

# LA CENSURE <sup>1</sup> COMME STRATÉGIE DE POLITESSE ET D'IMPOLITESSE DANS LES REPRÉSENTATIONS ROMANESQUES DE L'INTERPRÉTATION EN AFRIQUE PENDANT LA PÉRIODE COLONIALE

**Jean-Guy Mboudjeke**

University of Windsor (Canada)

[mbou@uwindsor.ca](mailto:mbou@uwindsor.ca)

[jeanguy.mboudjeke@gmail.com](mailto:jeanguy.mboudjeke@gmail.com)

## Résumé

Cet article examine le rôle de la censure dans les représentations romanesques de l'interprétation en Afrique pendant la période coloniale. Il met la notion de censure en relation avec la théorie de la politesse élaborée par Brown et Levinson (1978) et Kerbrat-Orecchioni (1996; 2002) dans le cadre de l'analyse conversationnelle. L'examen des exemples montre que dans l'exercice de ses fonctions, l'interprète africain utilisait la censure tantôt comme stratégie de politesse (pour préserver la paix sociale ou la face des destinataires de son discours), tantôt comme stratégie d'impolitesse (pour menacer la face de l'auteur du texte censuré).

---

<sup>1</sup> Une version remaniée de cet article a déjà été publiée dans *Linguistica Atlantica*, 30, novembre 2009, pp 1001-1016. sous le titre *L'Interprétation comme réparation et comme acte menaçant pour la face (FTA) : (Im)poli envers qui?*

**Mots clés :** politesse, impolitesse, censure, Afrique, interprète

**Abstract**

This article focuses on the role of censorship in the novelistic representations of interpretation in Africa during the colonial era. The concept of censorship is examined in correlation with the theory of politeness put forward by Brown and Levinson (1978) and Kerbrat-Orecchioni (1996; 2002) in the framework of conversational analysis. The analysis of examples suggests that the African interpreter resorted to censorship either as a strategy of politeness (to save the face of his target public or to safeguard social peace), or as a strategy of impoliteness (to threaten the face of the author of the censored text).

**Keywords:** courtesy, impoliteness, censure, Africa, interpret

## INTRODUCTION

Dans le monde occidental, la plupart des réflexions sur la censure en traduction se sont surtout appesanties sur ses manifestations dans le texte écrit (Lefevere<sup>2</sup>, 1992; Holman and Boase-Beier<sup>3</sup>, 1999; Merkle<sup>4</sup>, 2002...). Par ailleurs, la censure y est essentiellement associée à des aspects considérés comme négatifs aux niveaux matériel et idéologique : matériel parce qu'un texte ou partie de texte est mutilée, occultée, et idéologique parce que « en tant qu'acte de contrôle de la liberté d'expression, [elle est] exercée par les forces dominantes d'une société donnée » (Viollet et Bustaret, 2005, p 9). Ces forces exercent la censure, soit explicitement, par l'entremise de divers organes de contrôle, soit implicitement, par l'entremise des conventions sociales intériorisées qui déterminent ce qui peut être dit et comment on doit le dire.

Dans le présent article, nous nous proposons d'étudier le rôle de la censure dans l'interprétation des échanges verbaux entre Africains et Européens pendant la période coloniale. En l'absence de sources sonores contenant les textes originaux de ces premiers échanges, les textes « oraux » dont il sera question seront tirés des romans africains<sup>5</sup> de la période coloniale<sup>6</sup>. Il faut dire que les premiers contacts entre Européens et Africains avaient lieu à un moment où les techniques d'enregistrement étaient encore à un stade rudimentaire. Qui plus est, comme presque toutes les situations de communication entre Africains et Européens nécessitaient la présence d'interprètes, on ne pouvait s'engager à sauvegarder

<sup>2</sup> Ainsi, lorsque Lefevere (1992) présente la traduction comme une manipulation du texte, il ne pense qu'au texte écrit, comme l'atteste d'ailleurs le mot « rewriting » (réécriture) qui figure dans le titre de son ouvrage.

<sup>3</sup> Holman and Boase-Beier (1999, p.11 cité par Merkle 2002, p.9) soulignent les similitudes entre les activités du traducteur et celles du censeur. Mais lorsqu'ils parlent de « TL reading public », on comprend tout de suite que leurs réflexions concernent surtout les textes écrits.

<sup>4</sup> Dans le numéro spécial de TTR intitulé *Censure et traduction dans le monde occidental* (dirigé par Merkle (2002)), presque tous les articles (hormis celui de Gambier) examinent la censure par rapport au texte écrit.

<sup>5</sup> Le recours aux romans africains ne signifie nullement que notre travail porte sur le rôle de la censure dans les textes écrits ! À l'intérieur des romans africains (textes écrits), nous allons porter notre attention uniquement aux situations d'interactions verbales qui mettent en présence les colonisateurs européens, les interprètes africains et les colonisés africains (textes oraux). En d'autres termes, même si les données analysées proviennent de sources écrites, elles présentent la plupart des caractéristiques de la communication orale à savoir : interactions en face à face, présence des référents concrets et situationnels, spontanéité du discours (Baylon et Fabre, 1990).

<sup>6</sup> Nous entendons par « roman africain de la période coloniale » tout roman écrit par un Africain et retraçant le passé colonial africain, *quelle que soit sa date de parution*. Suivant cette définition, *Le Vieux nègre et la médaille* d'Oyono (1956) et *Monnè, outrages et défis* de Kourouma (1990) appartiennent tous deux au répertoire des romans africains de la période coloniale, même si celui-ci est publié plus de trente ans après celui-là.

textuellement *tous* les échanges, des plus informels (salutations, palabres, conversations quotidiennes) aux plus formels (négociations, sermons, signatures de traités, etc.). Par ailleurs, les langues africaines qui étaient engagées dans le processus d'interprétation n'étaient pas toujours codifiées et n'avaient donc pas de formes écrites<sup>7</sup>. Pour toutes ces raisons, on peut postuler que la plupart des propos de l'interprète, comme ceux des autres protagonistes de la communication d'ailleurs, s'évaporaient au fur et à mesure qu'il les énonçait.

