandat. En outre, l'exemple présente l'ajout du mot « chegara » afin de faciliter la lecture, c'est-à-dire rendant explicite l'information qui est implicite dans l'original.

6.6.2 Changement dans le nombre

Tableau 16

⁴⁷ Ibidem.

Exemple de transposition du singulier au pluriel

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Je ne chante pas pour l' <u>argent</u> . (p. 132)	Non loo por <u>cartos</u> . (p. 26)

L'exemple-ci présente clairement la substitution d'un élément singulier avec une correspondance au pluriel. Le mot « cartos », cependant, pourrait être remplacé par « diñeiro ». Celui-ci maintient le singulier, mais l'usage le plus habituel en galicien est le choix de la traductrice.

6.7 La généralisation

Certaines techniques de traductologie nous démontrent l'impossibilité d'une traduction littérale. La généralisation est une de ces techniques de remplacement d'un mot précis de la langue A pour un mot plus général de la langue B.

Tableau 17

Exemple d'emploi d'un mot général pour un mot inconnu dans la langue B

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Il nous reste un peu de poisson sec et du <u>niébé</u> d'hier. (p. 115)	Quédanos un pouco de peixe seco e <u>legumes</u> de onte. (p. 9)

La définition de « niébé » est une plante cultivée voisine du haricot, en Afrique de l'Ouest⁴⁸. Cependant, le terme n'existe pas dans la langue de traduction, raison qui empêche la traduction précise et oblige la traductrice à avoir recours à un terme général. La traductrice décide d'employer un terme hyperonyme, puisque la signification de « legume » est incluse aussi dans le mot « niébé ».

6.8 L'explicitation

Amparo Hurtado⁴⁹ nous explique cette technique comme l'ajout d'information qui n'est pas présente dans le texte original, qui se tient pour acquis. Cette stratégie de

⁴⁸ Définition du Dictionnaire Larousse en ligne. Repéré à :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ni%C3%A9b%C3%A9/54571?q=ni%C3%A9b%C3%A9#54203>

⁴⁹ HURTADO ALBIR, AMPARO (2001) *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.

traduction est assez employée dans la traduction *O Xiro Postal*, surtout dans l'indication des personnages qui parlent, information sous-entendue dans l'originale.

Tableau 18

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Ce n'est rien, c'est moi qui suis venu un peu plus tôt. Je comprends, tu dois être fatigué. (p. 179)	Non importa, son eu, que cheguei un pouco máis cedo. Comprendo que debes estar canso – <u>respondeu Dieng</u> . (p. 72)

Dans ce cas, l'ajout du personnage qui parle facilite la fluidité de la lecture, mais sans cette addition la compréhension serait possible puisqu'il s'agit d'une conversation à deux. Ces explicitations aident le lecteur à ne pas perdre le rythme de lecture et précise l'identité du locuteur. C'est une tendance profonde de la traduction de faciliter la lecture en ajoutant des informations dont ne dispose pas le lecteur du texte original. C'est peut-être parfois le reflet des difficultés d'interprétation du texte par le traducteur, premier lecteur.

Nous trouvons d'autres types d'explicitation comme l'ajout d'adjectifs.

Tableau 19

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
C'est quelqu'un ce Mbaye, déclara-t-il. (p. 178)	Este Mbaye é alguén <u>importante</u> – proclamou. (p. 71)

Une traduction littérale serait intelligible de la part du lecteur galicien, mais le traducteur, comme intermédiaire entre les deux textes, décide de rendre l'information plus claire.

6.9 L'amplification

Lorsqu'on traduit, nous pouvons trouver l'impossibilité de traduire un mot par un seul mot. Cela dérive dans l'amplification, procédé qui se produit quand la langue emploie plus de mots que la langue A. Technique employée pour maintenir la signification de la langue A avec précisions, sans maintenir l'égalité du nombre de mots.

Tableau 20

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
La maison était silencieuse ; un petit feu tristement <u>rougeoyait</u> dans la cuisine. (p. 169)	A casa quedou en silencio; un lume pequeno ardía tristemente na cociña <u>iluminádoa cun resplendor vermello.</u> (p. 63)

La traductrice décide d'écrire une amplification, malgré l'existence en galicien d'un verbe qui correspond avec la définition de « rougeoyer ». La traductrice pourrait mettre « un lume pequeno arroibaba tristemente na cociña ». « Arroibar » ou « arrubiar » signifie « tornarse rubio »⁵⁰.

