

Caractéristiques poétiques de la lamentation en ifè et la traduction de Michée 7.1-6

Sena KOMI

Titulaire d'un master en traduction biblique à la FATEAC, l'auteur travaille comme coordinateur de traduction et conseiller en traduction de SIL Togo-Benin où il dirige deux projets : la traduction de l'AT en ifè et la traduction du NT en ikosso.

L'un des grands défis de la traduction de l'AT, c'est le grand nombre de textes poétiques¹. Tandis que le NT consiste en des textes narratifs et épistolaires, l'AT présente une grande variété de textes poétiques dans le livre des Psaumes, mais aussi chez les Prophètes².

Qu'est-ce que la poésie ? En fait, « la poésie », selon le *Dictionnaire Larousse*, c'est « l'art d'évoquer, de suggérer les sensations, les impressions, les émotions par un emploi particulier de la langue, par l'union intense des sons, des rythmes, des harmonies, des images, etc. »³.

Le langage poétique existe dans toutes les cultures du monde, mais chaque culture emploie des procédés stylistiques particuliers pour créer ce genre poétique et évoquer différentes sensations et émotions.

La langue ifè est une langue Niger-Congo transfrontalière, parlée au Togo et au Bénin. Le nombre de locuteurs se chiffre à 280 000 au Togo et 120 000 au Bénin, soit un total de 400 000 personnes⁴. Le programme d'alphabetisation en ifè, en place depuis 1983, se donne à la promotion et l'épanouissement des populations en général, et en particulier les couches analphabètes qui sont les plus vulnérables et défavorisées⁵. Le NT ifè a été publié en 2009 (10 000 exemplaires) et une révision a

¹ Il est estimé que dans l'AT jusqu'à un tiers des textes sont poétiques ; Lynell Zogbo and Ernst R. Wendland, *Hebrew Poetry in the Bible, A Guide for Understanding and for Translating*, 2019.

² Nous tenons à remercier Lynell Zogbo pour son aide dans la rédaction de cet article. Nous avons aussi incorporé certaines de ses idées dans sa présentation orale sur Mich 7.1-4 à un séminaire sur ce livre tenu par Ernst Wendland, Chris Lovelace et elle-même à la Jérusalem Center for Bible Translation, novembre, 2019.

³ Lynell Zogbo, *A la découverte de la poésie hébraïque : pour mieux comprendre et traduire la Bible*, 2018, p. 5

⁴ <http://www.ethnologue.com./bookstore/asp>, page consultée ce mardi 3 Mars 2020 à 10 heures.

⁵ Komi Sena, « En la développant, l'alphabetisation nous développe : un projet d'alphabetisation qui a réussi », *Le Sycomore* 7.2, 2013, pp. 29-39. La philosophie du programme est de faire de l'alphabetisation un outil de développement holistique et durable, accompagnés d'activités génératrices de revenus telles que la production et commercialisation du soja biologique et l'élevage amélioré des poules locales. Elle appuie également ses groupements sur les pratiques agro-écologiques et la gestion durable des terres agricoles.

été faite en 2019 (5 000 exemplaires). La traduction de l'AT démarrée en 2014 est toujours en cours, avec environ 45% des livres traduits. Mais la traduction de la poésie reste un défi. C'est l'une des raisons qui motive cette étude.

Dans ce travail nous allons étudier les procédés stylistiques que le génie ifè emploie dans la poésie, notamment dans un chant de lamentation pour nous aider à mieux rendre une traduction d'un texte poétique du même genre dans le livre de Michée, à savoir, le chapitre 7 des versets 1 à 6.

En effet, l'une des principales caractéristiques du peuple ifè, même jusqu'à nos jours, est l'*oralité*. Ainsi la poésie ifè se présente sous forme orale à travers les chants, les poèmes, les proverbes et les prières qui se transmettent de génération en génération. La poésie ifè emploie un nombre important de procédés stylistiques (dont beaucoup sont assez proches de ceux dans les textes poétiques en hébreu) : la répétition, le parallélisme (synonymique, antithétique, synthétique, ascendant, grammatical), les refrains, l'enveloppe ou « inclusio », le rythme, l'allitération, l'assonance, la rime, le jeu de mots, l'idéophone, la comparaison, la métaphore, la question rhétorique. Une étude systématique et détaillée de chacun des procédés stylistiques a déjà été réalisée⁶, mais ils seront évoqués de nouveau lors de notre étude ici.

En ifè, les chants (*orĩ*) se divisent en différents types ou genres, généralement basés sur les différents rythmes qui les accompagnent, par exemple :

- Le *orĩ-àgbàdzà* (le chant de *agbadja*⁷) est un chant de réjouissance pour louer ou dénoncer les faits culturels, sociaux et politiques. Ces chants ont six syllabes par ligne. Les vers sont courts et composés de trois à cinq mots.
- Le *orĩ-awó-òsùkpá*, « chant de la main de la lune », est une chanson d'amour qui s'exécute au clair de lune par des jeunes filles en cercle pour louer leur bien-aimé ou mépriser un prétendant. Pendant que les filles font leur prestation, les jeunes garçons prêtent attentivement oreille au message que les filles véhiculent. Les lignes sont composées de deux à cinq mots.
- Le *orĩ-àturukpe* (chant de *atroukpe*⁸) est un poème avec des lignes de cinq à douze syllabes. Il parle de deuil et est chanté lors des veillées funèbres pour consoler la famille éplorée.
- Le *orĩ-akoto*⁹, « chant de la gourde », est une chanson de louanges, louant ou dénonçant le plus souvent les faits socio-politiques, racontant aussi parfois une

⁶ Komi Sena, « Les procédés stylistiques de la poésie ifè », FATEAC, 2012, 15 pages, préparé pour Lynell Zogbo dans le cours sur la poésie hébraïque.