Nous avons choisi d'utiliser les discours d'interprètes africains tels qu'ils nous apparaissent dans les romans africains de la période coloniale<sup>8</sup>. Ce choix tient à la spécificité du roman en tant que genre littéraire. Le roman, écrit Zérafra, « apparaît le plus souvent greffé sur tel moment de l'histoire sociale » (1976, p. 11), sans toutefois en être le calque fidèle. De fait, note encore Zérafra, le romancier qui s'attache à reproduire la réalité « telle quelle », tout comme celui qui s'applique à l'idéaliser, est incontestablement « médiocre » (1976, p.12). Le roman, produit de la réalité sociale, doit être le résultat d'un « profond travail d'abstraction » (Zérafra 1976, p. 13) sur le réel. D'où son statut paradoxal : il est « irréductible à une réalité que pourtant [il] traduit » (Zérafra, 1976, p. 13). Ce paradoxe fait du romancier un interprète de la réalité sociale dans la mesure où il analyse les données du social, « s'efforce d'en donner les aspects essentiels » (Zérafra, 1976, p.12). En d'autres termes, le romancier n'est ni un peintre fidèle de la réalité sociale, ni un démiurge qui crée un univers de façon *ex nihilo*. Les faits, les lieux et les personnages qu'il décrit entretiennent presque toujours des liens étroits avec la réalité, sans en être de simples transpositions<sup>9</sup>. Dans cette perspective, la réalité décrite dans le roman peut-être perçue soit comme un demi-mensonge, soit comme une demi-vérité, en tout cas comme un véritable « mentir vrai » (Goldenstein 1989, p.45). Dans cet univers du « mentir vrai », le romancier doit être en mesure de situer ses personnages dans un

<sup>7</sup> Quand bien même des transcriptions des premiers échanges existeraient (ce dont nous doutons fort), encore faudrait-il que le chercheur ait la compétence linguistique nécessaire pour les déchiffrer.

<sup>8</sup> Les romans choisis rendent compte de l'expérience coloniale au Nigéria (*Things Fall Apart* d'Achebe 1958)), au Cameroun (*Le Vieux nègre et la médaille* d'Oyono (1956) et *Le Fils d'Agatha Moudio* de Bebebe (1971)), en Côte d'Ivoire (*Monnè, outrages et défis* de Kourouma (1990)) et au Mali (*L'Étrange destin de Wangrin* de Bâ (1973)).

<sup>9</sup> C'est ainsi que dans *Monnè, outrages et défis* de Kourouma (1990) par exemple, des personnages fictifs (Djigui, Yacouba, Béma...) côtoient des personnages historiques connus (Pétain, de Gaulle, Hitler, Samory...), des lieux imaginaires (Négritie, Soba...) coexistent avec des lieux localisables dans le monde réel (Mecque, Paris, Soudan...), tandis que le temps épique de la fiction recoupe le temps réel de l'histoire de l'Afrique, depuis l'arrivée des premiers colons jusqu'au lendemain des indépendances.

milieu, de les expliquer socialement. Après tout, ces personnages ne sortent pas droit de son imagination, ainsi que le fait remarquer Mauriac<sup>10</sup> :

« Les personnages que (les romanciers) inventent ne sont nullement créés, si la création consiste à faire quelque chose de rien. Nos prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel; nous combinons, avec plus ou moins d'adresse, ce que nous fournissent l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous-mêmes. Les héros des romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité ».

En appliquant cette réflexion à notre projet, nous pouvons dire que les personnages d'interprètes que les romanciers africains mettent en scène naissent du mariage que ces derniers ont contracté avec la réalité<sup>11</sup> coloniale. Cette affirmation est d'autant plus fondée que ces personnages partagent les mêmes caractéristiques, souffrent des mêmes préjugés et exhibent les mêmes défauts que les interprètes africains de la période coloniale de la vie réelle. Par exemple, dans son article consacré au statut de l'interprète dans l'administration coloniale en Afrique francophone, Mopoho (2001) relève que pendant la période coloniale, les soupçons les plus infamants pesaient sur l'intégrité, la moralité et les aptitudes professionnelles de l'interprète africain. Il était méprisé par les Blancs, ses employeurs, tandis que ses frères de race voyaient en lui un zèle qui profitait de sa relation « privilégiée » avec les Européens pour se livrer à toutes sortes d'abus. On ne peut qu'être frappé par l'extraordinaire ressemblance qu'il y a entre le portrait de l'interprète qui émerge des archives historiques et dont l'article de Mopoho (2001) nous en donne une idée nette, et le portrait de l'interprète que l'on retrouve dans les romans africains. Par exemple, dans *Le Vieux nègre et la médaille*, Oyono (1956) met en scène un interprète grotesque qui profite de son statut pour sermonner les autorités traditionnelles. Dans *Le Fils d'Agatha Moudio*, Bebey (1971) montre comment les propos de l'interprète suscitent suspicion et méfiance chez les indigènes, et en particulier chez Mbenda, le personnage central. Dans *Monnè, outrages et défis*, Kourouma (1990) dénonce les exactions, le zèle excessif et l'odieuse perfidie d'un interprète africain. Bâ

<sup>10</sup> Cité par Goldenstein (1989, p. 43).

<sup>11</sup> Le père d' Oyono, l'auteur du *Vieux nègre et la médaille*, était originaire de la province de l'est du Cameroun (c'est dans cette province qu'on trouve les pygmées) et était interprète pendant la période coloniale (Minyono-Nkodo : 1978). Curieusement, le personnage de l'interprète qu'on retrouve dans son roman est traité de « petit-fils de pygmées » (1956, p.122) par les autres personnages.

(1973) dénonce les mêmes travers dans *L'Étrange destin de Wangrin, ou les roueries d'un interprète africain*.

Autre similitude : dans son article, Mopoho (2001, p.620) soutient que l'interprète était souvent récompensé pour son « rôle dans la réussite de l'entreprise coloniale ». Dans *Monnè, outrages et défis*, l'interprète Soumaré passe du rang de tirailleur à celui de brigadier-chef, puis de brigadier-chef à fonctionnaire. Voici la raison que l'intéressé donne à Djigui, le roi du royaume Soba, pour justifier son ascension : « C'est une promotion que j'ai méritée pour mon rôle dans la pacification rapide, sans effusion de sang, des pays de Soba » (Kourouma 1990, p.69)

Il ne serait pas exagéré d'affirmer que le personnage de l'interprète africain que l'on retrouve dans les romans africains assume une fonction symbolique dans la mesure où il fonctionne comme un « type social ». Il est le miroir de cette catégorie professionnelle qui a joué un rôle déterminant dans les premiers échanges entre Africains et Européens. On peut, par conséquent et faute de mieux, se faire une idée de leurs stratégies d'interprétation à travers l'examen des représentations de leurs discours dans les romans africains.

Notre étude permettra aussi de montrer que la censure exercée par l'interprète africain de la période coloniale n'était pas le fait explicite d'une classe dominante à laquelle l'interprète appartenait ou dont il était le bras séculier. Elle émanait du seul souci de l'interprète de « réduire autant que faire se peut les antagonismes potentiels entre interactants, [de] désamorcer au moins partiellement les conflits qui [risquaient] à tout moment, de surgir au cours du déroulement de l'interaction » (Kerbrat-Orecchioni 1996, p.65). En d'autres termes, pendant les premiers contacts entre Européens et Africains, la censure fonctionnait davantage comme stratégie de politesse (elle permettait à l'interprète devenu censeur d'amputer les propos impolis et de sauver ainsi la paix sociale ou la face de son destinataire) et comme stratégie d'impolitesse (la personne dont les propos étaient censurés pouvait se sentir insultée).

