

La Poésie Yoruba et l'Intraduisible

«*Que faire de tout ce qui a été dit, raconté, chanté?*» - Mohamed Mbougar Sarr

La diminution de la présence coloniale occidentale en Afrique s'est livrée à une volonté de reconstituer le patrimoine culturel de groupes ethniques fracturé par l'oppression et de l'inscrire dans une représentation plus globale. Mais la profusion langagière du continent complique le partage culturel: comment généraliser une telle diversité de langues qui comprennent à elles-mêmes une pluralité de dialectes, de registres, de modes d'expression? On en revient toujours à la traduction en langues occidentales, de *l'Odyssee* à *Doomi Golo*. Mais dans l'idée de se légitimer dans l'espace global tout en partageant sa perspective culturelle, on perd inévitablement de la beauté, du sens, et de l'intention de l'œuvre initiale. Les traditions artistiques de cultures africaines se retrouvent déformées dans le moule de la norme occidentale, diffusés en tant qu'ombres de leur forme première. La poésie du peuple yoruba s'est prononcée dans un tel espace, dans le cadre d'une littérature orale véhicule de sa mémoire culturelle, s'effritant aux conceptions européennes des possibilités littéraires. Elle se caractérise d'abord par son reniement de l'idée d'une littérature uniquement définie par l'écriture à travers une base majoritairement orale. Ses particularités sémantiques et références civilisatrices se livrent également à des problématiques multiples concernant la traduction fidèle en français et en autres langues occidentales. Mais finalement, les conceptions modernes de double appartenance offrent aussi des nouvelles issues de son incorporation dans une littérature-monde plus large. La poésie yoruba se retrouve un exemple d'un ensemble d'œuvres inscrites dans la redéfinition littéraire, la singularité langagière, et la nouvelle adaptation.

I. Littérature Orale et Mémoire

La poésie yoruba semble défier la conception moderne occidentale de la littérature à travers sa forme orale. En effet, les définitions contemporaines du mot «*littérature*» semblent exiger l'écriture. Mais comment oublier les récits, les histoires, les documents transmis de bouche à oreille depuis la naissance du langage? Nier l'oralité littéraire consiste non seulement à nier une grande partie de l'œuvre créative yoruba et africaine, mais aussi des légendes, des contes, des chants du monde entier... Qui pourrait dire que *l'Odyssee* est seulement texte? Parmi ces volontés de délégitimer l'oral dans les espaces littéraires, le langage yoruba se prête à une assertion de la validité et même de la préférence de l'oralité dans des domaines tels que la restitution de la mémoire.

Un véritable biais contre la forme orale s'est prononcé dans l'espace littéraire, avec une volonté de légitimer l'écriture au-delà de celle-ci. Toutefois, l'existence de traditions orales telles que le yoruba affirme que l'oralité est un genre à part entière, qui engendre à elle-seule ses

propres avantages autant que défauts dans les usages de la littérature. On accorde par exemple une estimation plus importante aux restitutions historiques écrites. Mais alors comment retrouver vérité dans les écrits des vainqueurs, des envahisseurs, des colonisateurs? Dans son roman *Things Fall Apart*¹, la vie entière d'une tribu Ibo et de son représentant Okonkwo est réduite à une anecdote dans un rapport du Commissaire intitulé «*La Pacification des Tribus primitives du bas Niger*». Comment faire confiance à la plume de ceux qui écrivent pour les autres? Les dynamiques de circonstances telles que la colonisation engendrent une oppression de mémoire, où l'on assiste à un véritable oubli de culture intentionnel. On ne leur refuse pas seulement leur espace, leur vie, leur présent mais aussi leur histoire. Djébar tente justement de rééquilibrer l'espace écrit de l'invasion d'Algérie dans son roman *L'Amour, la Fantasia*³ à travers une enquête profonde sur les vestiges oraux, physiques, et écrits des événements, débutant à partir d'une histoire transmise depuis sa grand-mère. Nier l'oralité, c'est oublier les voix de l'Histoire, de censurer la mémoire de ceux qui la méritent autant que les autres. Semblablement, on accorde une mythification à l'écrit: aussitôt que l'on pose ses pensées sur papier, on gagne en légitimité. C'est Platon qui mettra en garde contre ceux qui accordent trop de confiance à l'écrit: «*ils laisseront à ces caractères étrangers le soin de leur rappeler ce qu'ils auront confié à l'écriture, et n'en garderont eux-mêmes aucun souvenir*»³. Il faut tout de même se rappeler que l'on ne pourrait pas profiter de cette phrase aujourd'hui dans sa transcription écrite. L'écriture se fait utile par la transmission d'une idée dans le temps, du fait que l'on puisse avoir construit une telle base de production humaine aujourd'hui. Mais il est simplement question de ne pas toujours se fier complètement à ces caractères étranges, et de ne pas nier mais de profiter de ces traditions orales qui apportent avec elle autant de richesse. Dans des langues telles que le yoruba, il est souvent plus intéressant d'écouter plutôt que de lire.