⁷ Dans la musique ifè le nom de certains genres musicaux n'est qu'une imitation du rythme. Le mot *agbadja* est donc une onomatopée.

⁸ Le mot *atroukpe* est une onomatopée.

⁹ Le genre *orĩ-akoto* (« chant de la gourde ») est aussi connu sous le nom *orĩ-gùdùgbá* (« chant de *goudougba* »). Le mot *goudougba* est une onomatopée.

parabole, une fable, une généalogie, ou un conte. Ses lignes sont composées de dix à quinze mots accompagnées d'un refrain.

Tous ces chants sont accompagnés de refrains dont le nombre de syllabes par ligne est fonction du rythme. Dans l'exercice de la traduction d'un passage poétique de l'AT, il faudrait alors en premier lieu examiner le passage en hébreu en question, puis se demander quels sont les procédés stylistiques disponibles en ifé qui permettront une traduction efficace.

Les procédés stylistiques hébraïques en Michée 7.1-6

Avant d'aborder le sujet des procédés stylistiques en Mich 7.1-6, il faudrait d'abord comprendre le genre du texte, ainsi que son rôle dans le texte et sa structure interne. Détecter les types de relations entre les constituants de la poésie hébraïque est l'un des principaux problèmes pour la traduction de l'AT¹⁰.

Bien que l'analyse de discours ou l'organisation du livre de Michée ait été une source de difficulté pour les exégètes depuis longtemps¹¹, la majorité des exégètes s'accordent pour diviser le chapitre 7 de Michée en deux parties principales : 7.1-7 et 7.8-20. En fait, le statut du verset 7 est sujet à débat, certains l'attribuant comme verset final de la première partie et d'autres comme verset initial de la seconde partie¹². Parmi les versions françaises, la majorité (TOB, BJ, FC, Semeur, PDV et NBS) lient le v. 7 à la première partie, mais Colombe, NVSR, et Segond 21 Étude l'attribuent à la deuxième partie. Cependant, nous avons considéré le fait que les vv. 1 et 7 sont formulés à la 1^{ère} pers. du sing. comme une indication d'une apertures au 7.7, et non pas d'une inclusion¹³, ce qui justifie notre délimitation ici.

La forme d'un poème, ainsi que les procédés stylistiques utilisés par le poète, contribuent beaucoup au sens de celui-ci. C'est à travers l'analyse de la forme du texte que le traducteur peut non seulement comprendre le message du poème, mais aussi apprécier son originalité, voire sa beauté¹⁴. Nous procédons donc à l'analyse de notre texte de base en hébreu. Dans notre étude détaillée de la péripécie 7.1-6, nous proposons une subdivision en deux strophes :

Strophe 7.1-4 : Michée débute avec l'expression d'une forte dépression, « Malheur à moi ». Ensuite il évoque les raisons de son découragement. Les péchés

¹⁰ Matthieu Richelle, *Guide pour l'exégèse de l'Ancien Testament, méthodes, exemples et instruments de travail*, Charols : Excelsis, 2012, pp. 95, 103.

¹¹ Ernst R. Wendland, *A Literary-Structure Analysis of the Prophet Micah*, 2019, p. 2.

¹² David J. Clark, Norm Mundhenk et René Péter-Contesse, *Manuel du traducteur pour les livres d'Abdias et de Michée*, Stuttgart : Alliance biblique universelle, 1988, p. 2.

¹³ Pour plus d'informations à propos de la méthodologie y compris la terminologie utilisée et les détails d'application cf. Wendland, pp. 1-3, 12-13 ; Wendland et Zogbo.

¹⁴ Zogbo, p. 22.

des Israélites, notamment des responsables du peuple, sont nombreux et décrits par des images très fortes. Le comportement du peuple est tel que même « le meilleur » et « l'homme droit » parmi eux n'est pas agréable à l'Éternel. En effet, ils ne sont que « ronce » et « buisson d'épines ». Michée conclut la strophe en évoquant la conséquence de leur comportement condamnable : le jour du jugement de l'Éternel va s'abattre sur le peuple.

Strophe 7.5-6 : Avec un impératif, signe d'aperture, Michée change de thème. Il passe de l'injustice et la corruption des dirigeants du peuple à la dégradation inexprimable des relations interpersonnelles et familiales. Après avoir peint un tableau sombre des relations entre les hommes, Michée conclut la strophe par un résumé très court mais lugubre en disant : « chacun a pour ennemi les gens de sa maison » (NVSР).

