



**HAL**  
open science

# Le Style Baroque de Salman Rushdie en Traduction Française : analyse stylistique et traductologique de *Midnight's Children*

Mariane Utudji

► **To cite this version:**

Mariane Utudji. Le Style Baroque de Salman Rushdie en Traduction Française : analyse stylistique et traductologique de *Midnight's Children*. Linguistique. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2020. Français. NNT : 2020PA030098 . tel-04810635

**HAL Id: tel-04810635**

**<https://theses.hal.science/tel-04810635v1>**

Submitted on 29 Nov 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Université Sorbonne Nouvelle**

ED 625 : MAGIIE (Mondes Anglophones, Germanophones, Indiens, Iraniens et Études Européennes)

EA 4398 : PRISMES (Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone)

**Thèse de doctorat en études anglophones (traductologie)**

Mariane UTUDJI

**Le style baroque de Salman Rushdie  
en traduction française**

**Analyse stylistique et traductologique de *Midnight's Children***

Thèse dirigée par

Pr. Bruno PONCHARAL (directeur) et Pr. Antoine CAZÉ (co-directeur)

Soutenue le 28 novembre 2020

**Jury :**

Pr. Antoine CAZÉ, Université de Paris

Pr. Nicolas FROELIGER, Université de Paris

Pr. Denis JAMET, Université Jean Moulin, Lyon 3

Pr. Claire JOUBERT, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

Pr. Bruno PONCHARAL, Université Sorbonne Nouvelle

Pr. Nathalie VINCENT-ARNAUD, Université Toulouse-Jean Jaurès



# Résumé

## Le style baroque de Salman Rushdie en traduction française Analyse stylistique et traductologique de *Midnight's Children*

Cette thèse se propose d'explorer le style tant apprécié du célèbre roman de Salman Rushdie, *Midnight's Children* (1981), afin de découvrir dans quelle mesure et de quelle manière il peut être préservé en français. Le texte anglais et sa version française nous permettent de mettre en lumière la spécificité de ce style et les défis qu'il impose au traducteur. La démarche adoptée est pragmatique et expérimentale : nos analyses comparatives visent à repérer les similitudes et les écarts entre l'original et sa traduction dans le but de déceler et de suggérer, si nécessaire, des stratégies traductives adaptées.

Il s'agit tout d'abord de délimiter la notion de *style* pour repérer les marqueurs stylistiques qui constituent l'essence du style de Rushdie. Obéissant à une dynamique baroque, ce dernier se manifeste sous des formes très variées : créations lexicales, syntaxe extrêmement flexible, jeux lexico-syntaxiques humoristiques, diversité des voix et mise en scène sonore. Le romancier a exploité la malléabilité de la langue anglaise, ce qui complique le processus de traduction. Le traducteur français est ainsi amené à faire preuve de créativité tout en veillant à ne pas s'éloigner de la littéralité charnelle de l'original. Il doit également se livrer à un jeu de compensations qui consiste à sacrifier une partie des effets produits par un marqueur stylistique pour mieux privilégier celui (ou ceux) de ces effets qui contribuent le plus efficacement à cette dynamique baroque. Certaines tendances traductives se révèlent particulièrement « destructrices » de ce style, qui s'avère très difficile à restituer en français. *Midnight's Children* appelle ainsi sa retraduction, à l'instar de toute grande œuvre littéraire.

**Mots-clés :** traduction, style littéraire, Salman Rushdie, créations lexicales, flexibilité syntaxique, humour verbal, oralité, onomatopées.

# Abstract

## Salman Rushdie's Baroque Style and its French Translation A Stylistic and Translatological Study of *Midnight's Children*

This thesis investigates the highly valued writing style of *Midnight's Children* (1981), Salman Rushdie's famous novel, in an attempt to determine to what extent and through what means it can be retained in French. Both the English text and its French version are used to highlight the specificity of this style and the challenges it poses for its translation. The adopted approach, based on comparative analyses, is pragmatic and experimental. It aims to discover the similarities and differences between the original text and its translation so as to reveal and, when applicable, suggest appropriate translation strategies.

The first stage consists in defining the notion of *style* in order to identify the style markers which make up the essence of Rushdie's prose. Proceeding from a baroque dynamic, it takes a variety of forms: lexical inventions, extremely flexible syntax, humorous lexicosyntactic constructions, diversity of the voices and soundstaging. The novelist has exploited the malleability of the English language, which complicates the translation process. A certain amount of creativity is thus required on the part of the French translator, who nonetheless has to be careful not to drift away from the embodied literality of the original text. He also has to engage in a compensation game that involves sacrificing part of the effects produced by a style marker so as to favour the one (or those) of these effects that contributes most to the baroque dynamic. Some translation tendencies appear to be particularly 'destructive' of this style, which turns out to be very hard to preserve in French. *Midnight's Children* therefore calls for its retranslation, like any great work of literature.

**Keywords:** translation, literary style, Salman Rushdie, lexical inventions, syntactic flexibility, verbal humour, orality, onomatopoeias.

## Remerciements

Au bout de ce long chemin semé d'obstacles qu'est le doctorat, je tiens à exprimer ma gratitude envers les personnes qui m'ont accompagnée et soutenue d'une façon ou d'une autre.

Tout d'abord, merci à mes directeur et co-directeur de thèse, Bruno Poncharal et Antoine Cazé, qui m'ont guidée tout au long de ces années, chacun à sa manière, et dont les conseils m'ont permis de mener ce travail à son terme.

Un très grand merci à Maryvonne Boisseau, pour ses relectures méticuleuses, ses conseils avisés et son extrême disponibilité.

Merci aussi à Aliyah Morgenstern pour ses encouragements et sa grande disponibilité.

Je remercie également Isabelle Collombat pour ses conseils de lecture très utiles, ainsi que les différents chercheurs que j'ai pu rencontrer lors d'événements scientifiques et qui m'ont fait des retours encourageants et constructifs sur mon travail.

Merci au conseil de mon école doctorale et au conseil de PRISMES pour avoir financé la plupart des missions qui m'ont permis de faire ces rencontres.

Je tiens aussi à remercier Thierry Lafon, Principal de mon ancien collège, qui m'a soutenue dans mon projet et a toujours été compréhensif lorsque j'ai dû m'absenter pour des raisons liées au doctorat.

J'adresse également mes remerciements aux membres du jury, Nathalie Vincent-Arnaud, Nicolas Froeliger, Claire Joubert et Denis Jamet, qui m'ont fait l'honneur de lire mon travail et d'évaluer mes recherches.

Enfin, un très grand merci à mon compagnon, pour sa patience et son soutien constants, ainsi qu'à mes parents et à mes amis proches, qui m'ont encouragée tout au long de ce parcours.

# Conventions, codes et abréviations

## Corpus

### Editions utilisées :

RUSHDIE, Salman, 2006, *Midnight's Children*, London, Vintage Books.

RUSHDIE, Salman, 1987, *Les Enfants de minuit*, trad. Jean Guiloineau, Paris, Stock.

### Premières parutions :

1981, *Midnight's Children*, London, Jonathan Cape.

1983, *Les Enfants de minuit*, trad. Jean Guiloineau, Paris, Stock.

Nous utilisons le plus souvent l'abréviation « MC » pour désigner la version originale du roman.

## Typographie

**Compte tenu du passage fréquent d'une langue à l'autre dans ce travail, nous adoptons les règles suivantes, adaptées des conventions en usage :**

- Tout mot étranger ou expression étrangère employé(e) de façon isolée sera en italique ;
- Tout terme (mot ou expression) qui apparaît en tant que signe linguistique et quelle que soit la langue, sera en italique. Ces mots seront identifiés par des termes métalinguistiques : le mot/le terme/l'expression *x*, l'adjectif/le verbe/le nom *y*, l'onomatopée *z*, l'interjection *a*, la notion/le concept *b*, etc.
- Les guillemets seront réservés aux citations et aux extraits des textes analysés et commentés. Dans ce dernier cas, les termes ou expressions idiomatique de l'original seront en italique, ceux de la traduction en romains. Les extraits ayant le statut d'exemples, détachés du texte ou sous forme de tableaux, ne seront pas encadrés par des guillemets.
- L'italique sera également utilisé pour souligner un mot, ou une portion de phrase, mis en relief dans notre texte pour différentes raisons ; en revanche, pour marquer une distance, une connotation d'ordre quelconque, nous utiliserons, suivant l'usage, les guillemets.

- Le soulignement en gras sera réservé aux segments analysés dans les exemples retenus, en anglais et en français ;
- Sauf mention expresse de notre part, l’italique et le gras dans une citation ou un exemple font partie du texte original.
- Les traductions des citations ou termes divers sont les nôtres, sauf indication du traducteur/de la traductrice.

### **Concernant les exemples :**

Tous nos exemples étant tirés de la même œuvre et sa traduction, chaque exemple est référencé uniquement à l’aide du numéro de la page où il apparaît dans l’édition que nous utilisons. On aura par exemple : (148).

Dans de rares cas, le numéro de page où l’exemple apparaît dans l’œuvre originale est suivi du numéro de page où l’exemple apparaît dans la traduction. On aura par exemple : (456/477).

Nous avons mis en exergue un certain nombre d’exemples en les séparant du corps de notre texte. Afin de les distinguer de nos citations longues, nous les avons centrés à l’aide d’une mise en retrait à droite et à gauche.

### **Concernant les notes de bas de page :**

Notre thèse est rédigée en français mais un certain nombre de travaux auxquels nous référons sont en anglais. C’est pourquoi nous avons, dans certains cas, traduit ou reformulé des extraits de ces travaux en français pour les intégrer au corps de notre texte. Nous avons alors, chaque fois que cela nous a paru utile, ajouté l’extrait original dans une note de bas de page, suivi de sa référence.

Une barre oblique précédée et suivie d’un espace (« / ») indiquera le début d’un nouveau paragraphe dans le texte original.

# Table des matières

CONVENTIONS, CODES ET ABREVIATIONS	6
TABLE DES MATIERES	8
INTRODUCTION	12
CHAPITRE 1	
DE LA NOTION DE <i>STYLE</i> : APERÇU THEORIQUE ET DEMARCHE ADOPTEE	31
1. Aperçu théorique et méthodologique de la notion de <i>style</i>	31
1.1. Délimitation d'une notion insaisissable	31
1.2. Le style de Rushdie à la lumière de différentes théories convergentes	35
1.3. Vers une méthodologie	40
1.4. Le concept de <i>style marker</i>	46
2. Application à l'objet d'étude	49
2.1. Une approche pragmatique	50
2.2. Précisions terminologiques	54
2.2.1. Les notions d' <i>effet</i> , d' <i>équivalence</i> et de <i>compensation</i>	54
2.2.2. Les notions de <i>procédé</i> , de <i>stratégie</i> et d' <i>approche</i>	58
CHAPITRE 2	
LE STYLE DE SALMAN RUSHDIE	61
1. <i>Midnight's Children</i> : résumé de la trame narrative	61
2. Le style de Rushdie : considérations générales	67
2.1. Excès, mouvement, fragmentation et chaos apparent	67
2.2. De l'hybridité de l'auteur et du narrateur à l'hybridité de la langue	73
3. L'hétérolinguisme de l'écriture	80
3.1. Les désignateurs de référents culturels indiens du roman	83
3.2. Synthèse	93
4. La dynamique baroque du style de Rushdie	96
4.1. Les principaux <i>style markers</i> problématiques	96
4.2. L'iconicité du style et ses implications en traduction	105

## CHAPITRE 3

<b>INVENTIVITE LEXICALE</b>	<b>112</b>
<b>1. Les créations lexicales issues de processus d'affixation</b>	<b>117</b>
1.1. Le processus d'affixation : remarques préalables	117
1.2. Affixation sur toponyme : le nom « <i>Bombayness</i> »	120
1.3. Affixation sur conversion : le verbe « <i>unghost</i> »	122
1.4. Préfixation en <i>un-</i> : l'adjectif « <i>un-bisected</i> »	126
1.5. Affixation et dilemme en traduction : « <i>Businessism</i> » et « <i>Businessist</i> »	129
1.6. Suffixation en <i>-ed</i> et imbrication problématique	132
1.7. Synthèse	135
<b>2. Les créations lexicales issues de processus de composition</b>	<b>137</b>
2.1. La composition par juxtaposition : remarques préalables	137
2.2. Les adjectifs composés non lexicalisés de Rushdie	142
2.2.1. Les adjectifs composés au contenu sémantique évident	142
2.2.2. Les adjectifs composés au contenu sémantique inattendu	149
2.3. Les pseudo-composés du romancier	157
2.4. Synthèse	162
<b>3. La double figure métaphorique du portrait de Saleem</b>	<b>164</b>
3.1. Les métaphores vives : remarques préalables	164
3.2. Les deux imageants récurrents	165
3.3. Évolution de la double figure de sens	167
3.4. Synthèse	179
<b>Conclusion</b>	<b>180</b>

## CHAPITRE 4

<b>PLASTICITE SYNTAXIQUE</b>	<b>184</b>
<b>1. La syntaxe du flux continu</b>	<b>184</b>
1.1. À l'échelle du syntagme : les énumérations-bloc	185
1.1.1. Les énumérations-bloc : définition	185
1.1.2. Les énumérations-bloc peu problématiques	188
1.1.3. Sacrifier partiellement l'article zéro pour mieux le préserver	196
1.1.4. D'une détermination minimale à une détermination maximale	200
1.1.5. De l'importance des choix lexicaux	203
1.1.6. Les énumérations-bloc les plus problématiques	205
1.2. Au niveau phrastique et supraphrastique : une iconicité diagrammatique	211
1.2.1. Iconicité par juxtaposition et séquençage psychologique	211
1.2.2. Préserver l'iconicité du texte en traduction	216
1.3. Synthèse	224
<b>2. La syntaxe de la retenue</b>	<b>225</b>
2.1. La syntaxe iconique du silence et du suspense	226
2.1.1. Un mécanisme iconique complexe	227
2.1.2. Le potentiel du fléchage en français	229
2.1.3. Synthèse	232
2.2. La syntaxe de la rupture	232
2.2.1. Un effet lapidaire	233

2.2.2. L'effet d'un constat inéluctable	236
2.2.3. Synthèse	239
2.3. La syntaxe du non-dit	240
2.3.1. Les constructions passives sans complément d'agent	242
2.3.2. Les verbes au participe présent	245
2.3.3. L'effet de cadrage de l'article zéro	248
2.3.4. Synthèse	251
<b>Conclusion</b>	<b>253</b>
<b>CHAPITRE 5</b>	
<b>JEUX LEXICO-SYNTAXIQUES HUMORISTIQUES</b>	<b>256</b>
<b>1. De la notion d'<i>humour</i> à celle de <i>jeu humoristique</i></b>	<b>256</b>
<b>2. Les jeux de discordance</b>	<b>263</b>
2.1. L'art de l'ironie	263
2.1.1. De l'humour sarcastique	265
2.1.2. De l'humour noir	268
2.2. L'art de l'incongruité	270
2.2.1. Valorisation d'une scène burlesque	271
2.2.2. Valorisation d'un portrait grotesque	275
2.3. Synthèse	279
<b>3. Les jeux de mots polysémiques</b>	<b>280</b>
3.1. Les jeux de mots : remarques préalables	280
3.2. Les jeux de mots syntagmatiques	286
3.2.1. Antanaclase et sens figuré	286
3.2.2. Antanaclase et double sens propre	291
3.3. Les jeux de mots paradigmatiques	293
3.4. Synthèse	297
<b>Conclusion</b>	<b>299</b>
<b>CHAPITRE 6</b>	
<b>DIALOGUES ET DIVERSITÉ DES VOIX</b>	<b>301</b>
<b>1. Les langues familières</b>	<b>304</b>
1.1. La langue familière en traduction : état des lieux	305
1.2. Le juron de prédilection de Zulfikar	310
1.3. La langue injurieuse de Tai	315
1.4. Du dialecte littéraire à l'idiolecte littéraire d'Evie Burns	323
1.4.1. Le dialecte littéraire : définition et implications en traduction	323
1.4.2. L'idiolecte littéraire d'Evie Burns	330
1.4.3. Synthèse	339
<b>2. Les tics de langage</b>	<b>341</b>
<b>Conclusion</b>	<b>347</b>

<b>CHAPITRE 7</b>	
<b>ONOMATOPEES ET MISE EN SCENE SONORE</b>	<b>350</b>
<b>1. Définition et formes de l'onomatopée</b>	<b>351</b>
<b>2. L'onomatopée en traduction anglais-français</b>	<b>355</b>
<b>3. Les onomatopées de Rushdie</b>	<b>363</b>
3.1. Les onomatopées diégétiques	364
3.1.1. Bruitage et problème de son	364
3.1.2. Bruitage et problème d'intégration	368
3.1.3. Les bruitages moteurs d'action	376
3.2. Les onomatopées extradiégétiques	381
3.2.1. Onomatopées extradiégétiques ponctuelles	381
3.2.2. Onomatopées extradiégétiques récurrentes	386
<b>Conclusion</b>	<b>390</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>	<b>392</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>400</b>

## Introduction

L'idée de ce travail de recherche est née de la rencontre entre notre pratique de la traduction littéraire et notre admiration pour le style<sup>1</sup> truculent et débridé de Salman Rushdie, qui est pour nous une source de plaisir à la fois esthétique et intellectuel. De cette convergence a naturellement surgi la question suivante : Est-il possible de traduire ce style en français sans le dénaturer, c'est-à-dire en préservant ce qui le rend, à notre sens, si jouissif ? Catherine Pessô-Miquel, spécialiste de l'œuvre de Rushdie, confirme notre intuition lorsqu'elle annonce, dès le début de son ouvrage *Salman Rushdie - L'écriture transportée*, que celle-ci est « particulièrement difficile à traduire, notamment à cause d'innombrables jeux de mots et de références fréquentes à une culture populaire anglo-saxonne peu familière aux Français », alors même que

[...] la spécificité de l'art d'un auteur<sup>2</sup> [...] se niche [souvent] dans cette part "intransportable" d'une langue à l'autre, donc intraduisible, de l'œuvre littéraire, une part que l'art du traducteur ne peut qu'espérer adapter, à défaut de rendre fidèlement. (2007 : 9)

Notre lecture des œuvres de Rushdie et nos explorations de la littérature traitant de celles-ci nous ont ensuite permis de circonscrire notre projet lorsque nous avons progressivement constaté que ce style est caractéristique des débuts de l'auteur, mais aussi que son intensité varie d'une œuvre à l'autre, et qu'il se trouve particulièrement concentré dans un seul et unique roman : *Midnight's Children*, œuvre qui constituait donc pour nous un corpus idéal.

Ce choix s'est imposé pour d'autres raisons. Comme nous allons le voir, ce roman a marqué les esprits et a rendu Rushdie célèbre grâce aux nombreuses critiques dithyrambiques qu'il a suscitées. Dès sa parution en 1981, il remporta le

---

<sup>1</sup> La notion de *style* n'allant pas de soi, nous tenterons de la définir dans notre premier chapitre.

<sup>2</sup> Pessô-Miquel ajoute que c'est cette spécificité que « le critique se doit de traquer » (2007 : 9).

*James Tait Black Memorial Prize* ainsi que le *Booker Prize*, la plus prestigieuse récompense littéraire britannique, puis étant considéré par le public comme le meilleur des livres ayant reçu ce prix, il fut couronné à deux reprises du *Booker of Bookers*<sup>3</sup>. Enfin, pour les raisons évoquées ci-dessus, *Midnight's Children*, ou plutôt sa version française, *Les Enfants de minuit*, réalisée par Jean Guiloineau en 1983, est, de tous les ouvrages de Rushdie, l'un des mieux connus du lectorat français<sup>4</sup>. Ainsi délimité, notre projet de thèse pouvait se préciser, pour ultérieurement se complexifier du fait des paramètres et questionnements qu'il implique. Mais avant d'en dire plus à ce sujet, attardons-nous un instant sur l'impact que cette œuvre a eu sur le monde littéraire.

Salman Rushdie était encore inconnu quand le succès international de son second roman l'éleva du jour au lendemain au rang de l'un des plus grands auteurs de langue anglaise du monde contemporain<sup>5</sup>. Dès sa parution au Royaume-Uni en 1981, *Midnight's Children* fut acclamé par la critique et reconnu comme une œuvre novatrice et hors du commun, un roman « initiateur de tendance »<sup>6</sup>. Certains commentateurs, comme le critique Robert Eaglestone, estiment qu'il a constitué un tournant dans l'histoire de la littérature de langue anglaise : « [...] his work has shaped two generations of writing and criticism and still continues to influence the novel's development. Indeed, it's not too strong to say that *Midnight's Children* inaugurated the "contemporary" period of literature in English » (2013 : 1). En écrivant ce roman, Rushdie a en effet débroussaillé un champ littéraire encore inexploité, repoussant l'horizon du possible tant pour ce qui concerne les thématiques abordées que la manière d'écrire et la perspective adoptée, ce que le reste de son œuvre confirmera. Dans son article « After Midnight: The Novel in the 1980s and 1990s », Jon Mee tente d'énumérer tout ce que *Midnight's Children* a apporté au monde littéraire :

---

<sup>3</sup> Pour le vingt-cinquième puis pour le quarantième anniversaire du prix.

<sup>4</sup> *The Satanic Verses* (1988), le quatrième roman de Rushdie, est également très célèbre en France et à l'étranger, mais principalement à cause de la *fatwa* que l'ayatollah Khomeini a lancée contre le romancier suite à la publication de cette œuvre en 1989.

<sup>5</sup> Eaglestone soutenait encore en 2013 : « [...] he is clearly one of the most significant living writers in English today » (2013 : 1).

<sup>6</sup> A « trendsetter novel » (Agarwal : 2012 : 14).

Its influence, acknowledged by critics and novelists alike, has been apparent in numerous ways: the appearance of a certain post-modern playfulness, the turn to history, a new exuberance of language, the reinvention of allegory, the sexual frankness, even the prominent reference to Bollywood, all seem to owe something to Rushdie's novel. (2003 : 318)

Rushdie peut ainsi être considéré comme un auteur influent, comme l'atteste le nombre considérable de publications parues à son sujet au cours de ces trente-neuf dernières années<sup>7</sup>. Un lecteur francophone désireux de le découvrir est donc en droit d'attendre des traductions de ses œuvres qu'elles rendent la dimension novatrice et révolutionnaire des versions originales. Mais cet aspect est susceptible de poser problème à un traducteur, d'où, peut-être, cette résistance à la traduction qu'évoque Catherine Pessa-Miquel. On peut même se demander si la spécificité de certains romans de Rushdie ne serait pas d'être intraduisible. Toutes les œuvres de Rushdie ont pourtant été traduites et lorsqu'on lit leurs versions françaises, on a bien l'impression d'avoir affaire à « du Rushdie ». Les traducteurs seraient donc parvenus à rendre justice à une œuvre dont la spécificité résisterait à la traduction. Mais comment en être sûr ? Par quels moyens ? Quelles stratégies ? Quelle(s) approche(s) ?

Il faudrait dans un premier temps identifier et définir la spécificité des œuvres de Rushdie. La plupart d'entre elles ont été qualifiées de « postcoloniales » et ont été assimilées au genre du réalisme magique. Si la combinaison de ces deux caractéristiques était probablement originale et novatrice dans les années 1980, elle ne suffit pas à expliquer l'engouement qu'a suscité *Midnight's Children*. À la lecture des nombreux commentaires de critiques littéraires que nous avons collectés, deux aspects ressortent nettement : d'une part, le contenu foisonnant des romans, et d'autre part ce que les critiques appellent, de façon certes un peu vague – et comme nous l'avons d'ailleurs nous-même fait plus haut – le « style » de l'auteur.

Livrons-nous donc à un balayage de ces commentaires et concentrons-nous d'abord sur le premier des deux aspects évoqués ci-dessus, à savoir, l'ampleur et la

---

<sup>7</sup> Si l'on procède à une recherche dans la base de dépouillement MLA International Bibliography avec « Salman Rushdie » sans sélectionner de champ précis, on obtient 1664 résultats. À ces résultats s'ajoutent tous les autres travaux traitant de Rushdie et de son œuvre qui n'ont pas (ou pas encore) été référencés dans la base MLA.

richesse du contenu des œuvres de Rushdie. Pessó-Miquel évoque ainsi « la démesure de son univers littéraire, original et foisonnant » (2007 : 9). *Midnight's Children* foisonne par exemple d'éléments culturels, de lieux géographiques, de faits historiques, de personnages, d'histoires, d'anecdotes, de péripéties, de sensations, d'odeurs, de goûts, etc. Norbert Schürer perçoit ce roman comme une fresque historique grouillante de personnages : « The book is encyclopaedic and overwhelming. Rushdie's novel covers more than sixty years in the history of three countries on the Indian subcontinent, and there are more characters – with strange and changing names – than in most works of fiction » (2004 : 20). James Harrison rejoint ce dernier et ajoute la notion de « multiplicité » : « [...] the essence of *Midnight's Children* lies in its sheer size and scope and multiplicity », et il nous donne un aperçu de l'envergure à la fois historique et géographique du roman :

[...] for well over four hundred crammed pages, his novel deploys a named cast of more than seventy, occupies a stage stretching from Kashmir south to Bombay and from Karachi east to Dacca, and encompasses the history of India from independence to the state of emergency decreed by Indira Gandhi. (1992 : 48)

Valentine Cunningham trouve cela naturel car un roman dont le sujet principal est l'Inde se doit de découvrir de quelle manière l'immensité et la multiplicité du monde peut être prise en compte dans une œuvre romanesque<sup>8</sup>. Nilanshu Kumar Agarwal insiste sur la richesse multiculturelle qui découle de la dimension postcoloniale de *Midnight's Children*<sup>9</sup>. Satish C. Aikant va jusqu'à assimiler cet ouvrage à « un emblème d'hétérogénéité culturelle »<sup>10</sup> et Eaglestone le perçoit comme le premier roman de l'ère de la mondialisation<sup>11</sup>. Selon Andrew Blake, on retrouve cette dimension multiculturelle dans tous les ouvrages de l'auteur<sup>12</sup>. Il ressort de toutes ces

---

<sup>8</sup> « [...] a novel pretending to India as a subject can't avoid the question of how novels in general may claim truthfully to cope with the daunting vastness, the multiplicity of things and persons » (Cunningham, 1981 : 535).

<sup>9</sup> « Rushdie's persistently elaborate concerns with such themes of Postcolonial identity as hybridity, plurality, intermixing, syncretism, heterogeneity, representation, nation, migration and exile etc. in the novel » (Agarwal, 2012 : 15).

<sup>10</sup> « [...] an emblem of cultural heterogeneity [...] » (Cité par Agarwal, 2012 : 15).

<sup>11</sup> « [...] the first novel of the age of globalization [...] » (Eaglestone, 2013 : 3).

<sup>12</sup> « Rushdie's novels and other writings connect together to form a cultural history of the twentieth century, offering dazzling insights into the way of life of three continents, and making trenchant

remarques que l'œuvre de Rushdie déborde de données historiques, politiques, géographiques et culturelles<sup>13</sup>. C'est pourquoi Pessoa-Miquel évoque le « sentiment de profusion, d'excès et de "transport" » qui la caractérise, en précisant à ce sujet : « Le transport au-delà des limites, des frontières, qu'elles soient linguistiques, géographiques, politiques, culturelles, est au cœur du projet intellectuel et artistique de l'écrivain qu'est Rushdie » (2007 : 8). Tout en insistant ici sur le vaste contenu des romans, ce sont aussi les explorations linguistiques de l'auteur qu'elle évoque, autrement dit la façon dont toutes ces données se déploient et sont transmises au lecteur, en d'autres termes l'écriture de Rushdie, son style particulier.

La plupart des critiques ayant commenté l'œuvre du romancier sont également très élogieux concernant son « style », terme qu'ils entendent vraisemblablement tous comme renvoyant à l'« ensemble des traits différentiels irréductibles de l'expression linguistique d'un individu » (Bellos, 2012 : 302). Car, comme le formule Umberto Eco, « même si chaque oeuvre d'un même artiste aspire à une inimitable originalité, il est possible de retrouver le style personnel de cet artiste dans chacune de ses œuvres » (2003 : 218). Le caractère laudatif des commentaires sur le « style » de Rushdie invite à penser que la valeur littéraire de ses romans tient tout particulièrement à cet aspect de son œuvre. Dans leur ouvrage *Style in Fiction*, le linguiste Geoffrey Leech et le stylisticien Mick Short soutiennent d'ailleurs que tous les « grands romanciers anglophones » excellent dans l'art de la « mise en mots »<sup>14</sup>, ce qui est bien sûr valable pour toutes les langues.

Il nous faudra revenir à cette notion vague de *style* afin de mieux comprendre à quoi elle renvoie, mais examinons rapidement, en première approche, les remarques récoltées. Pour Blake, la qualité et la variété du style de Rushdie constituent une dimension incontournable des romans de l'auteur : « But there is far more to Rushdie than historical and political analysis. He is also a dazzling literary technician, writing prose in a bewildering (but internally consistent) range of styles

---

political commentaries on the states of Britain, India and Pakistan» (Blake, 2001 : 1). Blake qualifie du reste *Midnight's Children* d'« épique » à cause des moments historiques mémorables que le roman aborde : « The book is quite deliberately epic, and it engages with epic moments in history – the political and cultural transformations which followed the end of British rule in India » (*ibid.* : 19).

<sup>13</sup> Ces données sont, comme nous le verrons plus loin, tantôt fiables, tantôt erronées.

<sup>14</sup> « [...] the great novelists of the English language have been, arguably without exception, also great artists in the use of words » (Leech & Short, 2007 : 2).

[...] » (2001 : 1). Plusieurs commentateurs admirent le caractère novateur de la prose de l'auteur. David Smale affirme que Rushdie a créé « un nouveau style », qu'il qualifie de « kaléidoscopique »<sup>15</sup> et insiste par ailleurs sur l'importance que Rushdie attache à la forme et à l'évolution du roman, auxquelles ses œuvres ont grandement contribué<sup>16</sup>. Eaglestone estime ainsi que *Midnight's Children* a permis l'émergence de « nouvelles manières d'écrire » :

The novel *Midnight's Children* [...] represented the flourishing of new ways of writing about identity, nationhood, memory, personal and collective trauma, history, persecution, escape, evil, the interweaving of the personal and the political and writing itself which much contemporary fiction is still exploring. (2013 : 3)

Smale remarque également que le « style brillant » de Rushdie<sup>17</sup> était déjà perceptible dans son tout premier roman<sup>18</sup> et il cite Liz Calder, l'éditrice de *Midnight's Children*, qui a trouvé extraordinaire la façon dont l'auteur y manie la langue :

Liz Calder, an editor at Victor Gollancz, said of the novel: 'I liked it. I responded to its extraordinary use of language. I mean, it was just wild. I hadn't read anything like it. And although it was barmy in some ways, all over the place, I thought it was amazing'.<sup>19</sup> (Citée par Smale, 2001 : 7)

Harrison attire lui aussi notre attention sur la qualité de la prose du roman : « Ultimately, it is not the set pieces that give the book its quality or that the reader is likely to remember neatly as much as the day-to-day, page-by-page capacity of the prose to surprise, amuse, and delight » (1992 : 62). Mee admire « la langue nouvelle et exubérante » de Rushdie et « l'aspect ludique à caractère post-moderne » de son

---

<sup>15</sup> « [...] he has formed a new style, a kaleidoscopic manner in the new tradition created by [Günter] Grass in Europe, Philip Roth in America [...] » (Smale, 2001 : 13).

<sup>16</sup> « Yet, if India is the subject of Rushdie's work, then so too is literature itself. For Rushdie is a 'literary' writer in the sense that he is very much concerned with the form and evolution of the novel. Rushdie himself is seen to be an important contributor to that evolution » (Smale, 2001 : 12).

<sup>17</sup> « [...] reviewers applaud Rushdie's stylistic brilliance [...] » (Smale, 2001 : 15).

<sup>18</sup> « *Grimus* is interesting for the manner in which it prefigures many of the stylistic and formalistic qualities characteristic of Rushdie's later novels » (Smale, 2001 : 7).

<sup>19</sup> Liz Calder, citée dans Ian Hamilton, « The First Life of Salman Rushdie », *The New Yorker*, 25 December 1995 - 1 January 1996, p. 101.

écriture<sup>20</sup>. Enfin, Harrison estime même que le style novateur du romancier surpasse celui des autres auteurs anglo-indiens : « What became very clear with the publication of *Midnight's Children* is that, of those Indian authors using English, Rushdie is by far the most innovatively confident stylist » (1992 : 4).

Cette dimension novatrice du style est, de fait, une caractéristique que l'on retrouve chez beaucoup d'auteurs postcoloniaux anglophones. Comme l'observe Rakesh M. Bhatt, qui a étudié la manière dont les Indiens se sont appropriés la langue anglaise depuis l'indépendance de leur pays, une telle transformation de la langue des colonisateurs est inévitable dans tout contexte postcolonial :

The transformation of English in postcolonial contexts—from a colonial idiom to various indigenous ones—was inevitable for it to represent faithfully the ethos of its cultural context of use, and to enable speakers of English in multilingual contexts to use it as an additional resource for linguistic, sociolinguistic, and literary creativity (Baumgardner, 1996; Bhatt, 2001a; Canagarajah, 1999; Kachru, 1982, 1983, 1986; Rahman, 1999). This process of transformation, worldwide, has resulted in the emergence of many new Englishes, each peculiar to its own locality and its own culture. Indian English<sup>21</sup> is one instance of the transformation—recording, reflecting, and creating various complexes of sociocultural nuances indigenous to local contexts of use (Bhatt, 1995, 2001a, 2001b, 2002a, 2002b; Kachru, 1983, 1986). (2009 : 25)

Un écrivain anglo-indien, s'il a grandi en Inde et pratique l'anglais d'Inde depuis son enfance, est particulièrement bien placé pour contribuer à cette transformation, d'autant plus si son récit se déroule en Inde, puisqu'il se trouve alors confronté au paradoxe suivant : « How does one use an impersonal global medium to represent local and native messages ? » (*ibid.* : 44). Bhatt donne précisément l'exemple les œuvres de Rushdie :

Salman Rushdie's literary works are a case in point: they stand out as a linguistic representation of a decolonized imagination. His style resists the homogenization of English language, culture, and practices through its Indianization. (*ibid.*)

---

<sup>20</sup> « a new exuberance of language » ; « a certain post-modern playfulness » (Mee, 2003 : 318).

<sup>21</sup> Bhatt précise en note de bas de page que le terme « Indian English » est ici au singulier car il l'emploie de façon générique pour englober toutes les variétés d'anglais parlées en Inde. Il distingue donc en fait plusieurs variétés d'« Indian English » (2009 : 25).

L'aspect novateur de l'écriture du romancier tient donc au moins en partie à cette « indianisation ». Or, malgré l'étendue des travaux portant sur la dimension postcoloniale de son œuvre, rares sont ceux qui se proposent d'analyser le style particulier induit par cette langue « indianisée », et aucun d'entre eux n'est consacré à la traduction de ce dernier.

En tout état de cause, il ressort des nombreux commentaires rapportés ci-dessus que les romans de Rushdie doivent leur originalité et leur succès tant à leur « contenu » – leur aspect foisonnant et encyclopédique – qu'à leur « forme » – le style du romancier, soit la façon dont le récit est mis en mots. C'est du reste ce qu'affirme Eaglestone<sup>22</sup>. Il peut certes paraître artificiel d'appliquer de telles notions à une œuvre littéraire, car forme et contenu y sont en général inextricablement liés et composent un tout complexe dont émane le sens. Leech et Short ont mis en évidence cette relation problématique entre les notions de *contenu* ou *sens* d'une part, et de *forme* de l'autre (2007), comme nous le verrons dans notre premier chapitre. Dans sa *Poétique du traduire*, Henri Meschonnic évoque ainsi « l'indissociable et mystérieuse association de la forme et du sens dans l'original » (1999 : 109) et il affirme plus loin que « [l]e sens est lié à la forme du sens » (*ibid.* : 110), ce qui revient à dire que la forme d'un texte est elle-même porteuse de sens<sup>23</sup>. Comme il le précise, Valéry Larbaud exprimait la même idée et ce que cela implique en traduction :

Chaque texte a un son, une couleur, un mouvement, une atmosphère qui lui sont propres. En dehors de son sens matériel et littéral, tout morceau de littérature a, comme tout morceau de musique, *un sens moins apparent*, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Eh bien, c'est ce sens-là qu'il s'agit de rendre, et c'est en cela surtout que consiste la tâche du traducteur. (1946 : 69) (notre soulignement)

Face à un texte littéraire, un bon traducteur serait donc capable d'éviter ce que Meschonnic reproche à de trop nombreuses traductions : « la pitieuse dissociation » de la forme et du sens (1999 : 109). Antoine Berman insiste quant à lui sur

---

<sup>22</sup> « Marked out by his literary innovation in the novel, his role in global cultural politics and *the form and content* of his writing, he is clearly one of the most significant living writers in English today » (Eaglestone, 2013 : 1) (notre soulignement).

<sup>23</sup> En poésie par exemple, il est flagrant que la forme du texte participe à son sens.

l'importance de traduire ce qu'il appelle la « littéralité charnelle » d'un texte, qui semble également renvoyer au « sens moins apparent » que Larbaud évoque ci-dessus :

Fidélité et exactitude se rapportent à la littéralité charnelle du texte. En tant que visée éthique, la fin de la traduction est d'accueillir dans la langue maternelle cette littéralité. Car c'est en elle que l'œuvre déploie sa parlance, sa *Sprachlichkeit* et accomplit sa manifestation du monde. (1999 : 77-78)

Cela suppose de respecter le critère de « poéticité », que Berman définit ailleurs ainsi : « La poéticité d'une traduction réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, a fait texte, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original » (1995 : 92). Or il s'agit d'une entreprise très délicate : comme il le montre tout au long de *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, cette « littéralité » du texte original est difficile à saisir, à appréhender et à préserver, probablement parce qu'elle renvoie spécifiquement à la valeur stylistique du texte. C'est pourquoi un traducteur littéraire ne pourra produire une bonne traduction que s'il est particulièrement réceptif au style de l'auteur. D'où la remarque du poète, romancier et traducteur russe Korneï Choukovski dans son ouvrage *The Art of Translation* : « The translator's art consists to a significant degree in being guided by a vital sense of style [...]. He who is insensitive to style has no right to undertake a translation: it would be like trying to reproduce an opera he has seen but not heard » (1984 : 97). Comme l'affirme Jean Delisle, « un style lie une forme à une expression. Briser cette forme, c'est briser le style ; briser le style, c'est affadir une oeuvre au risque même de la dénaturer » (2007 : 149-150). C'est d'ailleurs, selon lui, en « se pli[ant] au style "singulier" de chacun des auteurs qu'il entreprend de traduire » qu'un traducteur pourra éviter d'introduire des « disparates »<sup>24</sup> dans sa traduction

---

<sup>24</sup> Delisle explique ainsi son emploi du terme *disparate* : « En traductologie, le mot *disparate* désigne des incohérences ou des discordances de nature stylistique dont sont affectées certaines œuvres traduites. Celles-ci sont caractérisées, entre autres, par l'absence d'unité de langue, d'unité de style, d'unité de ton par rapport à l'original. Ce manque d'unité se manifeste concrètement par la cohabitation dans l'oeuvre de registres incompatibles ou hétéroclites, par des distorsions sémantiques (impropriétés), des anachronismes, des archaïsmes, des inconsistances lexicales, des ruptures de conventions littéraires, une fausse oralité ou une fausse langue dialectale » (2007 : 146).

(*ibid.* : 155), ces « incohérences ou [...] discordances de nature stylistique » (*ibid.* : 146) qui « brisent l'unité d'ensemble » et dont résulte, dans le pire des cas, « une sorte de “patchwork” inesthétique » (*ibid.* : 158-159). Ces réflexions nous ramènent en fin de compte à notre questionnement initial : si cette résistance à la traduction est l'une des caractéristiques du style de notre auteur, comment expliquer que son œuvre a malgré tout été traduite en français, comme dans beaucoup d'autres langues ? Ses différents traducteurs sont-ils tout de même parvenus à restituer son style singulier, et si oui, dans quelle mesure ?

Revenons à présent à notre projet de thèse et à notre corpus, qui ne nous permettront malheureusement pas de répondre à toutes ces questions puisqu'il n'existe à ce jour qu'une seule traduction française de *Midnight's Children*<sup>25</sup>. Mais cette limitation nous permet en fait d'élargir notre perspective : la traduction de Guiloineau n'invalide pas toutes les autres versions françaises potentielles qui auraient pu ou pourraient être réalisées et ne constitue donc pas une référence exclusive. André Topia affirme en effet que « c'est [...] le propre de toute grande œuvre de rester perpétuellement ouverte à des mutations postérieures » (1990 : 47), et selon Isabelle Collombat, une traduction donnée d'une telle œuvre ne délivre qu'une des ses nombreuses potentialités :

L'œuvre originale se métamorphose progressivement en tous ses possibles, sa pluripotentialité se développant avec le temps. Au contraire, la traduction fige une et une seule actualisation possible de la virtualité de l'original. Elle résout l'ambiguïté, choisit une voie au détriment d'autres options et répond à des normes temporelles, caduques par excellence. (2005 : 85)

La première et unique version française de *Midnight's Children* ne parvient sans doute pas à restituer toutes les potentialités contenues dans l'œuvre originale.

---

Une traduction truffée de disparates serait donc ce que Lance Hewson appelle une « adaptation larvée » : « elle s'annonce comme une traduction, les lecteurs la prennent pour une traduction, elle s'intègre dans la langue-cible comme une traduction, mais présente une absence de stratégie (traductive) combinée à un effet d'hétérogénéité. Les « symptômes » de l'adaptation larvée sont la traduction-rétrécissement (omission de passages), l'homogénéisation ou la destruction des caractéristiques stylistiques de l'original, et la traduction-dilatation (additions, explicitation, intrusion du traducteur, etc.) » (2004 : 106-112).

<sup>25</sup> Nous serons donc dans la situation d'une « équivalence sans identité », pour reprendre l'expression de Paul Ricœur (2004 : 39-40).

D'autre part, Collombat estime que « la première traduction est tellement marquée par les normes traductionnelles d'une époque donnée que le code normatif qui préside à sa production en oblitère la potentialité » (*ibid.*). Selon les analyses sémiotiques de Gideon Toury et de l'école de Tel Aviv, ces normes d'acceptabilité, engendrées par les conditions socio-historiques d'une société donnée, déterminent les comportements au sein de cette société et affectent ainsi inévitablement l'approche et le travail des traducteurs qui les ont intériorisées (Toury, 1980), comme l'explique ici Rachel Weissbrod :

Norms also apply to “translational behaviour.” Moreover, they have a central role in determining this behavior. In the stages prior to the act of translating itself, they dictate the selection of texts to be translated, determining what source languages and models should be preferred by a given target literature. They may encourage or delegitimize the production of mediated (“second hand”) translations and pseudo-translations. Norms also play a central role in dictating the mode of translation (e.g., what linguistic variant to choose) and consequently they determine the relations between source and target text. Toury (1995 : 241-258) suggests that translators get to know the translation norms and learn to obey them in the process of their work in a socio-cultural context and with feedback from publishers, critics and readers. However, these norms are often internalized and adherence to them comes from the force of inner faith. (1998 : 37)

Or ces normes ne sont pas toujours faciles à identifier dans la mesure où elles ne sont pas forcément explicites<sup>26</sup>. La traduction de Guiloineau a-t-elle été conditionnée par de telles normes ? Considérons le contexte historique dans lequel elle a été commanditée. Le monde littéraire français du début des années 1980 avait subi plusieurs bouleversements récents. Tous les aspects de la société française, dont la sphère intellectuelle et culturelle, avaient été affectés par la révolution sociale de mai 1968, dont le mot d'ordre était : « Il est interdit d'interdire ». Par ailleurs, dans le monde littéraire, le mouvement du Nouveau Roman des années 1950 avait remis en cause les conventions du roman traditionnel, tandis que dès la fin des années 1970, l'émergence de l'écriture minimaliste à son tour rejetait les principes esthétiques du Nouveau Roman, sans pour autant postuler un retour à la tradition. C'est ainsi dans un contexte politique, social et intellectuel empreint d'un état

---

<sup>26</sup> « The norms are “do's and dont's”, not necessarily formulated, which apply to various areas of behavior in society. They are social in nature [...] » (Weissbrod, 1998 : 37).

d'esprit général prônant la contestation et la mise en cause des règles et des conventions que Guiloineau a commencé à exercer le métier de traducteur. On peut donc légitimement se demander si ses traductions sont marquées par ce vent d'émancipation. Pour le savoir, il conviendrait sans doute de comparer traductions et œuvres littéraires de cette période afin de mesurer l'influence de la littérature sur la traduction, et inversement. Là n'est pas notre propos. Nous garderons toutefois à l'esprit que toute traduction est historiquement située (Meschonnic, 1973 : 321-322), le travail du traducteur ne se faisant jamais « hors sol » et ne résultant pas de la seule « intimité » que ce dernier entretient avec le texte original. Nous noterons par ailleurs que Guiloineau, passionné de théâtre, a d'abord beaucoup voyagé (Chine, Afrique du Sud) et pratiqué le journalisme avant de se consacrer à l'écriture et à la traduction de l'anglais, plus particulièrement d'auteurs américains et sud-africains comme Toni Morrison, André Brink et Breten Breytenbach. En tant qu'essayiste, écrivain et traducteur, la problématique des variétés de l'anglais et la question du *style* ne sauraient donc lui être étrangères. Sa traduction de *Midnight's Children* (*Les Enfants de minuit*) comporte, comme toute traduction, quelques omissions, des « faux-sens » et des « disparates » (Cf. Delisle), mais l'on y trouve aussi de belles « trouvailles ». Nous tâcherons principalement de voir s'il est parvenu à restituer le style de Rushdie et s'il est possible de discerner une approche systématique et une cohérence stylistique interne propres à faire apparaître, en filigrane, un « projet de traduction » (Berman, 1995 : 76-79) à l'œuvre. Nous nous demanderons aussi si nous pouvons aller jusqu'à considérer cette première version française comme une « grande traduction »<sup>27</sup>.

Afin de parvenir à cette appréciation critique, il nous faudra d'abord répondre aux questions de recherche suivantes :

---

<sup>27</sup> Pour Berman, seules les rares traductions qui ne vieillissent pas peuvent être qualifiées de « grandes traductions » : « [...] alors que le principe voulant qu'une œuvre ne puisse ni vieillir ni mourir ne souffre aucune exception, celui selon lequel une traduction vieillit et meurt, lui, connaît des exceptions significatives : l'Histoire nous montre qu'il existe des traductions qui perdurent à l'égal des originaux et qui, parfois, gardent plus d'éclat que ceux-ci. Ces traductions sont ce qu'il est convenu d'appeler des *grandes traductions*. / La *Vulgate* de Saint Jérôme, la Bible de Luther, l'*Authorized Version* sont de grandes traductions. Mais aussi le Plutarque d'Amyot, les *Mille et Une Nuits* de Galland, le Shakespeare de Schlegel, l'*Antigone* de Hölderlin, le *Don Quichotte* de Tieck, le *Paradis perdu* de Milton par Chateaubriand, le Poe de Baudelaire, le Baudelaire de Stefan George : voilà une liste, nullement exhaustive, de grandes traductions. Qui ne vieillissent pas » (1990 : §4-5).

- 1) Comment définir ce style qui a rendu Rushdie célèbre, et qui est si difficile à traduire en français comme, sans doute, dans d'autres langues ?
- 2) Pourquoi ce style résiste-t-il à la traduction ? Quels types de défis impose-t-il au traducteur ?
- 3) Dans quelle mesure et de quelle manière ce style peut-il malgré tout être restitué en français ? En d'autres termes, peut-on identifier des stratégies traductives et/ou des approches<sup>28</sup> permettant de le préserver en traduction ?

Ces questions constituent les fils conducteurs de notre travail et afin d'y répondre, nous tâcherons au préalable de circonscrire la notion de *style* pour dégager une méthodologie nous permettant d'identifier ce qui caractérise celui de Rushdie. Nous sélectionnerons ensuite un certain nombre d'exemples représentatifs de ce style et pourrons alors procéder à une analyse comparative du texte original et de sa traduction, selon la démarche traductologique que préconise Michel Ballard :

La traductologie [...] définie comme étude scientifique de la traduction, [...] suppose d'étudier la traduction à partir des productions de traducteurs ; ceci signifie la pratique d'études sur corpus [...]. Cette démarche suppose [...] l'analyse textuelle comparée comme moyen d'accès aux décisions du traducteur [...] (2007 : 47)

Nous appréhenderons la version française de Guiloineau, non pas comme une traduction de référence, mais comme l'actualisation d'une traduction française parmi d'autres traductions potentielles. Dans cette perspective, le texte traduit sera analysé, questionné et manipulé, et des solutions de traduction alternatives seront occasionnellement proposées, dans une démarche de « traduction expérimentale » (Gresset, 1983 : 515) constructive. Aussi veillerons-nous à privilégier « la quête et l'analyse sur le résultat obtenu, le dynamisme et la tension du traduire sur le produit fini qu'est l'énoncé traduit », à l'instar de Paul Bensimon (1990 : 84). En cela, la démarche que nous choisissons d'adopter sera de l'ordre de la traductologie « interne », étant focalisée sur le processus de traduction, pour reprendre

---

<sup>28</sup> Nous précisons dans notre premier chapitre en quoi nous distinguons une *stratégie* d'une *approche*.

l'expression de Mathieu Guidère (2008 : 10)<sup>29</sup>. Notre comparaison ciblée, en mettant au jour les similitudes et les écarts entre le texte de Rushdie et sa traduction, nous permettra de pointer les défis engendrés par la spécificité stylistique de l'original et de déceler, de développer ou de concevoir des approches et des stratégies traductives adéquates.

La dimension hétérolingue de l'écriture, composante indéniable du style de Rushdie, nous amènera naturellement à tenter de découvrir si le traducteur a adopté une orientation sourcière ou cibliste, autrement dit s'il a favorisé une approche<sup>30</sup> de « *foreignisation* » ou au contraire de « *domestication* » (Venuti, 1995 : 20) :

[S]ome [strategies in producing translations] are deliberately domesticating in their handling of the foreign text, while the others can be described as foreignizing, motivated by an impulse to preserve linguistic and cultural differences by deviating from prevailing domestic values. (Venuti, 2001 : 240)

Guiloinéau a-t-il opté pour la première de ces deux approches, en tentant de conforter les normes et les valeurs dominantes de la culture source et en envisageant ainsi la traduction comme un « acte éthique » consistant à « reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre » (Berman, 1999 : 74), afin de permettre aux lecteurs français de faire ce que Berman appelle « l'épreuve de l'étranger » (1984)<sup>31</sup> ? Ou bien a-t-il au contraire privilégié une orientation cibliste et ethnocentrique consistant à soumettre le texte étranger de Rushdie aux contraintes de la culture française en le domestiquant ? Selon Jacqueline Henry, un traducteur choisit l'une ou l'autre de ces orientations en fonction de l'idée qu'il se fait de son lectorat :

---

<sup>29</sup> Guidère distingue la traductologie « interne », qui s'intéresse au processus de traduction, de la traductologie « externe », qui porte sur « la traduction en tant que produit des facteurs politiques, historiques, sociologiques ou autres » (2008 : 10).

<sup>30</sup> Venuti emploie ici le terme de *stratégie* mais le terme plus large d'*approche* nous semble plus approprié, ce dernier englobant, à notre sens, un ensemble cohérent de stratégies complémentaires. Le terme d'*orientation* peut aussi convenir. Nous reviendrons à ces questions de terminologie dans notre premier chapitre.

<sup>31</sup> Selon Berman, cette orientation est la seule qui soit justifiée, la traduction étant pour lui par essence un vecteur d'ouverture, de dialogue, de métissage, par opposition au réflexe ethnocentrique des cultures (1984 : 16).

C'est [...] au traducteur de choisir les moyens de négocier le décentrement qui s'opère entre la langue-culture 1 et la langue-culture 2, en fonction de sa représentation de son lecteur, qu'il peut voir comme très hexagonal, ou au contraire comme ouvert à l'universel. (2000 : 68)

La version française de *Midnight's Children* s'adresse-t-elle à l'un de ces deux types de lecteurs ou bien le traducteur est-il parvenu à dépasser cette dichotomie ? Peut-on concevoir une approche plus nuancée, un compromis entre ces deux orientations opposées, qui se situent aux deux extrémités d'un très large spectre ? Une approche sourcière nous semble *a priori* appropriée, sans quoi la dimension culturelle et postcoloniale de l'œuvre serait en grande partie annihilée, mais dans quelle mesure est-elle envisageable ?

Le style de Rushdie étant le résultat d'une grande créativité, nous supposons qu'il peut sans doute être restitué en français à l'aide d'une approche traductive également créative, et non par des solutions mécaniques et routinières. Comme l'affirme Lance Hewson dans son article « The Vexed Question of Creativity in Translation », bien que tout traducteur expérimenté développe de telles solutions, elles ne fonctionnent pas en toutes circonstances :

[...] there are, of course, many occasions when such solutions simply do not work. A complex text may defy all ready-made solutions, and emphasis on style may lead to extensive rewriting. It is here, we feel, that there may be an element of newness, a moment of potential creativity. (2006 : 56)

Il rapporte ainsi le point de vue de Rosemary Mackenzie, qui estime qu'il est souvent impossible de résoudre un problème à l'aide d'une solution préconstruite et que les traducteurs sont donc forcés de concevoir des stratégies créatives<sup>32</sup>. C'est en effet dans de nombreux cas en se détournant de ses automatismes et en concevant une stratégie créative que l'auteur d'une traduction pourra surmonter un grand nombre d'obstacles. D'où la définition de « stratégie créative » que fournit Palumbo : « A

---

<sup>32</sup> « Many of the problems that face translators are of the open-ended kind, i.e. there is no predetermined solution, they cannot be solved consciously under controlled conditions, and the solutions cannot be subjected to absolute verification. Thus their solution requires the use of problem-solving strategies that are creative in nature » (Mackenzie, 1988 : 201).

creative strategy may [...] be characterized as one that helps the translator to overcome the problem represented by a particular ST<sup>33</sup> element for which no automatic TL<sup>34</sup> solution is provided » (2009 : 29). Larbaud ne disait pas autre chose lorsqu'il écrivait : « [...] pour rendre ce sens *littéraire*<sup>35</sup> des ouvrages de littérature, il faut d'abord le saisir ; et il ne suffit pas de le saisir : il faut encore le recréer » (1946 : 69-70), et Michaël Oustinoff exprimera la même idée à sa manière : « [...] une traduction littéraire doit viser à rendre la textualité du texte original, voire à la recréer au sein du texte traduit » (2006 : 41). Meschonnic va plus loin car il estime qu'un vrai traducteur est un écrivain, et même un poète :

[...] un traducteur qui n'est que traducteur n'est pas traducteur, il est introducteur ; seul un écrivain est un traducteur [...]. Ce n'est pas encore un truisme pour tous que de dire que traduire un poème est écrire un poème, et doit être cela d'abord. (1973 : 354)

Cette dernière réflexion est particulièrement pertinente dans le cas qui nous occupe, Jean Guiloineau étant à la fois traducteur et écrivain. Ce dernier s'est lui-même exprimé à ce sujet dans un entretien. À la question « Pensez-vous qu'il faut d'abord être écrivain avant d'être traducteur ? », il a répondu :

Je pense que ce n'est pas nécessaire. Mais les « écrivains-traducteurs » ou « traducteurs-écrivains » ont une attitude différente devant le texte à traduire (Cf. Gide ou Giono). Pour ma part, j'ai toujours écrit, avant et pendant que j'étais traducteur. Et j'ai toujours considéré la traduction comme une forme d'écriture ou un prolongement de l'écriture<sup>36</sup>.

En envisageant la traduction comme « une forme d'écriture », il sous-entend lui aussi que le traducteur doit faire œuvre de créativité. Mais qu'entend-t-on exactement par « stratégie créative » ? On peut aussi se demander si une telle stratégie est transférable d'un contexte à l'autre, d'une œuvre à l'autre, d'un auteur à l'autre et donc d'un style littéraire à l'autre, ou bien si elle doit être élaborée sur mesure, au cas

---

<sup>33</sup> *source text*.

<sup>34</sup> *target language*.

<sup>35</sup> Cette expression réfère à la valeur stylistique d'un texte.

<sup>36</sup> [En ligne] <http://littexpress.over-blog.net/article-entretien-avec-jean-guiloineau-traducteur-64923621.html> (consulté le 12/02/2014) (Lien désormais inactif).

par cas. Enfin, une approche traductive basée sur des stratégies créatives suffit-elle pour préserver le style de Rushdie en traduction ? Doit-elle être conjuguée à d'autres approches ?

Beaucoup de théoriciens mettent en doute la possibilité d'équivalence en traduction interlangue, en particulier lorsqu'il est question de textes littéraires<sup>37</sup>. Eco soutient ainsi que la traduction est une opération de « négociation » :

Traduire signifie toujours « raboter » quelques-unes des conséquences que le terme original impliquait. En ce sens, en traduisant *on ne dit jamais la même chose*. L'interprétation, qui précède toute traduction, doit établir combien et lesquelles des conséquences illatives suggérées par le terme peuvent être rabotées. (2006 : 116-117)

Paul Ricoeur va jusqu'à comparer la tâche du traducteur à un « travail de deuil », estimant qu'« en traduction [...], il est procédé à un certain sauvetage et à un certain consentement à la perte » (2004 : 8). Berman reconnaît lui aussi cette « défektivité inhérente à l'acte traductif » (1995 : 86). Les fameuses treize « tendances déformantes »<sup>38</sup> qu'il a identifiées et répertoriées contribuent ainsi à « la destruction [...] de la lettre des originaux, au seul profit du “sens” et de la “belle forme” » (1999 : 52). Pour autant, une négociation peut être plus ou moins bien menée, et l'on peut même parler d'un art de la négociation. Un bon traducteur serait donc un bon négociateur. Ce sont les rouages de cet art de la négociation appliqué au style de Rushdie qu'il nous appartient de disséquer et de mettre au jour.

Cette thèse s'articule en sept chapitres. Le premier, théorique et méthodologique, se concentre d'abord sur la notion de *style* au fil d'un cheminement qui débouchera sur le concept de *style marker*, sur lequel est fondé ce travail. Nous exposerons alors l'approche linguistique, stylistique et traductologique que nous

---

<sup>37</sup> Nous reviendrons sur ce questionnement dans notre premier chapitre.

<sup>38</sup> Ces tendances, auxquelles nous reviendrons en temps utile, sont : « la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions de langues » (Berman, 1999 : 53).

avons adoptée. Notre second chapitre se focalisera sur le style de Salman Rushdie. Après une présentation de la trame narrative de *Midnight's Children*, nous nous pencherons sur les caractéristiques du style de Rushdie qui ont été mises en lumière par la critique littéraire, ainsi que, dans une moindre mesure, sur le point de vue du romancier sur son propre travail, ce qui nous amènera à aborder la question de la dimension postcoloniale, hybride et hétérolingue de son écriture. Nous pourrions ensuite rendre compte des principaux *style markers* qui contribuent à la dynamique baroque de son style.

Les cinq chapitres suivants viseront à mettre en évidence, d'une part, les multiples défis que ces marqueurs du style baroque de Rushdie impliquent pour la traduction française et, d'autre part, les stratégies et approches traductives les plus efficaces pour préserver ce style en français. Le troisième chapitre concernera l'inventivité lexicale de l'auteur, en particulier ses créations issues de processus de néologie morpho-sémantique. Le quatrième chapitre aura pour objet la plasticité de la syntaxe et ses effets d'intensité variés. Le cinquième chapitre portera sur les jeux lexico-syntaxiques humoristiques du romancier. Le sixième chapitre sera consacré à la diversité des voix idiosyncrasiques qui composent les dialogues du roman. Enfin, le septième et dernier chapitre s'intéressera à la mise en scène sonore que le narrateur compose à l'aide de différents types d'onomatopées.

Une synthèse de nos observations nous permettra, dans une conclusion générale, de revenir à nos questions initiales pour tenter d'évaluer dans quelle mesure nous pouvons leur apporter réponse dans le cadre traductologique qui est le nôtre.



# Chapitre 1

## De la notion de *style* : aperçu théorique et démarche adoptée

### 1. Aperçu théorique et méthodologique de la notion de *style*

Comme nous l'avons brièvement évoqué en introduction, savoir traduire un auteur, ce serait tout d'abord savoir le lire, c'est à dire comprendre et appréhender son style dans le but d'en saisir les enjeux littéraires et de relever ses défis traductifs. Jean Guilloineau est lui-même parfaitement conscient de l'étape fondamentale que représente ce travail préliminaire, puisqu'à la question « Quels sont les problèmes les plus récurrents dans la transcription d'une langue à une autre ? », il répond : « De façon générale, la difficulté principale, c'est l'écriture même de l'auteur, qui est en soi une "langue". Cette langue s'inscrit dans un univers personnel, un milieu spécifique »<sup>39</sup>. Le style d'un auteur ou d'un texte s'apparenterait-il donc à « une langue » ? À quoi cette notion renvoie-t-elle ? Et comment identifier un style particulier ?

#### 1.1. Délimitation d'une notion insaisissable

Nous n'emploierons pas le terme *style* dans le sens où l'entendait Buffon dans son « Discours sur le style » – soit comme synonyme d'« éloquence », d'« élégance » et de « distinction » (Bellos, 2012 : 303)<sup>40</sup>. Nous rejetons également l'une des acceptions du terme que David Bellos évoque brièvement dans son livre *Le poisson et le Bananier. Une histoire fabuleuse de la traduction*, selon laquelle « la traduction d'un style

---

<sup>39</sup> [En ligne] <http://littexpress.over-blog.net/article-entretien-avec-jean-guilloineau-traducteur-64923621.html> (consulté le 12/02/2014) (Lien désormais inactif).

<sup>40</sup> Pour Buffon, le style était « la marque la plus haute de l'intervention et du génie proprement humains », d'où sa célèbre phrase : « Le style est l'homme même » (Bellos, 2012 : 302-303).

n'est qu'une forme de pastiche, et que la tâche du traducteur consiste à choisir un style existant dans la culture cible qui puisse servir à peu près d'équivalent à l'«autre» » (2012 : 302). Bien que « de nombreux traducteurs littéraires procèdent plus ou moins ainsi » (*ibid.*), cette acception du terme *style* est tout aussi inadaptée à notre entreprise que celle de Buffon. Bellos rappelle également que selon le romancier Adam Thirlwell, c'est avec la parution de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert en 1857 que le sens du mot a changé, « cessant de s'appliquer à la description d'une élégance expressive globale pour se concentrer sur un seul sous-élément de la composition en prose – la phrase »<sup>41</sup>. Thirlwell regrette le fait que depuis cette époque,

[...] les critiques et les lecteurs ont restreint, sans nécessité aucune, leur idée de ce qu'est le style d'un écrivain aux quelques caractères grammaticaux et prosodiques élémentaires que l'on peut relever exhaustivement entre une majuscule et un point final. (cité in Bellos, 2012 : 304)

Bellos remarque quant à lui que cette conception du style est problématique en traduction puisqu'elle suppose que le style d'un écrivain est intraduisible :

Étant donné que les formes grammaticales, les sons dont se composent les mots pris isolément, les rythmes vocaux caractéristiques de deux langues ne sauraient correspondre (dans le cas contraire, ces deux langues n'en feraient qu'une), le « tournant flaubertien » a aussitôt fait du style quelque chose d'intraduisible. (*ibid.*)

Une autre conception très répandue du style consiste à le voir ou à le définir comme l'« ensemble des traits différentiels irréductibles de l'expression linguistique d'un individu » (Bellos, 2012 : 302), soit la manière unique et originale de s'exprimer d'un individu. C'est aussi ce que soutient le traducteur Clifford E. Landers dans son ouvrage *Literary Translation: a Practical Guide*, lorsqu'il avance : « Style, after all, can be defined as a characteristic mode of expression » (2001 : 90). Le style d'un individu dépendrait en partie de son idiolecte :

---

<sup>41</sup> Selon lui, cela serait notamment dû aux « nombreux commentaires sur la composition de la phrase dont Flaubert a parsemé ses lettres mi-sérieuses mi-plaisantes à son amie Louise Colet » (Bellos, 2012 : 304).

In this respect, style is inextricably intertwined with one's idiolect, the way an individual speaks. Do you say 'for example' or 'for instance'? 'Pardon me' or 'excuse me'? 'Pleaded' or 'pled'? From the accumulation of countless such judgements emerges an idiolect. (*ibid.*)

Or comme le remarque Bellos, cela pose un autre problème en traduction littéraire :

Si le « style » est une empreinte à ce point individuelle que l'écrivain lui-même est sans influence sur elle (ce qui permet aux détectives textuels de démasquer les faussaires), alors chaque traducteur possède un « style » de ce genre dans sa langue cible – et donc, le style de toutes ses traductions doit nécessairement être plus semblable à soi-même qu'au style des auteurs qu'il traduit. (2012 : 306)

Landers, qui en arrive à la même conclusion<sup>42</sup>, estime que le traducteur doit s'efforcer de réprimer son propre style pour s'adapter à celui de l'auteur qu'il traduit, même s'il ne pourra pas contrôler la part de son style qui dépend de son idiolecte : « As translators we have neither the right to "improve" the original nor to impose our style – as opposed to our idiolect, which is at the very heart of our being – on the authors we translate. » (2001 : 91). Comme l'affirme Karen Bruneaud-Wheal, les choix d'un traducteur sont aussi déterminés par l'*habitus* de ce dernier :

L'*habitus* du traducteur résulte de la combinaison de son habitus primaire (trajectoire personnelle, éducation, apprentissage des langues, etc.) et de l'*habitus* spécifique de la profession, tel qu'il l'a intériorisé (Simeoni, 1998 ; Bourdieu, 1997). La perception sociologique de l'*habitus* du traducteur correspond peu ou prou à ce que Berman définit comme "l'horizon du traducteur" (Berman, 1995 : 79), qui se traduit concrètement par le "style du traducteur", dont on peut relever les traces dans la traduction : "style [...] involves [...] preferred or recurring patterns of linguistic behaviour" (Baker, 2000 : 245). (2010 : 143)

Si le traducteur peut difficilement se défaire de son *habitus*, il peut cependant éviter de donner libre cours à son propre style, qui en est la manifestation concrète. Mais peut-il pour autant restituer celui de l'auteur qu'il traduit dans une autre langue ?

---

<sup>42</sup> « I should point out that in practice individual translators do have styles, which are impossible for them to avoid as for the SL author. [...] consciously or unconsciously the translator displays [a characteristic mode of expression] » (Landers, 2001: 90).

Pour Bellos, cela doit être possible, sans quoi le roman ne serait pas « une forme d'art réellement internationale et translinguistique » (2012 : 304), ce qu'il justifie ainsi : « La circulation des romans entre toutes les langues véhiculaires du monde, les conversations qu'ils entretiennent incontestablement les uns avec les autres, démontrent sans l'ombre d'un doute que le style survit bel et bien à la traduction » (*ibid.* : 308). La tâche du traducteur consiste donc bien, dans un premier temps, à identifier et s'imprégner du style de l'oeuvre à traduire.