Le yoruba est d'abord langage oral intrinsèquement lié avec la poésie, avec ses retranscriptions écrites perdant de l'essence de l'expression originale. Parmi la diversité de mots en langues yoruba qui décrivent le concept de traduction, *ró* se démarque en désignant exclusivement la traduction orale, «soit de voix à voix, soit du silence (voix virtuelle du rêve) à la voix»⁴. D'ailleurs, dans cette circonstance, le Coran, avant d'être perçu comme une écriture sainte, avait plutôt la conception d'une «*parole divine*» traduite (*ró*) par un *arówáàsi*. Et justement, dans l'imaginaire yoruba, le divin ne pourrait être que poétique⁴. Le langage yoruba possède ainsi une construction sur la base de non seulement l'oral et la sonorité plutôt que l'écrit et l'alphabet, mais aussi sur le genre poétique en soi. Il se prête aux conceptions modernes de la poésie à travers des constructions largement basées autour de la musicalité et de la métaphore. Le système tonal marque déjà une rupture avec la plupart des langues occidentales: trois tons de voix haut, moyen, et bas provoquent modulation et assonance inhérente au langage⁵. Par exemple, le mot «*òkò*» peut signifier époux, lance, houe ou bateau selon l'inflexion tonale⁶. D'autre part, la métaphore domine dans la transmission du sens à travers la multiple intégration sociale de la poésie par proverbes, ou de formes telles que *oriki*, *íjala*, ou *ofo*, formant une partie essentielle du réseau communicatif. Cette situation inversée par rapport à des langues telles que

l'anglais tirant une grande partie de leur sémantique par l'écrit (par exemple, le mot «*Goodbye*» aurait été une erreur de retranscription de la phrase «*God be with you*») crée une dynamique plus compliquée pour sa mise sur papier. Un lecteur yoruba pourrait probablement reconstruire un *ó* mis sur texte, en perdant éventuellement les modifications artistiques tonales, mais comment partager ce même ressenti avec les autres? Dans une langue définie par l'oral, cette traduction alphabétique perd inévitablement non pas du sens, mais du son du langage. C'est ainsi que le yoruba se définit par une portée généralement orale et poétique, qui s'ébrèche déjà en pensant à la retranscription par l'écrit.