Nous trouvons aussi des amplifications qui consistent dans l'ajout d'information qui n'est pas présente dans l'original.

Tableau 21

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Dieng alla s'asseoir, le cœur battant ; de temps en temps, une voix mécanique, vibrante, annonçait un numéro, un homme ou une femme se présentait à l'un des guichets. (p. 146)	Dieng foi sentar co corazón a latexar <u>forte</u> ; de cando en vez unha voz mecánica, vibrante, dicía un número <u>en alto</u> e un home ou unha muller presentábase nun dos portelos. (p. 40)

Dans cet exemple, la traductrice décide d'ajouter des termes implicites dans le texte original afin de faciliter l'interprétation. Si elle n'avait mis que « co corazón a latexar », elle ne donnerait pas au public le sentiment de nervosité que le personnage transmet à ce moment. Cependant, les mots « en alto » auraient pu être omis et l'expression continuerait d'avoir le même sens.

⁵⁰ Définition repéré sur: <https://academia.gal/diccionario/-/termo/Arrubiar>

6.10 L'élision

Amparo Hurtado⁵¹ nous explique qu'il s'agit du processus contraire de l'amplification. Celle-ci consiste dans la non-traduction d'éléments présents dans le texte original.

Tableau 22

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Dieng s'était débarbouillé et assis sur <u>le banc d'œuvre</u> devant la maison de la femme. Il surveillait l'atelier du photographe. (p. 163)	Dieng lavárase e sentara nun <u>banco</u> diante da casa da muller. Estaba a vixiar o obradoiro do fotógrafo. (p. 57)

Isabel García aurait pu traduire « sentara nun banco de obra diante da casa da muller » mais probablement elle a considéré superflue cette information pour la compréhension.

6.11 La synonymie

L'académicien britannique Newmark⁵², comprend par synonymie lexicale le processus d'ajouter un mot synonyme, de la langue B, qui soit concordant avec le contexte de la langue A.

Tableau 12

Exemple d'emploi de termes synonymes concordant dans le contexte

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Fouille dans le bocal près du <u>nda</u> (canari contenant de l'eau potable) dit du dehors la seconde épouse. (p. 116)	Busca no tarro que está xunto á <u>ola</u> da auga – dixo a segunda esposa dende fóra. (p. 10)

Dans cet exemple, l'œuvre originale nous présente le mot « nda » ; mot qui précise d'une explication dans l'original. Le mot a besoin d'une explication entre

⁵¹ HURTADO ALBIR, AMPARO (2001) *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.

⁵² NEWMARK, PETER (2010) *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.

parenthèses expliquant l'utilité de l'objet. La description nous présente aussi le mot « canari », qui est un récipient en terre cuite pour garder l'eau potable en Afrique, et en particulier aux Antilles⁵³. Dans ce cas, Isabel García traduit à travers la signification de « canari », puisque celui-ci et « ola » s'accordent dans le matériel de fabrication et le but de conservation de l'eau.

7. ANALYSE DE CAS PARTICULIERS DE STRATEGIE DE TRADUCTION

Dans ce chapitre, nous allons analyser quelques cas particuliers de traduction qui reflètent des difficultés spécifiques (expressions, explications culturelles) et nous nous attarderons en particulier au traitement des références religieuses et du terme récurrent « homme ». Ci-dessous seront présentés ces cas particuliers de la traduction, présentant les stratégies suivies par Isabel García.

7.1 Expressions idiomatiques

Les différentes langues nous offrent des expressions figées, dont le contenu est impossible à déchiffrer à travers les mots qui les composent. Ces expressions peuvent exister dans la langue de traduction avec une forme identique ou diverse de l'originale, mais avec la même signification.

7.1.1 Expressions idiomatiques modifiées dans la langue originale

D'une part, le roman du Sénégalais Sembène nous propose quelques expressions idiomatiques causant des difficultés pour la traduction. Nous trouvons des expressions courantes et d'autres qui ont subi une transformation de la part d'Ousmane Sembène afin de créer un impact sur le lecteur.

