

Traduction et stylistique : Une analyse de la traduction d'*Arrow of God* de Chinua Achebe

Iheanacho A. Akakuru et Nwanne Mkpa

Volume 42, numéro 4, décembre 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/001865ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/001865ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (imprimé)

1492-1421 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Akakuru, I. A. & Mkpa, N. (1997). Traduction et stylistique : Une analyse de la traduction d'*Arrow of God* de Chinua Achebe. *Meta*, 42(4), 641–648.
<https://doi.org/10.7202/001865ar>

Résumé de l'article

Les auteurs analysent la traduction de *Arrow of God* afin de déterminer dans quelle mesure le processus de traduction a influencé le style, voire l'orientation de l'œuvre originale. Us relèvent des cas de modifications de la langue source qui concernent le plus souvent des mots et expressions qui sont contexte-dépendants et concluent que même si, dans l'ensemble, la traduction respecte l'esthétique de l'original, on remarque néanmoins un décentrement. Or, les éléments que l'on violente sont ceux qui participent du style de l'auteur, de ses stratégies particulières, etc. Et c'est en les modifiant, en cherchant à leur imposer une nouvelle individualité, que le traducteur porte atteinte à l'intégrité de l'original.

TRADUCTION ET STYLISTIQUE : UNE ANALYSE DE LA TRADUCTION D'ARROW OF GOD DE CHINUA ACHEBE

IHEANACHO A. AKAKURU ET NWANNE MKPA
*Université de Port Harcourt, Port Harcourt et
Akanu Ibiam Polytechnic, Uwana-Afikpo, Nigeria*

Résumé

Les auteurs analysent la traduction d'Arrow of God afin de déterminer dans quelle mesure le processus de traduction a influencé le style, voire l'orientation de l'œuvre originale. Ils relèvent des cas de modifications de la langue source qui concernent le plus souvent des mots / expressions qui sont contexte-dépendants et concluent que même si, dans l'ensemble, la traduction respecte l'esthétique de l'original, on remarque néanmoins un décentrement. Or, les éléments que l'on viole sont ceux qui participent du style de l'auteur, de ses stratégies particulières, etc. Et c'est en les modifiant, en cherchant à leur imposer une nouvelle individualité, que le traducteur porte atteinte à l'intégrité de l'original.

Abstract

An analysis of the translation of the "Arrow of God" is used to show the extent to which the translation process has influenced the style and general orientation of the original work. The authors cite examples of changes to the source text relating primarily to context dependent words and expressions and conclude that even though in a general sense the translation reflects the esthetics of the original, it has been "decentred". By tampering with the author's style, and giving it a new personality, the translator has violated the integrity of the original.

INTRODUCTION

La traduction des textes est devenue, de nos jours, un impératif existentiel. Le besoin de communication interlinguale, la nécessité pour l'humanité — pour son bien-être — de se rapprocher du «village global» de McLuhan¹, imposent aux sociétés contemporaines d'amener à la lisibilité (voire à l'intelligibilité des autres) des textes autrement codés en langues étrangères. En effet, la traduction pose tour à tour les problèmes de la coïncidence / non-coïncidence totale de deux langues, du message / transfert du message². Car, si nous posons pour le texte scientifique une univocité du signe linguistique, on ne peut pas prendre en compte, pour la littérature, l'instabilité proverbiale de l'énoncé. Et cela, parce que l'acte littéraire lui-même constitue une série de libertés prises vis-à-vis de l'hégémonie de la langue-système³. D'où la difficulté (ou les difficultés) qui pèsent (pèsent) sur le traducteur du texte littéraire. Et Akakuru⁴ l'a bien remarqué lorsqu'il affirme, parlant de la traduction des textes littéraires que : «Traduire, pour ce qui est des textes littéraires, c'est revoir d'un œil second ce qui a été vu et formalisé par un œil et une culture premiers. C'est établir un réseau de sens à partir d'un réseau déjà existant...» Or, on sait que cet objet littéraire à traduire ne se présente pas de façon directe. Il adopte, pour naître, les formes de «masques» (Bestman 1980)⁵ : il est fond et forme, cette dernière étant du coup, plus que partout ailleurs, la marque distinctive de son être. Voilà que le style devient un élément conscient et entre irrémédiablement dans le processus de structuration, donc de signification littéraire. Certes, le style, c'est la forme dominante du texte, conditionnée par son inspiration et par sa destination, le tout subordonné à l'espace-temps de production⁶. Mais le style est

aussi la résultante de la personnalité de l'écrivain, le signe d'une humeur, une série d'obsessions individuelles⁷ qui se manifestent au niveau du texte par des choix ponctuels d'éléments linguistiques, par des idiosyncrasies de structures et de diction. Domaine de prédilection de la stylistique qui «étudie les faits d'expression⁸» comme *conséquence* et comme *cause*.