Or plusieurs théoriciens s'entendent sur le fait que le style d'un auteur ou d'un texte consiste en une réalité complexe et difficile à cerner. Si Bellos reconnaît que le « "style" romanesque » d'un auteur est en partie composé de la façon dont ce dernier recourt « à certaines structures syntaxiques et à certains motifs sonores », il estime que la notion de *style* renvoie à « quelque chose de beaucoup plus vaste » puisqu'elle concerne à la fois « le point de vue spécial d'un écrivain sur le monde » et sa « manière d'écrire des romans », comme le formule Thirlwell (cité par Bellos, 2012 : 307-8). Eco assimile quant à lui le style d'un texte à un « mode de former », ou encore, une « stratégie sémiotique »<sup>43</sup> :

[...] si l'oeuvre d'art est forme, le mode de former ne concerne plus seulement le lexique ou la syntaxe (comme cela se produit pour la stylistique), mais toute stratégie sémiotique se déployant tant en surface qu'en profondeur le long des nervures d'un texte. Appartiendront au style (comme mode de former) l'usage de la langue (ou des couleurs, ou des sons, selon les systèmes ou les univers sémiotiques) mais aussi la façon de disposer des structures narratives, de dessiner des personnages, d'articuler des points de vue. (2003 : 217)

Comment peut-on identifier quelque chose de si diffus et d'apparemment impalpable ? Dans leur ouvrage *Style in Fiction*, dont la dernière édition date de 2015, Leech et Short affirmaient encore que malgré toutes les recherches fructueuses qui ont été faites en stylistique, aucune théorie adéquate du style en prose n'a vu le jour, et que personne n'a élaboré une méthodologie satisfaisante et efficace permettant de l'analyser, ce qu'ils résument ainsi : « Coming to terms with prose style has seemed a

---

<sup>43</sup> Eco estime par exemple que Flaubert et Proust sont des auteurs « pour qui le style est un concept typiquement sémiotique » (2003 : 216). On peut se demander s'il ne dirait pas la même chose de Salman Rushdie.

hit-and-miss matter even to its more successful practitioners » (2007 : 3). Pour Jean-Marie Schaeffer, bien que la notion de *style* soit l'une des plus répandues dans les études littéraires, c'est aussi « une des plus insaisissables », entre autres à cause de l'« absence de toute délimitation claire des faits stylistiques » (1997 : 14). Selon lui, « la notion de *fait stylistique* pose problème : il n'existe pas de consensus quant à savoir ce que signifie pour un événement verbal le fait d'être un trait stylistique plutôt qu'un “simple” trait discursif ou un trait formel » (*ibid.*). Au fil de l'histoire littéraire, le sens du terme *style* est donc demeuré instable et flou, aucune de ses acceptions ne s'étant clairement démarquée selon Leech et Short :

Like many semi-technical terms, it has suffered from overdefinition, and the history of literary and linguistic thought is littered with unsuccessful attempts to attach a precise meaning to it. All too often these attempts have resulted in an impoverishment of the subject. (2007 : 31)

Malgré cette indétermination, il semble que les théories du style existantes convergent vers une conception commune de ce qu'est le style en littérature.

## **1.2. Le style de Rushdie à la lumière de différentes théories convergentes**

Nos explorations de plusieurs théories du style nous ont permis de constater qu'il est possible d'identifier des points de convergences, des constantes, qui nous serviront ici à la fois de fil conducteur et de base théorique pour notre analyse du style de Salman Rushdie. Dans leur ouvrage, Leech et Short commencent par distinguer deux conceptions opposées du style : d'une part, l'approche « dualiste » et, d'autre part, l'approche « moniste ». La première part du principe que le langage est dual car constitué de deux éléments distincts : une forme et du sens. Le « dualisme » considère ainsi le *style* comme « l'habit de la pensée »<sup>44</sup>, un simple ornement, ou bien comme « une manière de s'exprimer »<sup>45</sup>, une « façon de dire les choses »<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> « style as the “dress of thought” » (*ibid.*: 13)

<sup>45</sup> « style as manner of expression » (*ibid.*: 16)

<sup>46</sup> « Thus we come to a more general and tenable version of dualism: that every writer necessarily makes choices of expression, and that it is in these choices, in a particular “way of putting things”, that style resides » (Leech & Short, 2007 : 16).

L'approche « moniste » affirme au contraire que forme et contenu (et donc sens) sont une seule et même chose (2007 : 13). Par conséquent, les dualistes soutiennent qu'un seul et même contenu peut être transmis de différentes façons, tandis que les monistes considèrent que toute modification de la forme entraîne une modification du contenu (*ibid.* : 17). La vision moniste est problématique en ce qui concerne notre sujet de recherche, car elle repose sur la conviction qu'une œuvre littéraire ne peut être ni paraphrasée, ni traduite dans une autre langue (*ibid.* : 22). Leech et Short, qui précisent que cette controverse n'a toujours pas été résolue (*ibid.* : 13), accordent cependant un certain crédit à la conception moniste, à laquelle ils rattachent Flaubert<sup>47</sup>, les partisans de la Nouvelle Critique<sup>48</sup>, Tolstoy<sup>49</sup> et l'auteur et critique David Lodge<sup>50</sup>. Ils reconnaissent que cette approche est particulièrement pertinente concernant la poésie, celle-ci étant généralement réputée difficilement traduisible, voire intraduisible (*ibid.* : 21 ; 22).

Leech et Short tentent de réconcilier ces deux conceptions du style. Ils commencent par remettre en cause le terme *content* (que l'on pourrait traduire par « contenu »), qu'ils jugent trop vague et interchangeable avec le terme anglais *meaning* (que l'on pourrait traduire par « sens »). Ils le remplacent donc par le terme *significance* (que l'on pourrait traduire par « signifiance »<sup>51</sup>), qui leur semble plus adéquat pour désigner la totalité de ce qu'une phrase ou un texte permet de communiquer au monde<sup>52</sup>. Ils remplacent d'autre part le terme *meaning* par le terme *sense* (que l'on peut également traduire par le mot français « sens ») pour référer au

---

<sup>47</sup> « [...] in Flaubert's words: "It is like body and soul: form and content to me are one." » (Leech & Short, 2007 : 13).

<sup>48</sup> New Criticism est un mouvement de critique littéraire qui s'est développé aux Etats Unis au milieu du 20<sup>ème</sup> siècle.

<sup>49</sup> « [...] in Tolstoy's words: "This indeed is one of the significant facts about a true work of art – that its content in its entirety can be expressed only by itself." » (Leech & Short, 2007 : 21).

<sup>50</sup> Pour Lodge, prose et poésie sont toutes deux caractérisées par les principes suivants : « (i) It is impossible to paraphrase literary writing; / (ii) It is impossible to translate a literary work; / (iii) It is impossible to divorce the general appreciation of a literary work from the appreciation of its style » (Leech & Short, 2007 : 21).

<sup>51</sup> Ce terme nous semble particulièrement approprié si l'on s'en réfère à la définition fournie par le TLFi dans la rubrique « Linguistique et sémiotique » : « Fait d'être signifiant, d'avoir une signification ; caractère de ce qui signifie, de ce qui est un signe ». Cette acception est inspirée de la manière dont Emile Benveniste et plusieurs autres linguistes ont élaboré cette notion depuis les années 1960.

<sup>52</sup> « [...] to refer to the total of what is communicated to the world by a given sentence or text » (Leech & Short, 2007 : 20).

sens logique, conceptuel et paraphrasable<sup>53</sup>. Cela les amène à l'équation suivante : « *sense + stylistic value = (total) significance* » (soit en français : « sens + valeur stylistique = signifiante (totale) ») (*ibid.* : 20), autrement dit, la « signifiante » globale d'un texte littéraire résulte à la fois de son sens paraphrasable et de sa valeur stylistique. Dans cette optique, si les œuvres de Rushdie sont difficiles à traduire, c'est sans doute parce que leur « signifiante » dépend en grande partie de leur « valeur stylistique ».

Comme le remarquent les deux linguistes, certains types de prose sont plus « poétiques » que d'autres. D'où la distinction que fait Anthony Burgess entre les romanciers « de classe 1 » et les romanciers « de classe 2 » : les premiers réalisent des œuvres qui peuvent être aisément adaptées pour un média visuel car leur qualité littéraire ne dépend pas de la façon dont la langue y est maniée, tandis que les seconds produisent des œuvres dont la richesse provient en grande partie de la façon dont l'auteur exploite la langue<sup>54</sup> (Leech & Short, 2007 : 22-23).

Cette réflexion semble en accord avec celle du stylisticien Georges Molinié, qui repose quant à elle sur le concept de *littérarité*. Selon ce dernier, l'intensité du « régime de littérarité » d'un texte dépend de la façon dont le langage s'y trouve exploité :

[...] il doit y avoir un régime de littérarité, faisant diversement et éventuellement jouer toutes les fonctions du langage, mais à un régime plus ou moins fort et plus ou moins homogène. Il est certain que l'on a affaire à un fort régime de littérarité chez Rimbaud ou chez Claude Simon, et à un régime absolument pas du tout littéraire de fonctionnement du langage lorsqu'on lit un texte de loi ou un sujet d'examen. (1997 : 53)

Leech et Short font référence à cette même notion de *littérarité* quand ils définissent ce qu'est l'expression littéraire : « literary expression is an enhancement, or a creative liberation of the resources of language which we use from day to day » (2007 : 5). La

---

<sup>53</sup> « [...] to refer to the basic logical, conceptual, paraphrasable meaning » (Leech & Short, 2007 : 20).

<sup>54</sup> « A Class 1 novelist is one “in whose work language is a zero quality, transparent, unadorned, the overtones of connotation and ambiguity totally damped”. The Class 2 novelist is one for whom “ambiguities, puns and centrifugal connotations are to be enjoyed rather than regretted, and whose books, made out of words as much as characters and incidents, lose a great deal when adapted to a visual medium” » (Leech & Short, 2007 : 22).

*littérarité* d'un texte n'étant pas liée à son contenu informationnel (ou « sens basique paraphrasable ») – qui, comme le précise Molinié, ne consiste pas nécessairement en un récit<sup>55</sup> – elle correspondrait plutôt à sa « valeur stylistique », et donc à sa dimension esthétique. Il semblerait aussi que l'on puisse rapprocher cette notion de *littérarité* de celle de « *littéralité charnelle* » (Cf. Berman). Molinié estime que seuls les textes doués de littérarité parviennent à toucher les lecteurs :

On ne peut donc pas penser le texte littéraire en dehors de la culture et de l'esthétique. C'est le récepteur, le lecteur, le public qui en mesurent la nature, la réussite et l'existence. Le texte littéraire se reconnaît et s'identifie à l'acte qu'il produit à la réception : s'il émeut, s'il donne envie de toujours le relire pour en être sans cesse, et par là même, ébranlé et ravi, c'est qu'il a créé un sentiment fort de jouissance, c'est qu'il existe ; s'il ne crée pas cet acte, cet événement, il n'existe pas, comme littéraire. (1997 : 55)

Les textes qui, selon la théorie de Burgess, appartiennent à la deuxième classe seraient donc caractérisés par un fort régime de littérarité, tandis que ceux de la première classe en seraient dépourvus. Mais les deux classes se chevauchent inévitablement et, comme le suggèrent Leech et Short, on peut imaginer que tous les textes littéraires se répartissent sur une graduation qui se déploierait entre ces deux extrêmes : l'emploi usuel de la/d'une langue (« *language use* ») d'un côté (classe 1), et l'exploitation de la/ d'une langue (« *language exploitation* ») de l'autre (classe 2), en d'autres termes, la prose qui se conforme au « code », ou « langue » au sens de Saussure, et aux attentes habituelles de la communication, et la prose qui dévie de ce code en explorant de nouvelles frontières de communication (Leech & Short, 2007 : 23). Dans cette perspective, l'auteur de *Midnight's Children* serait donc un romancier de classe 2. Cette théorie nous semble cependant discutable dans la mesure où elle établit une hiérarchie selon laquelle un texte dont la prose se conforme au « code » serait nécessairement de moindre *valeur* littéraire qu'un texte dont la prose s'en éloigne. Il n'est en effet pas si simple d'accorder une valeur esthétique à une œuvre littéraire selon un tel critère<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> « Il y a [...] de nombreux textes nettement littéraires où ne se déploie nul récit ; et, si récit il y a, qu'il soit historique ou fictif, cela n'engage rien de son éventuelle littérarité » (Molinié, 1997 : 54).

<sup>56</sup> La prose de Hemingway est ainsi un contre-exemple.

De plus, en présupposant que le style d'un auteur ou d'un texte est caractérisé par des traits linguistiques qui sont « marqués » dans le sens où ils s'écartent du « code » (ou de la « langue ») de Saussure – soit une base discursive neutre, non marquée – la théorie de Burgess suggère qu'une telle base neutre puisse être clairement déterminée ; or, pour cela il faudrait « avoir à notre disposition une description exhaustive de la langue au niveau lexical, syntaxique, sémantique, etc. », ce qui semble impossible étant donné « le caractère toujours ouvert des structures langagières » (Schaeffer, 1997 : 18). Cette réserve ne met pas pour autant en cause l'existence d'une telle base discursive neutre et n'invalide donc pas complètement le raisonnement de Burgess, d'autant que la « langue » de Saussure était distincte de « la parole », soit la manière dont les individus utilisent la langue<sup>57</sup>.

Le Cercle linguistique de Prague<sup>58</sup>, dont les membres ont élaboré des méthodes de critique littéraire sémiotique de 1928 à 1939, a développé une théorie assez similaire. Cette école, et en particulier le formaliste russe Roman Jakobson, a défini une « fonction poétique » du langage caractérisée par un phénomène de *foregrounding* (soit, en français, de « mise en évidence », ou de « déautomatisation ») du code linguistique : l'exploitation esthétique du langage a alors pour effet de rendre le lecteur sensible au langage en tant que moyen d'expression. Cette théorie, tout comme celle de Burgess, repose sur le postulat selon lequel une base discursive neutre et non marquée (le « code »/la « langue » de Saussure) peut être identifiée et délimitée. Perçue à travers le prisme de cette théorie, la prose de *Midnight's Children* est caractérisée par une « fonction poétique » très prononcée.

Leech et Short fusionnent la théorie de Burgess avec celle de l'école de Prague à l'aide des notions de transparence et d'opacité : la prose de classe 1 est « transparente » dans le sens où le lecteur n'a pas besoin de prendre conscience du moyen d'expression à l'aide duquel le sens est véhiculé ; tandis que la prose de classe 2 est « opaque » dans la mesure où la langue utilisée attire l'attention sur elle-même

---

<sup>57</sup> Saussure distinguait la « langue » du « langage » et de la « parole ». Dans sa conception, la « langue » est la partie du langage qui est extérieure à l'individu, le code objectif indépendant des utilisateurs que l'individu ne peut ni créer ni modifier, et qui n'existe qu'en vertu d'une sorte de contrat passé entre les membres de la communauté – le signe linguistique étant conventionnel car c'est un symbole au sens de Charles Peirce. Dans cette mesure, la « langue » est clairement distincte de « la parole », qui renvoie quant à elle à la manière dont les individus utilisent la langue.

<sup>58</sup> Dite aussi « école de Prague ».

parce qu'elle présente des anomalies dans l'emploi des caractéristiques lexicales et grammaticales qui font délibérément obstacle à la construction du sens (*ibid.* : 24). Cette dichotomie transparence/opacité est une métaphore utile car elle suggère très justement qu'il existe, entre les deux extrêmes, plusieurs degrés de translucidité du style (*ibid.*). Si l'on se réfère à cette théorie, l'écriture tant appréciée et difficilement traduisible de Rushdie se trouverait plus près de l'opacité que de la transparence totale. En somme, elle est caractérisée par sa valeur stylistique prédominante, son haut degré de littéarité, sa fonction poétique prononcée, son degré relativement élevé d'opacité, et elle relève plutôt d'un romancier de classe 2. Elle se rapproche en cela de la poésie, et c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles elle résiste à la traduction.

### 1.3. Vers une méthodologie

La conception sémiotique du style que propose Eco, nous semble intéressante dans la mesure où elle renforce la théorie de Leech et Short. Pour Eco, « parler du style signifie [...] parler de la façon dont l'œuvre est faite » (2003 : 218) et le style d'un auteur peut, dans cette mesure, être l'objet d'une « analyse sémiotique du texte » (*ibid.* : 222) dont l'objectif est de mettre au jour « les machinations du style » (*ibid.* 218). C'est en cela que consiste « la vraie critique » qu'Eco tente alors de définir. Il distingue d'abord clairement « critique littéraire » et « discours sur les œuvres littéraires », l'objet de ce dernier n'étant pas l'œuvre littéraire elle-même (*ibid.*). Il différencie ensuite trois « modes », ou « genres critiques », qui, dans les faits, se trouvent souvent plus ou moins mélangés : « la recension », « l'histoire littéraire », et enfin celui qui nous intéresse présentement : « la critique du texte » (*ibid.* : 220-222). Eco explique que cette dernière est la seule des trois qui porte essentiellement sur le style d'un auteur donné. Il en esquisse la méthodologie, expliquant notamment que

[...] le critique doit assumer que le lecteur ne sait rien de l'œuvre, même s'il s'agit de *La Divine Comédie*. Il doit la lui faire découvrir. Si le texte est long, de sorte qu'on ne peut le reporter en entier, subdivisé en paragraphes ou en versets, il faut supposer que le lecteur en a un à sa disposition, car le but de ce discours est de le

conduire pas à pas à découvrir comment le texte est fait, et pourquoi il fonctionne comme il fonctionne. (*ibid.* : 222)

Il prend aussi soin de préciser que « les façons de montrer comment un texte est fait (et pourquoi il est bien qu'il soit fait ainsi, pourquoi il ne pouvait être qu'ainsi, et pourquoi il doit être jugé excellent justement parce qu'il est fait ainsi) sont innombrables » et qu'elles peuvent s'articuler de différentes façons (*ibid.*). Eco en arrive ainsi à conclure que « la seule véritable forme de critique est une lecture sémiotique du texte » qui, au lieu de « [prescrire] les modes de plaisir du texte, [...] nous montre au contraire pourquoi le texte peut produire du plaisir ». (*ibid.* : 222-223). C'est selon lui en adoptant une approche de ce type que certains formalistes russes, Jakobson et les analystes du discours narratif et du discours poétique, ont dévoilé les rouages de textes célèbres (*ibid.* : 219). S'il reconnaît que l'« on peut imputer à la sémiotique textuelle divers et nombreux excès » (*ibid.* : 229), il déplore

[les] polémiques accusant les études sémiotiques (dites aussi, avec une connotation négative, formalistes ou structuralistes) de provoquer un déclin de la critique, d'être des discours pseudo-mathématisants, farcis de schémas illisibles, dans la vase de laquelle s'engluent la saveur de la littérature, et où l'extase à laquelle le lecteur serait appelé se raidit dans une sorte de comptabilité bancaire – où le je ne sais quoi et le sublime, supposés être l'effet suprême de l'art, s'évaporent dans une orgie de théories qui pressurent, outragent, humilient, écrasent le texte en lui ôtant toute fraîcheur, toute magie, tout caractère extatique. (*ibid.* : 219)

Eco s'insurge contre ces détracteurs de la sémiotique textuelle et des « lectures dites formalistico-structuralo-sémiotiques » (*ibid.* : 229)<sup>59</sup>, qui se contentent quant à eux de décrire leurs « orgasmes » littéraires en racontant dans leurs articles et ouvrages « le journal de leurs langueurs de lecteurs, au point qu'une page consacrée à l'auteur A, republiée par erreur dans un livre consacré à l'auteur B, passerait inaperçue aux yeux du prote et de qui en ferait la recension »<sup>60</sup> (*ibid.*).

---

<sup>59</sup> En 2002, année de publication de la version italienne de *De la littérature (Sulla letteratura)*, Eco constatait ainsi : « Seulement voilà, dans notre pays, on a assisté lors de la dernière décennie à une sorte de course à qui lancerait les plus gros anathèmes contre les lectures dites formalistico-structuralo-sémiotiques [...] » (2003 : 229).

<sup>60</sup> Il appelle ces détracteurs des « *artifices additi artificii* » (2003 : 229).

Comme il le remarque lui-même, la démarche qu'il préconise est semblable à celle qu'adoptait déjà le Pseudo-Longin au II<sup>e</sup> ou III<sup>e</sup> siècle après JC dans son *Traité du sublime*. Passionné par le concept esthétique du *Sublime* (qui a souvent été identifié comme « l'effet propre de l'art ») et l'extase qu'il procure, cet écrivain grec anonyme s'est livré à une entreprise de « définition des stratégies sémiotiques produisant chez le lecteur ou l'auditeur l'effet de Sublimité » (*ibid.* : 233). Il a ainsi énuméré les cinq sources du Sublime<sup>61</sup> et s'est attaché à « mettre à nu et rendre admirable la stratégie du Sublime » à l'aide de la « grande machine stylistico-rhétorique » qu'il a mise en oeuvre (*ibid.* : 235). Eco évoque plus en détails la « sémiotique du texte » du Pseudo-Longin, assimilant « les stratégies du Sublime » à ce qu'il appelle les « machinations du style » :

Le voilà qui étudie les stratégies de l'amplification, de l'hypotypose, qui explore le théâtre des figures, des asyndètes, des sorites, des hyperbates, de la façon dont les conjonctions affaiblissent le discours, et les polyptotes le renforcent, et l'échange des temps le dramatisent.

Mais n'allez pas penser qu'il s'agit d'une simple série d'analyses stylistiques. Longin s'occupe de l'opposition et de l'échange des personnes, du passage de personne à personne, de la façon dont l'auteur s'adresse au lecteur, ou s'identifie au personnage, et de la grammaire de ces manipulations narratives. Il ne néglige aucune périphrase et circonlocution, pas plus que les idiotismes, métaphores, similitudes et autres hyperboles. (*ibid.* : 234-235)

Il estime qu'une telle approche est incontournable, défendant comme le Pseudo-Longin l'idée selon laquelle celui qui connaît « la chimie » du plaisir que procure le Sublime « n'en jouit que davantage » (*ibid.* : 235). Voilà pourquoi, selon lui, « il ne faut craindre ni le *close reading* ni un métalangage parfois terroriste » (*ibid.* : 237). Leech et Short expriment un point de vue similaire lorsqu'ils affirment ceci :

[...] by making ourselves explain how a particular effect or meaning is achieved we not only understand better how it is achieved (which in itself is essential to the

---

<sup>61</sup> À savoir, « la capacité de concevoir de nobles pensées, celle de manifester et de susciter de gaillardes passions, la façon de former les figures rhétoriques adaptées, l'ingéniosité à créer des noblesses d'expressions à travers le choix des vocables et l'usage soigné des figures, et enfin, la disposition générale et globale du texte, d'où dérive un style digne et élevé » (Eco, 2003 : 233).

critical task of explanation) but also gain a greater appreciation of what the writer has created (2007 : 1-2).

La stylistique développée par Léo Spitzer (1887-1960) va dans le même sens et fournit un élément de méthodologie supplémentaire, ce dernier décrivant ainsi sa façon d'aborder un texte :

C'est un des expédients les plus élémentaires de la stylistique telle que je la pratique depuis longtemps, que de retracer des *leitmotifs* dans l'œuvre d'un écrivain en relevant des mots ou des idées qui se répètent, parce que ces répétitions ont beaucoup de chances de trahir un élément *constant* dans l'âme ou l'esprit d'un auteur [...]. (1970 : 98)

Bien que l'idée de repérer les *leitmotifs*, soit les caractéristiques récurrentes, nous semble intéressante, cette esquisse de méthode est basée sur un présupposé discutable :

Quand je lisais des romans français modernes, j'avais pris l'habitude de souligner les expressions dont l'écart me frappait par rapport à l'usage général ; et souvent, mes passages ainsi soulignés semblaient une fois réunis prendre une certaine consistance. Je me demandais si on ne pouvait pas établir un dénominateur commun pour toutes ces déviations ou presque : ne pourrait-on pas trouver le radical spirituel, la racine psychologique des différents traits de style qui marquent l'individualité d'un écrivain, comme on peut trouver la racine commune de formations verbales bien capricieuses ? (*ibid.* : 54)

Les termes « *écart* », « *déviaton* » et « *usage général* » sous-entendent ici l'existence d'une base discursive neutre, soit le « code » de Saussure, qui, nous l'avons vu, est impossible à définir. Schaeffer critique ainsi le fait qu'une telle approche ne reconnaît « comme faits stylistiques pertinents que les traits linguistiques marqués » (1997 : 18), nous obligeant donc à « distinguer, à l'intérieur même du texte, entre les éléments marqués et une sorte de soubassement neutre » (*ibid.* : 19), alors que la relation que les éléments marqués entretiennent avec les éléments non marqués peut, elle aussi, être révélatrice d'un style<sup>62</sup>. De ce fait, Schaeffer préfère remplacer la

---

<sup>62</sup> « [...] la perceptibilité n'est jamais qu'une fonction différentielle : elle dépend de la relation entre les éléments verbaux non marqués et ceux qui sont marqués. Il en découle que les deux types

notion d'*écart* par celles de *choix* et de *variation* stylistiques, qui « traitent les différenciations stylistiques comme des dimensions inhérentes à l'activité discursive comme telle plutôt que comme des éléments qui seraient surajoutés à une base neutre » (*ibid.* : 19-20), et qui permettent donc de distinguer non pas « entre un énoncé neutre et un énoncé marqué mais plutôt entre plusieurs énoncés toujours différenciellement marqués » (*ibid.* : 20), car « n'importe quel fait discursif peut être considéré comme marqué : si la rupture aboutit à un marquage, la systématité fait de même » (*ibid.* : 19)<sup>63</sup>. Le concept de *foregrounding* des formalistes russes, en définissant le style comme « écart » par rapport à une norme, a donc pour inconvénient de « cantonne[r] le style dans l'infraction, alors qu'il se fonde sur la reconnaissance des virtualités inscrites dans la langue » (Gardes Tamine, 2010 : 6). Or comme l'affirme Sandrine Sorlin, la stylistique de ne se limite plus aujourd'hui à la notion d'*écart* et se démarque ainsi des approches normatives (2014 : 15-16)<sup>64</sup>.

Leech et Short exposent par exemple la théorie du linguiste Michael Halliday, dont l'approche est « pluraliste » – tout comme celles de Ivor A. Richards et de Jakobson – dans le sens où elle repose sur l'idée que le langage accomplit différentes fonctions et qu'il est intrinsèquement multifonctionnel, l'énoncé le plus simple véhiculant plus qu'un seul type de sens (2007 : 24-25)<sup>65</sup>. Le modèle fonctionnel d'Halliday inclut ainsi trois « métafonctions » principales : « idéationnelle », « interpersonnelle » et « textuelle ». La « métafonction idéationnelle » nous intéresse particulièrement car elle concerne la façon dont le langage véhicule et organise la réalité cognitive de l'expérience (correspondant ainsi approximativement à ce que Leech et Short appellent « *sense* ») (*ibid.* : 26). Il s'agit de « la partie de la signification qui concerne la représentation du monde », selon la formule de David Banks (2011 : 267). La valeur stylistique d'un texte correspond donc à sa fonction idéationnelle, soit au sens cognitif qui en émane, c'est pourquoi Halliday, lorsqu'il analyse un texte

---

d'éléments font partie des propriétés stylistiques : décrire les propriétés stylistiques d'un texte consiste (entre autres) à décrire les relations qu'y entretiennent les éléments marqués et les éléments non marqués » (Schaeffer, 1997 : 18).

<sup>63</sup> Schaeffer se réfère ici à l'ouvrage *Éléments de stylistique française* de Georges Molinié (1991 [1986]).

<sup>64</sup> Sorlin soutient ainsi qu'« analyser stylistiquement un texte ne consiste plus à répertorier ses figures de style ni à faire simplement état de ses “écarts” linguistiques distinctifs » (2014 : 16).

<sup>65</sup> Leech et Short donnent l'exemple suivant : « “Is your father feeling better?” may be simultaneously referential (referring to a person and his illness), directive (demanding a reply from the hearer), and social (maintaining a bond of sympathy between speaker and hearer)” » (*ibid.* : 25).

littéraire (comme par exemple le roman *The Inheritors* de William Golding), associe ses observations pointues d'ordre linguistique à l'effet produit, comme le rapportent Leech et Short (2007 : 26).

Selon cette conception du style d'Halliday, tous les choix linguistiques d'un auteur sont à la fois stylistiques et porteurs de sens (*ibid.* : 27)<sup>66</sup> et réciproquement, « tout phénomène linguistique est susceptible d'être exploité par une œuvre littéraire » (Maingueneau, 1990 : 6). Sébastien Salbayre et Nathalie Vincent-Arnaud expliquent ainsi, dans leur ouvrage méthodologique *L'analyse stylistique – Textes littéraires de langue anglaise*, que pour les linguistes et stylisticiens d'inspiration énonciativiste, « aucune forme n'est radicalement interchangeable avec une autre parce qu'elle traduit une façon de penser et de ressentir particulière » (2006 : 18). Leur objectif est de « mettre au jour un travail invisible codifié par les signes qui, préalablement sélectionnés par l'énonciateur – le narrateur et/ou les personnages dans le cas d'une œuvre de fiction –, sont agencés, combinés en discours » (*ibid.* : 18-19)<sup>67</sup>.

Leech et Short estiment ainsi qu'une analyse linguistique est indispensable pour comprendre et exploiter une intuition de lecteur<sup>68</sup> concernant la valeur stylistique d'un texte littéraire, en particulier s'il s'agit d'une œuvre de fiction. Tout au long de leur ouvrage, les deux linguistes s'attèlent à développer une méthodologie appropriée, qu'ils illustrent de nombreux exemples et dont nous souhaitons exposer les idées et principes les plus adaptés à notre objet d'étude. Selon eux, la notion de « valeur stylistique » peut être mieux cernée si l'on compare les choix linguistiques d'un écrivain avec tous les autres choix qu'il aurait pu faire (2007 : 28). Ces multiples « variantes stylistiques » sont des conceptualisations alternatives du même univers référentiel et diégétique, soit différentes façons d'appréhender un seul et unique

---

<sup>66</sup> Comme le notent Leech et Short, le pluralisme peut dans cette mesure être considéré comme une version sophistiquée du monisme, car contrairement aux monistes, le pluraliste est capable de montrer que les choix linguistiques d'un auteur sont étroitement liés entre eux au sein d'un réseau de choix fonctionnels (*ibid.* : 27).

<sup>67</sup> Car comme le rappellent Salbayre et Vincent-Arnaud, la théorie de l'énonciation s'est développée à partir du postulat de Benveniste selon lequel s'exprimer à l'oral ou à l'écrit est une activité de « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste, 1976 : 82, cité par Salbayre & Vincent-Arnaud, 2006 : 19).

<sup>68</sup> « Linguistic analysis does not replace the reader's intuition, what Spitzer calls the "click" in the mind; but it may prompt, direct, and shape it into an understanding » (2007: 4).

univers fictif. Car il ne faut pas oublier qu'un roman est une oeuvre de fiction qui renvoie à un univers fictif donné, et qu'il convient de bien distinguer le sens que le texte véhicule de ce à quoi le texte réfère. Les variantes stylistiques d'un énoncé n'ont pas une fonction référentielle, contrairement à d'autres aspects du langage qui servent à déterminer l'univers fictif du roman (par exemple le nom *château* s'il est employé pour référer à un château, le verbe *mangent* s'il renvoie à l'action de manger, l'adjectif ou participe présent *mouvant* s'il réfère à quelque chose qui se meut). La valeur stylistique d'un texte concerne ainsi tous les choix linguistiques qui ne déterminent pas l'univers fictionnel du roman (*ibid.* : 29), un roman ayant deux modes d'existence interconnectés : il existe à la fois en tant que fiction et en tant que texte. C'est en tant que faiseur de texte que le romancier travaille (sur) la langue – tandis qu'en tant que faiseur de fiction, il travaille à l'aide de la langue. Son style littéraire est bien sûr le résultat du travail qu'il réalise sur/dans la langue (*ibid.* : 30). C'est pourquoi on ne peut identifier ce style qu'en cherchant à comprendre de quelle manière la signifiante (*significance*) du texte se réalise et se manifeste sur le plan linguistique.

On voit donc que les points de vue d'Eco, de Leech et Short, de Halliday et de Salbayre et Vincent-Arnaud se complètent et se renforcent les uns les autres. Seule une telle analyse stylistique du texte de *Midnight's Children* pourra permettre l'identification des éléments qui composent et caractérisent le style truculent et débridé de Rushdie.

#### 1.4. Le concept de *style marker*

Leech et Short appellent les caractéristiques stylistiques signifiantes d'un texte non pas « *leitmotive* » (Cf. Spitzer) mais « *style markers* » (2007 : 56), et ils recourent également à la notion de *répétition* ou *fréquence*, mais pas seulement. Ils expliquent comment selon eux, ces « marqueurs stylistiques » peuvent être identifiés grâce à trois notions étroitement interconnectées : celle de « *deviance* » (« écart »), celle de « *prominence* » (« proéminence ») et celle de « *literary relevance* » (« pertinence littéraire ») (*ibid.* : 39-40). Pour éviter toute confusion, nous emploierons dorénavant les termes anglais de Leech et Short, en les mettant en italique. La notion de *deviance* est

purement statistique : il s'agit de la différence entre la fréquence habituelle d'une caractéristique linguistique et sa fréquence dans le texte ou corpus étudié (*ibid.*). Bien qu'elle s'apparente à la notion d'*écart* de Spitzer, elle ne sert pas uniquement à mettre en relief des éléments marqués par rapport à une base discursive neutre, puisqu'elle peut être envisagée de façon positive (ou marquée) aussi bien que négative (non marquée) : elle permet donc de repérer des éléments verbaux marqués ou non marqués, de sorte qu'elle pourrait être traduite en français par le terme de « variation » proposé par Schaeffer. La notion de *prominence* est d'ordre psychologique car elle désigne la capacité du lecteur à repérer intuitivement ce qui, dans le style d'un auteur, est remarquable. Comme la notion de *deviance*, elle peut être envisagée de façon positive (ou marquée) aussi bien que négative (non marquée)<sup>69</sup>. Elle renvoie par exemple à notre capacité à distinguer spontanément le style de Dickens du style d'Henry James (*ibid.*). Les notions de *deviance* et de *prominence* sont donc directement liées puisqu'un lecteur lambda a de fortes chances de percevoir intuitivement les caractéristiques stylistiques dont la fréquence (ou la rareté) est inhabituelle – à condition de supposer que l'expérience de la langue qu'il aura accumulée depuis son enfance lui a permis de développer une capacité de distinguer ce qui, dans l'usage de la langue, est habituel de ce qui est inhabituel ou remarquable (*ibid.*). Quant à la notion de *literary relevance*, elle correspond à la notion de *foregrounding*, ou « déviation artistiquement motivée »<sup>70</sup> (*ibid.*). Le lecteur-critique ne peut attribuer cette notion à une caractéristique du texte (préalablement repérée grâce au phénomène de *prominence*) que s'il juge qu'elle a une fonction littéraire (*ibid.*), c'est-à-dire qu'elle est reliée de manière cohérente à d'autres caractéristiques stylistiques du texte analysé, un tel jugement reposant inévitablement en partie sur la subjectivité du lecteur. Il s'agit donc de tâcher de distinguer les caractéristiques qui sont artistiquement pertinentes de celles qui ne sont que le fruit de préjugés ou d'une certaine excentricité gratuite (*ibid.*).

Leech et Short parviennent à la conclusion suivante : tous les cas de *literary relevance* sont obligatoirement des cas de *prominence* que le lecteur aura intuitivement

---

<sup>69</sup> « Both prominence and deviance have a negative, as well as a positive, side » (Leech & Short, 2007: 39-40).

<sup>70</sup> « artistically motivated deviation » (Leech & Short, 2007: 39-40).

identifiés, qui eux-mêmes sont obligatoirement des cas de *deviance*, mais cela ne fonctionne pas dans l'autre sens : un cas de *deviance* ne correspond pas forcément à un cas de *prominence*, et un cas de *prominence* ne correspond pas nécessairement à un cas de *literary relevance* (*ibid.* : 41)<sup>71</sup>. Identifier les *style markers* d'un texte ou d'un auteur supposerait donc de relever les cas de *prominence*, puis de vérifier, à l'aide d'une analyse statistique, qu'il s'agit bien de cas de *deviance*, avant de juger de leur *literary relevance*, pour savoir si ce sont des marqueurs déterminants. Leech et Short précisent que le stylisticien doit être très sélectif (*ibid.* : 55).

Pour faciliter le repérage et le choix des marqueurs à prendre en considération, ils ont élaboré une « *checklist* » assez détaillée qu'ils comparent à une carte servant à orienter le voyageur vers ce qui a le plus de chances d'être pertinent (*ibid.* : 56) :

We find it valuable to have a checklist of potential style markers (even though this list itself is necessarily selective) so that a reader may carry out a linguistic survey of the text, searching for significant features. The checklist is rather like a map which leaves out a lot of detail, but shows what is likely to be most relevant for the traveller. (*ibid.* : 56)

Les éléments de la liste sont répartis en quatre rubriques principales : catégories lexicales, catégories grammaticales, figures de style, cohésion et contexte. Chacune de ces rubriques est elle-même divisée en sous-rubriques auxquelles est associé un ensemble de questions à se poser. Les catégories sémantiques sont abordées via l'une ou l'autre des rubriques principales, et plusieurs rubriques se recoupent puisque la même caractéristique stylistique peut entrer dans plusieurs rubriques différentes, ce qui n'est pas gênant, l'objectif de cette liste étant d'ordre purement heuristique (*ibid.* : 61). Bien qu'elle soit d'une aide précieuse, cette liste ne dispense pas le stylisticien d'être vigilant car aucune technique n'est infaillible en matière de stylistique : « There is no infallible technique for selecting what is significant. We have to make ourselves newly aware, for each text, of the artistic effect of the whole, and the way linguistic details fit into this whole » (*ibid.* : 60). Bien qu'elle ne

---

<sup>71</sup> Car : « without quantitative confirmation, statements on style lack the support of concrete evidence » (Leech & Short, 2007 : 57).

mentionne pas ce système de liste, Sorlin préconise une démarche analytique similaire visant au repérage exhaustif des marqueurs stylistiques d'un texte :

Étudier des marqueurs relevant de domaines grammaticaux différents au sein d'un même texte permet d'éviter l'écueil du cloisonnement qui empêche parfois de percevoir l'interdépendance de ces marqueurs et leur cohérence globale. (2014 : 17)

Pour clore cette partie théorique sur le style, il nous semble important de préciser que chacun des *style markers* d'un texte littéraire condense nécessairement au moins deux des fonctions du langage identifiées par Jakobson, à savoir, la fonction poétique<sup>72</sup>, qui concerne de la manière dont la diégèse est transmise au lecteur, et la fonction référentielle (ou dénotative)<sup>73</sup>, qui concerne les éléments dont la diégèse est constituée.

## 2. Application à l'objet d'étude

Nous nous sommes ainsi mise en quête des *style markers* caractéristiques du style tant apprécié de Rushdie en adoptant l'approche à la fois intuitive et statistique que préconisent Leech et Short. En examinant minutieusement le texte original de *Midnight's Children*, nous avons procédé au repérage des *prominences*, en vérifiant qu'il s'agissait bien de cas de *deviances* et de *literary relevance*, tout en tâchant de prendre en considération toutes les catégories possibles de marqueurs (Cf. la *checklist* de Leech et Short). Dans un second temps, nous avons constaté, en comparant le texte original à la traduction, que seule une partie des marqueurs relevés ne pouvaient être préservés à l'aide de solutions routinières préconstruites et présentaient donc une résistance (plus ou moins importante d'un marqueur à l'autre) à la traduction, ce qui nous a permis d'affiner notre sélection de *style markers* et donc d'exemples. Enfin nous avons retenu, parmi ces exemples, les plus représentatifs des marqueurs stylistiques considérés.

---

<sup>72</sup> Le message est centré sur lui-même, sur sa forme esthétique (Jakobson, 1960 : 356-357).

<sup>73</sup> Le message est centré sur le monde (réel ou fictif) : il oriente la communication vers des référents (sujet, objets ou faits auxquels l'émetteur fait référence) (Jakobson, 1960 : 353).

Or l'ensemble des marqueurs ainsi collectés s'est avéré particulièrement hétérogène. Leech et Short précisent qu'un tel phénomène peut être constaté au sein d'une seule et même œuvre<sup>74</sup> et que ces variations du style sont dues aux changements liés à la narration, qui dépendent eux-mêmes de la construction fictive de l'auteur : « This is the adaptation of style, sometimes abrupt, sometimes gradual, to the ongoing narrative focus, with its changes of tone, mood and subject » (2007 : 46). Le style protéiforme d'un romancier doit ainsi être appréhendé comme un phénomène dynamique capable de continuellement surprendre le lecteur et de susciter des attentes qui ne seront pas forcément comblées<sup>75</sup>. Il s'agit alors d'identifier la dynamique qui gouverne un style apparemment hétérogène. Nous verrons, dans notre deuxième chapitre, que tous les *style markers* que nous avons identifiés émanent bien d'une seule et même dynamique, que nous qualifions de « baroque ».

## 2.1. Une approche pragmatique

Notre « analyse textuelle comparée » (Cf. Ballard, 2007 : 47), qui portera sur nos exemples extraits du texte original et de sa traduction, visera à mettre au jour la fonction à la fois poétique et référentielle que remplit chaque *style marker* du texte original en contexte, afin de découvrir comment celle-ci a été ou pourrait être préservée dans la traduction. Nous nous livrerons à une analyse stylistique du texte, l'objectif de la stylistique étant de « saisir la façon dont un discours (écrit ou oral) utilise les potentialités de la langue à des fins spécifiques dans un contexte particulier de production et de réception » (Sorlin, 2014 : 12). Le texte original sera ainsi soumis à une « explication de texte », pour reprendre les termes de Claude et Jean Demanuelli<sup>76</sup>. Il s'agit de fait pour le traducteur, et *a fortiori* le traductologue, de

---

<sup>74</sup> « [...] there may be a multiplicity of styles within the same work. Such stylistic variation can follow various patterns. An evolutionary pattern is one. [...] Another kind of pattern is alternation » (Leech & Short, 2007 : 46).

<sup>75</sup> « [...] as something which develops through peaks and valleys of dramatic tension, which not only establishes expectancies, but which frustrates and modifies them as a work progresses » (Leech & Short, 2007 : 46).

<sup>76</sup> « C'est bien d'une forme d'explication de texte qu'il s'agit, toute entière au service de l'activité traduisante, et c'est peut-être ce qui justifierait l'appellation « analyse traductologique », au carrefour du linguistique et du métalinguistique, du stylistique et du civilisationnel » (Demanuelli & Demanuelli, 1991 : 8).

comprendre le texte original en finesse et de se laisser guider par ses mécanismes. Une telle approche lui permettra de respecter « Le *contrat* fondamental qui lie une traduction à son original » et d'éviter de se laisser emporter par sa créativité, qui risque de l'éloigner de la « texture de l'original » en l'amenant à produire « une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle du traduisant » (Berman, 1999 : 40)<sup>77</sup>. Hewson rebondit sur cette remarque de Berman afin de mettre en garde le traductologue : celui-ci ne doit pas perdre de vue l'objet de son étude et se laisser éblouir par les créations du traducteur :

As Berman notes, it is all too easy to concentrate on the translator's personal poetics, irrespective of the contract that necessarily links him or her to the original. The danger is that when one wishes to uncover instances of creative translating, one will lose sight of the general picture, of possible translator incompetence or what I have called elsewhere "ontological translation", where translators seek to exist as writers in their own right, irrespective of the claims made by the author. (2006 : 62)

Nous veillerons ainsi, tout au long de nos analyses, à ne jamais quitter le texte original des yeux.

Tous les stylisticiens mentionnés plus haut s'accordent pour dire que le style particulier d'un texte et/ou d'un auteur dépend de la combinaison des choix linguistiques réalisés par son auteur. Salbayre et Vincent-Arnaud estiment ainsi que tout texte littéraire doit être appréhendé comme « un véritable agrégat de signes, d'indices de ce qui se trame, se tisse dans l'intériorité du sujet parlant selon une stratégie mentale qui lui est propre » (2006 : 19), car tout énoncé « porte les marques, si infimes soient-elles, de cette activité structurante incessante de l'énonciateur » et « [c]orrélativement, toute marque grammaticale est signe, instrument de codification d'une de ces opérations mentales qui transforment le matériau langagier brut en énoncé sous l'influence d'un certain regard » (*ibid.* : 20-21). C'est pourquoi, comme l'observe Sorlin, toutes les approches stylistiques, qui

---

<sup>77</sup> Voici la citation dans son intégralité : « Ce contrat – certes draconien – interdit tout *dépassement de la texture de l'original*. Il stipule que la créativité exigée par la traduction doit se mettre toute entière au service de la ré-écriture de l'original dans l'autre langue, et ne jamais produire une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle du traduisant » (Berman, 1999 : 40).

sont certes variées<sup>78</sup>, ont en commun « la recherche d’une certaine rigueur dans l’analyse textuelle », car une analyse stylistique « s’appuie sur des données “objectives” pour proposer une interprétation (nécessairement subjective) » (2014 : 13). Cet aspect est fondamental car :

[c]’est cet ancrage dans la réalité linguistique du texte qui permet à l’analyse stylistique d’éviter l’écueil de l’“à-peu-près”, défaut caractéristique de certaines analyses littéraires qui, comme le souligne Joëlle Gardes Tamine, “propose[nt] directement une interprétation sans s’appuyer sur le détail des mots, constructions, figures” (Gardes Tamine, 2010 : 6). (*ibid.*)

Une telle démarche est fondamentale en traduction comme en traductologie, car ainsi que l’affirme André Joly, « [l]a traduction, qui est un métier, et peut-être un art (V. Larbaud), est d’abord, personne n’en doute, un *exercice linguistique* »<sup>79</sup> (2003 : 22).

Nous partirons donc systématiquement du texte original et plus précisément de chacun des *style markers* que nous avons retenus qui fera l’objet d’une analyse linguistique et stylistique, généralement dans son contexte textuel et diégétique d’apparition. Notre approche est pragmatique dans la mesure où notre choix d’outils d’analyse sera déterminé par la configuration spécifique de chaque marqueur. Au lieu de nous cantonner à une école, une discipline ou une branche de linguistique précise, nous recourrons à un éventail d’outils éclectique<sup>80</sup>, au gré de nos analyses, tout moyen étant adéquat s’il nous permet de parvenir à notre fin : identifier « des données “objectives” » (Cf. Sorlin, 2014 : 13) sur lesquelles nous pourrions nous appuyer pour tenter de comprendre les mécanismes du style de Rushdie. En termes métaphoriques, nous tenterons de faire feu de tout bois.

Comme l’expliquent Salbayre et Vincent-Arnaud, la linguistique de l’énonciation est particulièrement appropriée à l’analyse de textes littéraires : étant

---

<sup>78</sup> Sorlin évoque par exemple la stylistique littéraire anglaise, la stylistique française, marquée par la linguistique de l’énonciation, et la stylistique anglo-saxonne, influencée par la linguistique systémique fonctionnelle hallidayenne (2014 : 12-13).

<sup>79</sup> André Joly dit se situer dans ce qu’il appelle « une *linguistique anthropologique* – une linguistique de l’énonciation qui s’alimente à plusieurs sources, au premier chef à la théorie de Guillaume et à divers travaux de Benveniste, ainsi que, antérieurement, à ceux de l’anthropologue B. Malinowski [...] Sans oublier Bakhtine, Bally, Gardiner et quelques autres [...] » (2003 : 22).

<sup>80</sup> Nous employons ici l’adjectif « éclectique » dans le sens de « qui est fait d’éléments très divers, rassemble une grande variété de tendances » (TLFi).

fondée sur le postulat de Culioli selon lequel « il n'existe pas d'énoncé qui ne soit modulé » (Culioli, 1999 : 47, cité par Salbayre & Vincent-Arnaud, 2006 : 20) – tout énoncé étant centré sur l'énonciateur et ancré dans une situation d'énonciation, résultant d'une relation intersubjective entre les co-énonciateurs et d'opérations mentales décriptables –, elle permet de prendre en compte tous les paramètres de l'acte langagier, qui est nécessairement déterminé par la subjectivité de l'énonciateur et par la situation d'énonciation (Salbayre & Vincent-Arnaud, 2006 : 19-20)<sup>81</sup>. Une telle approche linguistique nous sera dans certains cas utile pour déceler la nature de la relation intersubjective qui se joue entre le narrateur (et indirectement l'auteur) et le lecteur, la situation d'énonciation étant construite par la diégèse du roman.

Certaines de nos analyses reposeront d'autre part sur des données fournies par la linguistique contrastive. Bien que celle-ci soit communément considérée comme distincte de la traductologie, dans la mesure où « le contrastiviste reste au niveau de la langue, tandis que le traductologue travaille au niveau de la parole »<sup>82</sup> (Gallagher, 2003 : 57), nous considérons comme John Gallagher qu'il existe une « relation d'interdépendance » entre ces deux disciplines (*ibid.* : 58). Loin de nier les limites de la linguistique contrastive<sup>83</sup>, ce dernier parvient en effet à réfuter les principaux arguments avancés par les traductologues qui ont tendance à minimiser son rôle. Il fait ainsi remarquer la chose suivante :

Le système de la langue et le fonctionnement de la parole sont indissociablement solidaires, de sorte que le traducteur ne peut pas travailler d'une manière efficace au niveau de la parole à moins de connaître à fond les rouages délicats des systèmes linguistiques en cause. (*ibid.* : 67)

---

<sup>81</sup> Salbayre et Vincent-Arnaud rappellent ainsi que dès les années 1980, des chercheurs français, linguistes pour un certain nombre d'entre eux, ont introduit la linguistique énonciative comme un outil indispensable pour l'analyse des textes littéraires, comme par exemple Oswald Ducrot, Dominique Maingueneau, André Joly et Dairine O'Kelly, Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé, et enfin Françoise Argod-Dutard (2006 : 15).

<sup>82</sup> Gallagher fait manifestement référence au *Cours de linguistique générale* de Saussure. Pour rappel, ce dernier distinguait la « langue » du « langage » et de la « parole », cette dernière renvoyant à la manière dont les individus utilisent la langue.

<sup>83</sup> Gallagher reconnaît par exemple que « [...] bon nombre de phénomènes langagiers échappent à la généralisation » et que « [d]ans la plupart des langues, [...] on peut observer des tendances concurrentes susceptibles de faire le désespoir des linguistes [...] » (2003 : 64).

Cela tient bien sûr au fait indéniable que chaque langue a ses propres formes et contraintes (sans quoi il n'existerait qu'une seule langue comprise et parlée par tous), et que tout traducteur ou traductologue se trouve nécessairement en contact avec au moins deux langues – ou systèmes linguistiques – différentes. Gallagher estime donc que la linguistique contrastive permet « d'accélérer l'opération traduisante en facilitant certaines procédures de transfert interlinguistique » (*ibid.* : 66) et est de ce fait un complément indispensable à la traductologie. Cette discipline nous sera en effet d'une aide précieuse en différents points de notre développement.

La configuration très spécifique de certains *style markers* nous amènera d'autre part à nous concentrer sur différentes branches de la linguistique, comme par exemple la lexicologie et la phonétique.

Par ailleurs, nous n'hésiterons pas à recourir aux figures de style de la stylistique dite « traditionnelle », qui permettent de décrire une configuration linguistique complexe en peu de mots.

Enfin, nous avons fait le choix de ne pas nous limiter à un seul dictionnaire de référence. Nous nous référons ainsi en priorité à l'Oxford English Dictionary (OED) pour l'anglais et au Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi) pour le français, mais dans les cas où ces ressources seront insuffisantes (certaines définitions fournies étant trop succinctes et certains mots et morphèmes n'y étant pas répertoriés), nous nous permettrons de puiser des données dans diverses ressources complémentaires.

## **2.2. Précisions terminologiques**

### **2.2.1. Les notions d'*effet*, d'*équivalence* et de *compensation***

Comme nous le verrons, un certain nombre des *style markers* que nous analyserons sont intraduisibles, dans le sens où ils ne peuvent pas du tout être reproduits en français, même à l'aide de solutions créatives élaborées sur mesure. Il s'agit alors pour le traducteur de trouver un moyen de préserver, non pas le marqueur stylistique lui-même, mais la dynamique baroque que ce dernier véhicule, autrement dit, l'effet qu'il est susceptible de produire sur le lecteur. Notre démarche

est fondée sur les trois postulats suivants, dont les deux premiers rejoignent nos conclusions sur la question du style en littérature :

- i) Les effets produits par un texte littéraire sur un lecteur ne dépendent pas uniquement du contenu de la diégèse et de la subjectivité de ce lecteur, mais résultent en partie du style de l'auteur, soit de la manière dont celui-ci utilise et travaille sa langue pour organiser et représenter les réalités cognitives de l'univers fictif de son roman.
- ii) Il est possible, grâce à une analyse linguistique minutieuse, d'identifier ces effets.
- iii) Le style d'un auteur ne peut être préservé en traduction que si les deux langues concernées – dans notre cas l'anglais et le français – permettent de produire les mêmes effets stylistiques de différentes manières.

Or, comme nous l'avons vu en introduction, un certain nombre de théoriciens de la traduction mettent en cause la possibilité d'une telle équivalence. Plusieurs théories traductologiques abordent cette question de l'effet produit par le texte source. C'est notamment le cas de l'approche d'Eugene A. Nida, qui a élaboré le concept d'« équivalence dynamique » (« *dynamic equivalence* »), ou « équivalence fonctionnelle » (« *functional equivalence* »), qui consiste à faire en sorte que la relation établie entre le lecteur (ou récepteur) de la traduction et le texte traduit (le « message ») soit similaire à celle établie entre le lecteur (ou récepteur) du texte source et ce texte (ou « message ») :

In such translation one is not so concerned with matching the receptor-language message with the source-language message, but with dynamic relationship, that the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and message. (1964 : 159)

Cette approche se concentre *a priori* sur les effets produits par un texte et sa traduction (« the principle of equivalent effect » [*ibid.*]), contrairement à ce que Nida appelle « l'équivalence formelle » (« *formal equivalence* »), qui vise à conserver la forme, la lettre du texte. L'objectif est de faire en sorte que la réaction du récepteur du texte traduit soit identique à celle du récepteur du texte original : « [...] a translation in which the message of the original text has been so transported into the receptor

language that the response of the receptor is essentially like that of the original receptors » (Nida & Taber, 2003 : 200). Ces auteurs estiment que ce résultat ne peut être atteint que si le texte traduit paraît naturel dans la langue d'arrivée (Nida, 1964 : 160)<sup>84</sup>, ce qui suppose de s'éloigner de la lettre du texte source pour mieux s'adapter au lecteur du texte cible. Cette vision de la traduction ne paraît pas du tout appropriée à notre sujet car elle nie le fait que la forme d'un texte littéraire, son style particulier, est signifiante et produit un effet sur le lecteur, soit notre postulat de départ. La position de Nida et Taber tient peut-être au fait qu'ils ont développé cette théorie dans le cadre précis de la traduction de la Bible, dans le but de rendre le texte sacré lisible et accessible à leurs contemporains, la question du style devenant de ce fait secondaire.

D'autre part, le concept d'*équivalence* est problématique car comme le remarque Jean-René Ladmiral, il « a une validité extrêmement générale et il tend à désigner toute opération de traduction » (1979 : 20). Ballard estime lui aussi que ce terme « a une portée trop large pour être appliqué à une sous-catégorie : toute traduction est une équivalence » (2006 : 119). Ce concept présuppose de plus qu'il est possible de produire une traduction qui soit parfaitement identique au texte de départ, or cette identité nous semble impossible à obtenir, sinon à évaluer. On peut bien sûr employer le mot *équivalent* pour dire qu'un terme d'une langue A est l'« équivalent » d'un terme d'une langue B (par exemple le nom commun français « chaise » est l'« équivalent direct du nom commun anglais *chair*), mais le recours à ce terme pour référer à la traduction d'une unité lexicale plus complexe ou d'éléments plus longs (syntagmes, segments de phrases, propositions, phrases entières, etc.) doit être pesé, sans quoi il risque de résulter d'un jugement subjectif infondé et contestable. Il nous semble donc nécessaire de manier le mot *équivalent* (le nom comme l'adjectif) et surtout le concept d'*équivalence* avec une grande précaution.

La « technique » de la « compensation » telle que la définit Keith Harvey dans la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* nous semble quant à elle assez utile puisqu'elle consiste à compenser la perte de l'effet produit par le texte source en recréant un effet qui se veut similaire dans le texte cible à l'aide de moyens

---

<sup>84</sup> « [...] the message should sound naturally in the TL » (Nida, 1964 : 160).

spécifiques à la langue d'arrivée : « Compensation is a technique which involves making up for the loss of a source text effect by recreating a similar effect in the target text through means that are specific to the target language and/or text » (in Baker, 2001 : 37). Harvey rapporte la classification de Hervey et Higgins, composée de quatre « catégories » de compensation : « *compensation in kind* », « *compensation in place* », « *compensation by merging* » et « *compensation by splitting* » (*ibid.* : 38). La première, qui consiste à reproduire l'effet du texte source dans le texte cible au même endroit du texte à l'aide de procédés linguistiques différents<sup>85</sup>, peut prendre des formes diverses et englobe, à notre sens les deux dernières. La seconde (« *compensation in place* »), qui consiste à reproduire l'effet du texte source à un endroit différent dans le texte cible<sup>86</sup>, emporte l'adhésion de plusieurs autres théoriciens. Mona Baker, qui y fait référence dans son ouvrage méthodologique *In Other Words* en l'appelant « the strategy of compensation », la définit ainsi :

One strategy which cannot be adequately illustrated, simply because it would take up a considerable amount of space, is the strategy of compensation. Briefly, this means that one may either omit or play down a feature such as idiomaticity at the point where it occurs in the source text and introduce it elsewhere in the target text. This strategy is not restricted to idiomaticity or fixed expressions and may be used to make up for any loss of meaning, emotional force, or stylistic effect which may not be possible to reproduce directly at a given point in the target text. (1992 : 78)

Pour Hatim et Mason, une telle compensation est incontournable si elle permet de produire une impression de force similaire à celle véhiculée par le texte source : « It matters less where exactly the impression is conveyed than that it is conveyed to an equivalent extent » (1990 : 202). Contrairement à l'« équivalence dynamique » de Nida, ces deux stratégies de *compensation in kind* et *compensation in place* ne sous-entendent pas que le sens et l'effet d'un texte sont dissociables de sa forme, sa lettre, son style. Nous n'hésiterons donc pas à y recourir en temps utile.

---

<sup>85</sup> « [...] where different linguistic devices are employed in the target text in order to re-create an effect in the source text » (Baker, 2000 : 38).

<sup>86</sup> « [...] where the effect in the target text is at a different place from that in the source » (Baker, 2000 : 38).

### 2.2.2. Les notions de *procédé*, de *stratégie* et d'*approche*

Il nous semble nécessaire de préciser dans quel sens nous entendons les termes *stratégie*, *procédé* et *approche*, que nous serons très régulièrement amenée à employer, et qui ne sont généralement pas interchangeables.

Pris au sens large, le terme *procédé* désigne une « [m]anière d'exécuter, [un] mode d'exécution propre à un artiste, un écrivain, une école » (TLFi), mais nous l'emploierons dans un sens beaucoup plus restreint. Appliqués à l'analyse d'un texte et sa traduction, il désignera *une manipulation précise, facilement identifiable et relativement simple appliquée à un élément linguistique donné*. Dans de nombreux cas, l'élément linguistique en question correspondra à l'un des *style markers* du style baroque de Rushdie. Nous considérons donc que le procédé est ponctuel, qu'il s'applique au cas par cas et qu'il s'inscrit dans une stratégie donnée. Cet emploi du mot *procédé* diverge donc quelque peu de celui qu'en font Vinay et Darbelnet, dans leur *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, puisque plusieurs des « procédés de traduction » qu'ils ont répertoriés manquent de précision – comme par exemple celui de *l'équivalence*, dont nous avons d'ailleurs vu qu'il est problématique.

Le terme *stratégie* désignera quant à lui un « [e]nsemble d'actions coordonnées, d'opérations habiles, de manœuvres en vue d'atteindre un but précis » (TLFi), le but en question étant la préservation du style baroque de Rushdie en traduction française. Une stratégie entraîne donc des choix systématiques. Nous emploierons ce terme pour renvoyer plus précisément à *un ensemble de procédés permettant de préserver l'un des marqueurs ou aspects du style baroque de Rushdie*. Une stratégie peut cependant être plus ou moins complexe et englobante, ainsi certaines stratégies très simples se réduisent à un seul et unique procédé, si ce dernier suffit à atteindre le but visé, auquel cas les termes *stratégie* et *procédé* deviennent interchangeables. D'autres stratégies sont au contraire très englobantes, dans le sens où elles peuvent se réaliser de différentes manières, autrement dit, à l'aide de différentes sous-stratégies, comme par exemple celle de la compensation au sens large, mais aussi celle de la *compensation in kind*.

Enfin, le terme *approche* est plus englobant encore et plus diffus que le terme *stratégie*. Il nous permettra de dénoter une orientation générale, une tendance se dégageant d'un ensemble de stratégies, et éventuellement déterminée par une intention, un objectif décelable.

Les termes métalinguistiques *stratégie*, *procédé* et *approche* correspondent donc à des ensembles et sous-ensembles que l'on pourrait représenter schématiquement de la manière suivante :

$$\text{Approche} \subseteq \text{Stratégie(s)} \subseteq \text{Procédé(s)}$$

Pour clore cette rubrique, il nous semble important de préciser que dans le but de rendre certaines de nos démonstrations plus fluides et intelligibles, nous avons conçu plusieurs outils d'investigation et concepts ayant trait à différents domaines, en particulier l'analyse stylistique et linguistique. Nous nous efforcerons, à chaque fois que nous en introduirons un, de le définir et/ou d'en expliquer la fonction.

Notre démarche étant maintenant précisée, il est temps de nous focaliser sur notre objet d'étude. Mais avant de présenter les *style markers* sur lesquels nos analyses porteront, il nous semble nécessaire de rendre compte des caractéristiques principales qui ont été attribuées au style de Rushdie en nous appuyant sur les observations de plusieurs spécialistes de son œuvre et, dans une certaine mesure, sur le positionnement qu'adopte l'auteur lui-même par rapport à sa production littéraire.



## Chapitre 2

### Le style de Salman Rushdie

#### 1. *Midnight's Children* : résumé de la trame narrative

Tous les exemples sur lesquels nous nous appuyons au long de notre développement étant extraits de *Midnight's Children*, il semble nécessaire de fournir au préalable un résumé du roman. Or, si comme le remarque Damian Grant, « la stratégie narrative de base est simple : juxtaposition de la vie publique et de la vie privée, de l'histoire et de la biographie » (Grant, trad. Decargues, 2014 : 57), la structure du récit est extrêmement complexe pour différentes raisons. Nous avons déjà évoqué sa grande richesse, son foisonnement extraordinaire, qui résulte en grande partie de l'enchevêtrement de plusieurs histoires : celle du protagoniste, Saleem, mais aussi celles de plusieurs autres personnages, et enfin, en toile de fond, celle de l'Inde et du Pakistan. De chacune de ces histoires émergent des détails qui s'avèrent décisifs, de sorte qu'il est difficile d'isoler une intrigue principale. Le narrateur annonce d'ailleurs la couleur dès le tout début de son récit :

And there are so many stories to tell, too many, such an excess of intertwined lives events miracles places rumours, so dense a commingling of the improbable and the mundane! I have been a swallower of lives; and to swallow me, you'll have to swallow the lot as well. (4)

À cela s'ajoute la nature « anti-linéaire »<sup>87</sup> du récit, qui comprend un ensemble de distorsions temporelles, notamment un grand nombre d'analepses, de prolepses et

---

<sup>87</sup> Comme l'explique Pessio-Miquel, « À partir des *Enfants de minuit* [...] Rushdie adopte le parti pris anti-linéaire prôné par Sterne », dans le sens où le texte « navigue constamment entre le passé et l'avenir, et laisse entrevoir, à l'avance, des bribes fascinantes d'événements futurs [...]. Le texte devient alors une texture trouée, les trous étant souvent figurés par des points de suspension, laissant entrevoir des images déconnectées et énigmatiques, énoncées comme des prophéties aguicheuses [...] ». Elle joute plus loin que « [de] façon plus générale, le montage cinématographique sert de modèle à l'écriture » (2007 : 31-32).

de digressions plus ou moins longues, de sorte que la structure de la narration ne reflète pas du tout la temporalité de la diégèse. Enfin, l'instabilité de la voix narrative et les changements de point de vue qu'elle entraîne rendent l'intrigue, ou plutôt les intrigues, d'autant plus difficiles à appréhender. C'est pourquoi aucun des résumés que nous avons pu consulter ne rend l'intégrité de la trame narrative. Ils retracent l'histoire du protagoniste principal de façon linéaire et schématique, en omettant des éléments cruciaux. Bien qu'il soit impossible de synthétiser l'histoire de Saleem en rendant compte de tout ce qui y joue un rôle important, nous proposons un résumé relativement détaillé, qui, nous l'espérons, respecte la structure de la narration l'imbrication complexe des différentes histoires.

### **La trame narrative du roman**

À la fois protagoniste et narrateur du roman, Saleem Sinai raconte sa propre histoire, inextricablement liée à celle de ses proches et du sous-continent indien. Son récit débute en 1915, soit bien avant sa naissance, et s'achève vers la fin des années 1970. Le roman est divisé en trois livres.