Tableau 13

Exemple d'expression idiomatique modifiée dans l'œuvre originale

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Les enfants ne vivent pas de la faim (p. 119)	Os nenos non viven do aire (p. 13)

⁵³ Définition repérée sur: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/canari/12620?q=canari#754458>

La locution verbale en français est « vivre de l'air du temps » qui signifie subsister sans ressources stables, de la même façon que la traduction galicienne « vivir do aire », mais la contextualisation du roman indique un pays où les enfants peuvent ne pas manger pendant des jours. Sembène, probablement, voulait remarquer la famine existante dans son pays à travers cette modification, mais nous perdons cette nuance dans la traduction. En revanche, une traduction littérale aurait été possible.

7.1.2 Expressions idiomatiques avec la même signification mais une forme différente

D'autre part, nous trouvons des expressions idiomatiques sans aucune modification dans l'œuvre originale qui sont traduites par l'équivalente de la langue B.

Tableau 14

Exemple d'une expression de forme différente

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Le soir, les mouches y élsaient domicile, <u>en grappes</u> . (p. 120)	Á tardiña, as moscas fixaban alí o seu domicilio <u>formando piñas</u> . (p. 14)

Comme nous pouvons le voir, cet exemple nous présente une modification de la forme d'une expression. L'idée transmise par le texte original, «en grappes », et « formando piñas » dans la traduction, représentent « en un assemblage serré »⁵⁴. Dans ce cas, la traductrice décide de changer la forme de cette expression tout en conservant le sens, elle décide d'utiliser « formando piñas », car c'est une expression commune dans le langage quotidien. Cependant, le mot original pourrait être conservé en galicien. L'Académie de la langue galicienne définit « acio » comme « conxunto de cousas agrupadas de forma semellante ás uvas »⁵⁵ ou « grupo que forma unha piña apertada »⁵⁶. Pour cela, nous pouvons dire qu'une traduction telle que « Á tardiña, as moscas fixaban alí o seu domicilio en acios », pourrait être proposée, mais cela ne serait pas aussi facile à comprendre que « formando piñas ».

⁵⁴ Définition repérée sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/grappe/37939#locution>

⁵⁵ Définition repérée sur : <https://academia.gal/diccionario/-/termo/busca/acio>

⁵⁶ Ibidem.

7.2 Notes, ajouts et gloses

Les romans, surtout ceux éloignés de la culture de la langue de traduction, présentent ces techniques de traduction. Celles-ci offrent des informations culturelles, thématiques ou linguistiques. Sous la forme de notes, ajouts ou gloses, les traducteurs nous offrent une information sur un de ces sujets afin d'éclaircir quelque chose. Dans *O Xiro Postal*, nous trouvons ces informations additionnelles surtout sous la forme d'une note en bas de page. La technique des ajouts explicatifs dans le texte, nous la trouvons dans l'œuvre originale de Sembène, *Le Mandat*. Ces ajouts font apparaître la voix de l'auteur (ou du traducteur) et coupent en quelque sorte le discours du narrateur. À continuation, nous citerons quelques exemples.

7.2.1 L'ajout entre parenthèses

La particularité de l'ajout dans cette analyse c'est de le trouver dans l'œuvre originale. Ces techniques ne sont pas exclusives de la traduction puisque même les écrivains les emploient quand ils considèrent nécessaire l'explication de quelque terme. Dans l'exemple suivant, c'est Sembène lui-même qui a considéré nécessaire d'ajouter une explication.

Tableau 23

Exemple d'ajout dans *Le Mandat* comme explication d'un objet

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Fouille dans le bocal près du nda (<u>canari contenant de l'eau potable</u>) dit du dehors la seconde épouse. (p. 116)	Busca no tarro que está xunto á ola da auga – dixo a segunda esposa dende fóra. (p. 10)

Cet exemple, a déjà été présenté au point 6.11 La synonymie est également valable pour l'explication de l'ajout. Dans ce cas, ce qui nous intéresse c'est l'information présente entre parenthèses, dite ajout. Le tableau 23 présente un exemple d'ajout dans l'œuvre originale, qui sert à indiquer un synonyme du terme « nda », c'est-à-dire « canari » et expliquant à son tour l'utilité de celui-ci, contenir de l'eau potable. En outre, l'auteur est obligé de mettre une définition de ce terme. Le terme déjà indiqué est en wolof, parlé au Sénégal et en Gambie ; « nda » se réfère à un récipient d'eau, mais la littérature de Sembène cherche d'arriver à toute l'Afrique. C'est pour cette

raison que l’auteur est forcé de donner une définition, puisque « nda » en langue ankar, langue du Ghana et de la Côte d’Ivoire, signifie « jumeau ».