Strophe 7.1-4

Le prophète commence par l'interjection *אלי לי* 'alloy lî, « Malheur à moi ! », un cri énergique de lamentation exprimant un sentiment d'angoisse, de découragement ou de désespoir¹⁵. Voir TOB, NVSR, BJ, SR. Le simple « Hélas ! » de la FC rend bien l'idée¹⁶.

Ce cri de détresse est suivi d'une image métaphorique tirée de la vie agricole d'Israël qui décrit l'état d'âme du prophète. Il y est question de la fin de la récolte : la cueillette des fruits d'été, et du grappillage de la vigne après la vendange, qui dans ce contexte, semble un signe de tristesse. Les deux éléments de comparaison (tirées de la vie agricole en Israël) forment un chiasme en « fruit – grappe – grappe – fruit »¹⁷. En effet, Michée utilise cette structure avec deux buts : d'abord, débiter une nouvelle strophe et ensuite, souligner ce cri de désespoir ou de découragement.

Nous pouvons aussi apercevoir un jeu de mots fait par Michée pour exprimer la force du manquement : *אין־אשכול לאכול* 'êyn 'èškôl lè'èkôl, « Il n'y a pas de grappes à manger ».

Les deux premières lignes du v. 2 présentent un parallélisme synonymique, annonçant ce qu'on ne trouve pas en Israël¹⁸ : le *הסיד* *hâsîd*, « fidèle », est parallèle au *ישר* *yâšâr*, « juste/honnête », et *מִן־הָאָרֶץ* *min-hâ'ârèç*, « du pays », à *בֵּאֲדָם* *bâ'âdâm*, « parmi les hommes ». La forme verbale *אבד* *'avad*, « a disparu », correspond à la particule de négation *אין* *'âyin*, « il n'y a pas ».

¹⁵ Ernst R. Wendland, *Micah: Exegetical and Translational Guide Questions*, 2019, pp. 158-159.

¹⁶ Clark *et al.*, ouvr. cité, p. 203.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

Michée évoque dans ces deux lignes qu'il n'y a absolument pas d'hommes justes dans tout le pays : c'est une hyperbole¹⁹.

Les deux dernières lignes du verset illustrent également le parallélisme synonymique et mettent en relief le crime reproché aux Israélites. Ces deux métaphores²⁰ sont empruntées au domaine de la chasse ou de la guérilla. Il y a un mouvement ici du général כָּלָם *koullâm*, « eux tous », au spécifique אִישׁ אֶחָד, « chacun ». Le verbe יִאָרְבוּ *yè'èrôvouû* évoque la position de quelqu'un qui se cache pour surprendre et attraper l'animal ou l'ennemi passant à proximité. Le verbe correspondant יִצוּדוּ *yâçoùdouû* suggère l'intervention du chasseur qui poursuit un animal ou du soldat qui pourchasse un ennemi, pour le faire tomber dans un piège²¹.

Au v. 3, Michée évoque encore la cruauté des gens qui devraient, en raison de leur position sociale, respecter et faire respecter la justice, mais qui au contraire abusent de leur situation pour en tirer des avantages personnels. Il emploie à cet effet une métaphore frappante pour exprimer d'une manière figurative ou ironique le mal qu'ils font²², litt. « pour le mal leurs deux (mains) le font bien ».

Dans la première ligne l'auteur oppose הָרַע *hâra'*, « le mal », à להֵיטִיב *lehéyîtv*, « faire bien/bien faire ». C'est un rapprochement voulu par l'auteur, pour accentuer le caractère condamnable de l'attitude des Israélites : la seule chose qu'ils arrivent « à bien faire », c'est le « mal », et ils le font à « deux mains »²³ !

De même que le mot חָסִיד *hâsîd*, « fidèle », domine la première ligne de 7.2, ainsi le mot רַע *ra'*, « mal », est mis en emphase dans le 7.3a. Ainsi le prophète-poète exprime une ironie extrême. Au lieu d'exceller dans la « bonté », les gens excellent dans le « mal ». Notons que comme le prophète Amos, Michée inverse l'ordre des racines (« mal » – « bien ») pour choquer son audience²⁴. La FC offre une bonne traduction en disant « Ils sont maîtres dans l'art de faire le mal ».

Les lignes parallèles qui suivent parlent de la corruption dans la société. Il y a au moins deux participants et probablement trois qui sont indexés : une personne dans

¹⁹ Wendland, *Exegetical and Translational Guide*, p. 160.

²⁰ « «Tous sont à l'affût pour le sang» est une métaphore de chasse pour décrire la violence sournoise de l'élite du peuple de Dieu. Le terme «sang» est souvent employé par les prophètes du 8^e siècle av. J.-C. (Amos, Osée, Ésaïe) pour décrire la violence et la mort. «Chacun traque son frère avec le filet», ils exploitent les uns les autres dès qu'une opportunité s'offre à eux... les hommes faits à l'image de Dieu, les partenaires de l'alliance n'ont aucune valeur » (Wendland, *Exegetical and Translational Guide*, pp. 76-77 ; traduction de l'auteur).

²¹ Clark *et al.*, p. 205.

²² Wendland, *Exegetical and Translational Guide*, p. 77.

²³ Clark *et al.*, p. 205.