#### *Premier livre*

Le narrateur donne sa date et son heure de naissance, qui correspondent au moment précis où l'Inde accédait à l'indépendance. Il nous apprend qu'il aura bientôt trente-et-un ans, que ses jours sont comptés, et qu'il doit donc se dépêcher de tout raconter. Son récit démarre environ trente-deux ans avant sa naissance, au moment où tout a vraiment commencé, au Cachemire, au bord du lac Dal (Srinagar). Son grand-père, Aadam Aziz, tout juste rentré de son séjour en Allemagne, où il a été formé à la médecine occidentale, décide de ne plus faire sa prière et renonce à sa foi. On fait la connaissance du vieux batelier Tai, qu'Aadam a côtoyé toute son enfance. Puis Aadam rend régulièrement visite à une patiente prénommée Naseem, qu'il doit examiner à travers le trou d'un drap perforé, et qui deviendra sa femme. Le narrateur interrompt son récit pour nous apprendre qu'il est en compagnie d'une femme nommée Padma, qui prend soin de lui pendant qu'il écrit son histoire. Il reprend ensuite le fil de son récit. Aadam et Naseem tombent amoureux et se marient. Pendant leur séjour à Amritsar, des émeutes éclatent (suite à l'appel du Mahatma Gandhi), puis une révolte pacifique est réprimée par l'armée et

Aadam en réchappe indemne. Le narrateur s'interrompt de nouveau pour nous rappeler que son corps, épuisé par tout ce qu'il a vécu, est en train de se désintégrer. Il évoque aussi son impuissance sexuelle et sa relation platonique avec Padma, à qui il lit son histoire au fur et à mesure qu'il l'écrit. Puis son histoire reprend. Ses grands-parents, Aadam et Naseem, sont installés à Agra avec leurs cinq enfants : Alia, Mumtaz, Emerald, Hanif et Mustapha. Naseem se transforme progressivement en « Révérende Mère »<sup>88</sup>, tandis qu'Aadam se lie d'amitié avec le charismatique Mian Abdullah, qui dirige le rassemblement Islamique libre, opposé à la création d'un état musulman séparé. Mais Abdullah se fait assassiner et son secrétaire personnel, Nadir Khan, se réfugie chez Aadam, qui le cache dans son sous-sol contre la volonté de sa femme. Mumtaz et Nadir tombent amoureux et se marient clandestinement. La Rani de Cooch Naheen, une ancienne alliée de Mian Addullah et amie d'Aadam, meurt et lègue un crachoir d'argent incrusté de lapis-lazuli à la famille. Emerald dénonce Nadir au commandant Zulfikar, l'un de ses prétendants, et Nadir Khan est contraint de s'enfuir et de divorcer de Mumtaz. Celle-ci épouse en secondes noces Ahmed Sinai, devient Amina, et le couple part s'installer à Old Delhi. Le narrateur raconte leur vie de couple, les mésaventures d'Ahmed, et la rencontre d'Amina avec un voyant qui lui révèle une prophétie énigmatique et inquiétante concernant son futur fils. Le couple déménage ensuite à Bombay, au domaine de Methwold. Le décompte des jours et des heures avant la naissance de l'Inde libre commence, et Amina accouche d'un fils le 15 août 1947 sur le coup de minuit, au moment précis où l'Inde accède à l'indépendance, dans la clinique du Docteur Narkilar. Or son bébé est bientôt échangé avec un autre nouveau-né – qui n'est autre que Saleem – par l'entremise de la nourrice Mary Pereira et évidemment à l'insu de ses parents. Saleem se retrouve ainsi dans la famille relativement aisée et éduquée d'Amina, tandis que le second nouveau-né, Shiva, démarre sa vie dans la pauvreté.

### *Deuxième livre*

Saleem, entouré de sa mère et sa nourrice Mary, est un bébé choyé. Il passe son enfance aux côtés de sa sœur Jamila, alias « le Singe de Cuivre »<sup>89</sup> ou « le Singe » (« the Brass Monkey », « the Monkey ») et de ses camarades de jeu, ses voisins du

---

<sup>88</sup> Trad. Guilloineau.

<sup>89</sup> Seul son surnom est mentionné à ce stade du récit. Traduction de Guilloineau.

domaine de Meltwood et camarades de classe. Son père, Ahmed Sinai, devient peu à peu alcoolique, puis il monte un grand projet de tétrapodes avec le Docteur Narkilar (le gynécologue en charge de la clinique où Saleem est né), avant de sombrer dans la dépression après la mort accidentelle de ce dernier. À l'âge de 9 ans, Saleem découvre, à cause d'un incident d'ordre biologique impliquant son grand nez toujours bouché, son don de télépathie qui lui permet notamment d'entrer en contact avec les mille autres enfants nés, comme lui, durant la première heure de l'indépendance de l'Inde, et qui sont, de ce fait, eux aussi dotés de pouvoirs magiques. Saleem rapporte un rêve qu'il a fait, dans lequel quelqu'un qu'il appelle « la Veuve » détruit les enfants en les déchirant en deux. Puis il découvre que sa mère a renoué avec son premier amour, Nadir Khan, avec qui elle a une relation platonique, et il est pris d'un désir de vengeance. Saleem parvient d'autre part à utiliser son pouvoir en organisant le « Congrès des Enfants de Minuit »<sup>90</sup> (« the Midnight's Children Conference »), lors duquel sont abordés plusieurs des problèmes que doit affronter la nation. Parmi ces enfants se trouvent deux personnages qui joueront des rôles déterminants dans le roman : d'une part Shiva, le fils biologique d'Amina et Ahmed, échangé à la naissance, dont le pouvoir se concentre dans la puissance extraordinaire de ses genoux, d'où son surnom « Shiva-les-genoux »<sup>91</sup> (« Shiva-of-the-Knees »), et d'autre part, Parvati, alias « Parvati-la-sorcière »<sup>92</sup> (« Parvati-the-witch »), qui deviendra l'amie et adjuvante de Saleem. Puis, suite à un accident dans lequel Saleem se retrouve avec un doigt coupé, ses parents découvrent qu'il n'est pas leur enfant biologique et Mary Pereira leur avoue son crime. Sous le choc, ils « exilent » Saleem temporairement chez son oncle Hanif et sa tante Pia. Toujours animé par son désir de vengeance, et à cause de l'infidélité de sa tante, Saleem se retrouve impliqué dans un double meurtre. Le Congrès des Enfants de Minuit se désintègre progressivement car les enfants qui le composent, éparpillés à travers le sous-continent indien, sont issus de cultures différentes, ne parlent pas les mêmes langues et ne pratiquent pas les mêmes religions, reflétant ainsi la grande diversité de l'Inde nouvellement indépendante et toutes les dissensions culturelles,

---

<sup>90</sup> Trad. Guiloineau.

<sup>91</sup> Trad. Guiloineau.

<sup>92</sup> Trad. Guiloineau.

linguistiques, politiques et religieuses qui l'animent. Le domaine de Meltwold se vide peu à peu de ses habitants, qui vendent leurs maisons aux héritières du Dr Narkilar. Lors d'un séjour au Pakistan, à Rawalpindi, chez sa tante Emerald et son oncle par alliance, le Général Zulfikar, Saleem assiste malgré lui au coup d'Etat fomenté contre le premier Président du Pakistan. Puis, à l'âge de 15 ans, il se fait opérer des sinus, ce qui le prive instantanément de son pouvoir de télépathie, mais le dote en échange d'un sens de l'odorat exacerbé. Sa famille quitte alors définitivement Bombay pour s'installer à Karachi, capitale du nouvel état du Pakistan. Sa sœur, Jamila, y devient une chanteuse renommée sous le nom de « Voix de la Nation »<sup>93</sup> (« Voice of the Nation ») et incarne la pureté. Saleem réalise qu'il l'aime et lui déclare son amour, mais, choquée, elle le repousse et le fuit. La guerre éclate ensuite entre l'Inde et le Pakistan. La famille de Saleem, à l'exception de sa sœur, périt alors dans un bombardement, et le crachoir en argent que ses parents avaient hérité de ses grands-parents, propulsé dans les airs par le choc de l'explosion, vient lui percuter la tête. Sous le choc, Saleem devient amnésique, ce qui efface d'un coup tout son passé honteux et lui permet ainsi « d'atteindre la pureté »<sup>94</sup>.

### *Troisième livre*

Plusieurs années ont passé. On découvre Saleem à l'âge adulte, toujours amnésique et atteint d'hypoesthésie<sup>95</sup>, et toujours en possession du crachoir d'argent de ses parents. Il s'est fait enrôler dans l'armée pakistanaise par l'entremise de sa sœur, et le Pakistan occidental est maintenant en guerre contre sa province rebelle, le Pakistan oriental (qui deviendra le Bangladesh). En raison de son flair extraordinaire, Saleem, que ses trois compagnons d'armes surnomment « le bouddha »<sup>96</sup> (« the buddha »), joue le rôle de limier. Son unité est bientôt envoyée à Dacca pour combattre l'ennemi, mais tandis que la guerre fait rage, Saleem mène ses compagnons hors de la zone de combat et jusque dans la jungle des Sundarbans, où ils vivent ensemble une expérience qu'on pourrait qualifier de « mystique » et où, suite à une morsure de serpent, Saleem retrouve soudainement la mémoire. De

---

<sup>93</sup> Trad. Guilloineau.

<sup>94</sup> Trad. Guilloineau.

<sup>95</sup> L'hypoesthésie est la perte, ou diminution, du sens du toucher.

<sup>96</sup> Trad. Guilloineau.

retour à Dacca, après la mort de tous ses compagnons, Saleem rencontre par hasard Parvati-la-Sorcière, qui lui redonne son nom et l’emmène dans son « panier d’invisibilité »<sup>97</sup> à Delhi, dans son ghetto des magiciens. Saleem retrouve alors le sens du toucher. Il se lie d’amitié avec le charmeur de serpents Picture Singh (alias « the Most Charming Man In the World »). Dans l’espoir d’obtenir de l’aide pour « sauver la nation », Saleem se rend ensuite chez son oncle Mustapha Aziz, un haut fonctionnaire, qui lui apprend que toute sa famille a été anéantie à Karachi. Il finit par rejoindre le ghetto des magiciens, et se met à combattre la politique de nettoyage des ghettos menée par Sanjay, le fils d’Indira Gandhi, alors Premier Ministre de l’Inde, et l’état d’urgence proclamé par Indira. Parvati, l’adjuvante de Saleem, se fait alors enlever par Shiva, qui est devenu, grâce à ses genoux puissants, un redoutable guerrier au service de l’armée indienne. Tombée enceinte de Shiva, Parvati retrouve sa liberté et épouse Saleem, avant de donner naissance à Adam, fils biologique de Shiva et fils adoptif de Saleem (et donc petit-fils biologique des grands-parents de Saleem). Le ghetto est ensuite anéanti par les forces armées et Parvati périt dans l’assaut. Indira Gandhi, Premier ministre de l’Inde, que Saleem surnomme « la Veuve »<sup>98</sup>, consciente que les enfants de minuit constituent une menace pour son gouvernement, les fait emprisonner en tant qu’ennemis politiques pour les faire stériliser. C’est ainsi Shiva, l’ennemi juré de Saleem, qui capture ce dernier pour le livrer à la Veuve. Saleem et tous les enfants de minuit encore en vie (à l’exception de Shiva) sont emprisonnés et se font stériliser. De retour à Bombay avec Picture Singh, Saleem détecte une odeur de chutney qui lui rappelle son enfance et qui provient d’une fabrique de Bombay où il se rend et retrouve son ancienne nourrice Mary Pereira. Il s’y installe avec son fils et entreprend de procéder à la « chutnification »<sup>99</sup> de l’histoire, autrement dit, à la mise en conserve de l’Inde et de sa vie, avant que son corps ne se désintègre complètement et rejoigne tous ses proches et connaissances qui ont fait partie de sa vie et ne sont plus.

---

<sup>97</sup> Trad. Guiloineau.

<sup>98</sup> Trad. Guiloineau.

<sup>99</sup> Guiloineau a conservé le terme de Rushdie. Nous reviendrons sur cette invention lexicale, qui a intégré la « métalangue » de plusieurs critiques littéraire et est ainsi devenue un néologisme.

Bien d'autres éléments contribuent à l'univers et à l'intrigue du roman, dont nous n'avons livré que la trame. Un récit si riche et complexe ne peut fonctionner qu'à l'aide d'une écriture capable de lier tous ces éléments de façon harmonieuse. La manière dont l'histoire est assemblée est en fait indissociable de son contenu. Elle en émane et constitue le style si particulier de l'auteur, sur lequel nous pouvons à présent nous pencher.

## 2. Le style de Rushdie : considérations générales

### 2.1. Excès, mouvement, fragmentation et chaos apparent

Comme nous l'avons vu, les romans de Salman Rushdie ont souvent été qualifiés de foisonnants. Rushdie a lui-même déclaré, à propos de MC : « One reason the book is so long is partly because of the idea of the novel being something that includes as much as possible » (1985 : 10)<sup>100</sup>. Selon Elsa Sacksick, si ses oeuvres ne peuvent laisser les lecteurs indifférents, c'est en raison de cette « esthétique de l'excès » qui caractérise son écriture :

[...] si le romancier ne peut laisser insensible, s'il éblouit ou agace le lecteur, le désoriente à coup sûr, c'est précisément parce qu'il s'inscrit dans une esthétique de l'excès. Il enchante ou submerge ce dernier par le flot de phrases, la prolifération d'histoires, et par la virtuosité de la langue qui l'ensorcelle. (2014, 38)

Sacksick précise que chez Rushdie, l'excès « peut s'entendre à la fois dans une acception quantitative et spatiale », car il englobe des « phénomènes de prolifération » (démultiplication des personnages et corps en expansion) (*ibid.* : 39-46), et notamment des « excroissances narratives » (démultiplication des temps, innombrables digressions, imbrication de récits) (*ibid.* 42) et une « hypertrophie syntaxique » (prolifération de la phrase et de ses propositions) (*ibid.* 43-46), mais

---

<sup>100</sup> Rushdie précise ensuite ainsi sa pensée : « It seems to me really that there are only two kinds of novel. There are novels which proceed on the basis of excluding most of the world, of plucking that one strand out of the universe and writing about that. Or there are novels in which you try to include everything, what Henry James called “the loose, baggy monsters” of fiction » (1985 : 10).

aussi « un déplacement de la langue vers la Lalangue<sup>101</sup> » (*ibid.* : 48-51), ainsi qu'un déplacement vers l'imaginaire (*ibid.* : 51-57). On observe bien tout cela dans MC.

Cette richesse débordante du roman est à l'origine du mouvement continu qui caractérise la narration. Marc Porée et Alexis Massery remarquent que « [l]e récit épouse ce mouvement, se nourrit de l'imbrication fondamentale des événements entre eux, souligne l'impossibilité de séparer, de classer ou de figer » (1996 : 50-51) et ils évoquent la « mutabilité de l'écriture qui sait varier les effets » (*ibid.* : 60). Le récit est en effet tributaire d'une narration qui se déverse et se déploie comme si, animée d'une vie propre, elle n'était dirigée par personne mais se trouvait continuellement emportée par son propre élan, propulsée dans de multiples directions de toutes sortes de façons : diversité et variation des modes narratifs, des rythmes, des points de vue, des effets visuels et temporels (zooms avants et arrières, analèpses et prolèpses), etc. Abdulrazak Gurnah évoque ainsi l'audace et le dynamisme de la méthode du romancier (2007 : 91)<sup>102</sup>. Dans son ouvrage intitulé *Imaginary Homelands*<sup>103</sup>, Rushdie fait allusion à la force positive et à l'énergie qui se concentre dans la forme de la narration, à travers laquelle il tente de refléter la capacité des Indiens d'Inde à continuellement s'auto-régénérer :

[...] I do not see the book as despairing or nihilistic. The point of view of the narrator is not entirely that of the author. What I tried to do was to set up a tension in the text, a paradoxical opposition between the form and content of the narrative. The story of Saleem does indeed lead him to despair. But *the story is told in a manner designed to echo, as closely as my abilities allowed, the Indian talent for non-stop self-regeneration*. This is why the narrative constantly *throws up new stories*, why it “*teems*”. The form – multitudinous, hinting at the infinite possibilities of the country – is the optimistic counterweight to Saleem's personal tragedy. (1992 : 16) (notre soulignement)

---

<sup>101</sup> Dominique Simonney explique que le concept de « Lalangue », qui a été forgé par Lacan, renvoie à « la langue maternelle, la première à être entendue du nouveau-né, avant que n'intervienne la loi du langage. Elle échappe donc, dans une certaine mesure [...] à la contrainte de la Loi, donc à l'opération symbolique de la castration » (2012 : 233).

<sup>102</sup> « *Midnight's Children* is a grand book, in the ambition and the scope of its subject, and in the daring and dynamism of its method » (Gurnah, 2007 : 91).

<sup>103</sup> Cet ouvrage réunit des articles que Rushdie a publiés dans la presse britannique de 1980 à 1990. Sa traduction française par Aline Chatelain, parue en 1993, est intitulée *Patries imaginaires*.

Chez Rushdie, l'esthétique de l'excès, la profusion, est aussi source de confusion et de désordre, comme le remarquent Porée et Massery : « Confusion, désordre, mouvement caractérisent le roman, qu'il s'agisse de l'histoire de l'Inde, de la narration, des consciences individualisées par celle-ci » (1996 : 50). Le récit de *Midnight's Children* paraît en effet désordonné, déstructuré. Harrison nous dit que c'est un roman « ambitieusement délabré »<sup>104</sup>, avant d'évoquer sa « tonalité déconstructive et irrespectueuse »<sup>105</sup>. D'après Smale, cet aspect du roman déconcerte d'ailleurs beaucoup de commentateurs<sup>106</sup>. Porée et Massery affirment ainsi que « le discours [...] est marqué par une perte de contrôle » (1996 : 52) et évoquent « le désordre grandissant du récit » (*ibid.* : 53). Ils mentionnent notamment « les interruptions du discours [qui] soulignent [...] l'absence de maîtrise, la passivité généralisée du narrateur » (*ibid.* : 52).

Ce récit désordonné et incontrôlable est de fait l'œuvre du narrateur, Saleem, qui, devenu adulte, nous raconte sa propre histoire. Dans son recueil *Imaginary Homelands*, Rushdie insiste lui-même sur le fait que son narrateur est faillible et nous transmet une vision du monde peu fiable et fragmentaire : « [...] I made my narrator, Saleem, suspect in his narration ; his mistakes are the mistakes of a fallible memory compounded by quirks of character and of circumstance, and his vision is fragmentary » (1992 : 10). Cette façon dont le narrateur appréhende et représente le monde est analogue à notre perception et notre interprétation du réel<sup>107</sup>, qui sont forcément partielles et limitées :

[...] human beings do not perceive things whole; we are not gods but wounded creatures, cracked lenses capable only of fractured perceptions. Partial beings, in all the senses of that phrase. Meaning is a shaky edifice we build out of scraps, dogmas, childhood injuries, newspaper articles, chance remarks, old films, small victories, people hated, people loved [...] (*ibid.* : 12)

History is always ambiguous. Facts are hard to establish, and capable of being given many meanings. Reality is built on our prejudices, misconceptions and ignorance as well as on our perceptiveness and knowledge. (*ibid.* : 25)

<sup>104</sup> « a[n] [...] ambitiously ramshackle novel » (Harrison, 1992 : 49).

<sup>105</sup> « the disrespectfully deconstructive tone of the whole novel » (Harrison, 1992 : 53).

<sup>106</sup> « [...] many [reviewers] find difficulty with what they regard as the structural looseness of his writing » (Smale, 2001: 15).

<sup>107</sup> « The reading of Saleem's unreliable narration might be, I believe, a useful analogy for the way in which we all, every day, attempt to "read" the world » (Rushdie, 1992 : 25).

Le narrateur autodiégétique de MC a en plus tendance à se dédoubler, nous transmettant tantôt le point de vue de Saleem enfant ou adolescent, dont il raconte l'histoire, et tantôt celui de l'adulte qu'il est devenu :

[...] les narrateurs homodiégétiques de Salman Rushdie jouent avec les conventions du pacte autobiographique, et le narrateur adulte (le « je narrant ») s'amuse à restreindre le point de vue narratif à celui du narrateur enfant (le « je narré »). Il en est ainsi dans *Les Enfants de minuit*, pendant l'épisode du coup d'état au Pakistan, raconté de façon faussement naïve, à partir des questions que se posait l'enfant éberlué [...] (Pesso-Miquel, 2007 : 39)

Tout le récit nous est donc transmis par le prisme de cette voix narrative instable, face à laquelle le lecteur est impuissant :

Le narrateur, c'est le sujet de cette énonciation que représente un livre. [...] C'est lui qui dispose certaines descriptions avant les autres, bien que celles-ci les précèdent dans le temps de l'histoire. C'est lui qui nous fait voir l'action par les yeux de tel ou tel personnage, ou bien par ses propres yeux, sans qu'il lui soit pour autant nécessaire d'apparaître sur scène. C'est lui, enfin, qui choisit de nous rapporter telle péripétie à travers le dialogue de deux personnages ou bien par une description "objective". (Todorov, 1966 : 146)

Le choix d'un tel narrateur se répercute directement sur l'écriture. Sa représentation morcelée des choses se reflète en effet dans la manière dont Saleem nous raconte son histoire, soit dans la matière même de l'écriture. Comme le souligne Harrison, en optant pour un tel narrateur, Rushdie s'offre un espace de créativité où il se permet un certain nombre de « libertés stylistiques » : « the use of Saleem as narrator must have permitted, sanctioned, provided the excuse for, encouraged, and even necessitated the stylistic liberties that Rushdie found himself only too happy to take » (1992 : 61). De natures extrêmement variées, celles-ci sont assimilables à des « fragments hétéroclites » (Grant, 2014 : 32) et composent ainsi un ensemble particulièrement hétérogène. Tout comme la diégèse qu'elle transmet, le style de Rushdie est donc discontinu et fragmenté.

Dans son ouvrage *Poétiques du fragment*, Pierre Garrigues tente d'expliquer la raison d'être de ce qu'il appelle les « esthétiques du fragment » et d'en dégager les tendances. Il évoque l'impuissance du langage à rendre compte de la réalité. Selon lui, seule une poétique du fragment permet d'exprimer, non pas la réalité, mais son ineffabilité : « L'inadéquation entre le langage et la “réalité” devient le thème de la pensée » (1995 : 11). En mettant le terme *réalité* entre guillemets, il souligne le caractère illusoire de cette notion – dans le sens où nous nous illusionnons de pouvoir l'appréhender – et exprime son inaccessibilité. Les poétiques du fragment mettent ainsi en cause la prétention du discours, qui est « violence faite aux choses qui ne sont pas visibles, déchiffrables, ordonnables », elles « brise[nt] cette violence en adoptant le “principe de discontinuité” » (*ibid.* : 131). Par son aspect fragmenté, la prose de Rushdie suggère donc peut-être une forme de détresse face à l'impuissance du langage. Si cette esthétique du fragment n'est bien entendu pas la seule manière de souligner par l'écriture cette impossibilité de représenter le réel, chez Rushdie comme chez beaucoup d'autres auteurs<sup>108</sup>, elle est tout à fait saillante et pose des problèmes pour la traduction. Elle caractérise le roman au niveau macro-textuel, de par la structure non linéaire du récit principal qui, on l'a vu, est entrecoupé d'un grand nombre de digressions et composé d'un enchevêtrement complexe et désordonné de récits secondaires, mais aussi au niveau micro-textuel, du fait de ces « fragments hétéroclites » qui correspondent à plusieurs *style markers* que nous avons identifiés et que nous présentons plus loin.

La prose de Rushdie, loin d'être un discours bien articulé, semble donc, à première vue, complètement déstructurée et chaotique. Pour autant, tout texte littéraire présente une certaine cohésion, même s'il ne produit pas forcément une « impression de cohérence », comme le soutient Molinié, en établissant implicitement une distinction entre « cohésion » et « cohérence » :

Un texte obéit, d'une façon ou d'une autre, à un ensemble de liages, formels ou thématiques, qui en assurent la cohésion. C'est la solidité de ces liages, leur densité, leur massivité et leur abondance qui imposent à la lecture la reconnaissance, l'identification de la structuration textuelle. La cohésion qui définit le texte, dans sa matérialité linguistique, s'appuie ainsi sur toute une série de relais, d'anaphores, de

---

<sup>108</sup> La métafiction ou la technique du courant de conscience (*stream of consciousness*) tentent, chacune à leur façon, de pallier cette impuissance de l'écriture.

reprises ou d'anticipations de nature diverse : lexicale, syntaxique, énonciative, narrative, actantielle (relative à tel ou tel rôle de personnages), idéale (tel ou tel sujet ou objet), imagée. *Une telle cohésion, structurelle, n'est pas forcément équivalente de l'impression de cohérence que peut ou non produire le texte.*

[...]

[Même quand la cohésion est à l'œuvre,] cela ne veut pas dire du tout que le lecteur perçoive immédiatement, ni même après coup, la cohérence thématique-narrative de tout ce discours, qui peut lui rester sibyllin. ([1993] 1997 : 52) (notre soulignement)

Gurnah considère en effet que le chaos du récit de MC n'est qu'apparent, car en fait contrebalancé par une « série de formes » (2007 : 100)<sup>109</sup> et Harrison y perçoit même un réseau de procédés stylistiques qui procure une certaine « cohérence » (1992 : 49-50)<sup>110</sup>. Le style de l'auteur est donc à la fois source de chaos et de cohérence : « Rushdie thereby achieves, stylistically, a coherence that he simultaneously acknowledges, stylistically, to be unachievable » (*ibid.* : 50). Grant perçoit lui aussi cette cohésion stylistique (il évoque « la permanence de la forme » du récit) et va jusqu'à parler d'une « intelligence organisatrice » (2014 : 32). Tout cela permet de mieux comprendre la remarque suivante de Blake, déjà citée dans notre introduction : « [Rushdie] is also a dazzling literary technician, writing prose in a bewildering (*but internally consistent*) range of styles [...] » (2001 : 1) (notre soulignement).

Il ressort de tous ces commentaires que bien que le style de Rushdie puisse paraître insaisissable et chaotique, les motifs et procédés stylistiques qui contribuent à ce chaos sont en même temps et paradoxalement aussi les éléments qui le structurent. Pour autant, les ouvrages et articles portant sur l'œuvre de Rushdie ne font état que d'une partie de ces *styles markers*. Il nous appartient donc d'identifier tous les autres et de déceler l'« intelligence organisatrice » qui relie tous ces marqueurs, autrement dit, la dynamique unificatrice qui les gouverne.

---

<sup>109</sup> « Against the appearance of “chaos” in the method of the novel is imposed a series of forms » (Gurnah, 2007 : 100).

<sup>110</sup> « Rushdie has created a web of things that, taken simultaneously, are intended to create coherence – repeated images, motifs, coincidences, and other stylistic devices such as were noted in *Grimus* but that are deployed here on a vastly more heroic scale. » (Harrison, 1992 : 49) ; « Rushdie's (...) frequently used and effective devices for creating unity out of a diversity that sometimes verges on chaos » (*ibid.* : 50).

## 2.2. De l'hybridité de l'auteur et du narrateur à l'hybridité de la langue

Salman Rushdie est autant britannique qu'il est indien. Né en juin 1947, en Inde, à Bombay, au sein d'une famille indienne musulmane originaire du Cachemire, l'auteur a pour langue maternelle l'ourdou. Mais ayant grandi au milieu de la population polyglotte de Bombay, où sont parlés, entre autres langues et dialectes, le marathi, l'hindi, le gujarati, et bien sûr, l'anglais, à l'époque la langue officielle du sous-continent, qui se trouvait depuis plus d'un siècle sous la domination du Royaume Uni, toutes ces langues lui ont toujours été familières. Issu d'une famille aisée et éduquée (son père, un avocat devenu homme d'affaires, avait fait des études à Cambridge, et sa mère était enseignante), Salman fut envoyé par ses parents en Angleterre, dès l'âge de treize-quatorze ans, pour étudier à la Rugby School (Warwickshire), un prestigieux établissement d'enseignement privé. Il s'est ensuite spécialisé en histoire à King's College, université de Cambridge, puis s'est installé en Angleterre, où il a entamé une courte carrière d'acteur, avant de travailler comme publiciste à son compte. Écrire *Midnight's Children* a donc été pour lui une manière de replonger dans l'univers lointain de son enfance.

Le foisonnement culturel de ce roman trouve son origine en Inde. Dans le recueil qui nous avons déjà cité, *Imaginary Homelands*, Rushdie explique en effet qu'en écrivant ce récit, il a tenté de recréer l'Inde de son enfance, ou plutôt, des « Indes de l'esprit » :

It may be that writers in my position, exiles or emigrants or expatriates, are haunted by some sense of loss, some *urge* to reclaim, to look back, even at the risk of being mutated into pillars of salt. But if we do look back, we must also do so in the knowledge [...] that our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, *Indias of the mind*. [...]

I tried to make ["my" India] as imaginatively true as I could, but imaginative truth is simultaneously honourable and suspect, and I knew that my India may only have been one to which I [...] was, let us say, willing to admit I belonged. (1992 : 10) (notre soulignement)

On devine, en lisant ces lignes, notamment du fait de la présence du terme « *urge* », un besoin impérieux pour l’auteur de recréer son Inde perdue – sans doute idéalisée, fantasmée – à l’aide de tous ses fragments de souvenirs disponibles, avant que ceux-ci ne s’échappent et se perdent dans l’oubli. *Midnight’s Children* est de fait un condensé de cette Inde-là, caractérisée par sa multiplicité :

“My” India has always been based on ideas of multiplicity, pluralism, hybridity: ideas to which the ideologies of the communalists are diametrically opposed. To my mind, the defining image of India is the crowd, and a crowd is by its very nature superabundant, heterogeneous, many things at once. (*ibid.* : 32)

Comme le suggère Eric Grekowitz, cette image de la foule symbolise donc la grande diversité dont l’Inde regorge et qui, paradoxalement, unifie la nation<sup>111</sup> et le fameux roman de Rushdie est l’illustration même de ce paradoxe<sup>112</sup>. Si l’Inde postcoloniale de Rushdie est multiculturelle, c’est parce qu’elle accueille la diversité du monde :

[...] the very essence of Indian culture is that we possess a mixed tradition, a *mélange* of elements as disparate as ancient Mughal and contemporary Coca-Cola American. To say nothing of Muslim, Buddhist, Jain, Christian, Jewish, British, French, Portuguese, Marxist, Maoist, Trotskyist, Vietnamese, capitalist, and of course Hindu elements. Eclecticism, the ability to take from the world what seems fitting and to leave the rest, has always been a hallmark of the Indian tradition [...] (Rushdie, 1992 : 67)

Pour Rushdie, qui se perçoit lui-même comme un être hybride<sup>113</sup>, les écrivains anglo-indiens ont d’autant plus de légitimité à rendre compte de cette hybridité qu’ils occupent un point de vue privilégié qui les dote d’une « vision stéréoscopique » :

[...] Indian writers in these islands, like others who have migrated into the north from the south, are capable of writing from a kind of double perspective: because they, we, are at one and the same time insiders and outsiders in this society. This

---

<sup>111</sup> « [...] the crowd is a single entity which [...] cannot be reduced to sameness » (Grekowitz, 1996-1997 : 233).

<sup>112</sup> « This paradox of unity from “multiplicity, pluralism, hybridity” is certainly borne out in *Midnight’s Children* » (Grekowitz, 1996-1997 : 233).

<sup>113</sup> « [My] identity is at once plural and partial. Sometimes [I] feel that [I] straddle two cultures; at other times, that [I] fall between two stools » (Rushdie, 1992 : 15).

*stereoscopic vision* is perhaps what we can offer in place of a “whole sight”. (*ibid.* : 19)  
(notre soulignement)

Selon Homi Bhabha, l'individu postcolonial est pris dans une « perspective interstitielle » qui lui permet d'avoir une « vision double » et d'échapper aux contraintes culturelles précoloniales<sup>114</sup>. En écrivant son roman, Rushdie confère sa propre hybridité à son protagoniste, Saleem, qu'il assimile d'ailleurs, dans *Imaginary Homelands*, au personnage de l'air populaire Indien « *Mera Joota Hai Japani* »<sup>115</sup>, dont il traduit le passage suivant :

O, my shoes are Japanese  
These trousers English, if you please  
On my head, red Russian hat—  
My heart's Indian for all that. (1992 : 11)

Grekowicz affirme ainsi ceci : « [t]his explicit linking of himself with his character [...] indicates that personal hybridity is very much what *Midnight's Children* is about » (1996-1997 : 221). C'est donc par l'intermédiaire de son protagoniste Saleem que Rushdie nous permet d'accéder à la « vision stéréoscopique » de l'être hybride, cette « vision élargie du monde »<sup>116</sup> que l'écrivain postcolonial tente de transmettre à son lecteur :

[...] the uncertain space in which the postcolonial writer is located, Saleem included, is potentially one of power and insight. The more fragmented, the more multiple the subject is, the greater the variety of insight possible – the more angles by which he can interrogate realities. Struggle is implicit in hybridity – each of these “angles” competes against the others. Hybridity is the breaking down of binaries, and its greatest power – the power of multiple perspectives – comes from fragmentation. (*ibid.* : 222)

---

<sup>114</sup> Grekowicz explique ainsi la pensée de Bhabha : « Bhabha describes the condition of the postcolonial subject caught in an “interstitial perspective” as being simultaneously not-center and not-periphery. [...] The hybrid has the ability to be part of both poles – thus experiencing Bhabha’s “double vision”. [...] The hybrid is able to escape the “petrification” of pre-colonialist cultural demands because of its status as part of two or more different worlds (Afzal-Khan, 1993: 14) » (1996-1997 : 219-220).

<sup>115</sup> « [it] could almost be Saleem’s theme song » (Rushdie, 1992 : 11).

<sup>116</sup> « an expanded world-view » (Grekowicz, 1996-1997: 231).

Rushdie estime même que cette vision double de l'être hybride est une source d'inspiration<sup>117</sup>. Dans le cas de *Midnight's Children*, elle a influencé la langue dans laquelle son narrateur et ses personnages s'expriment.

À première vue, le roman est rédigé en anglais britannique, langue que l'auteur considère comme incontournable pour tout écrivain anglo-indien :

[...] the British Indian writer simply does not have the option of rejecting English, anyway. His children, her children, will grow up speaking it, probably as a first language; and in the forging of a British Indian identity the English language is of central importance. It must, in spite of everything, be embraced. (Rushdie, 1992 : 17)

Le romancier précise cependant que l'écrivain anglo-indien ne peut utiliser l'anglais sans le modifier : « [...] we can't simply use the language in the way the British did » (*ibid.*). Il explique ainsi que si la langue du colon a servi jusqu'à ce jour de terrain d'entente pour les Indiens<sup>118</sup>, elle a subi une forme de mutation depuis l'indépendance, étant devenue un outil que les Indiens se sont approprié et ont lentement et sûrement façonné – sinon *mixé*, au sens musical – à leur goût et à leur image, ce phénomène étant inhérent à tout contexte postcolonial, comme nous l'avons brièvement vu en introduction :

What seems to me to be happening is that those peoples who were once colonised by the language are now rapidly remaking it, domesticating it, becoming more and more relaxed about the way they use it – assisted by the English language's enormous flexibility and size, they are carving out large territories for themselves within its frontiers.

[...] The children of independent India seem not to think of English as being irredeemably tainted by its colonial provenance. They use it as an Indian language, *as one of the tools they have to hand.* (*ibid.* : 64) (notre soulignement)

Il semblerait donc que les Indiens appréhendent toutes les langues à leur disposition comme des « langues-outils », de purs moyens de communication, y compris l'anglais. Celui-ci a naturellement été affecté par le contexte socio-culturel et

---

<sup>117</sup> « [...] however ambiguous and shifting this ground may be, it is not infertile territory... [it is a way] of finding new angles at which to enter reality » (Rushdie, 1992 : 15).

<sup>118</sup> Ceux-ci ayant toujours été issus de cultures et de religions extrêmement variées.

linguistique indien (Kachru, 1983 : 123) car comme l'affirme Shivendra K. Verma, lorsque deux ou plusieurs langues se rencontrent et se côtoient, une partie de leurs caractéristiques lexicales, phonétiques et syntaxiques sont transférées des unes aux autres<sup>119</sup>. L'anglais d'Inde, ou plutôt les anglais d'Inde<sup>120</sup> se distinguent ainsi de l'anglais britannique par certains aspects de leur système phonétique, de leur syntaxe, de leur lexique et de leurs contenus sémantiques<sup>121</sup>, ces caractéristiques étant issues, par contact, de différentes langues indiennes. En « indianisant »<sup>122</sup> la langue anglaise, les anciens dominés se sont approprié la langue des anciens colons<sup>123</sup>, et le rapport de pouvoir entre colonisateurs et colonisés s'est dans cette mesure modifié en faveur des Indiens, qui retrouvaient ainsi leur liberté linguistique. Bhatt évoque d'ailleurs l'intolérance et la répression que ce type d'évolutions linguistiques a pu engendrer<sup>124</sup>. Comme il le souligne, les écrivains anglo-indiens, dont les récits ont généralement pour cadre géographique le sous-continent indien et dont la langue maternelle est rarement l'anglais, sont particulièrement enclins à contribuer à cette indianisation en fusionnant l'anglais britannique et l'anglais mondialisé avec les langues indiennes locales, d'autant plus s'ils souhaitent rendre compte de la complexité du multilinguisme dans cette région du globe (2009 : 45)<sup>125</sup>.

---

<sup>119</sup> “[Whenever] two or more languages come into contact, lexical items, phonological features, and also syntactic patterns manage to filter across from one language to another” (Verma, 1978 : 208).

<sup>120</sup> Comme nous l'avons rapidement mentionné en introduction, Bhatt en a identifié plusieurs variétés (voir Bhatt, 2009 : 26), qui se recoupent sans doute partiellement.

<sup>121</sup> “[T]he linguistic characteristics of Indian English are transparent in the Indian English sound system (phonology), sentence-construction (syntax), vocabulary (lexis), and meaning (semantics)” (Kachru, 1983 : 66).

<sup>122</sup> Nous nous permettons ici de reprendre les termes anglais « *indianization* » et « *indianize* », qu'un grand nombre de théoriciens anglophones emploient pour renvoyer à ce phénomène, comme par exemple Kachru et Bhatt.

<sup>123</sup> On constate qu'il y a déjà comme un processus de traduction qui se fait de l'intérieur même de la langue anglaise, une auto-régénération de la langue par l'intérieur.

<sup>124</sup> Cf. “[...] the historical function of expert discourses that suppress variation in their attempts to impose control (hegemony) and order (homogeny) on English language acquisition and use [...]” (Bhatt, 2009 : 26) et “[...] new varieties of expert discourse have been constructed by the globally powerful, according to the changing social and political conditions in history, to control the “unruly” local life of English” (*ibid.*).

<sup>125</sup> “The Indian English writers face the following paradox: how does one use an impersonal global medium to represent local and native messages? Their narratives are usually situated in local geographies requiring a linguistic fusion of the alien and the native. This fusion is made possible by subtle inversions of Standard English syntax, code-switching using liberal sprinkling of native terms and expressions, and linguistic and cultural transcreations, all reflecting the complex multilinguistic realities of India. For most of these writers, English is their second or third language and, therefore,

C'est de fait à l'aide d'une langue hybride et protéiforme, la seule à même de refléter l'hybridité de l'Inde postcoloniale, que Rushdie a écrit son roman<sup>126</sup>. Sacksick estime ainsi que « [l]e romancier, de par sa position d' "étranger", se place en position d'excès et d'extériorité par rapport à la langue anglaise, ce qui lui permet d'en transgresser le cadre et de la faire dévier » (2014 : 48). D'où la remarque suivante d'Om Prakash Dwivedi : « Evidently, the English of *Midnight's Children* is not the Queen's English (or Standard English) ; it is the English best suited to express the sensibility of South Asian readers, even if they are living abroad » (2008 : 1). Tout comme Bhatt, Dwivedi considère que le romancier, motivé par son désir de « capturer l'esprit de la culture indienne, avec toute sa multiplicité et sa diversité »<sup>127</sup> (*ibid.*), a participé à l'« indianisation » de cette langue en l'hybridant davantage : « Rushdie's *Midnight's Children* best illustrates his strategy of "Indianising, revitalising and decolonising the English language"<sup>128</sup> » (2008 : 1). Et comme le remarque Harrison, c'est paradoxalement parce qu'il a choisi de s'exprimer en anglais que Rushdie a pu enrichir sa prose d'un ensemble de caractéristiques propres aux langues des anglo-indiens, chose qui aurait été impossible s'il s'était limité à une langue indienne (1992 : 4)<sup>129</sup>. Il évoque la « distance » avec laquelle Rushdie a appréhendé et manié la langue anglaise, distance qui l'aurait amené à se distinguer de toute « école de fiction anglo-indienne » (*ibid.*), puis il rapporte les propos suivants de l'auteur, recueillis au cours d'une interview : « *Midnight's Children* was partly conceived as an opportunity to break away from the manner in which India had been written about in English, not just by Indian writers but by Western writers as well » (*ibid.*). Rushdie aurait ensuite confié qu'il devait au romancier et poète anglo-indien Govindas Vishnoodas Dasani (1909-2000) de lui avoir montré comment

---

it is not uncommon to find a consistent representation in English of an Indian language" (Bhatt, 2009 : 45).

<sup>126</sup> Cf. Bhatt : « Salman Rushdie's literary works are a case in point: they stand out as a linguistic representation of a decolonized imagination. His style resists the homogenization of English language, culture, and practices through its Indianization » (2009 : 44).

<sup>127</sup> « [...] the innovativeness of Rushdie's English is prompted by a desire to capture the spirit of Indian culture with all its multiplicity and diversity ».

<sup>128</sup> Dwivedi cite ici Chatterjee, 2004 : 253.

<sup>129</sup> « Paradoxically, [...] one of the most attractive results of his choice to write in English is that he is better able than other Indian writers to enrich his prose with features of syntax and vocabulary that are peculiar to Indian speakers of English » (Harrison, 1992 : 4).

disloquer la langue pour ensuite la reconstruire différemment (*ibid.*). Bhatt considère ainsi que le romancier s'est finalement « approprié » la langue anglaise<sup>130</sup>.

Cette indianisation de la langue anglaise par Rushdie est souvent évoquée à l'aide du terme métaphorique « *chutnification* »<sup>131</sup>, qui apparaît à la fin du roman (642 ; 643). Rushdie l'a créé par affixation à partir du nom *chutney*, pour renvoyer au processus de mise en conserve de l'histoire de l'Inde et de la vie de Saleem, le chutney étant un condiment indien composé de fruits ou de légumes épicés confits dans du vinaigre. Cette métaphore suggère donc que la saveur goûteuse et épicée de la langue de Rushdie est obtenue grâce à ce processus de « *chutnification* » de l'anglais. Selon Bhatt, Rushdie a « subverti » et « corrompu la pureté de la langue anglaise » en recourant à deux « stratégies » principales : le recours à différentes variétés d'anglais d'Inde et ce qu'il appelle « code-switching », soit l'alternance entre plusieurs langues (2009 : 44-45)<sup>132</sup>. Il propose de catégoriser ces stratégies en quatre types d'« effets de transferts » (de la langue indienne concernée vers l'anglais)<sup>133</sup>, non pas en fonction de la manière dont le transfert a été effectué, mais en fonction de l'effet que le transfert a permis de préserver : le « transfert idiomatique », le « transfert pragmatique », le « transfert syntaxique » et le « transfert d'attitude » (*ibid.* : 45-46). Ainsi, le transfert idiomatique vise à préserver le sens d'une expression idiomatique, le transfert pragmatique consiste à préserver la dimension pragmatique d'un acte langagier, le transfert syntaxique vise à préserver la structure syntaxique d'une phrase, d'une proposition ou d'un syntagme, et enfin le transfert d'attitude vise à préserver l'attitude de l'énonciateur. Certains des marqueurs de l'anglais indianisé de

---

<sup>130</sup> “The tension between an “abrogation” of the English language and an “appropriation” of it is resolved in favour of the latter.” (Bhatt, 2009 : 46).

<sup>131</sup> Voir notamment Chatterjee, 2004 et Krishnamurthy, 2010.

<sup>132</sup> “Rushdie resolves the paradox of using the English linguistic medium to represent the indigenous culture by the use of two different strategies: (a) recruiting Indian varieties of English – Bombay English in *Midnight's Children*, Babu English in *The Satanic Verses*, and Cochin English in *The Moor's Last Sigh* (cf. Goonetilleke 1998) – to present indigenous voices; and (2) code-switching (generally unitalicized), using quaint Hindustani expressions of colonial era “as textual reminders of the colonial past and to portray aspects of contemporary Indian life which have continued after the colonial era subsided” (Langeland, 1996, p. 17). The resulting hybridity derides English by flouting its lexico-semantic constraints, and by overwhelming it with a linguistic plurality” (Bhatt, 2009 : 44-45).

<sup>133</sup> “The linguistic strategies employed by Rushdie to subvert and to corrupt the purity of English can be categorized in terms of four types of transfer effects (from native language)” (Bhatt, 2009 : 45).

Rushdie que nous étudierons correspondent ainsi à l'une ou l'autre de ces catégories. D'autres peuvent en revanche plus facilement être catégorisés selon leur nature linguistique, étant de nature lexicale (emprunts, collocations, créations lexicale par affixation et par composition, conversions, etc.) ou de nature purement syntaxique (syntaxe calquée sur une structure syntaxique propre à une langue indienne), ou encore de nature sémantique (attribution à un signifiant anglais d'un signifié issu d'un mot ou d'une expression indienne).

L'anglais indianisé de Rushdie constitue donc la langue commune principale, ou « *koiné* » (Berman, 1999 : 66), de son fameux roman. Cette hybridité linguistique représente-elle un défi de taille pour la traduction française ? Le processus d'indianisation (ou *chutnification*) que l'auteur a fait subir à l'anglais est-il transposable en français ? C'est ce que nous proposons de découvrir à présent.

### 3. L'hétérolinguisme de l'écriture

Nous avons choisi de référer à l'aspect plurilingue, ou multilingue, du style baroque de Salman Rushdie à l'aide du terme *hétérolinguisme*, forgé en 1997 par Rainier Grutman pour désigner « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales, chronologiques) de la langue principale » (Grutman, 1997 : 37). Ce néologisme nous semble particulièrement approprié car comme l'explique Chiara Denti,

Le choix du préfixe *hétéro-*, en lieu et place des propositions existantes qui signalent la présence de plusieurs langues (*pluri-*, *multi-*), indique précisément que c'est la différence des langues en présence et non leur nombre qui est important. Entre ces deux préfixes (*pluri-* et *multi-*), presque synonymes, il n'existe qu'une différence de degré. [...] Les deux préfixes sont liés en ce qu'ils mettent l'accent sur la quantité. (2017 : 524)

Denti observe ensuite d'une part que ce néologisme « soulign[e] le caractère strictement textuel du phénomène », contrairement aux notions de *bilinguisme* et de *diglossie*, qui sont « associées respectivement à l'individu et à la société », et d'autre

part qu'il « revendique la nécessité de dépasser les cadres d'analyse conventionnels, qui expliquent les faits de langue représentés dans les œuvres littéraires exclusivement en termes de reproduction mimétique de la réalité externe » (*ibid.*), alors qu'un texte littéraire de fiction ne vise pas forcément à fournir une représentation réaliste du monde.

Comme le formule Elsa Sacksick, « Rushdie fait sortir la langue de la norme et la déforme par hybridation » (2014 : 49), ce qui est particulièrement flagrant dans *MC*. Le lexique de ce célèbre roman comprend ainsi un grand nombre de termes étrangers issus de diverses langues indiennes<sup>134</sup>, principalement l'hindi, l'ourdou et l'hindoustani, mais aussi le gujarathi, le punjabi, le persan, le sanskrit et l'arabe. Rushdie a intégré ces éléments linguistiques dans son texte, procédant ainsi à leur « report »<sup>135</sup> (Ballard, 2005 : 131), c'est-à-dire leur conservation pure et simple. Si l'on s'en réfère aux catégories de transferts délimitées par Bhatt, la plupart de ces marqueurs résultent d'un transfert idiomatique. Ils constituent tous des « désignateurs de référents culturels », ou « DRC », pour reprendre la terminologie de Ballard :

Les désignateurs culturels, ou culturèmes, sont des signes renvoyant à des référents culturels, c'est-à-dire des éléments ou traits dont l'ensemble constitue une civilisation ou une culture. Ces désignateurs peuvent être des noms propres (*The Wild West*) ou des noms communs (*porridge*). On peut classer ces désignateurs par champs : vie quotidienne (habitat, unités de mesure, etc.), organisation sociale (institutions, religion, fêtes, enseignement, etc.). (Ballard, 2005 : 126)

Un référent culturel appartenant à une culture-source (ou « culture-specific concept », selon les termes de Baker), peut donc, dans de nombreux cas, se définir par rapport à une culture-cible :

---

<sup>134</sup> Nous qualifions d'« indienne » toute langue communément parlée en Inde.

<sup>135</sup> On réfère aussi à ce procédé à l'aide du terme *emprunt*. En anglais on emploie le terme *borrowing* ou *preservation* (Davies, 2003 : 70), ou encore *transference* (Newmark, 2004 : 81). Ce dernier se rapproche de la terminologie de Ballard dans la mesure où le nom anglais *transfer* peut être considéré comme l'équivalent du nom français « report ».

The source-language word may express a concept which is totally unknown in the target culture. The concept in question may be abstract or concrete; it may relate to a religious belief, a social custom, or even a type of food. Such concepts are often referred to as “culture specific”. (Baker, 1992 : 21)

Ballard distingue ainsi deux catégories de DRC : d’une part, les « désignateurs universels », qui « renvoient à de l’universel ou à un univers partagé par les deux civilisations » et, d’autre part, les désignateurs qui « renvoient à une spécificité ou constituent une représentation spécifique » (2005 : 126), et que l’on appellera donc des « désignateurs spécifiques ». Si les désignateurs universels « posent peu de problèmes en traduction (et génèrent peu d’envie de report puisqu’ils ne sont pas “exotiques”), les difficultés (et les envies de préservation) naissent avec les autres » (*ibid.*).

Dans la plupart des œuvres de Rushdie, et en particulier dans MC, les DRC étant des termes et expressions couramment employés en Inde, ils peuvent être qualifiés d’« indiens ». Cet hétérolinguisme, dont dépend l’hybridité de la langue de Rushdie, doit-il et peut-il être préservé dans la version française et, le cas échéant, dans quelle mesure ? Ce que Berman appelle « l’acte éthique » de la traduction, qui « consiste à reconnaître et à recevoir l’Autre en tant qu’Autre » (1999 : 74), doit-il à tout prix être respecté ? Cette « visée éthique » (*ibid.*) nous semble fondamentale car, à l’instar de Berman, nous souscrivons à l’idée que la traduction doit tendre à préserver la culture du texte d’origine des tendances impérialistes des cultures cibles, l’essence de cette discipline étant « d’être ouverture, dialogue, métissage, décentrement » (1984 : 16), et toute traduction étant ainsi « animée du *désir d’ouvrir l’Étranger à son propre espace de langue* » (1999 : 75). Dans cette perspective, une orientation sourcière nous semble appropriée puisqu’elle permettrait d’éviter les deux tendances déformantes suivantes, incompatibles avec la visée éthique de la traduction : « la destruction ou l’exotisation des réseaux langagiers vernaculaires »<sup>136</sup> et « l’appauvrissement qualitatif »<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> Berman explicite ainsi la notion d’exotisation : « Traditionnellement, il existe une manière de conserver les vernaculaires en les exotisant. L’exotisation prend deux formes. D’abord, par un procédé typographique (les italiques), on isole ce qui, dans l’original, ne l’est pas. Ensuite – plus insidieusement – on « en rajoute » pour « faire plus vrai » en soulignant le vernaculaire à partir d’une

### 3.1. Les désignateurs de référents culturels indiens du roman

La question du traitement en traduction des DRC non universels a fait couler beaucoup d'encre en traductologie. L'un d'eux, Javier Franco Aixelá, qui les appelle des « *culture-specific items* » (ou « *CSIs* »), affirme d'ailleurs que c'est le processus de traduction lui-même qui permet de révéler leur présence dans le texte source :

[...] in translation a CSI does not exist of itself, but as the result of a conflict arising from any linguistically represented reference in a source text which, when transferred to a target language, poses a translation problem due to the nonexistence or to the different value (whether determined by ideology, usage, frequency, etc.) of the given item in the target language culture. (1996 : 57)

Ces DRC ont aussi été nommés « *cultural words* » (Voir Newmark, 1988 : 119 ; 2010 : 173), « *culturemes* » (voir Moles, 1967 : 34, 154 ; Vermeer : 1990, 1997 : 162 ; Nord, 1997 : 34) et « *realia* » (voir Robinson, 1997 : 171, 242). Le propre de ces référents culturels étant de résister à la traduction, nous nous concentrerons en priorité sur la traduction de des DRC de ce type.

Il existe différentes manières de traiter ces termes culturels. Beaucoup de chercheurs ont tenté de mettre en évidence et de répertorier les procédés de traduction variés auxquels les traducteurs recourent lorsqu'ils rencontrent de tels éléments<sup>138</sup>. Eirlys Davies remarque que beaucoup des opérations qui ont été définies et répertoriées se recourent<sup>139</sup>. Quoiqu'il en soit, toutes les taxonomies existantes consistent en un éventail allant de stratégies sourcières à des stratégies ciblistes. Au lieu de nous appuyer sur l'une de ces taxonomies, nous décrirons chaque procédé rencontré dans la version française en employant par défaut les désignations proposées par Ballard.

---

image stéréotypée de celui-ci. [...] » ; « L'exotisation peut rejoindre la vulgarisation en rendant un vernaculaire étranger par un vernaculaire local [...] » ; « Une telle exotisation, qui rend l'étranger de dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original » (1999 : 64).

<sup>137</sup> « Cette tendance correspond « au remplacement des termes, expressions, tournures, etc., de l'original par des termes, expressions, tournures, n'ayant ni leur richesse sonore, ni leur richesse signifiante ou – mieux – *iconique* » (Berman, 1999 : 58) (en italique dans le texte original).

<sup>138</sup> Comme par exemple Vinay et Dalbarnet, Newmark, Shäffner et Wieserman, Pizzuto, Baker, Chesterman, Fawcett, Davies, Graedler, Vázquez Ayora, Hurtado, Harvey, Mur Dueñas, Marco Borillo, Margo, Ballard, et Nida et Taber.

<sup>139</sup> “[...] there seems in fact to be considerable overlap between the procedures distinguished by such authors” (Davies, 2003 : 70).

Bien que l'anglais d'Inde ne soit pas complètement étranger aux locuteurs anglophones britanniques, ces derniers n'ont pas forcément accès au sens de tous les désignateurs de référents culturels indiens du texte de Rushdie. La majorité de ces termes sont par ailleurs peu familiers aux anglophones non britanniques. Or, comme l'observe Dwivedi, l'auteur n'a prévu aucun aménagement pour faciliter l'accès à leur sens (à quelques exceptions près) :

But though the novel abounds in Hindi and Urdu words, Rushdie has added no notes or glossary to explain them fully to Western readers, as Raja Rao has done at the end of his monumental novel, *Kanthapura* (1938). [...] Rushdie does not think it necessary to provide explanations. Rushdie rather thinks that the text of the novel should be self-explanatory and absorbing in itself. (2008 : 2)

Rushdie perçoit sans doute son rôle d'écrivain non occidental dans un rapport avec l'Occident différent de celui que pouvait avoir un auteur de 1938, la place culturelle de son roman dans l'économie globale de la fin du XX<sup>e</sup> siècle ne pouvant être celle d'une initiation à l'étranger. La France n'ayant qu'un passé en commun très limité avec l'Inde et n'ayant aucun lien particulier avec la diaspora indienne, ces DRC indiens sont pour la plupart aussi peu accessibles aux francophones qu'ils le sont aux anglophones non britanniques, tout en étant porteurs d'un tout autre exotisme. Dans quelle mesure et de quelle manière ils ont été conservés dans la version française.

Une simple lecture de la traduction permet de constater que Guiloineau en a préservé une grande partie, ayant visiblement décidé de traiter les lecteurs francophones comme Rushdie a traité ses lecteurs anglophones, c'est-à-dire en le confrontant à l'étrangéité de plusieurs langues. Malgré ce choix manifeste, tous les DRC indiens n'ont pas été traités de manière identique. On distingue en tout cinq stratégies traductives différentes. Nous proposons ci-après un survol de celles-ci, que nous avons déclinées selon la terminologie de Ballard, particulièrement adaptée à notre objet d'étude.

## Les DRC spécifiques qui ont franchi les frontières

L'anglais de Rushdie comporte un certain nombre de DRC indiens spécifiques qui ont franchi les frontières et qui font l'objet d'un « transfert idiomatique » (Cf. Bhatt, 2009 : 45) : même s'ils sont rarement employés dans les pays francophones, ils sont arrivés jusque dans notre aire culturelle et ont intégré la langue française. Guiloineau a opté pour leur « report », pour reprendre la désignation de Ballard, même quand ils auraient pu être remplacés par un mot ou groupe de mots français équivalent. C'est par exemple le cas du terme « *djinn* », d'origine arabe (179/192), et de « *Mahatma* » (196/210). Ce dernier terme, qui signifie originellement « Grande âme » en sanskrit, est utilisé dans l'Inde moderne pour parler d'un chef spirituel qui s'est imposé par sa sagesse et son ascétisme. Le mot est connu en France depuis que ce titre a été attribué à Gandhi (Le Mahâtmâ Gandhi). Guiloineau a également conservé le terme persan « *jawan* » (411/431 : « [...] pour battre les Jawans. »), qui signifie jeune soldat, en mettant l'initiale en majuscule, conférant ainsi à ce mot un statut de nom propre. Il n'a pas jugé utile de « franciser » le mot « *jehad* », qui peut également s'écrire *jihad* et *jahad* en anglais<sup>140</sup>, en l'orthographiant « *djihad* » ou « *jihad* », sans doute parce qu'il est traduit par le narrateur :

<b>Jehad</b> , Padma ! Holy war ! (471)	<b>Jehad</b> , Padma ! La guerre sainte ! (492)
---	---

On peut toutefois supposer qu'étant donné la relative méconnaissance du mot et du concept en France dans les années 1980, la restitution orale de la première syllabe risquait de poser problème, ayant peu de chances d'être prononcé /dʒɪ/ par la voix intérieure du lecteur francophone. Le mot « *takht* », d'origine punjabi, qui désigne originellement le trône de Dieu et signifie par extension « siège », a également fait l'objet d'un report. Bien qu'il soit moins familier aux francophones que les termes mentionnés ci-dessus, Guiloineau ne l'a pas traduit, peut-être aussi parce qu'il est explicité par le contexte : « seated regally on a **takht** » (216) > « assise royalement sur un takht » (229). Enfin, le toponyme « *Sundarbans* », qui désigne une région du

---

<sup>140</sup> Seules ces deux dernières orthographes sont répertoriées dans l'OEED.

delta du Gange très particulière et probablement connue de beaucoup d'occidentaux, a été conservé mais accompagné d'une note explicative, ce lieu jouant un rôle déterminant dans le roman : « *Sundarbans* : jungle marécageuse au sud du Bangladesh, à l'embouchure du Gange. (N.d.T.) » (524).

La plupart des DRC consistant en des noms propres (anthroponymes et toponymes) ayant également franchi les frontières, ils ont été, suivant la pratique la plus courante en traduction, conservés sans aucune modification ou explicitation.

### **Les DRC universels récurrents dans les dialogues**

Un ensemble de référents culturels particulièrement récurrents dans les dialogues et qui peuvent être considérés comme des désignateurs universels et comme relevant d'un « transfert pragmatique » (Bhatt, 2009 : 45-46) ont été conservés tels quels (report), sans explicitation ni modification typographique. Il s'agit d'un certain nombre d'appellatifs utilisés au vocatif. C'est donc grâce au contexte que le lecteur, qui connaît l'identité des personnages en présence et les relations qu'ils entretiennent entre eux, peut déduire le sens approximatif de ces termes étrangers. Guiloineau a ainsi conservé le mot polysémique « *baba* », très récurrent dans le roman, qui permet de s'adresser affectueusement à un enfant ou à un ami de sexe masculin, ou bien respectueusement à un homme plus âgé (par exemple aux pages 127/139), ou encore qui peut signifier « enfant » « jeune » ou « papa ». De même pour « *janum* », appellatif affectueux pour s'adresser à quelqu'un qu'on aime, pour « *bhai* », terme respectueux et révérencieux pour s'adresser à un frère et par extension à un ami, pour « *babaji* », qui signifie « père honoré », et pour « *Sabib* », qui signifie « monsieur », « maître », ainsi que « seigneur » lorsqu'il était employé dans l'Inde coloniale, pour s'adresser à un Européen de statut social élevé. Enfin, le même traitement a été réservé aux appellatifs « *Sahiba* » et « *Begum Sahiba* », termes respectueux destinés à une femme, généralement musulmane et de haut rang, et « *bibi* », terme polysémique également adressé à une femme et signifiant des choses aussi variées que *mistress*, *lady*, *beloved*, *wife*, *queen*, *lover*, etc., et même *Pretty sexy*.

Par ailleurs, plusieurs interjections relativement transparentes ont également été conservées telles quelles, comme par exemple « *Arre* » ou « *re* », qui sert à attirer

l'attention de quelqu'un et peut exprimer l'agacement, la surprise ou l'intérêt, ou encore « *Arre baap* » et « *Baap-re-baap* », qui expriment l'étonnement positif ou négatif, la joie soudaine ou le chagrin, le regret (un peu comme l'expression française « Oh mon dieu ! »), dont voici un exemple :

Baap-re-baap, such so-bad things. (340)	Baap-re-baap, des choses si mauvaises. (356)
---	--

## Les DRC explicités dans le texte original

### *Les désignateurs spécifiques*

MC comprend un grand nombre de DRC indiens de nature assez opaque pour un francophone et qui résultent d'un « transfert idiomatique » (Cf. Bhatt). Une partie d'entre eux sont, dans la version originale, accompagnés d'une traduction ou bien d'une « incrémentialisation », soit l'opération qui « consiste à introduire le contenu d'une note ou une forme d'explicitation dans le texte à côté du référent culturel »<sup>141</sup> (Ballard, 2005 : 134). Le narrateur de Rushdie se fait alors lui-même traducteur, ou plutôt, auto-traducteur. Guiloineau a, de ce fait, simplement opté pour le report, tout en mettant le terme en italique, cette transformation typographique permettant de signaler au lecteur la présence d'un mot étranger. Bien que certaines de ces références soient des désignateurs universels, Guiloineau les a toutes conservées de la même façon. On retrouve par exemple dans la version française le terme d'origine arabe « *tamasha* », qui évoque un grand spectacle ou une célébration importante<sup>142</sup> : « all this **tamasha**, all this performance » (227) devient ainsi « tout ce **tamasha**, tout ce spectacle » (241). Le mot d'origine sanskrit « *chaya* », encore plus spécifique, apparaît dans le passage suivant :

<sup>141</sup> Davis réfère à ce procédé à l'aide du terme anglais *addition* (2003 : 77), tandis que Shäffner et Wieserman l'ont nommé *explanation* (2001 : 33).

<sup>142</sup> Voici la définition de *tamasha* fournie par le dictionnaire Lexico : « a grand show, performance, or celebration, especially one involving dance », et par extension : « A fuss or commotion » [En ligne] <https://www.lexico.com/definition/tamasha> (consulté le 28/10/15).

It was the time of afternoon called the <b>chaya</b> , when the shadow of the red-brick-and-marble Friday Mosque fell across the higgledy shacks of the slum clustered at its feet [...] (539)	C'était le moment de l'après-midi qu'on appelle le <b>chaya</b> , quand l'ombre de la mosquée du Vendredi, en brique rouge et en marbre, s'étalait sur les cabanes entassées à ses pieds [...] (563)
--	--

Le traducteur n'a par contre pas conservé le terme anglo-saxon informel et enfantin « *higgledy* », qui, étant ici employé de façon idiosyncratique, sans son habituel corollaire « *piggledy* », procure pourtant une autre forme d'exotisme et, conjointement avec terme « *chaya* », génère une tension entre deux écarts linguistiques et culturels. Le terme sanskrit « *Purana* », tout aussi spécifique<sup>143</sup>, est ainsi traité dans la version française comme le DRC allemand « *Grundrisse* »<sup>144</sup>, tous deux étant en italique, alors que seul le deuxième l'est dans la version originale :

this present work, this source-book, this Hadith or <b>Purana</b> or <i>Grundrisse</i> (410)	ce présent ouvrage, cette source, ce hadith ou <b>Purana</b> ou <i>Grundrisse</i> (429)
--	---

On remarque que le terme arabe « *Hadith* » n'est pas en italique et a perdu sa majuscule. Ce DRC, qui renvoie pourtant lui aussi à un à recueil de référence<sup>145</sup>, n'est pourtant pas très familier aux francophones non musulmans.

#### *Les désignateurs universels*

Guiloinéau a pu procéder de la même façon avec certains désignateurs universels qui sont eux aussi plus ou moins explicités dans la version originale, comme par exemple « *aap* » (13/22) (l'équivalent du pronom personnel « vous » de politesse), « *mausi* », « *brinjal* » et « *nasbandi* ». Le terme « *brinjal* », qui signifie en anglais post-colonial « aubergine », est explicité à l'aide de l'hyperonyme « *vegetable* » :

<sup>143</sup> Comme précisé dans l'article de Wikipédia, le terme *Purana* renvoie à « un texte appartenant à un vaste genre de la littérature indienne, traitant d'une grande gamme de sujets » ; « Souvent encyclopédiques, les puranas traitent à la fois des mythes religieux, des divinités hindoues, des légendes, des contes traditionnels et des histoires de rois, en y incluant des réflexions poussées sur la cosmogonie, la cosmologie, les généalogies, la médecine, l'astronomie, la théologie et la philosophie » [En ligne] <https://fr.wikipedia.org/wiki/Purana> (consulté le 08/11/2015).

<sup>144</sup> Selon l'encyclopédie anglophone Wikipedia, *Grundrisse* renvoie à un long manuscrit inachevé du philosophe allemand Karl Marx et recouvre un vaste éventail de sujets [En ligne] <https://en.wikipedia.org/wiki/Grundrisse> (consulté le 08/11/2015).

<sup>145</sup> Ce nom réfère à un « recueil qui comprend l'ensemble des traditions relatives aux actes et aux paroles du Prophète et de ses compagnons » (TLFi).

'Like a <b>brinjal</b> , man, [...] I swear – a vegetable!' (488)	« Un vrai <b>brinjal</b> , [...] je te le jure, un légume ! » (511)
---	---

Tandis que le terme « *nasbandi* » est accompagné de sa traduction :

'They are doing <b>nasbandi</b> – sterilisation is being performed !' (600)	« Ils font <b>nasbandi</b> – la stérilisation ! » (624)
---	---

Certains DCR de ce type sont déjà mis en italiques dans le texte original. Ils sont donc conservés tels quels dans la traduction, comme par exemple le terme ourdou « *Tallaaq* » (78/89) dans le passage suivant :

And in the soft .....three words long, six syllables, three exclamation marks:

***Talaaq ! Talaaq ! Talaaq !***

The English lacks the thunderclap sound of the Urdu, and anyway you know what it means. I divorce thee. I divorce thee. I divorce thee. (78)

De même pour le terme « *funtoosh* » (388/406), un néologisme originaire de la région de Bombay/Mumbai, dans cet extrait de dialogue :

'[...] but now I am killed, I am no-good woman, I shall burn in hell !  
***Funtoosh* !** [...] It's finished ; ***funtoosh* !**' (388).

### **Les DRC spécifiques non explicités**

*Les DRC dont le sens peut facilement être déduit du contexte*

Un grand nombre de DRC spécifiques à la sphère culturelle indienne, tout aussi opaques pour le lecteur français, ne sont ni traduits, ni accompagnés d'une incrémentalisation dans le texte original, mais leur sens peut être déduit du contexte<sup>146</sup>. Là aussi, Guiloineau a opté pour des reports en italiques sans explicitation. Comme l'explique Ballard, le traducteur fait alors « une sorte de pari

<sup>146</sup> Ces DRC font eux aussi l'objet d'un transfert idiomatique.

sur la capacité (ou la disponibilité) du lecteur à décoder (même de façon vague), le signe étranger importé, grâce au contexte » (Ballard, 2001 : 109)

MC abonde en désignateurs référant à divers plats et préparations indiennes, le contexte permettant juste de comprendre qu'ils renvoient à de la cuisine traditionnelle indienne. Guiloineau a donc simplement conservé la plupart d'entre eux sous la forme de reports en italiques. Ce choix a permis de préserver l'impression de grande diversité de mets indiens et donc la « couleur locale », l'exotisme culturel qui s'en dégage, qui aurait évidemment été oblitérée si ces désignateurs avaient été traduits par des hyperonymes français. La nature de chacune de ces spécialités aurait pu être explicitée en français, mais cela aurait nécessité de longues périphrases qui auraient beaucoup modifié le rythme. On trouve par exemple le terme « *lassi* » (139/151), qui renvoie à une boisson à base de lait, le terme « *falooda* », qui désigne un dessert froid, les « *rasgullas* » et les « *gulab-jamans* » (216/229), qui sont des friandises, ou encore les « *biris* » (299/315), le « *chambeli* » (342/358), le « *nargisi kofta* » et le « *pasanda* » (351/368). Le seul référent culturel renvoyant à de la nourriture qui a été explicité dans la traduction est « *channa* », la première occurrence du terme étant accompagnée d'une note de bas de page explicative, sans doute parce qu'il revient régulièrement tout au long de MC dans des contextes variés :

[... ] there are <b>channa</b> -vendors and dog-walkers promenading by the sea. (182-183)	Le long de la mer, il y a des vendeurs de <b>channa</b> et des promeneurs de chiens. (195) Note : <i>Channa</i> : pois chiches grillés. (N.d.T.)
---	---

Le traducteur s'est ensuite permis de conserver toutes les autres occurrences de ce terme sans même les mettre en italiques.