Ainsi, si la traduction littéraire vise le fond et les formes, la stylistique — étude des formes — devient alors une partie intégrante de cette tentative astreignante de restituer dans une langue seconde des formes qui impliquent, dans le réseau du système linguistique de départ, des effets et des sens. Et c'est là que se situe la justification de cette communication : analyser la traduction d'*Arrow of God* — roman d'Achebe — pour déterminer dans quelle mesure le processus de traduction a influencé (ou modifié tant soit peu) le style, voire l'orientation de l'œuvre originale.

Le roman qui fait l'objet de notre étude est le troisième de l'écrivain nigérian Chinua Achebe ; il fut traduit en français aux éditions Présence Africaine en 1978 sous le titre *La flèche de Dieu*. On a remarqué déjà que la langue anglaise du roman original est calquée sur la façon de parler typiquement igbo. Ainsi, on affirme que les structures syntaxiques jusqu'à la vie des personnages s'inspirent de cette vision du monde igbo⁹.

C'est dire que le roman vise un public igbophone, du moins des lecteurs qui connaissent plus ou moins la manière d'être et de signifier de ce monde ; même si la langue d'expression privilégiée est l'anglais. Et l'on voit que traduire en français, c'est chercher à recréer la tension «igbo/anglais» en une tension «igbo/français», et ce, à partir de l'anglais de l'original. Or, ce qui complique la situation du traducteur, c'est le fait que l'on est dans le domaine culturel, domaine où se pose avec une acuité réelle le problème de l'individualité de chaque culture et donc de ses modes d'expression. Car, si l'on peut trouver l'équivalent adéquat pour des textes pragmatiques (techniques, mathématiques, médecine, etc.), la réalité est autre pour des textes littéraires où une partie importante du message passe par les sonorités, le rythme, les intonations et les connotations.

Cette nature particulière du texte littéraire — catégorie à laquelle appartient notre texte de travail — impose au traducteur les impératifs de la littéralité¹⁰. Il ne s'agira plus de faire un choix entre une traduction pragmatique, visant tout simplement le message et laissant en marge le contenu culturel et la forme grammaticale ; il ne s'agira pas non plus de faire une traduction esthétique-poétique, qui trahira l'esthétique du modèle au profit de l'esthétique de jour. Ni de privilégier une traduction linguistique au détriment des considérations ethnographiques¹¹. Le contexte culturel, message, les dominants formels et les connotations sont tour à tour indispensables si le praticien doit réussir son entreprise.

Ainsi le discours littéraire est-il d'emblée marqué par une complexité congénitale. Car cette langue d'Achebe — un anglais irrigué d'igbo — ne se réalise qu'au sein d'une culture, d'une expérience. Ce qui pousse à constater que le traducteur qui ose affronter l'anglais d'Achebe le fera en sachant que la fidélité, en ces matières, fait problème. Et l'on se demande, pour parler comme le poète martiniquais Léon Léau, dans son poème *Trahison*, si l'on peut changer de langue sans changer d'effets : si l'on peut modifier les effets sans trahir¹².

Dans la deuxième partie, nous avons pris au hasard la traduction des séquences qui frappent par le problème particulier des «formes travaillées» qu'elles posent : métaphores, tournures idiomatiques, mots isolés reliés à la culture génératrice de l'œuvre, etc. Et cela, dans le but de les analyser en vue de tirer des conclusions qui répercutent sur les problèmes généraux de la traduction et les effets de la traduction sur l'intégrité stylistique et sémantique de l'œuvre originale.

Commençons notre discussion par la traduction des métaphores dans le roman d'Achebe. Pour la commodité de notre exposé, nous disposerons en forme de tableau bipartite les textes en anglais et en français.

La métaphore (comparaison condensée) :

On vient d'annoncer l'apparition de la nouvelle lune ; les enfants comme les adultes, chez Ezeulu, vont la saluer. Les exemples sont tirés de cette scène.