²⁴ Lynell Zogbo, « Rhetorical Devices and Structure 'at the Service' of the Message: The Final Vision of the Book of Amos », *JOTT* 16, 2003, pp. 45-66.

une position très élevée dans la société השר *haššar*, « le chef », et השפט *haššôfêt*, « le juge », ensemble avec הגדול *haggâdôl*, « le grand ». Ce dernier est mis en relief par plusieurs pronoms emphatiques et une description détaillée.

Les deux premières lignes du v. 4 traitent encore du comportement condamnable des Israélites. Elles se composent de deux éléments en parallélisme synonymique. טובם *tôvâm*, « leur bonté », est comparée à חדק *hédèq*, « une ronce », tandis que leur ישר *yâšâr*, « droiture », est comparée à מסוכה *mesoûkâh*, « une haie d'épines ». Le prophète utilise encore une figure sarcastique pour décrire les Israélites. Il a renforcé sa critique par l'emploi d'un effet sonore, l'assonance à travers ces vers, avec la répétition du son « a »²⁵ :

טובם כחדק ישר ממסוכה
יום מצפיך פקדתך באה עתה תהיה מבוכתם:

tôvâm kehédèq yâšâr mimmesoûkâh
yôm meçappèykâ peqoudâtekâ vâ 'âh 'attâh tihyèh mevoûkâtâm

Il est possible de voir une gradation dans l'utilisation des termes, avec une progression de טובם *tôvâm*, « leur bonté », à ישר *yâšâr*, « droiture », et de חדק *hédèq*, « ronce », à מסוכה *mesoûkâh*, « buisson d'épines ». En effet, lorsque le prophète dit que ces gens sont honnêtes et bons, il ne le croit pas ! Parler des « meilleurs » et des « plus honnêtes » est pour lui une façon de désigner les « moins mauvais » et les « moins malhonnêtes », dans l'ensemble d'une population qui ne se préoccupe guère d'obéir à Dieu. C'est une tournure ironique. C'est pour faire ressortir cette ironie que la FC reformule de la manière suivante²⁶ :

On ne trouve pas plus de bonté en eux
que dans un tas d'orties,
pas plus d'honnêteté
que dans un amas de ronces. (Mic 7.4 FC)

Ce verset pose des problèmes à cause des changements de personne grammaticale de « leur » dans טובם *tôvâm*, « leur bonté » à « tes » מצפיך פקדתך *meçappèykâ peqoudâtekâ*, « tes sentinelles, ta punition », et le retour à « leur » dans מבוכתם *mevoûkâtâm*, « leur confusion ». L'emploi de la 2^e pers. masc. sing. peut désigner soit Dieu lui-même, à qui le prophète s'adresserait dans cette sorte de plainte (mais dont il parle à la 3^e pers. au v. 7), soit (à titre collectif) les Israélites, devant qui il parle et qu'il désigne également à la 3^e pers. à la fin du verset. De tels changements de personne grammaticale sont fréquents en hébreu, et il peut être légitime dans une traduction d'harmoniser l'emploi des pronoms pour éviter des malentendus. C'est ce que la FC a fait en mettant la dernière affirmation du v. 4 à la

²⁵ Wendland, *Exegetical and Translational Guide*, p. 162.

²⁶ Clark *et al.*, p. 207.

2^e pers. pl. (hébreu 3^e pers. pl.) pour harmoniser avec le v. 5 : « vous vivez... Ne croyez pas... »²⁷.

Strophe 7.5-6

Les vv. 5-6 reprennent le thème des vv. 2-4a, celui de la corruption et de la désobéissance, mais dans une perspective un peu différente. En effet, le prophète montre ici le niveau de corruption atteint par les Judéens²⁸. La division en strophe se justifie par le changement de personne en hébreu et l'utilisation d'un impératif.

Le v. 5 se compose de trois éléments en parallèle : les deux premières lignes forment un parallélisme synonymique, et la troisième ligne un parallélisme synthétique.

Dans ce verset l'emploi de la forme impérative est dominant. En outre, dans la dernière phrase il change de structure (discontinuité) : au lieu de « Garde les portes... ton sein », c'est plutôt « Devant celle qui... Garde les portes de ta bouche ». La traduction de la PDV rend bien « Attention ! N'ouvrez pas la bouche, même devant votre femme ». L'emploi abondant de l'impératif et ce changement de structure servent à renforcer l'idée du prophète²⁹, évoquant avec force la corruption des relations familiales : la confiance n'est plus possible³⁰.

Le prophète a aussi utilisé quelques effets sonores, l'allitération et l'assonance pour mettre son message en emphase. Les deux premières lignes ont en commun les sons : « 'al... t... oû... v/b... ». Dans ce qui suit, la ligne débute avec « mš... ħ » alors que la deuxième commence avec les mêmes sons renversés (métathèse) « šm... ħ ». Les deux dernières lignes sont terminées par le son « kâ ».

Dans ces lignes parallèles, « proche » correspond à « ami » ; de même « Ne croyez pas » à « N'ayez pas confiance », verbes synonymes à l'impératif. Une forme de gradation dans l'utilisation des termes aussi se fait sentir car « intime » semble plus fort qu'« ami ». Il y a une progression encore plus forte dans la troisième ligne puisqu'elle mentionne le degré de relation le plus étroit qui soit, celle de l'homme et de sa femme : « celle qui est couchée/se repose sur/dans ton sein » est une expression figurative qui désigne l'épouse légitime³¹.