Les désignateurs culturels renvoyant à des instruments de musique indiens ont été traités de la même manière. Dans la version française du passage ci-dessous, seul le dernier nom d'instrument (« le sitar ») n'est pas mis en italiques car c'est celui qui a le plus de chances d'être connu des francophones. C'est d'ailleurs grâce à ce mot que le lecteur comprend que tous les autres termes étrangers qui précèdent renvoient également à des instruments de musique :

[...]( <b>shenai</b> and <b>vina</b> were present ; <b>sarangi</b> and <b>sarod</b> had their turns ; <b>tabla</b> and <b>sitar</b> performed their virtuotic cross-examinations) [...] (407)	[...] (le <i>shenai</i> et le <i>vina</i> étaient présents, le <i>sarangi</i> et le <i>sarod</i> vinrent à leur tour; le <i>tabla</i> et le <i>sitar</i> se répondirent en virtuoses) [...] (426)
---	---

*Les DRC dont le sens peut difficilement être déduit du contexte*

Un nombre très restreint de DRC dont le sens est difficile à déduire du contexte ont été conservés dans la traduction sous la forme d'un report mis en italique. Ce choix est justifié dans la mesure où l'accès au sens de ces référents culturels n'est pas indispensable pour bien comprendre le passage où ils se trouvent. C'est par exemple le cas de la toute première occurrence du terme sanskrit et hindi « *babji* » (13/22), ainsi que du mot « *sahibzada* » (444/464), un titre utilisé pour s'adresser à un jeune prince.

Or pour la plupart des DRC de ce type, il est indispensable de comprendre à quoi ils renvoient pour saisir l'ensemble du texte et ses enjeux. Guiloineau a pu rendre certains d'entre eux plus transparents, non pas à l'aide d'une incrémentalisation ou d'une note, mais grâce à une légère modification morphologique les rendant plus familiers au lecteur francophone. Il a par exemple remplacé le terme « *mahaguru* » (374), qui signifie « grand maître » ou « grand professeur » par « mahagourou » (391), le terme « gourou » étant la traduction française de « guru », qui renvoie à un maître spirituel hindou ou, par extension, à un homme qui dirige une secte. Tandis que « *memsabibs* » (544), qui désigne en Inde les femmes blanches de la haute société, a été réduit à « *sahibs* » (568), terme avec lequel le lecteur francophone est familiarisé à ce stade du roman puisqu'il apparaît à plusieurs reprises dans les dialogues.

Cependant, certains de ces DRC ne se prêtent pas aussi facilement à une modification morphologique. Guiloineau a donc choisi de les conserver en les mettant en italique tout en les accompagnant d'une note de bas de page explicative. C'est par exemple le cas pour le terme « *bakimi* », qui apparaît à deux reprises dans le même passage, et dont le sens doit être compris pour bien saisir le contexte et ses enjeux :

Western and <b>hakimi</b> medicine [...] (85)	les médecines occidentales et <b>hakimi</b> [...] (96)
---	--

Cette première occurrence est ainsi accompagnée de la note suivante : « *Hakimi* : médecins dans les pays musulmans. (N.d.T.) ». Pour les mêmes raisons, les termes « *hamal* » (86/97), « *lotab* » (539/563) et « *paisa* » (541/565) sont traités de façon similaire.

### Les DRC universels non explicités dans le texte original

Enfin, un certain nombre de référents culturels non explicités ont simplement été traduits par un équivalent français. On constate que cette solution a été adoptée pour des passages particulièrement chargés en termes étrangers et références culturelles, comme si, pour rendre le texte lisible, un équilibre entre étrangéité et acculturation était nécessaire. En voici quelques exemples : le terme ourdou « *nawab* » (265) a été remplacé par le mot français « nabab » (280), le terme « *genii* » (270), pluriel de *genie*, qui désigne, dans le folklore arabe, un esprit doté de pouvoir surnaturels<sup>147</sup>, a été traduit par « génies » (286), « *goondas* » (299) a été remplacé par « chenapans » (315), « *Badmaash!* » (348) par « Voyou ! » (364), « *salaam* » / « *salaams* » (410, 601, 609) par « salutations » (429)<sup>148</sup> et « Bonjour » (625) et « bonjours » (634), « *namaskars* » (609) par « saluts » (634), « *jailkhana* » (388) par « prison » (406) et « *babus* » (471) par « gratte-papier » (492). Ce type de transfert est bien sûr facilité dans le cas des mots presque « transparents » (« *genii* » > « génies »), au risque de glissements vers des approximations. Dans le passage suivant, les trois termes étrangers ont ainsi été remplacés par des segments approximativement équivalents au niveau sémantique et suffisamment brefs pour préserver le rythme ternaire de l'énumération<sup>149</sup> :

<sup>147</sup> Ce nom est sans doute une traduction du mot *jinn* (ou *djin* ou encore *jin*), issu de l'arabe.

<sup>148</sup> Il nous semble cependant que le terme *salaam* aurait pu faire l'objet d'un report, étant probablement déjà bien connu des francophones dans les années 1980.

<sup>149</sup> Alors que *namaskar* signifierait littéralement « Je salue – ou je m'incline – devant votre forme » et est souvent traduit par « Je salue le divin qui est en vous » [En ligne] <http://fleury-anne.fr/2015/12/namaste-le-divin-en-moi-reconnait-le-divin-en-toi/> (consulté le 23/12/2014).

what kind of time or place is this for <b>salaams, namaskars, how-you-beens?</b> (609)	est-ce le temps ou le lieu pour les <b>bonjours, saluts, comment-ça-va ?</b> (634)
--	--

Cette traduction a cependant pour inconvénient d’effacer l’accumulation des langues qui caractérise l’énumération originale (arabe + sanskrit + anglais). Enfin on constate que tous les DRC cités ci-dessus étant universaux, aucun d’entre eux n’a nécessité le recours au procédé d’hyperonymisation (Ballard 2005: 140-144)<sup>150</sup>.

### 3.2. Synthèse

S’agissant des désignateurs de référents culturels indiens, le procédé principalement adopté par Guiloineau est le report. Toutefois, la traduction de certains d’entre eux par des équivalents approximatifs contribue à faciliter la lecture de passages où la densité de mots empruntés à des langues diverses est forte. La version traduite est ainsi tout autant accessible à un lecteur francophone que l’original l’est à un lecteur britannique. À la fois respectueuse du texte et du lecteur, l’approche du traducteur n’est donc ni tout à fait sourcière, ni particulièrement cibliste, mais elle vise à respecter une certaine éthique de la traduction en intégrant une dose de *foreignization*, pour reprendre le fameux terme forgé par Venuti (1995 : 20). En exposant les mots étrangers en italiques, Guiloineau signale leur présence et, s’il procède là à une « exotisation » au sens péjoratif où l’entend Berman<sup>151</sup>, il révèle cette composante essentielle du style baroque de Rushdie qu’est l’hétérolinguisme de l’écriture, évitant ainsi la tendance déformante de « l’effacement des superpositions des langues » (Berman, 1999 : 66).

Une telle orientation majoritairement sourcière de la traduction ne gênera pas le lecteur qui s’inscrit d’emblée dans une démarche d’ouverture à l’étranger. On ne choisit sans doute pas de lire du Rushdie par hasard. On sait à l’avance que le dépaysement sera double : d’un côté une langue proche du français, l’anglais, se

<sup>150</sup> Procédé qui consiste à remplacer un DRC par un terme plus générique (ou hyperonyme). Davies emploie quant à elle le terme « *globalisation* », procédé qu’elle décrit ainsi : « the process of replacing culture-specific references with ones which are more neutral or general » (2003 : 83).

<sup>151</sup> Comme on l’a vu, cette tendance peut consister à ajouter des italiques pour « isole[r] ce qui, dans l’original, ne l’est pas » (Berman, 1999 : 64).

trouve transformée par le contact avec la culture et les langues indiennes, de l'autre, la langue française accueille en son sein les mots d'un monde étrange, méconnu du lecteur. C'est cette dualité du proche et du lointain que la traduction doit procurer au lecteur francophone : accessibilité et défamiliarisation tout à la fois. Jacqueline Henry estime même que tout lecteur de livres traduits souhaite être désorienté :

[...] bien souvent, les traducteurs ne font pas assez confiance à leur lecteur, dont ils veulent tenir la main à l'excès. [...] Je tendrais [...] à penser que les lecteurs de livres traduits – et dans le domaine littéraire, je pense qu'ils en ont conscience – sont a priori plutôt ouverts à la nouveauté, à l'étrange, à l'autre, et qu'il vaut peut-être mieux les laisser entrer à tâtons dans la langue-culture étrangère qu'avec de grosses lampes torches. (2000 : 69)

Étant donné la quasi absence d'un passé commun entre la France et l'Inde, l'exotisme véhiculé par tous les termes indiens qui ont été conservés dans la traduction ne sera pas perçu de la même manière par un français et par un Anglophone britannique : ces mots seront nécessairement un peu plus familiers aux yeux du second, et plus dépaysants aux yeux du premier. En cela, le texte traduit est sans doute plus défamiliarisant que l'œuvre originale, ce qui compense le fait que certains DRC indiens ont été sacrifiés. Si l'étrangéité indienne de MC doit être préservée, c'est aussi à cause du rôle primordial qu'elle joue dans un tel roman, comme le note Dwivedi : « The use of such expressions provides an amount of authenticity and credibility to the novel. It also enhances the quantum of reality which is so much needed in an historical novel like *Midnight's Children* » (2008 : 2).

L'hétérolinguisme de l'écriture de Rushdie ne pose donc pas de problème de traduction particulier. Mais les nombreux DRC indiens qui y participent ne constituent de fait qu'une partie d'une composition linguistique riche et élaborée, Rushdie ne s'étant pas contenté d'indianiser la langue anglaise. Rustom Bharucha affirme ainsi que la langue du romancier transcende toute langue anglaise « épiciée de mots et expressions indiennes »<sup>152</sup>. Pour Michael Gorra, le romancier s'exprime dans une langue ouverte qui ne connaît pas ou peu de limites : « Rushdie's [language] makes English prose an omnium-gatherum of whatever seems to work, sprinkled

---

<sup>152</sup> « [Rushdie] has created a language of his own that transcends any English that has been spiced with Indian words and expressions » (Bharucha, 1994 : 160).

with bits of Urdu, eclectic enough even to accommodate cliché, unbound by any grammatical straitjacket » (1997 : 133). Sacksick évoque ainsi la nature « malléable » de sa langue anglaise, qui a subi des « déplacements » et des « distorsions » (2014 : 48). Dwivedi estime même que Rushdie est un véritable « expérimentateur linguistique »<sup>153</sup> dont la démarche novatrice l’a amené à créer sa propre langue, qu’il appelle « l’anglais de Rushdie »<sup>154</sup> (2008 : 1). Il entreprend de montrer la richesse et l’originalité de cette langue en tentant d’énumérer toutes ses composantes, exemples à l’appui. Outre les mots indiens, il mentionne les emprunts de mots arabes et latins<sup>155</sup> de l’auteur, ses agglutinations<sup>156</sup>, son recours à des mots d’argot indiens<sup>157</sup> ou inventés<sup>158</sup>, son emploi de mots volontairement mal orthographiés<sup>159</sup> ou grammaticalement incorrects<sup>160</sup>, ses erreurs volontaires de syntaxe (2008 : 4), ses créations lexicales hybrides<sup>161</sup> et enfin, les mots qui se répètent tout au long du récit<sup>162</sup>. Si une majorité de ces éléments sont propres aux anglais d’Inde (qui sont, par essence, multilingues) et contribuent principalement à l’hétérolinguisme de la langue de Rushdie, cette liste donne néanmoins un aperçu des expérimentations linguistiques qui caractérisent le style baroque de ce dernier.

Rushdie a ainsi profité de sa position d’écrivain postcolonial pour inscrire son indianisation de l’anglais dans une démarche d’expérimentation linguistique plus

---

<sup>153</sup> « a linguistic experimentalist » (Dwivedi, 2008 : 1).

<sup>154</sup> « Rushdie’s English » (Dwivedi, 2008 : 1).

<sup>155</sup> « Some of the outstanding examples of this are: “mucuna pruritis”, “feronia elephanticus”, “sunt lacrimae rerum” (all Latin), “kam ma kam”, “fi qadin azzaman”, “tilk al-gharaniq al”, and “ula wa inna shafa ata-hunna la-turtaja” (all Arabic) » (Dwivedi, 2008 : 3).

<sup>156</sup> Dwivedi appelle ces éléments linguistiques des « composés » (« *compounds* »), bien qu’il ne s’agisse pas de composés au sens strict. Ce sont plutôt des agglutinations, une forme précise de métaplasme. Un *métaplasme* est une figure de diction qui consiste à altérer un mot existant en opérant une modification phonétique ou graphique par adjonction, suppression ou inversion de phonèmes ou de lettres. Il existe différentes sortes de métaplasmes, dont les plus connues sont sans doute l’anagramme, la syncope et l’agglutination. Les agglutinations que cite Dwivedi sont les suivantes : « overandover », « updownup », « downdowndown », « suchandsuch », « noseholes », « birthanddeath », « whatdoyoumeanhowcanyousaythat », « blackasnight », « nearlynine », « nearlynineyearold », « almostseven » et « godknowswhat » (2008 : 3).

<sup>157</sup> « for example, “funtoosh”, “goo”, “gora”, “zenana”, “hubsee”, etc. » (Dwivedi, 2008 : 3).

<sup>158</sup> « like “other pencil”, “cucumber”, “soo soos” » (Dwivedi, 2008 : 3).

<sup>159</sup> « Examples are: “unquestionabel”, “straaange”, “existence”, “ees”, etc. » (Dwivedi, 2008 : 4).

<sup>160</sup> « such as ‘mens’, ‘lifeliness’, and ‘informations’ » (Dwivedi, 2008 : 4).

<sup>161</sup> « Rushdie tries to destroy “the notion of the purity or centrality of English” [Chatterjee] [...] some of them are given here: “dislikeable”, “doctori”, “unbeautiful”, “sonship”, “memoryless”, “historyless”, “dupatta-less”, “chutnification”, etc. » (Dwivedi, 2008 : 4).

<sup>162</sup> « for instance, ‘form’, ‘shape’, ‘fragments’, ‘broken’, ‘cracks’, ‘pieces’, ‘centre-parting’, ‘spittoon’, ‘black’, ‘white’, ‘nose’, ‘knees’, ‘snake’, ‘ladder’, ‘chutney’, etc. » (Dwivedi, 2008 : 4).

vaste. De cette dernière émanent les différents aspects du style de l'auteur qui ont déjà été évoqués (l'impression de foisonnement, de mouvement, de fragmentation, de chaos structuré) ainsi que la dimension postmoderne de l'écriture<sup>163</sup>, certains choix esthétiques du romancier pouvant être considérés comme peu conventionnels, voire provocateurs. Pessó-Miquel souligne à ce sujet que Rushdie « ne fait aucune concession au bon goût, et prône sans cesse une esthétique du grotesque, de l'hyperbole ironique, du mélange, de la bâtardise, et de la fertilisation réciproque des différentes cultures et traditions » (2007 : 8). Arrêtons-nous à présent sur les *style markers* qui composent ce style tant apprécié et admiré, et sur la dynamique dont ces marqueurs semblent tous émaner : le style baroque au sens large.

## 4. La dynamique baroque du style de Rushdie

### 4.1. Les principaux *style markers* problématiques

Comme évoqué précédemment, la signification de toute grande œuvre est intimement liée à sa valeur stylistique<sup>164</sup> et l'œuvre de Rushdie et son *Midnight's Children* en sont un exemple notoire. L'objectif est donc ici de mettre en évidence la dynamique baroque qui caractérise la valeur stylistique de l'écriture et de dresser un inventaire de ses principaux *style markers*, en particulier ceux qui ne peuvent être traduits en français à l'aide d'automatismes, de solutions préconstruites routinières. Ces marqueurs, qui, nous l'avons vu, remplissent nécessairement une fonction poétique et une fonction référentielle, feront l'objet d'une analyse linguistique approfondie au cours des chapitres suivants<sup>165</sup>, aussi nous nous contenterons ici de montrer en quoi ils confèrent à l'écriture sa qualité baroque. Celle-ci se décline de différentes manières, chacune correspondant à une ou plusieurs acceptions du qualificatif *baroque*.

---

<sup>163</sup> Beaucoup de commentateurs, dont Mee, cité en introduction, partagent le point de vue de Dwivedi quant au fait que « [t]he English of Rushdie is decidedly [...] postmodern » (Dwivedi, 2008 : 3).

<sup>164</sup> Cf. l'équation de Leech et Short : « *sense + stylistic value = (total) significance* » (2007 : 20).

<sup>165</sup> Ces marqueurs étant indissociables de leur contexte diégétique d'apparition, nous veillerons à expliciter ce dernier à chaque fois que ce sera nécessaire.

Pesso-Miquel remarque qu'« en matière stylistique et générique aussi Salman Rushdie est un chantre du mélange et de la bâtardise » (2007 : 45). Elle ajoute ensuite que l'inventivité de l'auteur « s'exprime plutôt dans la profusion et la multiplication que dans la retenue et la sobriété » (*ibid.* : 46) et propose par conséquent de qualifier son écriture de « baroque » en précisant : « si l'on prend le mot dans son sens, autrefois péjoratif, de “bizarre”, “irrégulier”, proche de “grotesque” » (*ibid.* : 47). Cela nous renvoie donc aux deux acceptions suivantes du terme *baroque*, proposée par le TLFi : « [En parlant d'une chose] Dont le caractère bizarre, inattendu, contradictoire a quelque chose de surprenant, de choquant et parfois de ridicule. *Idée baroque* » et « [En parlant d'une pers.] Dont le caractère ou le comportement est fait pour surprendre ; original, burlesque, excentrique, etc. ». La plupart des *style markers* que nous allons étudier correspondent en effet à ces définitions. Une majorité d'entre eux sont également caractérisés par la liberté et la virtuosité avec laquelle Rushdie manie la langue anglaise, dont il « maîtrise admirablement les possibilités existantes » (Pesso-Miquel, 2007 : 43), un autre aspect de la dynamique baroque qui nous intéresse. Employé de façon plus générique, l'adjectif *baroque* renvoie de fait à un mouvement artistique empreint d'un certain degré de liberté et de virtuosité, pas opposition à un mouvement d'art classique : « Se dit parfois, dans le déroulement artistique de telle ou telle civilisation, d'une phase de liberté et de virtuosité que l'on entend opposer à une phase antérieure, classique »<sup>166</sup>.

La langue anglaise étant caractérisée par la plasticité de sa morphologie et de sa syntaxe (nous y reviendrons dans nos deux prochains chapitres), beaucoup d'écrivains anglophones profitent de cette malléabilité pour exploiter les possibilités stylistiques de l'anglais, d'où la remarque suivante de Deleuze et Guattari à leur sujet : « ils font fuir la langue, ils la font filer sur une ligne de sorcière, et ne cessent de la mettre en déséquilibre, de la faire bifurquer » (Deleuze, 1993, 138). Rushdie écrivain ne fait pas exception. Pesso-Miquel affirme ainsi qu'il

---

<sup>166</sup> Dictionnaire Larousse [En ligne] <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/baroque/8073> (consulté le 18/01/2015).

[...] ne s'est pas privé d'exploiter la souplesse et la capacité d'adaptation de la langue anglaise ; il fait partie de ces auteurs qui ont contribué à enrichir et infléchir la langue en jouant avec ses règles, en inventant des néologismes, en la traitant avec un manque de respect affectueux, ludique, et très fertile. (2007 : 42)

Et Sacksick estime même qu'il

[...] pousse [...] la langue dans ses retranchements, la soumet à un processus de germination active et infinie. Il utilise sa position liminale par rapport à la langue pour en explorer les à-côtés, pour basculer de l'autre côté du langage, vers le reste, territoire de l'excès par excellence, terre vierge et infinie où rien n'est figé et où naissent les créations les plus folles. (2014 : 50)

Jean-Jacques Lecercle, qui a forgé cette notion du « *reste* », la définit ainsi : « le reste c'est la langue qui parle : elle suit son propre rythme, sa propre cohérence partielle, elle prolifère de façon apparemment chaotique et parfois violente » (1996 : 6). Il précise ailleurs que

[...] la relation entre la grammaire et le reste n'est pas d'opposition ni d'inversion, mais d'excès. Décrire le fonctionnement du reste, ce n'est pas décrire des opérations différentes de celles de la grammaire, mais les mêmes opérations poussées à l'excès. Pour franchir la frontière, il faut prendre la route qui y mène, et simplement oublier de s'arrêter à la barrière. Parcours excessif, mais sur la même route. [...] Le reste est le royaume des monstres de la langue – des fausses unités et des constructions illicites. (1996 : 67).

Autrement dit, basculer vers le reste, c'est exploiter à l'excès le fonctionnement et donc les règles de la langue pour mieux les contourner, ou plutôt, pour les dépasser. Rushdie a en effet testé les limites de la langue anglaise en exploitant sa souplesse à l'excès, non seulement pour lui faire épouser la diversité linguistique et culturelle de l'Inde, mais aussi pour s'offrir un espace de liberté linguistique et de créativité.

Pour commencer, le texte de MC abonde en créations lexicales, dont certaines contribuent à l'aspect postcolonial de l'écriture dans la mesure où elles sont de l'ordre du « transfert syntaxique » (Cf. Bhatt, 2009 : 45-46). Comme le souligne Pessó-Miquel,

L'innovation stylistique et linguistique se remarque dans l'usage de néologismes, de mots-valises, ou d'adjectifs composés originaux. La souplesse de la langue anglaise permet en effet de former des adjectifs composés nouveaux à partir de lexèmes connus, selon certaines règles grammaticales, que Rushdie respecte rarement d'ailleurs. (2007 : 50)

Le roman renferme de nombreuses inventions qui relèvent de l'« art de la concision, de la formule frappante » (*ibid.* : 43) et résultent, d'une part, de processus d'affixation, comme par exemple le nom « *Bombayness* » et l'adjectif « *un-bisected* », et d'autre part, de processus de composition par juxtaposition, comme les adjectifs « *djinn-sodden* » et « *spittoon-brained* ». On relève également une double figure métaphorique récurrente qui repose partiellement sur un processus de composition, ainsi que ce que nous appellerons les *pseudo-composés* de Rushdie.

La dynamique baroque du style se manifeste par ailleurs dans la syntaxe extrêmement flexible et protéiforme de l'auteur. Pessó-Miquel remarque ainsi que « parmi les règles qu[e] [Rushdie] s'amuse à bafouer, on trouve celles qui régissent la ponctuation » (*ibid.* : 46). Certains passages de MC sont marqués par ce que nous avons nommé une *syntaxe du flux continu*, celle-ci étant caractérisée par un déferlement ininterrompu de mots, de syntagmes, de propositions ou même de phrases. Elle se déploie à trois échelles différentes : celle du syntagme d'une part et celle de la phrase et du paragraphe de l'autre. A l'échelle du syntagme, elle se manifeste sous la forme d'énumérations sans ponctuation ni déterminants, généralement dénuées de conjonctions de coordination, que nous nommerons *énumérations-bloc*. En voici trois exemples dans les deux passages suivants :

[...] **father Kemal Butt** breathed air filled with incendiarized bicycles, coughing and spluttering as the fumes of incinerated wheels, the vaporized ghosts **of chains bells saddlebags handlebars**, the transubstantiated frames of Arjuna Indiabikes moved in and out of their lungs. (95)

[...] maybe, despite everything, **despite cucumber-nose stainface chinlessness horn-temples bandy-legs finger-loss monk's-tonsure and my (admittedly unknown to them) bad left ear**, despite even the midnight baby-swap of Mary Pereira... maybe, I say, in spite of all these provocations, my parents loved me. (418)

Au niveau phrastique et supra-phrastique, la syntaxe du flux continu s'étend sur plusieurs lignes, un paragraphe entier, une page entière, ou encore plusieurs pages d'affilée. L'exemple que nous avons retenu est un passage narratif focalisé sur la perception et les pensées de Saleem, qui vient d'acquérir son don de télépathie mais n'arrive pas encore à le maîtriser :

But imagine the confusion inside my head ! [...] imagine yourself inside me somehow, looking out through my eyes, hearing the noise, the voices, and now the obligation of not letting people know, the hardest part was acting surprised, such as when my mother said Hey Saleem guess what we're going for a picnic to the Aarey Milk Colony and I had to go Ooo, exciting!, when I had known all along because I had heard her unspoken inner voice And on my birthday seeing all the presents in the donors' minds before they were even unwrapped And the treasure hunt ruined because there in my father's head was the location of each clue every prize And much harder things such as going to see my father in his ground-floor office, here we are, and the moment I'm in there my head is full of godknnowswhat rot because he's thinking about his secretary, Alice or Fernanda, his latest Coca-cola girl, he's undressing her slowly in his head and it's in my head too, she's sitting stark naked on a cane-bottomed chair and now getting up, crisscross marks all across her rump, that's my father thinking, MY FATHER, now he's looking at me all funny What's the matter son don't you feel well Yes fine Abba fine, must go now GOT TO GET AWAY homework to do, Abba, and out, run away before he sees the clue on your face [...] (235)

A l'opposé de cette tendance syntaxique, on distingue ce que nous appelons *la syntaxe de la retenue*, qui génère au contraire des phrases très brèves, elliptiques et/ou tronquées, renvoyant à de l'indéfini ou à du purement notionnel. Les signes de ponctuation y sont fréquents et viennent interrompre et contenir le flot des mots : points, points-virgules et deux-points entrecouper ainsi certains passages de pauses et fragmentent la syntaxe canonique de la phrase. Le lecteur se trouve alors face à une accumulation de phrases caractérisées par une « poétique du fragment », une « pure esthétique de la brièveté mise en valeur par le blanc » (Garrigues, 1995 : 27), qui

[...] brise [...] le langage, le cours "normal" du discours, mais également la langue, la construction syntaxique "normale" de la phrase, de la ponctuation, et surtout sa mission communément acceptée de dire des vérités : à commencer par celle, implicitement admise, du sujet, du prédicat... (*ibid.* : 49)

Cette discontinuité du texte entraîne un changement de rythme d'une part – « [...] il ne faut pas oublier la valeur quasi musicale du silence : sa discontinuité contribue aussi à marquer un certain rythme. » (*ibid.* : 134) – et un effet d'intensité de l'autre, car le silence, qui « peut être aussi la marque tragique de quelque chose qui ne peut être dit mais cherche à se dire [...] » (*ibid.* : 135), devient alors « expressif » (*ibid.* : 134). Voici par exemple deux des passages qui exemplifient cette syntaxe de la retenue :

And my grandfather, lurching upright, made a resolve. **Stood. Rolled cheroot. Stared across the lake. And was knocked forever into that middle place [...]** (7)

For an instant, silence, noisier than a waterfall. The monologue, interrupted. Slap of oar in water. (12)

Par ailleurs, comme le soutient Pessô-Miquel, « Le génie comique constitue un aspect important de l'art de Salman Rushdie » (2007 : 69). La virtuosité du romancier se déploie ainsi dans certains passages humoristiques qui reposent sur des jeux lexico-syntaxiques de discordance. D'une part, l'art de l'incongruité permet au romancier de mettre en valeur des scènes burlesques ou de dépeindre des personnages grotesques, comme l'exemplifie cette description du général Zulfikar :

[...] a short man whose head was as flat as the cap upon it ; whose legs were as bowed as reeds in the wind ; whose nose nearly touched his up-curving chin ; and whose voice, as a result, was thin and sharp – it had to be, to squeeze through the narrow gap between his breathing apparatus and his jaw... (67)

Rushdie manie aussi très habilement l'art de l'ironie, comme par exemple dans l'extrait suivant, relativement irrévérencieux et subversif :

Marthyrs, Padma! Heroes, bound for the perfumed garden! Where the men would be given four beauteous houris, untouched by man of djinn; and the women, four equally virile males! *Which of your Lord's blessings would you deny?*

What a thing this holy war is, in which with one supreme sacrifice men may atone for all their evils! No wonder Lahore was defended; what did the Indians have to look forward to? Only re-incarnation – as cockroaches, maybe, or scorpions, or green-medicine-wallahs – there's really no comparison. (472) (soulignement dans l'original)

Il recourt par ailleurs à différents types de jeux de mots qui exploitent la polysémie de certaines lexies et qui « rend[ent] la tâche particulièrement difficile [aux] traducteurs, qui rivalisent d'ingéniosité pour trouver des adaptations »<sup>167</sup> (Pesso-Miquel, 2007 : 86). Les jeux de mots polyphoniques de l'auteur se répartissent en deux catégories principales. Certains sont syntagmatiques (ou *in praesentia*), comme c'est le cas ici :

But the truth was that Naseem Aziz was very anxious; because while Aziz's death by starvation would be a clear demonstration of the superiority of her idea of the world over his, she was unwilling to be widowed for a mere principle; yet she could see no way out of the situation which did not involve her in backing down and **losing face**, and having learned **to bare her face**, my grandmother was most reluctant **to lose any of it**. (52)

Tandis que d'autres sont paradigmatiques (ou *in absentia*), comme dans l'exemple suivant :

Once, I shyly gave her a necklace of flowers (queen-of-the-night for my lily-of-the-eve), bought with my own pocket-money from a hawker-woman at Scandal Point. 'I don't wear flowers,' Evelyn Lilith said, and tossed the unwanted chain into the air, spearing it before it fell with a pellet from her unerring Daisy air-pistol. **Destroying flowers with a Daisy, she served notice that she was not to be manacled, not even by a necklace [...]** (251)

L'écriture de Rushdie partage avec l'art baroque son inclination pour « la surcharge décorative, les effets dramatiques [et] l'exubérance »<sup>168</sup> d'une part, et sa tendance à l'expression « intense et insistante » d'émotions d'autre part, souvent

---

<sup>167</sup> Pesso-Miquel emploie ici le terme *jeux de mots* dans un sens très large qui inclut sans doute les multiples créations lexicales de l'auteur.

<sup>168</sup> Wikipédia : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Baroque> (consulté le 18/01/2015).

dans le but de produire « l'effet le plus inattendu et le plus théâtral »<sup>169</sup>. Pessoa-Miquel compare ainsi « l'art de la plume chez Rushdie » à « l'architecture en vogue dans les pays catholiques entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle »<sup>170</sup> et donne pour exemple un extrait de MC qui consiste en « une fastueuse description, surchargée d'une profusion de détails » purement ornementaux, car « inutile[s] dans l'économie du récit en cours », mais qui « contribuent grandement au plaisir de la lecture » (2007 : 48). Si cet aspect ne pose généralement pas de problème particulier pour la traduction en français, d'autres « effets dramatiques » s'avèrent plus problématiques, en particulier les *style markers* qui contribuent à l'oralité de l'écriture et au spectacle sonore que le texte donne à entendre. À cet égard, Rushdie « [...] ne se lasse pas de mettre en scène l'acte d'énonciation, en variant les circonstances » (*ibid.* : 25) et ses narrateurs sont pour la plupart des conteurs talentueux « dotés d'une forte personnalité et de la capacité de captiver leur auditoire, et au-delà le lecteur » (*ibid.*). Le romancier a lui-même déclaré, lors d'un événement littéraire à Manhattan en décembre 2014, que la tradition du récit oral indien avait modelé son approche littéraire<sup>171</sup>. Dans MC, Saleem-narrateur lit son récit à son unique interlocutrice, Padma, au fur et à mesure qu'il l'écrit, et comme il raconte son histoire à la première personne du singulier (à quelques exceptions près), il s'adresse du même coup directement au lecteur. Il ne cesse d'ailleurs d'apostropher et d'interpeller ce dernier, enchaînant interrogations pures ou rhétoriques<sup>172</sup> et exclamations, hésitations et interruptions, transformant ainsi la relation entre lecteur et narrateur « en une relation interactive » (Pessoa-Miquel, 2007 : 36). Harrison, qui estime que toutes les

---

<sup>169</sup> Encyclopédie Larousse [En ligne]

[http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/l\\_art\\_baroque/25737](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/l_art_baroque/25737) (consulté le 18/01/2015).

<sup>170</sup> « D'autres acceptions du terme "baroque" pourraient aussi qualifier l'art de la plume chez Rushdie. L'une d'elles désigne cette architecture aux formes libres et surchargées d'une profusion d'ornements, de volutes, de corniches à bas-reliefs, en vogue dans les pays catholiques entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Certes il peut sembler un peu arbitraire d'établir une relation esthétique entre les églises baroques d'Italie ou du Mexique et l'effet produit par des phrases écrites en anglais, et pourtant on pourrait citer de nombreux exemples d'effet "baroque" » (Pessoa-Miquel, 2007 : 47-48).

<sup>171</sup> « The oral tradition of storytelling in India shaped his own approach to writing, said Salman Rushdie, speaking at Symphony Space's Selected Shorts series, in Manhattan, last week » [En ligne] <http://www.americanbazaaronline.com/2014/12/16/oral-tradition-storytelling-india-shaped-approach-writing-salman-rushdie/> (consulté le 13/02/2015).

<sup>172</sup> « Rushdie joue souvent [du] style interrogatif pour créer des effets divers : naïveté enfantine, questions rhétoriques auxquelles le lecteur peut immédiatement répondre, affectation d'ignorance de la part du narrateur, qui, étant un personnage, ne peut par définition être omniscient » (Pessoa-Miquel, 2007 : 40).

phrases de Rushdie ont une qualité de langue parlée<sup>173</sup>, remarque même ceci : « From [the] opening lines it is clear that the narration will be in the first person and in a face-to-face, colloquial style, with the narrator at all times conscious of and frequently addressing his remarks directly to the reader » (1992 : 41).

Si l'expressivité du narrateur peut dans l'ensemble être facilement restituée en français, ce n'est pas le cas des dialogues polyphoniques du roman. Comme l'observe Pessô-Miquel, « l'amour des mots et du langage qui anime cet écrivain le conduit à être très attentif aux accents, aux idiolectes, aux sociolectes, à toutes les façons de s'exprimer qui pourraient sembler "a-normales", charmantes, ou encore ridicules » (2007 : 92). Chaque personnage est ainsi caractérisé par sa voix idiosyncratique, son parler particulier, qui incarne à la fois sa vision du monde et sa façon d'être au monde. Jurons, insultes, niveau de langue familier, idiolecte littéraire<sup>174</sup> et tics de langage sont autant de marqueurs qui concourent à l'expressivité des voix. Voici par exemple un aperçu de celle du vieux batelier Tai :

'Big shot,' Tai is spitting into the lake, 'big bag, big shot. Pah! We haven't got enough bags at home that you must bring back that thing made of a pig's skin that makes one unclean just by looking at it? And inside, God knows what all.' (18)

Et voici une réplique de l'adolescente américaine Evie Burns :

'Hey, you widda leaky nose! Stop watching the schoopid ball, ya crumb! I'll showya something worth watching!' (252)

L'idiosyncrasie de certaines voix se concentre également dans des tics de langages, comme par exemple celui de la grand-mère de Saleem :

'This, **whatsitsname**, is a very heavy pot ; and if just once I catch you in here, **whatsitsname**, I'll push your head into it, add some dahi, and make, **whatsitsname**, a korma' I don't know how my grandmother came to adopt the term **whatsitsname** as her leitmotif, but as the years passed it invaded her sentences more and more often. I like to think of it as an

---

<sup>173</sup> « Rushdie's [sentences] retain their spoken quality » (Harrison, 1992 : 50).

<sup>174</sup> Nous définirons cette expression en temps utile.

unconscious cry for help... as a seriously-meant question. Reverend Mother was giving us a hint that, for all her presence and bulk, she was adrift in the universe. She didn't know, you see, what it was called. (48-49)

Saleem est un narrateur-conteur d'autant plus expressif qu'il compose une mise en scène sonore à l'aide d'onomatopées particulièrement suggestives. Certaines peuvent être considérées comme diégétiques, comme celles que l'on trouve dans ce passage :

... watch Hanuman now, dragging the soft grey stones to the edge of the long drop of the outside wall of the Fort. See him tear at them: **rip! rap! rop!** ... Look how deftly he scoops paper from the insides of the grey things, sending it down like floating rain to bathe the fallen stones in the ditch!... Paper falling with lazy, reluctant grace, sinking like a beautiful memory into the maw of the darkness; and now, **kick! thump!** And again **kick!** The three soft grey stones go over the edge, down down into the dark, and at last there comes a soft disconsolate **plop**. (11)

Tandis que d'autres sont extradiégétiques, comme dans l'exemple suivant :

[...] so now it would begin, **snip snip**, there would be anaesthetic and count-to-ten, the numbers marching one two three, and I, whispering to the wall, Let them let them, while we live and stay together who can stand against us? (612)

Le « sentiment d'euphorie du langage » que l'écriture de Rushdie procure (Sacksick, 2014 : 30) est ainsi engendré par la conjonction de tous les *style markers* que nous venons d'énumérer. Cette liste n'est certes pas exhaustive. Plusieurs autres marqueurs contribuent à cette même dynamique baroque, mais nous ne les aborderons pas dans ce travail car ils ne posent pas de problèmes de traduction particuliers.

## 4.2. L'iconicité du style et ses implications en traduction

Le qualificatif *baroque* évoque également la peinture de l'imitation et de l'illusion, qui « multiplie les effets d'illusion, associe la perspective au jeu de la lumière et de l'ombre pour obtenir un nouveau type de réalisme », selon l'entrée que

lui consacre l'encyclopédie Larousse<sup>175</sup>, comme par exemple les décors peints et les trompe-l'oeil du baroque italien. Composés d'un langage pictural qui représente un univers réel ou fictif de manière très réaliste (plutôt que de manière schématique ou symbolique), ces œuvres visent à tromper le spectateur en l'immergeant dans une réalité virtuelle. L'écriture de Rushdie est animée de cette même dynamique. Elle dépeint un monde imaginaire inspiré de la réalité mais inventé de toutes pièces, une illusion sophistiquée favorisant la « suspension consentie de l'incrédulité du lecteur »<sup>176</sup>. C'est assurément le propre de toute œuvre littéraire que d'enchanter ses lecteurs, du fait du « rapport atavique du littéraire et du rhétorique<sup>177</sup> » (Molinié, 1997 : 54), mais cette propension est particulièrement prononcée dans MC. Plusieurs des marqueurs stylistiques énumérés ci-dessus contribuent à cette illusion ou la renforcent parce qu'ils sont iconiques ou génèrent des phénomènes d'iconicité.

Nous faisons ici référence à la notion d'*icone* mise en évidence par le sémiologue et philosophe américain Charles Sanders Peirce, et que ce dernier définit ainsi : « An *Icon* is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not » (Peirce, 1955 : 102). Leech et Short fournissent quant à eux la définition suivante de l'adjectif *iconique* : « A code is iconic to the extent that it imitates, in its signals or textual forms, the meanings that they represent » (2007 : 188). Un texte iconique effectue donc à l'écrit ce que l'art baroque de l'imitation et de l'illusion réalise en peinture. Du fait de ses différents marqueurs stylistiques, l'écriture iconique de Rushdie plonge le lecteur dans l'univers diégétique du roman. Comme le soutiennent Leech et Short, l'iconicité est une caractéristique courante en littérature :

[...] if there is one quality which particularly characterises the rhetoric of text in literature, it is that literature follows the “principle of imitation”: in other words, literary expression tends to have not only a presentational function (directed towards the reader's role as decoder) but a representational function (miming the meaning that it expresses). (*ibid.*)

<sup>175</sup> Encyclopédie Larousse [En ligne]

[https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/l\\_art\\_baroque/25737](https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/l_art_baroque/25737) (consulté le 18/01/2015).

<sup>176</sup> Le concept de *willing suspension of disbelief* aurait été forgé par Samuel Taylor Coleridge, dans sa *Biographia Literaria*, un essai sur la création et la lecture de la poésie, publié en 1817.

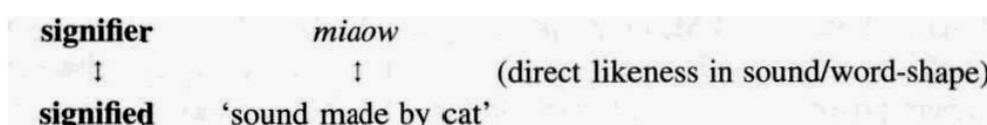
<sup>177</sup> La rhétorique étant « l'art de plaire, de séduire, de charmer, de bouleverser » (Molinié, 1997 : 54).

Berman les rejoint sur ce point, lorsqu'il affirme que « [p]rose et poésie – chacune à leur manière – produisent ce qu'on peut appeler des surfaces d'iconicité » (1999 : 59). Un texte est donc iconique quand le signifiant (dans le cas présent, la langue de l'auteur) mime le signifié (dans le cas présent, le récit et sa diégèse).

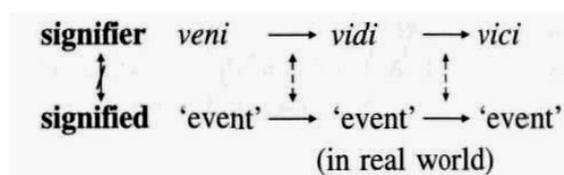
Il existe plusieurs formes d'iconicité. Peirce a en effet distingué trois catégories d'icônes : les images, les diagrammes et les métaphores :

Those which partake of simple qualities, or First Firstness, are *images*; those which represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are *diagrams*; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are *metaphors*. (1955 : 105).

Les linguistes Olga Fischer et Max Nänny distinguent ainsi l'iconicité « imagique » de l'iconicité « diagrammatique ». L'iconicité d'un énoncé est « imagique » s'il existe une relation directe et concrète entre le signifiant et le signifié, comme c'est par exemple le cas pour l'onomatopée *miaow*, qui mime le miaulement d'un chat (1999 : xxi), phénomène qu'ils représentent ainsi :



Tandis qu'un texte présente une iconicité « diagrammatique » s'il y a correspondance entre les relations horizontales qui constituent le signifiant et les relations horizontales qui constituent le signifié (*ibid.* : xxii). Fischer et Nänny illustrent ce phénomène à l'aide de la fameuse formule de Jules César, « *veni, vidi, vici* » (« je suis venu, j'ai vu, j'ai conquis »), qu'ils représentent à l'aide de ce schéma :



La façon dont les signifiants sont reliés ou ordonnés au niveau linguistique reflète la façon dont les événements sont reliés ou ordonnés temporellement ou spatialement dans le monde réel ou fictif. Le séquençage est par exemple d'ordre spatial lorsqu'il concerne des notions de distance/proximité, ou de centralité/périphéralité (*ibid.*). Comme le précise le linguiste et sémioticien Winfried Nöth, dans le cas d'une iconicité diagrammatique, « la similitude entre le signe et son objet est d'ordre purement structurel ou relationnel »<sup>178</sup>.

Ce dernier a, pour sa part, distingué deux autres types d'iconicité, qui correspondent à « deux principes essentiels d'imitation dans le langage » (*ibid.* : 22)<sup>179</sup>. La première de ces formes est qualifiée d'« exophorique » : il existe une relation iconique entre le signe et son référent dans le monde réel ou fictif, car il s'agit de « la forme qui mime le sens »<sup>180</sup>. La deuxième est « endophorique », étant un phénomène purement intra-textuel puisque c'est alors « la forme qui mime la forme »<sup>181</sup>.

L'écriture iconique de Rushdie se manifeste de différentes manières, selon les *style markers* qui la génèrent. Nous nous intéresserons en particulier à son iconicité exophorique. Celle-ci est diagrammatique lorsqu'elle est générée par des marqueurs stylistiques d'ordre purement syntaxique, comme nous le verrons dans le cas de la syntaxe du flux continu. Mais certains marqueurs lexicaux, comme les onomatopées diégétiques, produisent une iconicité de nature imagique. Étant dans d'autres cas due à des mécanismes linguistiques plus diffus et complexes, la dimension iconique du texte est alors plus difficile à cerner et à catégoriser. Enfin, certains phénomènes de répétition et de rythme produisent par endroits une iconicité d'ordre endophorique et « syntagmatique » :

---

<sup>178</sup> « [...] the similarity between the sign and its object is only a structural or relational one » (Nöth, 2001 : 21).

<sup>179</sup> « two basically distinct principles of miming in language » (Nöth, 2001 : 22).

<sup>180</sup> « form miming meaning » (Nöth, 2001 : 22).

<sup>181</sup> « form miming form » (Nöth, 2001 : 22).

Syntagmatic iconicity is iconicity within the linearity of text or discourse: repetition, parallelism, alliteration, rhyme and meter are various modes of syntagmatic iconicity. The most primitive instance of this type of iconicity can be found in the reduplicative word formations *mama* and *papa*, where the second syllable repeats, and is thus an icon of the first. (Nöth, 2001 : 23)

Bien que cette dernière forme d'iconicité ne pose généralement pas de problème de traduction, elle nous sera utile dans certains contextes particuliers.

Il s'agit alors pour le traducteur de préserver ce que Berman appelle la « corporéité iconique » d'un tel texte, celle-ci participant de la « signifiance » ou « parlance » de l'oeuvre (1999 : 59), au lieu de céder à la tendance déformante de l'« appauvrissement qualitatif », c'est-à-dire le « remplacement des termes, expressions, tournures, etc., de l'original par des termes, expressions, tournures, n'ayant ni leur richesse sonore, ni leur richesse signifiance ou – mieux – iconique » (*ibid.* : 58). Berman souligne l'étendue du phénomène et évoque l'enjeu qu'il représente :

Il en va ainsi de tous les termes qualifiés ordinairement de “savoureux”, “drus”, “vifs”, “colorés”, etc., épithètes qui, toutes, renvoient à cette corporéité iconique du mot. Et quand cette pratique de remplacement (qui privilégie la désignation aux dépens de l'iconique) s'applique au tout d'une oeuvre, à la totalité de ses sources d'iconicité, elle détruit du coup une bonne partie de sa signifiance, et de sa parlance. (*ibid.* : 59)

Face à un texte iconique, le traducteur doit tenter de préserver à la fois « le sens » du texte et sa « vérité sonore et signifiance » (*ibid.*). Étant protéiforme, l'iconicité du style de Rushdie pose différents problèmes de traduction. Chacune de ces formes d'iconicité nécessite une approche traductive spécifique et sera donc abordée séparément.

Quels effets les multiples *style markers* de l'écriture baroque de Rushdie sont-ils susceptibles de produire sur le lecteur? Est-il possible de préserver ces

marqueurs ou leurs effets dans la traduction française, et si oui, de quelle manière ?  
C'est ce que nous tenterons de découvrir tout au long des chapitres suivants.



## Chapitre 3

### Inventivité lexicale

La plasticité morphologique de la langue anglaise est particulièrement favorable à la formation de mots nouveaux, accordant ainsi une place importante à ce que le lexicologue Jean Tournier appelle le « lexique potentiel » de la langue (2004 : 16). Cette catégorie du lexique regroupe « l'ensemble des formes, fonctions et sens de lexies qui ne sont pas réalisées dans l'état de langue considéré, mais qui sont réalisables, par le simple jeu des règles lexicogéniques en usage » (*ibid.*). Le « lexique réel » regroupe quant à lui « l'ensemble des formes, fonctions et sens de lexies réalisés (répertoriés ou non), en usage dans un état de langue donné, c'est-à-dire à un point donné de l'évolution de la langue » (*ibid.*), autrement dit, il s'agit de tous les éléments lexicalisés. Le lexique réel est en constante évolution et comporte ainsi une « zone floue, ou *frange lexicale*, [...] constituée d'éléments d'apparition récente en voie d'intégration, ou du moins susceptibles d'être répertoriés, c'est-à-dire lexicalisés » (*ibid.*), les néologismes, eux-mêmes soumis à la pression de l'usage. Enfin, le « non-lexique » est « l'ensemble des formes, fonctions et sens de lexies impossibles dans un état de langue donné, du fait des règles lexicogéniques en usage dans cet état de langue », règles qui sont bien sûr susceptibles d'évoluer (*ibid.* : 17). Ces différentes catégories de lexique existent bien entendu dans toutes les langues. Les inventions lexicales d'un auteur de fiction n'appartiennent donc pas au « lexique réel » de la langue mais ne peuvent pas pour autant être considérées comme des « néologismes » à proprement parler, sauf rares exceptions.

Mais qu'est-ce donc qu'un néologisme ? Si le terme *néologie* renvoie au « [p]rocessus de formation de nouvelles unités lexicales » (TLFi), le mot *néologisme* désigne, lui, le résultat de ce processus, soit l'unité lexicale qui vient enrichir le lexique réel d'une langue avant qu'elle ne soit complètement lexicalisée,

généralement pour combler un manque<sup>182</sup>. Un néologisme est donc par définition destiné à intégrer le lexique réel d'une langue donnée, ce qui n'est *a priori* pas le cas des créations lexicales d'un auteur de fiction ou d'un poète, même s'il existe des exceptions<sup>183</sup>. Il faudrait donc idéalement pouvoir recourir à un autre terme pour désigner ce type de lexies. Le linguiste britannique Laurie Bauer distingue clairement le terme *neologism* du terme *nonce formation/word*, ce dernier désignant un mot nouveau qui n'est utilisé qu'à une seule occasion (« for the nonce »)<sup>184</sup> :

In the diachronically-based vocabulary of the lexicographer, a newly-coined word may be either a 'nonce word' or a 'neologism'. The distinction is basically one in terms of the degree to which the word becomes part of the norm of the speech community involved: a NONCE WORD fails to become part of the norm, and is not generally seen as part of the lexicographer's brief. (2001: 38)

Et il ajoute ceci : « By contrast with a nonce-word, a NEOLOGISM is a word which becomes part of the norm of the language, and thus part of the brief of a lexicographer [...] » (*ibid.* : 39). Selon lui, cette terminologie pose problème, en particulier parce qu'il est impossible de savoir, au moment où un mot se crée, s'il va rester un *nonce word* ou devenir un néologisme. Bauer préfère donc désigner un invention lexicale à l'aide d'un terme dépourvu de cette implication diachronique : le mot anglais « *coinage* » (*ibid.*). Malheureusement, le français n'a, à sa disposition, que les expressions moins précises *invention lexicale*, *création lexicale*, ou encore *innovation lexicale*<sup>185</sup>, que nous serons naturellement amenée à employer au cours de ce chapitre.

---

<sup>182</sup> Denis Jamet souligne le fait qu'il est impossible de déterminer le moment précis où un néologisme devient complètement lexicalisé et cesse donc d'être un néologisme, la seule chose que l'on puisse avancer étant la suivante : « A neologism ceases to be a neologism when it ceases to be perceived as such, i.e. when the novelty accompanying it is no longer perceived by speakers of a given language – although different speakers may not have the same perception » (2018 : §3).

<sup>183</sup> Une nouvelle unité lexicale qui apparaît dans le cadre d'une œuvre fictive ou poétique aura en effet des chances d'être lue et relue, mémorisée et réutilisée, auquel cas elle finira par devenir un néologisme (voir Leech, 2013 : 42). C'est notamment ce qui est arrivé au mot « *chutnification* », auquel nous reviendrons bientôt.

<sup>184</sup> On emploie en français le terme grec *hapax*, défini ainsi dans le TLFi : « Mot, forme dont on n'a pu relever qu'un exemple; *en partic.*, "Vocabulaire n'ayant qu'une seule occurrence dans un corpus donné" (PHÉL. *Ling.* 1976) ».

<sup>185</sup> Cécile Poix, qui a étudié la néologie lexicale dans la littérature pour la jeunesse, emploie quant à elle le terme « *occasionalisme* » (traduit de l'anglais *occasionalism*), dont elle précise que selon Wolfgang U. Dressler et Barbara Tumfart, il aurait été introduit par le linguiste russe E. I. Chanpira pour renvoyer à un mot nouveau qui a été créé pour remplir une fonction poétique à un endroit précis dans un texte littéraire, et dont les chances d'être accepté en tant que néologisme par la

Nous proposons par ailleurs de recourir à la locution plus spécifique « néologisme fictionnel », l'adjectif *fictionnel* permettant de restreindre la notion de *néologisme* en indiquant que la création lexicale a été forgée dans le contexte d'une fiction (en l'occurrence celle de MC) et est donc fonctionnelle dans ce contexte précis – sans pour autant exclure que la lexie en question pourrait (ou a pu) devenir fonctionnelle en dehors de ce contexte, auquel cas elle deviendrait (ou est devenue) un néologisme à part entière. Nous conservons d'autre part le terme *néologie* pour renvoyer au(x) processus lexicogéniques dont résulte une innovation lexicale d'auteur<sup>186</sup>.

On peut tout d'abord se demander si les néologismes fictionnels qui contribuent au style baroque de Rushdie appartiennent au « lexique potentiel » de la langue anglaise ou bien à son « non-lexique ». Autrement dit, résultent-ils ou non de ce que Bauer appelle la « productivité morphologique »<sup>187</sup> de la langue anglaise, c'est-à-dire les « processus généraux de développement du lexique » que Tournier décrit dans ses ouvrages (1985, 2004) ? Ce dernier les répartit en quatre « macromécanismes lexicogéniques » (2004 : 187), dont les trois premiers sont des « néologies » :

[...] la néologie morpho-sémantique, dans laquelle la nouveauté lexicale concerne à la fois le signifiant et le signifié, la néologie sémantique, dans laquelle la nouveauté concerne seulement le signifié, la néologie morphologique, dans laquelle la nouveauté concerne seulement le signifiant, et l'emprunt à une langue étrangère, dans lequel on a recours à un autre système linguistique. (*ibid.*)

Selon nos observations, les créations lexicales de Rushdie qui nous intéressent ici sont issues de deux de ces macromécanismes : d'une part la « néologie morpho-sémantique », qui comprend les « matrices de construction »<sup>188</sup> de l'affixation<sup>189</sup> et de

---

communauté linguistique concernée sont minces (Dressler & Tumfart, 2017 : 155-156) (Poix, 2018 : §12-13 ; 2019 : 36). Ce mot permet en effet de souligner le caractère occasionnel d'une invention lexicale d'auteur, mais il ne nous semble pas être une solution idéale parce qu'il existe, en philosophie et en théologie, une doctrine du même nom.

<sup>186</sup> Tournier n'hésite pas à employer le terme *néologie* dans ce sens.

<sup>187</sup> « morphological productivity » (Bauer, 2001).

<sup>188</sup> Tournier les appelle des « matrices de construction » car « les mots qu'elles permettent de former sont *construits* à partir d'éléments divers, que l'on accole, ou juxtapose, ou emboîte les uns dans les autres » (2004 : 26). Il y réfère ailleurs à l'aide de l'expression « processus de construction » (1985 : 48).

la composition<sup>190</sup>, et d'autre part, dans une moindre mesure, la « néologie sémantique », qui comprend les matrices de conversion (ou dérivation zéro) et de métasémie<sup>191</sup> (Tournier, 1985 : 48-49 ; 2004 : 26). Comme nous le verrons, certaines inventions de l'auteur résultent d'un mélange de deux de ces néologies. Les inventions de Rushdie en question relèvent par conséquent du « lexique potentiel » de la langue. On rencontre en effet dans MC assez peu de lexies appartenant au « non-lexique », comme par exemple des métaplasmes<sup>192</sup> (exception faite des nombreuses agglutinations) et des mots inventés de toute pièce, soit ce que Bauer dénomme « word manufacture »<sup>193</sup>.

Le macromécanisme lexicogénique le plus productif chez Rushdie est la néologie morpho-sémantique, et plus précisément les matrices (ou processus) de construction que sont l'affixation (ou dérivation) et la composition. Ces deux processus de construction lexicale seraient les plus courants en anglais (Leech, 2013 : 43). Françoise Martin-Berthet affirme que « [c]et ensemble d'opérations constitue une sorte de « machine à mots », produisant non seulement les mots attestés, mais aussi les mots virtuels<sup>194</sup> qui sont l'une des sources de la néologie » (in Lehmann & Martin-Berthet, 2000 : 110). Ces matrices sont même tellement productives<sup>195</sup> en anglais qu'elles constituent l'objet d'étude principal de la morphologie lexicale de cette langue (voir Bauer, 1996 : 30, 33).

Leech soutient que les poètes ont tendance à créer des « éléments de vocabulaire » nouveaux parce qu'ils ne se contentent pas des ressources existantes de leur langue : « [...] the invention of new “words” (i.e. items of vocabulary) is one

---

<sup>189</sup> Tournier renvoie aussi au processus d'affixation à l'aide du terme *dérivation*, et il précise que cette matrice inclut la « dérivation inverse » (1985 : 48).

<sup>190</sup> La composition peut se faire « par juxtaposition » ou « par amalgame » (Tournier, 1985 : 48).

<sup>191</sup> Les deux formes principales de la métasémie sont la métaphore et la métonymie (Tournier, 1985 : 49).

<sup>192</sup> Pour rappel, un *métaplasme* est une figure de diction qui consiste à altérer un mot existant en opérant une modification phonétique ou graphique par adjonction, suppression ou inversion de phonèmes ou de lettres.

<sup>193</sup> “[...] the purest cases of word manufacture are when a word is created *ex nihilo*, with no morphological or orthographic motivation whatsoever (expl: brand names like *Kodak*)” (Bauer, 1996 : 239).

<sup>194</sup> C'est-à-dire appartenant au « lexique potentiel ».

<sup>195</sup> Martin-Berthet précise qu'en français également, « l'expression *productivité lexicale* renvoie de manière générale au fait que les procédés de formation des mots produisent constamment des mots nouveaux » (Lehmann & Martin-Berthet, 2000 : 111).

of the more obvious ways in which a poet may exceed the normal resources of language » (2013 : 42). Selon lui, toute création lexicale est le fruit d'une « déviation lexicale », mais celle-ci n'implique pas nécessairement une « violation des règles lexicales »<sup>196</sup>. En effet, plutôt que de faire entorse à ces règles, il s'agit de les exploiter à outrance<sup>197</sup> : « a more correct explanation is that an existing rule (of word-formation) is applied with greater generality than is customary : that the usual restrictions on its operation are waived in a given instance » (*ibid.*). Leech prend pour exemple le processus d'affixation qui permet d'ajouter le préfixe *fore-* à un verbe pour ajouter à ce dernier le sens de *beforehand* (comme dans *foresee*, *foreknow*, *foretell*), mais qui, dans les faits, ne s'applique qu'à un petit nombre de lexies primaires, sans quoi l'on pourrait également employer des formes comme *foresell* et *foreappear* sans que cela paraisse étrange. C'est pourquoi, quand T. S. Eliot recourt au verbe *foresuffer* (dans *The Waste Land*, III : « And I Tiresias have foresuffered all »<sup>198</sup>), celui-ci est perçu comme une nouveauté qui accroît les possibilités expressives de la langue (*ibid.* : 43).

C'est précisément cette propension à exploiter sans modération la « néologie morpho-sémantique » que l'on constate chez Rushdie. De fait, en enrichissant son lexique de cette manière, le romancier participe en même temps à l'indianisation de la langue anglaise : il intègre à la langue anglaise l'une des caractéristiques principales du lexique de l'anglais d'Inde<sup>199</sup> qui est sa tendance à la néologie morpho-sémantique, comme le soutient Jason Baldrige : « Indian English morphology is very creative and it is filled with new terms and usages » (1995 [En ligne]). Il évoque la productivité du processus d'affixation<sup>200</sup> d'une part et affirme par ailleurs : « Indian English uses compounding formation extensively » (*ibid.*).

---

<sup>196</sup> « violation of lexical rule » (Leech, 2013 : 42).

<sup>197</sup> Un tel usage de la langue semble donc coïncider avec le sens que Lecercle attribue à sa notion du *reste*.

<sup>198</sup> Tirésias, devin de Thèbe, peut « souffrir à l'avance » parce qu'il est capable de « prédire ».

<sup>199</sup> Ou plutôt des anglais d'Inde, puisqu'on a vu qu'il en existe plusieurs.

<sup>200</sup> Baldrige mentionne les suffixes *-fy*, *-ic*, *-dom*, *-ism*, qui sont souvent ajoutés à un morphème issu d'une langue indienne, ainsi que le préfix *pre-*, employé comme l'opposé du préfix *-post* (*postpone* > *prepone*) (1995). Pallavi Goswami ajoute à cette liste les affixes productifs *de-*, *-er*, *-ee*, *-ism* (2006 : 111-112) et Braj B. Kachru mentionne aussi le suffixe *-ery* (1965 : 397).

Pour autant, aucun des néologismes fictionnels de Rushdie n'est une excentricité purement formelle et gratuite. Bauer précise ainsi qu'une invention lexicale, qu'il s'agisse d'un néologisme ou non, sert à combler un manque<sup>201</sup>, d'où la remarque de Shmuel Bolozky : « lexical formation is first and foremost semantically based and concept driven » (1999 : 7). Chez Rushdie, ces processus de formation de mots nouveaux répondent à un besoin sémantique conditionné par l'univers diégétique du récit.

Si les processus d'affixation et de composition existent en français comme en anglais, leur fonctionnement présente des divergences, notamment parce qu'ils ne sont pas aussi productifs dans les deux langues. Aussi les créations lexicales de Rushdie requièrent-elles tout particulièrement l'attention du traducteur, d'autant plus lorsqu'elles ont une dimension métaphorique. Nous nous pencherons dans un premier temps sur une sélection d'inventions qui ont été formées par affixation, avant d'aborder le cas d'un certain nombre d'adjectifs composés non lexicalisés. Enfin nous étudierons un réseau de créations lexicales métaphoriques impliquant ces deux matrices de construction.

## **1. Les créations lexicales issues de processus d'affixation**

### **1.1. Le processus d'affixation : remarques préalables**

Rushdie a créé de nombreux néologismes fictionnels en recourant au processus d'affixation. Bien que Tournier réfère également à ce dernier à l'aide du terme « *dérivation* », cette matrice de construction n'entraîne pas systématiquement la

---

<sup>201</sup> "For a coinage to occur, there has to be a need, a real or perceived gap in the speaker's lexicon" (Bauer, 2001 : 41).

re-catégorisation de la base<sup>202</sup>, autrement dit, la catégorie grammaticale du dérivé obtenu n'est pas forcément différente de celle de la base<sup>203</sup>.

Plusieurs contraintes régissent le processus d'affixation en langue anglaise, les principales étant la contrainte morpho-phonique, la contrainte d'ordre et la contrainte que Tournier qualifie de « sémantique »<sup>204</sup>. Il existe aussi des contraintes de nature morphologique qui sont peu déterminantes concernant notre objet d'étude. La contrainte morpho-phonique veut que le suffixe soit facile à prononcer dans son nouveau contexte ; selon la contrainte d'ordre, l'affixe doit se trouver à sa place : en début de mot s'il s'agit d'un préfixe, et en fin de mot s'il s'agit d'un suffixe ; la contrainte « sémantique » veut que « tel affixe ne peut s'accoler qu'à un mot d'une ou plusieurs classes déterminées, à l'exclusion des autres classes de mots, pour former un mot d'une classe déterminée (rarement plus), à l'exclusion des autres » (Tournier, 2004 : 47), et d'autre part, « le signe linguistique qu'est le mot doit correspondre à un référent, c'est-à-dire à un être ou à un objet (réel ou imaginaire), ou à une idée, qui fassent partie de l'univers d'une communauté linguistique donnée [...] » (*ibid.* : 42). Les créations lexicales que Rushdie a obtenues par affixation respectent bien ces différentes contraintes.

Cette matrice de construction et le même type de contraintes existent en français, mais il n'y a pas, pour chaque affixe anglais, un affixe français équivalent, et d'autres paramètres entrent en ligne de compte lors du processus de traduction. De ce fait, certaines inventions de ce type sont plus difficiles à traduire en français que d'autres.

L'un des néologismes fictionnels que Rushdie a construits par affixation est devenu un néologisme à part entière. Il s'agit du nom commun « *chutnification* » (642, 643), formée à partir de la base *chutney* (issue du mot hindi *catni*)<sup>205</sup> suivie d'un suffixe premier *-ify*, qui permet de dériver un verbe de ce nom, lui-même suivi à son tour du

---

<sup>202</sup> La *base* est le morphème auquel s'ajoute l'affixe (préfixe ou suffixe). Il peut s'agir d'un substantif, d'un verbe ou d'un adjectif.

<sup>203</sup> Bauer distingue ainsi les « class-maintaining process of derivation » des « class-changing process of derivation » (1996 : 31, 33).

<sup>204</sup> Il semblerait que Bauer qualifie quant à lui cette contrainte de « syntaxique ». Une même contrainte serait donc qualifiée de deux termes métalinguistiques qui sont souvent opposés.

<sup>205</sup> Comme nous l'avons vu, le terme *chutney* renvoie à un condiment indien composé de morceaux de fruits ou de légumes conservés dans une sauce à base de vinaigre, d'épices et de sucre.

suffixe *-cation*, qui transforme le verbe « *chutnify* » en un nom<sup>206</sup>. Selon le dictionnaire Collins, le suffixe *-ify* s'ajoute à des verbes qui réfèrent à la transformation de quelque chose ou de quelqu'un<sup>207</sup>, de sorte que « *chutnify* » pourrait être paraphrasé par « transformer en chutney ». Le nom dérivé de ce verbe, grâce au suffixe *-cation*, évoque donc le processus dont résulte cette transformation. Nous avons brièvement vu que le narrateur emploie ce nom de manière métaphorique lorsqu'il explique qu'il procède à la « chutnification du temps »<sup>208</sup> en remplissant chacun de ses bocaux avec les « mélanges spéciaux » que sont ses chapitres<sup>209</sup>, bocaux qu'il étiquette d'après les titres des chapitres du roman. La lexie métaphorique « *chutnification* » renvoie donc à la manière dont le narrateur s'y est pris pour mettre sa vie en conserve, autrement dit, le processus autobiographique lui-même, qui intègre souvenirs, rêves, idées, aventures, amis, ennemis, etc. (la fabrique de chutney de Mary Pereira devenant ainsi la « fabrique » du récit autobiographique). Tous ces éléments sont ici synthétisés à l'aide de l'instrument, et peut-être même l'agent de ce processus : la langue hybride, riche, colorée du romancier, autrement dit, son écriture, son style particulier. Cette invention lexicale est ainsi la démonstration du fait que chez Rushdie, contenu et forme, matière et style, sont inséparables<sup>210</sup>.