L'article se subdivise en quatre parties : dans la première partie, nous exposons brièvement le cadre théorique qui sous-tend la réflexion. La deuxième partie examine la nature des relations interpersonnelles qui existaient entre Africains, interprètes et Européens dans les interactions verbales pendant la période coloniale. La troisième partie porte sur le

fonctionnement de la censure en tant que stratégie de politesse tandis que la dernière partie l'analyse en tant que stratégie d'impolitesse.

## **I. CADRE THÉORIQUE :**

### **2.1 La théorie de la politesse**

En 1978, Brown et Levinson proposent un cadre théorique pour l'analyse de la notion de politesse linguistique, champ d'investigation né dans le cadre de la pragmatique linguistique. Pour Brown et Levinson, le concept de politesse est intimement lié à la notion de face. Dans chaque interaction verbale, chaque interactant est doté d'une double-face qu'il tient coûte que coûte à préserver : la face négative (qui correspond au territoire de Goffman (1973) et qui renvoie à « l'ensemble des territoires du moi : territoire corporel, spatial, temporel, biens matériels et symboliques » (Kerbrat-Orecchioni, 2002, p. 259); la face positive qui est « l'ensemble des images valorisantes que les interlocuteurs construisent et tentent d'imposer d'eux-mêmes dans l'interaction » (Kerbrat-Orecchioni, 2002, p. 259). Pendant les échanges verbaux, chaque interactant cherche à conserver l'intégrité de ses deux faces sans faire perdre à son vis-à-vis les siennes. Pour ce faire, ils se livrent à deux sortes de politesses : une politesse négative qui est de nature abstentionniste et qui consiste à éviter les énoncés qui peuvent heurter la sensibilité ou froisser l'honneur de l'autre. Brown et Levinson (1978, p.65) appellent ce type d'énoncés des « Face Threatening Acts » ou FTA c'est-à-dire des actes menaçants pour la face; la politesse positive par contre consiste à produire des énoncés susceptibles de valoriser l'autre. Kerbrat-Orecchioni (1996) a baptisé ce type d'énoncés des « FFAs (Face Flattering Acts) » (1996 :55) ou des anti-FTA. Les FFAs sont des cadeaux verbaux tels que les compliments, les remerciements, les félicitations... dont la production rehausse l'image de la personne à qui ils sont destinés.

En mettant les deux types de politesse (négative et positive) en relation avec les deux faces (négative et positive), Brown et Levinson (1978) proposent quatre catégories de FTA à savoir :

- 1) Les actes menaçants pour la face négative de celui qui les accomplit;  
(promesses, remarques auto-dénigrantes...)

- 2) Les actes menaçants pour la face positive de celui qui les accomplit (excuses, aveux, autocritiques et autres comportements auto-dégradants...);
- 3) Les actes menaçants pour la face négative de celui qui les subit (questions indiscretes, remarques désobligeantes, ordres, interdictions, propos grossiers...);
- 4). Les actes menaçants pour la face positive de celui qui les subit (reproches, insultes, moqueries, réfutations...)

Les deux auteurs montrent aussi que la gravité de chaque FTA dépend de trois variables : le degré de gravité du FTA (une insulte est sans doute plus menaçante pour la face qu'une promesse non tenue), la distance sociale entre les interlocuteurs (la relation horizontale- insulter un étranger est plus grave qu'insulter une connaissance) et leur relation de pouvoir (relation verticale- insulter un roi est plus grave qu'insulter son serviteur). Ils soutiennent que la politesse de chaque acte doit, en principe, croître en même temps que ces trois variables. Cette dernière hypothèse met en exergue l'importance des relations interpersonnelles dans la manifestation de la politesse linguistique.

## 2.2. Politesse et relations interpersonnelles

L'échange verbal, écrit Kerbrat-Orecchioni, est le « lieu où se construit entre les participants *un certain type de relation socio-affective*<sup>12</sup>- de distance ou de familiarité, d'égalité ou de hiérarchie, de connivence ou de conflit...» (2002, p. 498). L'établissement de tel ou tel type de relation interpersonnelle est fonction de la distance sociale (relation horizontale) qui existe déjà entre les interactants et de leur relation de pouvoir (relation verticale). C'est dire si le statut de chaque interactant détermine, *a priori*, non seulement sa position dans l'interaction («position haute » ou «position basse »), mais aussi son comportement linguistique. La prise en compte de ce postulat permet de distinguer trois types d'échanges verbaux (Kerbrat-Orecchioni, 2002, p.499) :

- 1) Les échanges symétriques ou égalitaires; ici les participants disposent, en principe, des mêmes statuts et des mêmes droits et devoirs... (Par exemple, les échanges entre deux camarades de classe) ;

---

<sup>12</sup> L'auteure souligne.



- 2) Les échanges complémentaires non hiérarchiques (par exemple la relation commerçant-client);
- 3) Les échanges complémentaires hiérarchiques (par exemple la relation maître-élève; médecin-malade, locuteur natif-locuteur non-natif, colonisateur-colonisé, etc.).

Dans ces trois types d'échange, la politesse doit être de mise, sans quoi la conversation risque de se transformer en un véritable champ de bataille. La politesse permet de contrecarrer ce que Goffman (1973, p.65) appelle le « formidable pouvoir destructeur de l'impolitesse systématisée ». Pour Kerbrat-Orecchioni (1996, p. 65), sur le plan interpersonnel, la politesse permet « d'arrondir les angles et de « polir » les rouages de la machine conversationnelle afin d'épargner à ses utilisateurs de trop vives blessures ». En extrapolant à peine, on peut dire que c'est à la politesse linguistique que nous devons notre paix sociale. « La politesse est universelle, car on ne peut concevoir un monde sans « manières », sans civilités, c'est la guerre civile » (Kerbrat-Orecchioni 2002, p.443).

Comme nous allons le voir un peu plus loin, pendant la période coloniale, l'interprète africain, qui avait une connaissance intuitive de l'importance de la politesse, prenait souvent sur lui la responsabilité de censurer les propos impolis proférés par les Africains ou les Européens, surtout quand il avait l'impression que ceux-ci pouvaient constituer des *casus belli*. Mais avant, voyons comment les rôles étaient distribués dans les échanges entre Européens, Africains et interprètes dans la période coloniale.

