

## Études littéraires africaines

# Rabearivelo traducteur ou l'effet boomerang

Claire Riffard



Number 34, 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1018475ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1018475ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

### ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Riffard, C. (2012). Rabearivelo traducteur ou l'effet boomerang. *Études littéraires africaines*, (34), 29–41. <https://doi.org/10.7202/1018475ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**é**rudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

## RABEARIVÉLO TRADUCTEUR OU L'EFFET BOOMERANG

« Rares sont, à ma connaissance, les jeux qui plaisent mieux à l'esprit et qui, l'exposant à tout instant au péril de ne pas réussir, lui rappellent plus constamment sa dignité, comme celui qui consiste à rendre un poème dans une autre langue que celle dans laquelle il fut conçu »<sup>1</sup>.

J.J. Rabearivelo

Jean-Joseph Rabearivelo (1903-1937) est l'un des premiers théoriciens de la traduction littéraire à Madagascar, et l'un des seuls écrivains malgaches de son temps à avoir consacré une part de son œuvre à la traduction comme à l'auto-traduction. Son positionnement est intéressant à observer, car il conjugue plusieurs dimensions : poétique, mais aussi identitaire et idéologique.

En effet, qui traduit, à Madagascar, dans le contexte politique des années 1930 ? Comme partout ailleurs dans le monde colonial, essentiellement les Européens : administrateurs, juristes, enseignants, missionnaires... Leur intérêt marqué pour la traduction s'explique largement par la prise de conscience de son utilité pour diffuser l'idéologie de conquête. La chercheuse indienne Tjaswini Niranjana, qui s'intéresse aux fonctions de la traduction à l'époque coloniale en Inde<sup>2</sup>, tire de ses enquêtes la conclusion que les traductions sont très majoritairement utilisées pour conforter le discours colonial d'un Orient figé, immuable. Selon elle, les traducteurs européens essaient de « purifier », de « filtrer » la culture traduite, pour la rendre plus « anglaise ».

La figure du traducteur « indigène » est progressivement intégrée à cette démarche. Sa position est très ambiguë. Missionné comme interprète, il se trouve par sa fonction à l'intersection de deux langues, de deux discours, de deux univers. Bill Ashcroft pointe la dualité de son ambition dans *The Empire Writes Back*<sup>3</sup> : il cherche à acquérir le pouvoir de la nouvelle culture tout en cherchant à faire

---

<sup>1</sup> Rabearivelo (Jean-Joseph), « D'un jeu plaisant mais périlleux », *Capricorne*, (Fianarantsoa), n°3, décembre 1930, p. 111.

<sup>2</sup> Niranjana (Tjaswini), *Siting Translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley : University of California Press, 1992, XII-203 p.

<sup>3</sup> Ashcroft (Bill), Griffiths (Gareth) & Tiffin (Helen), *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London/New York : Routledge, 1989, 246 p.

connaître la sienne et à lui rendre justice. Pris entre deux objectifs antagonistes, il est contraint de servir, à la manière d'un Arlequin, deux maîtres en même temps. De nombreux récits portant sur la période coloniale s'amuseront de ce personnage ambivalent, notamment *L'Étrange Destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ, ou, à Madagascar, le roman de Jean-Joseph Rabearivelo intitulé *L'Interférence*, qui campe un personnage de traducteur en la personne de Ratovo (métaphore de Rabearivelo lui-même ?).

Dans le domaine plus étroit des humanités, une catégorie de traducteurs prend rapidement une emprise considérable, celle des missionnaires. Françoise Raison-Jourde a bien montré, dans *Bible et pouvoir à Madagascar au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>4</sup>, comment les missions chrétiennes se sont saisies de l'outil de traduction sur la Grande Île. L'année 1918 voit accoster les missionnaires protestants de la *London Missionary Society* (L.M.S.) ; ils ne cachent pas leur objectif de bâtir sur place une littérature missionnaire en langue malgache pour hâter la découverte des textes religieux par les populations autochtones et porter plus efficacement le message biblique. Pour ce faire, il leur faut intervenir sur la langue, l'apprendre d'abord pour pouvoir ensuite en normaliser la transcription : en 1823, ils convainquent le roi Radama 1<sup>er</sup> d'abandonner l'écriture *sorabe* en caractères arabes pour l'alphabet latin, fixent l'orthographe et commencent à traduire des textes religieux vers le malgache. Il faut ensuite créer les conditions d'une diffusion efficace, par l'imprimerie : dès 1835, une première traduction de la Bible en malgache sort des presses. Enfin, il s'agit d'être des acteurs de la langue malgache pour influencer ses locuteurs, et ceci passe par la traduction.