<p>Extrait 1</p> <p>Texte anglais</p> <p>– I did not ask you, <i>ant-hill nose</i>.</p> <p>– You will soon cry, <i>long throat</i>.</p>	<p>Texte français</p> <p>– Je ne t'ai rien demandé, <i>toi dont le nez est long comme une fourmière</i>.</p> <p>– Tu vas pleurer, <i>cou démesuré</i>.</p>
<p>Analyse des données (extrait 1)</p> <p><i>ant-hill nose</i></p> <p>– Expression métaphorique : comparaison qui met en jeu la connaissance de la taille de la fourmière. La perspective sémantique porte ici sur la grosseur. Le processus de signification sollicite la participation active du lecteur.</p> <p><i>long throat</i></p> <p>– Expression métaphorique qui veut dire «gourmand» et qui ne devait pas être prise au pied de la lettre. Le processus de signification est indirect et littéraire.</p>	<p>«toi dont le nez est long comme une fourmière»</p> <p>– Comparaison explicite qui fait perdre la force et l'acuité de la métaphore de l'original. Ce qui est mis en jeu ici est la «longueur», non la «grosseur». cette formule est moins littéraire que celle de l'original. La participation du lecteur/traducteur est limitée à la simple recherche des significations. Perte de l'image-choc.</p> <p>«cou démesuré»</p> <p>– Expression littérale. Constitue un contresens saillant par rapport au sens de l'original. Le statut de figure de l'original est détruit.</p>

On constate ainsi certaines dérivations par référence au texte original en anglais. Voyons un autre extrait où l'on relève tour à tour des modifications sur des mots isolés et des constructions grammaticales ou rythmiques :

<p>Extrait 2</p> <p>Texte anglais</p> <p>a) Ezeulu rose from his <i>goatskin</i>...</p> <p>b) His ikenga, about as <i>tall</i> as a man's forearm. Its animal horn as <i>long</i> as the rest of its human body...</p> <p>c) They told him to call it Name-sake <i>and he did</i>.</p> <p>d) Ezeulu thought for a while as though he was unprepared for the <i>proposal</i>. Then he asked Obika how much on his new <i>homestead</i> was still undone.</p> <p>e) Only the woman's <i>barn</i>, he replied ...There will be no cocoyam to <i>put into it</i> until harvest time.</p>	<p>Texte français</p> <p>a) Ezeulu se leva de <i>la peau de mouton</i>...</p> <p>b) Son ikenga (presqu'aussi <i>long</i> que l'avant-bras d'un homme) <i>dont</i> la corne animale aussi <i>longue</i> que le reste de son corps humain...</p> <p>c) On lui avait demandé de l'appeler «Homonyme» <i>c'est ce qu'il fit</i>.</p> <p>d) Ezeulu réfléchit un instant comme s'il ne s'attendait pas à cette <i>suggestion</i>. Puis il demanda à Obika quels travaux il restait à faire dans sa nouvelle <i>ferme</i>.</p> <p>e) Il ne reste que le <i>grenier</i> de la femme, répondit-il... On ne pourra pas <i>y planter</i> de taros avant la récolte.</p>
---	--

f) Nothing will wait, said Ezeulu. A new wife *should not come into* an unfinished *homestead*...

f) Rien n'attendra, dit Ezeulu. Une nouvelle femme *ne doit pas entrer* dans une ferme...

Analyse des données (extrait 2)

Dans notre relevé (a), *goatskin* est rendu par *peau de mouton*. Or, chez les Igbo, c'est plus souvent les chèvres (ou les poulets) qui sont exigés pour la plupart des rites et des cérémonies propitiatoires. Pourtant, nous savons que dans la perspective judéo-chrétienne, le mouton est valorisé. Ce qui explique (sans pour autant justifier) le choix de *mouton* pour dire *chèvre*. Autrement dit, les traductrices ont procédé à une *adaptation*, de manière à insérer le roman d'Achebe dans la vision du monde de la langue-cible.