Au v. 6, la corruption des relations normales entre gens de la même famille va plus loin que l'absence de confiance : c'est le règne de la discorde, de la dispute

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Wendland, *Exegetical and Translational Guide*, p. 164.

²⁹ Zogbo, *A la découverte*, p. 35.

³⁰ Clark *et al.*, pp. 208-209.

³¹ *Ibid.*

active, de l'hostilité au cœur du noyau central de la famille³². Pour mettre en relief cette atmosphère de méfiance au sein de la famille le prophète conclut la strophe par une expression proverbiale.

Les deux premières lignes forment un parallélisme basé sur la forme grammaticale. Il y a une alternance masculin-féminin, ainsi qu'une mise en relief par la paire de mots : « fils »-« fille », « père »-« mère ».

La deuxième ligne et la troisième ligne forment un parallélisme synonymique, mais il y a ellipse du verbe dans la troisième ligne. Néanmoins le parallélisme grammatical se voit.

La première et la dernière ligne font ressortir l'effet sonore « é », alors que la deuxième et la troisième ligne sont dominées par le son « a ». On pourrait conclure que le son « a » est encadré par le son « é ». Cet « encadrement » de sons marque ce verset comme particulièrement poétique.

Étude d'un chant de lamentation en ifè

Le chant qui fait l'objet de notre étude, *òtítú tá*, « la vérité est finie », est de Adjifou Raoul, compositeur et chanteur de la musique ifè nommée *goudougba*. Il est originaire de la zone de l'Est-Mono située dans la préfecture de l'Ogou au Togo. Le chant a été inspiré par un événement courant qui s'est passé en 2018 : un villageois est mort laissant derrière lui ses deux femmes et leurs enfants, ainsi que pas mal de biens. Après ses obsèques les frères et les sœurs du défunt se sont accaparés ses biens laissant les veuves et les orphelins dans la misère. Malheureusement, c'est une pratique courante dans beaucoup de sociétés en Afrique. C'est donc pour dénoncer et désapprouver cette pratique que ce chant a été composé.

En ifè ce chant appartient au genre *àborirá*, « lamentation », choisi parce que notre texte biblique constitue en fait, une lamentation.

Les chants en ifè se présentent en lignes ou vers divisées en strophes. Dans le chant qui suit, nous proposons trois grandes strophes, démarquées par des procédés stylistiques bien précis et par des refrains. Celles-ci traitent les thèmes suivants : Absence de confiance en générale (L4-6), Absence de confiance dans les relations sociales (L10-15), Corruption des parents du défunt (L16-24).

Òtítú tá, « La vérité est finie »

L1 *Òtítú tá léàyé bí níí,*«

La vérité est finie dans cette vie ici vraiment,

L2 *Tèmi ña àkaralé-ònínyà kò wà gidiì,*

Mes gens, la confiance n'existe même pas,

³² *Ibid.*

- L3 *Òtító tá léàyé kpó nii è kè mà gìqù ?* La vérité est finie complètement vraiment,
ne le savez-vous pas ?
- L4 *Ó tá ñqì-erā ñmó-kóko ña,* Elle est finie chez les animaux dans la campagne,
L5 *Ó tá ñqì-ònyà ñmólé ña lɔɔ,* Elle est finie chez les humains dans la maison vraiment,
L6 *Ó tá ñqì-egi ñmó-igbé lɔ nii.* Elle est finie chez les arbres dans les broussailles vraiment.
- L7 *Òtító tá léàyé bí ni* La vérité est finie dans ce monde ici vraiment,
L8 *Ídza, àkaralé-ònyà kò wà* Mon ami, la confiance sur l'homme n'existe pas,
L9 *Òtító tá léàyé kpó ni ooo* La vérité est finie dans ce monde ici vraiment.
- L10 *Ònyà yèè ò mà oo* L'homme que tu connais,
Ní náa wo idì-ikù-èè láyè béè C'est lui cherche ta mort dans ce monde.
L11 *Aya yèè ò né á* La femme que tu as mariée,
Máa karalé ñntá-ña láyè bee Il ne faut pas avoir confiance en elle jamais.
L12 *Ídza yèè ò qá béè* L'ami que tu as eu,
Máa karalé ñntá-è láyè bee Il ne faut pas avoir confiance en lui jamais.
L13 *Boba yèè è né ña á* Les pères que tu as,
Máa káralé ñntá-ña láyè bee Il ne faut pas avoir confiance en eux jamais.
L14 *Ínà yèè ò né yíí* La mère que tu as là,
Máa karalé ñntá-è láyè bee Il ne faut pas avoir confiance en elle jamais.
L15 *Óma yèè è bíí* L'enfant que tu as là,
Máa karalé ñntá-ña láyè bee Il ne faut pas avoir confiance en elle jamais.
- L16 *Kí tse tsí Ràwùlú tsàlàyé béè ná lee ?* Pourquoi Raoul a-t-il fait cette réflexion ?
L17 *Bí kò tseé ò kà mùràà.* Si cela ne t'est pas arrivé,
L18 *Ñ ní ònyágbó-kà wà,* Tu ne peux devenir sage.
Ó wà tsí dzé olówóoo. Je dis qu'il y a un monsieur,
L19 *Ó né óma, tsí né aya,* Il vit et est riche,
Tsí ówó gbo wà fúu, Il a des enfants, il a des femmes,
L20 *Onùgbó yèè né inábi náko nábooo.* Il possède aussi de biens,
L21 *Tsí ò qí nódzò-kà, nódzò-kà, tsí ikú ñde,* Ce monsieur a des frères et sœurs, mâles et femelles.
Tsí kpa onùgbo è kata lɔɔɔ. Un jour, un jour, la mort se leva,
L22 *Òbí-è ña ñde, tsí lé aya-è sókoo,* Et frappa à mort ce monsieur finir.
L23 *À ñde, tsí lé óma-è ña lɔɔɔ,* Ils se levèrent et renvoyèrent ses enfants partir,
L24 *À lé ña, tsí dzokó ñntá-ijé-è ña kpóoo.* Ils les ont chassés et se sont assis sur tous ses biens.
- L25 *Òtító tá léàyé kpó ni oo* La vérité est finie dans ce monde vraiment
L26 *Àkaralé-ònyà kò wà* La confiance en l'homme n'existe pas
L27 *Òtító tá léàyé bí ni oo* La vérité est finie dans ce monde ici vraiment »