La première étape consiste à collecter et à traduire des textes littéraires malgaches dans les langues européennes et, à l'inverse, des textes européens, essentiellement des cantiques, en malgache. C'est ainsi que les pasteurs Hartley et Richardson entreprennent de rédiger une étude suggérant d'adapter la versification européenne à la langue malgache, ou que le révérend père J. Sewell publie en 1876 un ouvrage intitulé *Poema sy fihirana anglisy* (Poèmes et cantiques anglais), où il expose en malgache les règles de la versification anglaise. C'est ainsi que l'œuvre missionnaire impose graduellement la versification européenne dans la poésie écrite en langue malgache.

Dans une deuxième étape, se développe une production de cantiques composés directement en malgache sur le modèle étranger.

---

<sup>4</sup> Raison-Jourde (Françoise), *Bible et pouvoir à Madagascar au XIX<sup>e</sup> siècle. Invention d'une identité chrétienne et construction de l'État, 1780-1880*. Paris : Karthala, 1991, 840 p.

Selon Richardson, les premiers missionnaires en auraient ainsi composé plus de 200<sup>5</sup>. Puis la production de cantiques devient le fait d'une petite élite locale, souvent des pasteurs comme Rabary ou Razafimahefa formés par les protestants, qui se constituent de fait en école poétique.

En cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, c'est donc paradoxalement en langue malgache que la création poétique écrite est la plus éloignée des sources locales. L'écrivain bilingue Raharimanana accuse. « L'œuvre missionnaire », affirme-t-il,

a fait en sorte de créer une littérature de soumission et d'acculturation. Les *hainteny merina*, souvent de subtils poèmes érotiques, disparurent petit à petit, il fallut attendre Jean Paulhan plus d'un demi-siècle plus tard pour les remettre à l'honneur. Il fallut attendre Rabearivelo pour revenir à ces formes qui nous ressemblaient<sup>6</sup>.

### **Rabearivelo praticien et théoricien de la traduction**

Très alerté par les ambiguïtés liées à la pratique de la traduction en milieu colonial, à la fois conscient de ses récupérations éventuelles au plan politique, mais en même temps fasciné par l'ouverture qu'elle propose sur les littératures et cultures étrangères, Rabearivelo développe, dans les années 1931-1936, un discours théorique et une pratique de la traduction qui n'ont pas d'équivalent dans l'Afrique coloniale de son époque. Il part d'une constatation abrupte : la poésie malgache moderne a été étouffée par les modèles étrangers. Sa réflexion est portée à la connaissance des milieux intellectuels malgaches par le biais d'un manifeste publié dans la gazette littéraire *Ny Fandrosoam-Baovao* (Le Nouveau Progrès) datée du 24 février 1932. En voici une traduction partielle :

Nous ne nous connaissons pas et nous n'avons pas encore réfléchi sur nous-mêmes, en ce qui concerne la poésie. Pourtant, c'est en elle que réside notre personnalité ; car la poésie sert de miroir pour voir ce que contient le cœur et ce que cache l'âme.

La raison vient peut-être du fait que nous sommes fascinés par ce qui est extérieur et que nous ne cherchons, dans la lecture

<sup>5</sup> Richardson (Pasteur -), « Malagasy tononkira and hymnology », *Antananarivo Annual*, 1876, p. 151-163 ; p. 151.

<sup>6</sup> Raharimanana (Jean-Luc), « La part de la perte », *Notre Librairie*, n°159, 2005, p. 110-115 ; p. 111.

des poèmes, que les sonorités ou les alliances de mots charmant l'oreille.