Bien qu'il soit partiellement issu de l'hindi et résulte d'une affixation, ce néologisme ne pose aucun problème de traduction puisque le terme *chutney*, ayant franchi les frontières, peut faire l'objet d'un report, mais aussi du fait que les suffixes *-ify* et *-cation*, d'origine latine, ont leur équivalent sémantique en français (*-ify* correspondant à *-ifier*). Guiloineau pouvait ainsi, sans dommages, conserver le terme tel quel, celui-ci étant tout à fait compréhensible pour un francophone. Or comme nous allons le voir, d'autres créations issues de processus d'affixation nécessitent davantage de précautions et de manipulations de la part du traducteur.

---

<sup>206</sup> Bauer soutient ceci : « The form *-cation* is added almost exclusively to verbs ending in *-ify* » (Bauer 2001 : 183).

<sup>207</sup> « *-ify* is used at the end of verbs that refer to making something or someone different in some way » Collins [En ligne] <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/ify> (consulté le 25/07/2017).

<sup>208</sup> « the chutnification of history » (642). Une traduction française alternative pourrait être : la « chutnification de l'histoire ».

<sup>209</sup> « I [...] have pickled chapters » (642).

<sup>210</sup> Comme nous l'avons vu, le terme est depuis largement utilisé pour évoquer l'indianisation de la langue anglaise à laquelle les écrivains anglo-indiens procèdent dans leurs romans.

## 1.2. Affixation sur toponyme : le nom « *Bombayness* »

Considérons dans un premier temps le nom propre non lexicalisé « *Bombayness* ». Selon l'OED, le suffixe *-ness* permet de former des noms abstraits à partir d'adjectifs et plus rarement de noms, de pronoms, de verbes et d'adverbes. Bauer affirme qu'il s'agit d'un des suffixes les plus productifs de la langue anglaise contemporaine (1996 : 222) et qu'on l'emploie souvent pour créer des mots nouveaux à partir d'adjectifs, afin de remplacer d'autres suffixes (*certainty* > *certainness*)<sup>211</sup>, et que c'est un suffixe très simple d'un point de vue sémantique (*ibid.*). Si le nom lexicalisé *Britishness*<sup>212</sup> renvoie aux caractéristiques des habitants du Royaume Uni, le néologisme fictionnel de Rushdie est différent sur les plans sémantique et morphologique. Il n'est en effet pas dérivé d'un adjectif, mais formé à partir d'un nom : le processus d'affixation permet ici de transformer un toponyme, soit un nom propre renvoyant à une réalité concrète (la ville de Bombay), en un nom commun évoquant une notion plus abstraite, soit l'ensemble des propriétés qui caractérisent la ville de Bombay. À ce stade du roman, le lecteur est familiarisé avec cette ville, que le narrateur a dépeinte comme vivante, fourmillante, bruyante et multiculturelle, et ce sont toutes ces qualités que la création lexicale de Rushdie englobe et qui s'opposent à la « pureté » de la capitale du Pakistan, Karachi, où Saleem a été forcé de déménager :

[...] in the land of the pure, purity became our ideal. But Saleem was forever tainted with **Bombayness**, his head was full of all sorts of religions apart from Allah's [...] (431)

Le nom propre « *Bombay* », à partir duquel cette invention est construite, doit bien sûr être conservé en tant que base lexicale dans la traduction, puis la stratégie la plus naturelle pour le traducteur consiste à recourir à un processus d'affixation français équivalent. Or le suffixe *-ness*, étant d'origine germanique (Paillard, 2000 : 33) et issu

---

<sup>211</sup> Selon Tournier, « [i]l existe une concurrence entre la suffixation en *-ness* et la suffixation en *-ity* pour la formation de noms abstraits à partir d'adjectifs » (2004 : 49).

<sup>212</sup> Selon l'OED, ce mot est employé dans son sens actuel depuis au moins 1857.

du vieil anglais, n'existe pas en langue française. Il faut donc opter pour un autre affixe nominal.

Après élimination des affixes déverbaux, il reste les suffixes désadjectivaux nominaux courants suivants *-eur*, *-esse*, *-ie* et *-erie*, *-(i)té*, *-(it)ude*, et *-isme* (Lehmann & Martin-Berthet : 2000, 148-149). Les suffixes *-ie* et *-erie* ne conviennent pas parce qu'ils apparaissent surtout dans des noms référant à du concret (*draperie*, *sucrerie*, *acrobatie*, *épidémie*). Le suffixe *-itude* permet quant à lui de former des noms renvoyant à des états ou qualités d'ordre moral (*certitude*, *inaptitude*, *servitude*, *gratitude*), du vocabulaire scientifique précis (*altitude*, *amplitude*), ou encore des attitudes revendiquées (*zénitude*, *négritude*) (*ibid.*) : l'invention « Bombayitude » entrerait ainsi dans cette dernière catégorie, autrement dit, un ensemble de valeurs culturelles et spirituelles revendiquées par les habitants de Bombay, ce qui connoterait un sentiment de fierté, alors que le néologisme fictionnel « *Bombayness* » suggère simplement que le personnage est nostalgique de la ville où il a grandi, qu'il la regrette et qu'elle lui manque parce qu'il a été imprégné de son ambiance et de sa richesse multiculturelle. Les suffixes désadjectivaux et dénominaux *-(i)té* et *-isme* permettent quant à eux de former des noms très variés renvoyant à un ensemble de propriétés, dont la plupart renvoient à des comportements humains. On trouve ainsi ces suffixes associés à une ville, ou plus exactement à l'adjectif renvoyant à l'habitant de cette ville, comme par exemple dans le cas des termes *parisianisme* et *parisianité*, qui renvoient davantage aux habitants de Paris (l'ensemble des comportements ou caractéristiques qu'on prête aux parisiens) qu'aux propriétés de la ville – de la même manière que *Britishness*, qui renvoie à ce qui caractérise les Britanniques, et non au Royaume-Uni. Or le mot « *Bombayness* » renvoie à la ville elle-même, et non à ses habitants. Les suffixes *-eur* et *-esse*, qui permettent de former des noms de qualité (*fraîcheur*, *profondeur* ; *sagesse*, *maladresse*) (*ibid.*), pourraient par contre convenir : « *Bombayeur* » et « *Bombayesse* ». Alors que la prononciation inélégante du premier peut difficilement être améliorée, celle du second peut l'être si l'on ajoute une consonne, par exemple un <n>, entre la base et le suffixe, ce qui permet d'obtenir « *Bombaynesse* », soit un homophone de la création de Rushdie. Pour autant, Guilloineau n'a opté pour aucun de ces suffixes, auquel il a préféré le suffixe *-ite* pour

former le mot « bombayite ». Étant très répandu dans les noms de certaines maladies, notamment les affections des voies respiratoires (*sinusite, pharyngite, laryngite, bronchite, rhinite, etc.*), ce suffixe permet d'assimiler la nostalgie de la ville de Bombay à une maladie de l'âme, et de mettre ainsi l'accent sur le mal du pays que ressent Saleem, qui a été profondément imprégné par toutes les qualités de sa ville d'origine. Ce choix nous semble donc tout à fait adéquat d'un point de vue sémantique, d'autant plus que ce mal vient se substituer à une autre affection dont le protagoniste souffrait jusqu'à ce qu'il se fasse opérer des sinus : la sinusite. Cette solution a nécessairement entraîné une reformulation de la phrase, le participe passé « *tainted* » étant remplacé par le participe passé « *atteint* », particulièrement adapté à un nom de maladie :

<p>[...] in the land of the pure, purity became our ideal. But Saleem was forever <b>tainted with Bombayness</b>, his head was full of all sorts of religions apart from Allah's [...] (431)</p>	<p>[...] sur la Terre de la Pureté, la pureté devint notre idéal. Mais Saleem restait <b>atteint de bombayite</b>, il avait toujours la tête pleine de toutes sortes de religions, sauf celle d'Allah [...] (451)</p>
--	---

D'autre part, une minuscule s'est substituée au « B » majuscule de « *Bombayness* », le néologisme fictionnel français renvoyant à une maladie, mais elle aurait, à notre sens, pu être conservée. Quoiqu'il en soit, cet exemple montre que le traducteur a pu trouver une solution assez inattendue mais parfaitement adéquate, et sans doute plus évocatrice et créative que l'option alternative « *Bombaynesse* », en exploitant un détail de la diégèse auquel il a été particulièrement sensible et réceptif. Il ne serait peut-être pas arrivé à ce résultat s'il n'avait pas ressenti d'empathie envers le personnage de Rushdie. On peut dans cette mesure considérer que l'adhésion émotionnelle du traducteur au récit est un moteur de créativité.

### 1.3. Affixation sur conversion : le verbe « *unghost* »

Certaines créations lexicales obtenues par affixation résultent à la fois d'une néologie morpho-sémantique et d'une néologie sémantique, comme le verbe « *unghost* », constitué du préfixe *un-* et du verbe *ghost*. Si une affixation en *un-* peut exceptionnellement permettre de dériver un verbe d'un nom (comme dans le cas de

*unhorse*), le mot « *unghost* » n'est pas construit de cette manière car, comme nous allons le voir, le préfixe exprime ici une inversion/un revirement (comme dans *undo* et *undress*). D'autre part, la base « *ghost* », bien qu'elle soit employée comme un verbe transitif, ne correspond pas au verbe transitif lexicalisé *ghost*<sup>213</sup>. Le néologisme fictionnel de Rushdie résulte ainsi d'une néologie sémantique : l'auteur recourt à un mot existant en lui attribuant une nouvelle signification dérivée du nom *ghost*. Il s'agit donc d'une conversion<sup>214</sup>, « processus qui permet de changer la classe<sup>215</sup> d'un mot sans en changer la forme » (Tournier, 2004 : 23), la conversion Nom>Verbe étant d'ailleurs la plus courante en anglais.

Pour mieux comprendre le sens du verbe « *unghost* », il faut le remettre dans son contexte diégétique. Le passage en question est situé au début du roman et consiste en une prolepse. Saleem, alors âgé de neuf ans, séjourne chez ses grands-parents, à Agra. Il prépare, avec les autres petits-enfants de la famille, le spectacle traditionnel du Nouvel An. Étant chargé de jouer le rôle d'un fantôme, il fouille la maison à la recherche d'un déguisement approprié et trouve « la réponse à ses prières » dans une vieille malle : un drap troué. Le lecteur se doute qu'il s'agit du drap qui a été le témoin intime de la rencontre des grands-parents de Saleem et de leur première nuit de noces, plusieurs dizaines d'années auparavant, ce qu'ignore évidemment notre protagoniste. Puis vient la scène en question :

[...] the sheet's appearance in our show was nothing less than a sensation. My grandfather took one look at it and rose roaring to his feet. He strode up on stage and **unghosted** me right in front of everyone. My grandmother's lips were so tightly pursed they seemed to disappear. Between them, the one booming at me in the voice of a forgotten boatman, the other conveying her fury through vanished lips, they reduced the awesome ghost to a weeping wreck. (34-35)

---

<sup>213</sup> Selon l'OED, les trois acceptions principales du verbe transitif sont : « To haunt as an apparition » ou bien « To scare with pretended apparitions » ou bien « To write (something) as a ghost-writer ».

<sup>214</sup> On appelle aussi ce processus une « dérivation-zéro » : « la conversion peut être considérée comme une dérivation-zéro, c'est-à-dire une dérivation où l'affixe (préfixe ou suffixe) n'a pas de signifiant visible » (Tournier, 2004 : 49).

<sup>215</sup> Soit sa catégorie grammaticale.

Le lecteur comprend, grâce au contexte, que le verbe « *ghost* » signifie ici « mettre un déguisement de fantôme » et que « *unghost* » veut donc dire « enlever un déguisement de fantôme » (selon le model de *dress/undress*). Mais un sens latent, certes inadapté au genre du roman, transparait en même temps : la réaction violente du grand-père peut laisser croire qu'il vient de voir apparaître, non pas le drap troué lui-même, mais le fantôme de la jeune femme que ce drap protégeait des regards indiscrets à l'époque de leur rencontre. On peut dans cette mesure comprendre le verbe « *ghost* » dans le sens de « devenir un fantôme » (Saleem devenant la jeune fille qu'était sa grand-mère) et que « *unghost* » renvoie au processus inverse : le fait de redevenir un humain de chair et de sang (Saleem redevenant lui-même). Cette interprétation latente du terme « *unghost* », complètement incongrue, apporte une touche humoristique à la scène.

Il est évident que s'il souhaite préserver l'effet produit par le verbe de Rushdie en recourant à un processus d'affixation similaire ou approchant, le traducteur doit partir d'une base contenant le morphème *fantôme* ou *spectre*. Contrairement au nom anglais *ghost*, ces derniers ne peuvent faire l'objet d'une conversion Nom>Verbe, car si le processus de conversion est « particulièrement répandu en anglais en ce qui concerne la double appartenance verbo-nominale » (Paillard, 2000 : 65), il l'est beaucoup moins en français. Il est par contre possible de former des verbes du premier groupe à partir d'adjectifs ou de noms communs en procédant à une affixation en intercalant le suffixe *-iser* entre la base et la désinence verbale, comme par exemple dans les verbes *accessoiriser*, *caraméliser* et *scandaliser* (Lehmann & Martin-Berthet : 117, 151). Selon le TLFi, le sens de *-iser* dépend de la catégorie grammaticale de la base du verbe : s'il s'agit d'un substantif, alors le verbe signifie « transformer en » + subst. et/ou « soumettre à (l'action de) » + substantif ; mais s'il s'agit d'un adjectif, le sens du verbe est « rendre » + adjectif. À partir de la base « fantôme », on obtient donc « fantômiser », verbe qui signifie alors « transformer en fantôme » ; en partant de « spectre », cela donne « spectriser », soit « transformer en spectre ». On peut autrement partir de l'adjectif *spectral* pour obtenir « spectraliser », qui signifierait donc « rendre spectral ». Guiloineau a opté pour le verbe *fantômiser*.

Bien que le préfixe *un-* soit d'origine germanique, le processus d'affixation en *un-* de Rushdie peut être translaté en français à l'aide d'une affixation en *dé-*, ce préfixe permettant entre autres de « modifier le sens du terme primitif en exprimant [...] l'action ou l'état contraire, inverse »<sup>216</sup>. Le traducteur a donc opté pour ce procédé, obtenant ainsi le verbe *défantômiser* :

<p>the sheet's appearance in our show was nothing less than sensation. My grandfather took one look at it and rose roaring to his feet. He strode up on stage and <b>unghosted</b> me right in front of everyone. My grandmother's lips were so tightly pursed they seemed to disappear. Between them, the one booming at me in the voice of a forgotten boatman, the other conveying her fury through vanished lips, they reduced the awesome ghost to a weeping wreck. (34-35)</p>	<p>L'apparition du drap dans le spectacle fit sensation. Au premier coup d'œil, mon grand-père sauta sur ses pieds en hurlant. Il monta sur la scène et me <b>défantômisa</b> devant tout le monde. Ma grand-mère pinçait tellement les lèvres qu'on croyait qu'elles allaient disparaître. L'un mugissait avec la voix d'un ancien batelier, l'autre exprimait sa fureur dans la disparition de ses lèvres, et ils réduisirent l'impressionnant fantôme en une épave en pleurs. (44)</p>
--	---

Les verbes d'action de ce passage (dont « *unghost* ») étant conjugués au prétérit, Guiloineau a naturellement opté pour le passé simple<sup>217</sup>, comme pour tous les autres passages du roman rédigés au passé. Ce temps nous semble ici particulièrement adéquat, bien plus que ne le serait le passé composé ou le présent de narration, pour plusieurs raisons. D'une part, il permet d'exprimer la perception globale de l'action ponctuelle à laquelle cette création lexicale réfère, mais aussi de suggérer la succession des actions rapides de la scène, avant que l'imparfait ne réintroduise, en guise de toile de fond, d'arrière plan, le point de vue des grands-parents de Saleem. D'autre part, en conjuguant au passé simple ce néologisme fictionnel, que l'on peut interpréter comme une invention enfantine du personnage de neuf ans (« *défantômisa* »), on obtient un effet d'incongruité qui contribue à la mise en relief de ce verbe farfelu, et qui tient à l'« impression d'élévation archaïque, de distance littéraire » ou encore la « manière de noblesse, de distinction » que procure le passé

<sup>216</sup> Il est dans ce cas issu du préfixe latin *dis-*. Tandis que le préfixe *dé-* issu de la particule latine *de-* « indique le renforcement d'une action (valeur augmentative, intensive) dans les verbes qu'elle sert princ. à former », comme dans *débattre* et *découper* (TLFi).

<sup>217</sup> Le passé simple est souvent choisi par défaut pour conjuguer les verbes renvoyant aux actions successives d'un récit au passé, quoique le recours au passé composé soit devenu très fréquent, sans parler du présent de narration.

simple parce qu'il a été « réduit peu à peu, au cours des deux derniers siècles, à l'usage écrit » (Duneton, 2017)<sup>218</sup>. Il n'en reste pas moins que ce temps demeure, pour les raisons mentionnées plus haut, le temps du récit par excellence.

#### 1.4. Préfixation en *un-* : l'adjectif « *un-bisected* »

Bien que l'on puisse ranger le préfixe *un-* dans la catégorie sémantique des « préfixes négatifs », comme *in-*, *non-* et *dis-*, entre autres (Tournier, 2004 : 53), il est polysémique : selon l'OED, il permet de former des adjectifs exprimant une négation (comme dans *unfair* et *unable*), mais aussi des verbes exprimant une inversion/un revirement, une privation, un enlèvement, ou toute autre action de ce type<sup>219</sup>, (comme dans *undo* et *undress*). Il ne change pas la classe grammaticale de la base, à l'exception de la construction qui consiste à dériver un verbe d'un nom (comme dans le cas de *unborse*) et il peut aussi former « des mots insolites et cocasses » à partir de noms (*unpublicity* et *un-books*)<sup>220</sup> (Tournier, 1985 : 387). Mais ce n'est pas le cas de l'adjectif qui nous intéresse : « *un-bisected* ». Ce mot apparaît dans un passage qui raconte, du point de vue du protagoniste, la fin de la guerre de libération du Bangladesh à Dacca, la capitale du nouvel état. Saleem, à cause de son flair surnaturel, a été engagé dans l'armée pakistanaise comme détecteur de mines au sein d'une unité de combat comprenant trois jeunes soldats pakistanaï, Ayooba, Farooq et Shaheed. Dès le début des hostilités, il entraîne ces derniers jusque dans les Sunderbans, où ils vivent des expériences paranormales, avant de reprendre le chemin de Dacca, mais Ayooba et Farooq se font abattre dans des escarmouches. Le dernier compagnon de Saleem, Shaheed, dont le père espérait qu'il deviendrait un martyr et « le premier de la famille à entrer dans le jardin parfumé »<sup>221</sup>, se met quant à lui à rêver de sa propre mort, qui lui apparaît sous la forme d'un fruit, une grenade (*a pomegranate*), lévitant derrière lui et le suivant partout, attendant son heure. Lorsque Saleem et Shaheed arrivent dans la capitale, ils peinent à croire au carnage

---

<sup>218</sup> « Le passé simple serait-il devenu trop compliqué ? » [En ligne] <https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/expressions-francaises/2017/03/17/37003-20170317ARTFIG00006-le-passe-simple-serait-il-devenu-trop-complique.php> (consulté le 25/09/2019).

<sup>219</sup> “Used to express reversal, deprivation, removal, and similar actions” (OED).

<sup>220</sup> Livres que l'on achète non pas pour les lire mais pour les offrir (Tournier, 1985 : 387).

<sup>221</sup> Trad. Guiloineau.

qu'ils découvrent et aux atrocités auxquelles ils assistent<sup>222</sup>. C'est dans ce contexte particulier que survient l'adjectif qui nous occupe :

Who can say why how who; but the grenade was certainly thrown. In that last instant of **his un-bisected life**, Shaheed was suddenly seized by an irresistible urge to look up... (525)

La présence de la grenade fait écho au fruit du rêve de mort de Shaheed, bien que le nom anglais de ce dernier soit différent (*pomegrenate*), d'une part, à cause de la ressemblance entre l'arme et le fruit, et d'autre part, parce que l'arme a été nommée d'après le nom français du fruit (*pomme grenade*)<sup>223</sup>. Malgré l'aspect elliptique et énigmatique de cet énoncé, le lecteur peut deviner que le personnage va mourir, et même de quelle manière, étant donné le contexte diégétique (la guerre qui fait rage et ses atrocités, la mort successive des deux autres compagnons de Saleem, le rêve de Shaheed et l'arrivée de la grenade). Le verbe *bisect* dont le premier sens est « to cut or divide into two equal parts » (OED), évoque le sort précis qui attend le jeune garçon. Le suffixe *un-* exprime donc ici une négation, Shaheed étant encore en un seul morceau à ce stade du récit. L'espace occupé par le trait d'union, qui coupe le mot en deux, fait ressortir le néologisme fictionnel en mettant sa matrice de construction en évidence. Il produit de plus une forme d'iconicité en reflétant le sort de Shaheed. D'autre part, l'adjectif « *un-bisected* » fait l'objet d'une figure de sens (une synecdoque ou une métonymie), le nom « *life* » renvoyant aussi au corps de Shaheed qui sera coupé en deux. C'est donc parce qu'il a décidé de faire mourir son personnage de cette manière que Rushdie a eu besoin d'inventer ce mot, qui souligne, de façon tragi-comique, l'absurdité d'une telle mort, dont la violence inouïe a été entraînée par des calculs et décisions d'ordre géopolitique. Ce sont donc ces différents effets qu'il s'agit de préserver dans la version française.

---

<sup>222</sup> Le narrateur réfère à ce spectacle horrible à l'aide de l'expression « the impossible hallucination of the night » (524).

<sup>223</sup> Ce nom serait issu de l'Anglo-Norman *pome grenate*, devenu *pum grenate* en ancien français, puis *pomme grenade* en français moderne [En ligne] <https://www.altalang.com/beyond-words/pomegranates-and-hand-grenades/> (consulté le 23/08/2019).

La langue française ne dispose pas d'un verbe tout à fait équivalent au verbe transitif *bisect*, le verbe *bissecter* (de *bissecteur/trice* et de *bissection*), étant uniquement employé en géométrie pour signifier « [p]artager un secteur de plan ou d'espace en deux secteurs isométriques »<sup>224</sup>. Les verbes moins précis *couper* et *sectionner*<sup>225</sup> ne conviendraient pas car il faudrait alors produire une périphrase : « coupé/sectionné en deux parties égales ». Ainsi, bien que le sens précis de *bissecter* ne soit pas accessible à tout le monde, ce verbe est préférable, d'autant plus que la froideur scientifique qu'il connote le rend plus percutant.

Considérons maintenant le processus d'affixation. Le préfixe anglais *un-* étant d'origine germanique (Paillard, 2000 : 32) et issu du vieil anglais (de *on-* et *un-*), il n'a pas d'équivalent en langue française. Cette dernière dispose cependant de plusieurs affixes négatifs/privatifs, permettant de former des adjectifs à partir d'autres adjectifs ou de participes : le préfixe *in-* (*inadéquat, immobile, invisible, impoli*), le préfixe *mal-* (*malvoyant, maladroit, malheureux*), le préfixe *dé-* (*déloyal*)<sup>226</sup>, et le préfixe *a-* (*amoral*), ces trois derniers étant moins productifs que *in-* (Lehmann & Martin-Berthet, 2000 : 156 ; Mortureux, 2006 : 37). Une autre forme de négation lexicale consiste à antéposer l'adverbe *non* devant un adjectif (*non libéral, non vérifiable*), un participe passé ou présent (*non-dit, non existant*) ou même un nom (*non-retour, non-fumeur*), pour en exprimer la négation et/ou le contraire. Cet adverbe fonctionne alors comme un préfixe et peut donc être considéré comme un « préfixe autonome »<sup>227</sup> (Lehmann & Martin-Berthet, 2000 : 115). Si l'on opte pour le préfixe négatif *in-*, plus productif que les autres en français, on peut former l'adjectif « in-bissecté ». Cependant, du fait de la consonne « b », le préfixe se prononce /ɛ̃/, ce qui pose un problème d'ordre phonétique si l'on traduit le nom « *life* » (que modifie l'adjectif « *un-bisected* ») par « vie », car on obtient « sa vie in-bissectée », dont la prononciation est peu satisfaisante du fait de l'absence de liaison entre le nom et l'adjectif. Quant aux préfixes *mal-* et *dé-*, ils ne conviennent pas pour des raisons sémantiques puisque *-mal*

<sup>224</sup> Dictionnaire Larousse [En ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bissecter/9611> (consulté le 05/08/2017) ; « isométrique » signifie ici « ayant les mêmes dimensions ».

<sup>225</sup> Selon le TLFi, « sectionner » signifie « couper, trancher net quelque chose » ou « couper accidentellement quelque chose ».

<sup>226</sup> Comme nous le verrons plus loin, le préfixe *dé-* privatif a plusieurs acceptions différentes.

<sup>227</sup> Selon Martin-Berthet, les adverbes *bien, mal* et *plus* peuvent également fonctionner de cette manière.

suggérerait que Shaheed est « mal bissecté », tandis que « dé-bissecté » exprimerait la cessation de l'état de « bissecté », ou l'inverse du processus de bissection, soit le recollage/greffage des deux parties du corps (à la manière des verbes *défaire*, *désintéresser*, *dépanner*). Enfin, le préfixe *a-* étant une voyelle, il pose le même problème phonétique que le préfixe *in-*. La seule solution envisageable dans ce contexte précis était donc de recourir au préfixe autonome *non*, particulièrement productif et « ouvert à la néologie » (Lehmann et Martin-Berthet, 2000 : 115), choix qu'a fait Guilloineau. Observons à présent sa traduction en regard du texte original :

<p>Who can say why how who; but the grenade was certainly thrown. In that last instant of <b>his un-bisected life</b>, Shaheed was suddenly seized by an irresistible urge to look up... (525)</p>	<p>Qui peut dire pourquoi comment qui ; mais il est sûr que la grenade a été jetée. Dans ce dernier instant de <b>sa vie non encore bissectée</b>, Shaheed fut pris soudain du besoin irrésistible de regarder en l'air... (548)</p>
--	--

La version française paraît dans l'ensemble moins audacieuse que celle de Rushdie. D'une part, l'espace occupé par le trait d'union, et donc la bissection de l'adjectif, qui produit un effet intéressant, aurait pu être conservé. D'autre part, l'ajout de l'adverbe de temps « *encore* » ne nous semble pas nécessaire : celui-ci explicite trop la situation en annonçant clairement que la bissection va se produire. De plus, en s'intercalant entre « non » et « bissecté », il empêche la formation d'une unité lexicale compacte. Nous proposons donc la solution plus radicale « sa vie non-bissectée », qui permet de préserver l'aspect à la fois compact et énigmatique de la création lexicale de Rushdie tout en la mettant davantage en relief.

### 1.5. Affixation et dilemme en traduction : « *Businessism* » et « *Businessist* »

Rushdie a inventé deux mots à partir du nom *business*. Le premier est formé à l'aide du suffixe *-ism*, qui permet dans la plupart des cas de former des noms à partir de noms ou d'adjectifs : « *Businessism* ». Comme les noms communs français en *-isme*, la plupart des noms anglais en *-ism* renvoient selon l'OEED à un processus, une action accomplie ou un résultat (*criticism*, *terrorism*, *mechanism*), à l'action ou au

comportement d'une classe de personnes (*heroism, despotism*), au nom d'un système théorique ou pratique religieux, philosophique, politique, social, etc. (*Christianism, Liberalism, Platonism*), à une doctrine ou un principe (*altruicism, imperialism*), et enfin à une particularité ou une caractéristique concernant la langue (*Anglicism, Scotticism, colloquialism*). Dans le cas qui nous occupe, le nom « *Businessism* » évoque une sorte de croyance ou de doctrine puisqu'il renvoie à la foi inébranlable des Indiens pour les affaires (commerciales). Il est suivi de près par le nom « *Businessist* ». Après son long et difficile exil au Pakistan, Saleem rentre en Inde, à Dehli, et s'installe au ghetto des magiciens :

[...] I, who had been raised in India's other true faith, which we may term **Businessism**, and who had abandoned-been-abandoned-by its practitioners, felt instantly and comfotingly at home. A renegade **Businessist**, I began zealously to turn red [...] (554)

Le suffixe *-ist* permet selon l'ŒD de former un nom renvoyant à la personne qui pratique, étudie ou se consacre à l'art, la méthode, la science, la discipline que désigne la base dont il est dérivé (*rhapsodist, botanist, economist*), ou bien à celui/celle qui adhère à ou enseigne la croyance, la doctrine, le système que dénote cette base (*atheist, Buddhist, altruist*)<sup>228</sup>. Le nom « *Businessist* » renvoie donc ici au défenseur de la doctrine précitée de « *Businessism* », cette religion des affaires. Ces deux termes sont vraisemblablement du cru de Rushdie, étant non lexicalisés et employés, aujourd'hui encore, de façon très marginale en anglais contemporain<sup>229</sup>.

La stratégie de traduction qui semble à première vue la plus adéquate consiste à recourir au processus d'affixation français correspondant, puisque les suffixes anglais *-ism* et *-ist*, d'origine latine, sont issus de l'ancien français et fonctionnent donc à la manière des suffixes français *-isme* et *-iste*. Concernant le choix de la base, le terme anglo-saxon *business* ayant franchi les frontières

<sup>228</sup> Ce suffixe permet aussi de renvoyer à la personne dont la profession ou l'occupation est en relation avec le domaine désigné par la base (Cf. 4<sup>ème</sup> acception fournie par l'ŒD). Étant de ce fait compatible avec des mots et syntagmes très variés, il est à l'origine de nombreux néologismes (« *modern formations* »), comme par exemple *balloonist, billiardist* ou encore *cocainist* (OED).

<sup>229</sup> Lorsque l'on entre ces termes dans le moteur de recherche Google, on trouve à ce jour 4580 résultats pour *businessist* et seulement 1240 résultats pour *businessism*, dont un grand nombre de citations du passage de *Midnight's Children* en question.

depuis 1884 (selon le TLFi), il peut faire l'objet d'un report, ce qui permettrait d'obtenir « Businessisme » et « Businessiste ». Mais Guiloineau a opté pour le lexème français correspondant, « (les) affaires » :

<p>[...] I, who had been raised in India's other true faith, which we may term <b>Businessism</b>, and who had abandoned-been-abandoned-by its practitioners, felt instantly and comfortingly at home. A renegade <b>Businessist</b>, I began zealously to turn red [...] (554)</p>	<p>[...] moi qui avait été élevé dans l'autre vrai foi de l'Inde, à savoir <b>le sens des affaires</b>, moi qui avais abandonné, qui avait été abandonné par les médecins<sup>230</sup>, je me sentis immédiatement à l'aise et chez moi. <b>Affairiste</b> renégat, je devins un rouge zélé [...] (579)</p>
---	--

Le premier néologisme fictionnel a été remplacé par la périphrase « le sens des affaires », puis « *Businessist* » a été traduit à l'aide du nom *affairiste*. Or il se trouve que celui-ci est lexicalisé en français et qu'il signifie, selon le TLFi, « [h]omme sans scrupules dans les affaires, dans la recherche des profits matériels que favorise sa situation. Synon. fam. : *combinard* (cf. *spéculateur*) ». On trouve d'ailleurs son dérivé en -ism, le nom *affairisme*, dans le Petit Robert et le Larousse, qui désigne un « [i]ntérêt pour les affaires, la spéculation, qui s'embarrasse de peu de scrupules »<sup>231</sup>. Ces deux termes, qui seraient apparus dès 1928, ont donc une connotation péjorative. On peut s'interroger sur ce choix de Guiloineau, ce qui suppose de bien comprendre l'effet de sens qu'a voulu produire Rushdie. Revenons donc au texte original. Bien que dans le monde anglo-saxon et les anciennes colonies britanniques comme l'Inde, le terme *business* n'ait rien de péjoratif, bien au contraire, on détecte dans ce passage une certaine ambivalence vis-à-vis de la notion véhiculée par les deux créations lexicales en question. En mettant leurs initiales en majuscule, l'auteur apparente clairement les affaires et le commerce à une religion<sup>232</sup> – ce qui est également suggéré par le co-texte, notamment les mots « *faith* », « *practitioners* », « *renegade* » et « *zealously* ». Les Indiens sont ainsi décrits comme des fanatiques de cette « religion » on ne peut plus profane, à l'image des « marchands du Temple »

<sup>230</sup> Le terme « *médecin* » est un contre-sens, sauf si l'on entend « ceux qui sont au chevet de... », auquel cas il signifierait ici « ceux qui soignent et protègent le *business* ».

<sup>231</sup> Larousse [En ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/affairisme/1393> (consulté le 22/08/2017).

<sup>232</sup> Les noms de religions étant, en anglais comme en français, des noms propres.

que Jésus considère comme des voleurs sans foi ni loi<sup>233</sup>. Cette interprétation, qui laisse penser que les deux néologismes fictionnels de Rushdie connotent le mépris, expliquerait le choix du traducteur, dont la stratégie traductive fait passer le lecteur d'une vision plutôt positive (« le sens des affaires ») à la vision négative des « marchands du Temple » via le nom « *Affairiste* », dont l'initiale en majuscule suggère qu'il désigne les pratiquants d'une religion homologuée. Selon cette interprétation, la traduction met en lumière ce qui apparaît en filigrane dans le texte anglais, révélant ainsi l'ambivalence du style baroque de Rushdie.

Ceci étant, en faisant ce choix, Guiloineau n'a pas préservé les créations lexicales de Rushdie, sacrifiant ainsi leur aspect défamiliarisant, et l'on peut donc se demander si les créations lexicales « *Businessisme* » et « *Businessiste* » ne seraient pas plus appropriées, étant susceptibles de produire le même effet de surprise que les noms « *Businessim* » et « *Businessist* ». Si les morphèmes qui les composent ne véhiculent pas une connotation négative, il nous semble que leur prononciation peu aisée et peu agréable à l'oreille (du fait de l'enchaînement des phonèmes consonantiques /z/, /n/ et /s/) peut suggérer une interprétation négative de leur sémantisme. Cette solution permettrait, à notre sens, de mieux préserver un des nombreux détails qui constituent l'essence du style baroque du romancier.

## 1.6. Suffixation en *-ed* et imbrication problématique

Le processus d'affixation le moins problématique pour la traduction en français est celui qui consiste à ajouter à la base le suffixe *-ed*. Précisons avant tout que la terminaison *-ed* est aussi une marque flexionnelle (ou désinence) servant à mettre un verbe régulier au prétérit ou au participe passé, et que cette flexion peut ainsi permettre de dériver un verbe au participe passé en adjectif. La marque flexionnelle *-ed* peut dans cette mesure être considérée comme un suffixe dérivationnel. Ce processus de dérivation ne pose pas de problème en traduction, la langue française permettant elle aussi de mettre un verbe au participe passé et d'employer ce participe passé comme un adjectif (*ranger* > *rangé.e.s.* ; *agrandir* >

---

<sup>233</sup> Cf. l'épisode du Nouveau Testament dans lequel Jésus chasse les marchands hors du Temple de Jérusalem, raconté notamment dans l'Évangile selon Saint Matthieu, 21, v. 12-17.

*agrandi.e.s.* ; *perdre* > *perdu.e.s.*). De ce fait, le suffixe français *-é* d'un adjectif dérivé d'un verbe du premier groupe correspond à la flexion anglaise *-ed*.

Le morphème anglais *-ed* peut aussi correspondre à un suffixe à part entière lorsqu'il permet de transformer un nom en adjectif (*moneyed, wooded*), processus d'affixation particulièrement productif dans le cas des noms composés de type Adj+N+*-ed*. (*good-humoured, broad-brimmed*) et N+N+*-ed* (*wasp-waisted, lion-hearted*). Selon le dictionnaire Collins Cobuild, quand le suffixe *-ed* s'ajoute à un nom, il permet de former un adjectif décrivant un ou des traits particuliers à la personne ou la chose dont il est question (*a fat bearded man ; coloured flags*)<sup>234</sup>, et en anglais britannique, *-ed* signifie ainsi « possessing or having the characteristics of »<sup>235</sup>. Le français exploite le même processus de dérivation à l'aide du suffixe *-é*, qui a permis de former un certain nombre d'adjectifs à partir de noms (comme par exemple *argenté, boisé, épicé, velouté, aisé*), ce processus étant toutefois moins productif en français qu'en anglais.

Rushdie a abondamment exploité ce processus pour inventer un grand nombre d'adjectifs, composés ou non. On trouve ainsi dans MC l'adjectif non lexicalisé « *stethoscoped* », qui ne peut être compris en dehors du contexte fictif où il apparaît. Le narrateur et protagoniste Saleem, qui se plonge dans le passé de son grand-père, en 1915, nous livre ici les sentiments de ce dernier. Aadam Aziz, un jeune homme à l'époque, vient de rentrer au Cachemire, après avoir passé quelques années en Allemagne pour apprendre la médecine occidentale. Ayant rapporté une sacoche en cuir pleine de matériel médical de pointe, dont un stéthoscope, celui-ci symbolise, tout au long du premier chapitre du roman, son apprentissage de la médecine occidentale. L'adjectif « *stethoscoped* », qui signifie donc dans ce contexte « formé à la médecine occidentale » ou bien « devenu un médecin occidental » (ou autre chose dans ce genre), constitue ainsi une métonymie, Aadam médecin/docteur étant désigné par son instrument, le stéthoscope :

---

<sup>234</sup> « *-ed* is added to nouns to form adjectives that describe someone or something as having a particular feature or features. ... *a fat, bearded man. ... coloured flags* » (Collins Cobuild, 1999 : 527).

<sup>235</sup> Collins [En ligne] <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/ed> (consulté le 21/08/2017).

He also felt – inexplicably – as though the old place resented his educated, **stethoscoped** return. (5)

Comme on peut le voir, cette figure de sens (qui est de l'ordre de la néologie sémantique) est doublée d'une hypallage : « educated stethoscoped return » attribuée au nom « retour » des propriétés qui ne s'accordent pas avec son sémantisme, et ne sont donc pas plausibles, de sorte qu'il convient au co-énonciateur-lecteur de reconstruire la relation implicite entre les termes de la formule. Cette imbrication de néologie et de figures de style (affixation + métonymie + hypallage) contribue au style baroque de Rushdie tout en apportant une dose d'humour ou de dérision à cette description de la situation assez tragique vécue par le personnage : elle suggère presque que ses anciens amis et voisins du Cachemire le perçoivent désormais littéralement comme un stéthoscope sur pattes.

Guiloinéau a traduit cet adjectif, comme tous les autres que Rushdie a formés avec le suffixe *-ed*, en recourant au suffixe français *-é*<sup>236</sup>, obtenant ainsi l'adjectif « *stéthoscopé* », et préservant ainsi la métonymie du texte original, choix qui nous semble approprié puisque le français permet le même processus de dérivation. Il n'a cependant pas intégré ce néologisme fictionnel au texte de la même manière que l'auteur anglophone :

He also felt – inexplicably – as though the old place resented his educated, <b>stethoscoped</b> return. (5)	Il eut aussi – inexplicablement – l'impression que ces anciens lieux lui reprochaient son retour <b>d'homme</b> instruit et <b>stéthoscopé</b> . (14)
--	---

En réintroduisant le nom « *homme* », le traducteur a omis (sans doute volontairement) l'hypallage de Rushdie, explicitant du même coup le sens énigmatique de son néologisme fictionnel. Ce choix est peu surprenant, puisque la reproduction de cette figure produirait un énoncé plus incongru que celui de Rushdie :

---

<sup>236</sup> Comme par exemple les inventions « *textectomized* » et « *hysterectomized* » (613), qui ont été traduites par « testectomisés » et « hystérectomisés » (638).

Il eut aussi – inexplicablement – l'impression que ces anciens lieux lui reprochaient **son retour instruit et stéthoscopé**.

On peut alors observer que le caractère sémantiquement plausible de la relation entre les termes d'un syntagme est soumis à des degrés différents de tolérance d'une langue à l'autre, tolérance qui varie aussi selon les catégories grammaticales concernées d'une langue à l'autre<sup>237</sup>. Quoiqu'il en soit, on constate, dans cet exemple précis, un cas de plus grande malléabilité de l'anglais. S'agissant de la traduction de ce *style marker*, le traducteur a été contraint de sacrifier en partie la dose de dérision qu'il véhicule, et donc la dimension tragi-comique du passage.

## 1.7. Synthèse

Les néologismes fictionnels que Rushdie a formés par affixation sont des *style markers* saillants dont la morphologie originale et le sémantisme à première vue énigmatique interpellent le lecteur. L'objectif principal du traducteur est d'éviter une traduction oblique donnant lieu à une « transposition syntaxique »<sup>238</sup> (Paillard, 2000 : 36) qui neutraliserait la fonction poétique ces créations lexicales. Chacune d'elles requiert du traducteur qu'il identifie le ou les processus d'affixation dont elle résulte pour comprendre en quoi ceux-ci la rendent à la fois utile sémantiquement (fonction référentielle) et frappante, percutante (fonction poétique), afin de recourir aux morphèmes et au(x) processus d'affixation français les plus appropriés. On constate en effet qu'aucune de ces lexies n'a été traduite de manière aléatoire et approximative et que la plupart ont été remplacées, dans la version française, par des mots formés à l'aide de matrices de construction similaires, à partir de bases et d'affixes judicieusement choisis et agencés. Récapitulons les obstacles principaux

---

<sup>237</sup> L'hypallage n'est toutefois pas impossible en français : on en rencontre en poésie, de même que dans des situations pragmatiques courantes, comme par exemple dans le cas du syntagme nominal figé « place assise », employé dans le contexte d'un moyen de transport.

<sup>238</sup> Paillard explique, exemples à l'appui, que « certains des suffixes germaniques propres à l'anglais (-ish, -ship, -er, -less, -ly) ont [...] une productivité exceptionnelle qui explique, vis-à-vis du français, la fréquente nécessité de traductions obliques avec transposition syntaxique (Cf. Chuquet & Paillard, 1987 : 193) », comme par exemple les adverbes *admittedly* et *wordlessly*, qui seront respectivement traduits par « il faut reconnaître que » et « sans dire un mot ».

auxquels le traducteur s'est trouvé confronté et les stratégies traductives qui nous semblent incontournables.

Tout d'abord, une fine compréhension de la diégèse est indispensable, le moindre détail pouvant constituer une source d'inspiration à l'origine de solutions particulièrement adéquates (Cf. « *Bombayness* » > « bombayite »).

D'autre part, il faut opter pour un processus d'affixation français qui convienne d'un point de vue phonétique, pour que le texte soit facile et même agréable à prononcer : l'affixe choisi doit être phonétiquement compatible avec la base, mais aussi avec le mot qui précède ou qui suit (Cf. « bombayite », « \*in-bissecté » > « non-bissecté » ; « fantômiser »). C'est donc en expérimentant différentes options et en lisant le texte traduit à haute voix que le traducteur pourra retenir les meilleures.

La difficulté principale consiste à préserver l'aspect elliptique et le sens énigmatique des néologismes fictionnels de Rushdie. L'impact de ces *style markers* est de fait amoindri lorsque le sens qu'ils véhiculent est partiellement explicité dans la traduction (Cf. « *un-bisected* » > « non encore bissectée »). Un certain nombre de traductologues<sup>239</sup> considèrent que le phénomène d'explicitation est intrinsèque au processus de traduction, en particulier depuis que Shoshana Blum-Kulka a formulé son « hypothèse de l'explicitation » en 1986<sup>240</sup>. Maria Tenchea, qui a mené une analyse comparative de textes originaux (rédigés en français et en roumain) et leurs traductions roumaine et française officielles, constate ainsi que « [d]e façon générale, l'explicitation est plus fréquente que l'implicitation, ce qui est dû au souci du traducteur d'être le plus explicite possible » (2003 : 125). Préserver au mieux les néologismes fictionnels de Rushdie suppose donc de prendre conscience de cette tendance et de la surveiller à tout instant pour mieux y résister.

Nous avons pu observer que le sémantisme ambivalent d'un néologisme fictionnel est susceptible d'entraîner un processus d'explicitation : Guiloineau a ainsi sacrifié les noms « *Businessist* » et « *Businessism* » en explicitant leur connotation

---

<sup>239</sup> Dont par exemple Mona Baker (1993 ; 1996) et Shlesinger (1995).

<sup>240</sup> Elle affirmait ainsi ceci : « Explicitation is a universal strategy inherent in the process of language mediation » (Blum-Kulka, 1986: 21).

négative implicite, sa traduction fonctionnant alors comme un révélateur de l'ambivalence du texte original.

Les choses se compliquent néanmoins lorsque l'impact d'une invention lexicale tient également à son co-texte, en particulier si l'invention est imbriquée dans une figure de style elliptique (comme une hypallage, Cf. « his educated, stethoscoped return ») qui ne peut être conservée dans la traduction, du fait du moins grand degré de tolérance du français vis-à-vis de certains raccourcis sémantiques. Le traducteur est alors contraint de produire un texte un peu plus explicite que celui de Rushdie (Cf. « son retour d'homme instruit et stéthoscopé »).

## 2. Les créations lexicales issues de processus de composition

Avec l'affixation, la composition par juxtaposition (ou *compounding*) est la matrice de construction la plus productive en anglais, comme l'affirment tous les linguistes qui s'y sont intéressés, dont par exemple Tournier, Bauer et Hélène Chuquet et Michel Paillard. Étant encore plus productive dans les langues indiennes, comme par exemple en Sanskrit, en Marathi et en Hindi (Voir Kulkarni, 2012), elle est caractéristique des anglais d'Inde, comme en témoignait Baldrige en 1995<sup>241</sup>. Rushdie ne s'est pas privé d'indianiser son écriture en construisant des néologismes fictionnels à l'aide de cette matrice de néologie morfo-sémantique, allant même jusqu'à concevoir ce que nous appelons des *pseudo-composés*.

### 2.1. La composition par juxtaposition : remarques préalables

Tout comme l'affixation, la composition par juxtaposition<sup>242</sup> est une matrice de néologie morfo-sémantique permettant de former « un élément autonome du lexique » (Tournier, 1985 : 108), mais « [p]ar opposition à la dérivation, qui implique une base et un affixe, la composition est traditionnellement définie comme la

---

<sup>241</sup> [En ligne] Voir bibliographie.

<sup>242</sup> Par opposition à la composition en N+Prép.+N, qui est « limitée » en anglais (Paillard, 2000 : 48).

conjonction de deux bases lexicales autonomes » (Paillard, 2000 : 45), un composé pouvant en fait être composé de plus de deux bases. Comme l'affirme Paillard, « [l]a confrontation de l'anglais et du français fait ressortir l'opposition de base entre composition de *type germanique*, avec élément qualifiant à gauche, et de *type roman*, avec élément qualifiant à droite » (2000 : 47, soulignement dans l'original), ce dernier étant « rare » en anglais (*ibid.* : 48). Autrement dit, les éléments des composés germaniques sont disposés dans l'ordre déterminant-déterminé, tandis que ceux les composés romans sont dans l'ordre inverse : déterminé-déterminant.

Concernant la composition de type germanique, Jean-Claude Souesme précise qu'un composé « renvoie à une nouvelle entité sémantique en raison de propriétés spécifiques » et qu'il a une « valeur classificatoire ». Dans le cas des composés endocentriques, « le premier terme du nom composé nous renseignant sur une des caractéristiques inhérentes au second, il permet de déterminer un type » (2003 : 217), autrement dit, « le repère A est transformé en pseudo-adjectif qualifiant le repéré B. Il y a fabrication d'un nouvel élément lexical renvoyant à une sous-classe » (Chuquet et Paillard, 1989 : 59). Souesme précise ensuite ceci :

Le premier terme servant à la création d'un type, d'une sous-classe, ce sont les propriétés notionnelles, qualitatives de ce terme qui sont prises en compte. Il est donc normal qu'il soit précédé du déterminant  $\emptyset$  et qu'il ne présente pas de marque de pluriel. [ex : *a fine pound-note*] [sauf les noms qui n'ont pas de singulier comme *trousers, clothes...*] (2003 : 218)

Selon Tournier, le processus de composition est soumis à trois contraintes : la contrainte morpho-phonique, qui « se manifeste de la même façon que pour les lexies affixées », dans la mesure où elle ne s'exerce que sur les éléments, et non sur l'ensemble du composé (1985 : 109) ; la contrainte d'ordre, selon laquelle l'ordre dans lequel sont placés les éléments d'un composé est « très rarement libre » car si on change cet ordre, ou bien on aboutit à une lexie vide de sens, ou bien on aboutit à un mot qui a un sens différent (*ibid.* : 110 ; 2004 : 78), et la contrainte sémantique, qui est très faible pour ce qui concerne la forme du signifié, c'est-à-dire les classes de mots, du fait de l'extrême variété des possibilités de combinaison, de même que sur le plan du contenu sémantique, où les restrictions sont également très rares du fait

de l'extrême variété des relations sémantiques possibles entre les éléments des composés (Tournier, 1985 : 112 ; 2004 : 79).

Souesme soutient ainsi qu'« il est possible de créer des noms composés à l'infini » à condition que les éléments du composé « entre[nt] dans une relation primitive au niveau des notions », une relation primitive étant « une relation préexistante à toute construction linguistique, donc indépendante de l'énonciateur » (2003 : 218). Autrement dit, selon les termes de Chuquet et Paillard, « le critère fondamental de choix de la structure N(-)N est l'existence d'une mise en relation de deux termes au niveau notionnel, qui réfère à des classes sans passer par l'individualisation des membres » (1989 : 59-60). Le processus de composition permet donc de condenser une relation syntactico-sémantique complexe renvoyant à une « notion complexe préconstruite » (Paillard, 2000 : 48) en « une nouvelle unité lexicale » (Chuquet & Paillard, 1989 : 59) brève et synthétique, forcément elliptique. Paillard souligne ainsi le fait que le processus de composition par juxtaposition est une « micro-syntaxe » (Benveniste, 1974 : 145), tout composé étant « plus ou moins clairement en relation paraphrastique avec une phrase sous-jacente » dans laquelle les composants « occupent les fonctions syntaxiques classiques [...] » (2000 : 46-47). C'est pourquoi Bensimon estime qu'un adjectif composé est « un raccourci syntaxique et sémantique » (1990 : 85), ce qui est bien sûr également valable concernant les noms composés.

Chuquet et Paillard affirment que contrairement au processus de composition de type roman, le processus de composition de type germanique « est exploité avec la plus grande souplesse en anglais où il aboutit à la juxtaposition de composants liés par des relations syntactico-sémantiques très variées », dont voici une liste non exhaustive : Sujet-Verbe ou Verbe-Sujet, Objet-Verbe ou Verbe-Objet, identification, Instrumental, locatif, relation métonymique<sup>243</sup> (1989 : 186). Tournier, qui a relevé plus d'une cinquantaine de types attestés (1985 : 113), estime ainsi que « la diversité des relations sémantiques entre les termes d'un composé est telle qu'il paraît difficile d'en rendre compte de façon exhaustive » (*ibid.* : 119).

---

<sup>243</sup> C'est à dire une relation partie-tout, contenant-contenu, matière-objet, cause-effet, moyen-résultat, etc.

Quant à la composition adjectivale, si elle est « en retrait par rapport à la composition nominale » (Tournier, 1985 : 121 ; 2004 : 91), elle reste un processus très productif en anglais. Tout comme les noms composés, les adjectifs composés permettent de véhiculer un sens plus ou moins complexe à l'aide d'un élément lexical synthétique. Comme le note Souesme, « [l]es possibilités de construction d'adjectifs composés sont assez variées » (2003 : 239). Selon lui, « les deux catégories les plus productrices sont celles où figurent le participe présent et le participe passé » (*ibid.*) et il mentionne également ceux qui « résultent de l'adjonction d'un nom à un adjectif » (*ibid.*). Souesme se penche ainsi en priorité sur les catégories d'adjectifs composés suivantes : N+Adj., N+Part.Présent, Adj./Adv.+Part. Présent, N+V-en, Adj./Adv.+V-en, Adj+N-*ed.* et N+N-*ed.* Tournier, qui a quant à lui identifié trente types d'adjectifs composés, soutient que les plus répandus sont ceux du type Adj+N-*ed.*, N+N-*ed.*, N+V-*en* et N+Adj (2004 : 91). Quoi qu'il en soit, il existe un grand nombre de combinaisons possibles qui, ici encore, permettraient de créer des adjectifs composés à l'infini.

Le processus de composition par juxtaposition est donc une source d'expression intarissable que les écrivains anglophones ne se privent pas d'exploiter, en particulier s'ils ont été, comme Rushdie, imprégnés de l'anglo-indien, les anglais d'Inde favorisant particulièrement cette matrice de construction. MC abonde ainsi en composés non lexicalisés qui constituent des « formules frappantes » (Cf. Pessoa-Miquel) humoristiques et/ou poétiques.

La composition par juxtaposition de type roman est de fait assez rare en français, comme dans toutes les langues romanes. Paillard relève ainsi « d'importantes dissymétries entre les deux langues » (2000 : 51). Il remarque par exemple qu'« [e]n français, le schéma N+N par juxtaposition est limité à des relations sémantiques telles que l'identification (*lampe témoin*) » (*ibid.*). Selon lui, les types N+N et N+Ver, ainsi que les configurations morphologiques N's N et N+V-*ing* « sont fortement représentés [en anglais], là où le français a recours à des suffixés (*ice cube : glaçon*), des composés N+Prep+N (*handbag : sac à main*) ou V+N (*gamekeeper : garde-chasse*) » (*ibid.*). Chuquet et Paillard constatent ainsi que

Le français, de son côté, exploite beaucoup moins cette diversité. Les composés par juxtaposition, relativement peu nombreux, correspondent presque exclusivement soit à une relation de localisation (identification, appartenance, destination, etc.) : *coin cuisine, rayon hommes, compte épargne* ; soit à la relation Verbe-Objet : *portefeuille, ouvre-boîte, lave-vaisselle*, schéma assez productif pour que, par analogie, *lave-linge* tende à remplacer *machine à laver*. (1989 : 186)

Les adjectifs composés sont également extrêmement rares en français (voir Nina Catach, 1981 : 132), où ils ne peuvent être employés que dans un nombre restreint de cas, essentiellement pour dénoter des couleurs (par exemple *gris souris* et *bleu ciel*). De fait, les composés germaniques de type X+N+-ed (*blue-eyed, short-skirted, three-cornered, wasp-waisted*), qui « constituent à eux seuls un quart de l'ensemble »<sup>244</sup> ne sont pas du tout représentés en français (Paillard, 2000 : 53).

Cette dissymétrie entre l'anglais et le français (et plus largement entre les langues germaniques et les langues romanes) est problématique pour la traduction en français, comme le soulignent Chuquet et Paillard :

Ce fonctionnement des composés anglais pose deux types de problèmes lors de la traduction vers le français. Le premier, qui se pose en anglais même, est celui de l'interprétation d'une structure de surface ambiguë. Il peut y avoir ambiguïté sur la nature des relations syntactico-sémantiques<sup>245</sup> [...] (1989 : 186-187)

Le deuxième type de problème qu'ils évoquent concerne de plus près notre objet d'étude : « le caractère elliptique de la composition par juxtaposition qui fait difficulté vis-à-vis du français. L'introduction de liens prépositionnels est inhérent, on l'a vu, aux composés de type roman » (*ibid.* : 187-188), les langues romanes ayant un fonctionnement plus analytique que les langues germaniques. D'où le fait que « [l]e français n'admet [...] la composition par juxtaposition que dans la mesure où elle s'éloigne peu de la structure de l'énoncé sous-jacent (« ce coin est une cuisine », « cet appareil lave le linge », etc.) [...] » (*ibid.* : 186). C'est pourquoi les noms et adjectifs composés anglais sont généralement traduits en français par des

---

<sup>244</sup> Paillard s'appuie ici sur les données rassemblées par Tournier dans son *Précis de lexicologie anglaise* (1988 : 77).

<sup>245</sup> Chuquet et Paillard précisent à ce sujet qu'« [i]l peut aussi y avoir ambiguïté quant à la portée de chacun des termes sur les autres. Il s'agit des ambiguïtés structurales bien connues telles que *modern history section* interprétable comme [*modern history* | *section* ou comme *modern* | *history section*] » (1989 : 186-187).

formulations beaucoup moins synthétiques, comme des groupes prépositionnels dont les prépositions explicitent la nature de la relation entre les constituants du composé anglais, voire des phrases entières qui expriment la relation prédicative sous-jacente. Arsène Darmesteter affirmait même en 1874 que « [l]e français est incapable de reproduire le procédé synthétique [...] son esprit analytique lui ordonne de démêler les idées complexes et d'en présenter un à un les éléments constituants » (1874 : 282, cité par Bensimon, 1990 : 103).

Cette tendance analytique du français est-elle incontournable, même lorsqu'il s'agit de traduire le style baroque d'un auteur comme Rushdie, dont la virtuosité et la truculence reposent en partie sur l'emploi de composés percutants et inventifs ? Bien que ce dernier ait créé des noms composés remarquables qui contribuent à son style baroque, nous avons choisi de nous concentrer sur ses adjectifs composés, qui constituent des *style markers* à la fois incontournables et particulièrement problématiques en traduction française.

## **2.2. Les adjectifs composés non lexicalisés de Rushdie**

Les adjectifs composés de Rushdie renvoient, comme tous les *style markers* de son style baroque, à des éléments de la diégèse de MC. Pourtant, contrairement aux autres néologismes fictionnels de l'auteur, ils acquièrent, en tant que composés, une « valeur classificatoire » (Souesme, 2003 : 217) et donc une portée générique, leur composants étant présentés comme s'ils étaient dans une « relation primitive au niveau des notions » (*ibid.* : 218). Leur densité sémantique tient à la compacité de leur morphologie, qui, pour les raisons énoncées ci-dessus, résiste à la traduction en français. Notre sélection d'exemples représentatifs nous a amenée à distinguer deux types d'adjectifs composés, que nous aborderons donc séparément.

### **2.2.1. Les adjectifs composés au contenu sémantique évident**

Bien que ces adjectifs ne soient pas lexicalisés, leur contenu sémantique est relativement simple et se décrypte donc facilement. La plupart des exemples que nous avons retenus consistent en des composés comprenant un verbe au participe

passé ou au participe présent – soit les catégories d’adjectifs composés les plus productives selon Souesme (2003 : 239).

### Les adjectifs du type Adv.+V-en

Concentrons-nous tout d’abord sur les adjectifs composés de type Adv.+V-en, catégorie assez répandue selon Tournier (9,5% des cas). Dans notre premier exemple, la création de Rushdie est intégrée à une phrase nominale :

**Never-before-glimpsed** motions of the hands. (222)

Cet adjectif composé ne passe pas inaperçu du fait de sa longueur (trois mots), de la présence du verbe *glimpse*, d’un emploi plus spécifique que le verbe *see*. Il est construit de la manière suivante : Adv.1+Adv.2+V-en, le premier adverbe modifiant le second, et le syntagme adverbial qui en résulte (« *never-before* ») modifiant le participe passé adjectival « *glimpsed* ».

Bien que la structure Adv.+V-en ait pu être préservée dans la traduction, puisqu’en français comme en anglais, un verbe au participe passé peut être employé comme un adjectif, il s’agit dans la version française d’un groupe adjectival tout à fait canonique :

Mouvements des mains **jamais vus**. (336)

Contrairement à l’adjectif composé de Rushdie, le syntagme adjectival « jamais vu » est une collocation banale en français, le verbe français *voir* (« vu ») étant beaucoup plus générique que le verbe anglais *glimpse*, dont les équivalents français seraient plutôt *entrevoir* ou *apercevoir*, au sémantisme encore plus spécifique que *glimpse*. Il nous semble pourtant que le syntagme « jamais entrevu », qui passerait moins inaperçu, conviendrait tout autant. Si l’adverbe « *before* » a été omis dans la traduction, c’est sans doute pour éviter une redondance, le sens de leur équivalent français (*avant* ou *auparavant*) étant déjà implicite dans la collocation *jamais vu* (« Mouvements des mains jamais vus avant/auparavant »). Par ailleurs, on constate au niveau du groupe

nominal que l'ordre déterminant-déterminé du syntagme de Rushdie, caractéristique des langues germaniques, a été naturellement remplacé par l'ordre déterminé-déterminant, typique des langues romanes (Chuquet et Paillard : 185) : « [Never-before glimpsed] [motions of the hands] » → « [Mouvements des mains] [jamais vus] ». Bien que cette modification syntaxique décale le syntagme « jamais vu » en seconde position, elle ne nous semble pas gênante. Enfin, le trait d'union, qui contribue à l'aspect saillant du composé, n'a pas été conservé, probablement parce que sa présence dans un syntagme adjectival paraîtrait étrange et gratuite en français. Un tel calque syntaxique aurait cependant permis de rendre le segment plus saillant (« jamais-vus » ou « jamais-entrevus »), au risque de passer pour une coquille. Préserver la nouveauté morphologique de l'adjectif de Rushdie supposerait ainsi d'opter pour un emploi non canonique et donc audacieux du trait d'union.

Rushdie a inventé un autre adjectif de ce type pour évoquer le pouvoir olfactif que son protagoniste a acquis suite à l'opération des sinus qu'il a subie :

What maddened **the newly-sensitized nostrils of our Saleem**? Padma: my ancient prostitute possessed a mastery over her glands so total that she could alter her bodily odours to match those of anyone on earth. (443)

Guiloinéau a quasiment calqué la structure de ce composé puisqu'il s'est contenté de la remplacer par un syntagme adjectival de deux mots :

Qu'est-ce qui affola **les narines nouvellement sensibles de notre Saleem** ? Padma : ma vieille prostituée possédait une maîtrise si totale de ses glandes qu'elle pouvait modifier les odeurs de son corps pour imiter celles de n'importe qui d'autre sur la terre. (463-464)

Au lieu de traduire « *sensitized* » par le participe passé *sensibilisé*, qui exprime un processus (rendre sensible), le traducteur a opéré une modulation interne au français en remplaçant ce dernier par l'adjectif *sensible*, qui exprime la propriété résultant de ce processus. Ce choix nous semble judicieux car il évite d'obtenir un groupe adjectival trop long et donc moins dense et percutant sémantiquement (« nouvellement sensibilisées »). Mais contrairement au composé de Rushdie, le

syntagme « nouvellement sensibles » est tout à fait canonique d'un point de vue syntaxique, le trait d'union du composé original n'ayant pas été conservé. On peut encore une fois se demander s'il aurait été trop audacieux de l'ajouter : « nouvellement-sensibles ».

Notre troisième et dernier exemple de ce type, l'adjectif « *much-mutilated* », apparaît dans un passage où Saleem parle de lui-même à la 3<sup>ème</sup> personne du singulier et mentionne son ancien surnom « *Snotnose* » :

Did ***much-mutilated no-longer-Snotnose***<sup>246</sup>, as broken a member of the Midnight Children's Conference as the knife-scarred beggar-girl Sundari, fall in love with the new wholeness of his sibling? (439)

Ici encore, la structure générale de l'adjectif composé (Adv.+V-en) peut être conservée sans problème en français :

Est-ce que **le trop mutilé qui n'était plus Morve-au-nez**, membre exclu du Congrès des Enfants de Minuit, comme la mendicante balafrée Sundari, tomba amoureux de sa sœur<sup>247</sup>? (459)

Guiloinéau a toutefois transformé l'adjectif composé de Rushdie en un GN qui renvoie directement au protagoniste (transposition GAdj. > GN). L'adverbe « *much* » n'a pas été traduit par son équivalent français *beaucoup*, qui ne peut être suivi d'un adjectif et serait donc grammaticalement incompatible avec le participe passé adjectival « *mutilé* » (\* « beaucoup mutilé »). En optant pour *trop*, le traducteur opère une modulation quantitatif-qualitatif, remplaçant l'adverbe purement quantitatif *much* par l'adverbe à la fois quantitatif et qualitatif *trop*, qui, tout en mettant l'accent sur le grand nombre des mutilations que Saleem a subies et accumulées au cours de sa vie, exprime un jugement. Ce choix produit un effet intéressant du fait de l'association de cet adverbe avec l'adjectif *mutilé*, qui peut sembler étrange

---

<sup>246</sup> Le nom composé « no-longer-Snotnose » signifie « he who was no-longer nickamed "Snotnose" » et constitue donc une proposition relative déterminative elliptique.

<sup>247</sup> On note en passant l'omission de « new wholeness », dont la compacité était aussi difficile à préserver en français.

sémantiquement<sup>248</sup> : dire de quelqu'un qu'il est « trop mutilé », c'est présupposer que le niveau tolérable/acceptable de mutilation a été dépassé et donc qu'il existe un niveau de mutilation tolérable/acceptable. L'adjectif mutilé s'apparente en cela à des adjectifs du type *mort* ou *enceinte*, qui sont incompatibles avec des adverbes de degré (\*trop/très mort ; \*trop/très enceinte). Enfin, ici encore, il nous semble que Guiloineau aurait pu mettre ce groupe nominal en valeur en conservant le trait d'union : « le trop-mutilé ».

Les adjectifs composés non lexicalisés de Rushdie du type Adv.+V-*en* se prêtent donc particulièrement bien au procédé du calque syntaxique. Ils peuvent être traduits à l'aide d'une structure syntaxique similaire ou approchante (un syntagme adjectival ou nominal de type Adv.+ Vp.passé ou Adv.+ Adj.) et leur trait d'union peut être conservé sans problème.

### Les adjectifs du type N+V-*ing*

Ces adjectifs, dont le type est aussi relativement répandu (7% des cas selon Tournier), sont toujours le condensé d'une relation prédicative sous-jacente. Comme leur « micro-syntaxe » (Cf. Paillard, 2000 : 48) ne peut être calquée en français, un syntagme adjectival français ne pouvant être constitué d'un nom suivi d'un verbe au participe présent, les traducteurs sont généralement amenés à expliciter la relation prédicative d'un composé de ce type en optant pour une proposition relative en « qui ». Guiloineau a néanmoins pu procéder autrement.

Notre premier exemple apparaît dans une phrase entre parenthèses qui porte sur les Sunderbans, la vaste forêt de palétuviers située dans la région côtière du golfe du Bengale. À l'aide de son adjectif composé, Rushdie assimile cette dernière à un organisme vivant doué d'un pouvoir surnaturel :

(but, in my opinion, the fact only reinforces my wonder at **the time-shifting sorcery of the forest**) (513)

---

<sup>248</sup> Alors qu'un adverbe de manière, comme par exemple *atrocément* ou *cruellement*, paraîtrait plus naturel.

L'adjectif composé « *time-shifting* » signifie bien sûr « which shifts/alters/modifies the flow of time », ce qui donnerait en français : « [...] la sorcellerie de la forêt, *qui altère/modifie l'écoulement du temps* ». Or ce long segment composé de deux propositions dilue le contenu sémantique du composé de Rushdie. En réduisant la relative à l'aide d'un participe présent, on obtient « [...] la sorcellerie de la forêt, *altérant/modifiant l'écoulement du temps* », qui nous semble tout aussi maladroit. Pour éviter cela, Guiloineau a procédé à une transposition Verbe>Nom, en traduisant « *shift* » par le nom *modification*, de manière à exprimer l'idée véhiculée par l'adjectif composé « *time-shifting* » à l'aide du groupe nominal « la modification du temps ».