Refrain (L1-L3) : Un refrain est une ligne ou une série de lignes qui apparaissent à plusieurs reprises dans un poème ou un chant³³. Dans ce chant il apparaît à trois reprises : au début (L1-3), au milieu (L6-9) et à la fin (L25-27). Ici le refrain commence par une déclaration saillante par laquelle l'auteur exprime un sentiment de tristesse et de découragement. Il renforce son cri de lamentation à travers un

³³ Zogbo, *A la découverte*, p. 44.

emploi abondant du son « i » (l'assonance) et par la rime « i » à la fin des trois premières lignes (et aussi dans plusieurs mots).

Il s'agit en fait de trois lignes parallèles synonymiques, où la même idée se répète à partir de mots qui se correspondent : le mot *òtítá*, « vérité » (A, A') est parallèle au mot *àkaralé*, « confiance » (B) et le verbe *tá*, « est fini » (A, A') correspond à *kò wà*, « n'existe pas » (B). Notons qu'il y a une progression nette de ligne en ligne. En A le premier verbe est à la forme positive, tandis qu'en B on a affaire à une forme négative. La troisième ligne n'est pas une simple répétition de la première, mais elle est plus forte, avec une hyperbole *tá...kpón*, « est complètement finie », et une question rhétorique *è kè mà gidi*, « ne savez-vous pas ? ».

Le compositeur interpelle et donne une alerte à son auditoire, *tèmi ña*, « mes gens/amis/frères/parents », que la corruption est un fléau qui existe partout. A et A' insistent que c'est *làyé bí*, « dans ce monde », que tout est corrompu.

Strophe (L4-L6) : Pour illustrer ces propos, le chanteur offre une liste des endroits où la vérité est finie : chez les animaux, les humains, et dans la forêt. Le poète-chanteur parvient ici au paroxysme de sa lamentation : toute la création est corrompue. Il insiste dans L5-6 avec le mot « vraiment ». Ces lignes sont frappantes par la répétition des mots et des structures grammaticales.

Strophe (L10-L15) : Le chanteur entame cette nouvelle strophe avec le refrain (L1-3). Une possibilité est de le considérer comme faisant partie de la première strophe, donc fermant la première strophe. Alors on parlera d'« inclusion » ou d'« enveloppe »³⁴. L'autre possibilité est de le considérer comme ouvrant une nouvelle section, c'est-à-dire une « aperture » de cette strophe.

Le poète-compositeur rappelle donc cette situation d'une corruption généralisée avant d'en venir au cas particulier de l'humanité tout entière. Personne ne peut se fier à son semblable. La corruption a gagné les relations sociales en général, mais plus particulièrement dans la famille.

Les parallélismes sont extrêmement frappants dans cette strophe. La ressemblance entre les lignes est observable au niveau du sens, des sons, des rimes et au niveau de la structure grammaticale³⁵. Dans la première ligne *ònyà*, « l'homme », désigne l'humain en général. L'expression « l'homme que tu connais » désigne un ami, un proche ou même un parent. Mais on ne peut se fier à lui car, déclare le chanteur, « c'est lui qui cherche ta mort dans ce monde » (L7-11). Chercher la mort de quelqu'un est le degré le plus élevé de la violence que les

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

hommes commettent. Dans les L10 à 15 les parallélismes grammaticaux (basés sur des propositions subordonnées, « l'homme que... », « la femme que... », etc.) font ressortir la triste vérité qu'évoque le compositeur-chanteur : on ne peut faire confiance ni à l'homme que tu connais (L10), ni à la femme que tu as épousée (L11), ni à l'ami que tu as eu (L12), ni aux pères que tu as (L13), ni à la mère que tu as (L14), ni à l'enfant que tu as engendré (L15). Cette répétition de structure crée un rythme très fort et la répétition du vers, « il ne faut pas avoir confiance en lui/elle jamais » (L10-15), renforce l'idée du poète.