De ce fait, les conséquences graves et malheureuses c'est que nous ne sommes ni en progrès ni à reculer, et nous ne faisons que répéter à longueur d'année.

Depuis des dizaines d'années, nous avons intégré dans nos poèmes les modèles et les règles de l'étranger. Nous les avons aussitôt adoptés et appliqués à tout prix.

Dans notre empressement à vouloir changer de forme, comme on changerait de tresses des cheveux, nous n'avons même pas étudié si ces nouvelles mesures pourraient être en harmonie avec la musique de notre langue, si elles l'embelliraient ou la détruiraient.

Et nous avons délaissé et même oublié ce qui fut nôtre. Brimé parce que vieux, blâmé parce que désuet.

Il n'y a jusqu'à la perception de l'ouïe qui n'ait changé et de ce fait aussi celle du cœur ; à la fin, ce fut la perte des mots simples, changés en bavardages rimés.

[...] Si tu redonnes à la perception de tes oreilles ses facultés originelles, nous sommes certains que tu y retrouveras ce qui était perdu<sup>7</sup>.

Rabearivelo dresse là un état des lieux très sombre des débuts de la poésie écrite en malgache, accusant ses références exogènes et son manque de curiosité à l'égard de sa propre tradition. La question qu'il pose est sans équivoque : « *Misy marina ve ny poezy malagasy ?* »<sup>8</sup> (Est-ce cela, la vraie poésie malgache ?).

Cet article programmatique de Rabearivelo est à situer dans un contexte littéraire très précis : celui de la reprise, en 1931, du *Fandrosoam-Baovao* par un groupe de jeunes écrivains malgaches, à l'initiative du grand poète Ny Avana Ramanantoanina. Cette nouvelle publication suscite peu à peu un mouvement de renaissance des lettres malgaches, mouvement qui sera par la suite nommé par le titre de l'article de Rabearivelo précédemment cité : « *Mitady ny very* » (à la recherche de ce qui était perdu). Il se donne l'objectif de préserver le patrimoine culturel national tout en l'enrichissant par un renouvellement des modèles. Sa démarche privilégie l'usage de la

<sup>7</sup> Rabearivelo (J.-J.), « *Mitady ny very* » [à la recherche de ce qui était perdu], *Ny Fandrosoam-Baovao*, 24 février 1932, cité et traduit dans : Solohery (Denise Beby), *Le Mouvement des idées à travers les périodiques protestants en langue malgache de 1929 à 1945*. Thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Strasbourg, 1976, p. 197-198.

<sup>8</sup> Rabearivelo (J.-J.), « *Resedresaka momba ny tononkirantsika* », *Tsara Hafatra*, n°3, 25 janvier 1927.

langue nationale (par la mise en place de concours de *kabary* (discours), la diffusion de directives précises concernant la traduction, et d'études sur la langue malgache), l'utilisation du genre romanesque pour former les lecteurs (en exigeant de sortir de l'écriture de « romans de quat'sous »), et la fabrique d'une nouvelle génération poétique qui s'émancipe de l'usage de la rime, remet en valeur les genres traditionnels et développe ses relations avec l'extérieur. C'est de cette rénovation poétique que Rabearivelo fait son cheval de bataille au fil des numéros du *Fandrosoam-Baovao*. Il préconise un retour à la souplesse mélodieuse des poèmes traditionnels malgaches :

Je suis très heureux de voir que la jeunesse littéraire hova [...] s'efforce, non de briser les lois prosodiques établies, mais de les assouplir en les agrémentant des plus belles « trouvailles » de nos vieilles chansons.

Celles-ci n'avaient ni la construction, ni forme définies. Elles ne voulaient être que ce que doit être la Poésie = une âme s'abandonnant au charme du seul rythme <sup>9</sup>.

De fait, c'est à cette époque que Rabearivelo, comme quelques autres <sup>10</sup> dans son sillage, commence à pratiquer une poésie en vers libres.