Les caractéristiques orales de la langue yoruba font à ce qu'elle est véhicule de sa mémoire culturelle. L'ensemble de ses traditions orales et poétiques compose l'histoire du peuple, avec les contes, fables, mythes et légendes que l'on retrouve dans toute société humaine. Mais c'est surtout à travers l'espace poétique que l'on retrouve la part la plus importante de la contribution historique et culturelle du yoruba: presque toute composante de la vie yoruba trouve son expression dans la pluralité des formes poétiques⁷, telles que *oriki*, *ijala*, *ofo*... Sa partie la plus importante est la tradition *oriki*, qui rassemble une catégorie de poèmes-louanges livrés à tout objet: dieu, maladie, animal, lignée, personne, tout peut être accordé un *oriki*⁶. Leur fonction est plurielle, pouvant servir de simple salut verbal, de célébration pendant des temps festifs, d'instauration de nouveaux élus, mais ces poèmes ont généralement tous la caractéristique de créer des sentiments de solidarité et de fierté importante en rappelant ses ancêtres, ses relations personnelles, et son pedigree⁸. Ils prennent également la forme d'une trace historique de la culture yoruba en conservant la perspective populairement acceptée de la lignée et des réussites de son sujet, formant ainsi un genre fluide puisqu'ils sont construits au fil de leur vie⁷. Dans l'intérêt de conserver ces archives orales, ces poèmes sont seulement prononcés lors d'événements socialement importants par des bardes strictement formés, et un grand soin est pris à ne pas les corrompre ou de les oublier pour les prochaines générations⁸. Ces systèmes de mémoire apportent une dimension unique à la conception historique yoruba en entrelaçant souvenirs, poésies, et voix, tels des peintures éphémères multiples conservés de personne en personne. Cette conception artistique de la mémoire rend peut-être les archives historiques yoruba plus dignes du titre de «*littérature*» que les occidentales, véhicules de leur culture en forme et en fond.

Face à une normalité occidentale par rapport à la création littéraire, la langue yoruba s'affirme en reconnaissant les possibilités de la littérature orale en tant que véhicule de la mémoire culturelle et historique d'un peuple. Sa construction singulière fondée sur le musical et le poétique engendre une nouvelle conception des possibilités langagières, mais aussi des complications concernant sa transcription en écriture. Des notions idéalistes de traduction yoruba-français conservant sens et style commencent déjà à être remises en question par leurs structures si différentes.

II. Traduction Sémantique, Civilisatrice, et Poétique

En admettant sa mise sur papier, la traduction de l'œuvre poétique yoruba en français engendre bien d'autres problématiques concernant la transmission de sa signification. L'étymologie du mot français *traduction* remonte au latin *traducere*, ou *faire passer*, que l'on utilise aujourd'hui dans le sens de *faire passer* d'une langue à une autre. Mais son équivalent en yoruba, *túmo*, évoque plutôt l'idée de «*dénouer ou délier le savoir*»⁴. Le travail du traducteur se révèle véritable enquête historique et culturelle afin de trouver une représentation de l'idée originale dans une autre langue. Représentation plutôt que traduction puisque l'on ne peut pas tout *faire passer*: une traduction parfaite est tout simplement impossible. Il s'agirait alors de trouver un équilibre satisfaisant entre traduction fidèle du sémantique, des références civilisatrices, et de la poésie en elle-même.

La traduction sémantique se livre au problème essentiel du clivage culturel entre peuples, qui s'exacerbe d'autant plus en considérant yoruba et français. Inévitablement, des procédés comme le mot à mot se livrent à surcomplications, malentendus, et finalement d'une perte du sens original en se dénudant du contexte environnant. Considérons le proverbe suivant:

«*Oo sa ému l'ogbè o o ta ogure l'ofa; odé di ope; ogb' enu soké; ofé ni iro?*»

Déjà, les caractéristiques de la langue yoruba se prononcent à travers tonalité changeante, mais aussi une contraction importante d'idées. En effet, si l'on traduit ce proverbe en français de manière littérale:

«*Tu n'as point blessé avec un coutelas le vin du palmier à huile; tu n'as point blessé avec une flèche le vin du bambou; tu viens t'asseoir sous le palmier; tu tends la bouche, est-ce que ça coule automatiquement?* »

Alors qu'en réalité, il s'agit d'une manière imagée de dire «*qui ne tente rien, n'a rien*»⁵. Le traducteur se livre ici à l'intertextualité langagière yoruba autant que les circonstances sociales de l'environnement qui prêtent au proverbe. Même les phrases à un seul mot peuvent compliquer: «*Iyáanre!*»¹⁰ se traduit littéralement par «*Bonne igname pilée!*», mais il serait incorrect de ne pas inclure l'idée sous-entendue d'une vente, avec une forme complète telle que «*Voici une bonne igname pilée à vente!*». On en vient au problème essentiel de traduction sans contexte social, un travail qui sidère les traducteurs modernes depuis l'idée de repenser les structures sociales classiques avec seulement une trace écrite. Les mots seuls ne suffisent pas à les traduire complètement sans une idée de la culture environnante. Ainsi, la traduction sémantique du yoruba en français exacerbe les problématiques existantes de traduction par rapport au clivage culturel entre peuples.