Les ajouts présents dans l’œuvre originale sont des explications culturelles ou des termes propres d’une communauté.

Tableau 24

Exemple d’ajout dans *Le Mandat* comme explication d’un mot

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Mety encouragée par la présence de sa veudieu (co-épouse) hasarda. (p. 134)	Mety animada pola presenza da outra esposa, atreveuse a preguntar. (p. 28)

Le terme « veudieu » est inconnu d’un lecteur français, puisqu’il s’agit d’un mot en wolof, de sorte que Sembène ajoute comme dans l’exemple précédent (tableau 23) l’équivalent français. Les deux exemples nous permettent d’identifier le double public auquel il s’adresse : un public connaisseur de la langue wolof et un public francophone, qui ne connaît pas cette langue. Pour les raisons mentionnées ci-dessus, Isabel García décide de traduire l’ajout de *Le Mandat*. La traductrice aurait pu mettre le terme original avec une note de bas de page, mais probablement cherchant la fluidité de la lecture, elle décide de traduire l’ajout de Sembène.

7.2.2 Les notes

Newmark⁵⁷ expose trois types différents de notes : notes de bas de page, notes à la fin du chapitre et notes ou glossaire à la fin du livre. L’académicien nous indique que la caractéristique principale des notes est la brièveté et elles sont employées seulement pour clarifier. C’est le premier type lequel nous trouvons dans *O Xiro Postal*.

Tableau 25

Exemple de note de bas de page, ainsi que transfert phonologique

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
L’ornementation de l’encolure de son grand <u>boubou</u> était exécutée à la main. (p. 13)	O escote do seu gran <u>bubú</u> estaba bordado á man. (p. 13)

⁵⁷ NEWMARK, PETER (2010) *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.

119-120)	N. da T.: Túnica.
----------	-------------------

Nous trouvons aussi des mots qui sont des transferts, mais accompagnés d'une note de bas de page pour aider la compréhension.

Tableau 26

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
“Elle doit avoir un <u>gris-gris</u> pour me forcer la main”, se dit-il tout bas. (p. 159)	“Debe de ter un <u>gris-gris</u> para obrigarme”, dixo para si moi baixo. (p. 53) N. da T.: Esconxuro, ou amuleto.

Les deux exemples sont des termes spécifiques de la culture africaine que le lecteur ne connaît peut-être pas, de sorte que la traductrice ajoute une note de bas de page expliquant ce que ces mots signifient.

Il est nécessaire de souligner que logiquement la traduction comporte un plus grand nombre de notes de bas de page, mais cela n'indique pas que l'information donnée n'est pas présentée dans l'original. Il convient de commenter que les notes présentes dans la traduction dont nous discutons, ce sont des ajouts de l'œuvre originale transformés en notes de bas de page dans la traduction.

7.2.3 Transformation d'un ajout dans une note

L'œuvre que nous analysons, présente la particularité de transformer un ajout explicatif entre parenthèses en une note. C'est le choix de la traductrice de modifier la présentation de telle explication, puisqu'elle pourrait maintenir celle-ci sous forme d'ajout.

Tableau 27

Exemple d'explication d'un terme étranger

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Je ne suis pas un toubaba (Européen ou	Non son ningún tubab. (p. 8)

Blanc). (p. 114)	N. da T.: Europeo, ou branco.
------------------	-------------------------------

Malgré le choix fait pas Isabel García, l'académicien Newmark n'est pas d'accord sur l'utilisation des notes. Newmark⁵⁸ pense que les informations supplémentaires doivent être ajoutées dans le texte, puisque la recherche de la note, soit sur la même page, à la fin du chapitre ou dans le glossaire, interrompt la lecture.