## **II. LA RELATION INTERPERSONNELLE DANS LA COMMUNICATION INTERCULTURELLE PENDANT LA PÉRIODE COLONIALE**

En utilisant la typologie des échanges verbaux proposée par Kerbrat-Orecchioni (voir ci-haut), on peut dire que les premières interactions entre Européens et Africains étaient de type « complémentaire hiérarchique ». Cette catégorie d'échanges verbaux est caractérisée par l'inégalité des rapports entre les différents protagonistes. « L'inégalité des participants est d'abord affaire de contexte : elle repose sur des facteurs tels que l'âge, le sexe, le statut, le rôle interactionnel; ou encore sur des qualités plus personnelles comme la maîtrise de la

langue, la compétence, le prestige, le charisme, voire la force physique » (Kerbrat-Orecchioni 1996, p.46).

Dans les interactions Européens-interprètes-Africains, les Européens incarnaient tous les pouvoirs : politiques, militaires, économiques, culturels. Ils occupaient donc « la position haute » (Kerbrat-Orecchioni 1996, p. 47) dans l'interaction. Leurs interlocuteurs africains par contre occupaient toujours « la position basse » (Kerbrat-Orecchioni 1996, p. 47), quel que fût par ailleurs leur rang dans la société traditionnelle. En effet, en leur qualité de colonisés, ils ne pouvaient pas prétendre être les partenaires égaux des Blancs dans l'interaction verbale, une telle prétention pouvant aisément être interprétée comme de la subversion. Du coup, même lorsque ces Africains étaient des nobles dans leur société traditionnelle, ce statut n'avait aucun impact sur la qualité des échanges verbaux avec les Blancs, ces derniers ayant tendance à mettre tous les colonisés « dans le même panier ». Enfin, l'interprète n'était pas censé, en principe, avoir un statut propre<sup>13</sup> dans les interactions verbales entre colonisés et colons, dans la mesure où, en théorie, il devait se contenter d'être « disponible au discours de l'Autre (...)» (Ladmiral, 1979, p.110). En d'autres termes, en principe, le traducteur ou l'interprète doit prêter sa plume ou sa voix à l'Autre, sans chercher à devenir un agent à part entière de l'acte communicationnel. C'est pourquoi Hatim et Mason (1997, p.2) le considèrent comme « a special category of communicator, one whose act of communication is conditioned by another previous act and whose reception of that previous act is intensive ». Bref, le traducteur ou l'interprète doit se limiter à son double-rôle d'émetteur fortuit et de récepteur fortuit de message, sans chercher à établir entre lui et les *véritables* acteurs de la communication « un certain type de relation socio-affective » (Kerbrat-Orecchioni, 2002, p.498). Pourtant, d'après les témoignages sur la pratique de l'interprétation en Afrique pendant la période coloniale (Mopoho, 2001), l'interprète africain se prévalait de sa nouvelle fonction pour instaurer une nouvelle relation verticale entre lui et ses interlocuteurs africains (relation dans laquelle il occupait la position haute), même quand ces derniers appartenaient à la classe dominante dans la société traditionnelle. Dans la société africaine en pleine mutation, il savait que le pouvoir n'était plus aux mains des autorités traditionnelles, mais plutôt aux mains des Occidentaux dont il était l'employé. Ainsi, même s'il était esclave dans la société précoloniale, sa nouvelle fonction avait le potentiel de faire de lui un « maître » dans

---

<sup>13</sup> Il est vrai qu'en tant que colonisé, il ne pouvait qu'être en position d'infériorité par rapport au Blanc.

la société coloniale. Elle lui donnait une aura de respectabilité et de prestige qui faisait de lui la cible de toutes les envies, voire de toutes les jalousies, surtout qu'il outrepassait constamment et consciemment les limites de ses fonctions officielles. Comme le constate Mopoho (2001, p.621),

« dans la communauté indigène, l'interprète [était] officieusement installé au sommet de la nouvelle hiérarchie sociale, bien au-dessus des autorités traditionnelles (chefs et notables). Quelles que [fûrent] ses origines familiales, il se [trouvait] propulsé à l'avant-scène de sa société, par le seul fait de posséder la science de l'homme blanc...».

Les romans africains de la période coloniale foisonnent de passages qui rendent compte des exactions, abus et autres trafics d'influence auxquels se livraient les interprètes africains. Dans *Le Vieux nègre et la médaille*, l'interprète, fils d'esclave, se permet de sermonner vertement les notables réunis pour un vin d'honneur au Foyer Africain, provoquant les réactions d'indignation ci-après de la part de ses interlocuteurs africains :

« Qu'est-ce qu'il se croyait être ce petit-fils de pygmées ? Depuis quand les esclaves imposaient-ils le silence aux princes ? Les Blancs avaient bouleversé les traditions dans ce pays. Voilà qu'un rien du tout se permettait d'imposer le silence aux rois !...», rapporte le narrateur (Oyono, 1956, p.122)

Kourouma met en scène un interprète (nommé Moussa Soumare), qui, fort de sa nouvelle stature, se permet de violer les normes des termes d'adresse dans sa culture africaine. Il apostrophe durement le roi Djigui du royaume Soba par son nom de famille : « Keita! Keita! Le savez-vous ? (L'impertinence du ton me stupéfia) » (Kourouma, 1990, p.53). L'interprète sait pertinemment qu'on n'interpelle pas un roi par son nom de famille<sup>14</sup> ! Plus loin, lorsque Djigui essaie de lui couper la parole, il lui rappelle, sur un ton impérieux : « Je traduis les paroles d'un Blanc, d'un Toubab. Quand un Toubab s'exprime, nous, Nègres, on se tait, se décoiffe, se déchausse et écoute. Cela doit être su comme les sourates de prière, bien connu comme les perles de fesses de la préférée » (1990, p. 54). En monopolisant la parole, en

<sup>14</sup> Cet interprète sait que dans sa culture malinké, « un vrai chef ne décline pas lui-même ses titres; il serait incomplet par pudeur. C'est la fonction des griots... » (Kourouma 1990 :35).

privant le roi Djigui de son tour de parole, l'interprète veut lui faire comprendre que c'est bien lui (l'interprète) qui est le maître de la situation de communication. Ce faisant, il froisse l'honneur de son interlocuteur, menaçant ainsi sa face positive. Dans le royaume de Soba, cet interprète se livre à toutes sortes d'exactions, allant même jusqu'à créer ce qu'il appelle « le travail dans le travail ou le travail avant le travail » (1990, p.82), la pratique consistant soit à envoyer les hommes retenus pour les travaux forcés labourer gratuitement ses propres champs, soit à vendre leurs services au plus offrant.