Dans la traduction du segment (b), l'emploi de *long* pour le *tall* de l'original et l'introduction des parenthèses invitent nos remarques. D'abord, nous ne voyons pas de problème à ce que la traduction se réalise sans parenthèses en respectant la forme de l'original à peu de modifications près. D'ailleurs, la présence des parenthèses semble donner l'impression, fautive, que l'information contenue dans la séquence est secondaire. En ce qui concerne le mot *long* qui remplace *tall*, rien n'égale cette infidélité sémantique. L'*ikenga* se voit attribué *tall* parce qu'on lui accorde le statut d'homme : c'est la hauteur, et non la longueur qui est ici visée.

Notre relevé (c) présente un autre problème. On se demande la justification de l'emploi du présentatif *c'est* dont la forme appartient plus au *discours* qu'à l'*énonciation historique*. Pourquoi pas *ce qu'il fit*, tout simplement, forme qui maintient, de plus, le rythme de l'original.

On trouve ainsi que ces libertés prises vis-à-vis de l'original empirent surtout dans les cas des exemples (d), (e), (f) où des mots isolés mal traduits entraînent une désorientation des énoncés concernés. Pour la commodité de notre exposé, disposons les données sous forme de tableau :

Analyse des données (d), (e), (f)

<p>Dans (d) <i>proposal</i> dont le verbe en français est <i>proposer</i> qui veut dire, selon le <i>Littré</i> : mettre une chose en avant pour qu'on en délibère la valeur, signifie qu'Edogo soumet un projet quelconque à son père. Projet sur lequel ce dernier doit donner son avis.</p>	<p>Le mot <i>suggestion</i> est choisi au lieu de <i>proposition</i>. Or, le verbe <i>suggérer</i> a un sens souvent négatif. La traduction aurait été plus heureuse si le mot <i>proposition</i> avait été employé.</p>
<p>Pour ce qui est de <i>homestead</i>, il s'agit, selon le contexte du roman, d'une <i>case</i>, une concession bâtie par un homme pour sa famille.</p>	<p>Le choix de <i>ferme</i> pour traduire <i>homestead</i> est un cas de sous-traduction qui entraîne un contre-sens par rapport à l'idée de l'original. Le mot <i>case</i> convient plus que <i>ferme</i>. Une ferme étant un lopin de terre cultivée ou cultivable, non une forme de maison à habiter.</p>
<p>Dans (e), <i>barn</i> est un endroit où l'on met les produits de la terre. On n'y plante rien. Et quant à l'expression idiomatique <i>put into</i>, elle équivaut à <i>déposer</i>, <i>garder</i>, <i>stocker</i>, etc., car le <i>barn</i> est un dépôt.</p>	<p>Le mot <i>grenier</i> fait problème. Le contexte linguistique dans lequel figure ce mot (dans la version française) donne l'impression qu'on peut planter dans le grenier. Cette déformation de sens vient de ce que l'expression idiomatique <i>put into</i> (<i>garder</i>, <i>déposer</i>...) est traduit maladroitement par <i>planter</i>.</p>

<p>Viennent enfin, dans (f), <i>should not</i> et <i>come into</i>. <i>Should not</i> est soigné et n'est pas du tout agressif. <i>Come into</i> sous-tend l'idée de s'installer, ou même d'<i>habiter</i>.</p>	<p><i>Ne doit pas</i> est un peu trop sec et, partant, plus agressif que l'original. <i>Ne devrait pas</i> conviendrait mieux. <i>Entrer</i> perd toute cette finesse et détruit le statut de plénitude de l'expression originale.</p>
---	--

Si nous nous reportons au contexte sous-jacent (linguistique et extralinguistique) de l'emploi des mots/expressions relevés, nous nous rendons compte du coup que *grenier*, *should be* et *come into* accusent une modification de sens que ne justifie aucune logique du texte original.

De même, dans les cas de *put into* et ensuite de *should not*, les perspectives du texte anglais sont viciées. En pays igbo, on ne plante rien dans les greniers. Et cette réalité aurait guidé le traducteur dans la reformulation de *put into*. C'est en réalité la non-maîtrise de certains éléments de la culture des locuteurs (voire du texte dans sa totalité) qui entraîne ce genre de traduction linguistique qui ignore de façon évidente la souplesse qu'une familiarité avec la culture igbo devrait faciliter dans le rendement de *should not* par *ne doit pas*.