7.3 Traduire la terminologie religieuse

La terminologie islamique est présente dans toute l'œuvre de Sembène. Les distinctions avec l'originalité du texte, c'est-à-dire la littéralité ne se maintient pas beaucoup dans cette thématique. C'est ainsi que nous allons dédier une section en particulier à ce sujet.

Certains termes appartenant à cette religion ont été traduits et acceptés dans la langue B. C'est-à-dire qu'il s'agit d'une traduction reconnue.

Tableau 28

Exemple du nom du Dieu musulman

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
J'étais venue pour y faire soigner mon mari et <u>Yallah</u> l'a appelé à lui. (p. 148)	Vin para curar o meu home pero <u>Alá</u> levouno con el. (p. 41)

Le nom du dieu musulman, Allah, est présenté dans *Le Mandat* à travers une variante orthographique de celui-ci, Yallah. Le fait de maintenir le nom de ce Dieu, permet de caractériser la culture dont on parle dans le roman. Si contrairement au choix de la traductrice, elle avait mis « Deus », pour une culture chrétienne les personnages pourraient être christianisés.

D'autres termes arabes ne sont pas reconnus dans la langue B. Dans ces cas, les phrases ont été traduites.

⁵⁸ Ibidem.

Tableau 29

Exemple d'une expression arabe

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Alhamdoulillah ! (p. 122)	Ben, grazas a Deus ! (p. 16)

Cette expression est littéralement « la grâce soit rendue à Allah ». Cette expression est très particulière en arabe. C'est une phrase qui peut être employée affirmativement ou négativement, les musulmans remercient Allah pour les bonnes choses qui leur arrivent, mais ils remercient aussi Allah que les mauvaises choses n'ont pas été si mauvaises à travers cette expression. C'est pour cette raison et en raison du contexte que la traductrice est contrainte à mettre « ben » avant le remerciement à Dieu.

Tableau 30

Exemple d'une expression arabe

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Ma première visite sera pour toi, <u>inchallah</u> . (p. 157)	Ti vas ser o primeiro que visite, <u>se Deus quere</u> . (p. 51)

Ces exemples nous servent pour parler de la neutralité du terme « dieu ». Dieu signifie « Dans les religions monothéistes, être suprême, transcendant, unique et universel créateur et auteur de toutes choses, principe de salut pour l'humanité, qui se révèle dans le déroulement de l'histoire »⁵⁹. Cette définition nous dit que le terme est parfaitement valable pour se référer à Allah. L'une des raisons qui amènent la traductrice à utiliser ce terme est de rendre la traduction plus proche du langage habituel du galicien. De même, l'utilisation de Dieu au lieu d'Allah produit une variation, et évite la répétition du terme Allah.

D'une part, une expression typique de la religion islamique peut être modifiée et généralisée dans la traduction.

⁵⁹ Définition repérée sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/Dieu/25419?q=dieu#25300>

Tableau 31

Exemples de l'expression arabe « allahou ackbar »

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Magistralement, il émit deux rots et dit : <u>allahou ackbar</u> . (p. 116)	Botou dous arroutos enérxicos e deu <u>grazas a Deus</u> . (p. 10)

Cette expression arabe signifie « Dieu est le plus grand ». C'est-à-dire que la traductrice aurait pu mettre la phrase originale avec une note ou présenter la traduction de la signification : « Botou dous arroutos enérxicos e dixo : Deus é o máis grande », et garder ainsi la signification de la phrase.

D'autre part, la même expression peut maintenir la signification originale.

Tableau 32

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
En effet, femmes ! En effet, <u>allahou ackbar</u> ! (p. 116)	Así é, mulleres, así é! <u>Alá é grande!</u> (p. 10)

Contrairement à la neutralité du terme « dieu », dans ce cas la traductrice décide de mettre le nom d'Allah. En outre, dans ce cas, ce n'est pas une phrase dans laquelle Dieng remercie Allah, mais celle-ci est utilisée pour porter aux nues la figure du créateur.