Dans *L'Étrange destin de Wangrin*, l'interprète Racoutié utilise aussi sa fonction pour intimider ses frères de race. À ceux qui osent encore douter de sa puissance, il leur rappelle la relation de proximité privilégiée qu'il a avec le commandant blanc :

« Je suis [...] l'interprète du commandant. Je suis son oeil, son oreille et sa bouche. Chaque jour, je suis le premier et le dernier auxiliaire qu'il voit. Je pénètre dans son bureau à volonté. Je lui parle sans intermédiaire. Je suis Racoutié qui s'assied sur un banc en beau bois de caïcedrat devant la porte du commandant blanc. Qui parmi vous ignore que le commandant a droit de vie et de mort sur nous ? Que ceux qui l'ignorent sachent que ma bouche, aujourd'hui, Dieu merci, se trouve être la plus proche de l'oreille du commandant » (Bâ 1973, p.51).

Tous ces passages montrent que dans les interactions Européens-interprète-Africains, il existait trois niveaux de relation verticale : 1) La relation verticale Européens/Africains imposée par le contexte; 2) La relation verticale Européens/interprète africain imposée par le contexte; 3) La relation verticale Interprète africain/Africains *imposée par l'interprète*.

Dans cette cascade de relations verticales, les risques de conflits étaient nombreux : les Africains auraient bien aimé faire comprendre aux Blancs, et de la façon la plus explicite possible, qu'ils n'étaient contents ni de leur présence, ni du nouvel ordre qu'ils mettaient en place; les Blancs auraient bien aimé faire comprendre aux Africains qu'ils étaient venus pour rester et que le nouvel ordre allait désormais être la norme. Mais tous ces échanges devaient passer par l'interprète qui, comme nous le verrons, prenait souvent sur lui la responsabilité de les filtrer, d'en amputer les passages impolis, susceptibles de faire dégénérer une situation déjà explosive. L'interprète faisait donc recours à la censure à la fois pour sauver la face de ses destinataires (la censure fonctionnait alors comme stratégie de politesse) que pour faire

perdre la face aux destinataires (la censure fonctionnait alors comme stratégie d'impolitesse). C'est cette double fonction de la censure que nous allons examiner dans les deux sections qui suivent.

### III. LA CENSURE COMME STRATÉGIE DE POLITESSE

La censure était une stratégie de politesse lorsque l'interprète refusait de transposer des propos impolis, susceptibles de menacer la face de son interlocuteur (politesse négative). La mise en œuvre de cette censure reposait sur le jugement que l'interprète portait sur les propos qu'il avait à transposer. Les exemples ci-après sont assez révélateurs.

#### Exemple 1.

Dans *Things Fall Apart*, Achebe (1959) décrit une confrontation verbale violente entre les *egwugwu*, cercle d'immortels chargé d'administrer la justice dans la tribu Ibo et le pasteur anglais Smith. Enoch, l'une des ouailles les plus zélées du missionnaire blanc, vient de commettre un sacrilège : il a fait tomber le masque d'un *egwugwu*, alors que selon la coutume de la tribu, les *egwugwu* étaient non pas des humains, mais des esprits immortels. Il était interdit de s'approcher d'eux, encore moins de les toucher, pire de les démasquer. C'est pourquoi la provocation d'Enoch va entraîner une véritable levée de boucliers de la part des *egwugwu*, qui, après avoir rasé sa concession, déferlent sur l'église, armés de machettes, suffoquant de colère, pour sommer le pasteur Smith de quitter leur terre. La description que le narrateur propose de cette scène permet de prendre toute la mesure de la tension: « They surged forward and a long stretch of the bamboo fence with which the church compound was surrounded gave way before them. Discordant bells clanged, machetes clashed and the air was full of dust and weird sounds » (Achebe 1959, p.195). Ajofia, le chef des *egwugwu*, prend la parole. Sans tenir compte des différences culturelles entre eux et le Blanc, il salue le missionnaire comme s'il était l'un des leurs, c'est-à-dire en utilisant les expressions pré-fabriquées par lesquelles les immortels *egwugwu* s'adressaient habituellement aux mortels Ibos :

- “ The body of the white man, I salute you”.
- “The body of the white man, do you know me?” (Achebe, 1959, 195).

L'interprète, surpris par ce comportement linguistique, refusera de traduire les salutations du chef des *egwugwu* pour préserver la face du missionnaire blanc. En effet, ce dernier ne

pouvait pas répondre à ces salutations sans se soumettre à l'autorité des *egwugwu*, sans perdre la face. D'après le rituel de la salutation dans cette culture, dans cette situation précise, le blanc devait se prosterner devant le chef des *egwugwu* en disant :

- “ Our father, my hand has touched the ground” (Achebe 1959, p.94) pour la première partie de la salutation; et
- “How can I know you, father? You are beyond our knowledge” (Achebe 1959, p.95) pour la deuxième partie de la salutation.

Une telle réplique était simplement impensable, surtout de la part d'un Blanc venu «civiliser» les Africains. L'interprète, ayant senti le caractère menaçant de la salutation, décida de la censurer.

Après ce premier raté communicationnel, le chef des *egwugwu* expose les motifs de leur présence : ils sont venus demander au missionnaire de retourner chez lui : « Tell the white man to go back to his house and leave us alone. (...) Go back to your house so that you may not be hurt. Our anger is great but we have held it down so that we can talk to you » (Achebe 1959, pp. 196-197). La réponse du Blanc à cette injonction est plutôt de nature à jeter de l'huile sur le feu puisqu'il demande à l'interprète de leur répondre : « Tell them to go away from here. This is the house of God and I will not leave to see it desecrated ». (Achebe 1959, p.197). Répondre par un ordre aussi impoli à des esprits surchauffés, n'est-ce pas une déclaration de guerre? Mais l'interprète, qui ne souhaite nullement menacer la face des *egwugwu* (dont il connaît la redoutable autorité) au risque de faire dégénérer la situation, traduit plutôt: « The white man is happy you have come to him with your grievances, like friends. He will be happy if you leave the matter in his hands » (Achebe 1959, p.197). Le lecteur ne peut qu'être saisi d'admiration devant la remarquable agilité intellectuelle de cet interprète. La nécessité de censurer a stimulé son imagination, le rendant plus créatif, plus original. D'où le paradoxe de la censure en interprétation en particulier et dans la production textuelle en général : elle peut avoir un impact esthétique bénéfique sur la qualité du texte d'arrivée, ce qui permet de l'inscrire non plus uniquement négativement en aval dans le contexte de la réception des textes, mais aussi positivement en amont, dans le contexte de sa production. Brownlie (2006, p. 233) a donc raison de noter que “[Censorship] does not have to be conceived of as necessarily repressive. It can lead to the enhancing of creativity on the part of the translator” et de la part de l'interprète.