Ces différences culturelles engendrent une seconde difficulté traductive quant à la reproduction d'un texte yoruba pour un public occidental: comment faire comprendre les faits de civilisation? Auteur Wole Soyinka, d'héritage yoruba et anglo-nigérien crée ses textes en maniant langue, religion, et formes théâtrales particulièrement méconnues par l'Occident. Certaines coutumes, traditions et structures sociales yoruba forment des bases de non-compréhension pour un public héritier d'une culture largement distincte. Ainsi, dans la pièce *Les Tribulations du Frère Jéro*, on doit par exemple expliquer l'insolence d'un enfant qui «*ne se contente pas de battre du tambour pour mendier, mais qui, se conformant à une coutume locale, tambourine des insultes à l'intention d'Amopé, la marchand*»¹¹. Ces instants sont véritablement intraduisibles puisqu'ils forment des habitudes spécifiques d'une culture. Les «*occidentaliser*» reviendrait à supprimer l'aspect de mémoire de l'œuvre et de complètement enlever du sens de chaque évènement. Cette nécessité de conservation se démarque d'autant plus lorsque l'on considère la part religieuse et spirituelle évoquée dans cette littérature orale. Le rapport d'évènements tels que des «*rites funéraires, agraires, sacrificatoires et purificateurs [...] le plus souvent à l'abri des regards profanes*»¹¹ s'exerce dans une véritable intimité de partage de croyances essentielles à la compréhension de la société yoruba. Il faut admettre une certaine confusion ou même un choc dans les publics non-habitués afin de pouvoir transmettre des actions centrales à une histoire. La traduction civilisatrice prendrait alors la forme d'une contextualisation ou d'une explication plutôt que d'une transposition d'univers yoruba en univers occidental. Ainsi, le traducteur se livre d'autant plus aux problèmes d'incompatibilité culturelle à travers la transmission des faits de civilisation.

Admettant la possibilité de la traduction sémantique et civilisatrice, il reste un grand vide à combler quant à une traduction complète de l'œuvre yoruba. Comment traduit-on le poétique? Les exemples précédents ne laissent aucune place à la conservation de la richesse poétique initiale des textes, se livrant à un certain prosaïsme dangereux d'une perspective esthétique et culturelle. Dans le proverbe «*qui ne tente rien, n'a rien*», les caractéristiques du langage yoruba se manifestent: la voix monte et descend sur les syllabes selon leur tonalité changeante, et l'assonance se manifeste dans «*oo, o o*», «*l'ofa, soké*», «*odé, ogbè*». Les deux traductions dépouillent la phrase initiale de sa musicalité tonale et de la beauté qu'apportent justement ses images complexes. Les textes yoruba sont ainsi «*immanquablement amputés [...] de leurs métaphores concises, de leurs longues énumérations imagées de noms élogieux, de leur humoristique façon de jouer sur les mots et de leurs paroles phoniquement esthétiques*»⁵. On ne les retrouve qu'en tant qu'ombres de leur forme initiale, avec seulement l'idée originale qui survit à peine. Si l'on tente également de traduire les caractéristiques poétiques, on se livre au problème encore plus néfaste de la normalisation en langue traduisante. Ces procédés perdent toute trace d'oralité et de culture en coalescent les textes originaux dans le moule de l'imaginaire poétique occidental. Il s'agit d'une «*traduction normative, domesticante, exclusivement sensible à la poétique de la langue d'arrivée*»⁴, et surtout ethnocentriste: on en revient aux dynamiques coloniales de conglomération culturelle. La beauté du texte traduit ne serait éventuellement

qu'une beauté littéraire française créée par le traducteur ne représentant en aucune façon la beauté du yoruba original. Ainsi, on refuse au yoruba et autres langues africaines leur capacité poétique, leur littérature en elle-même en les faisant conformer aux normes d'un imaginaire incompatible au leur. La traduction des aspects poétiques des œuvres yoruba engendre donc plusieurs chemin dangereux esthétiquement et culturellement, résultant souvent en instances de prosaïsme ou de normalisation.