(mais, à mon avis, cela ne fait que renforcer mon étonnement devant **la modification du temps opérée par** la sorcellerie de la forêt) (536)

La relation prédicative [la forêt – opère] a ainsi fait l'objet d'une modulation actif-passif avec inversion du point de vue (« opérée par [...] la forêt »), ce qui a permis une ellipse du pronom relatif « qui » et du verbe copule « être », qui sont sous-entendus.

Observons à présent l'adjectif composé suivant, dans lequel le verbe *chew* n'est employé ni au sens propre, ni dans son sens figuré habituel de « méditer » ou « marmonner » :

Infected by **the soul-chewing maggots of pessimism futility shame**, he deserted [...] (502)

Ici encore, au lieu de recourir à une proposition relative (« les vers/asticots qui mâchent l'âme »), le traducteur a opté pour une formulation presque aussi compacte/condensée que l'adjectif de Rushdie, tout en évitant de traduire « *chewing* » par un participe présent, pour éviter d'obtenir un syntagme adjectival qui pourrait être perçu comme maladroit<sup>249</sup> :

---

<sup>249</sup> Avec le verbe *mâcher*, qui peut être considéré comme l'équivalent de *chew*, on obtiendrait « machant l'âme ».

Infecté par les vers rongeurs d'âme du pessimisme futilité honte, il déserta [...] (525)

L'adjectif composé de Rushdie a été remplacé par le syntagme adjectival « rongeurs d'âme » grâce à une transposition Verbe>Adjectif (*chew* > « rongeurs »). Si ce procédé syntaxique est tout à fait judicieux, on peut par contre se demander pourquoi Guiloineau n'a pas traduit le verbe *chew* de manière plus littérale, par l'adjectif *mâcheur*, dérivé du verbe *mâcher*, de manière à composer une association lexicale aussi inhabituelle et défamiliarisante que celle du romancier : « [...] les vers **mâcheurs d'âme** du pessimisme [...] ». L'adjectif *rongeur* passe en effet plus inaperçu que le nom *mâcheur* parce qu'il est dérivé du verbe *ronger*, qui, contrairement au verbe *mâcher*, s'emploie fréquemment au sens figuratif, comme en atteste cette entrée que lui consacre le TLFi :

C- Au fig. [Le suj. désigne une pers. ou une chose]

1. Faire disparaître, anéantir par une lente dégradation. *Despotisme qui ronge une nation; corvées qui rongent le temps.* [...]

2. Miner par une action progressive et sournoise. *Passion qui ronge le cœur, la vie; regrets qui rongent qqn; être rongé d'envie, d'impatience, de jalousie.* [...]

– Empl. pronom. réfl. Se ronger l'esprit.

◆ [Avec un compl. prép. introd. par de et précisant la cause] Se tourmenter. *Se ronger d'ennui, d'impatience, d'inquiétude.* [...]

◆ Expr. Se ronger la rate, les moelles, les sangs. Se faire beaucoup de soucis. [...]

Le verbe anglais le plus proche serait donc *gnaw*, que le Collins définit ainsi : « to cause constant distress or anxiety (to) »<sup>250</sup>, et non *chew*, dont le sens figuratif est très différent. En choisissant le verbe *chew*, Rushdie s'est volontairement éloigné de cette métaphore lexicalisée, c'est pourquoi il nous semble que le traducteur pouvait se permettre de faire de même en optant pour l'adjectif *mâcheur*.

Il ressort de ces derniers exemples que les adjectifs composés en N+V-*ing* de Rushdie ne peuvent être préservés aussi simplement que ceux en Adv.+V-*en*. Seules des transpositions de type Verb>Nom et Verbe>Adj permettent de restituer

---

<sup>250</sup> [En ligne] <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/gnaw> (consulté le 26/07/2017).

partiellement leur compacité, l'introduction d'une préposition étant inévitable (« modification **du** temps » « rongeurs **d'**âme »), ce qui n'empêche pas pour autant la conservation du trait d'union : « modification-du-temps », « rongeur-d'âme ».

Étant porteurs d'un sémantisme assez transparent, tous les adjectifs composés que nous venons d'analyser relèvent davantage d'une néologie morphologique que d'une néologie sémantique. C'est peut-être pour cette raison que Guiloineau n'a pas recouru à des stratégies particulièrement audacieuses pour tenter de les recréer en français.

### 2.2.2. Les adjectifs composés au contenu sémantique inattendu

Ces adjectifs composés sont d'autant plus frappants que le sens qu'ils véhiculent est relativement complexe et innovant, puisqu'il est généré par la diégèse du roman : ils ne sont pertinents, significatifs et utiles que dans le contexte de l'univers fictionnel de MC, hors duquel ils perdent leur sens et n'ont plus raison d'être. Ils résultent, comme tous les néologismes fictionnels de Rushdie, d'une néologie morpho-sémantique (Tournier, 2004 : 26, 187), mais s'ils constituent des *style markers* particulièrement saillants, c'est parce que leur forme (le signifiant), qui relève de la néologie morphologique, met en valeur le contenu sémantique complexe et inattendu qu'ils véhiculent (le signifié), qui relève de la néologie sémantique. Il s'agit ainsi pour le traducteur de tenter de préserver ces deux aspects en une seule et même unité lexicale, si possible aussi compacte.

#### Les adjectifs du type N+V-*en*

Le type N+V-*en* serait l'un des plus répandus selon Tournier (12% des cas). Notre premier exemple, l'adjectif composé « *djinn-sodden* » (214), est construit à l'aide de l'adjectif « *sodden* », qui signifie « completely saturated » et par extension, en anglais britannique, « dulled, esp. by excessive drinking »<sup>251</sup>, et permet ainsi de

---

<sup>251</sup> Collins [En ligne] <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/sodden> (consulté le 12/06/2017).

former des adjectifs composés du type *whiskey-sodden*<sup>252</sup>, de sorte que la version lexicalisée (ou quasi-lexicalisée) de la création de Rushdie serait *gin-sodden*. L'adjectif « *djinn-sodden* » résulte donc de la simple substitution du nom *djinn*, qui renvoie à un esprit du folklore musulman<sup>253</sup>, à son homophone, le nom *gin* (/dʒɪn/). Saisir toute la portée de cette création, qui décrit l'état à la fois physique et mental du père de Saleem, suppose de comprendre à quoi le mot *djinn* renvoie dans le roman. Il faut donc retourner trente-cinq pages en arrière (179-180), où l'on apprend qu'un jour, à l'époque où Saleem était âgé de sept ans, son père, Ahmed Sinai, qui était alcoolique et se trouvait à ce moment précis sous l'influence de l'alcool, lui avait raconté l'histoire du pêcheur qui avait trouvé un « *djinn* » (soit un esprit, ou un génie, ou encore un djinn) dans une bouteille échouée sur une plage, puis l'avait mis en garde en lui disant : « “Never believe in a djinn's promises, my son! Let them out of the bottle and they'll eat you up!” » (179). Une fois son histoire finie, et devant la perplexité de son fils, Ahmed était allé chercher une bouteille d'alcool pour lui montrer l'esprit (le « *djinn* ») enfermé à l'intérieur en enflammant son contenu : une flamme multicolore s'était formée, était descendue en cercles jusqu'au fond de la bouteille, puis avait vacillé avant de s'éteindre. Le lendemain, Saleem avait dit à ses camarades que son père combattait les « *djinns* », ce que le narrateur commente ensuite ainsi : « And it was true. Ahmed Sinai, deprived of wheedles and attention, began, soon after my birth, a life-long struggle with djinn-bottles. But I was mistaken about one thing: he didn't win. » (180). Toutes les occurrences du terme « *djinn* »<sup>254</sup> renvoient ainsi à la fois à la boisson alcoolique à laquelle Ahmed est devenu dépendant, le gin, et à l'esprit (ou le génie) de la bouteille, qui exerce son emprise sur Ahmed. Ce jeu de mots polysémique repose ainsi sur une métaphore née de l'imagination du père de Saleem et de sa relation à son fils : le danger que représentent la dépendance à l'alcool et l'emprise de ce dernier est assimilé au

---

<sup>252</sup> « *-sodden* combines with “drink” and with the names of alcoholic drinks to form adjectives which describe someone who has drunk too much alcohol and is in a bad state as a result. *He portrays a whiskey-sodden Catholic priest* » (Collins Cobuild, 1999 : 1585).

<sup>253</sup> Voici la définition de *jinn* (ou *djinn*) fournie par l'ŒD : “In Muslim demonology, an order of spirits lower than the angels, said to have the power of appearing in human and animal forms, and to exercise supernatural influence over men. More commonly used as a *singular* to denote one of this class”.

<sup>254</sup> Ce nom apparaît ainsi huit fois en l'espace d'une page, dont deux fois dans des noms composés non lexicalisés, à savoir, « *djinn-bottles* » et « *djinn-doctors* » (180).

dangereux pouvoir des « *djinns* ». C'est cette métaphore et tout son processus de germination que l'adjectif composé « *djinn-sodden* » permet de synthétiser dans ce passage :

Ahmed Sinai had already begun, at that time, to begin in the fictional ancestry he had created for the benefit of William Methwold; **djinn-sodden**, he saw Mughal blood running in his veins . . . (214)

Il était impossible de reproduire en français la compacité de l'adjectif composé de Rushdie, qui est ici en « relation paraphrastique » (Paillard 2000 : 46-47) avec la proposition « (who was) completely saturated/dulled with djinn(s) ». Le double sens du terme « *djinn* » pouvait par contre être préservé à l'aide d'un simple report puisque les noms communs *gin* et *djinn* font aussi partie du « lexique réel » du français, leur sémantisme coïncidant parfaitement avec celui des noms anglais correspondants<sup>255</sup>, mais aussi parce que ces deux mots sont homophones dans les deux langues. L'adjectif le plus proche de *sodden* serait *imbibé* (plutôt que *trempe* ou *détrempe*), mais sa dénotation se limite à un seul sens figuré (« être soûl »), ce qui le rend incompatible avec le nom *djinn* et donc la métaphore de Rushdie. Guiloineau a opté pour le participe passé adjectival *abruti*, qui peut quant à lui être employé au sens dans d'autres sens figurés :

A cette époque, Ahmed Sinai avait déjà commencé à croire aux ancêtres fictifs qu'il avait inventé pour William Methwold ; **abruti par les djinns**, il voyait le sang Moghol couler dans ses veines... (228)

Bien que l'aspect synthétique de l'adjectif composé « *djinn-sodden* » n'aient pu être conservés, ce choix lexical a permis de préserver le jeu de mot et la métaphore du néologisme fictionnel de Rushdie. Tout comme le texte original, la traduction permet ainsi au lecteur de comprendre que le père de Saleem est certes abruti par

---

<sup>255</sup> La définition du nom *djinn* fournie par le TLFi est très proche de celle que procure l'OED, bien que plus succincte : « [Dans le Coran et les légendes musulmanes] Être intelligent, généralement malfaisant, créé de feu, entre l'homme et l'ange, qui peut apparaître sous différentes formes (d'apr. Encyclop. de l'Islam, Paris, A. Picard, t. 1, 1908, p. 1076) ».

l'alcool, mais qu'aux yeux de son jeune fils (alors âgé de huit ans et demi), il est abruti par les djinns et par sa croyance en ces djinns – croyance qui, d'ailleurs, est vraisemblablement née de son état d'ivresse constant, tout comme sa croyance en ses ancêtres Moghols, mentionnée dans ce même passage.

Le second adjectif du type N+V-*en* que nous avons retenu apparaît dans un passage dialogué :

“My God what have I married ? I know you **Europe-returned men**. [...]”  
(38)

Rushdie s'est visiblement inspiré du composé lexicalisé *foreign-returned*, qui est couramment employé en anglais d'Inde, en tant que nom ou adjectif, pour parler d'une personne qui est rentrée au pays après avoir séjourné à l'étranger pour faire des études ou apprendre un métier<sup>256</sup>. En substituant le toponyme *Europe* à *foreign*, le romancier dé-lexicalise le composé anglo-indien en le rendant sémantiquement plus spécifique. Ces mots sont prononcés par Naseem, la grand-mère de Saleem, qui désapprouve tout ce qui vient de l'Occident. S'adressant ici à Adam, son mari, qui a passé quelques années en Allemagne pour étudier la médecine, elle crée cette nouvelle locution par analogie à l'expression usuelle pour l'adapter au cas particulier de ce dernier, qu'elle généralise d'ailleurs à toute une classe d'hommes en formant le nom composé « *Europe-returned men* ». Dans sa bouche, l'adjectif « *Europe-returned* » a une connotation de mépris, signifiant quelque chose du genre : « who have returned from Europe after having spent some time there and been influenced by the depraved European culture and thought ». Ce composé, que Naseem invente pour synthétiser cette pensée complexe en deux mots, est dans cette mesure idiosyncrasique, et Rushdie s'en sert pour caractériser son personnage, qui passe ainsi ici (comme dans beaucoup d'autres passages) pour une rabat-joie. C'est tout

---

<sup>256</sup> L'OED fournit la définition suivante : “chiefly *Indian English* (a) adj. (of a person) that has returned after a period spent in another country; (chiefly) *spec.* that has been trained or educated abroad; (b) n. (with *the*) foreign-returned people as a class; (as a count noun) a foreign-returned person”.

cela qu'il s'agit de préserver dans la traduction, si possible sous la forme d'un composé.

Une traduction littérale du nom composé « *Europe returned men* » donnerait le groupe nominal « les hommes (qui sont) revenus/rentrés d'Europe ». Celui-ci peut ensuite être condensé sous la forme suivante, suite à une conversion Adj.>Nom : « les rentrés d'Europe », ce qui permet de supprimer le nom « hommes », ainsi sous-entendu. Cette ellipse rend l'apostrophe plus méprisante : Naseem ne se donne même pas la peine de prononcer ce nom. Le traducteur est même allé plus loin en traduisant « *returned* » à l'aide du nom commun *retour* (transposition Adjectif>Nom), ce tout en conservant le trait d'union du composé original, obtenant ainsi un nom composé roman (ordre déterminé-déterminant) à la fois original, compact et saillant :

« Mon Dieu! Qu'est-ce que j'ai épousé ? Je vous connais, **vous les retour-d'Europe**. [...] »(47)

Bien qu'il s'agisse d'un composé du type N+Prép.+N, il se comporte grammaticalement comme un composé par juxtaposition puisque le premier nom, « retour », est au singulier. Guiloineau a aussi restitué la connotation de mépris de la réplique originale en isolant ce nom composé dans une apposition et en le faisant précéder du pronom « *vous* » au vocatif (interpellation, apostrophe), qui résulte d'une sorte de dislocation dans la mesure où il reprend le pronom objet « *vous* » de la proposition principale. On pourrait d'ailleurs accentuer un peu cette connotation en isolant le vocatif de la manière suivante : « Je vous connais, **vous autres**, les retour-d'Europe ». Il n'en reste pas moins que la stratégie principale adoptée ici permet de préserver la fonction caractérisante de l'adjectif composé de Rushdie.

### **Les adjectifs du type N1+N2+*-ed***

Le type N1+N2+*-ed* serait le 2<sup>ème</sup> le plus répandu, sa proportion s'élevant selon Tournier à 12,5% (2004 : 91). L'adjectif composé qui nous intéresse ici, « *spittoon-brained* » (481), est néanmoins l'un des plus saillants de MC du fait de son sens énigmatique qui, là encore, ne peut être décrypté en dehors du contexte culturel

et diégétique du roman. Comme le mentionne le narrateur dans le premier livre du roman, en Inde, au début du 20<sup>ème</sup> siècle et durant les décennies qui ont suivi, les hommes âgés mâchaient des noix de bétel et jouaient avec les enfants de leur voisinage au jeu dénommé « *bit-the-spittoon* » : le but consistait pour eux à cracher leur jus de bétel en visant un crachoir (*spittoon*), posé à terre à quelques mètres d’eux, tandis que les enfants sautaient et dansaient entre leurs aînés et le récipient en tentant d’éviter leurs crachats. Il faut également avoir à l’esprit ce que ce crachoir représente dans le contexte fictif du roman. Il s’agit d’un objet précieux, puisqu’il est en argent et incrusté de lapis-lazuli (« wondrously-carved, lapis-inlaid, gemstone-crusted » [73]). Il est tout d’abord offert par la Rani de Cooch Naheen à la future mère de Saleem, Mumtaz, en guise de cadeau de mariage. Plus tard, quand Mumtaz, désormais prénommée Amina, épouse son second mari (le futur père de Saleem), le crachoir fait partie de sa dot. Il reste ensuite dans la famille, enfoui dans une malle en fer-blanc, que la famille emporte avec elle lorsqu’elle déménage de Bombay à Karachi. Puis vient la terrible nuit du 22 septembre 1965, pendant la guerre entre l’Inde et le Pakistan, lors de laquelle la maison familiale est bombardée et s’écroule sur tous les membres de la famille, qui meurent écrasés sous les décombres, à l’exception de Saleem, sorti opportunément faire un tour en scooter. Au moment où il se dirige vers la maison familiale, la puissance de l’explosion éjecte le contenu de la malle en fer-blanc dans les airs, dont le crachoir d’argent, qui atterrit sur la tête du protagoniste. La force de l’impact le rend instantanément amnésique. À partir de ce passage, qui clôt le deuxième livre du roman, le crachoir devient le seul objet reliant le protagoniste à sa famille et à son passé, acquérant ainsi une dimension symbolique au sein du roman<sup>257</sup>.

---

<sup>257</sup> Voici une analyse concernant le crachoir d’argent qui nous semble pertinente : « It serves as Saleem’s only tangible remnant of his past life, as well as the object that is responsible for his memory loss. The silver spittoon is an object that works as a memory and as a source of amnesia - both of which help Saleem in times of trouble, or whenever he was in “the nameless dark.” Even when he could not remember his past, this spittoon was important to Saleem. Although he was unaware of why, the spittoon became his “reminder of the outside”; of something that once was. Yes, it was responsible for his memory loss at one point in time, but that amnesia was necessary for the purification and absolvment of guilt. [...] In addition to its personal attachment to Saleem, the spittoon serves as an important motif and symbol for Rushdie; it is a point of return. Many times the spittoon is mentioned as a method for audiences to remember the past without interrupting the progression of the story ».

Ayant tout cela à l'esprit, le lecteur comprend aisément que l'adjectif « *spittoon-brained* », qui apparaît au tout début du troisième livre de MC, signifie approximativement : « suffering from brain damage because one's head has been hit by a spittoon ». On voit donc en quoi l'étrangeté et la cocasserie de cet adjectif composé tient à son contenu sémantique à la fois dense, complexe, inattendu et farfelu. Il apparaît quelques pages après le passage relatant l'explosion, dans une phrase qui dresse le bilan de la catastrophe :

**Spittoon-brained**, Saleem suffered a merely partial erasure, and was only wiped clean whilst others, less fortunate, were wiped out [...] (481)

La structure N1+N2+*-ed* est impossible à reproduire en français, même en inversant l'ordre des mots pour construire un composé de type roman, du fait de l'affixation en *-ed*. Le traducteur ne peut pas non plus se contenter de traduire la périphrase sous-jacente (comme par exemple la longue proposition « suffering from brain damage because his head had been hit by a spittoon ») s'il veut éviter de diluer le composé de Rushdie et affaiblir son impact. Il lui faut donc trouver un moyen de véhiculer le même contenu sémantique à l'aide d'un syntagme à la fois compact et compréhensible. Guiloineau a donc inventé le verbe « crachoirdiser ». Celui-ci est formé à partir du nom commun *crachoir*, qui a été dérivé en verbe du 1<sup>er</sup> groupe à l'aide du suffixe *-iser*, qui, comme on l'a vu au sujet du néologisme fictionnel *unghost/défantômiser*, vient s'intercaler entre la base et la désinence/flexion verbale pour former des verbes en *-iser* qui expriment un changement d'état. Si la base est un substantif, le verbe obtenu signifie « transformer en » + substantif et/ou « soumettre à (l'action de) » + substantif (TLFi). Dans le cas présent, le verbe *crachoirdiser* signifie « soumettre à l'action de » + substantif, Saleem (et plus précisément son cerveau) ayant été soumis à l'action du crachoir qui a percuté son crâne. À ce processus d'affixation vient s'ajouter la lettre « d », entre « crachoir » et « -iser », sans quoi on n'obtiendrait « crachoiriser ». Ce choix nous semble judicieux, notamment d'un

---

[En ligne] <http://midnightschildrenenl.blogspot.fr/2016/12/the-silver-spittoon.html> (consulté le 07/04/2019).

point de vue phonétique : la plosive voisée /d/, en marquant la jonction entre la base et son suffixe, met en valeur le processus d'affixation. Il permet en plus de rapprocher cette création lexicale du verbe *clochardiser*, dont le sémantisme n'est pas sans rappeler la situation de Saleem-adolescent, qui se retrouve sans toit, ayant perdu sa famille et sa maison. Guiloineau a intégré cette création lexicale à un groupe nominal qui la met en valeur :

<p><b>Spittoon-brained</b>, Saleem suffered a merely partial erasure, and was only wiped clean whilst others, less fortunate, were wiped out [...] (481)</p>	<p>Le <b>crachoirdisé du cerveau</b>, Saleem, n'eut à souffrir que d'un effacement partiel, que d'un nettoyage, tandis que d'autres, moins chanceux, étaient purement et simplement nettoyés [...] (503)</p>
--	--

Le verbe *crachoirdiser* est employé sous la forme d'un participe passé adjectival (« crachoirdisé ») qui modifie le nom « cerveau », et le syntagme nominal « crachoirdisé du cerveau », ayant fait l'objet d'une conversion GAdj.>GN, renvoie directement au protagoniste, Saleem. Introduit par l'opérateur de fléchage qu'est le déterminant défini *le*, ce groupe nominal devient le sujet identifié de la phrase, dont il constitue le thème (ou *topic*, en encore *Background*), soit le point de départ du message, l'information considérée comme connue et partagée par l'interlocuteur (ici le lecteur), autrement dit ce qui est présupposé, par opposition au rhème (ou *Comment*, ou encore *Focus*), qui correspond à ce qui est dit du thème, donc les éléments nouveaux apportés par le locuteur. La notion de « crachoirdisé du cerveau », tout à fait originale et inattendue (bien qu'elle ait été « préconstruite » dans le chapitre précédent du roman), est donc introduite comme s'il s'agissait d'une évidence, d'une banalité, d'où l'effet humoristique qui s'en dégage. Guiloineau a ainsi réorganisé la structure informationnelle de la phrase de façon à mettre en relief son invention, qui passerait probablement plus inaperçue sans cette conversion GAdj.>GN et s'il était simplement mis en apposition après le sujet « Saleem » : « Saleem, crachoirdisé du cerveau, n'eut à souffrir que d'un effacement partiel [...] », ou encore « Saleem, avec son cerveau crachoirdisé, n'eut à souffrir que d'un effacement partiel [...] », ou pire : « Saleem, dont le cerveau avait été crachoirdisé, n'eut à souffrir que d'un effacement partiel [...] ». Cela étant, placé en tête de

phrase, le néologisme fictionnel de Guilloineau serait tout de même suffisamment saillant : « Crachoirdisé du cerveau, Saleem n'eut à souffrir que d'un effacement partiel [...] ».

Comme le montrent ces derniers exemples, les adjectifs composés au sémantisme complexe et inattendu de Rushdie jouent un rôle déterminant dans le récit et retiennent de ce fait toute l'attention du traducteur, qui, ne pouvant recourir à des solutions préconstruites, doit s'appuyer sur leur contenu sémantique énigmatique pour concevoir des solutions ingénieuses.

### 2.3. Les pseudo-composés du romancier

Comme nous l'avons vu, bien que la langue anglaise permette de créer des noms et adjectifs composés à l'infini, ces derniers se répartissent en un nombre limité de types et leur processus de construction est régi par un minimum de contraintes. Or Rushdie ne s'est pas contenté d'exploiter la souplesse de cette matrice en se limitant aux configurations existantes. Il a ainsi inventé des unités lexicales que nous appelons des *pseudo-composés*. Ces marqueurs stylistiques ressemblent à de longs composés dans la mesure où leurs composants (généralement au nombre de trois ou plus) sont reliés les uns aux autres à l'aide de traits d'union. Cependant, contrairement à de véritables composés, ils ne sont pas « en relation paraphrastique avec une phrase sous-jacente » (Paillard, 2000 : 47) et ne correspondent à aucun des types de composés répertoriés par les linguistes : ce sont simplement des groupes nominaux plus ou moins longs ou des propositions entières qui renvoient à des notions ou éléments appartenant à l'univers fictif du roman. Du fait de la présence des traits d'union, chacun de ces pseudo-composés apparaît comme un signifiant ayant une « valeur classificatoire » (Souesme, 2003 : 217) et une portée générique. Rushdie détourne en fait le processus de « lexicalisation de syntagmes figés », qui est, comme le remarque Paillard, « très répandu en anglais (*a has-been, a might-have-been, the haves and have-nots*) » (2000 : 66)<sup>258</sup>, en l'appliquant à des syntagmes et propositions de son propre cru. Ce procédé lui permet de singulariser

---

<sup>258</sup> Paillard ajoute que ce processus est employé « de manière pratiquement illimitée en position pré-nominale : *the couldn't care less brigade, a go-as-you-please ticket, the play-as-you-earn system (Paye system), a head-in-the-sand policy*, etc. » (2000 : 66).

chacun des énoncés ainsi traités et d'en faire une unité détachable, isolable du reste de la phrase ou du paragraphe. Étant donné leur structure analytique, aucun de ces *style markers* ne présente de résistance particulière à la traduction en français, mais encore faut-il que le traducteur les prenne en considération.

La plupart de ces marqueurs évoquent des notions ou des phénomènes complexes, impossibles à résumer en un ou deux mots, comme par exemple des phénomènes universaux. Les deux pseudo-composés qui figurent dans l'extrait suivant renvoient par exemple à des attitudes (ou façons d'être) très répandues : « the simple, soldierly virtues of **faith-in-leaders** and **trust-in-God** » (437-438). Guiloineau les a simplement traduits ainsi : « les vertus simples et martiales de **la confiance-dans-les-chefs** et **la foi-en-Dieu** » (458). D'autres constituants de ce type renvoient à des phénomènes d'ordre politique, comme par exemple « travesty-of-justice », « electoral-jiggery-pokery », « death-of-democracy » et « autocratic-tyranny » (452). Les deux derniers ont été restitués ainsi : « mort-de-la-démocratie », « tyrannie-autocratique » (473). Le traducteur n'a en revanche pas conservé les traits d'union des deux premiers, alors qu'on pourrait avoir « parodie-de-justice » et « magouilles-électorales ». Il a cependant traduit « The farce of **four-prime-ministers-in-two-years** » (399) par « La farce des **quatre-premiers-ministres-en-deux-ans** » (418), et tous les traits d'union des pseudo-composés du passage suivant ont été conservés, y compris dans le syntagme nominal « état-d'urgence », traduction française du terme non composé « *Emergency* » :

<p>[...] at exactly the same moment, the word <b>Emergency</b> was being heard for the first time, and <b>suspension-of-civil rights</b>, and <b>ensorship-of-the-press</b>, and <b>armoured-units-on-special-alert</b>, and <b>arrest-of-subversive-elements</b> [...] (583- 585)</p>	<p>[...] à cet instant précis, on entendit pour la première fois l'expression <b>état-d'urgence</b>, ainsi que <b>suspension-des-droits-civiques</b>, <b>censure-de-la-presse</b>, <b>unités-blindées-en-état-d'alerte</b>, et <b>arrestation-des-éléments-subversifs</b> [...] (607-609)</p>
--	---

D'autres pseudo-composés renvoient à des concepts moins répandus, mais qui proviennent d'une expérience partagée. Il peut s'agir d'une tâche peu ordinaire du point de vue d'un civil, mais tout à fait banale pour un militaire, comme par exemple « pursue-relentlessly-arrest-remorselessly » (499), qui a été traduit ainsi :

« poursuivre-sans-relâche-arrêter-sans-remords » (522). D'autres renvoient à une situation couramment vécue par les soldats : « defeated-soldier-on-the-run » (542), efficacement rendu par « soldat-vaincu-en-fuite ». Rushdie recourt aussi à ce procédé pour évoquer une situation que tout le monde peut avoir connue, comme par exemple ici : « the fear of **coming-to-nothing-after-all** » (422), traduit par « la peur d'**arriver-à-rien-en-fin-de-compte** » (442) ou encore « admission-of-guilt, revelation-of-moral-turpitude, proof-of-cowardice » (502), dont les traits d'union n'ont pas été conservés dans la traduction, où les syntagmes nominaux ont été transformés en propositions gérondives : « en avouant ma culpabilité, en révélant mes turpitudes, en reconnaissant ma lâcheté » (525). Le romancier se sert aussi de ce procédé pour désigner un état d'esprit ou un état émotionnel particulier, comme ici : « in the grip of my **fever-for-revolution** [...] » (558), que Guiloineau a traduit par « Moi, en proie à **la fièvre révolutionnaire** » (583), sans conserver les traits d'union, probablement parce qu'il n'y en aurait eu qu'un seul (« la fièvre-révolutionnaire »).

Un certain nombre de pseudo-composés renvoient quant à eux à des phénomènes ou des entités très spécifiques, voire uniques, qui sont ainsi présentés comme des notions génériques, préexistantes, connues de tous. L'extrait suivant désigne par exemple les enfants de minuit tels qu'ils sont perçus et considérés par le gouvernement d'Indira Ghandi quand celui-ci se met à les traquer pour les stériliser : « freaks-who-ought-to-be-finished-off » (422), ce qui a été traduit par « des phénomènes-de-foire-qui-devaient-être-liquidés » (442). D'autres pseudo-composés consistent en des relatives libres en *what*. Certains d'entre eux renvoient à un ensemble d'idées abstraites, comme dans cet extrait où le narrateur évoque sa relation avec les autres enfants de minuit : « I continued to believe – I continue now – that **what-we-had-in-common** would finally have outweighed **what-drove-us-apart**. » (415). Tous deux ont été traduits sans difficulté : « ce-que-nous-avons-en-commun » et « ce-qui-nous-obligea-à-nous-séparer » (442).

D'autres pseudo-composés permettent de faire référence à une occurrence située taboue. La formule « what-falls-out-of-the-sky » (476) désigne ainsi les deux bombes qui ont annihilé la maison des parents de Saleem et la plupart des membres de sa famille. Bien qu'elle apparaisse dans un passage relaté au prétérit, le verbe est

ici au présent simple, comme s'il s'agissait d'une expression idiomatique évoquant un phénomène habituel et banal. Cet élément vient conclure une très longue phrase, caractérisée par la syntaxe du flux continu et articulée, non pas par des signes de ponctuation, mais par la conjonction « *and* », qui revient ainsi seize fois en l'espace de neuf lignes et demie (soit en moyenne deux fois par ligne). Guiloineau, qui devait donc gérer cette syntaxe problématique (ce qu'il fit en ajoutant des virgules devant quelques conjonctions « *et* », et en démultipliant les propositions relatives en « *qui* », tout en les faisant précéder de virgules), n'a pas jugé nécessaire de préserver ce pseudo composé, qu'il a simplement traduit par « ce qui tombait du ciel » (497), rétablissant ainsi la concordance des temps (le pseudo-composé de Rushdie étant conjugué au présent). Il nous semble pourtant qu'il aurait pu opter pour « ce-qui-tombe-du-ciel » sans beaucoup affecter l'intelligibilité du texte. Une demi-page plus loin, les deux bombes sont de nouveau évoquées à l'aide de la variante suivante : « what-purifies-and-sets-me-free » (477), dont la forme a cette fois-ci été conservée dans la traduction, sans doute parce qu'elle apparaît dans une phrase certes longue, mais à la ponctuation tout à fait canonique : « ce-qui-purifie-et-me-libère » (498).

Rushdie emploie le même procédé stylistique pour renvoyer à un autre élément tabou : les testicules qui ont été excisées, le pseudo-composé renforçant ainsi l'aspect énigmatique du passage :

<p>[...] something frying in an iron skillet, soft unspeakable somethings spiced with tumeric coriander cumin and fenugreek . . . the pungent inescapable fumes of <b>what-had-been-excised</b>, cooking over a low, slow fire. (614)</p>	<p>[...] quelque chose en train de frire dans un poêlon, des choses sans nom assaisonnées au safran coriandre cumin et fenugrec... l'odeur lourde et inévitable de <b>ce-qui-a-été-excisé</b> cuisant à feu très, très doux. (639)</p>
---	--

Plusieurs pseudo-composés consistent ainsi en des relatives sans antécédent parce qu'elles servent à nommer l'indicible, l'innommable, comme par exemple « what-happened-at-the-Rann » (468), traduit par « ce-qui-s'était-passé-dans-le-Rann » (489), ou encore « what-was-achieved-by-bombing-patterns » (469), qui renvoie à l'anéantissement de la famille de Saleem, et que Guiloineau a traduit par « ce que firent les bombardements » (491), sans conserver les traits d'union, peut-être parce

qu'il s'agit d'une prolepse et que de ce fait, le lecteur ne sait pas encore ce que ces bombardements ont entraîné à ce stade du roman. Enfin, tout au long de la deuxième partie de son roman, Rushdie recourt à ce procédé à plusieurs reprises pour évoquer la menace mortelle, insaisissable et indicible qui pèse sur son narrateur-protagoniste. Cela donne lieu à plusieurs variantes du même pseudo-composé, qui se répondent ainsi en différents endroits du récit. C'est sans doute pour cette raison que Guiloineau les a systématiquement préservés : « what-chews-at-bones-beneath-the-skin » (390) a ainsi été traduit par « ce-qui-ronge-les-os-sous-la-peau » (408), tandis que « What-chews-on-bones » et « What-gnaws-on-bones » (409, 620, 536) ont tous deux été rendus par « Ce-qui-ronge-les-os » (428, 560, 644).

Enfin, Rushdie se sert de ce procédé pour produire une sorte d'effet d'annonce : de par leur forme, certains pseudo-composés sous-entendent que les référents auxquels ils renvoient joueront un rôle crucial dans son récit. Ainsi, avant même d'avoir informé le lecteur de la fin tragique des membres de sa famille dans les bombardements, le narrateur mentionne l'existence de « deux dernières bombes » de manière à attirer l'attention du lecteur sur ce détail, sans en dire plus : « And still I must tell you about **two-last-bombs**. », puis un peu plus loin : « And **two-more-bombs** demand to be told. » (475). Guiloineau n'a pas jugé nécessaire de conserver le procédé, ayant traduit ces deux phrases ainsi : « Et il faut encore que je vous parle **des deux dernières bombes**. » ; « Il reste encore à raconter l'histoire **de deux bombes**. » (496). Dans la première phrase, son choix du déterminant défini *les* (car *des* = *de* + *les*) au lieu d'un déterminant indéfini (soit de « Et il faut encore que je vous parle **de** deux dernières bombes. ») a pour effet d'identifier l'occurrence particulière des deux dernières bombes, et donc de sous-entendre que leur existence est présupposée, alors que le lecteur ne sait pas, à ce stade du roman, de quelles bombes il s'agit. Ce choix peut sembler intéressant dans la mesure où il amplifie l'aspect énigmatique de la phrase. On peut par contre se demander pourquoi la seconde phrase n'a pas été traitée de la même manière (« [...] l'histoire **de** deux bombes » au lieu de « [...] l'histoire **des** deux bombes ») : un fléchage à valeur d'identification paraîtrait tout à fait naturel puisque les deux bombes en question ont déjà été mentionnées dans le co-texte avant. En optant pour un article indéfini

Guiloinéau induit le lecteur en erreur car il opère une extraction d'une occurrence qui n'a pas encore été identifiée, donnant ainsi l'impression qu'il ne s'agit pas des deux bombes mentionnées précédemment, mais de deux nouvelles bombes. Cela aurait donc pu être évité en inversant les articles des deux phrases. Il nous semble d'autre part que les traits d'union pouvaient être conservés. Ces deux pseudo-composés pourraient donc être préservés ainsi : « Et il faut encore que je vous parle **de deux-dernières-bombes.** », « Il reste encore à raconter l'histoire **des deux-autres-bombes.** ».

Bien qu'ils puissent paraître problématiques à première vue, les pseudo-composés de Rushdie ne posent aucune difficulté en traduction. Leur fonction étant essentiellement de mettre un signifié complexe en relief en le déguisant en composé, le traducteur peut appliquer ce même procédé à sa traduction, quelle que soit la constitution du segment concerné (groupe nominal, proposition ou même phrase), ce qui revient, dans la plupart des cas, à procéder à une traduction littérale.

## 2.4. Synthèse

Contrairement aux pseudo-composés du romancier, la plupart de ses adjectifs composés non lexicalisés sont assez problématiques en traduction française. Le traducteur est souvent contraint de privilégier le signifié du composé original aux dépens de son signifiant, dont la configuration morphologique typiquement germanique ne peut être conservée en français. De ce fait, la valeur classificatoire (ou portée générique) apparente de ces composés est perdue dans la traduction, à quelques exceptions près<sup>259</sup>.

Il ressort néanmoins de nos analyses qu'il est possible de traduire ces adjectifs composés sans reconstituer *in extenso* leur phrase sous-jacente, en produisant des syntagmes relativement synthétiques qui permettent de préserver leur densité sémantique et l'effet de nouveauté morpho-sémantique qui en émane. Bien que nous n'ayons probablement pas découvert toutes les stratégies traductives adaptées au traitement de ces marqueurs, tentons de dresser un bilan des procédés

---

<sup>259</sup> Les deux solutions qui rendent le mieux cette valeur générique des composés de Rushdie sont, à notre sens, les composés « *mâcheurs-d'âme* » et « *les retours-d'Europe* ».

de traduction efficaces et récurrents que nous avons identifiés, et qui peuvent donc, à notre sens, être considérés comme des stratégies adéquates.

L'effet de nouveauté que produisent les adjectifs composés de Rushdie tient en partie à leur grande densité sémantique, elle-même due à la compacité de leur configuration morfo-syntaxique. Il s'agit donc de privilégier les constructions syntaxiques compactes et synthétiques. Les adjectifs composés du type Adv.+V-*en*, syntaxiquement très proches d'un syntagme adjectival français, se prêtent tout à fait à la stratégie du calque syntaxique (avec conservation du trait d'union). La compacité des adjectifs en N+V-*ing* peut quant à elle être plus facilement préservée à l'aide de transpositions Verbe>Nom ou Verbe>Adj. et de modulations voix active>voix passive, cette dernière stratégie permettant de procéder à une ellipse et d'obtenir un syntagme moins analytique.

Il est en revanche plus difficile d'identifier des procédés efficaces adaptés à la traduction des adjectifs composés en N+V-*en* et en N1+N2+*-ed*, dont le contenu sémantique est inattendu. Les adjectifs « *djinn-sodden* » et « *Europe-returned* », tous les deux du type N+V-*en*, ont nécessité des réaménagements syntaxiques complètement différents (« abruti par les djinns » et « les retours d'Europe »). Une approche traductive commune se dégage cependant de nos observations : c'est en exploitant le contenu sémantique unique et original de chacun de ces *style markers* que le traducteur peut élaborer des stratégies traductives efficaces et concevoir des syntagmes synthétiques.

La préservation de l'effet produit par ces *style markers* dépend d'autre part des choix lexicaux du traducteur, la moindre lexie, le moindre morphème sélectionné pouvant permettre de reproduire un effet de sens du composé de Rushdie : association lexicale inhabituelle (« *never-before-glimpsed* » > « jamais-**entrevus** » ; « *much-mutilated* » > « **trop**-mutilé », « *soul-chewing* » > « **mâcheurs**-d'âme »), densité sémantique (« *newly-sensitized* » > « nouvellement-**sensibles** » au lieu de « nouvellement-**sensibilisées** »), lexie se prêtant à un jeu de mots métaphorique (« *djinn-sodden* » > « **abruti** par les djinns »), connotation particulière (« *Europe-returned men* » > « **les Ø retours**-d'Europe »), ou encore notion sophistiquée (« *spittoon-brained* » > « **le crachoirdisé** du cerveau »).

Enfin, il semblerait que les adjectifs composés au contenu sémantique inattendu aient donné lieu aux stratégies traductives les plus créatives et efficaces. On peut supposer que la fonction à la fois poétique et référentielle de ces *style markers* en fait une source d'inspiration particulièrement stimulante pour le traducteur, comme pour le traductologue.

### 3. La double figure métaphorique du portrait de Saleem

#### 3.1. Les métaphores vives : remarques préalables

Rushdie a développé un « art de la concision, de la formule frappante » (Pesso-Miquel, 2007 : 43), notamment en recourant à des métaphores vives<sup>260</sup> particulièrement suggestives, dont certaines constituent des néologismes fictionnels résultant de processus d'affixation ou de composition. Contrairement à la métaphore « morte », « usée » ou « figée », qui est « lexicalisée ou en voie de lexicalisation, car entérinée par l'usage fréquent qui en est fait » (Jamet, 2003 : 128), la métaphore vive est « une création d'auteur [...] qui confère de la force et de l'originalité à l'expression » (Ballard, 2004 : 132). Denis Jamet précise qu'il s'agit d'« un phénomène de parole » qui « sert à jeter un jour nouveau sur les choses, à établir de nouvelles relations entre deux domaines conceptuels qui n'avaient pas – théoriquement – vocation à être mis en relation » et qu'elle recourt grandement à l'imagination, voire à l'imaginaire » (2003 : 128)<sup>261</sup>. Si les métaphores vives ont une fonction esthétique certaine, leur fonction principale est « cognitive » ou « conceptuelle », car comme les métaphores figées ou semi-figées, elles permettent de référer au réel en l'abordant « d'une autre façon, selon un nouveau prisme, grâce aux concepts qui interagissent de façon inattendue lors du transfert métaphorique » (Jamet & Terry, 2018 : §37). Dans le cadre particulier d'une œuvre de fiction, une

---

<sup>260</sup> Cette expression, qui est elle-même une métaphore, initialement forgée par Ricoeur dans *La Métaphore vive* (1975), est maintenant couramment employée par les spécialistes de la métaphore.

<sup>261</sup> Jamet évoque un troisième type de métaphore : la catachrèse, qui « n'est pas perçue comme une figure, car imposée par la langue » puisqu'elle sert à « nommer une réalité pour laquelle aucun terme n'existe ; *feuille (de papier)*, *bras (de mer)*, *pied (d'une table)*, etc. L'image n'est alors pas ou plus perçue » (2003 : 128).

métaphore vive procure une nouvelle perception non pas du réel, mais de la diégèse de l'œuvre en question.

Jamet et Terry expliquent que dans tout acte métaphorique,

[...] les deux « termes » mis en relation appartiennent à deux domaines différents : un domaine cible (parfois appelé aussi *tenor/topic/target/primary subject*), c'est-à-dire ce à quoi la métaphore réfère, et un domaine source (parfois appelé aussi *vehicle/subsidiary subject/secondary subject*), c'est-à-dire le concept utilisé de façon analogique pour référer au concept cible. (2019 : §16)

Selon la terminologie de Nicolas Laurent, le « terme » du « domaine cible » est le « signifié littéral », ou « imagé », et le « terme » du « domaine source » est le « signifié dérivé », ou « imageant » (2001 : 54). Alors que l'« imageant » constitue le fondement de toute métaphore et est donc nécessairement présent dans l'énoncé, l'« imagé » l'est plus rarement. Laurent distingue ainsi les métaphores dont l'« imagé » est absent de l'énoncé et doit donc être déduit du contexte, qu'il appelle « métaphores *in absentia*, de celles dont l'« imagé » est exprimé, qu'il appelle « métaphores *in praesentia* » (*ibid.* : 55).

### 3.2. Les deux imageants récurrents

Si l'on se réfère à cette terminologie, la plupart des métaphores vives que l'on trouve dans MC sont *in praesentia*, quoique l'on y relève également plusieurs métaphores filées *in absentia*. Le narrateur-protagoniste, Saleem, recourt notamment régulièrement à des formules métaphoriques<sup>262</sup> lorsqu'il évoque sa propre apparence physique. À ses tares physiques de naissance (son nez est immense et ses tempes sont bombées) s'ajoutent plusieurs stigmates, accumulés au long de sa vie (et au fil du roman), de sorte que son apparence devient progressivement monstrueuse. Saleem étant né à l'heure précise de l'indépendance de l'Inde et sa vie étant fortement déterminée par l'histoire de ce pays, ces tares et stigmates peuvent être perçus comme celles d'un martyr dont le destin a été déterminé par celui de son

---

<sup>262</sup> Nous employons ici le terme « métaphorique » au sens large, dans le sens de « qui est fondé sur une relation d'analogie ou de similarité » (TLFi).

pays. Les tournures métaphoriques avec lesquelles le narrateur et protagoniste compose son autoportrait lui confèrent un aspect grotesque à cause des deux « imageants » qu'il utilise de façon récurrente pour évoquer ses tares de naissance : l'imageant « *cucumber* », qu'il associe à son nez immense, et l'imageant « *horn* » qu'il associe à ses tempes bombées. Leur fonction cognitive est de décrire le protagoniste du roman de façon efficace<sup>263</sup>, tandis que leur fonction esthétique est de surprendre et séduire le lecteur<sup>264</sup>. Cette double figure de sens apparaît à différents stades du roman, à chaque fois dans une configuration morpho-syntaxique différente (comparaison, nom composé germanique, adjectif composé germanique, etc.), toutes ces variations constituant ainsi une sorte de « filon » métaphorique évolutif que l'on peut suivre au long du récit. Le traducteur Michel Gresset signale que ces métaphores « itératives » font partie des « incontournables » qui doivent absolument être restitués en traduction (1983 : 515). On peut dès lors se demander comment ces variations d'une même image peuvent être préservées dans la traduction française.

Jamet passe en revue trois différents types de problèmes auxquels le traducteur peut être confronté en présence d'une métaphore, lors de la phase indispensable d'« interprétation » (Jamet, 2003 : 133). Le premier concerne le sens littéral ou figuré de la métaphore : dans certains cas, « le traducteur sera bien en mal de décider si l'énoncé doit être décodé littéralement ou métaphoriquement » (*ibid.* : 129). Le second est lié à la « dépendance co(n)textuelle » de la figure : certaines métaphores ne pourront ainsi être décodées que grâce au co-texte ou au contexte (*ibid.*). Le dernier obstacle tient à la dimension implicite, indicible et polyphonique de la métaphore, qui « en dit toujours plus qu'un énoncé littéral » et dont le sens « réside justement dans cet implicite, cet indicible » (*ibid.* : 130). Aucun de ces problèmes ne se pose concernant la double figure de sens qui nous occupe. Ayant lu le roman depuis le début, le lecteur-traducteur comprend sans difficulté que l'énoncé doit être décodé métaphoriquement (il sait bien que Saleem n'a pas un concombre en guise de nez et des cornes en guise de tempes) ; ces métaphores étant *in praesentia*, elles peuvent être décodées en dehors du co(n)texte ; enfin, le choix des imageants « *cucumber* » et « *horn* » est tout à fait explicite : il est évident que ces

<sup>263</sup> Il s'agit donc de la fonction référencielle de ces *style markers* (Voir Jakobson, 1960 : 353).

<sup>264</sup> Il s'agit donc de la fonction poétique de ces *style markers* (Voir Jakobson, 1960 : 356-357).

derniers servent à suggérer l'aspect extraordinaire du nez et des tempes du protagoniste. Ils peuvent de ce fait être simplement traduits par leur équivalent français (« concombre » et « corne »). La difficulté réside ailleurs : comment le traducteur peut-il traduire cette double figure métaphorique itérative de manière à préserver son évolution au fil du roman ?

### 3.3. Évolution de la double figure de sens

Avant d'aborder les occurrences de cette double figure dans l'ordre dans lequel elles apparaissent dans le roman, en les confrontant à chaque fois à leur traduction, apportons quelques précisions concernant l'un des deux imagés en question : le nez de Saleem. Si celui-ci est l'objet d'une figure de sens, c'est parce qu'il joue un rôle primordial dans le roman, mais aussi parce qu'il sied particulièrement à la métaphore. Tout d'abord, de par sa grande taille, il certifie (à tort), pendant plus de la moitié du roman, l'ascendance du garçon : Saleem est le fils naturel de ses parents, puisqu'il a visiblement hérité le nez immense de son grand-père maternel, Aadam Aziz. De plus, c'est de son nez que le protagoniste va tirer ses pouvoirs surnaturels. Depuis sa naissance, il a le nez qui coule et, pire encore, son nez est encombré de morve en permanence ; c'est à cause de cela qu'un jour, un bouleversement se produit dans sa tête : un reniflement de trop déclenche une implosion dans ses sinus, qui entraîne une remontée soudaine de mucus nasal vers le cerveau. Le choc électrique qui en résulte débloque d'un coup son pouvoir de télépathie, ce qui lui permettra de se connecter à tous les autres enfants de minuit et de rencontrer son redoutable rival, Shiva, l'enfant naturel de ses parents qui aurait dû vivre sa vie<sup>265</sup>. Plus tard dans son adolescence, Saleem, dont le nez est toujours bouché, se fait opérer des sinus (contre son gré), ce qui lui fait instantanément perdre son pouvoir de télépathie. Mais en échange, il acquiert un nouveau pouvoir : son nez immense, enfin débouché, est maintenant doué d'un flair extraordinaire qui lui permet de décrypter les émotions de quelqu'un en percevant l'odeur sécrétée par ses glandes et, plus tard, de détecter les mines pendant la guerre entre le Pakistan occidental et sa province rebelle. Chacune des métaphores évoquant le nez du

---

<sup>265</sup> Pour rappel, Saleem et Shiva ont été échangés à leur naissance à l'insu de leurs parents.

protagoniste-narrateur rappelle donc à la fois la grande taille de cet organe et son rôle déterminant dans la vie du protagoniste – et donc indirectement dans l’histoire de son pays.

Dans la bouche de certains personnages du roman, l’imageant « *cucumber* » apparaît sous la forme d’une simple comparaison qui ne pose pas de problème particulier pour la traduction française :

They were unwillingly fascinated by this man **with his nose like a cucumber** and his head which rejected memories families histories, which contained absolutely nothing except smells... (489)

Ils étaient malgré eux fascinés par cet homme **avec un nez comme un concombre** et une tête qui rejetait ses souvenirs de famille, qui ne contenait absolument rien, que des odeurs... (511)

“Allah, **even his nose looks like a vegetable.**”<sup>266</sup> (489)

« Allah, **même son nez a l’air d’un légume !** » (512)

En revanche, les autres occurrences de l’imageant « *cucumber* » sont plus problématiques, tout comme celles de l’imageant « *horn* ». Analysons à présent l’évolution de cette double figure de style au fil du récit, afin d’appréhender son évolution dans le texte original d’un côté, dans la version française de l’autre.

### **Première étape**

Voici le passage où les deux imageants apparaissent pour la première fois : Saleem vient de naître. Il n’est pas beau (tête toute ronde, taches sur le visage et l’oreille, absence de menton, tempes proéminentes et nez immense), mais sa mère est soulagée de voir que la prophétie selon laquelle elle mettrait au monde un enfant à deux têtes ne s’est pas réalisée :

Amina Sinai, immeasurably relieved by my single head, gazed upon it with redoubled maternal fondness, seeing it through a beautifying mist, ignoring

---

<sup>266</sup> Cette phrase est prononcée par Ayooba, le compagnon d’armes de Saleem, qui l’a auparavant traité de « bringjal », de « vegetable » (488).

the ice-like eccentricity of my sky-blue eyes, **the temples like stunted horns**, even **the rampant cucumber of the nose**.

Baby Saleem's nose: it was monstrous; and it ran. (169)

La comparaison zoomorphique « the temples like stunted horns » opère un rapprochement explicite entre l'imagé « *temples* », qui renvoie au classème Animé-Humain, et l'imageant « *stunted horns* », qui renvoie au classème Animé-Non Humain, ce dernier n'étant qu'un élément de comparaison permettant de mettre en évidence un ou des aspects qu'il partage avec l'imagé. Le syntagme nominal complexe « the rampant cucumber of the nose » n'est pas une comparaison au sens strict, dans la mesure où l'outil de comparaison n'est pas exprimé mais sous-entendu. Cette assimilation par identification pourrait être paraphrasée ainsi : « My nose, which was/looked **like** a rampant cucumber ». L'imagé « *nose* », qui renvoie au classème Animé-Humain, est explicitement identifié à l'imageant « *rampant cucumber* », qui renvoie au classème Non Animé-Végétal. La construction de Rushdie donne la priorité à l'imageant et « objectifie » ainsi le nez de Saleem. Dans les deux cas, le lecteur assiste à la construction de ce qui va devenir une métaphore.

Observons la traduction de la comparaison :

[...] the temples like stunted horns [...] (169)	[...] mes tempes qui ressemblaient à des cornes arrêtées en pleine croissance [...] (181)
---	---

Le traducteur l'a rendue encore plus explicite en traduisant « *like* » par la proposition relative « qui ressemblaient à... ». Il a également explicité le terme « *stunted* », qu'il aurait pu traduire par « embryonnaires ». Enfin, sans doute par souci de cohérence, le lien au narrateur-énonciateur a été mis en évidence par le déterminant possessif « *mes* », qui remplace le déterminant « *the* ». Le texte original, beaucoup plus factuel que la traduction, suggère une perception plus objective.

Pour ce qui est de la métaphore « the rampant cucumber of the nose », elle consiste en la structure N+*of* a+N, assez courante en anglais (avec une connotation parfois péjorative) (par exemple « a mountain of a man » et « a junk-heap of a car »),

mais inexistante en français. Il faut donc la transformer sans affaiblir son pouvoir d'évocation. La traduction de Guiloineau semble assez judicieuse :

[...] the rampant cucumber of the nose [...] (169)	[...] le concombre exubérant qui me servait de nez [...] (181)
--	--

Prise au sens propre, la proposition relative « qui me servait de... » acquiert une dimension humoristique car elle suggère que Saleem n'a pas de vrai nez, qu'il est né avec un concombre à la place du nez, et qu'il doit se débrouiller pour que ce concombre remplisse les fonctions d'un nez et se fasse passer pour un nez. Il ne s'agit pas d'un nez qu'on fait passer pour un concombre, mais d'un concombre qu'on fait passer pour un nez. Le pouvoir de suggestion de la formule de Rushdie est dans cette mesure accentué. Ce choix a entraîné la réintroduction du pronom objet « *me* », qui renvoie au narrateur-énonciateur (le pronom *lui* ne pouvant convenir puisque la narration est à la première personne du singulier). Or cela a pour effet d'injecter un peu subjectivité : il s'agit du point de vue du narrateur, qui prend de la distance, fait preuve d'autodérision.

On constate donc que le changement des pronoms dans la traduction a pour effet d'injecter de la subjectivité (celle du narrateur), atténuant ainsi le phénomène de distanciation du texte original. D'autre part, Guiloineau a rendu la comparaison de Rushdie plus explicite et donc moins suggestive, mais il a compensé cela en renforçant le pouvoir de suggestion de la métaphore du texte original. Enfin, en construisant les deux figures de sens à l'aide d'une relative en « *qui* », le traducteur a étoffé le texte et a produit un parallélisme structurel qui génère un rythme binaire et restitue le parallélisme du texte original. Les deux figures métaphoriques renvoyant aux tares de naissance de Saleem sont ainsi rapprochées et mises sur le même plan :

Amina Sinai, immensément soulagée par ma tête unique, la contemplait avec une tendresse maternelle redoublée, la voyant à travers un brouillard embellissant, et ignorait la bizarrerie glacée de mes yeux bleu ciel, **mes tempes [qui ressemblaient à des cornes arrêtées en pleine croissance]**, elle ignorait même **le concombre exubérant [qui me servait de nez]**.

Le nez du petit Saleem : il était monstrueux ; et coulait. (181)

A l'aide de ces deux figures de sens, le narrateur a maintenant posé le décor : il est dorénavant admis (par le lecteur) que le nez de Saleem ressemble à un concombre et que ses tempes sont comparables à des embryons de cornes.

### Seconde étape

Deux-cent-trente-sept pages plus loin, imageants et imagés sont simplement assemblés sous la forme succincte et elliptique d'un nom composé germanique de type N1+N2 : « *cucumber-nose* » et « *horn-temples* ». Ils apparaissent dans une longue série (une énumération-bloc) principalement faite de noms composés :

[...] maybe, despite everything, despite **cucumber-nose** stinface chinlessness **horn-temples** bandy-legs finger-loss monk's-tonsure and my (admittedly unknown to them) bad left ear, despite even the midnight baby-swap of Mary Pereira... maybe, I say, in spite of all these provocations, my parents loved me. (418)

Dans chacun de ces composés, le repère N1, soit « *cucumber* » et « *horn* », est transformé en pseudo-adjectif qualifiant le repéré N2, soit « *nose* » et « *temples* ». Comme on l'a vu, « un nom composé a une valeur classificatoire : le premier terme du nom composé nous renseignant sur une des caractéristiques inhérentes au second, il permet de déterminer un type »<sup>267</sup> (Souesme, 2003 : 217). Ce sont donc les propriétés notionnelles, qualitatives, des lexies *cucumber* et *horn* qui sont prises en compte<sup>268</sup> et qui permettent d'obtenir « un nouvel élément lexical » (Chuquet & Paillard, 1989 : 59), ou, selon l'expression de Souesme (*Op. cit.*), une « nouvelle entité sémantique » renvoyant à une sous-classe. Tournier observe justement que ce procédé est particulièrement compatible avec une métaphore :

La composition, matrice de néologie morphologique, s'accommode fort bien de la combinaison avec une matrice de néologie sémantique, et plus particulièrement la

---

<sup>267</sup> N1 sert à qualifier N2, à la manière d'un adjectif, c'est pourquoi il ne s'accorde pas en nombre : bien que « temples » soit au pluriel, « horn » reste au singulier.

<sup>268</sup> C'est pourquoi il est précédé du déterminant Ø et ne présente pas de marque de pluriel (Voir Souesme, 2003 : 218).

métaphore : bien des composés ont un sens métaphorique : *fashion-plate, iron curtain, lame duck, paper tiger...* (2004 : 182)

Les différents éléments du nom composé doivent entrer dans une relation primitive au niveau des notions. Or dans le cas de « *cucumber-nose* » et « *horn-temple* », la relation d'identification entre les deux termes (*nose* = *cucumber* ; *temple* = *horn*) est une pure invention de l'énonciateur. En optant pour le processus de composition par juxtaposition, Rushdie fait donc passer pour évidente et acquise cette adéquation entre « *nose* » et « *cucumber* » et entre « *temple* » et « *horn* », soit le caractère composite, monstrueux du visage de Saleem. Ainsi, tout comme les autres composés non lexicalisés du romancier, ces métaphores résultent d'une néologie morpho-sémantique : l'innovation lexicale concerne à la fois le signifiant et le signifié.

Il est impossible de produire le même effet dans la traduction sans recourir à un processus de composition par juxtaposition. Or, nous l'avons déjà mentionné, cette matrice n'est permise que pour un nombre limité de relations en français. Guiloineau y a tout de même recouru pour le premier des deux noms composés (« *cucumber-nose* ») en rétablissant l'ordre déterminé-déterminant<sup>269</sup> : « nez-concombre ». Les liens prépositionnels exprimés dans la majorité des composés de type roman (voir Chuquet & Paillard, 1989 : 187-188), sont sous-entendus et remplacés par un trait d'union, le composé obtenu pouvant être considéré comme la forme elliptique et contractée de « nez en concombre » ou de « nez de concombre » (« *en* » signifiant « en forme de » ou « fait en » et « *de* » signifiant « fait de » ou « constitué de »). Cette solution permet de conserver à la fois la métaphore du nom composé d'origine et son aspect succinct et elliptique.

Le second nom composé (« *horn-temple* ») est quant à lui remplacé par un syntagme nominal à la syntaxe beaucoup plus banale (N+Adj.) : « tempes cornues ». La relation d'identification entre N1 et N2 est affaiblie car la seule interprétation qui subsiste ici est : « des tempes en forme de cornes » :

---

<sup>269</sup> En respectant l'ordre déterminant-déterminé des composés de type germaniques, on obtiendrait « concombre-nez », ce qui serait à la fois très étrange et peu compréhensible.

<p>[...] maybe, despite everything, despite <b>cucumber-nose</b> stainface chinlessness <b>horn-temples</b> bandy-legs finger-loss monk's-tonsure and my (admittedly unknown to them) bad left ear, despite even the midnight baby-swap of Mary Pereira . . . maybe, I say, in spite of all these provocations, my parents loved me. (418)</p>	<p>[...] peut-être que, malgré tout, malgré les <b>nez-concombre</b> taches du visage absence de menton doigt coupé <b>tempes cornues</b> jambes torsées tonsure de moine et ma (qu'ils ignoraient apparemment) mauvaise oreille gauche, même malgré l'échange des enfants par Mary Pereira... malgré tout cela, dis-je, malgré toutes ces provocations, peut-être que mes parents m'aimaient. (438)</p>
--	--

Ce choix, qui tient sans doute au fait que « tempes cornues » s'insère dans une série de syntagmes syntaxiquement similaires (« ...doigt coupé tempes cornue jambes torsées... »), permet néanmoins de préserver le caractère métaphorique, succinct et elliptique du composé de Rushdie. Si le traducteur n'a pas procédé comme il l'a fait pour traduire « *cucumber-nose* », en optant pour un nom composé de type roman avec ellipse de la préposition (« tempes-cornes »), c'est sans doute aussi parce qu'il peut sembler plus surprenant d'assimiler des tempes à des cornes que d'identifier un nez à un légume rond ou allongé, dans la mesure où un nez peut présenter des similarités avec un concombre, alors que des tempes ne ressemblent généralement pas à des cornes, elles en sont plutôt le support<sup>270</sup>. Cette solution ne nous semble pas pour autant inacceptable dans le contexte du roman.

### Troisième étape

La métaphore du nez réapparaît soixante-huit pages plus loin sous la forme d'une création par affixation et dérivation lexicale : l'adjectif « *cucumbery* », qui résulte ainsi lui aussi d'une néologie morpho-sémantique :

His nose: bulbous, **cucumbery**, tip blue with cold. And on his head a monk's tonsure where once Mr Zagallo's hand. And a mutilated finger whose missing segment fell at Masha Miovic's feet after Glandy Keith had slammed. And stains on his face like a map . . . (486)

<sup>270</sup> Les composés « nez-patate » et « nez-ballon » paraîtraient ainsi moins étranges et donc plus acceptables que « nez-poil » et « nez-algue » (voir Tournier, 2004 : 77, pour ce qu'il appelle le « critère fréquentiel »).

L'ajout du suffixe métataxique *-y* a permis de dériver le nom commun *cucumber* en adjectif<sup>271</sup>, à la manière de *sunny* et de *spicy* par exemple, permettant de former un adjectif à partir d'un nom. Comme dans le cas des autres néologismes fictionnels issus de processus d'affixation, les trois contraintes qui régissent cette matrice de construction sont bien respectées<sup>272</sup>.

Le traducteur a naturellement adopté une démarche similaire. Il est parti du nom commun *concombre*, auquel il a ajouté un suffixe métataxique dénominal et adjectival français. Beaucoup de suffixes assez fréquents auraient pu faire l'affaire : *-aire*, *-ique*, *-(i)al(e)*, *-(i)el(le)*, *-eur/-eux/-euse*, *-et(te)* ou encore *-ot(te)*, même si certains d'entre eux ont une connotation péjorative et expriment un sens supplémentaire. Guilloineau a choisi d'utiliser le suffixe plus rare *-esque* pour former son adjectif « concombresque » à la manière des adjectifs *carnavalesque*, *cauchemaresque*, *chevaleresque*, *clownesque*, *dantesque*, *donjuanesque*, *éléphantique*, *gargantuesque*, *guignolesque*, *romanesque*, *somnambulesque*, ou encore *titanesque*<sup>273</sup>. Selon le TLFi, le suffixe *-esque*, permet de former des adjectifs « qui indiquent une ressemblance, une manière d'être ou d'agir dont on accuse l'originalité dans un sens plus ou moins péj. ou laudatif ». L'adjectif « *éléphantique* » signifie ainsi « qui est propre à l'éléphant ou qui ressemble à un éléphant » est donc métaphorique et met l'accent sur le caractère original, inhabituel de la réalité à laquelle renvoie le nom qu'il modifie. D'un point de vue phonétique, ce suffixe est relativement saillant et percutant du fait de sa longueur relative (succession de trois phonèmes distincts/*esk/*) et de sa consonne plosive finale /*k/*. Il semble donc particulièrement adéquat pour suggérer la taille extraordinaire du nez de Saleem :

Son nez : bulbeux, **concombresque**, avec l'extrémité bleuie par le froid. Et, sur la tête, une tonsure de moine, où autrefois la main de M. Zagallo. Et un doigt mutilé dont le bout manquant tomba aux pieds de Masha Miovic, quand Keith la glande eut claqué la porte. Et des taches sur son visage comme une carte... (508)

---

<sup>271</sup> Le suffixe *-y*, extrêmement fréquent, pouvant être, selon les cas, désadjectival et nominal ou bien dénominal et adjectival (comme ici).

<sup>272</sup> Pour rappel, il s'agit de la contrainte morpho-phonique, la contrainte d'ordre et la contrainte sémantique.

<sup>273</sup> On peut aussi penser au fameux néologisme « abracadabrantesque », qu'on attribue à Arthur Rimbaud et qui a été popularisé par Jacques Chirac.

C'est donc le caractère *grotesque* du visage du protagoniste qui est ainsi mis en avant dans la traduction.

#### Quatrième étape

Trente pages plus loin, les deux noms composés métaphoriques de Rushdie resurgissent dans une énumération composée de syntagmes nominaux<sup>274</sup> qui évoquent tous les tares, mutilations et infirmités du narrateur-protagoniste :

[...] and now, I lamented **cucumber-nose**, stain-face, bandy legs, **horn-temples**, monk's tonsure, finger-loss, one-bad-ear, and the numbing, braining spittoon [...] (516)

Pouvant ici difficilement reproduire la détermination minimum du texte anglais, le traducteur a réintroduit un déterminant possessif à la première personne du singulier devant chaque syntagme nominal de la suite :

[...] et maintenant, je me lamentais sur **mon concombre de nez**, mon visage plein de taches, mes jambes torsées, **mes tempes cornues**, ma tonsure de moine, mon doigt perdu, ma mauvaise oreille et sur un crachoir engourdissant et décervelant [...] (540)

Tout comme son occurrence précédente, le composé « *horn-temples* » a été rendu par le syntagme N+Adj. « tempes cornues » et l'on aurait pu autrement former le composé par juxtaposition roman « tempes-cornes », solution qui, pour les raisons mentionnées précédemment, est certes particulièrement audacieuse. On observe d'autre part qu'au lieu de traduire « *cucumber-nose* » par le composé roman « nez-concombre », Guiloineau a cette fois-ci opté pour le syntagme nominal « mon concombre de nez », dont la structure syntaxique, qui n'est pas sans rappeler sa traduction de la toute première occurrence de l'imageant « *cucumber* » (« le concombre exubérant qui me servait de nez »), explicite davantage la relation d'identification entre imageant et imagé et est dans cette mesure plus proche d'une comparaison que d'une métaphore *in praesentia*. La double métaphore récurrente

---

<sup>274</sup> Dont le pseudo-composé « one-bad-ear ».