L'une des caractéristiques principales de cette langue, comme l'hébreu, est la répétition³⁶. Dans cette strophe et plus précisément dans les L11-15, la ligne *máa karalé ñntá-è láyé bæe*, « il ne faut pas voir confiance en lui/elle jamais », apparaît après chaque vers tout le long du poème. Dans cette partie du chant le compositeur-chanteur chante la première partie de chaque ligne, tandis que le chœur répond avec le refrain, la deuxième partie de la ligne.

Dans ce chant il y a donc au moins deux refrains distincts, l'un qui apparaît dans les L1-3, L6-9 et L25-27 et un deuxième qui apparaît dans les L11-15.

Strophe (L16-L24) : Dans cette dernière strophe, le poète-chanteur continue sa lamentation, mais cette fois-ci évoquant des membres de la famille qui, en raison de leur position sociale, devraient respecter et faire respecter la justice, mais qui abusent de leur situation pour en tirer des avantages personnels. Ce sont les parents du défunt, qui devraient protéger et faire preuve de miséricorde envers la veuve et les orphelins, qui usent de violence pour s'emparer de l'héritage et livrer les faibles à la misère³⁷.

Il existe dans la poésie ifè des questions rhétoriques (L3), mais ici (L16) il s'agit d'une vraie question qui commence la strophe, suivie d'une réponse. À travers cette forme interrogative, le chanteur introduit la base de sa réflexion et son inquiétude. Il exprime sa douleur face à l'absence de confiance dans le monde et veut conduire son auditoire à ressentir les mêmes sentiments. Ces émotions sont exprimées à travers un allongement des voyelles qui figurent à la fin de chaque ligne, un procédé stylistique souvent rencontré dans les chants ifè (L20-24).

Tout le reste du poème (L17-24) apporte la réponse à cette question, racontant la tragédie qui est arrivée presque comme un récit narratif.

L'auteur parle de lui-même à la 3^e personne, il cite d'ailleurs son nom. C'est l'une des caractéristiques de la poésie ifè. L'auteur cite son nom d'une part pour s'identifier comme étant l'auteur du chant, et d'autre part pour attirer l'attention de

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Clark *et al.*, p. 210.

son auditoire sur le thème de son chant. Ce procédé est généralement attesté au milieu du chant, et parfois aussi au début. Ici le nom du chanteur est mentionné au début de la troisième et dernière strophe (L16).

Dans beaucoup de langues, dans une unité linguistique ou littéraire quelconque, on peut insister sur le point de départ en y faisant régulièrement référence. En poésie ou dans les chants, cela se traduit par un procédé stylistique formel appelé « inclusio », « inclusion » ou « enveloppe ». Ce procédé, qui consiste en la répétition d'un mot, d'une expression ou des phrases au début et à la fin de l'unité en question, peut concerner un livre, un passage de quelques versets et même une phrase, où il peut mettre en relief ce qui se trouve au milieu³⁸. Dans ce chant en ifè on trouve ce procédé. C'est le refrain qui joue le rôle d'« enveloppe » en encadrant tout le chant. Voir L1-3 et L25-27. La répétition des mêmes mots au début et à la fin du chant marque l'unité du texte et ici signale la conclusion.

La rime, c'est-à-dire, la répétition de sons ou de syllabes à la fin des vers poétiques, a été très pratiquée dans ce chant, par exemple la répétition du mot *béé*, « ici », à la fin des lignes L10 à L13, etc.

Le langage figuré fait partie non seulement du monde poétique mais aussi de notre monde de tous les jours. Le compositeur en utilise dans sa dernière strophe (L24). Ici l'expression « s'asseoir sur » met l'emphase sur le degré de violence fait par les membres de la famille sur les biens du défunt.

L'analyse de ce chant nous a permis d'identifier un grand nombre de procédés stylistiques de la poésie ifè. Nous verrons par la suite que beaucoup sont similaires à ceux de la poésie hébraïque. Cette étude constitue donc un atout pour mieux traduire la poésie hébraïque.

Proposition de traduction de Michée 7.1-6

Maintenant que nous avons bien étudié notre texte, nous proposons notre traduction en ifè.

<i>Kpòṣ, èrá rá mí oòò !</i>	« Malheur à moi !
<i>Nààsòkò yèè à náa wà ká èso-egi ña á,</i>	Pendant la récolte des fruits,
<i>Bèè ní ñ wà rí ara-mi ééé,</i>	C'est comme cela que je suis à mes yeux.
<i>Nààsòkò yèè à náa kpèntsé-rèṣṣí é,</i>	Pendant le grappillage du raisin,
<i>Bèè ní ñ wà rí ara-mi ééé.</i>	C'est comme cela que je suis à mes yeux.
<i>Éwo-rèṣṣéè òma-ká bé kò wà, tsi ká dzeee,</i>	Il n'y aucune grappe à manger,
<i>Fígi títṣ yèè náa dṣ ñgè-mí é,</i>	La nouvelle figue qu'on désire tant,
<i>òma-ká-è bé kò wàà.</i>	Il n'y en a point du tout.

³⁸ Zogbo, *A la découverte*, p.43 ; Zogbo et Wendland, p. 49.