Le travail de traduction yoruba-français se prête à une forte incompatibilité entre langues et cultures qui rend la reproduction textuelle d'autant plus difficile. Démunis d'un contexte social, les formes métaphoriques du langage perdent souvent de leur sens lorsque destinés à d'autres publics. Les références civilisatrices demeurent ainsi aussi intraduisibles et nécessitant explications supplémentaires. Mais la vraie tragédie d'une telle transposition langagière reste dans la perte et la perversion d'une richesse poétique singulière au yoruba amputée par les normes d'une autre culture. Il n'est pas seulement intéressant de rapporter les essences des histoires yoruba à elles seules, mais aussi de partager sa culture véhiculée par sa littérature en son ensemble.

III. Nouvelles Adaptations

La traduction des traditions littéraires orales africaines, dont en particulier le yoruba, s'est marquée sur un plan de manque à la fois quantitatif et qualificatif. Quantitatif puisqu'elles sont toujours relativement peu traduites, mais surtout qualificatives puisqu'elles sont généralement mal effectuées⁴ selon les difficultés énoncées dans les parties précédentes. Cependant, la conscientisation croissante des problématiques traductives engendrées par les dynamiques coloniales ainsi que la création de nouveaux réseaux de partage contemporains ont contribué à une pluralité de nouvelles adaptations de ces littératures orales. Selon Schleiermacher, pour une traduction réussie, «*ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre*»¹². Ces méthodes tentent ainsi tous de trouver un équilibre entre volonté initiale de l'auteur et compréhension du lecteur, entre séparations complètes du texte original et du traduit, hybridation des langues et des cultures, ou rejet entier du procédé traductif.

Pour certains, la traduction fidèle apparaît impossible face à l'incompatibilité langagière. C'est ainsi que l'on constate un clivage volontaire des textes originaux et traduits, avec ce dernier formant une œuvre littéraire à part entière. C'est un travail délicat puisqu'il exige un respect complet de la volonté initiale de l'auteur et se retrouve ainsi plus propice aux auteurs devenant eux-mêmes traducteurs. C'est le cas de Boubacar Boris Diop, pionnier de la restitution des traditions littéraires en langues nationales africaines à travers son œuvre romanesque wolofophone, qui a produit une traduction française de son roman *Doomi Golo*. Intitulé *Les Petits de la Guenon*, ce nouveau roman en fait étrangement le double des pages: au-delà de la

compression d'idées inhérente au wolof comme au yoruba, Diop ajoute des histoires entières ainsi que des nouveaux détours pour contourner les incompatibilités langagières¹³. Il s'agit à la fois d'une traduction et d'une explication: la version française est plus explicite et encadre davantage l'interprétation du lecteur. Selon Carré, la traduction sonore a été particulièrement difficile: Diop n'a jamais voulu une transformation des dynamiques wolof sonores en français en la supposant une bataille perdue d'avance¹⁴. Parmi ces concessions stylistiques, ce travail auto-traductif relève de possibilités concernant la reprise du pouvoir sémantique dans les mains de l'auteur: «*Je me suis senti totalement libre. [...] Imagine-t-on un traducteur normal se permettre une telle remise en cause de l'original?*» La prise de liberté de l'auteur perd sans doute des qualités particulières du wolof original, mais cette transposition d'univers en univers de la part du choix de l'auteur en constitue une méthode admirable de *faire passer* le sens autant que possible, et même d'en créer plus. Ainsi, le projet de construction du nouvel ouvrage permet au traducteur une adaptation différente plutôt que transformative, laissant place à un degré de liberté plus élevé dans l'espace de traduction littéraire.