étant déjà construite à ce stade du roman, il nous semble que l'on pourrait se permettre la traduction suivante :

[...] et maintenant, je me lamentais sur **mon nez-concombre**, mon visage plein de taches, mes jambes torses, **mes tempes-cornes**, ma tonsure de moine, mon doigt perdu, ma mauvaise oreille et sur un crachoir engourdissant et décervelant [...]

### Cinquième et dernière étape

Enfin, les deux métaphores réapparaissent une dernière fois cent trente-huit pages plus loin, de façon toute aussi succincte et elliptique, sous la forme d'adjectifs composés de type N+N-*ed* incorporés à une longue énumération constituée d'adjectifs composés de forme similaire mais non métaphoriques et plus lexicalisés :

In those days the afflictions cured by Parvati-the-witch had all (in the aftermath of drainage) returned to plague me; nine-fingered, **horn-templed**, monk's-tonsured, stain-faced, bow-legged, **cucumber-nosed**, castrated, and now prematurely aged, I saw in the mirror of humility a human being to whom history could do no more, a grotesque creature who had been released from the pre-ordained destiny which had battered him until he was half-senseless; with one good ear and one bad ear I heard the soft footfalls of the Black Angel of death. (624-625)

Selon Tournier, ce type d'adjectif composé, qui serait le second plus répandu, « correspond souvent à une relation métaphorique, où N1 désigne un animal et N2 une partie du corps (éventuellement au sens figuré) : *chicken-hearted*, *lynx-eyed*, *pigeon-toed*. » (2004 : 93). Il n'est donc pas surprenant que Rushdie y ait recouru pour assimiler des parties du corps de Saleem à un Animé-Non Humain et à un Non Animé-Matériel<sup>275</sup>. Bensimon estime que la « vigueur et l'expressivité » des adjectifs composés métaphoriques du type N+Adj. tiennent « au raccourci, à l'immédiateté d'une combinaison synthétique » (1990 : 97-98), et que leur « énergie métaphorique » tient autant à leur effet de sens qu'à « la mise en relation assonantique, allitérative et rythmique du composé avec le reste du [texte] » (*ibid.* : 96). Tout cela vaut également pour les adjectifs « *horn-templed* » et « *cucumber-nosed* » de Rushdie, qui doivent en

---

<sup>275</sup> Ou plus précisément, végétal.

partie leur « énergie métaphorique » à leur mise en relation rythmique avec le reste de l'énumération. Celle-ci étant constituée principalement d'adjectifs composés, son schéma accentuel consiste en une alternance très régulière de syllabes accentuées et non accentuées, puisque c'est le second composant de chaque composé qui est accentué (WW), aucun de ces adjectifs composés n'appartenant aux exceptions qui présentent le schéma accentuel inverse (W̄W) : « [...] nine-fingered, horn-templed, monk's-tonsured, stain-faced, bow-legged, cucumber-nosed, castrated, and now prematurely aged [...] ». Bien qu'un tel schéma accentuel ne puisse être préservé dans la traduction, le français étant une langue syllabique et non accentuelle, la régularité du rythme peut l'être si la brièveté de chaque constituant de l'énumération est conservée. Bensimon estime ainsi que le traducteur doit éviter de remplacer la « juxtaposition synthétique » de ces composés par un « tour analytique » (*ibid.* : 94-95) (c'est-à-dire la réintroduction d'un modaliseur du type *comme, semblable à*) et de recourir à l'« adjectivation » (*ibid.* : 104). Il suggère de plutôt chercher une solution « du côté de l'apposition et de la juxtaposition appositive » (*ibid.* : 97), tout en reconnaissant que cette recommandation n'est pas une recette qui fonctionne à chaque fois, et que le traducteur doit procéder au cas par cas puisque chaque adjectif composé « nécessite, en amont de sa traduction, une réflexion sur son fonctionnement et son potentiel métaphorique » (*ibid.* : 99). Il s'agit avant tout de résister à ce que Bensimon appelle le « tempérament analytique de la langue française » (*ibid.* : 103).

Le problème est double pour la traduction : non seulement les adjectifs composés sont « très peu nombreux » en français (Catach, 1981 : 132), mais, de plus, le français ne permet pas la construction de composés de type N+N-*ed*. Guiloineau a néanmoins tenté de préserver la « juxtaposition synthétique » du composé « *cucumber-nosed* » en rétablissant l'ordre déterminé-déterminant propre à la composition de type roman avec son syntagme nominal « nez en concombre ». Bien que la relation syntaxique sous jacente soit partiellement explicitée par la préposition « en », celle-ci peut être interprétée de deux façons différentes : « nez en forme de concombre » ou « nez fait en concombre ». La subsistance de ce flou sémantique permet de préserver « le brouillard sémantique » propre à l'adjectif composé anglais,

car comme le soutient Antoine Cazé, « [c]e que l'adjectif composé compose, ce sont plusieurs constructions simultanées du sens, et il importe par conséquent qu'un excès de logique ne vienne pas élucider le brouillard sémantique qui s'installe volontairement » (2007 : §34).

Pour ce qui est de « *horn-templed* », le traducteur a préféré reproduire le syntagme en N+Adj. « tempes cornues », plutôt que de retenir la solution « tempes en cornes » :

<p>In those days the afflictions cured by Parvati-the-witch had all (in the aftermath of drainage) returned to plague me; nine-fingered, <b>horn-templed</b>, monk's-tonsured, stain-faced, bow-legged, <b>cucumber-nosed</b>, castrated, and now prematurely aged, I saw in the mirror of humility a human being to whom history could do no more, a grotesque creature who had been released from the pre-ordained destiny which had battered him until he was half-senseless; with one good ear and one bad ear I heard the soft footfalls of the Black Angel of death. (624-625)</p>	<p>Les infirmités qu'avait soignées Parvati-la-Sorcière étaient toutes revenues; neuf doigts, <b>tempes cornues</b>, tonsuré, visage taché, jambes torsées, <b>nez en concombre</b>, châtré, et maintenant vieilli prématurément, je vis dans le miroir de l'humilité un être humain à qui l'histoire ne pouvait rien faire de plus, une créature grotesque libérée de l'ordre du destin, qui l'avait tellement rouée de coups qu'elle en était devenue à moitié insensible ; avec une bonne et une mauvaise oreille, j'entendis les pas étouffés de l'Ange noir de la mort. (648-649)</p>
--	--

Alors que l'énumération de Rushdie est syntaxiquement homogène (étant principalement constituée d'adjectifs composés), celle de Guiloineau comprend un mélange de syntagmes adjectivaux et nominaux, de sorte que les noms composés de type roman « nez-concombre » et « tempes-cornes » pourraient y être intégrés sans problème, de manière à rétablir un parallélisme au moins entre ces deux syntagmes :

Les infirmités qu'avait soignées Parvati-la-Sorcière étaient toutes revenues; neuf doigts, **tempes-cornes**, tonsuré, visage taché, jambes torsées, **nez-concombre**, châtré, et maintenant vieilli prématurément [...]

Une solution alternative serait de faire en sorte d'obtenir deux syntagmes nominaux de type N+Adj., sur le modèle de « tempes cornues », de « visage taché » et de « jambes torsées », en traduisant « *cucumber-nosed* » de manière similaire. Le nom « concombre » n'ayant pas de forme adjectivale ni de forme verbale correspondante,

cela n'empêche pas de recourir au processus d'affixation en *-é* pour oser inventer l'adjectif/participe passé « concombéré » (à l'instar de « stéthoscopé ») : « nez concombéré » :

Les infirmités qu'avait soignées Parvati-la-Sorcière étaient toutes revenues; neuf doigts, **tempes cornues**, tonsuré, visage taché, jambes torsées, **nez concombéré**, châtré, et maintenant vieilli prématurément [...]

Une dernière solution serait de recourir au terme cucurbitacé : « nez cucurbitacé ». Cela apporterait une petite touche d'humour supplémentaire, en éloignant toutefois un peu la traduction de la double métaphore d'origine et en rendant le rythme plus irrégulier, « cucurbitacé » comprenant deux syllabes de plus que « concombéré ».

### 3.4. Synthèse

Le portrait de Saleem repose ainsi sur deux figures métaphoriques itératives qui sont d'autant plus saillantes qu'elles évoluent de manière similaire au fil du roman : la première occurrence de cette double figure de sens introduit dans un premier temps les imageants en explicitant le processus d'assimilation en présence (comparaison et structure en *N of the/a N*), préparant ainsi le terrain pour toutes ses autres occurrences, soit les métaphores vives *in praesentia* qui prennent successivement la forme de noms composés non lexicalisés, d'une création lexicale par affixation, et enfin d'adjectifs composés non lexicalisés. Ce « filon » métaphorique évolutif forme ce que Berman appelle un « réseau signifiant sous-jacent »<sup>276</sup> qui contribue à la mise en relief des portraits de Saleem et donc à l'évolution de l'apparence physique du protagoniste, dont le corps se désintègre peu à peu. Préserver ce réseau en traduction française suppose de le repérer et d'en restituer l'évolution et la cohésion. Il s'agit notamment, pour chaque occurrence de la double figure de sens, de restituer le parallélisme produit dans le texte anglais et l'effet de rythme qui en découle.

---

<sup>276</sup> Berman définit ainsi ce type de réseaux : « Toute œuvre comporte un texte « sous-jacent », où certains signifiants clés se répondent et s'enchaînent, forment des réseaux sous la « surface » du texte [...] C'est le sous-texte, qui constitue l'une des faces de la rythmique et de la signifiante de l'œuvre » (1999 : 61-62).

## Conclusion

Bien que les néologismes fictionnels que nous avons analysés dans ce chapitre résultent des deux processus de formation lexicale les plus courants et productifs de la langue anglaise, ils interpellent le lecteur de par leur morphologie et leur sémantisme spécifiques. Ces *style markers* ont dans cette mesure une « fonction ostentatoire » et peuvent être considérés comme des « *attention-seeking devices* », ou « *ASDs* », pour reprendre l'appellation adoptée par Cécile Poix<sup>277</sup> (2019 : 49). Loin d'être des excentricités gratuites, toutes ces créations lexicales sont complètement imbriquées dans la diégèse du roman, qui leur confère leur légitimité et qu'elles enrichissent et rendent plus tangible en retour, certaines d'entre elles ne pouvant être comprises que dans ce contexte précis. Ce n'est donc qu'en appréhendant parfaitement cet univers-langue, ce livre-monde complexe, en connaissant le moindre de ses recoins, que le traducteur pourra, d'une part, percevoir la portée et l'impact de chacune de ces inventions, et d'autre part, s'en inspirer pour concevoir des solutions traductives adéquates. Une connaissance intime de l'œuvre est donc tout autant nécessaire qu'une maîtrise des processus lexicogéniques de l'anglais et du français.

La dimension elliptique et énigmatique des néologismes fictionnels de Rushdie, qui tient à leur morphologie synthétique et compacte, s'avère dans certains cas problématique pour deux raisons. Les matrices de néologie que sont l'affixation et, surtout, la composition par juxtaposition, étant moins productives en français qu'en anglais, le traducteur peut rarement conserver la compacité de ces *style markers*. De plus, il lui faut constamment surveiller et contrôler sa tendance naturelle à l'explicitation, qui est amplifiée dans le cas d'une traduction de l'anglais vers le français, puisque la langue française, plus analytique que l'anglais, tend à déplier et donc à expliciter<sup>278</sup> le contenu sémantique des créations lexicales en question,

---

<sup>277</sup> Poix précise que ce sont les linguistes Leonard Lipka (1987 ; 2000) et Peter Hohenhaus (2007) qui ont souligné cette fonction d'*attention-seeking devices* propre aux « WFs [word formation] » (2018, §51).

<sup>278</sup> Le verbe *expliquer* signifie « déplier », « mettre à plat », dans la mesure où il vient du latin *explicitus* (soit « expliqué », « clair »), participe passé de *explicare* (soit « déployer », « dérouler »).

favorisant ainsi trois des fameuses tendances déformantes de Berman : « la rationalisation »<sup>279</sup>, « la clarification »<sup>280</sup> et « l’allongement »<sup>281</sup>.

Du fait de cette dissymétrie entre les deux langues, le traducteur est souvent amené à hésiter entre deux solutions : d’une part, une traduction qui affaiblit l’impact du néologisme fictionnel de Rushdie en normalisant sa morphologie (Cf. « non encore bissecté », « son retour d’homme instruit et stéthoscopé », « sens des affaires » et « affairiste », « abruti par les djinns », « nez en concombre », « tempes cornues ») et, d’autre part, une solution qui, au contraire, consiste en une unité lexicale dont la configuration morpho-syntaxique peut être perçue comme plus audacieuse et défamiliarisante que celle de l’invention initiale (Cf. « non-bissecté », « son retour instruit et stéthoscopé », « le crachoirdisé du cerveau », « les retour-d’Europe », « nez-concombre », « tempes-cornes », « nez concombré »). Dans le premier cas, la fonction ostentatoire du néologisme fictionnel est affaiblie, alors qu’elle est amplifiée dans le second. Produire une traduction au degré d’étrangeté approprié suppose ainsi d’arriver à un équilibre subtil entre ces deux types de solutions.

Il est cependant possible, en adoptant une telle approche traductive, de puiser, dans les ressources du français, des lexies, des morphèmes et des structures syntaxiques qui permettent de préserver la fonction à la fois référentielle et poétique

---

<sup>279</sup> « La rationalisation porte au premier chef sur les structures syntaxiques de l’original, ainsi que sur cet élément délicat du texte en prose qu’est sa ponctuation. La rationalisation re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l’ordre d’un discours. La grande prose – roman, lettre, essai – a [...] une structure en arborescence (redites, prolifération en cascade des relatives et des participes, incises, longues phrases, phrases sans verbe, etc.) qui est diamétralement opposée à la logique linéaire du discours en tant que discours. La rationalisation ramène violemment l’original de son arborescence à la linéarité » (Berman, 1999 : 53).

<sup>280</sup> « Là où l’original se meut sans problème (et avec une nécessité propre) dans l’*indéfini*, la clarification tend à imposer du défini [...] L’explicitation peut être la manifestation de quelque chose qui n’est pas apparent, mais celé ou réprimé, dans l’original. La traduction, par son propre mouvement, met au jour cet élément. [...] L’explication vise à rendre « clair » ce qui ne l’est pas et ne veut pas l’être dans l’original » (Berman, 1999 : 54-55).

<sup>281</sup> Berman explique que l’allongement est en partie une conséquence de la rationalisation et de la clarification et qu’il constitue « un relâchement portant atteinte à la rythmique de l’œuvre » (1999 : 55-56).

des principales inventions lexicales que comprend MC, de manière à éviter ce que Berman appelle un « appauvrissement quantitatif »<sup>282</sup> et « qualitatif »<sup>283</sup>.

La dynamique baroque de l'écriture de Rushdie génère des bizarreries d'un tout autre ordre, celles-ci étant constituées de *style markers* de nature purement syntaxique. Générés par la syntaxe extrêmement plastique du texte de MC, ces derniers s'avèrent au moins aussi problématiques en traduction que les créations lexicales du romancier.

---

<sup>282</sup> Cette tendance déformante consiste à produire une traduction qui comporte « *moins* de signifiants » que le texte original. Or chaque signifiant contribue au « tissu lexical de l'œuvre » et doit donc être restitué par le traducteur (Berman, 1999 : 59-60).

<sup>283</sup> La tendance déformante de l'« appauvrissement qualitatif » consiste à « remplac[er] des termes, expressions, tournures, etc., de l'original par des termes, expressions, tournures, n'ayant ni leur richesse sonore, ni leur richesse signifiante ou – mieux – iconique » (Berman, 1999 : 58).



# Chapitre 4

## Plasticité syntaxique

Ce chapitre s'attachera à explorer et analyser la plasticité de la syntaxe qui compose le style baroque de Rushdie. Un grand nombre de syntagmes, de phrases et même de paragraphes sont caractérisés par la façon dont la syntaxe de Rushdie s'adapte au récit du narrateur et, dans certain cas, à son point de vue subjectif, d'où sa nature protéiforme. On distingue ainsi, parmi les caractéristiques du style baroque du romancier, un certain nombre de *style markers* de nature syntaxique qui produisent des effets d'intensité variés, en induisant le plus souvent des changements de rythme sensibles. Comme nous l'avons vu, deux tendances principales s'opposent : la syntaxe du flux continu et la syntaxe de la retenue.

### 1. La syntaxe du flux continu

Dans MC, l'écriture de Rushdie prend par endroits la forme d'un flux continu d'informations qui s'accumulent et se déversent comme sous la force d'une pression inexorable. Ce phénomène est observable à différentes échelles : celle du syntagme, de la phrase et du paragraphe. Dans les trois cas, ce débit ininterrompu de mots est principalement dû à un effacement de certains signes de ponctuation qui, en brouillant la structure du segment de texte concerné, complique l'accès au sens. Bien que l'anglais soit « une langue plus avare en virgules et points-virgules que le français » (Vinay & Darbelnet, 1977 : 182), comme Jacqueline Guillemin-Flescher l'a démontré (1981 : 137-139), la ponctuation est aussi essentielle en anglais qu'en français puisqu'elle est fréquemment employée comme « un type particulier de charnières » (Vinay & Darbelnet, 1977 : 230), une charnière étant un élément linguistique qui met en évidence l'articulation logique d'une phrase ou d'un texte. Cette ponctuation lacunaire est par conséquent un *style marker* décisif : elle peut être source d'ambiguïté (*ibid.* : 182) et induit une accélération du rythme qui génère un

effet d'intensité. Nous aborderons dans un premier temps cette syntaxe du flux continu à l'échelle du syntagme, avant de la considérer au niveau phrastique et supra-phrastique.

## 1.1. À l'échelle du syntagme : les énumérations-bloc

### 1.1.1. Les énumérations-bloc : définition

La syntaxe du flux continu de Rushdie affecte des syntagmes qui peuvent être considérés comme des énumérations si l'on s'en réfère à cette définition que propose Lucie Hoarau :

L'énumération est une figure de rhétorique qui – malgré quelques divergences de point de vue selon les théoriciens – consiste à « énoncer successivement les différentes parties d'un tout » [Définition donnée dans le Nouveau Petit Robert (1994)]. Bien qu'il n'y ait pas un consensus total, on peut dire que traditionnellement les termes énumérés sont au nombre minimum de 3. (1997 : 157)

Il ne s'agit pourtant pas exactement de « Séries Enumératives »<sup>284</sup>, que Béatrice Damamme Gilbert décrit ainsi :

Nous appellerons « série énumérative » toute expression linguistique formée d'un nombre minimum de trois termes (mots, syntagmes, unités d'énoncés) qui appartiennent à des catégories morphologiques ou grammaticales identiques ou équivalentes, qui occupent une fonction identique dans la syntaxe de l'énoncé et qui, placées côte à côte, sont coordonnées ou reliées par un signe de ponctuation. (1989 : 37)

Toute énumération canonique comporte en effet au moins un signe de ponctuation, généralement une virgule, entre chacun des termes dont elle est composée. Et comme le montrent Chuquet et Paillard en s'appuyant sur de nombreux exemples, l'usage de la conjonction de coordination *and*, extrêmement fréquent en anglais, a tendance à se démultiplier dans les énumérations, sous la forme *A and B and C and*

---

<sup>284</sup> Damamme Gilbert estime que le terme « énumération » présente des limites référentielles, c'est pourquoi elle préfère parler de « Série Enumérative » ou « SE » (Voir Damamme Gilbert, 1989).

...X, l'anglais étant « quasiment contraint de coordonner au moins les deux derniers termes de l'énumération » (Chuquet & Paillard, 1987 : 148-149). Or les énumérations qui contribuent au style baroque de Rushdie sont composées d'éléments qui ne sont jamais reliés par un signe de ponctuation et qui ne sont généralement pas coordonnés. En privant une énumération de signes de ponctuation et de coordination, Rushdie juxtapose les différents éléments qui la composent et obtient ainsi une succession compacte et indivisible de mots. C'est pourquoi nous avons appelé ces syntagmes des « énumérations-bloc ». Cette compacité tient aussi au fait que ces énumérations sont essentiellement composées de mots lexicaux, ou « mots pleins » (Mortureux, 2006 : 10-11). Quand ces composants sont des syntagmes nominaux ou adjectivaux, ils ne comprennent ni déterminants ni prépositions car ce sont des composés germaniques de type N+N, soit des syntagmes dénués de mots grammaticaux, ou « mots outils » (Mortureux, 2006 : 10-11). Étant donné leur structure syntaxique apparente très simple, ces énumérations sont facilement repérables par le lecteur, et leur contenu sémantique est ainsi mis en valeur.

Cette compacité formelle a une conséquence sur le plan sémantique. Chacun des éléments (ou lexies) qui composent l'énumération-bloc a une signification correspondant à un ensemble de sèmes, dit *sémème*<sup>285</sup>. Les différents sémèmes d'une énumération-bloc se trouvent donc juxtaposés, formant ainsi un nouveau sémème riche, complexe et hétérogène, fait de tous les sèmes véhiculés par chaque élément de la suite. Du fait de l'aspect compact de l'énumération, ce nouveau sémème apparaît comme une unité de sens indivisible et indépendante, malgré son hétérogénéité. Prenons par exemple l'énumération-bloc suivante :

---

<sup>285</sup> Les *sèmes* sont « les traits distinctifs auxquels aboutit l'analyse d'un signifié. » (Tournier, 2004 : 137) ; le *sémème* est « l'ensemble des sèmes d'un signifié » (ibid. : 138), ou plus précisément, « le signifié d'un lexème, dont l'organisation interne revêt la forme d'une collection [de sèmes] », « chaque sémème se distingu[ant] de tout autre par au moins un sème. » (Mortureux, 2006 : 71) ; la *lexie* correspond « directement à la réalité du lexique » car il s'agit de « l'unité lexicale mémorisée » par l'usager (Tournier, 2004 : 13) ; enfin le terme *lexème* (*lexeme* en anglais) renvoie quant à lui à toutes les formes que peut prendre une lexie, c'est donc une unité abstraite : « [...] it refers not to the particular shape that a word has on a particular occasion, but to all the possible shapes that a word can have » (Bauer, 1996 : 11). Par exemple : « the words *shoot*, *shoots*, *shooting* and *shot* are all subsumed under the lexeme "shoot" » (*ibid.*).

**Butt father Kemal** stood alongside fire engines [...] (95)

Trois mots (deux noms propres et un nom commun) référant à trois personnages distincts mais associés sont ici rapprochés comme s'ils renvoyaient à une seule personne. Le procédé a ici pour effet d'annihiler l'individualité de chaque personnage en engendrant une entité unique, à la fois complexe et indivisible, constituée du trinôme inséparable.

Dans les énumérations-bloc constituées de substantifs, l'emploi de l'article zéro est dû au fait que les noms en présence sont le plus souvent des noms propres, des noms communs indénombrables ou des noms communs dénombrables non définis employés au pluriel. Or comme l'explique Souesme à propos de l'article zéro :

C'est le degré Ø de détermination, donc la détermination minimum. Il indique le renvoi à la **notion** exprimée par le biais du nom : il s'agit en quelque sorte du concept, considéré en dehors de toute référence à une occurrence particulière, et constitué par un ensemble de propriétés définitoires qui constituent les caractéristiques mêmes de ce mot. (2003 : 176)

Chacun des substantifs qui constituent une énumération-bloc peut donc être envisagé comme une notion. La somme des notions qui composent une telle énumération forme ainsi un nouveau sémème qui délimite une nouvelle classe notionnelle, à la manière d'un nom composé de type germanique<sup>286</sup>, et que l'on peut alors envisager comme « une nouvelle entité sémantique » (*ibid.* : 217). Prenons par exemple les deux énumérations suivantes :

[...] and now a voice – the voice of **treachery betrayal hate!** (601)

[...] dooming us to flounder endlessly amid **murder rape greed war** [...] (415)

---

<sup>286</sup> Certaines énumérations-bloc comportent d'ailleurs des mots composés germaniques, lexicalisés ou non.

Dans les deux cas, plusieurs notions (qui ont des sèmes en commun) s'agglomèrent pour former ce qu'on pourrait appeler « un bloc notionnel » plus complexe et plus dense sémantiquement. C'est donc ce dernier qu'il s'agit de préserver ou de reconstruire dans la traduction. En français également, l'article zéro indique que « le substantif ne désigne aucun référent parce qu'il n'est pas actualisé. [...] Seule la notion, le concept qu'exprime la lexie substantif, est donc appréhendée » (Fromilague & Sancier-Château, 2005 : 69). Cependant, il est employé beaucoup plus rarement qu'en anglais, pour différentes raisons. Un nom commun indéénombrable est par défaut introduit par un article indéfini (*du, de la*), tandis qu'un nom commun dénombrable non défini au pluriel est généralement précédé de l'article *des*. De plus, l'article zéro entre en concurrence avec le fléchage, qui permet lui aussi d'opérer un renvoi à une notion, comme l'affirment Chuquet et Paillard : « [d]ans les cas où il s'agit sans ambiguïté d'un renvoi à la notion, on trouvera en anglais Ø (zéro) là où le français emploiera *le / la / les* » (1989 : 50). Pour reprendre l'exemple ci-dessus, il serait ainsi tout à fait naturel de dire « la trahison », « la trahison », « la haine », « le meurtre », « le viol », « la cupidité » et « la guerre ».

Les principales caractéristiques de ces énumérations atypiques (l'absence de ponctuation, de coordonnant et de mots grammaticaux) sont de fait difficilement envisageables en français et, à moins que le traducteur ne leur accorde beaucoup d'attention et d'importance, il risque de normaliser ces suites en introduisant un déterminant devant chaque nom commun et une ponctuation canonique, voire une conjonction de coordination. Dans quelle mesure et de quelle manière ces énumérations ont-elles pu ou pourraient-elles être préservées en français. Nos analyses nous ont amenée à distinguer différentes stratégies de traduction, selon les configurations rencontrées.

### **1.1.2. Les énumérations-bloc peu problématiques**

Un certain nombre d'énumérations-bloc se prêtent relativement bien à un calque syntaxique, procédé qui permet de préserver efficacement leur compacité visuelle et leur densité sémantique. C'est généralement le cas des énumérations composées d'éléments simples (par opposition aux unités lexicales composées) dont

la catégorie et la fonction grammaticale sont aisément identifiables. Lorsque ces conditions sont réunies, la structure de la phrase matrice peut être rapidement perçue et comprise par le lecteur, et l'accès au sens s'en trouve facilité, dans le texte original comme dans la traduction.

### Certains substantifs

C'est par exemple le cas des énumérations-bloc constituées de noms propres ou de noms communs renvoyant à des personnages du roman qui ont déjà été mentionnés en amont de cette occurrence, et dont la fonction de sujet sémantique et grammatical de la phrase matrice est évidente, comme dans les quatre extraits suivants : « **Butt father Kemal** stood alongside fire engines [...] » (95); « [...] **father Kemal Butt** breathed air filled with incendiary bicycles [...] » (95) ; « **Ayooba Shaheed Farooq** scrambled after the Buddha [...] » (489) « [...] **Ayooba Shaheed Farooq** found their ears filled with the lamentations of families [...] » (510). Dans les deux premiers exemples, le narrateur parle de son propre père, c'est pourquoi ni le substantif du texte original, « father », ni son équivalent français, « père », ne nécessitent l'ajout d'un déterminant :

<p><b>Butt father Kemal</b> stood alongside fire engines [...] (95)  Washed by relief, <b>father Kemal Butt</b> breathed air filled with incendiary bicycles [...] » (95)</p>	<p><b>Butt père Kemal</b> restaient près des voitures des pompiers [...] (106)  Soulagés, <b>père Kemal Butt</b> respiraient l'air empli de bicyclettes incendiées [...] (107)</p>
---	--

On constate par contre qu'à cause du système de conjugaison et d'accord des adjectifs en français, le traducteur est contraint de choisir entre le pluriel et le singulier (« restaient » ou « restait » ; « respiraient » ou « respirait » ; « soulagés » ou « soulagé »), alors qu'en anglais, la forme unique du prétérit d'une part et du participe passé de l'autre (« stood » ; « breathed » ; « washed ») laisse planer un doute quant à la nature de l'entité tricéphale en position de sujet grammatical. En optant pour le pluriel, Guiloineau a donc un peu normalisé l'énumération : le sujet est clairement envisagé comme pluriel, soit composé de trois sémèmes distincts, au lieu d'une entité unique. Alors que le choix du singulier aurait complètement annihilé l'individualité des trois personnages en les fusionnant en un sémème unique :

« **[Butt père Kemal] restait** près des voitures des pompiers » et « **Soulagé, [père Kemal Butt] respirait** l'air empli de bicyclettes incendiées [...] ». Ces énoncés paraissent de ce fait beaucoup plus étranges que le texte de Rushdie.

### Les verbes finis et non finis

Les énumérations-bloc composées uniquement de verbes, conjugués ou non, se prêtent généralement au calque syntaxique. Le recours à une telle énumération-bloc semble pour Rushdie un moyen de contrecarrer la nécessaire linéarité spatiale du langage et de suggérer ainsi, au moyen d'une forme d'iconité diagrammatique (Cf. Chapitre 1), la simultanéité des actions exprimées. Dans l'exemple ci-dessous, l'auteur condense ainsi plusieurs verbes finis afin de suggérer la succession rapide ou la simultanéité d'un ensemble d'actions violentes :

Shrouded in the dust of the circus-ring <b>they rolled kicked scratched bit</b> (312)	Enveloppées par la poussière de la piste de cirque, <b>elles roulaient frappaient griffaient mordaient</b> (328)
---	--

Bien que l'iconicité du texte original soit préservée dans la traduction, elle est plus prononcée dans le texte anglais, où la succession de quatre verbes monosyllabiques forme un épitrochisme<sup>287</sup> qui reflète la rapidité des actions décrites. Les énumérations-bloc composées de verbes non finis permettent également d'obtenir ce type d'iconicité :

Don't you want to <b>kick stamp trample me to smitherens?</b> (609-610)	N'avez-vous pas envie de <b>me frapper piétiner écraser réduire en mille morceaux ?</b> (634)
---	---

Ici encore, bien que l'épitrochisme de Rushdie ne puisse être conservé en français, l'énumération-bloc a pu être traduite à l'aide d'un calque syntaxique, à l'exception du complément d'objet « me », qui se retrouve antéposé en français. La succession des

<sup>287</sup> Un épitrochisme est une figure de diction qui consiste en une accumulation de mots brefs et fortement expressifs.

trois premiers verbes du premier groupe à l'infinitif produit une homéoptote<sup>288</sup> qui permet au lecteur de comprendre instantanément qu'il s'agit d'une énumération-bloc, malgré la plus grande complexité du dernier élément (le syntagme prépositionnel).

### Les adjectifs non composés

Les suites d'adjectifs non composés ne posent pas non plus problème car elles ne nécessitent ni aménagement syntaxique, ni ajout particulier. Prenons l'énumération-bloc ci-dessous, attribut du sujet « *they* », que le traducteur a presque entièrement sacrifiée en réintroduisant une ponctuation canonique :

[...] no matter how <b>beautiful sensuous loving</b> they were, he deserted the bedrooms of all who bore his children [...] (571-572)	[...] qu'importe qu'elles fussent <b>belles, sensuelles, amoureuses</b> , il fuyait les chambres de toutes celles qui portaient des <sup>289</sup> enfants [...] (596)
---	--

Grâce à l'antéposition du verbe *être* en français, la virgule qui sépare les deux propositions se retrouve en fin d'énumération, permettant ainsi de clore visuellement cette dernière, de sorte que l'absence de ponctuation n'aurait pas affecté sa lisibilité :

[...] qu'importe qu'elles fussent **belles sensuelles amoureuses**, il fuyait les chambres de toutes celles qui portaient des enfants [...]

La présence d'un signe de ponctuation en début et/ou en fin d'énumération-bloc facilite de fait la lisibilité de ce marqueur de style.

### Les énumérations-bloc isolées

Les énumérations-bloc qui sont isolées entre deux signes de ponctuation et se détachent ainsi visuellement du reste du texte sont en effet relativement faciles à

<sup>288</sup> Une homéoptote est une figure de diction qui consiste en la répétition du même cas grammatical (désinences verbales, terminaisons nominales identiques, pronoms personnels, déterminants, adverbes, etc.).

<sup>289</sup> Il nous semble que le déterminant « ses » conviendrait mieux ici puisqu'il s'agit des enfants de Shiva.

préservé en traduction. C'est par exemple le cas de la suite ci-dessous, qui, en plus d'être composée d'adjectifs, consiste clairement en une apposition :

[...] I also had an image of a mighty, swinging ball crashing into the domain of Sharpsticker sahib, and of the old crazy man himself, <b>pale wasted flick-tongued</b> , [...] (425)	[...] j'eus aussi une image puissante d'une énorme boule fracassant le domaine de Schaapsteker sahib, et du vieux fou lui-même, <b>pâle amaigri la langue vibrante</b> , [...] (444)
---	--

Bien que l'adjectif composé de type germanique de la version anglaise, « *flick-tongued* », se transforme nécessairement en GN plus long et analytique en français (« la langue vibrante »), les deux adjectifs simples qui précèdent suffisent à signaler au lecteur qu'il est en présence d'une apposition.

En plus d'être clairement séparées du reste du texte, certaines énumérations sont annoncées dans la phrase matrice, comme par exemple dans ce passage :

[the other midnight's children's] heads were full of all the usual things, <b>fathers mothers money food land possessions fame power God</b> . (317)	[les autres enfants de minuit] avaient la tête pleine des choses habituelles, <b>père mère argent nourriture terre possessions renommée pouvoir Dieu</b> . (333)
--	--

La proposition principale (« [the other midnight's children's] heads were full of all the usual things ») indique en effet que l'apposition qui suit consiste en un inventaire de toutes les « choses habituelles » qui remplissent la tête des enfants de minuit, chaque nom commun renvoyant clairement à une notion, et non à un référent spécifique.

Enfin, les énumérations-bloc composées d'adverbes et complètement isolées et indépendantes du reste du texte se prêtent particulièrement bien au procédé du calque syntaxique comme par exemple celle-ci :

I discovered, in the basket, how ghosts see the world. <b>Dimly hazily faintly</b> . . . (532)	Dans le panier, j'ai découvert comment les fantômes voient le monde. <b>Confusément indistinctement faiblement</b> ... (556)
--	--

En anglais comme en français, cette énumération peut instantanément être identifiée en tant que telle grâce à la répétition du suffixe adverbial (*-ly* et *-ment*) des trois mots.

### Certaines énumérations-bloc complément d'objet direct

Les énumérations-bloc composées de substantifs peuvent être traduites à l'aide d'un calque syntaxique quand elles remplissent la fonction de complément d'objet direct, à condition que la majorité de leurs composants soient simples sur le plan syntaxique (par opposition à composés), en particulier les deux premiers. Dans l'exemple ci-dessous, bien que les substantifs qui composent l'énumération soient hétérogènes en genre et en nombre, et de catégories variées (noms discrets (abri), dense (nourriture, argent de poche), compact (amour)), Guiloineau n'a pas eu à réintroduire de déterminant :

<p>Children get <b>food shelter pocket-money long holidays and love</b>, all of it apparently free gratis, and most of the little fools think it's a sort of compensation for having been born. (215)</p>	<p>Les enfants ont <b>nourriture abri argent de poche grandes vacances et amour</b>, tout apparemment gratis, et la plupart de ces petits imbéciles pensent que c'est en compensation de ce qu'il sont nés. (228)</p>
---	---

Dans la version française, l'absence de déterminant devant le premier terme de l'énumération, « nourriture », semble naturelle parce que chacun des composants de la suite peut être aisément envisagé au niveau notionnel (renvoi à la notion). Le coordonnant « and », qui clarifie la structure du syntagme en signalant clairement la clôture de l'énumération, a évidemment été conservé dans la version française. Hormis le nom composé « pocket-money » et le groupe nominal « long holiday », les autres noms (dont les deux premiers) sont simples et peuvent donc être traduits par des noms simples en français, les deux premiers suffisant à signaler la présence d'une énumération-bloc et favorisant ainsi la lisibilité de l'ensemble.

### Certaines énumérations-blocs introduites par un *mot-signal*

Un grand nombre d'énumérations-bloc constituées de substantifs sont introduites par un mot qui fonctionne comme un dénominateur commun aux différents éléments qui la composent. Ce terme, qui est dans la plupart des cas un mot grammatical, joue le rôle de panneau de signalisation, dans le sens où il indique

l'amorce de l'énumération, c'est pourquoi nous l'appelons un *mot-signal*. Il peut dans certains cas être conservé dans la traduction et permettre de traduire l'ensemble de l'énumération en procédant à un calque syntaxique. Dans l'exemple ci-dessous, l'article défini « *the* » qui signale l'énumération-bloc peut ainsi être traduit par l'article défini « *les* », cette détermination étant rendue nécessaire par la qualification restrictive qui suit (« necessary for the completion of our destruction ») :

Some of us survived, because nobody sold our would-be assassins <b>the bombs bullets aircraft</b> necessary for the completion of our destruction. (477-478)	Quelques-uns survécurent parce que personne ne vendit aux candidats assassins <b>les bombes balles avions</b> nécessaires pour notre destruction totale. (499)
--	--

Dans la plupart des cas, le mot-signal consiste en une préposition, le plus souvent « *of* », l'énumération étant alors complément de cette préposition. Conserver sa compacité consiste donc à traduire cette préposition introductrice à l'aide d'un mot de la langue française qui puisse lui aussi introduire l'ensemble des substantifs de la suite. Or en français, la préposition et le déterminant du nom qui la complémente étant imbriqués et indissociables, « *of* » peut être traduit par les mots outils *de*, *de la*, *de l'*, *du* (= *de + le*), ou *des* (= *de + les*), selon la catégorie, le genre et le nombre des noms qui complètent la préposition (indénombrables ou dénombrables, masculin ou féminin, singulier ou pluriel). Dans le passage suivant, où tous les éléments de la suite sont au pluriel, « *of* » peut ainsi être traduit par « *de* » suivi de l'article zéro :

[...] five dozen stand to attention in a trice, shivering in the cold, beside neat piles <b>of military berets pants shoes shirts and green pullovers with leather patches at the elbows</b> . (493-494)	[...] cinq douzaines se mirent au garde-à-vous en un clin d'oeil, tremblant de froid, à côté de tas au carré <b>de bérets pantalons chaussures chemises et pull-overs verts avec des pièces de cuir aux coudes</b> . (516)
--	--

On peut constater en passant que l'adjectif « *military* », qui modifie chacun des termes de l'énumération, a été omis dans la version française, certainement parce qu'il ne peut pas être antéposé, mais cela a été compensé dans le co-texte avant par les expression à connotation militaire « se mirent au garde à vous » et « au carré ». Enfin, bien que le dernier élément de la suite soit très complexe (huit mots en

anglais, neuf mots en français), il ne gêne pas la compréhension de la structure d'ensemble car il est relié au reste de l'énumération par la conjonction « *and* », qui clôture clairement l'énumération-bloc. Celle-ci est d'autant plus facile à identifier et à appréhender que tous les substantifs qui la composent appartiennent au seul et même champ lexical des vêtements.

En effet, plus les sémèmes qui composent une énumération sont homogènes, plus la compacité de l'énumération peut facilement être préservée dans la traduction car cette homogénéité sémantique entraîne souvent, lors du passage en français, une homogénéité d'ordre grammatical que le traducteur peut exploiter. Dans l'exemple ci-dessous, comme les trois termes qui composent l'énumération désignent les trois grands composants du temps, ils peuvent tous être employés comme des indéénombrables – de la catégorie du « compact » plutôt que du « dense » (Bouscaren & Chuquet, 2002 : 83) – et « *of* » peut donc, ici encore, être simplement traduit par la préposition « de » :

[...] but until the Widow drained me <b>of past present future</b> , I remained under the Monkey's spell. (561)	[...] mais jusqu'à ce que la Veuve me vide <b>de passé présent avenir</b> , je suis resté sous le charme du Singe. (586)
---	--

Enfin, considérons l'énumération ci-dessous, complément du nom « vaporized ghosts » par l'intermédiaire de la préposition « *of* » (GN de type N of N) :

[...] the vaporized ghosts of **chains bells saddlebags handlebars** [...]

L'énumération étant imbriquée dans une apposition<sup>290</sup>, elle-même imbriquée dans une phrase assez longue et complexe, elle a été partiellement normalisée dans la version française, sans doute par souci de lisibilité, pour éviter de trop brouiller la structure de la phrase matrice déjà très longue et complexe :

<sup>290</sup> Celle-ci allonge le sujet de la proposition subordonnée circonstancielle de temps introduite par « *as* ».

<p>Washed by relief, father Kemal Butt breathed air filled with incinerated bicycles, coughing and spluttering as the fumes of incendiarized wheels, the vaporized ghosts <b>of chains bells saddlebags handlebars</b>, the tansubstantiated frames of Arjuna Indianbikes moved in and out of their lungs. (95)</p>	<p>Soulagés, père Kemal Butt respiraient l'air empli de bicyclettes incendiées, toussaient et postillonnaient alors que les fumées de roues brûlées, les esprits vaporisés <b>des chaînes, sonnettes, sacoches, guidons</b>, les formes transsubstantiées des bicyclettes indiennes Arjuna entraient et sortaient de leurs poumons. (106-107)</p>
---	---

Guiloinéau a ainsi traduit la préposition « *of* » par le mot outil « *des* », qui, contrairement à la préposition *de*, comporte le déterminant défini pluriel unique *les* (car *des* = *de* + *les*) et consiste donc en une opération de fléchage qui porte sur les quatre noms communs de l'énumération. Par ailleurs, si aucune conjonction de coordination n'a été ajoutée, toutes les virgules manquantes ont été restituées. Ce choix de « ponctuation stylistique »<sup>291</sup> réduit paradoxalement l'impact de l'énumération de Rushdie. Il nous semble que cet ajout n'était pas nécessaire, chaque composant de la suite pouvant être traduit par un nom commun simple (soit un mot unique non composé). L'introduction de l'opération de fléchage (via le choix du mot outil « *des* ») ne nous paraît pas non plus indispensable. Un simple calque syntaxique, avec la préposition *de* (équivalent français de la préposition *of*) en tête d'énumération, permettait à notre sens d'obtenir un texte tout aussi intelligible :

Soulagés, père Kemal Butt respiraient l'air empli de bicyclettes incendiées, toussaient et postillonnaient alors que les fumées de roues brûlées, les esprits vaporisés **de chaînes sonnettes sacoches guidons**, les formes transsubstantiées des bicyclettes indiennes Arjuna entraient et sortaient de leurs poumons.

### 1.1.3. Sacrifier partiellement l'article zéro pour mieux le préserver

Les énumérations-bloc composées de substantifs résistent dans de nombreux cas à la solution du calque syntaxique à cause de l'article zéro, dont l'emploi est beaucoup plus limité en français qu'en anglais, et qui ne peut donc pas toujours être

<sup>291</sup> « Il faut considérer la ponctuation stylistique comme une marque grâce à laquelle certaines précisions sémantiques peuvent être apportées au message. C'est le cas d'énumérations dont certains membres peuvent être simples ou composés [...] » (Vinay & Darbelnet, 1977 : 181).

préservé sans entraîner des aménagements d'ordre syntaxique. Une telle détermination minimale est particulièrement problématique lorsqu'elle est associée à des syntagmes nominaux complexes sur le plan syntaxique. Considérons par exemple l'extrait ci-dessous, dans lequel, toutes les tares physiques de Saleem se trouvent condensées dans une longue énumération-bloc, qui attire ainsi l'attention du lecteur sur le résultat de cette accumulation : l'être difforme, voire monstrueux que Saleem est devenu :

[...] maybe, despite everything, despite **cucumber-nose stainface chinlessness horn-temples bandy-legs finger-loss monk's-tonsure** and my (admittedly unknown to them) bad left ear, despite even the midnight baby-swap of Mary Pereira . . . maybe, I say, in spite of all these provocations, my parents loved me. (418)

Comme on peut le voir, cette suite est principalement constituée de noms composés germaniques de type N+N (à l'exception de « *bandy-legs* », syntagme nominal de type Adj.+ N déguisé en composé). Ce type de composé constituant une classe restreinte et fermée en français, contrairement aux « composés »<sup>292</sup> de type N+Prép.+N, qui constituent une classe ouverte et infinie. C'est pourquoi la plupart des éléments qui composent l'énumération ci-dessus ne peuvent en théorie être traduits que par des composés plus long et analytiques de type N+Prép+N, qui allongent et complexifient inévitablement la structure de la suite (« *cucumber-nose* » > nez en (forme de) concombre ; « *stainface* » : taches du/sur le visage ; « *chinlessness* » > absence de menton ; « *horn-temples* » > tempes en (forme) cornes ; « *finger-loss* » > perte d'un doigt ; « *monk's tonsure* » > tonsure de moine). Si l'on conserve l'énumération-bloc sans ajouter de déterminant devant chacun de ces éléments, on obtient une phrase dont la structure syntaxique est difficile à appréhender à cause de l'absence de ponctuation :

... malgré nez en (forme de) concombre taches du/sur le visage absence de menton perte d'un doigt tempes en forme de cornes jambes torses tonsure de moine et ma (qu'ils ignoraient apparemment) mauvaise oreille gauche...

---

<sup>292</sup> Nous mettons ici le terme « composé » entre guillemets car comme le remarque Paillard, ces structures relèvent plus de la syntaxe que de la morphologie (2000 : 45).

Guiloinéau a donc conjugué deux stratégies pour faciliter la lecture de l'énumération sans trop la normaliser :

[...] peut-être que, malgré tout, malgré **les nez-concombre taches du visage absence de menton doigt coupé tempes cornues jambes torses tonsure de moine et ma (qu'ils ignoraient apparemment) mauvaise oreille gauche**, même malgré l'échange des enfants par Mary Pereira... malgré tout cela, dis-je, malgré toutes ces provocations, peut-être que mes parents m'aimaient. (438)

D'une part, comme nous l'avons déjà vu, le nom composé germanique « *cucumber-nose* » a été traduit par le nom composé roman de type N+N « nez-comcombre », non lexicalisé, et deux autres composés (« *finger-loss* » et « *horn-temples* ») ont été rendus à l'aide de syntagmes nominaux de type N+Adj. (« doigt coupé » et « tempes cornue ») – le composé « *stainface* » aurait d'ailleurs pu être traduit de la même manière, par le syntagme « visage tâché », plus compact que « taches du visage ». D'autre part, l'ajout de l'article défini pluriel unique « *les* », qui porte sur les sept premiers groupes/syntagmes nominaux de l'énumération, permet de signaler l'amorce de cette dernière. Comme cet article pluriel est devant un nom au singulier, le lecteur comprend instantanément que d'autres éléments vont suivre et qu'il s'agit donc d'une énumération.

Ce procédé qui consiste à ajouter un déterminant unique en tête d'énumération-bloc est en général efficace, notamment lorsque celle-ci permet au traducteur d'opter pour trois ou quatre noms communs de genre identique, qui peuvent ainsi être introduits par un seul et même déterminant. C'est par exemple le cas de la suite suivante, introduite par la préposition « *from* » et composée de quatre substantifs désignant les quatre points cardinaux :

[...] and they were there in my head, in the front now, no longer a muffled background noise I'd never noticed, all of them, sending their here-I-am signals, **from north south east west**... (259).

Avec un calque syntaxique on obtiendrait « [...] , de nord sud est ouest... », ce qui paraîtrait étrange à cause de l'article zéro. Guiloineau a donc profité du fait que les noms français correspondants sont tous masculins (le nord, le sud, l'est, l'ouest) pour les faire précéder du mot outil « *du* », soit une combinaison de la préposition *de* et de l'article défini *le*, sans pour autant augmenter le nombre de mots de la suite :

[...] and they were there in my head, in the front now, no longer a muffled background noise I'd never noticed, all of them, sending their here-I-am signals, <b>from north south east west</b> . . . (259)	[...] et ils étaient là, maintenant, dans ma tête, devant, et ce n'était plus le bruit de fond étouffé que je n'avais jamais remarqué, tous, envoyant leurs appels, <b>du nord sud est ouest</b> ... (274-275)
---	--

Quand à l'énumération ci-dessous, elle peut être efficacement conservée à l'aide de trois noms communs féminins, qui peuvent être naturellement introduits par l'article défini « *la* » :

[...] and now a voice – the voice <b>of treachery betrayal hate!</b> – [...] (601)	[...] puis une voix – la voix <b>de la perfidie trahison haine !</b> – [...] (625)
--	--

Dans l'exemple ci-dessous, l'adjectif « *infinite* », en tête de l'énumération-bloc, est précédé de l'article Ø, les noms qu'il qualifie étant tous indéfinis et employés au pluriel :

[...] while [Baby Saleem] [...] fed on their emotions, using it to accelerate his growth, expanding and swallowing <b>infinite hugs kisses chucks-under-the-chin</b> [...] (174)	[...] tandis que [bébé Salem] [...] se nourrissait de leurs émotions afin d'accélérer sa croissance, avalant <b>d'infinis baisers étreintes guili-guili sous le menton</b> [...] (186)
--	--

Dans la version française, l'adjectif introducteur peut être préservé et antéposé, à condition de réintroduire l'article indéfini *des* (contracté en « *d'* »), qui permet à la fois de signaler l'amorce de l'énumération-bloc et de faire la liaison phonétique entre le dernier phonème de « avalant » et le premier phonème de « infinis », tous deux vocaliques.

#### 1.1.4. D'une détermination minimale à une détermination maximale

Un certain nombre d'énumérations-bloc constituées de substantifs ont été traduites d'une toute autre manière. Au lieu de conserver leur compacité, notamment en préservant autant que possible l'article zéro, Guiloineau a fait le choix opposé de démultiplier certains mots grammaticaux, mais sans pour autant les normaliser complètement en réintroduisant des virgules ou une conjonction de coordination.

Comme nous l'avons vu, les énumérations-bloc de Rushdie véhiculent un contenu sémantique plus ou moins hétérogène, selon la nature des sémèmes qui les composent. L'énumération suivante, composée de substantifs dénombrables employés au pluriel de façon indéfinie, donne par exemple un aperçu de la quantité et de la variété des amants de la tante de Saleem, Pia :

She began a series of liaisons **with colonels cricketers polo-players diplomats** [...] (456)

Une traduction sans aucun déterminant aurait produit un résultat très étrange et maladroit (« Elle commença à avoir des liaisons **avec colonels joueurs de cricket joueurs de polo diplomates** [...] »), qui n'aurait pas permis de préserver l'impact du *style marker* original, notamment à cause des composés de type roman « joueurs de cricket » et « joueurs de polo », qui compliquent la structure de l'énumération, mais aussi parce que la préposition « avec » peut difficilement être suivie de l'article zéro. Guiloineau a donc ajouté l'article défini « des », et au lieu de le placer uniquement en position initiale, il a décidé de le répéter devant chaque composant de la suite, sans pour autant ajouter de ponctuation :

She began a series of liaisons <b>with colonels cricketers polo-players diplomats</b> [...] (456)	Elle commença à avoir des liaisons avec <b>des colonels des joueurs de cricket des diplomates</b> [...] (477)
---	---

En séparant ces éléments, et donc les sémèmes correspondants, cette répétition du déterminant permet de clarifier la structure syntaxique de l'énumération et de

renforcer sa valeur quantitative, soit sa richesse et son hétérogénéité sémantique. On constate d'autre part l'omission de « *polo-players* », qui prêle à penser que Guiloineau a préféré éviter la répétition du nom *joueur*, inévitable en français. Or il s'agit d'un élément culturel propre à l'identité anglo-indienne, ce sport étant originaire d'Asie et fort pratiqué en Inde, bien qu'y ayant été introduit par les Anglais. Ces deux GN auraient certes pu être fusionnés en « des joueurs de cricket et de polo » mais cela aurait perturbé le rythme relativement régulier de l'énumération. Dans l'exemple ci-dessous, c'est ce même procédé de démultiplication d'un mot outil qui permet de mettre en valeur le nombre et la diversité des prouesses de la danseuse Anarkali<sup>293</sup> :

[...] there was the great dancer Anarkali [...] doing <b>leaps twists pirouettes</b> on a donkey-cart while a giant piece of silver nose-jewellery jingled on her right nostril [...] (528)	[...] le grand danseur Anarkali [...] faisait <b>des sauts des tourbillons des pirouettes</b> sur une voiture tirée par un âne et un énorme anneau d'argent tintait à sa narine gauche [...] (551)
---	--

Les énumérations-blocs qui remplissent la fonction de complément de préposition se prêtent également très bien à cette stratégie. C'est alors la préposition qui est démultipliée dans la traduction. Considérons l'énumération ci-dessous, dont la structure se complexifie nécessairement en français du fait du troisième élément, un nom composé germanique qui ne peut être traduit de façon synthétique (« *self-pity* » > « pitié pour soi-même »). Le traducteur a répété « de » devant chaque élément de l'énumération, rendant ainsi la structure d'ensemble plus transparente :

That night, Ahmed Sinai's heart began to bulge. Overfull <b>of hate resentment self-pity grief</b> , it became swollen like a balloon [...] (412)	Cette nuit-là, le cœur d'Ahmed Sinai se mit à gonfler. Débordant <b>de haine de rancœur de pitié pour soi-même de douleur</b> , il enfla comme un ballon [...] (431)
---	--

La traduction met ainsi en valeur l'excès et la variété des sentiments désagréables qui envahissent le cœur d'Ahmed, mais aussi l'effet produit par l'accumulation des sèmes qui composent cette énumération et notamment du sème qu'ils ont tous

<sup>293</sup> On note ici une erreur de genre dans la traduction, où le GN « le grand danseur » devrait être au féminin.

en commun, qui pourrait être /mal-être/ : le trop-plein du sentiment de mal-être dont souffre le personnage.

Dans d'autres cas, un suffixe récurrent dans la version anglaise est ainsi naturellement devenu une préposition répétée dans la traduction, comme par exemple dans l'énumération-bloc ci-dessous, composée de trois noms se finissant par le suffixe privatif *-less*. Celui-ci pouvant être efficacement traduit à l'aide de la préposition « sans » en français, Guiloineau n'a pas hésité à réitérer cette dernière :

Turning to one of my <b>sexless ageless faceless</b> cousins [...] (551)	M'adressant à un de mes cousins <b>sans sexe sans âge et sans visage</b> [...] (576)
--	--

On note au passage que le coordonnant « *et* » a été réintroduit en fin d'énumération, ce qui ne nous semble pas du tout nécessaire.

Guiloineau a décliné cette stratégie de différentes manières. Dans certaines énumérations, la répétition d'un mot outil parfaitement identique étant impossible, il s'est contenté d'enchaîner plusieurs déterminants très semblables (généralement « le », « la » et « les ») de manière à produire un rythme relativement régulier, comme ici :

[...] and despite <b>chills fevers diarrhoea</b> they stayed alive (506)	Malgré <b>le froid les fièvres la diarrhée</b> ils restèrent en vie (529)
--	---

Certaines énumérations-bloc ont même été reformulées de manière à entraîner la répétition de mots outils. Dans l'exemple ci-dessous, la compacité des adjectifs « *maddened* » et « *bloodsoaked* » étant impossible à conserver en français, Guiloineau a procédé à des transpositions adjectif > nom (« *violent* » > « violence » ; « *maddened* » > « folie » ; « *bloodsoaked* » > « bain de sang »), modifiant ainsi la structure de la phrase et le groupe verbal (« the city, which had turned » > « la ville livrée à »), ce qui lui a permis d'introduire les deux premiers noms communs féminins (« violence » et « folie ») par la même préposition-déterminant « *à la* » :

Into the heart of the city, <b>which had turned violent maddened bloodsoaked</b> as the West Wing soldiers react badly to their <u>knowledge-of-wrongdoing</u> , goes Number 22 Unit [...] (499)	Au centre de la ville <b>livrée à la violence à la folie au bain de sang</b> , alors que des soldats de la partie occidentale réagissaient mal, après s'être rendu compte de <u>leur injustice</u> , avançait l'unité numéro 22 [...] (521)
--	---

Cette même stratégie pouvait suffire pour conserver d'autres énumérations-bloc, comme par exemple celle-ci, que Guiloineau a pourtant normalisée en rétablissant une ponctuation canonique :

<b>How many things people notions</b> we bring with us into the world [...]! (145)	Nous transportons avec nous dans le monde <b>tant de choses, de gens, de notions</b> [...]! (157)
--	---

La répétition du mot outil « de » permet de mettre l'accent sur la richesse et la variété de tout ce que chacun « transporte avec lui dans monde », et l'adverbe « tant » peut d'ailleurs être exploité de la même manière :

Nous transportons avec nous dans le monde **tant de choses (tant) de gens (tant) de notions** [...]!

### 1.1.5. De l'importance des choix lexicaux

Les choix lexicaux du traducteur peuvent déterminer la préservation d'une énumération-bloc. Prenons la suite ci-dessous, que le traducteur a normalisée en rétablissant tous les déterminants et signes de ponctuation manquants :

[...] in Bihar, where <b>corruption inflation hunger illiteracy landlessness</b> ruled the roost [...] (575)	[...] dans l'état de Bihar, où <b>la corruption, la hausse des prix, la faim, l'analphabétisme, le manque de terres</b> faisaient la loi [...] (599)
--	--

La complexité du second GN (« hausse des prix »), qui rend la structure de l'énumération plus difficile à appréhender instantanément, et la longueur de l'énumération, qui comprend cinq éléments différents, ont amené Guiloineau à

normaliser cette énumération. Cela n'aurait pas été nécessaire s'il avait simplement opté pour le nom français « inflation », et ce malgré le fait que la compacité du dernier nom (« *landlessness* ») ne peut être conservée :

[...] dans l'état de Bihar, où **corruption inflation faim analphabétisme manque de terres** faisaient la loi [...]

La première énumération-bloc du passage suivant aurait également pu être préservée à l'aide d'un choix lexical différent :

And in <b>all the cities all the towns all the villages</b> the little dia-lamps burn on window-sills porches verandahs [...] (155)	Et dans <b>toutes les villes, tous les villages,</b> brûlent les petites lampes sur l'appui des fenêtres, les porches, les vérandas [...] (167)
---	---

La coexistence des termes « *city* » et « *town* » a dû poser problème au traducteur car ces mots ont pour équivalent français, respectivement, « grande ville » et « ville ». Pour éviter une telle redondance, le traducteur a fusionné les deux termes dans le mot unique « ville », supprimant ainsi l'un des composants de la suite. Le résultat ainsi obtenu ne peut être considéré comme une énumération si l'on estime qu'une « série énumérative » est par définition « formée d'un nombre minimum de trois termes (mots, syntagmes, unités d'énoncés) » (Damamme Gilbert, 1989 : 37) : en traduisant « *cities* » par « métropoles », l'énumération-bloc peut être préservée à l'aide d'un calque syntaxique :

Et **dans toutes les métropoles toutes les villes tous les villages** brûlent les petites lampes [...]

Une solution alternative serait :

Et dans **toutes les villes tous les villages tous les hameaux** brûlent les petites lampes [...]

L'inversion stylistique sujet-verbe de Guiloineau (« brûlent les petites lampes ») permet en plus de clarifier la structure syntaxique de la phrase, car ainsi positionné, le verbe fini « brûlent » sépare nettement l'énumération du sujet « les petites lampes ».

### 1.1.6. Les énumérations-bloc les plus problématiques

Comme nous l'avons évoqué plus haut, les énumérations-bloc les plus difficiles à préserver en traduction sont celles qui contraignent le traducteur à produire une structure syntaxique plus complexe que celle du texte original. Cela devient particulièrement problématique quand ce processus de complexification concerne les premiers éléments de l'énumération. Le lecteur ne peut en effet comprendre instantanément qu'il est en train de lire une énumération-bloc seulement si ces éléments sont simples et concis. C'est sans doute pour cette raison que les composants les plus complexes des énumérations-bloc de Rushdie ne sont jamais situés en amorce, mais plutôt en position intermédiaire ou finale. Or comme nous l'avons vu concernant les composés de type germanique, un élément simple en anglais peut devenir un syntagme plus complexe dans la traduction française.

Prenons pour commencer la suite ci-dessous, composée de verbes finis et de compléments d'objet directs :

[...] in his spare time he **lectures writes pamphlets berates the nation**  
on the subject of contraception. (154)

Le premier élément, « lectures », tout à fait simple et compact, n'a pas d'équivalent en français et ne peut donc être correctement traduit qu'à l'aide d'un verbe suivi d'un complément d'objet, soit un syntagme verbal du type « fait des conférences ». Or si celui-ci n'est pas séparé du deuxième élément – au signifiant tout aussi complexe en français (« écrit des pamphlets ») – par une virgule, la structure d'ensemble de l'énumération-bloc est brouillée, compliquant ainsi l'accès au sens. Guiloineau l'a donc normalisée en rétablissant les virgules manquantes :

[...] in his spare time <b>he lectures writes pamphlets berates the nation</b> on the subject of contraception. (154)	Dans son temps libre, <b>il fait des conférences, écrit des pamphlets, réprimande la nation</b> à propos de la contraception. (166)
---	---

D'autres énumérations-bloc a priori problématiques peuvent cependant être préservées à l'aide de petites modifications qui, bien qu'elles transforment un peu l'énumération, ne la normalisent pas pour autant.

### Inversion de l'ordre des composants

Il suffit ainsi dans certains cas de modifier la place d'un des composants de la suite. Examinons la seconde énumération de cet extrait :

And in all the cities all the towns all the villages the little dia-lamps burn on <b>window-sills porches verandahs</b> [...] (155)	Et dans toutes les villes, tous les villages, brûlent les petites lampes sur <b>l'appui des fenêtres, les porches, les vérandas</b> [...] (167)
---	---

Le traducteur a sans doute rétabli une ponctuation canonique à cause du premier élément, le nom composé « *window-sills* », à la syntaxe trop complexe en français pour occuper la première place dans l'énumération (« l'appui des fenêtres »). Mais cet élément peut être déplacé en fin d'énumération, ce qui permet d'obtenir : « sur les porches vérandas appuis de fenêtre » avec, en position initiale, une occurrence unique du déterminant « *les* », ainsi employé comme un dénominateur commun. Cette solution a néanmoins pour inconvénient d'annuler la représentation spatialisée du texte original, qui offre une sorte de zoom arrière de la vision d'une fenêtre à celle, plus globale, d'une véranda.

Comme nous l'avons vu, les énumérations-bloc qui remplissent la fonction de sujet grammatical et sémantique de la phrase matrice, peu habituelle pour une énumération, sont difficiles à préserver, en particulier quand certains de leurs éléments donnent lieu en français à des syntagmes plus longs et complexes. C'est le cas de l'énumération ci-dessous, dont le premier et le dernier élément sont des noms composés de type germanique qui ne peuvent être traduits en français que par des

composés de type roman de type N+Prép.+N. C'est peut-être pour cette raison que Guilloineau a rétabli les déterminants et des signes de ponctuation :

<p><b>History-books newspapers radio-programmes</b> tell us that at two p.m. on June 12<sup>th</sup>, Prime Minister Indira Ganghi was found guilty [...] (582)</p>	<p><b>Les livres d'histoire, les journaux, les programmes de radio</b> nous disent qu'à 2 heures de l'après-midi, le 12 juin, le Premier ministre Indira Gandhi fut reconnue coupable [...] (606)</p>
---	---

L'article défini permet ici, comme l'article zéro, de totaliser. Il semble d'autant plus justifié que l'énoncé est fortement déterminé, la date et l'heure de l'événement étant précisées. Cependant, une simple inversion des deux premiers éléments de l'énumération permet de placer le composant le plus simple en tête et de clarifier ainsi la structure syntaxique de l'ensemble, ce qui rend la ponctuation et l'itération de l'article défini moins indispensable :

**Les journaux livres d'histoire programmes de radio** nous disent qu'à 2 heures de l'après-midi, le 12 juin, le Premier ministre Indira Gandhi fut reconnue coupable [...] (606)

Bien qu'elle soit plus difficile à appréhender que celle du texte original, cette suite nous semble suffisamment intelligible. Elle ne permet cependant pas de préserver la logique qui caractérise l'ordre de l'énumération originale : du support le plus pérenne au plus volatil (livre, journal, émission de radio).

### **Modification d'une préposition**

La préposition qui introduit une énumération-bloc peut dans de nombreux cas être traduite de différentes manières, les prépositions anglaises et françaises étant rarement parfaitement équivalentes. Dans l'exemple que nous avons choisi, la suite originale est complément de la préposition « *amid* », que Guilloineau a traduite par « dans » :

[...] it seems to me that the hand of Shiva lies heavily over all these things, dooming us to flounder endlessly <b>amid murder rape greed war</b> [...] (415)	[...] il me semble y voir la main de Shiva, nous condamnant à patauger infiniment <b>dans le meurtre, le viol, la cupidité, la guerre</b> [...] (435)
--	---

Il nous semble que cette énumération serait suffisamment intelligible sans les virgules :

[...] il me semble y voir la main de Shiva, nous condamnant à patauger infiniment **dans le meurtre le viol la cupidité la guerre** [...]

Pour ce qui est de la détermination, alors que l'article zéro est tout à fait canonique dans la version anglaise, étant appliqué à des notions abstraites indéterminables (noms *compact*), il semble incompatible avec la préposition *dans*, peut-être parce que cette dernière est particulièrement compatible avec des noms renvoyant à des occurrences dites « situées », c'est-à-dire rattachées à un référent spécifique, d'où l'ajout de déterminants définis dans la traduction. On pourrait en effet difficilement avoir : « [...] il me semble y voir la main de Shiva, nous condamnant à patauger infiniment **dans Ø meurtre viol cupidité guerre** [...] ». L'ajout d'un article unique en position initiale ne conviendrait pas non plus, quel qu'il soit :

[...] il me semble y voir la main de Shiva, nous condamnant à patauger infiniment **dans le/la/les meurtre viol cupidité guerre** [...]

[...] il me semble y voir la main de Shiva, nous condamnant à patauger infiniment **dans un /une/des meurtre viol cupidité guerre** [...]

Mais si l'on remplace « dans » par la préposition *entre*, l'emploi d'une détermination minimale paraîtrait plus naturelle, sans doute parce que cette préposition est plus compatible avec des noms renvoyant à des notions :

[...] il me semble y voir la main de Shiva, nous condamnant à patauger infiniment **entre meurtre viol cupidité guerre** [...]

## Transformation et étoffement d'un mot lexical

Un certain nombre d'énumérations-bloc sont introduites par un adjectif qualificatif épithète qui permet ainsi de signaler l'amorce de l'énumération. Si cet adjectif peut généralement être préservé et maintenu dans sa position initiale dans la version française, ce n'est pas toujours le cas. Considérons par exemple l'extrait suivant :

[...] he saw pouring out of the godown an improbable lava flow **of molten rice lentils chick-peas waterproof jackets matchboxes and pickle** (...) (118)

L'adjectif « *molten* », ne peut pas être antéposé en français. Il peut en revanche être remplacé par le syntagme nominal « un mélange », au signifié certes différent, dont l'énumération-bloc peut devenir le complément par l'intermédiaire du verbe *faire* au passif et la préposition « *de* » (« fait de »), ce qui correspond à un procédé classique d'étoffement :

[...] he saw pouring out of the godown an improbable lava flow <b>of molten rice lentils chick-peas waterproof jackets matchboxes and pickle</b> [...] (118)	[...] il vit jaillir de l'entrepôt un improbable flot de lave <b>fait d'un mélange de riz lentilles pois chiches vestes imperméables boîtes d'allumettes et marinade</b> [...] (130)
--	--

Cette solution fonctionne parce que « *molten* » est redondant par rapport à « *lava* ». Le GN « un mélange de » permet d'annoncer clairement la présence de la suite puisqu'il ne peut introduire qu'une énumération. C'est donc cette modification à la fois syntaxique et lexicale qui a permis de préserver toutes les autres caractéristiques de l'énumération originale. La possibilité suivante pourrait également convenir : « [...] il vit jaillir de l'entrepôt un improbable **mélange de riz lentilles pois chiches vestes imperméables boîtes d'allumettes et marinade en fusion** [...] », l'idée de lave étant ici restituée à l'aide du dernier terme.