7.4 Traduire différemment en fonction du contexte : le cas du terme « homme »

Le traducteur ne choisit pas toujours la même stratégie de traduction dans la langue B pour un même mot de la langue A, comme nous l'avons vu dans le point précédent. Ici, nous présenterons le cas du mot « homme », terme qui littéralement signifie en galicien « home ». Malgré l'existence du même mot en galicien, la traductrice apporte des solutions différentes et créatives, selon le contexte du récit.

Tableau 33

Exemple de traduction littérale du terme « homme »

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
<u>L'homme</u> a pour remède l'homme. (p. 160)	O <u>home</u> é o remedio do home. (p. 54)

Tableau 34

Exemple de traduction du terme « homme » par « regarde »

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
<u>Homme</u> , j'ai pas de carte d'identité, j'ai mon reçu d'impôt, ma carte d'électeur (p. 128)	<u>Mira</u> , non teño o carné de identidade, teño o recibo dos impostos e a tarxeta do censo (p. 22)

Tableau 35

Exemple de traduction du terme « homme » par « écoute »

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
<u>Homme</u> , ton compagnon est parti. Il a dit qu'il avait une course à faire. (p. 133)	<u>Oe</u> , o teu compañeiro marchou. Dixo que tiña que facer un recado. (p. 27)

Tableau 36

Exemple de traduction du terme « homme » par « grand-père »

TEXTE ORIGINAL	TEXTE TRADUIT
Viens, <u>homme</u> ! J'habite à côté. (p. 163)	Ven, <u>avó</u> ! Vivo aquí ao lado. (p. 57)

Les traductions précédentes sont faites selon le contexte. La première fait référence à l'être humain raison qui porte la traductrice à maintenir le mot « homme » en galicien. Les exemples des tables 34 et 35 ont été traduits par des mots qui n'ont rien à voir avec l'original. Le tableau 34 nous présente le personnage à la poste, en essayant d'expliquer à l'employé qu'il n'a pas de documentation. La sélection de la traductrice du mot « mira » est probablement liée au fait que la vérification des documents se fait visuellement. L'exemple suivant, tableau 35, présente le mot « oe ». Il s'agit d'une

interjection pour avertir quelqu'un, dans ce cas Dieng du départ de son compagnon. En outre, comme dans le cas précédent, nous pourrions dire que la traductrice a choisi ce mot puisque le contexte suggère une demande d'attention. Le dernier exemple est curieux puisque la traductrice pourrait mettre « home » mais elle a voulu faire référence à l'âge avancé du protagoniste, on voit donc que la traduction reflète l'interprétation de la traductrice.

8. CONCLUSION

La traduction accompagne l'être humain depuis toujours, mais son rôle évolue continuellement. À l'origine le but principal était de favoriser la communication des peuples afin de réaliser des échanges économiques. De nos jours la traduction remplit le rôle de promoteur de la culture.

L'objectif principal de ce mémoire était d'analyser une traduction particulière parce qu'il s'agit d'une part d'une traduction dans une langue minorisée, le galicien, et d'autre part qui n'a pas été précédée d'une traduction en espagnol, fait encore rare même si certaines maisons d'édition commencent à travailler dans ce sens. Nous avons décidé de parler d'une des figures les plus importantes du cinéma et de la littérature africaine : Ousmane Sembène. Le « Père du cinéma africain » est connu dans tout le monde, mais comme nous l'avons annoncé dans l'introduction, il passe relativement inaperçu en Espagne, malgré l'importance de sa littérature et de son cinéma sur le continent africain.

À travers ce travail, nous avons observé que Rinoceronte Editora cherche une production différente de tout ce qui précède, puisque la traduction ne cherche pas à renforcer l'utilisation de cette langue, mais cherche plutôt l'accès à une littérature inaccessible en espagnol.

Un autre de nos objectifs, à travers l'analyse comparative de *Le Mandat* avec sa traduction *O Xiro Postal* était d'analyser les méthodes par lesquelles les problèmes de traduction sont résolus. Les problèmes sont suscités par l'appartenance des œuvres à différentes cultures. C'est pourquoi nous avons analysé les différentes techniques de traduction utilisées par Isabel García. À travers cela, nous avons constaté qu'une traduction littérale, possible en raison de la proximité des deux langues, n'aboutit pas

toujours à une traduction efficace, c'est-à-dire provoquant la même réponse chez le lecteur francophone que galicien.