Mais parallèlement, et c'est en cela que son projet poétique se distingue d'une simple tendance conservatrice, il prône, pour rafraîchir les modèles poétiques hérités, un renouvellement complet des circulations littéraires entre le monde malgache et l'outre-mer, qui passe par une ambitieuse politique de traductions tous azimuts. La traduction est pensée ici non plus comme un instrument d'aliénation coloniale, mais retournée contre elle tel un boomerang, comme un vecteur de libération esthétique. Alain Ricard emploie à ce propos le terme de « résistance », applicable à la démarche du mouvement *Mitady ny very* :

Écrire dans sa langue était un acte de résistance, puis traduire les classiques universels était un acte de foi en l'humanisme que la mise en place de la ségrégation raciale niait. La traduction est

<sup>9</sup> Texte inédit, feuillet sans titre, archives de la famille Rabearivelo.

<sup>10</sup> Toute une génération de nouveaux poètes se lève, qu'on appellera ensuite les *Zandriny*, les « Cadets ». Ils ont nom Lys-Ber, Harioley, Samuel Ratany, Razafitsifera, James Raoely... Suivis de Barthélémy Rajohns, Rob Ratsimbazafy, Dox, B. Norosoa, Harinety, Le Myosotis, Célestin Andriamanantena...

une pratique qui proclame une forme directe d'hospitalité linguistique<sup>11</sup>.

Si la liste des poètes étrangers traduits par Rabearivelo en malgache est connue : Baudelaire, Valéry, Rimbaud, Laforgue, Tagore, Fiumi, Poe, Whitman, Verlaine..., l'analyse des pratiques de Rabearivelo traducteur n'a pas encore été menée à bien ; Mathilde Rakotozafy<sup>12</sup> a esquissé une telle étude en prenant appui sur une traduction d'un poème fameux de Verlaine, « Il pleure dans mon cœur » (*Romances sans paroles*, 1874), pour montrer sa capacité à trouver « une coïncidence remarquable entre l'expression mise en œuvre et le contenu informationnel à transmettre ». Elle écrit : « Il arrive à boucler sa traduction vers par vers (au plan du contenu) et ce, sans trahir ni le rythme de ce dernier ni sa longueur », citant à l'appui le premier vers de Verlaine traduit : « *Nisy ranomaso ao ampoko* ». Elle note que les traductions de Rabearivelo sont souvent plus « poétiques » qu'exactes et commente : « Il est franchement des cas où les textes oraux de départ ne sont que prétextes à une adaptation littéraire »<sup>13</sup>. Rabearivelo se sert également, semble-t-il, de la traduction pour faire affleurer dans le texte français des éléments langagiers et culturels malgaches, tissant ensemble langue française et langue malgache avec la volonté de garder intacte une forme d'exotisme.

Cet effort de traduction est complété par une démarche de redécouverte de la poésie traditionnelle. Dans le texte introductif de son anthologie *Panorama des lettres hova*, il explicite cette mission de « passeur » :

C'est que, sans doute, la plupart des fils d'Occident – pour ne pas dire tous – ignorent trop qu'il y a dans cette part du vaste Orient qu'est Madagascar plusieurs belles choses inconnues, susceptibles de figurer incontestablement parmi les trésors de la littérature universelle.

En effet, jusqu'ici, à part quelques livres plutôt nourris de charmes primitifs et de saveur antique, nul écho n'en était sorti pour parvenir en Europe.

<sup>11</sup> Ricard (A.), « La traduction est une forme d'hospitalité linguistique », non paginé, consultable sur le site de l'ANR Miprimo, consulté le 12 avril 2012 : <http://miprimo.hypotheses.org/files/2011/11/FDS27-Art.-Ricard.pdf>

<sup>12</sup> Rakotozafy (Mireille), « J.-J. Rabearivelo, cet inconnu ? », *J.J. Rabearivelo, cet inconnu ? Actes du colloque international de mai 1987*. Marseille : Éd. Sud, 1989, 230 p. ; p. 187-218.

<sup>13</sup> Rakotozafy (M.), « J.-J. Rabearivelo, cet inconnu ? », *art. cit.*, p. 187.

Ainsi, mon unique tâche, dans les lignes qui suivront, sera de chercher à arracher, quelques clartés de cette pénombre lumineuse négligemment ensevelie dans les ténèbres<sup>14</sup>.