À travers des perspectives modernes de multiple appartenance et de compromis dans la littérature-monde, d'autres trouvent leur consensus dans une hybridation traductive, c'est-à-dire un entrelacement des langues et des cultures afin d'en exprimer les deux. Revenons au théâtre de Soyinka: il consiste justement en un mélange cohésif de ses héritages yoruba, nigérien, et anglais. Alors que des pièces telles que *La Récolte de Kongi* sont majoritairement composées de répliques en langue anglaise, celles-ci sont souvent des traductions de pensées yoruba, et des termes yoruba isolés y sont insérés qui doivent être déduits du contexte théâtral pour un public occidental: par exemple, dans une scène, l'ancien *oba* (roi) est dévêtu de son pantalon sous son *agbada* (longue robe flottante), s'enveloppant les jambes d'un drapeau national puisqu'un roi ne peut jamais se donner en spectacle *l'ogolonto* (tout nu)¹¹. Une traduction interne s'y effectue aussi, où par exemple dans *Fous et Spécialistes*, une rengaine biblique est effectuée d'abord en anglais et enchaînée par une reprise en chant yoruba¹¹. Glossaires décrivant mots, chants, et traditions yoruba accompagnent éventuellement de tels spectacles pour y ajouter du contexte et permettre d'insérer encore plus d'éléments sémantiques et civilisatrices yoruba. Ces méthodes permettent de réfléchir sur la question identitaire moderne tout en permettant à un public de se plonger au vif dans la culture yoruba sans perdre de compréhension. L'entrelacement des langues est ainsi un autre moyen de véhiculer sa propre culture et de la transposer pour un public qui n'y appartient pas tout en gardant une trace de la beauté langagière originale.

Toutes ces adaptations admettent une circonstance transformative de l'œuvre originale. On concède une perte de la substance de son ouvrage dans l'intérêt de se faire comprendre par l'autre. Mais pourquoi céder à autrui? Meschonnic a raison en disant que «*quelles que soient les langues, il n'y qu'une source, c'est ce que fait un texte*»¹⁵: on enlève inévitablement à la singularité de cette source en tentant de la reproduire dans d'autres médiums, dans d'autres langues, dans d'autres circonstances. En reprenant les propos de Schleiermacher, il serait

peut-être temps de laisser le lecteur aller à la rencontre de l'auteur. Il s'agirait ainsi de «*rendre oralement les œuvres des littératures orales africaines*»⁴, de ne pas céder à la fois à la mise en écrit ou à la transposition en autres langues. Les grands opéras d'Italie sont réalisés dans d'autres pays entièrement en italien pour apprécier la finesse de la langue et de sa sonorité, avec éventuellement des sous-titres pour combler le l'écart de compréhension - pourquoi ne pas en faire de même en yoruba? Afin de réellement comprendre la beauté littéraire de l'œuvre orale yoruba, il faut en écouter. Les productions de la diaspora d'héritage yoruba dans d'autres pays prouvent la possibilité de renaissance culturelle à travers performances, religion, chanson¹⁶. Ainsi, une dernière adaptation se présente sous la forme d'une absence traductive dans l'intérêt de conserver la voix initiale yoruba.

Dans une capacité moderne s'ouvrant de plus en plus à l'œuvre littéraire africaine, de nouvelles adaptations se forment dans l'intérêt de trouver un équilibre entre compréhension du public et conservation de l'œuvre initiale, avec des idées d'un ouvrage traduit à part entière, de compromis langagier, ou bien de préservation totale de l'œuvre initiale. Chaque solution est largement circonstancielle, et dépend autant du projet de l'auteur que du public auquel il est destiné. Cependant, elles forment toutes des bases sur lesquelles la construction de partage culturel peut s'effectuer dans le domaine des littératures africaines.