## Exemple 2

Notre deuxième exemple est tiré de *Monnè, outrages et défis* de Kourouma (1990). L'action se déroule vers la fin du XIXe siècle. Les colons français se sont lancés dans la conquête de ce qui deviendra plus tard l'Afrique occidentale française. Ils font alors face à la résistance tenace d'un chef de guerre, le redoutable Samory. Djigui, roi de Soba et disciple de Samory, a dressé un *tata* (sorte de mur) pour protéger son royaume de l'invasion française. Pourtant, un beau matin, Djigui et ses hommes se trouvent nez à nez avec des militaires français surarmés, prêts à tout raser. Le capitaine blanc s'approche de Djigui et lui demande, par l'entremise de l'interprète

- « Contre qui bâtissez-vous ce *tata*? » (Kourouma, 1990, p.35).

La réponse de Djigui est discourtoise, pleine de violence et volontairement belliqueuse :

- « Dis au Blanc que c'est contre eux, Nazaras, incirconcis que nous bâtissons ce *tata*. Annonce que je suis un Keita, un authentique totem hippopotame, un musulman, un croyant qui mourra plutôt que de vivre dans l'irréligion. Annonce que je suis un allié, un ami, un frère de l'Almany qui sur tous les fronts les a vaincus. [...] Rapporte que je le défie; le défie trois fois. Adjure-le qu'en mâle dont l'entrejambe est sexué avec du rigide, il consente à repasser un instant la colline Kouroufi; qu'il nous laisse le temps de nous poster. Je fais le serment sur la tombe des aïeux. Nous les vaincrons malgré leurs canons. » (Kourouma, 1990, pp.35-36).

Comme on peut le constater, dans sa réplique, Djigui menace la face négative du capitaine blanc (quand il évoque ses parties génitales) et sa face positive (le défi qu'il lui lance porte atteinte à son honneur). Pour parler comme Brown et Levinson (1978, p.73), Djigui commet des « FTAs bald on record without redressive action » (actes menaçants pour la face sans adoucisseur). Dans le même temps, il essaie d'imposer de lui-même une image valorisante en évoquant ses attributs mystiques, sa prestigieuse lignée, ses accointances avec Samory, sa détermination...

Pourtant, l'interprète Soumaré, qui connaît bien le rapport des forces en présence, tronquera les propos de Djigui. Voici comment le narrateur rapporte l'échange entre l'interprète et le capitaine français.

« Le tirailleur traduisit, dans le langage d'oiseaux<sup>15</sup>, les dires du roi, montrant tour à tour au capitaine Kouroufi, la ville de Soba et ensuite la colline. Le capitaine écoutait comme si le défi le laissait indifférent. Djigui pensa que c'était une sérénité feinte. À sa grande surprise, le capitaine s'approcha et lui serra la main en baragouinant deux mots de malinké. Chevaleresquement, les Blancs levaient le défi. Djigui l'annonça à son armée » (Kourouma, 1990, p.36).

Dans la réalité, il n'en était rien et pour cause : le message incendiaire de Djigui n'était point parvenu aux oreilles du Blanc; l'interprète l'avait sabré et l'avait remplacé par son propre message. Ce n'est que plus tard qu'il fera comprendre à Djigui qu'il n'avait pas traduit « un traître mot de [ses] rodomontades » (Kourouma, 1990, p.37). Il lui expliquera qu'il a censuré ses propos afin que lui (Djigui) ait la vie sauve. De fait, depuis que « des troupes de Samory ont traîtreusement massacré une colonne française, (...) systématiquement, **nous**<sup>16</sup> fusillons tous les chefs alliés de Samory. Sans moi, c'eût été ton sort », explique-t-il (Kourouma, 1990, p.37). En d'autres termes, l'interprète a caviardé les propos de Djigui non seulement pour que le Blanc ne perde pas la face, mais davantage pour épargner la vie de Djigui et éviter un bain de sang à Soba. Ce faisant, il a manipulé l'interaction verbale et s'est imposé comme l'un de ses principaux acteurs. La politesse qu'il manifeste par le biais de la censure apparaît ici clairement comme « **une violence faite à la violence**<sup>17</sup> » (Kerbrat-Orecchioni 1996, p.65). Il s'agit en effet d'une violence qui vient contrecarrer la violence initiale contenue dans les propos de Djigui.

### Exemple 3.

Notre dernier exemple est encore tiré du roman de Kourouma (1990). Les colons ont proposé au roi Djigui une voie ferrée qui reliera le Sud au nord du royaume. Mais pour

<sup>15</sup> Auparavant, le narrateur avait fait remarquer que « pour une oreille malinké, le français, en raison de ses nombreuses sonorités sifflantes, ressemble à des chants d'oiseaux » (1990 :35).

<sup>16</sup> Nous soulignons. L'usage du « nous » prouve que l'interprète ne se considère pas simplement comme un intermédiaire entre Africains et Européens, mais plutôt comme un acteur à part entière de l'entreprise coloniale.

<sup>17</sup> L'auteure souligne.



réaliser ce projet qui flatte *l'ego* du roi, Djigui doit consentir à fournir la main-d'œuvre nécessaire. Sur les demandes répétées des Blancs, il a vidé son royaume de tous ses hommes qu'il a envoyés au chantier ferroviaire. Son empire est devenu exsangue et les efforts de recrutement forcé de ses soldats sont de plus en plus vains. Mais la pression que le Blanc, par l'entremise de l'interprète, exerce sur Djigui reste forte. L'interprète lui dit notamment, en traduisant les propos du Blanc :

« (...) Le train est une grande chose, la plus haute et la plus longue des choses mobiles. Le tirer jusqu'à Soba est une œuvre titanesque, plus essoufflante que tirer du bief un crocodile centenaire, plus prétentieuse que de promettre d'arrêter la foudre avec la paume de main. Vous avez sollicité ce qui n'a jamais été offert à un Nègre. Pour l'acquérir, il faut fournir des hommes, des grains. Ce qui a été réalisé jusqu'ici n'est pas à la hauteur de vos ambitions. Nous<sup>18</sup> jugeons, le Commandant et moi, que vous (...) devez sérieusement parcourir les pistes, remonter dans les montagnes, réquisitionner plus de travailleurs pour les chantiers du chemin de fer. Celui qui déteste l'escalade ne construit pas son habitation au sommet d'un mont » (Kourouma, 1990, p.100).

La tonalité stylistique de ce discours n'est sûrement pas celle du Blanc, mais celle de l'interprète, dont la stratégie d'interprétation préférée est l'interprétation commentée. Ne dit-il pas à Djigui que « de même que le mil ne se sert jamais sans assaisonnement, il ne faut jamais traduire les paroles sans commentaires » (Kourouma, 1990, p.65) ? C'est pourquoi les propos qui précèdent ne peuvent qu'être une version commentée, amplifiée, donc manipulée, des propos du Blanc.