Il a de fait laissé une abondante moisson de *hainteny* (« Vieilles chansons des pays d'Imerina », « À l'ombre des ficus » et « Sur la valiha royale »), dont aucun ne fut édité de son vivant, mais aussi des traductions de contes, de discours et de rites des différentes régions de l'île. Il n'est cependant pas le premier à faire œuvre de « passeur de langues » : Jean Paulhan a publié dès 1913 ses *Hain-teny merina* chez Paul Geuthner, mais Rabearivelo lui reproche une approche trop « érudite », qui réduit les *hainteny* à des objets de curiosité littéraire. Il s'insurge en particulier contre « les parallèles audacieux entre ce que [Paulhan] appelle le *hainteny merina* et l'hermétisme ou obscurisme si en vogue maintenant »<sup>15</sup>. Liliane Ramaroso, qui a eu accès aux manuscrits de ces textes, témoigne :

La complexité de ces avant-textes révèle en premier lieu que JJR a pris le parti de faire œuvre « d'écrivain » et non de simple anthropologue et ethnologue sur les genres traditionnels. Le travail de « composition » qu'il a entrepris donne au genre un nouveau statut textuel<sup>16</sup>.

La traduction fait ici fonction de révélateur ; elle a valeur de re-création. Rabearivelo y trouve une fascination qui tend à s'exprimer de plus en plus dans des réflexions critiques sur le phénomène de la traduction.

Ses premiers textes en ce sens sont publiés dans la revue littéraire *Capricorne*, dont il est responsable littéraire et qui lui fournit une tribune parfaite pour ce genre de débats. Il prend plaisir à y commenter ses traductions :

On va lire un de ces jeux auxquels je me suis complu pour enchanter ma langue maternelle de certaines magies raciniennes et des plus belles musiques mallarméennes et valéryennes. Trois muses, celles de Camo, de Hart et de Godoy – m'ont aussi plus d'une fois séduit pour s'être souvent parées de roses exotiques. [...] Je ne suis pas satisfait de mon nouvel essai – nonobstant les

<sup>14</sup> Rabearivelo (J.-J.), « Panorama des lettres hova », *Journal franco-malgache*, juin 1923.

<sup>15</sup> Paulhan (J.), « Sur une poésie obscure – notes sur les hain-teny et la poésie malgache », *Commerce*, printemps 1930.

<sup>16</sup> Ramaroso (Liliane), dans Rabearivelo (J.-J.), *Œuvres complètes*, Tome 2, section « Le critique ». Paris : CNRS Éditions, juin 2012.

mots oubliés que j'y revivifie et la musique voilée, impaire et nouvelle (inédite) dont je me suis servi <sup>17</sup>.

La traduction est ici présentée comme un jeu de l'esprit permettant de transposer une musique d'une langue à l'autre. Mais l'enjeu n'est pas seulement celui-ci. Rabearivelo approfondit sa recherche, relit Baudelaire et note dans un document dactylographié, retrouvé récemment dans les archives familiales :

Traduction : méthode préconisée par Baudelaire.

« Travail d'autant plus satisfaisant qu'il m'a procuré la sensation d'être à la fois auditeur et créateur. De fait, il m'a été donné plus d'une fois de suivre le vol de la pensée plutôt que de l'attirer à moi ; de m'enfoncer dans son cœur, au lieu de le lui arracher » <sup>18</sup>.

Ce qui vraisemblablement plaît à Rabearivelo dans cette citation de Baudelaire, c'est que la traduction y soit présentée comme une création. Elle permet d'accompagner le mouvement de la pensée en train de se construire.

Mais c'est dans la livraison de décembre 1930 de *Capricorne*, quelques mois seulement avant de commencer la rédaction de *Presque-Songes* en juin 1931, que Rabearivelo explique pour la première fois en détail son immense intérêt pour la traduction, et plus précisément pour la « transcription » :

Rares sont, à ma connaissance, les jeux qui plaisent mieux à l'esprit et qui, l'exposant à tout instant au péril de ne pas réussir, lui rappellent plus constamment sa dignité, comme celui qui consiste à rendre un poème dans une autre langue que celle dans laquelle il fut conçu.