Extrait 3 : Expressions idiomatiques / formes et valeurs temporelles. Une expression idiomatique mal traduite ou même une valeur temporelle mal saisie et, partant, mal rendue (par rapport à la valeur stylistique du texte original), peut conduire au contresens ou modifier les effets envisagés de l'énoncé. Nous tirons nos exemples de la scène, dans le roman d'Achebe, où le capitaine Winterbottom donne une recommandation à son adjoint qui part en tournée dans la région :

<p>Texte anglais</p> <p>i) ...I wouldn't <i>put anything past Wright</i> from sleeping with native women...</p> <p>ii) When <i>you are</i> in Umuaro...</p> <p>iii) ...ugly stories of <i>whipping</i></p>	<p>Texte français</p> <p>...je n'<i>accepterai rien de Wright</i> en dehors du fait qu'il couche avec les femme indigènes...</p> <p>Lorsque <i>vous serez</i> à Umuaro...</p> <p>Toutes sortes d'histoires horribles de <i>séances de fouet</i>...</p>
<p>Analyse des données (extrait 3)</p> <p>«...put anything past Wright» Expression idiomatique qui signifie que Monsieur Wright est capable de tout ce qui est négatif.</p> <p>«When you <i>are</i> in Umuaro» Le présent <i>are</i> a la valeur du futur. Ceci relève du style parlé.</p> <p>«ugly stories of <i>whipping</i>» Emploi direct en un mot <i>isolé</i>.</p>	<p>...n'<i>accepterai rien de Wright</i> expression littérale qui constitue un contresens colossal et escamote la connotation négative.</p> <p>«Lorsque vous <i>serez</i> à Umuaro» Cet énoncé explicite la valeur <i>futur</i> que l'original laisse implicite.</p> <p>«...des <i>séances de fouet</i>» Emploi de mots supplémentaires non motivés par l'original. Un cas d'étoffement superflu. Le mot <i>bastonnade</i> aurait suffi à restituer <i>whipping</i>.</p>

D'autres exemples de modifications des mots isolés, des expressions idiomatiques, des valeurs temporelles des verbes, de la modification du rythme, donc du sens à partir d'une erreur de ponctuation, etc., abondent dans la traduction française d'*Arrow of God*. Voyons rapidement un ou deux exemples de la valeur temporelle suivie par une modification au niveau de la ponctuation :

iv) «I have already said that what this new religion will bring wears a hat on the head.»	J'avais déjà dit que ce que la nouvelle religion amènerait... porterait un chapeau sur la tête.
Analyse des données I Have said : passé composé (temps du discours) will bring : futur simple (temps du discours) wears : présent de l'indicatif (implique la certitude).	J'avais...dit : plus-que-parfait (temps du récit, style pédant) amènerait : conditionnel présent (temps du récit) porterait : conditionnel présent (l'incertitude).

La commutation du *présent* pour le *futur* (en igbo comme dans l'anglais de l'original) relève de l'oralité et n'implique d'aucune manière une prétendue absence en igbo (voire dans les langues africaines) de la concordance. Très souvent, la réalité future dont il est question, dans ces énoncés, est si patente et presque si palpable qu'elle fait déjà partie du présent réel du locuteur. Or, tout cela est détruit dans la version française. Et cela est peut-être imputable à ce que Walter Benjamin qualifie de *pur langage* et qui résulte d'une incapacité, chez le traducteur, à poser les rapports — non pas entre deux langues — mais entre deux discours¹³. D'où les modifications non voulues au niveau du sens et qui résultent de certaines fautes de ponctuation.

Extrait 4 : Modifications au niveau de signes de ponctuation/rythme. Une virgule ou un point mal placé peut changer le sens d'un énoncé tout en modifiant le débit original de celui-ci. C'est le cas de la traduction de l'extrait suivant :

Texte anglais – When an adult is in the <i>house</i> , the she-goat is not left to suffer the pains of parturition on its tether...	Texte français Lorsqu'un adulte est dans <i>la case d'une brebis</i> , celle-ci ne souffre pas les douleurs de l'enfement abandonné à son piquet...
Analyse des données (extrait 4) – La virgule est juste après <i>house</i> qui est attribué à <i>an adult</i> .	La virgule est après <i>la case d'une brebis</i> qui fait croire que l'adulte est dans la case de l'animal. Or, cette idée ne correspond pas à celle de l'original.

Ainsi, un simple fait de ponctuation (de signe de ponctuation mal placé) pourrait aboutir à des contresens de la pire espèce, comme le montre l'exemple ci-dessus.