Ònyà-olì-òtítís tã ònlú é,
 Ònyà-àtsòtítís òkò wà róóó,
 Àḡa kpó à dǎ ònà sí,
 Tsí ká tse tsí àmbara kó dǎ òlèèè,
 Kúnukú wà dǎ òfè fú enikéédzi-èèè.
 Bí ó dzé ká tse òbádí, à tó òkè.
 Ògá wà ká arù fúnèèè,
 Àkpèdzó kò wà kpe edzò nǎǎfèèè,
 Ònùgbó òkò gbo, bí òfè-kǎ wà òkò,

 À náa bèrèè náàrì kpa ewé bòò,
 Àḡa kpó à mú arù dǎ sí nííí.
 Ènè yèè sǎ lǎrè òkò kpó é,
 Ní sí dzé agúgú yíí
 Ènè yèè dzé àtsòtítís é,
 Ní sí gbóró lǎrè ewé-agúgú yíí
 Ddzó yèè agbáfó-òdǎyé fò-è òkò kperí é,
 Àsòkò-ètí fǎfà-è é, ó bàa sí,
 Bàáyí é à rò má sí ooo.

È máa káralé sí ònà-ònyà-òfè òkò
 È máa káralé sí ònà-idza-kǎǎǎ
 Ònòbèè yèè gǎdǎ wà sǎ nábé-è é,
 Máa dzé tsí arù ònà-òdzú-èèè
 Fèè, òkò ònòkèè kò wà kpe boba-è ní ònyà
 Òkò ònòbèè kò wà bale éwo fú ònà-è.
 Àya-òkò gbo kò wà balé éwo fú arakò-è.
 Òtè-kúnukú wà nábé-ìlè tòḡu-ká-è ní ooo.

(Mich 7.1-6, ifé)

Mich 7.1-6 est un texte poétique à la fois beau et complexe. Et nous avons décidé de rendre cette poésie dans une forme poétique³⁹ dans notre langue, parce que le langage poétique existe dans notre culture, même si ses formes ne sont pas identiques à celles de langue hébraïque.

Comme le texte de la chanson en ifé est divisé en strophes, nous avons divisé ce texte en deux strophes vv. 1-4, et 5-6. À l'intérieur des strophes, nous avons conservé les lignes parallèles qui se trouvent dans la poésie en hébreu, car cette caractéristique se retrouve aussi dans la poésie en ifé (cf. notre chant, L10 à L15).

L'homme loyal est fini dans le pays,
 Les hommes droits n'existent plus.
 Ils sont tous en embuscade,
 Pour verser le sang par terre,
 Chacun tend un piège à son prochain.
 Si c'est pour faire le mal, ils sont des maîtres.
 Le chef exige des cadeaux des gens,
 Le juge ne juge pas gratuitement,
 Les personnes influentes aussi, si elles désirent une chose,
 Elles en demandent sans le cacher,
 Eux tous ils intriguent ensemble.
 La meilleure personne d'entre eux,
 Elle est qui ? Une ronce.
 La personne soi-disant est droite,
 Elle est pourtant pire que les herbes épineuses.
 Le jour que tes prophètes ont annoncé,
 Le moment de ton jugement est en train de venir.
 Maintenant ils sont dans la confusion.

 Ne mettez pas confiance en vos gens.
 Ne mettez pas confiance en un quelconque ami.
 Même la femme qui se couche sous toi,
 N'ose pas ouvrir ta bouche devant elle.
 Car le fils n'appelle pas son père que quelqu'un.
 La fille n'incline pas sa tête à sa mère.
 La belle fille aussi n'incline pas sa tête à sa belle-mère.
 En effet, l'ennemi de chacun est sous le toit de lui-même. »

³⁹ Les versions GNB et NLT ont traduit ce texte sous une forme prosaïque plutôt que poétique, cf. Wendland, *Exegetical and Translational Guide*, p. 158.

Nous avons employé un langage poétique, des rimes, des sons, des images pour faire ressortir non seulement la beauté du texte, mais le sens et les émotions du message :

- Nous avons rendu le cri de détresse par *èrá rá mí*, « le malheur m'a perdu », c'est une langue poétique, car en prose nous dirions *h rá ní oòò*, « je suis perdu ! ».
- Dans le 7.1 *oòò* a été ajouté à la fin de la ligne pour créer l'émotion et souligner cette expression de détresse.
- Dans la poésie ifè des voyelles allongées sont ajoutées à la fin de vers. On peut aussi allonger les voyelles des mots qui terminent le vers. Ce procédé a pour but la rime qui exprime la beauté et l'émotion. Nous avons donc allongé les voyelles finales de certaines lignes pour créer un effet poétique (*bééé, bééé, róoo, èéé*, etc.)
- Nous avons préservé les parallélismes où c'était possible (voir 7.4 ; 6b, c).

Conclusion

Il est important pour le traducteur de traiter un texte dans son entièreté, de définir les limites du texte à traduire, et d'analyser la structure interne de celui-ci. La compréhension de la structure interne d'un texte permet au traducteur de suivre le fil des idées. Mais c'est en connaissant bien sa langue, en choisissant le genre approprié requis par la culture cible, et en employant ses propres procédés stylistiques que le traducteur arrivera à recréer la beauté poétique dans sa traduction.