Rares sont aussi ceux qui donnent davantage à un poète la sensation de travailler pour et selon sa mission propre : créer, sans trahir la pensée dont il épouse la courbe et surprend la fuite ailée.

D'avoir mené à bien une pareille tentative lui procure une joie semblable à celle de moduler un poème fraîchement retrouvé. Car un poème réussi est simplement retrouvé : il était perdu dans les dédales de la pensée.

Je dirai le plaisir périlleux procuré par ce jeu qui fait courir à l'esprit même de la Poésie l'aventure la plus imprévue : celle de

<sup>17</sup> Rabearivelo (J.-J.), « D'un jeu plaisant mais périlleux », *art. cit.*, p. 111.

<sup>18</sup> Rabearivelo (J.-J.), document inédit, archives familiales.

partir d'un même pays idéal pour l'inconnu de deux musiques différentes.

L'Européen n'étant guère perméable, et l'Oriental étant surtout mimétique, à l'inverse d'un poème hova, un poème français par exemple, n'est pas à traduire ; il est à transcrire – ce mot conservant ici tout le sens que lui confèrent les musiciens.

Une traduction de poème européen, même en vers, est une photographie de sentiment : si parfaite que puisse être la ressemblance, il y a toujours une infidélité, une trahison à déplorer ; l'immobilité provoquée par la rupture de la musique.

Une transcription est comme un film : elle se meut, elle vit, seul le don de la parole intégrale lui est refusé ; mais elle suggère assez la possession virtuelle de ce don pour ne pas participer aux charmes les plus impérieux de la poésie : le mouvement allusif et la grâce celée.

Par cela même, non seulement elle ne circonscrit pas son chant secret dans une bonne marque de phonographe, mais elle est aussi sauvée d'une nouvelle Babel<sup>19</sup>.

Dans ces lignes, Rabearivelo dit le plaisir de la traduction, ce jeu de l'esprit qui « lui rappelle sa dignité ». Il dit aussi la force de la traduction : elle « retrouve » un poème écrit dans une autre langue, elle le ressuscite. Il dit enfin la magie de la traduction, qu'il préfère appeler « transcription » : elle transpose une musique d'une langue à l'autre, et c'est sans doute le plus difficile. Il insistera sur ce point de vocabulaire : « Appliqué aux œuvres poétiques que l'on transpose dans une autre langue, je n'aime guère, et je l'ai dit ici même, le mot "traduction" »<sup>20</sup>.

Transcrire, c'est en effet réécrire, copier, comme on le fait en musique ; non pas produire l'équivalent, mais permettre au lecteur d'accéder à l'original ; changer de système de signes, de code symbolique. Selon Rabearivelo, le traducteur n'est pas un technicien mais un artiste qui a lui aussi besoin d'inspiration. Le traducteur est un créateur bilingue. C'est cette idée-force, poussée jusqu'à l'extrême, qui le conduira peu à peu à expérimenter une forme de traduction des plus exigeantes, « celle de partir d'un même pays idéal pour l'inconnu de deux musiques différentes ».

<sup>19</sup> Rabearivelo (J.-J.), « D'un jeu plaisant mais périlleux », *art. cit.*, p. 111.

<sup>20</sup> Rabearivelo (J.-J.), *Capricorne*, (Fianarantsoa), n°4, janvier 1931.

### Du bilinguisme d'écriture à l'auto-traduction

L'expérience du bilinguisme d'écriture a été précisément analysée par Tzvetan Todorov dans son article « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », paru dans l'ouvrage collectif dirigé par l'écrivain marocain Abdelkébir Khatibi <sup>21</sup> ; il écrit : « La parole double s'avère une fois de plus impossible, et je me retrouve scindé en deux moitiés, aussi irréelles l'une que l'autre » <sup>22</sup>. Le poète espagnol récemment décédé, Claude Esteban, apportait à ce débat une lucidité toute particulière, notamment dans son ouvrage superbement nommé *Le Partage des mots* :

Le bilingue est un être double dans son intelligence du monde ; il l'est aussi dans son cœur. J'avais souffert, c'est vrai, de ce partage en moi et de cet enchevêtrement des idiomes. J'en tirais secrètement quelque gloire. Se reconnaître différent, ce n'est pas seulement se sentir exclu d'une famille, d'un groupe, d'une race ; c'est, par instants, s'estimer supérieur à tous. J'avais savouré d'étranges plaisirs au fond de mon amertume <sup>23</sup>.