On remarque, ainsi, tout au long de la traduction du texte d'Achebe, des modifications, des modulations et des imprécisions par rapport au sens de l'original. Et puisque ces réalités entraînent des modifications de sens, on a le droit d'attribuer cet état de choses au problème de *compréhension* (pour parler dans l'optique du *modèle séquentiel* de Gile¹⁴). Or, dans certains cas, l'erreur vient de beaucoup plus loin. Elle vient, d'abord, d'une connaissance approximative de la culture igbo et de ses modes d'expression culturelle ; elle vient ensuite — et cela est souvent minimisé — de l'absence d'une *compétence poétique* qui dénie au traducteur la sensibilité nécessaire pour capter l'*étymon spirituel* du texte source et pour enfin restituer dans le texte cible les éléments stylistiques de l'original.

CONCLUSION

Si la stylistique s'intéresse aux éléments du style d'un texte donné et si le style d'un texte implique une certaine stratégie de l'auteur à l'intention du destinataire, il s'ensuit

que tout changement de la perspective discursive, toute modification de l'énoncé premier se répercutent sur le plan de la réception. Car dans la littérature plus que partout ailleurs, la valeur d'un énoncé va au-delà du linguistique et intègre les conventions littéraires (scripturales, idéologiques, etc.), qui surdéterminent le décodage de l'énoncé en question.

Au cours de ce travail, nous avons relevé des cas de modifications de la langue source, lesquelles entraînent, du même coup, des modifications au niveau du sens et du style. Nous avons, à ce titre, attiré l'attention sur la *dé-métaphorisation* (*long throat* / cou démesuré), sur des expressions idiomatiques mal perçues (*put into* / «planter» au lieu de «garder»), sur des mots isolés mal traduits, des signes de ponctuation mal placés, des *relatifs* flottants, des nuances expressives perdues ou viciées (*should not* / ne doit pas ; *come into* / entrer), etc. Ces modifications, qui sont des transgressions par rapport à l'original, concernent le plus souvent des mots / expressions qui sont contexte-dépendants¹⁵. Et cela se remarque, surtout, lorsque l'on doit opérer un choix entre la réalité culturelle (le mode d'expression) du lecteur du texte traduit et la fidélité au texte original. C'est ainsi que — pour s'aligner sur ce lecteur second — on a traduit *peau de chèvre* comme *peau de mouton*.

De plus, nous savons qu'en littérature, on ne peut réduire le sens d'un énoncé au lexical. La notion du *symbolisme littéraire*, la prédominance du rythmique et des formes indirectes, aboutit à privilégier ce que Saussure¹⁶ nomme *valeur* (mais ici allant au-delà de la langue pour atteindre le texte voire le discours) plutôt que le sens en tant que tel.

C'est dire que même si — dans l'ensemble — la traduction d'*Arrow of God* respecte l'esthétique de l'original, on remarque néanmoins un décentrement (discursif, voire rhétorique) qui résulte des substitutions et/ou des modulations dans les formes de l'œuvre originale. Or, les éléments que l'on viole, dans la pratique de la traduction, sont ceux qui participent au style de l'auteur, à ses stratégies particulières, à ses obsessions. Et c'est en les modifiant, en cherchant à leur imposer une nouvelle individualité, que le traducteur porte atteinte à l'intégrité de l'original. Voilà qu'en modifiant tant soit peu *Arrow of God*, nos traductrices ont accouché d'*une flèche de Dieu* qui n'est pas tout à fait *La Flèche de Dieu* d'Achebe.