L'analyse nous a permis d'observer les problèmes, tant linguistiques que culturels, rencontrés par Isabel García lors de la réalisation de son travail. De même, nous avons pu voir quelles ont été les décisions prises par la traductrice afin de rester le plus près possible de l'œuvre originale, mais en supprimant les difficultés ou en explicitant certaines informations, rendant le texte plus accessible non seulement linguistiquement mais culturellement.

Au cours de ce mémoire, nous avons voulu savoir si la traduction suivait un critère pragmatique, ou si au contraire, la traductrice avait décidé de donner plus d'importance à la littéralité du texte. Nous avons conclu que la stratégie choisie par Isabel García est mitigée, puisque la priorité de la traductrice est de faire connaître l'histoire et certains éléments culturels sont perdus dans la traduction. Cependant, même avec la perte de ces éléments, le lecteur est en mesure de situer les événements sur le continent africain, de sorte que le critère à suivre reste incertain. Les exemples qui nous permettent d'arriver à cette conclusion sont, par exemple le maintien du nom des personnages et des toponymes ou présenter une explication de mots à travers des notes. Néanmoins, la traductrice décide plusieurs fois d'employer la généralisation de termes ou de chercher un terme équivalent de la culture africain dans la culture galicienne.

Lors de la réalisation de ce mémoire, nous avons soulevé des questions sur le choix de l'œuvre et de l'auteur par la maison d'édition. En faisant des recherches sur le site web de Rinoceronte Editora, nous constatons qu'elle a « intención de importar para a nosa lingua literatura estranxeira, fundamentalmente recente, e en especial de ámbitos culturais e lingüísticos inéditos en galego. »⁶⁰. Nous avons décidé de ne pas nous arrêter sur la recherche du pourquoi de cette sélection, puisque le site web indique que la sélection est prudente. C'est ainsi que nous nous sommes mise en contact avec eux pour connaître les raisons de sélectionner cette œuvre et non le chef-œuvre de Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*. Ils nous ont informé que pour le choix de l'œuvre à traduire, le directeur de la maison d'édition, Moisés Barcia s'est laissé conseiller par le critique cinématographique Martin Pawley. Monsieur Pawley avait proposé cette œuvre en raison de l'existence d'une version cinématographique élaborée par l'auteur lui-même.

⁶⁰ <http://rinoceronte.gal/editora/quen-somos/>

En bref, ce travail poursuit comme but principal l'analyse du mode d'insertion de l'œuvre d'une figure reconnue internationalement de la littérature africaine dans un champ littéraire minoritaire, le champ littéraire galicien.

9. BIBLIOGRAPHIE

ALONSO, ANA LUNA (2006) “*La traducción de las culturas minorizadas. El caso del gallego*”, Eizie, [en ligne]. Dernière consultation le 4 juin 2019. Disponible sur : <https://eizie.eus/es/publicaciones/senez/20061220/luna>

BOKIBA, ANDRE-PATIENT (1999) *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L’Harmattan, Col. Critiques littéraires.

CHEVRIER, JACQUES (1974) *Littérature nègre : Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin, Col. Prisme.

CHEVRIER, JACQUES (1999) *Littératures d’Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan.

GADJIGO, SAMBA (2013) *Ousmane Sembène une conscience africaine*, Paris, Présence Africaine.

GERARD, ALBERT S. (1986), *European-language writing in sub-saharan Africa*, Budapest, Akadémiai Kiadó.

GARCIA YEBRA, VALENTIN (1993), *III Encuentros complutenses en torno a la traducción 2-6 de abril de 1990, “Traducción del castellano al gallego o del gallego al castellano?”*, Madrid, Complutense.

HORTAL ALONSO, AUGUSTO (2007) *Ética profesional de traductores e intérpretes*, Bilbao, Desclée de Brouwer.

HURTADO ALBIR, AMPARO (2001) *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.

KAZI-TANI, NORA-ALEXANDRA (1995) *Roman africain de langue française au carrefour de l’écrit et de l’oral : (Afrique noire et Maghreb)*, Paris, L’Harmattan, Col. Critiques littéraires.