Les risques du bilinguisme sont aussi d'ordre littéraire. L'écrivain qui change de langue, influencé par un apprentissage scolaire de la langue, par une acquisition normée de ses ressources, est, plus qu'un autre, menacé par le conformisme dans la langue qu'il adopte.

Rabearivelo n'a échappé ni aux risques de schizophrénie ni aux dangers du conformisme littéraire. Mais il n'a jamais cessé de croire au jeu des langues et à leur mutuelle fécondité, allant jusqu'à pratiquer l'écriture bilingue dans laquelle le même texte existe dans deux langues différentes, par le biais de l'auto-traduction.

Comment aborder cette technique de l'auto-traduction ? On peut, à la suite de Mickaël Oustinoff <sup>24</sup>, y distinguer trois degrés. D'abord l'auto-traduction naturalisante, qui correspond à l'idéal du traducteur selon Gogol : « devenir un verre si transparent qu'on croie qu'il n'y a plus de verre ». L'auto-traduction décentrée, ensuite, qui fait interagir deux poétiques. C'est celle qui est pratiquée par Nabokov ou commentée par Assia Djebar : « Croire qu'il suffit de transposer en une langue les vertus et les beautés de

---

<sup>21</sup> Todorov (T.), « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », dans Khatibi (Abdelkébir), dir., *Du bilinguisme*. Paris : Denoël, 1985, 242 p. ; p. 11-38.

<sup>22</sup> Todorov (T.), « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », *art. cit.*, p. 23.

<sup>23</sup> Esteban (C.), *Le Partage des mots*. Paris : Gallimard, coll. L'Un et l'autre, 1990, 165 p. ; p. 142.

<sup>24</sup> Oustinoff (M.), *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*. Paris : L'Harmattan, 2001, 294 p.

l'autre semble un leurre : la poésie n'est pas jeu de passe. Entrechoquer délibérément les deux beautés et dans ce grincement retrouver son identité ? Peut-être... »<sup>25</sup>. Enfin l'auto-traduction créatrice, où l'auteur prend toutes les libertés.

Saint-John Perse est l'un de ces écrivains qui choisissent le risque de l'auto-traduction. Pour l'édition anglaise de ses poèmes sous les auspices de la Fondation Bollingen, il accompagne très scrupuleusement la traduction de ses poèmes faite par son ami A. Macleisch, et se met progressivement à participer activement à l'entreprise, s'impliquant de plus en plus jusqu'à réécrire finalement ses poèmes en anglais. M. Oustinoff commente deux autres exemples : celui, singulier, de Beckett : « Beckett se traduit lui-même, à moins qu'il n'entrelace les versions »<sup>26</sup>, et celui de Julien Green, qui a traduit l'ensemble de son œuvre du français vers l'anglais et qui écrit dans *Le Langage et son double* : « Je m'aperçus que j'écrivais un autre livre, un livre d'un ton si complètement différent du texte français que tout l'éclairage du sujet en était transformé »<sup>27</sup>.

Rabearivelo, quant à lui, a toujours pratiqué l'auto-traduction de ses poèmes, de façon épisodique. Nous en avons quelques exemples, relevés dans les journaux de l'époque. Il a également écrit deux pièces de théâtre totalement bilingues, commandées par l'administration coloniale française de l'époque sur un sujet mythologique ou exotisant. Il s'agit de *Aux portes de la ville* (*Eo ambavahadim-bohitra*) et de *Imaitsoanala, fille d'oiseau* (*Imaitsoanala, zara-borona*). La découverte récente de textes manuscrits que nous sommes en train d'analyser permettra de procéder à une étude approfondie de l'élaboration de ces textes bilingues.