La poésie yoruba se retrouve à l'intersection des problématiques de traduction des traditions orales africaines. Elle s'effrite à l'imaginaire littéraire occidental à travers sa construction singulière véhiculant sa mémoire. Elle résiste à différentes formes de traduction à partir du sémantique, de la civilisation, et du poétique. Mais ses adaptations modernes plurielles apportent également un moyen de transmettre sa culture, ses histoires, ses voix à un public mondial. Les barrières existantes de non-compréhension et même du rejet de ces littératures admettent la nécessité occidentale de «*l'expérience d'une pénétration plus profonde des langues étrangères*»¹², et en particulier africaines. Dans la suite de l'oppression culturelle, symptôme des dynamiques coloniales, ces traductions des littératures africaines offrent aux autres peuples l'opportunité de découvrir une beauté autre qui leur a été longtemps refusée et ôtée. Elles affirment la légitimité et la place de ces ouvrages dans une littérature-monde plus large au même titre que toute autre production littéraire, en comptant la préservation du fond et de la forme initiale autant que possible dans cette transposition d'univers. La traduction se retrouve ainsi à la fois capable d'assujettissement culturel mais aussi de transmission de littératures longtemps délégitimées.

Bibliographie

¹Platon, (-370). *Phèdre*, 274b-278e, *Lettre VII*, 340b-345c (traduction de Victor Cousin, 2008)

²Achebe, C. (2006). *Things Fall Apart*. Penguin Classics.

- ³Djebar, A. (1985). *L'Amour, La Fantasia*. Distribooks.
- ⁴Yai, O. B., & Joseph, O. (2000). Seuils pour repenser la traduction des poésies orales africaines. *Anglophonia/Calibran*, (7), 225-237.
- ⁵Babalola, A. (1963). La poésie Yoruba. *Présence Africaine*, XLVII, 211-217.
<https://doi.org/10.3917/presa.047.0211>
- ⁶Tunji Vidal. (1969). Oriki in Traditional Yoruba Music. *African Arts*, 3(1), 56–59.
<https://doi.org/10.2307/3334460>
- ⁷Awe, B. (1974). Praise Poems as Historical Data: The Example of the Yoruba Oríkì. *Africa: Journal of the International African Institute*, 44(4), 331–349. <https://doi.org/10.2307/1159054>
- ⁸Olayemi, R. V. K. (1968). Substance and circumstance: notes on translating Yoruba poetry. *African Notes: Bulletin of the Institute of African Studies*, University of Ibadan, 4(3), 29–34.
- ⁹Babalola S.A. (1966). The Content and form of Yoruba Ijala, Oxford, 168-9.
<https://doi.org/10.1017/S0022278X00016608>
- ¹⁰Ogunmola, K (1967), *The Palmwine Drinkard*, 50-51, (opéra d'après le roman de Tutuola)
- ¹¹Saint-André Utudjian, É. (1993). Processus d'acculturation et problèmes de traduction: le théâtre de Wole Soyinka. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 6(2), 79-101.
<https://www.erudit.org/en/journals/ttr/1993-v6-n2-ttr1479/037152ar.pdf>
- ¹²Schleiermacher, F. (1999) *Des différentes méthodes du traduire*. Paris: Seuil. (1ère publication 1813)
- ¹³Ngom, O. (2018). Peut-on se baigner deux fois dans le même fleuve ? À propos de l'auto-traduction de Doomi Golo par Boubacar Boris Diop. *Études littéraires africaines*, (46), 45–57. <https://doi.org/10.7202/1062266ar>
- ¹⁴Carré, N. (2015). Between mother tongue and “ceremonial tongue” : Boubacar Boris Diop and the self-translation of Doomi Golo, *International Journal of Francophone Studies*, vol. 18, <https://hal-inalco.archives-ouvertes.fr/hal-01276451/document>
- ¹⁵Meschonnic, H. (1999). *Poétique du Traduire*. Lagrasse: Verdier.

¹⁶Clarke, K.M/ (2007). Transnational Yoruba revivalism and the diasporic politics of heritage. *American Ethnologist*, 34: 721-734. <https://doi.org/10.1525/ae.2007.34.4.721>

Note

Les passages en langue yoruba ne sont malheureusement pas toujours exacts: son système tonal et son alphabet ne s'accordent pas toujours avec mon clavier américain.