Dans sa réplique, Djigui demande à l'interprète de dire au Blanc qu'il n'épargne aucun effort pour recruter des hommes :

- « Cher frère de plaisanterie, dites au Blanc que j'en fais pourtant, j'en fais plus que vous ne pouvez l'imaginer avec mes sacrifices et mes prières, je ne cesse de peiner; si cela n'apparaît pas, c'est parce que ni la sueur, ni les larmes ne se reconnaissent sous la pluie. » (Kourouma, 1990, p.100)

---

<sup>18</sup> Une fois de plus, l'emploi du « nous » contribue à souligner le pouvoir que s'arroge l'interprète. Il veut donner à Djigui l'impression que ce qu'il dit est le fruit d'une concertation entre lui et le commandant.

Cette réponse inattendue de Djigui est perçue par l'interprète comme un affront à l'autorité du Blanc. Pour l'interprète, en osant contredire le Blanc, Djigui pose un acte impoli. Aussi décide-t-il de ne pas la traduire, ainsi que le rapporte Djigui :

« L'interprète resta interdit. C'était la première fois que je lui répondais par autre langage que le silence ou l'acquiescement servile (...). Plus tard, j'allais savoir que l'interprète n'avait pas, sur-le-champ, traduit mes paroles et ne l'avait fait tardivement qu'à la demande du commandant » (1990 :100).

Bien entendu, ce dernier n'apprécia point les propos de Djigui. Une fois de plus, l'interprète africain avait utilisé la censure pour refuser de traduire les propos qu'il estimait impolis.

En somme, dans cette partie, nous avons montré comment l'interprète africain utilisait la censure pour préserver la face, voire la vie des différents protagonistes du discours, ce qui en faisait une stratégie de politesse. Cependant, comme nous allons le voir à présent, le simple fait de censurer les propos de l'autre constituait déjà un affront pour la face de l'auteur des propos censurés. En d'autres termes, dans le contexte de l'interprétation en Afrique pendant la période coloniale, la censure fonctionnait paradoxalement comme une stratégie d'impolitesse.

#### **IV. LA CENSURE COMME STRATÉGIE D'IMPOLITESSE**

La censure est, rappelons-le, une forme de contrôle de la liberté d'expression qui se matérialise par la suppression, la transformation, la mutilation ou la manipulation d'informations jugées inconvenantes (raison morale, éthique ou religieuse), subversives (raison politique), stratégiques (raison militaire ou économique), etc. Il s'agit donc essentiellement d'une sanction infligée à toute personne dont la parole s'écarte d'une certaine *doxa*. C'est à ce titre (c'est-à-dire en tant que punition) que la censure peut être analysée comme une stratégie d'impolitesse. De fait, opérer des « interventions « chirurgicales » dans le tissu » (Violet et Bustaret 2005, p.10) textuel de l'autre, n'est-ce pas, d'une certaine façon, lui rappeler que sa compétence communicative<sup>19</sup> laisse à désirer ? N'est-ce pas suggérer que

---

<sup>19</sup> Proposée par Hymes (1973), cette compétence renvoie à la capacité du sujet parlant à utiliser la langue comme il se doit en tenant compte des contextes. Et par contexte, il faut entendre non seulement les acteurs de la communication (qui parle à qui?), mais aussi le sujet de la communication, le cadre spatial, temporel, idéologique...

cette personne est linguistiquement « mal élevée »? Et ce rappel à l'ordre ne constitue-t-il pas en soi une menace pour sa face ? Mais comme nous allons le voir, dans le cadre de l'interprétation en Afrique pendant la coloniale, cette menace était tantôt voilée, tantôt brutale.

La censure constituait une menace voilée pour la face de l'auteur du texte censuré lorsque ce dernier n'était pas au courant des mutilations ou des transformations subies par son texte. C'était notamment le cas lorsque l'interprète censurait les propos de son employeur, le colon blanc. Il ne pouvait pas, sous peine de perdre son emploi, voire sa vie, mettre le Blanc au courant de son acte. Ainsi, lorsque l'interprète Okeke censure les propos incendiaires du missionnaire blanc (voir exemple 1 ci-dessus), ce dernier l'ignore complètement. L'interprète a porté atteinte à la liberté d'expression de son employeur (donc a menacé sa face), mais à son insu. Il s'agit donc d'un acte d'impolitesse atténué, non revendiqué, qui ne menace la face du Blanc que de façon indirecte. De fait, seuls le lecteur et l'interprète savent que les propos du missionnaire blanc ont été censurés!

*A contrario*, la censure fonctionnait comme stratégie d'impolitesse brutale lorsque les Africains étaient les auteurs des textes censurés. Fort de sa nouvelle autorité, l'interprète ne se contentait pas de mutiler ou de manipuler les propos des Africains : il le leur faisait savoir, blessant ainsi leur honneur. Ainsi, dans l'exemple 2 ci-dessus, Moussa Soumaré confesse fièrement à Djigui : « Je n'ai pas traduit un traître mot de tes rodomontades » (Kourouma, 1990, p.37). L'aveu de Soumaré permet à Djigui de comprendre qu'il vient d'être trahi, vendu. Malheureusement, dans le nouvel ordre en gestation, Djigui ne peut pas réprimander l'interprète et pour causes : 1) ce dernier est son frère de plaisanterie contre lequel la tradition lui interdit « de sévir » (Kourouma, 1990, p. 173); 2) l'interprète n'a de compte à rendre qu'au Blanc, son employeur. La prise de conscience de la perfidie de Soumaré va tellement tracasser Djigui qu'il va tenter de mettre fin à ses jours.

Un dernier exemple : dans *Le Vieux nègre et la médaille*, Oyono décrit une scène de réception au Foyer africain à l'occasion de la fête nationale française du 14 juillet. Y sont présents tout le panthéon de l'administration coloniale, quelques indigènes africains et bien sûr un interprète. L'interprète se met à traduire les propos du commandant et est interrompu par un indigène comme le révèle le passage ci-après :

- Le commandant m'a chargé de vous dire que le grand Chef est fatigué...
- Parce qu'il mange beaucoup! blagua quelqu'un. (Oyono, 1956, p. 121)

La réaction de l'indigène constitue une menace pour la face du grand Chef. Le traiter de gargantua, n'est-ce pas l'insulter? Comme on peut l'imaginer, l'interprète ne traduira pas ce propos impoli. Il va non seulement le censurer, mais s'en prendre vivement à tous les indigènes chez qui la blague avait provoqué un accès d'hilarité : « Quelle espèce d'hommes êtes-vous, tonna-t-il, je vous le demande! (...) Je vous demande quels hommes vous êtes! » (Oyono, 1956, p.121). Cette double réaction de l'interprète (censure et réprimande), est à n'en point douter, un acte d'impolitesse. Et si l'interprète se permet de mettre en demeure ces congénères, c'est bien parce qu'il se sent supérieur à eux. Il peut impunément être impoli envers eux, menacer leur face.