De même, la copie numérique des manuscrits de deux recueils bilingues écrits dans les années 1931 à 1933 : *Presque-Songes* et *Traduit de la nuit*, n'a pas fini de livrer ses secrets. Rabearivelo pratique, dans ces deux recueils qui sont les plus importants, les plus réussis de sa production, une écriture bilingue d'un genre tout à fait spécifique. D'après le manuscrit, il semble avoir écrit chaque poème dans les deux langues, en français et en malgache, le même jour et dans une continuité, voire une simultanéité d'écriture. Chose étonnante, JJR a affirmé que ces recueils étaient « transcrits du hova par l'auteur », pour ensuite avouer à quelques amis une inspiration originelle en français. Que croire ? Le manuscrit, sans doute, où il appa-

<sup>25</sup> Djebar (A.), *Un écrivain peut-il être bilingue ?*, archives de France-Culture.

<sup>26</sup> Oustinoff (M.), *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, *op.cit.*, p. 316.

<sup>27</sup> Green (Julien), *Le Langage et son double*. Paris : La Différence, 1985, 413 p. ; p. 183.

raît explicitement que le poète a composé son œuvre dans un mouvement incessant entre ses deux langues d'écriture. La création bilingue peut choisir de respecter chacun des deux systèmes linguistiques ou au contraire de créer entre eux des interférences. Rabearivelo a exploré l'une et l'autre de ces démarches. Attentif à la spécificité de chacune des langues, il ne cherche pas à en déconstruire systématiquement l'ordonnement interne, mais reste fidèle à leur manière propre de traduire le monde en mots. Ainsi, nous observons entre les deux versions des divergences lexicales et syntaxiques, mais aussi des décalages dans la musicalité ou les références culturelles. Si la version française porte en elle la marque d'un univers littéraire européen, la version malgache est chargée de références à un monde naturel et à des traditions culturelles malgaches.

Cependant, le dialogue des langues et des univers qu'elles portent en elles induit nécessairement des transformations réciproques, potentiellement riches de renouvellements poétiques. Dans *Presque-Songes* et *Traduit de la nuit*, la dynamique créatrice du bilinguisme d'écriture est très perceptible. Pour traduire des réalités occidentales, Rabearivelo bouscule le lexique malgache et l'enrichit de néologismes, tout comme il pousse ponctuellement la syntaxe française vers plus de souplesse en la provoquant dans ses habitudes. Travaillant attentivement la musicalité de ses vers, Rabearivelo puise dans les ressources des deux langues pour obtenir un effet musical concordant, pour chercher l'unisson des mélodies. Et dans la concomitance des deux versions s'éclairent aussi les images portées par les mots du poème. La version française trouve sa profondeur d'évocation dans ce dialogue avec les mots malgaches qui l'enrichissent de leurs connotations spécifiques<sup>28</sup>. Les deux univers s'explorent l'un l'autre et, en intégrant un tant soit peu l'espace de l'autre, se transforment à leur tour.

Saint-John Perse, qui fut de ces poètes traversés par la multiplicité des langues, a su traduire en mots cette quête éperdue d'une langue plurielle, certainement l'une des directions les plus audacieuses de l'entreprise de traduction. Laissons-lui le mot de la fin :

Ô poète, ô bilingue entre toutes choses bisaiguës, et toi-même  
litige entre toutes choses litigieuses – homme assailli du dieu !  
homme parlant dans l'équivoque !... ah ! comme un homme

---

<sup>28</sup> Pour une analyse détaillée de ce processus, voir Riffard (Claire), « Écrire en deux langues », *Études Littéraires Africaines*, n°23, 2007, p. 35-45.

foudroyé dans une mêlée d'aigles de ronces, parmi des noces de  
busaigles !<sup>29</sup>

■ Claire RIFFARD<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Saint-John Perse, *Vents*, II. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1972, 1415 p. ; p. 213.

<sup>30</sup> Ingénieure de recherche à l'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes, CNRS-ENS), où elle coordonne les travaux de l'équipe « manuscrit franco-  
phone ».