KESTELOOT, LILYAN (1997) *Anthologie négro-africaine : panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle*, Vanves (France), Edicef.

KESTELOOT, LILYAN (2001) *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, Col. Universités francophones.

MOYA, VIRGILIO (2004) *La selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra.

MOYA, VIRGILIO (1993) *Nombres propios: su traducción*, Revista de Filología de La Laguna, n° 12, pp. 233-247. Dernière consultation le 24 mai 2019. Disponible sur: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/91799.pdf>

NIANG, SADA (1996) *Littérature et cinéma en Afrique francophone, Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, Col. Images plurielles.

NIDA, EUGENE A. ET TABER, CHARLES R, (1986) *La Traducción : teoría y práctica* Madrid, Cristiandad.

NEWMARK, PETER (2010) *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.

PARKINSON DE SAZ, SARA M. (1984) “*Teoría y técnicas de la traducción*”, Madrid, Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español, n° 31. Dernière consultation le 18 mai 2019. Disponible sur : https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_31_16_84/boletin_31_16_84_11.pdf

PFAFF, FRANÇOISE (1999) *OUSMANE SEMBENE, EL CÁSIICO DE LOS CLÁSICOS*, Nosferatu, Revista de cine (30). Dernière consultation le 17 mai. Disponible sur : https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41140/NOSFERATU_030_009.pdf

PRESENCE FRANCOPHONE (2001) *Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature, n° 71 Ousmane Sembène, cinéaste*, Sherbrooke (Quebec), Centre d'étude des littératures d'expression française.

SEMBENE, OUSMANE (2008) *Le Mandat précédé de Véhi Ciosane*, Paris, Présence Africaine.

SEMBÈNE, OUSMANE (2008) *O Xiro Postal /Ousmane Sembène ; traducción do francés de Isabel García Fernández*, Cangas do Morrazo (Pontevedra), Rinoceronte, Colec. Contemporánea.

TOURE, AMADOU ET IDRIS MARIKO, NTJI (2005) *Amadou Hampâté Bâ homme de science et de sagesse : Mélanges pour le centième anniversaire de sa naissance*, Paris, Karthala.

UNESCO (2011) *Histoire générale de l'Afrique. Volume VIII : L'Afrique depuis 1935*, Paris, Unesco. Dernière consultation le 24 mars 2019. Disponible sur: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184344>

VÁZQUEZ-AYORA, GERARDO (1977) *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*, Washington, Georgetown University.

WEBGRAPHIE

BOE: BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO, (1981) *Ley Orgánica 1/1981, de 6 de abril, de Estatuto de Autonomía para Galicia*. Disponible sur : <https://academia.gal/diccionario>. Dernière consultation le 21 juin 2019.

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL, *La Loi-cadre Defferre de 1956*. Dernière consultation le 3 mars 2019. Repéré à : <https://fresques.ina.fr/independances/fiche-media/Indepe00120/la-loi-cadre-defferre-de-1956.html>.

LAROUSSE, *Dictionnaire de Français*. Dernière consultation le 20 juin 2019. Disponible sur: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>.

LEGIFRANCE, *Journal Officiel de la République Française*, 24 Juin 1956. Dernière consultation le 23 mars 2019. Repéré à : https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000000692222&pageCourante=05782.

RAG : REAL ACADEMIA GALEGA, (2012) *Diccionario da Real Academia Galega*, A Coruña, Real Academia Galega. Dernière consultation le 10 juin 2019. Repéré à : <https://boe.es/buscar/pdf/1981/BOE-A-1981-9564-consolidado.pdf>.

RINOCERONTE EDITORA, <http://rinoceronte.gal/editora/>. Dernière consultation le 13 juin 2019.

TEMENIATI, M. ABDENBI, *L'Afrique noire et la Loi-Cadre de 1956*. Dernière consultation le 26 mars 2019. Repéré à : <http://histoireweb.blogspot.com/2006/03/lafrique-noire-et-la-loi-cadre-de-1956.html>.

FILMOGRAPHIE

GADJIGO, SAMBA ET SILVERMAN, JASON (2017) *Sembene ! The inspiring story of the father of african cinema*, Paris, Kino Lorber.