## CONCLUSION

Tout au long de cet article, nous nous sommes appliqué à montrer que dans les représentations romanesques de l'interprétation en Afrique pendant la période coloniale, la censure fonctionne tantôt comme stratégie de politesse (c'est la « censure préventive » dont parle Merkle (2002, p.9)), tantôt comme stratégie d'impolitesse (« censure répressive » dont parle Merkle (2002)).

En tant que stratégie de politesse, elle est assimilable à une réparation<sup>20</sup> que Goffman définit comme l'acte verbal qui consiste à « changer la signification attribuable à un acte, à transformer ce que l'on pourrait considérer comme offensant en ce qu'on peut tenir pour acceptable » (1973, p. 113). La censure réparatrice permet à l'interprète d'amputer, de manipuler ou de reformuler les propos impolis, belliqueux ou offensants afin de préserver les faces des protagonistes et prévenir les conflits. La mise en œuvre de cette forme de censure peut avoir des effets stimulants sur la créativité.

La censure est une stratégie d'impolitesse dans la mesure où, en mutilant les propos d'un protagoniste du discours, l'interprète porte un jugement de valeur sur la compétence communicative de ce dernier. Il estime que ce dernier ne sait pas utiliser la langue comme il se doit, c'est-à-dire en fonction des données situationnelles (qui parle à qui? Où? Quand? De quoi? Pourquoi?...). Mais dans le contexte de la colonisation, l'interprète qui prenait sur lui la responsabilité de censurer les propos du Blanc le faisait à ses risques et périls. Il était dans le

---

<sup>20</sup> Ce terme est employé ici au sens pragmatique. Son acception est donc différente de celle que lui donne Bandia (2008) dans son ouvrage intitulé *Translation as Reparation*.

plus grand intérêt de l'interprète que le Blanc ne sache point que ses propos ont été manipulés, une telle connaissance ne pouvant que contribuer à renforcer le sentiment de méfiance déjà existant (Mopoho, 2001). Dans un tel contexte, la censure ne menaçait la face du colon que de façon indirecte.

Elle menaçait par contre ouvertement la face des Africains envers qui l'interprète nourrissait un complexe de supériorité. Pour lui, elle était un instrument supplémentaire par lequel il affirmait son autorité et affichait ostensiblement son mépris envers ses frères de race.

## REFERENCES

- Bâ, A. H. (1973). *L'Étrange destin de Wangrin, ou les roueries d'un interprète africain*. Paris, Union générale d'éditions.
- Bandia, F. Paul (2008). *Translation as Reparation. Writing and Translation in Postcolonial Africa*. Manchester, UK and Kinderhook, USA, St. Jerome Publishing.
- Baylon, Christian et Paul Fabre (1990). *Initiation à la linguistique*. Paris, Nathan.
- Bebey, Francis (1971). *Le Fils d'Agatha Moudio*. Yaoundé : Éditions Clé.
- Billiani, Francesca (2006). Introduction. Billiani, Francesca (ed.). *Modes of Censorship and Translation: National Contexts and Diverse Media*. Manchester, UK and Kinderhook (NY) USA, St. Jerome Publishing, 1-25.
- Brown, Penelope and Levinson, Stephen, (1978). Universals in Language Use: Politeness Phenomena in Goody, Esther (ed). *Questions in Politeness: Strategies in Social Interaction*. Cambridge University Press: Cambridge, pp. 56-289.
- Brownlie, Siobha (2006). Examining Self-Censorship. Billiani, Francesca (ed.). *Modes of Censorship and Translation: National Contexts and Diverse Media*. Manchester, UK and Kinderhook (NY) USA: St. Jerome Publishing, 205-234.
- Chinua, Achebe (1959). *Things Fall Apart*. New York, Astor-honor, Inc.
- Goffman, E (1973). *La Mise en scène dans la vie quotidienne*, t1. *La Présentation de soi* (trad.). Paris : Minit.
- Goldenstein, J-P (1989). *Pour lire le roman*. Bruxelles : DeBoeck-Duculot.
- REVUE ELECTRONIQUE INTERNATIONALE DE SCIENCES DU LANGAGE**  
**SUDLANGUES** N° 16 - Décembre 2011  
<http://www.sudlangues.sn/> ISSN :08517215 BP: 5005 Dakar-Fann (Sénégal)  
 sudlang@refer.sn Tel : 00 221 548 87 99

Hatim, Basil and Ian Mason (1997). *The Translator as Communicator*. London: Routledge.

Hymes, Dell H (1973). "On Communicative Competence". J.B Pride and Janet Holmes (eds). *Sociolinguistics*. London : Penguin, 269-293.

Kourouma, Ahmadou (1990). *Monnè, outrages et défis*. Paris : Seuil.

Kerbrat-Orecchioni (1996). *La Conversation*. Paris : Seuil.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2002). « La face ». *Dictionnaire d'analyse du discours*. Charaudeau, Patrick et Dominique Maingueneau (dirs.). Paris : Seuil, 259-261..

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2002). « La relation interpersonnelle ». *Dictionnaire d'analyse du discours*. Charaudeau, Patrick et Dominique Maingueneau (dirs.). Paris : Seuil, 498-500.

Ladmiral, J.R (1979). *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris: Payot.

Lefevre, Andre (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York, Routledge.

Merkle, Denise (dir.) (2002). Presentation. *Censure et traduction dans le monde occidental*. TTR. Vol XV, n0 2, 9-18.

Minyono-Nkodo, Mathieu-François (1978). *Comprendre «Le Vieux nègre et la médaille » de Ferdinand Oyono*, Les Classiques africains, Édition Saint-Paul.

Mopoho, Raymond (2001). Statut de l'interprète dans l'administration coloniale en Afrique francophone. *Meta* XLVI, 3, 615-626.

Oyono, F. Léopold (1956). *Le Vieux nègre et la médaille*. Paris : Julliard.

Viollet, Cathérine et Claire Bustarret (2005). Introduction. Viollet, Cathérine et Claire Bustarret (dirs.). *Génèse, censure et autocensure*. Paris : CNRS Éditions, 7-15.

Zéraffa, Michel (1976). *Roman et société*. Paris : Presses universitaires de France.



This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.  
This page will not be added after purchasing Win2PDF.