Notes

1. McLuhan (1964).
2. Darbelnet (1977 : 7).
3. La littérature se situe sur le plan du *discours*, non de la langue-système. Elle implique très souvent ce que l'on qualifie de *licence poétique*.
4. Akakuru (à paraître).
5. Selon Bestman (1980) : «L'écriture littéraire apparaît comme un spectacle mythique codé, un jeu de masques ésotériques aux non-initiés [...] En définitive, l'art du roman est essentiellement un art dissimulateur, un jeu d'artifices, de déguisement, d'illusions ; écrivains et lecteurs sont rituellement complices...»
6. Nous pourrions dire que dans la constitution d'un *style*, l'auteur, le but du discours, les contraintes de la langue, l'espace / temps de production et le lecteur hypothétique sont des éléments déterminants. Cette définition dépasse le cadre étroit du style «c'est l'homme lui-même» pour réintégrer la perspective qui va de l'*expressivité* à l'*impressivité*.
7. Voir Barthes (1953).
8. Bally (1957 : 16).
9. Killam (1977 : 13).
10. La littérature est un message d'un type particulier. C'est un mode de communication qui déploie toute une batterie de stratégies subjectives et indirectes pour atteindre le lecteur. De ce fait, pouvoir «lire» littérairement un texte littéraire en vue de le traduire devient œuvre de spécialiste. Puisqu'il faudra se pourvoir de ce que l'on désigne comme *compétence poétique* : la capacité à saisir le discours littéraire (son message, son expressivité et impressivité, ses procédures dissimulatoires). Le littéraire, c'est le langage qui se met en scène. La littérarité, c'est cette qualité d'être littéraire.
11. Vu que le fait littéraire naît au carrefour du *fait* et de l'*émotion*, du message et des formes, toute traduction du littéraire doit procéder de sorte à restituer, au niveau du texte traduit, toutes les ressources intellectuelles et esthétiques qui définissent l'objet littéraire.

12. Laleau (à paraître). Nous avons opéré tout simplement un *calque syntaxique* sur la formule véritable. Voir Kesteloot (1963).
13. Walter Benjamin (1971) critique une tendance qu'il qualifie de *pur langage* et qui consiste à infléchir le texte original dans le sens de la langue d'arrivée au lieu de garder l'esprit de l'original au cours de la traduction. Écoutons-le : «Nos versions, même les meilleures [...] veulent germaniser le sanscrit, le grec, l'anglais, au lieu de sanscritiser, d'helléniser, d'angliciser l'allemand...»
14. Voir Gile (1992), notamment pp. 253 et 255. Nous faisons référence, notamment, au modèle séquentiel que l'auteur nous propose comme outil pragmatique d'enseignement et donc d'évaluation de l'apprentissage.
15. Il s'agit ici des éléments linguistiques / non-linguistiques qui relèvent spécifiquement de la culture igbo et peuvent, de ce fait, poser le problème d'*intraduisibilité* — concept qui soulève actuellement beaucoup de controverse. Voir à ce titre Newmark (1982).
16. La notion de *valeur*, telle que Saussure (1916) nous la propose, réside en *langue*. Elle ne prend pas en compte, par conséquent, le poids du social et de l'historique dans le processus de signification. C'est en réintégrant la *valeur* dans le discours que nous pouvons arriver à la véritable portée sémantique d'un texte littéraire donné.

RÉFÉRENCES

- AKAKURU, I. A. (à paraître) : «Traduire et signifier : la problématique du transcodage».
- BALLY, Charles (1957) : *Traité de stylistique française*, 3^e édition, Paris, Klincksieck.
- BARTHES, Roland (1953) : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BENJAMIN, Walter (1971) : *Œuvres I, Mythe et violence*, Paris, Denoël, p. 274.
- BESTMAN, Martin T. (1980) : *Le jeu des masques*, Québec, Éditions Nouvelles Optiques, cité par Nwanne Mkpa, *Traduction de quatre chapitres de «Le jeu des masques» de Martin Bestman*, Université de Port Harcourt, TER de maîtrise, 2^e partie, 1990, p. 2.
- DARBELNET, Jean (1977) : «Niveaux de la traduction», *Babel*, XXIII-1.
- GILE, Daniel (1992) : «Les fautes de traduction : une analyse pédagogique», *Meta*, 37-2, pp. 251-262.
- KESTELOOT, Lilyan (1963) : *Les écrivains noirs de la langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Édition de l'Université de Bruxelles.
- KILLAM, G. D. (1977) : *The Writing of Chinua Achebe*, Revised Edition, Ibadan, Heinemann.
- LALEAU, Léon (à paraître) : *Trahison*, cité par I. A. Akakuru, «Traduire et signifier : la problématique du transcodage».
- MCLUHAN, Marshall (1964) : *Understanding the Media (The Extensions of Man)*, New York, Signet Books.
- MESCHONNIC, Henri (1981) : «Traduire la Bible, de Jonas à Jona», *Langue française*, n° 51, septembre, Paris, Larousse, pp. 35-52.
- NEWMARK, Peter (1982) : *Approaches to Translation*, Oxford, Pergamon Press, p. 9.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916) : *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot, 331 p., nouvelle édition, 1972, 532 p.