Les énumérations-bloc les plus problématiques en traduction sont donc composées de substantifs ou de verbes qui ne peuvent être traduits à l'aide d'un seul mot en langue cible. Il s'agit dans une majorité des cas de suites comportant un ou plusieurs composés de type germanique. De telles énumérations tendent à devenir inintelligibles en français si elles sont dépourvues de déterminants et de ponctuation, et ne peuvent être préservées à l'aide d'un calque syntaxique. C'est donc pour des raisons d'ordre syntaxique que ces marqueurs stylistiques sont difficiles à conserver en français. Nous avons cependant montré qu'un certain nombre de procédés peuvent être employés pour éviter la normalisation de ces *style markers* dans la traduction. Ces procédés – ou stratégies (les deux termes étant ici appropriés) – consistent pour la plupart en des modifications d'ordre syntaxique permettant de préserver la compacité visuelle et la densité sémantique des énumérations-bloc de Rushdie, ou bien de valoriser la richesse et l'hétérogénéité de leur contenu sémantique, ainsi que l'effet d'accumulation qui en découle. Celles qui affectent l'ordre des composants de l'énumération originale peuvent néanmoins contribuer à défaire la logique sémantique du signifié.

Guiloinéau a de fait sacrifié un certain nombre d'énumérations-bloc qui auraient pu être préservées. Cela étant, nous avons constaté que son approche évolue sensiblement au fil du roman : sa traduction tend à normaliser ces marqueurs vers le début du roman, avant de s'émanciper peu à peu des contraintes du français pour favoriser des solutions qui permettent de les conserver. Autrement dit, il semblerait que, s'agissant de ces *style markers* particuliers, le style de Rushdie ait peu à peu contaminé celui du traducteur.

Les stratégies de traduction que cette analyse nous a permis de mettre en lumière ne permettent toutefois pas de traduire la syntaxe du flux continu de Rushdie lorsqu'elle se déploie à l'échelle supérieure de la phrase et du paragraphe, le traducteur se trouvant alors confronté à de nouveaux obstacles.

## 1.2. Au niveau phrastique et supraphrastique : une iconicité diagrammatique

Au-delà du niveau du syntagme, la syntaxe du flux continu est caractérisée par un déferlement ininterrompu d'informations, favorisé par une ponctuation lacunaire, à l'instar du dernier chapitre d'*Ulysse* de James Joyce, ou encore, pour ce qui est de la littérature française, des œuvres de Claude Simon et d'Olivier Cadiot. Comme le remarque Sacksick, Rushdie « joue avec l'élasticité de la phrase, il l'étire en lui faisant absorber des propositions qui font figure d'excroissances » (2014 : 45). Elle évoque ainsi l'« hypertrophie syntaxique » qui caractérise par endroits la prose du romancier, terme qu'elle explicite ainsi : « [...] la syntaxe obéit à un processus d'imbrication et de surcharge jusqu'au débordement qui finit d'étourdir le lecteur. En effet, la phrase rushdienne est portée par une expansion indéfinie et déferle parfois sur plusieurs pages » (*ibid.* : 43-44). Sacksick illustre son propos à l'aide du passage du roman dans lequel le narrateur raconte la naissance de son fils, et qui « tient en une seule phrase qui s'étire sur trois pages » (*ibid.* : 44) :

[Rushdie] a recours aux deux stratégies stylistiques qui contribuent à faire proliférer la phrase : la ponctuation et la subordination. Malgré la multiplicité des points de suspension et d'exclamation sur ces trois pages, pas un seul point final ne vient interrompre le discours. Le lecteur est donc emporté dans une suite de propositions coordonnées ou subordonnées qui se succèdent à un rythme de plus en plus soutenu qui accroît l'intensité de la lecture. Sans point, la phrase est sans pause, elle se déverse sans répit, mimant syntaxiquement la perte des eaux de la femme en plein travail, et le lecteur, par mimétisme, ne peut la lire à haute voix sans lui aussi perdre son souffle et ressentir les syncopes respiratoires. (*ibid.*)

Grâce à son iconicité, cette syntaxe singulière plonge le lecteur dans l'action de la scène, et donc dans la diégèse du roman. Comme nous allons le voir, ce procédé stylistique permet aussi à l'auteur de suggérer de façon très efficace l'expérience mentale du protagoniste-narrateur.

### 1.2.1. Iconicité par juxtaposition et séquençage psychologique

Le passage que nous avons sélectionné pour rendre compte de l'iconicité générée par la syntaxe du flux continu est situé dans la première partie du roman.

Saleem, âgé de neuf ans à ce stade de l'histoire, vient de découvrir qu'il possède le don de télépathie, mais il n'arrive pas encore à contrôler ce pouvoir. Il le subit même, car il est submergé par la quantité importante d'informations qu'il perçoit à la fois : les pensées de ses parents interfèrent avec ce qu'ils sont en train de lui dire, ainsi qu'avec ses propres pensées, et il doit veiller à se comporter comme si seules leurs paroles lui parvenaient. Cette confusion, qui lui envahit l'esprit et entraîne chez lui un sentiment de panique, se reflète dans l'aspect déstructuré du texte. Voici le début du passage, qui se déploie sur plus de deux pages :

But imagine the confusion inside my head ! [...] imagine yourself inside me somehow, looking out through my eyes, hearing the noise, the voices, and now the obligation of not letting people know, the hardest part was acting surprised, such as when my mother said Hey Salem guess what we're going for a picnic to the Aarey Milk Colony and I had to go Ooo, exciting!, when I had known all along because I had heard her unspoken inner voice And on my birthday seeing all the presents in the donor's minds before they were even unwrapped And the treasure hunt ruined because there in my father's head was the location of each clue every prize And much harder things such as going to see my father in his ground-floor office, here we are, and the moment I'm in there my head is full of godknowswhat rot because he's thinking about his secretary, Alice or Fernanda, his latest Coca-cola girl, he's undressing her slowly in his head and it's in my head too, she's sitting stark naked on a cane-bottomed chair and now getting up, crisscross marks all across her rump, that's my father thinking, MY FATHER, now he's looking at me all funny What's the matter son don't you feel well Yes fine Abba fine, must go now GOT TO GET AWAY homework to do, Abba, and out, run away before he sees the clue on your face [...] (235)

Le narrateur (c'est-à-dire l'adulte que Saleem est devenu) parvient à faire ressentir au lecteur l'expérience qu'il raconte et qu'il revit ici<sup>294</sup>. On remarque immédiatement l'iconicité imagique que produit le choix typographique des majuscules, qui reflète l'importance que Saleem accorde aux mots ainsi marqués, ou plutôt à l'idée que ces mots véhiculent. Mais la syntaxe du flux continu confère aussi à ce passage une iconicité exophorique et diagrammatique<sup>295</sup> dans la mesure où la façon dont les signifiants sont reliés et ordonnés dans le texte reflète la façon dont les événements

---

<sup>294</sup> Cf. ce qu'il demande au lecteur de faire dans la première ligne du passage : « [...] imagine yourself inside me somehow, looking out through my eyes, hearing the noise, the voices [...] »

<sup>295</sup> Cf. Chapitre 2, 4.2.

et les pensées sont reliés dans la perception de Saleem : le séquençage est ici à la fois temporel et spatial.

Tout d’abord, l’absence de pause dans la narration – due à la ponctuation irrégulière et sporadique – entraîne un rythme effréné qui reflète l’enchaînement rapide des événements et pensées exprimés. Dans cette mesure, le passage entier est caractérisé par ce que Leech et Short appellent le procédé de « juxtaposition » :

Juxtaposition can be iconic in the sense that words which are close in the text may evoke an impression of closeness or connectedness in the fiction – not only closeness of time, but psychological or locative relatedness. The hierarchical structuring of syntax frequently ensures that this iconic principle is upheld [...] (2007: 192-193)

C’est précisément ce qu’on constate dans le passage cité plus haut, et plus particulièrement encore dans les deux extraits ci-dessous :

[...] the hardest part was acting surprised, such as when my mother said Hey Salem guess what we’re going for a picnic to the Aarey Milk Colony and I had to go Ooo, exciting!, when I had known all along because I had heard her unspoken inner voice [...] (235)

[...] now he’s looking at me all funny What’s the matter son don’t you feel well Yes fine Abba fine, must go now GOT TO GET AWAY homework to do, Abba, and out, run away before he sees the clue on your face [...] (235)

Le discours direct est simplement juxtaposé au reste du texte : les paroles des personnages en présence (Saleem et ses parents) ne sont pas signalées et séparées par des guillemets, ni par aucun autre signe de ponctuation – à l’exception d’une virgule dans le premier passage<sup>296</sup>. En conséquence, les paroles et les pensées des personnages s’enchaînent de façon ininterrompue, de sorte que si le lecteur ne redouble pas d’attention, il peut avoir du mal à les distinguer. Ce même procédé de juxtaposition se retrouve dans d’autres parties de l’extrait, comme dans le passage ci-

---

<sup>296</sup> Il s’agit de la virgule qui sépare le deuxième passage au style direct du passage narratif qui le suit.

dessous, où quatre phrases portant sur des sujets différents s'enchaînent sans qu'aucun signe de ponctuation ne les sépare :

[...] when I had known all along because I had heard her unspoken inner voice And on my birthday seeing all the presents in the donor's minds before they were even unwrapped And the treasure hunt ruined because there in my father's head was the location of each clue every prize And much harder things such as going to see my father in his ground-floor office [...] (235)

Seule l'initiale en majuscule « A » de la conjonction de coordination *and* indique à chaque fois qu'une nouvelle phrase commence, cette conjonction se substituant ainsi à chaque fois à une marque de ponctuation forte, tout en marquant l'addition des situations où ce trouble s'est produit. La majuscule joue par conséquent le rôle d'une virgule, modérant ainsi un peu la juxtaposition.

Les pensées, réflexions et paroles qui cohabitent et se confondent dans la tête de Saleem se retrouvent donc juxtaposées sur le papier, et le lecteur fait ainsi l'expérience de la confusion que le protagoniste-narrateur subit : pour comprendre ce que ce dernier raconte, il doit trier les informations et les organiser au fil de sa lecture pour reconstituer la structuration du texte. Rushdie a donc recouru à ce procédé de juxtaposition pour suggérer à la fois la simultanéité (séquençage temporel) et la confusion (séquençage spatial) qui règnent dans sa tête.

Le passage est de plus caractérisé par ce que Leech et Short appellent le principe de « séquençage psychologique » (« *psychological sequencing* »), qu'ils définissent ainsi :

[...] the principle of psychological sequencing may be generalised to all cases where textual order reflects the order in which impressions occur in the mind. It thus covers the imitation of a fictional narrator's or reflector's thought processes, as found pre-eminently in 'stream of consciousness' prose. (2007: 190)

C'est exactement ce qui caractérise la deuxième partie de l'extrait, qui, étant au présent de narration, plonge le lecteur dans la scène/situation :

[...] in his ground-floor office, here we are, and the moment I'm in there my head is full of godknowswhat rot because he's thinking about his secretary, Alice or Fernanda, his latest Coca-cola girl, he's undressing her slowly in his head and it's in my head too, she's sitting stark naked on a cane-bottomed chair and now getting up, crisscross marks all across her rump, that's my father thinking, MY FATHER, now he's looking at me all funny What's the matter son don't you feel well Yes fine Abba fine, must go now GOT TO GET AWAY homework to do, Abba, and out, run away before he sees the clue on your face [...] (235)

Saleem nous transmet toutes ces informations en une seule phrase et dans l'ordre où il les a perçues : cela commence par la prise de conscience du lieu physique où il se trouve (« in his ground-floor office, here we are ») ; puis il réalise que ses pensées sont parasitées (« the moment I'm in there my head is full of godknowswhat rot ») ; avant de comprendre que ce sont les pensées de son père qui sont en train d'envahir son esprit (« because he's thinking about his secretary, Alice or Fernanda, his latest Coca-cola girl ») ; après quoi la scène que son père est en train d'imaginer remplit le champ de vision (« he's undressing her slowly in his head and it's in my head too, she's sitting stark naked on a cane-bottomed chair and now getting up, crisscross marks all across her rump ») ; ensuite, Saleem, surpris et choqué par ce qu'il voit, réagit spontanément (« that's my father thinking, MY FATHER, »)<sup>297</sup> ; puis s'ensuit la réaction de son père, qui vient de prendre conscience de la présence de son fils (« now he's looking at me all funny What's the matter son don't you feel well ») ; puis vient la réponse du garçon (« Yes fine Abba fine, must go now GOT TO GET AWAY homework to do, Abba ») ; et enfin Saleem, qui lutte pour rester maître de lui-même, s'ordonne à lui-même de partir (« out, run away before he sees the clue on your face »).

L'iconicité exophorique et diagrammatique de l'ensemble du passage dépend donc de la combinaison des procédés de juxtaposition et de séquençage psychologique, qui proviennent tous deux de la syntaxe du flux continu pratiquée par Rushdie et sont donc des caractéristiques stylistiques significantes, des *style markers* qui doivent à tout prix être préservés dans la traduction française.

---

<sup>297</sup> Notons au passage l'irrégularité de la ponctuation, qui devient par endroit emphatique, les deux virgules qui encadrent « MY FATHER » contribuant ici à la mise en relief de ce segment et de sa typographie iconique.

### 1.2.2. Préserver l'iconicité du texte en traduction

S'il souhaite préserver l'iconicité diagrammatique du passage, le traducteur doit restituer la syntaxe du flux continu de Rushdie. La longueur des phrases n'est pas en elle-même un obstacle et peut aisément être conservée en langue française. Beaucoup d'auteurs français, à l'instar de Proust, se sont adonnés à l'écriture de phrases démesurées sans que leur œuvre soit pour autant considérée comme illisible. À l'écrit, une phrase longue est nécessairement complexe, c'est-à-dire composée de plusieurs propositions, indépendantes et/ou subordonnées, qui sont généralement structurées par la présence de signes de ponctuation (virgules, points-virgules ou autre). Or selon Jacqueline Guillemin-Flescher, la syntaxe dépend bien plus de la ponctuation en français qu'en anglais. Elle affirme ainsi que « [...] la ponctuation joue un rôle important dans la mise en relation des éléments adjoints et de la proposition repère » (1981 : 137). En effet, en français, les propositions circonstancielles doivent souvent être séparées de la proposition principale par des virgules. Les propositions indépendantes (qu'elles soient coordonnées entre elles ou non) sont généralement séparées les unes des autres de la même manière, tout comme les éléments postposés, ce que montre la linguiste à l'aide d'exemples précis (*ibid.* : 137-138). De plus, le français favorise les structures syntaxiques mentionnées ci-dessus (qui reposent sur l'usage de signes de ponctuation) tandis qu'en anglais, les propositions repères et les constituants d'une même proposition sont habituellement coordonnés entre eux à l'aide de la conjonction *and*, sans aucune virgule (*ibid.* : 140-141). Si les différences syntaxiques entre les deux langues « entraînent des différences de ponctuation, par exemple l'imbrication », Guillemin-Flescher estime que « [...] ce facteur ne peut pas rendre compte de toutes les suppressions de ponctuation en anglais » (Guillemin-Flescher : 138). Elle compare à ce propos un extrait de *Madame Bovary* à la traduction anglaise de Gerard Hopkins (1948), et l'on peut en effet constater qu'aucune des huit virgules figurant dans le texte original n'a été conservée dans la traduction (*Ibid.* : 139). Cette divergence entre le français et l'anglais n'est habituellement pas un obstacle en traduction : les traducteurs anglais n'hésitent pas à supprimer les virgules inutiles en anglais, tandis que les traducteurs français se contentent de rajouter des virgules si cela leur semble

nécessaire. Mais comme nous l'avons vu, dans le cas de la syntaxe du flux continu de Rushdie, l'effacement des signes de ponctuation constitue une caractéristique stylistique signifiante, un *style marker* dont dépend l'iconicité diagrammatique du texte, de sorte qu'il ne peut être ignoré. Cela est d'autant plus problématique dans les cas où la syntaxe d'une phrase se complexifie au cours du processus de traduction, entraînant de ce fait un besoin accru de ponctuation. Par conséquent, le traducteur ne peut produire un texte aussi intelligible que le texte original s'il reproduit la ponctuation lacunaire du romancier. Comment, alors, préserver l'iconicité de la syntaxe du flux continu sans produire un texte difficilement lisible ? S'agit-il pour le traducteur de ne respecter la ponctuation sporadique du texte original que lorsque cela ne compromet pas l'intelligibilité du texte français ?

Il semblerait que Guiloineau soit parvenu à préserver la syntaxe iconique de Rushdie tout en aboutissant à un texte à peu près aussi intelligible que le texte original :

<p>But imagine the confusion inside my head! [...] imagine yourself inside me somehow, looking out through my eyes, hearing the noise, the voices, and now the obligation of not letting people know, the hardest part was acting surprised, such as when my mother said Hey Saleem guess what we're going for a picnic to the Aarey Milk Colony and I had to go Ooo, exciting!, when I had known all along because I had heard her unspoken inner voice And on my birthday [...] because he's thinking about his secretary, Alice or Fernanda, his latest Coca-cola girl, he's undressing her slowly in his head and it's in my head too, she's sitting stark naked on a cane-bottomed chair and now getting up, crisscross marks all across her rump, that's my father thinking, MY FATHER, now he's looking at me all funny What's the matter son don't you feel well Yes fine Abba fine, must go now GOT TO GET AWAY homework to do, Abba, and out, run away before he sees the clue on your face [...] (235)</p>	<p>Mais imaginez la confusion dans ma tête ! [...] imaginez-vous à l'intérieur de moi, regardant par mes yeux, entendant les bruits, les voix, et imaginez maintenant l'obligation de ne pas laisser les autres savoir, le plus dur étant de réagir par surprise, comme quand ma mère disait Hé Saleem si on allait faire un pique-nique et je devais répondre Oh ! chouette ! alors que je savais déjà parce que j'avais entendu sa voix intérieure Et le jour de mon anniversaire [...] parce qu'il pense à sa secrétaire, Alice ou Fernanda, sa dernière Coca-cola-girl, il la déshabille lentement dans sa tête, et dans ma tête aussi, elle est assise toute nue sur une chaise cannée et maintenant elle se lève, et elle a les marques entrecroisées sur les fesses, c'est ce que pense mon père, MON PERE, maintenant il me regarde l'air amusé Qu'est qu'il se passe mon fils, ça ne va pas Si très bien papa, il faut que je parte, IL FAUT QUE JE M'EN AILLE du travail à faire, abba, et dehors, Sauve-toi avant qu'il voie la lumière sur ton visage [...] (249-250)</p>
---	---

Pour autant, une étude méticuleuse de la version française permet de constater que le traducteur a compensé son usage sporadique de signes de ponctuation en effectuant un certain nombre de modifications syntaxiques et lexicales.

Notons tout d'abord que les deux occurrences du verbe « *imagine* », à l'impératif, et le pronom réfléchi singulier « *yourself* » ont amené le traducteur à choisir entre « imagine », avec le sujet « tu » et « imaginez », avec le sujet « vous » (forme de politesse) :

<p>But <b>imagine</b> the confusion inside my head !          [...] <b>imagine</b> yourself inside me somehow,          looking out through my eyes, hearing the          noise, the voices, and now the obligation of          not letting people know, the hardest part          was acting surprised [...] (235)</p>	<p>Mais <b>imaginez</b> la confusion dans ma tête !          [...] <b>imaginez-vous</b> à l'intérieur de moi,          regardant par mes yeux, entendant les bruits,          les voix, et <b>imaginez</b> maintenant          l'obligation de ne pas laisser les autres          savoir, le plus dur étant de réagir par          surprise [...] (249)</p>
---	---

Guiloinéau ayant opté pour « imaginez » et pour le pronom *vous* de politesse, le narrateur s'adresse clairement au lecteur – ce qui est très fréquent en littérature française, le vouvoiement du lecteur étant facilité par la valeur générique de *vous* dans un niveau de langue soutenu. On constate qu'une troisième occurrence de l'impératif « imaginez » a été ajoutée dans la traduction, où le narrateur s'adresse encore clairement au lecteur, ce qui n'est plus le cas à ce stade dans le texte anglais.

Le processus de traduction a entraîné d'autres modifications qui clarifient le texte original en simplifiant son contenu sémantique ou en rendant ce contenu plus explicite. On trouve un premier exemple de simplification syntaxique dans cet extrait au discours direct, rapporté sans marques de ponctuation, qui retranscrit les paroles de la mère de Saleem :

<p>[...] guess what we're going for a picnic to          the Aarey Milk Colony [...] (235)</p>	<p>[...] si on allait faire un pique-nique Ø [...] (249)</p>
--	--

Pour commencer, le complément circonstanciel de lieu (« to the Aarey Milk Colony ») a été omis. De plus, le texte original est composé de deux propositions (« [guess what] [we're going for a picnic] »), sans aucune virgule pour les séparer,

tandis que la traduction n'en comporte qu'une seule, alors qu'une traduction plus littérale aurait donné quelque chose comme : « / Tiens, (tu sais quoi / devine quoi,) on va faire un pique-nique ». La simplification de Guiloineau change légèrement le sens des paroles de la mère de Saleem, car dans le texte original, elle a déjà pris la décision d'aller faire un pique-nique, alors que dans la traduction, elle propose de le faire – à cette nuance près qu'il n'y a pas de point d'interrogation, la proposition étant donc « actée » par la mère. Le traducteur s'est aussi sans doute abstenu d'ajouter un point d'interrogation pour mieux préserver la syntaxe du flux continu de Rushdie. Il a par ailleurs également opté pour une simplification syntaxique dans sa traduction des groupes verbaux comprenant l'aspect inaccompli de la forme en BE+*-ing* avec ellipse de l'auxiliaire, comme par exemple ici :

[...] that's my father thinking [...] (235)	[...] c'est ce que pense mon père [...] (249-250)
---	---

Dans le texte original, l'aspect, qui opère une saisie interne du procès exprimé par le verbe *think*, met l'accent sur l'activité mentale du père. Or cela n'a pas été pris en compte dans la traduction. L'aspect inaccompli aurait pu être préservé à l'aide d'une proposition plus complexe, mais cela aurait rallongé la phrase déjà très longue, tout en l'explicitant (« C'est à ça que mon père est en train de penser » ou bien « Mon père est en train de penser à ça »). On trouve un autre exemple de simplification dans ce segment au discours direct :

[...] Yes fine Abba fine [...] (235)	[...] Si très bien papa [...] (250)
--------------------------------------	-------------------------------------

En omettant la répétition, typique de l'anglais indien, Guiloineau a rendu cette réplique de Saleem plus banale et conventionnelle. Le traducteur a donc opté pour toutes ces simplifications syntaxiques et sémantiques afin de rendre la structure et le sens du texte accessible au lecteur malgré la ponctuation lacunaire et la longueur de certaines phrases.

Le traducteur a également procédé à des modifications lexicales et syntaxiques qui rendent la traduction plus explicite que le texte original. Dans le passage suivant par exemple, le verbe de parole « *répondre* » est beaucoup plus spécifique que le verbe anglais « *go* », dont l'emploi est ici très générique (et familier) :

[...] I had to go Ooo, exciting! (235)	[...] je devais répondre Oh ! chouette ! (249)
--	--

Le verbe « *répondre* », grâce à sa fonction de verbe introducteur, indique clairement que ce qui précède est une question et que ce passage consiste en du dialogue, malgré l'effacement des guillemets. Guiloineau aurait pu opter pour le verbe de parole plus générique *dire*, mais ce dernier est déjà employé une ou deux lignes plus haut (« [...] quand ma mère disait [...] »). Le verbe *faire*, encore plus générique que *dire*, aurait par contre pu convenir, quoiqu'il connote un niveau de langue peut-être plus familier : « ... je devais faire Oh, chouette ! ». L'interjection anglaise relativement rare « *Ooo* », n'ayant pas d'équivalent français, a été remplacée par l'interjection tout à fait usuelle « *Oh* ». En plus de ces modifications lexicales, le traducteur a remplacé la virgule par un point d'exclamation, qui convient mieux à un passage dialogué. Grâce à ses différentes modifications, le lecteur perçoit facilement que « Oh ! chouette ! » est au discours direct.

Mais dans la plupart des cas, ce sont des processus d'étoffement qui tendent à expliciter le texte, comme dans le passage suivant, qui décrit la scène que le père de Saleem imagine avec sa secrétaire :

[...] and now getting up, crisscross marks all across her rump [...] (235)	[...] et maintenant elle se lève, et elle a les marques entrecroisées sur les fesses [...] (249)
--	--

Alors que le verbe est au participe présent dans le texte anglais (« *getting up* »), Guiloineau l'a remplacé avec un verbe fini conjugué au présent de narration (« *se lève* »), ce temps permettant de mettre la situation sous les yeux du lecteur, à la manière d'un zoom avant au cinéma. Cela a entraîné la réintroduction du pronom

sujet « *elle* », qui renvoie clairement à la secrétaire du père de Saleem, alors qu'il est inutile dans le texte original car le nom « *rump* » est repéré grâce au pronom « *her* ». On constate d'autre part, dans la deuxième proposition, l'ajout du verbe *avoir* (« *a* ») et de son sujet « *elle* », tous deux implicites dans le texte original. Le traducteur a de plus ajouté la conjonction de coordination « *et* » et a opté pour l'article défini « *les* » (« les marques ») au lieu de l'article indéfini *des*, qui aurait permis de renvoyer à de l'indéfini, comme l'article zéro du texte original. En procédant à ces différentes modifications, le traducteur évite d'obtenir une phrase plus difficile à lire que celle de Rushdie. La traduction aurait pourtant été suffisamment intelligible sans certains de ces ajouts, notamment ceux de la deuxième proposition, qui pouvait, nous semble-t-il, être rendue par une structure appositive et l'article indéfini *des* : « *et maintenant elle se lève, des marques entrecroisées sur les fesses* », ou encore : « *et la voilà qui se lève, des marques entrecroisées sur les fesses* ». On trouve un autre exemple d'étoffement syntaxique dans le passage suivant, qui correspond à du discours direct :

[...] must go now GOT TO GET AWAY [...] (235)	[...] il faut que je parte, IL FAUT QUE JE M'EN AILLE [...] (250)
---	---

Dans le texte de Rushdie, la particule « *got* », qui permet une ellipse de l'auxiliaire *have*, et le verbe à tout faire « *get* », qui engendre un flou sémantique, contribuent à l'iconicité du texte. Or la langue française ne dispose pas de termes équivalents. D'autre part, le choix de formes non finies (« il faut **partir**, IL FAUT **S'EN ALLER** ») aurait paru étrange car Saleem, qui s'adresse ici à son père, parle forcément à la première personne du singulier. Le processus de traduction a donc inévitablement entraîné des transformations syntaxiques aboutissant à un ensemble de propositions plus complexe. Le passage à une forme finie a amené Guiloineau à ajouter le sujet grammatical et sémantique « *je* » dans les deux propositions, et la conjonction « *que* » dans la première proposition. Il a certainement omis l'adverbe « *now* », qui est ici superflu, pour compenser tous ces ajouts, d'autant que le mot français correspondant, *maintenant*, est trois fois plus long. Enfin, une virgule a été réintroduite entre les deux propositions. Si la démarche d'explicitation de

Guiloinéau est partiellement justifiée, le sujet grammatical explicite « il » et la virgule n'étaient pas indispensables pour rendre le texte suffisamment compréhensible, et il nous semble donc que l'on pourrait avoir : « [...] faut que je parte FAUT QUE JE M'EN AILLE ».

Le traducteur s'est permis, dans de rares cas, d'ajouter une virgule parce qu'il pouvait difficilement faire autrement. C'est par exemple le cas dans cet extrait au style direct :

[...] What's the matter son don't you feel well [...] (235)	[...] Qu'est qu'il se passe mon fils, ça ne va pas [...] (250)
---	--

Dans le texte anglais, la présence de l'auxiliaire « *do* » et de l'inversion auxiliaire-sujet (« don't you ») indique assez clairement le début de la deuxième phrase et sa forme interrogative, malgré l'absence de signes de ponctuation et de majuscule au début de la deuxième phrase, sans doute parce qu'elle implique une variation prosodique avec une pause intonative séparant les deux questions. Le français ne disposant pas d'un auxiliaire équivalent, le traducteur devait trouver un autre moyen de clarifier la structure de ce segment, d'où son ajout d'une virgule. Une autre solution aurait été d'ajouter « est-ce que » en début de deuxième phrase, puisqu'en français oral (et plutôt familier), ce syntagme s'emploie pour introduire une question : « Qu'est qu'il se passe mon fils est-ce que ça ne va pas [...] »).

Voici un aperçu général des modifications apportées par Guiloinéau :

But <b>imagine</b> the confusion inside my head! [...] <b>imagine yourself</b> inside me somehow, looking out through my eyes, hearing the noise, the voices, and now <b>Ø</b> the obligation of not letting people know, the hardest part <b>was</b> acting surprised, such as when my mother said Hey Saleem <b>guess what we're going for a picnic to the Aarey Milk Colony and I had to go Ooo, exciting!</b> , when I had known all along because I had heard her unspoken inner voice And on my birthday [...] because he's thinking about his secretary, Alice or	Mais <b>imaginez</b> la confusion dans ma tête ! [...] <b>imaginez-vous</b> à l'intérieur de moi, regardant par mes yeux, entendant les bruits, les voix, et <b>imaginez</b> maintenant l'obligation de ne pas laisser les autres savoir, le plus dur <b>étant</b> de réagir par surprise, comme quand ma mère disait Hé Saleem <b>si on allait faire un pique-nique Ø et je devais répondre Oh ! chouette !</b> alors que je savais déjà parce que j'avais entendu sa voix intérieure Et le jour de mon anniversaire [...] parce qu'il pense à sa secrétaire, Alice ou Fernanda, sa dernière
--	---

<p>Fernanda, his latest Coca-cola girl, he's undressing her slowly in his head and it's in my head too, she's sitting stark naked on a cane-bottomed chair <b>and now getting up, crisscross marks all across her rump, that's my father thinking, MY FATHER,</b> now he's looking at me all funny <b>What's the matter son don't you feel well Yes fine Abba fine, must go now GOT TO GET AWAY</b> homework to do, Abba, and out, run away before he sees the clue on your face [...] (235)</p>	<p>Coca-cola-girl, il la déshabille lentement dans sa tête, et dans ma tête aussi, elle est assise toute nue sur une chaise cannée <b>et maintenant elle se lève, et elle a les marques entrecroisées sur les fesses, c'est ce que pense mon père, MON PERE,</b> maintenant il me regarde l'air amusé <b>Qu'est qu'il se passe mon fils, ça ne va pas Si très bien papa, il faut que je parte, IL FAUT QUE JE M'EN AILLE</b> du travail à faire, abba, et dehors, Sauve-toi avant qu'il voie la lumière sur ton visage [...] (249-250)</p>
--	--

Le traducteur ne peut préserver l'iconicité diagrammatique de la syntaxe du flux continu de Rushdie qu'en décidant consciemment de reproduire la ponctuation sporadique du texte original, ce *style marker* étant à l'origine du brouillage des différents types de discours (direct, direct rapporté, indirect libre et narré), celui-ci contribuant grandement à cette iconicité. Il semble cependant nécessaire de compenser ce choix audacieux en procédant à des modifications syntaxiques et sémantiques visant à clarifier le texte, afin d'éviter que le discours devienne trop inintelligible. La stratégie de simplification et d'explicitation de Guiloineau est dans cette mesure justifiée, mais elle aurait pu être appliquée avec davantage de parcimonie. Le phénomène d'explicitation – dont nous avons vu qu'il serait intrinsèque au processus de traduction, en particulier dans le sens anglais > français – va de fait à l'encontre de l'effet d'accumulation et de superposition recherché par Rushdie, et du brouillage du discours qui en découle : c'est en effet aussi parce que le texte original est relativement difficile à lire qu'il est iconique. Autrement dit, l'iconicité de la syntaxe ne peut pas être préservée au prix de la complexité du texte. Voici la traduction à laquelle nous sommes arrivée en limitant quelque peu le phénomène d'explicitation :

<p>But <b>imagine</b> the confusion inside my head! [...] <b>imagine yourself</b> inside me somehow, looking out through my eyes, hearing the noise, the voices, and now the obligation of not letting people know, the hardest part <b>was</b> acting surprised, such as when my mother said Hey Saleem <b>guess</b></p>	<p>Mais <b>imaginez</b> la confusion dans ma tête ! [...] <b>imaginez-vous</b> à l'intérieur de moi, regardant par mes yeux, entendant les bruits, les voix, et <b>imaginez</b> maintenant l'obligation de ne pas laisser les autres savoir, le plus dur étant de réagir par surprise, comme quand ma mère disait Hé</p>
---	--

<p><b>what we're going for a picnic to the Aarey Milk Colony and I had to go Ooo, exciting!</b>, when I had known all along because I had heard her unspoken inner voice And on my birthday [...] because he's thinking about his secretary, Alice or Fernanda, his latest Coca-cola girl, he's undressing her slowly in his head and it's in my head too, she's sitting stark naked on a cane-bottomed chair and now <b>getting up, crisscross marks all across her rump, that's my father thinking, MY FATHER</b>, now he's looking at me all funny <b>What's the matter son don't you feel well Yes fine Abba fine, must go now GOT TO GET AWAY</b> homework to do, Abba, and out, run away before he sees the clue on your face [...] (235)</p>	<p>Saleem <b>si on allait faire un pique-nique Ø et je devais faire Oh, chouette!</b> alors que je savais déjà parce que j'avais entendu sa voix intérieure Et le jour de mon anniversaire [...] parce qu'il pense à sa secrétaire, Alice ou Fernanda, sa dernière Coca-cola-girl, il la déshabille lentement dans sa tête, et dans ma tête aussi, elle est assise toute nue sur une chaise cannée <b>et la voilà qui se lève, des marques entrecroisées sur les fesses, c'est ce que pense mon père, MON PERE</b>, maintenant il me regarde l'air bizarre <b>Qu'est qu'il se passe mon fils est-ce que ça ne va pas Si très bien papa, faut que je parte FAUT QUE J'Y AILLE</b> des devoirs à faire, abba, et dehors, Sauve-toi avant qu'il voie la lumière sur ton visage [...]</p>
---	---

### 1.3. Synthèse

Selon qu'elle se déploie au niveau syntagmatique ou au niveau phrastique ou supra-phrastique, la syntaxe du flux continu ne sert pas la même fonction narrative et ne présente donc pas les mêmes enjeux littéraires, entraînant ainsi des stratégies de traduction différentes, et ce alors même qu'elle repose dans les deux cas sur une absence de ponctuation. Les énumérations-bloc, qui jalonnent le texte tout au long du récit, peuvent être traduites au cas par cas, comme des événements ponctuels, en procédant, si besoin, à des modifications syntaxiques, l'objectif étant d'en préserver un maximum de manière à ce que ce *style marker* soit aussi perceptible et percutant dans la traduction qu'il l'est dans la version originale. En revanche, à l'échelle d'une phrase, d'un paragraphe ou de pages entières, cette syntaxe s'apparente à une texture continue iconique résultant de l'assemblage de plusieurs procédés stylistiques, en particulier l'effacement de certains signes de ponctuation, et nécessite de ce fait l'élaboration d'une stratégie de traduction plus complexe reposant sur un équilibre fragile entre absence de ponctuation et simplification syntaxique et sémantique. Il s'agit alors pour le traducteur de céder consciemment à sa tendance à l'explicitation – déjà évoquée dans le chapitre précédent – tout en la limitant au maximum.

## 2. La syntaxe de la retenue

Comme nous l'avons vu, l'aspect fragmenté du récit de MC se reflète par endroits dans la syntaxe de Rushdie. Certains passages narratifs relatant des scènes cruciales du roman sont ainsi caractérisés par une « poétique du fragment » et par une « esthétique de la brièveté mise en valeur par le blanc » (Garrigues, 1995 : 27). Le texte est alors composé de phrases brèves et elliptiques ou lacunaires et d'une condensation de signes de ponctuation qui retiennent le flux des mots et des informations, c'est pourquoi nous l'avons nommée la « syntaxe de la retenue ». Loin d'être une excentricité purement formelle, cette curiosité syntaxique sert le récit car la combinaison des procédés sur lesquels elle repose met les passages affectés en relief et produit un effet déstabilisant sur le lecteur.

À la différence de la syntaxe du flux continu, la syntaxe de la retenue est généralement caractérisée par l'effacement de mots grammaticaux, en particulier des déterminants. Cette dimension elliptique est dans de nombreux cas due à un recours très fréquent et souvent inattendu à l'article zéro. Bien que celui-ci soit très courant en anglais, devant tous types de noms (indénombrables et dénombrables au pluriel ou au singulier), sa fonction première est, comme nous l'avons vu précédemment, de renvoyer à « la notion exprimée par le biais du nom », au « concept, considéré en dehors de toute référence à une occurrence particulière » (Souesme, 2003 : 176). En d'autres termes, cette détermination minimum sert à renvoyer à une occurrence non située, non rattachée à un contexte particulier<sup>298</sup>. Consciemment ou non, Rushdie a exploité cette potentialité du système de détermination de l'anglais. Dans la plupart des passages affectés par la syntaxe de la retenue, on trouve l'article zéro associé à un nom (dénombrable ou non) qui renvoie pourtant à un référent spécifique, une occurrence située, présente dans le contexte diégétique du roman, comme s'il s'agissait d'une notion abstraite. Le nom ainsi traité peut alors être interprété comme renvoyant à la fois à une occurrence située et à une notion. Cette détermination double, et donc ambivalente, est susceptible de dérouter le lecteur, qui est amené (sans doute inconsciemment) à hésiter entre les deux interprétations possibles. Un

---

<sup>298</sup> L'article zéro n'est d'ailleurs compatible avec un nom dénombrable au singulier que s'il renvoie à une notion.

tel emploi inusuel de l'article zéro étant le fruit de la subjectivité de l'énonciateur-narrateur, nous avons décidé, par commodité, de le qualifier d'« expressif ».

Ce procédé stylistique, qui constitue le *style marker* principal de la syntaxe de la retenue, se décline de différentes manières, selon le passage concerné et l'effet qui en émane. Il est problématique pour la traduction, car comme nous l'avons vu en tout début de chapitre, bien que l'article zéro permette aussi de renvoyer à du notionnel en français, son emploi est relativement rare. Il s'agira donc d'étudier cet emploi expressif de la détermination minimum et ses effets de sens en contexte, à l'aide d'exemples précis, afin d'identifier les stratégies que le traducteur a mis ou aurait pu mettre en œuvre pour en préserver les effets. Ajoutons à cela que ce phénomène stylistique se combine généralement à d'autres *style markers* tout aussi problématiques en traduction.

La syntaxe de la retenue se décline de différentes manières, chacune de ses formes étant à l'origine d'un effet particulier. Nous nous intéresserons aux trois formes qui résistent le plus à la traduction en français à cause de la combinaison de marqueurs qui les composent. La première est iconique car elle reflète le silence et le suspens de la scène relatée. La seconde permet d'exprimer une rupture définitive/inexorable. La troisième véhicule un non-dit qui suggère une violence indicible. Nous étudierons successivement chacune de ces tendances syntaxiques et leur traduction française en nous appuyant sur quelques exemples particulièrement représentatifs.

## **2.1. La syntaxe iconique du silence et du suspense**

Dans certains passages, la syntaxe de la retenue est iconique car elle permet de rendre palpable le silence et le suspens diégétique d'une scène cruciale. Nous analyserons en contexte les marqueurs stylistiques qui contribuent à cette iconicité, avant d'identifier des stratégies de traduction permettant de la préserver en langue française.

### 2.1.1. Un mécanisme iconique complexe

L'exemple que nous avons choisi est extrait d'un passage dans lequel le narrateur évoque les moments que son grand-père, Aadam Aziz, passait durant son enfance au Cachemire en compagnie du batelier Tai, sur le bateau de passeur, glissant sur les lacs Dal et Nagin. Aadam éprouvait une grande fascination pour ce dernier, qui lui racontait l'histoire du Cachemire comme s'il l'avait entièrement vécue. Le jeune garçon était très curieux de connaître l'âge de Tai, qu'il soupçonnait d'être extrêmement vieux. Alors il lui posait souvent la question (« the unaskable question » [12]), sans jamais obtenir de réponse, comme dans l'extrait suivant :

'But how old are you really, Taiji?' [...] For an instant, silence, noisier than a waterfall. The monologue, interrupted. Slap of oar in water. (12)

Le fait que la question d'Aadam, au discours direct, soit au présent de narration et l'absence de repères temporels suggèrent que cette scène se déroule sous nos yeux, au moment où on la lit. À l'exception de la première phrase, toutes les autres propositions sont brèves et dépourvues de verbe. Jean Kokelberg soutient qu'une accumulation de noms traduit une volonté d'intellectualisation ou de distanciation car elle reflète une attitude contemplative et lucide (2000 : 61). Cet enchaînement de propositions nominales serait ainsi propre à évoquer le détachement de l'énonciateur et son point de vue contemplatif. De plus, l'absence de verbes finis dynamiques/actifs procure, malgré la présence des mots « *noisier* » et « *slap* », un sentiment de calme et d'immobilité. Par ailleurs, les multiples pauses, marquées par les signes de ponctuation (points et virgules), laissent place au silence, reflétant ainsi le silence diégétique, qui est d'ailleurs mentionné entre deux de ces pauses puisque le mot est isolé entre deux virgules. Tous ces marqueurs suggèrent ainsi que la vie et le temps sont en suspens. Enfin, l'emploi de l'article zéro devant le mot « *silence* » d'une part et devant « *slap* », « *oar* » et « *water* » de l'autre renforce l'impression que quelque chose est tu, réduit au silence.

Considérons tout d'abord l'absence de déterminant devant « *silence* ». S'il était introduit par un quantifieur du type *some* ou *a moment of*, ce nom renverrait à une

quantité indéfinie de silence (on obtiendrait la même résultat avec des quantifieurs similaires en français : l'article partitif *du* et « un moment de », qui permettent tous deux une opération d'extraction et de quantification ). L'article zéro nous met, nous lecteurs, en contact direct avec la notion exprimée par le nom. Il permet donc de référer à la notion, au concept de silence, mettant ainsi l'accent sur la valeur qualitative de ce dernier et non sur sa quantité. Pourtant, les mots qui suivent (juste après la virgule : « noisier than a waterfall ») qualifient ce silence, comme s'il s'agissait d'une occurrence située, un silence que le narrateur perçoit comme particulier, de sorte qu'on pourrait gloser : « silence, ?a **silence** noisier than a waterfall ». Le nom « *silence* » peut par conséquent être interprété à la fois comme une notion et comme une occurrence située. La tension textuelle générée par cette détermination ambivalente est donc due à l'emploi de l'article zéro, qui peut de ce fait être considéré comme expressif.

Concentrons-nous à présent sur la dernière phrase (« Slap of oar in water. »). Les trois noms qui la composent renvoient à des référents spécifiques, puisque ces éléments sont physiquement présents dans le contexte diégétique. Le nom « *slap* » renvoie peut-être même à une série d'occurrences situées, si l'on estime que le claquement se reproduit plusieurs fois. Il serait donc plus naturel d'avoir soit « A slap of the oar(s) in the water », soit « A few/ Several slaps of the oar(s) in the water ». Au lieu de cela, l'article zéro, appliqué à la composition nominale N of N (avec les noms « *slap* » et « *oar* » au singulier), au nom « *oar* » et au nom « *water* », a pour effet d'élever les occurrences situées auxquelles ces noms renvoient au niveau de notions abstraites, de sorte que ces deux interprétations (occurrences situées / notions abstraites) entrent en concurrence. Ce second phénomène de détermination ambivalente renforce ainsi la tension textuelle du passage. Or celle-ci est iconique dans la mesure où elle reflète l'intensité de la scène – son silence et le suspens qui en découle.

Si les énoncés averbaux et la ponctuation abondante de l'extrait peuvent être transposés sans difficulté en français, ce n'est pas le cas de l'article zéro. Comment préserver cette tension textuelle iconique sans l'article zéro? Dans quelle mesure est-

il possible de rendre le silence et le suspens diégétiques aussi perceptibles et palpables dans la version française qu'ils le sont dans le texte original ?

### 2.2.2. Le potentiel du fléchage en français

Bien que le traducteur n'ait pas ajouté de verbes dans la version française, préservant ainsi la forme nominale du texte original, on remarque plusieurs modifications syntaxiques, notamment l'ajout de déterminants devant plusieurs noms :

<p>'But how old are you really, Taiji?' [...] For an instant, <b>silence</b>, noisier than a waterfall. <b>The monologue, interrupted. Slap of oar in water.</b> (12)</p>	<p>« Mais quel âge as-tu vraiment, Taiji ? » [...] Pendant un instant <b>le silence</b>, plus bruyant qu'une chute d'eau. <b>Le monologue interrompu. Le claquement de l'aviron dans l'eau.</b> (21)</p>
---	--

L'article zéro paraîtrait incongru en français dans un énoncé tel que « Pendant un instant, Ø silence, plus bruyant qu'une chute d'eau. », quoiqu'il serait plus acceptable placé en tête de phrase, ce qui entraînerait un réaménagement syntaxique : « Silence momentané, plus bruyant qu'une chute d'eau. ». Mais Guiloineau a préféré réintroduire un déterminant. Avec l'article indéfini *un*, qui opère une extraction d'une occurrence spécifique (ou située), le silence en question serait rendu anecdotique, ordinaire, il s'agirait d'un silence parmi les autres, ce qui ne conviendrait pas dans le cas présent. Quant à l'article partitif *du*, qui permet une opération d'extraction et de quantification, il opérerait une extraction d'une quantité indéfinie mais limitée de silence, ce serait aussi inapproprié. Au lieu de cela, le traducteur a opté pour l'article défini *le*, qui opère un fléchage. En français comme en anglais, l'opération de fléchage permet l'identification d'une occurrence spécifique qui a été préalablement extraite (Culioli 2000: 182), mais il permet aussi de renvoyer à du notionnel, comme l'expliquent Chuquet et Paillard :

Un cas particulier d'opposition entre Ø en anglais et *le / la* en français concerne un certain nombre d'expressions très courantes où le substantif n'est pas considéré comme renvoyant à un élément identifiable, mais à une classe d'éléments partageant une certaine propriété. L'anglais choisit de renvoyer à la notion, d'un point de vue

qualitatif qui se rapproche du nom propre, tandis que le français passe par le fléchage. (1989 : 50)

De ce fait, dans le cas qui nous occupe, l'article défini « *le* » suggère efficacement qu'il ne s'agit pas d'un silence quelconque, mais de la quintessence du silence. Le choix de Guiloineau rejoint dans cette mesure l'emploi que fait Rushdie de l'article zéro, permettant du même coup de préserver la tension textuelle produite par la double détermination du nom « *silence* », celui-ci renvoyant d'une part à la notion de silence, et d'autre part à un silence spécifique qualifié de « plus bruyant qu'une chute d'eau ».

Examinons maintenant la dernière phrase du passage. La présence de l'article défini semble nécessaire devant le nom « *eau* », car sans déterminant, l'absence de consonne, et donc de liaison, entre « dans » et « eau » rendrait le syntagme difficile à prononcer (« dans eau »). L'absence de déterminants devant les deux autres noms (« claquement » et « aviron ») ne serait par contre pas si choquante, sans doute parce qu'il s'agit d'une phrase purement nominale. On obtiendrait certes un style très télégraphique : « Ø Claquement d'Ø aviron dans l'eau. » ou « Ø Claquement de l'aviron dans l'eau. ». Bien que cet emploi de l'article zéro puisse paraître inhabituel, la phrase est tout à fait intelligible et pas plus étrange que celle du texte anglais. Une autre solution serait encore une fois de s'arranger pour que l'article zéro soit uniquement positionné en tête de phrase : « Aviron frappant l'eau. », la forme verbale non finie ajoutant ainsi à l'indétermination. Par ailleurs, si l'on traduit la phrase précédente (« The monologue, interrupted ») en passant également par une nominalisation, l'article défini « *The* » peut être remplacé par l'article zéro (« Ø Interruption du monologue. »), ce qui permet de renforcer l'aspect télégraphique de l'ensemble et donc de compenser les autres ajouts d'articles définis.

Mais ici encore Guiloineau a opté pour une opération de fléchage puisqu'il a ajouté l'article défini « *le* »/« *l'* » devant les trois noms : « **Le** claquement de **l'**aviron dans **l'**eau. » Ce fléchage peut être interprété de deux façons différentes : d'une part, comme les trois éléments en questions (le claquement, l'aviron et l'eau) ont été implicitement extraits (leur présence dans le contexte diégétique étant évidente,

puisque les personnages se trouvent à bord d'un petit bateau), le fléchage permet d'identifier chacune de ces occurrences situées et ainsi de mettre en valeur l'unicité de chacun de ces éléments. D'autre part, le fléchage étant également un moyen de référer à une notion, les trois noms renvoient, comme dans le texte original, aux notions abstraites de *claquement*, d'*aviron* et d'*eau*. La détermination ambivalente du texte original est ainsi conservée, de même que la tension textuelle iconique qui en découle.

Cette stratégie traductive est de plus intéressante si l'on considère la traduction d'un point de vue phonétique :

« Mais quel âge as-tu vraiment, Taiji ? » [...] Pendant un instant **le** silence, plus bruyant qu'une chute d'eau. **Le** monologue interrompu. **Le** claquement de l'aviron dans l'eau. (21)

Les consonnes alvéolaires /l/ évoquent efficacement le son de l'eau qui environne les personnages (ceux-ci se trouvant probablement isolés sur le lac) et qui met en évidence l'absence de réponse de la part de Tai. De surcroît, la répétition de l'article « *le* » (devant « silence », « monologue » et « claquement ») sonne comme un écho qui retentit dans le silence ambiant de la scène, amplifiant ainsi le silence assourdissant. Ces répétitions procurent une iconicité endophorique et, plus particulièrement, ce que Nöth appelle une « iconicité syntagmatique »<sup>299</sup> (Cf. Chapitre 2, partie 4.2.).

Enfin, pour ce qui est de la ponctuation, la suppression des deux virgules (avant « le silence » et entre « monologue » et « interrompu ») est difficilement justifiable. Elle génère des phrases plus monolithiques et des segments plus longs, réduisant le nombre de pauses, de sorte que le rythme qui en résulte est moins saccadé que celui du texte original. On peut se demander s'il s'agit d'un choix délibéré de la part du traducteur, qui a peut-être voulu accentuer l'effet de fluidité produit par les déterminants définis, ou d'une omission involontaire. Il nous semble que la notion de silence aurait pu au contraire être isolée entre deux virgules afin de

---

<sup>299</sup> Pour rappel : "Syntagmatic iconicity is iconicity within the linearity of text or discourse: repetition, parallelism, alliteration, rhyme and meter are various modes of syntagmatic iconicity. The most primitive instance of this type of iconicity can be found in the reduplicative word formations *mama* and *papa*, where the second syllable repeats, and is thus an icon of the first" (Nöth, 2001 : 23).

marquer une pause iconique : « Pendant un instant, le silence, plus bruyant qu'une chute d'eau. ».

### 2.2.3. Synthèse

Si l'iconicité exophorique générée par la syntaxe de la retenue de Rushdie ne peut être intégralement conservée, c'est principalement à cause de l'emploi expressif que fait Rushdie de l'article zéro, dont l'effet peut difficilement être reproduit en français. Le traducteur ne peut se contenter de calquer toutes les occurrences de l'article zéro s'il ne veut pas que son texte paraisse trop étrange et difficile à prononcer. Le fléchage étant couramment employé pour renvoyer à du notionnel, il permet de préserver la tension textuelle iconique du texte original, bien qu'il ne rende que partiellement la force stylistique que Rushdie confère à l'article zéro. Guiloineau est cependant parvenu à suggérer le silence et le suspens de la scène grâce à l'article défini *le/l'*, dont la répétition procure une nouvelle forme d'iconicité.

## 2.2. La syntaxe de la rupture

La syntaxe de la retenue est, par endroits, caractérisée par une fragmentation extrême. Celle-ci permet alors à Rushdie de suggérer la violence d'une rupture inévitable, l'impossibilité d'un retour en arrière et une sorte de fatalité. Dans l'exemple que nous avons retenu, le narrateur raconte un tournant décisif dans la vie de son grand-père, Aadam Aziz. De retour au Cachemire après cinq années passées en Allemagne, où il s'est formé à la médecine occidentale, ce dernier sort de chez lui, à l'aube, pour la prière du matin, comme il avait coutume de le faire avant son départ. Mais ce matin-là, pendant qu'il prie, sa foi se trouve ébranlée par le doute qui l'envahit peu à peu, jusqu'au moment où, dans la position de la prosternation, il se cogne le nez contre une motte de terre durcie par le gel, ce qui provoque chez lui un bouleversement intérieur. Saleem raconte dans un premier temps la scène dans une syntaxe tout à fait usuelle, qui n'offre pas de résistance particulière à la traduction :

One Kashmiri morning in the early spring of 1915, my grandfather Aadam Aziz hit his nose against a frost-hardened tussock of earth while attempting to pray. Three drops of blood plopped out of his left nostril, hardened

instantly in the brittle air and lay before his eyes on the prayer-mat, transformed into rubies. Lurching back until he knelt with his head once more upright, he found that the tears which had sprung to his eyes had solidified, too; and at that moment, as he brushed diamonds contemptuously from his lashes, he resolved never again to kiss earth for god or man. (4)

En voici la traduction de Guiloineau :

Dans le Cachemire, un matin du printemps de 1915, mon grand-père Aadam Aziz, en essayant de prier, se cogna le nez dans une motte de terre durcie par le gel. Trois gouttes de sang, plouf, plouf, plouf, tombèrent de sa narine gauche et, durcies immédiatement dans l'air glacé, elles roulèrent sur son tapis de prière, transformées en rubis. Il se redressa en titubant et s'aperçut que les larmes qui avaient jailli de ses yeux s'étaient également solidifiées; et, à l'instant où il ôtait avec mépris les diamants de ses cils, il prit la résolution de ne plus jamais embrasser la terre devant un dieu ou un homme. (12)

Deux pages et demie plus loin, le narrateur revient sur cette scène et la dépeint d'une toute autre manière :

And now it was the tussock's time. [...] it smote him upon the point of the nose. [...] And my grandfather, lurching upright, made a resolve. **Stood. Rolled cheroot. Stared across the lake. And was knocked forever into that middle place**, unable to worship a God in whose existence he could not wholly disbelieve. **Permanent alteration: a hole.** (7)

La fluidité de l'écriture se trouve brusquement entrecoupée par les segments indiqués en gras. Leur syntaxe accidentée produit deux effets distincts dont découle l'impression de rupture inexorable qui se dégage de la scène : d'une part un effet lapidaire, et de l'autre celui d'un constat inéluctable.

### 2.2.1. Un effet lapidaire

#### Le texte original

Observons tout d'abord le premier passage en gras :

And my grandfather, lurching upright, made a resolve. **Stood. Rolled cheroot. Stared across the lake. And was knocked forever into that middle place** [...] (7)

Chacune des trois premières phrases soulignées se réduit à un groupe verbal (avec ou sans complément) dont le sujet sémantique et grammatical *he* a été ellipsé. Dans la deuxième phrase, on remarque un emploi expressif de l'article zéro devant « *cheroot* ». La présence d'un déterminant défini comme *his* ou *the* paraîtrait en effet plus naturelle ici puisque le nom « *cheroot* » renvoie au tapis de prière du grand-père, soit un référent spécifique présent dans le contexte diégétique du roman, autrement dit, une occurrence située. Celle-ci est donc élevée au niveau d'une notion. L'économie de mots qui découle de cette détermination minimale renforce la concentration lexicale et l'effet télégraphique et lapidaire du passage. D'autre part, le sujet de la quatrième phrase, à la voie passive et beaucoup plus longue que les autres, est également ellipsé. Du fait de l'effacement de tous ces mots outils, l'accent est mis sur les fragments de texte résiduels, qui renvoient principalement à des procès, soit chacune des actions accomplies ou subies par le personnage. Le grand-père disparaît derrière ces actions, qui sont ainsi exprimées de manière lapidaire. Or, comme l'indique le narrateur, Aadam Aziz vient de prendre une décision importante (« [...] my grandfather [...] made a resolve. »). La syntaxe elliptique du texte renforce donc le caractère décisif et inexorable de chacun des actes du personnage. Toutes ces ellipses pouvant difficilement être reproduites en français, le traducteur peut-il malgré tout préserver l'effet lapidaire du passage ?

### La traduction

La version de Guiloineau est également chargée d'une certaine intensité, mais sa syntaxe paraît plus conforme à un usage classique de la langue :

<p>And my grandfather, lurching upright, made a resolve. <b>Stood. Rolled cheroot. Stared across the lake. And was knocked</b> forever into that middle place [...] (7)</p>	<p>Et mon grand-père, se redressant tout d'un coup, prit une résolution. <b>Il se leva. Roula son tapis de prière. Regarda de l'autre côté du lac. Et resta</b> pour toujours fixé entre deux eaux [...] (15)</p>
---	---

On constate tout d'abord la réintroduction du sujet « il » devant le verbe de la première phrase, « *se leva* », et on peut se demander si cette reprise anaphorique de du nom « *grand-père* » aurait pu être évitée en français, étant donné que les relations anaphoriques ne fonctionnent pas de la même manière dans les deux langues. Concentrons-nous sur la 1<sup>ère</sup> phrase, « Stood. » : « Il se leva. ». En français, le verbe équivalent étant pronominal, le pronom « *se* » est obligatoire. Or l'absence de sujet devant un tel verbe produirait un énoncé étrange (« Se leva. »), le rôle du pronom étant de renvoyer directement au sujet. Guiloineau a sans doute jugé qu'il pouvait retarder son recours à des ellipses grammaticales jusqu'à la phrase suivante et rétablir ici le sujet « il » (« Il se leva. »), qu'il a employé comme un dénominateur commun aux verbes des trois phrases suivantes (« roula », « regarda » et « resta »), préservant ainsi les trois dernières ellipses du texte original et donc une certaine part de son aspect lapidaire.

Regardons à présent la deuxième phrase : « Rolled cheroot. ». Le nom « *cheroot* » a été traduit par le groupe nominal « tapis de prière ». Pour comprendre cette transformation, il faut revenir au co-texte avant, plus d'une page avant, où le narrateur fait référence à ce même objet du contexte diégétique à l'aide de la métaphore *in praesentia* suivante : « the rolled cheroot of the prayer-mat ». Celle-ci ne pouvant être restituée en français, Guiloineau l'a simplement traduite à l'aide de la comparaison « le tapis de prière, roulé comme un cigare de Manille »<sup>300</sup>, dont le pouvoir de suggestion est inférieur à celui de la métaphore de Rushdie. L'imageant « cigare de Manille » / « the rolled cheroot » est ainsi moins central dans la traduction qu'il ne l'est dans la version anglaise et de ce fait, il y a peu de chances pour que le lecteur le mémorise. C'est pourquoi le nom « *cheroot* » peut difficilement être repris et traduit par « cigare » ou « cigare de Manille » (« Roula son cigare. » ou « Roula son cigare de Manille. ») dans le passage qui nous intéresse, d'où sa substitution par la formulation plus prosaïque « tapis de prière ».

On peut par ailleurs se demander s'il est nécessaire de préserver l'emploi expressif de l'article zéro dans la traduction. Un calque syntaxique produirait un

---

<sup>300</sup> Selon l'ŒD, le terme « *cheroot* » désigne un cigare coupé aux deux extrémités au cours de sa fabrication.

résultat extrêmement télégraphique et très étrange : « Roula Ø tapis de prière. » Guiloineau a ainsi préféré réintroduire un déterminant. Son choix du déterminant possessif « son » (« Roula son tapis de prière »), ne permet pourtant pas d'opérer un renvoi à la notion, bien au contraire : en rattachant le « tapis de prière » à son propriétaire, le sujet sémantique de la phrase, il en fait une occurrence située. Cela nous semble intéressant d'un point de vue phonétique et sémantique pour ce qui concerne l'ensemble du segment suivant : « Il se leva. Roula son tapis de prière. ». Le déterminant « *son* » fait écho au pronom « *se* » de la phrase précédente, non seulement phonétiquement (deux monosyllabes commençant par la consonne /s/), mais aussi sémantiquement, ces deux mots renvoyant au personnage d'Adam Aziz, l'agent unique de ces actions. Cette légère allitération, doublée d'une sorte de chiasme phonétique (« [...] se leva. Roula son ») redonne ainsi une place au sujet sémantique, tout en favorisant l'intelligibilité du texte.

Guiloineau a donc partiellement sacrifié la syntaxe de la rupture du texte original pour éviter de produire un texte à la syntaxe trop déroutante. L'effet lapidaire du texte original est, de ce fait, affaibli dans la traduction, qui gagne en fluidité et en intelligibilité. L'agent de la rupture est réintroduit, son libre arbitre étant ainsi restauré. Qu'en est-il de l'effet de constat inéluctable qui émane du dernier segment de l'extrait ?

### 2.2.2. L'effet d'un constat inéluctable

#### Le texte original

La dernière phrase du passage vient brutalement clore le paragraphe :

And my grandfather, lurching upright, made a resolve. Stood. Rolled  
 cheroot. Stared across the lake. And was knocked forever into that middle  
 place, unable to worship a God in whose existence he could not wholly  
 disbelieve. **Permanent alteration: a hole.** (7)

Composée de deux syntagmes nominaux, dont le second est une reprise métaphorique du premier, cette phrase averbale produit l'effet d'une chute abrupte. Comme nous l'avons déjà vu, une accumulation de noms traduit une volonté

d'intellectualisation ou de distanciation car elle reflète une attitude contemplative et lucide (Kokelberg, 2000 : 61). Ces syntagmes mettent en effet le lecteur face à un fait qui s'impose froidement, un constat que fait l'énonciateur<sup>301</sup> au moment où il parle : le constat abrupt et inéluctable du bouleversement et du vide résultant de la décision et des actions du personnage. Les deux-points qui les séparent marquent une pause qui invite à la réflexion et renforce cet effet de constat, tout comme l'article indéfini du deuxième syntagme nominal « a hole » : l'énonciateur extrait cette occurrence située au moment où il parle et constate son existence.

Quant au groupe nominal « Permanent alteration », il est dépourvu de déterminant. Cette économie de mots permet, ici aussi, une grande concentration lexicale. Il s'agit encore une fois d'un emploi expressif de l'article zéro. Cette détermination minimum peut en effet d'une part paraître tout à fait usuelle si « *alteration* » est interprété comme un nom indénombrable, c'est-à-dire s'il réfère au processus en question<sup>302</sup>, puisque devant un nom indénombrable au singulier, l'article zéro renvoie à de l'indéterminé. Dans cette mesure, « *alteration* » désigne une propriété du grand-père de Saleem, car le changement dont il est question est intrinsèque au personnage. Mais l'article zéro permet en même temps d'élever cette occurrence au niveau de la notion abstraite de *changement*. Celle-ci est ensuite identifiée à « *a hole* » : l'extraction opérée par l'article indéfini « *a* » renvoie à une occurrence située dans le contexte diégétique car en qualifiant la notion de changement, en lui donnant un nom, elle la relie au réel, à l'événement décisif de la vie du personnage. Le terme « *alteration* » est donc soumis à un double phénomène de conjonction des deux formes de détermination : renvoi à la notion et, indirectement, simple extraction par identification du processus « *alteration* » au résultat « *a hole* », identification marquée par le signe de ponctuation des deux-points. La tension textuelle produite par cette détermination ambivalente est de plus renforcée par la relation asymétrique entre les deux syntagmes du segment (de part et d'autre des deux-points).

---

<sup>301</sup> Il s'agit du narrateur ou bien du grand-père, si l'on considère que la phrase est au style indirect libre.

<sup>302</sup> Comme dans l'énoncé suivant : « The landscape has undergone considerable alteration ».

## La traduction

Le traducteur a rétabli un déterminant, estimant sans doute qu'une détermination minimum aurait produit un texte plus étrange que le texte de Rushdie :

Permanent alteration: a hole. (7)	Un changement définitif : un trou. (15)
-----------------------------------	---

Il nous semble pourtant que l'on n'obtient pas une syntaxe beaucoup moins standard que celle du texte anglais en procédant à un calque syntaxique :

Changement définitif : un trou.

On peut aussi se demander si une opération de fléchage serait plus appropriée :

**Le** changement définitif : un trou.

Selon Culioli, le fléchage permet l'identification d'un élément qui a été préalablement extrait : « Pinpointing marks existential stability, while it explicitly indicates that the second occurrence has the property of being identical with the extracted occurrence. » (2000 : 182). Or le changement dont il est question ici n'a pas été préalablement extrait, et son existence n'est pas non plus présupposée. L'énonciateur-narrateur le découvre – ou feint de le découvrir – au moment où il raconte l'événement, d'où cet effet de constat dans la version anglaise. Mais l'article défini *le* opère aussi un renvoi à la notion de *changement*. Il permet donc ici de combiner les deux formes de détermination de part et d'autre des deux-points (renvoi à la notion et extraction d'une occurrence située), et donc de conserver partiellement la tension textuelle du texte source.

En optant pour une opération d'extraction avec l'article indéfini *un*, Guiloineau a uniquement interprété le terme « *alteration* » comme renvoyant à une

occurrence située, répliquant ainsi l'opération d'extraction du deuxième groupe nominal « a hole » :

**Un changement définitif : un trou.**

La répétition de l'article « *un* » de part et d'autre des deux-points produit un parallélisme, une structure symétrique en terme de détermination, et met les deux syntagmes nominaux de la phrase sur le même plan. La détermination ambivalente du GN « Permanent alteration » et l'asymétrie due au rapprochement des deux types de détermination de part et d'autre des deux-points est ainsi perdue, ne subsistant qu'au niveau de la variation abstrait/concret (« un changement »/« un trou »), la tension textuelle du segment étant de ce fait annulée. Ce dédoublement de l'opération d'extraction a cependant l'avantage de renforcer l'effet de constat du texte original, et peut dans cette mesure être considéré comme une stratégie de compensation intéressante.

### 2.2.3. Synthèse

Lorsqu'on observe le texte de Rushdie et sa version française l'un en regard de l'autre, les transformations syntaxiques opérées par le traducteur ressortent nettement : ses phrases, composées d'un plus grand nombre de mots, sont dans l'ensemble moins fragmentées et moins elliptiques que celles du texte original :

<p>And my grandfather, lurching upright, <b>made a resolve. Stood. Rolled cheroot. Stared across the lake. And was knocked</b> forever into that middle place, unable to worship a God in whose existence he could not wholly disbelieve. <b>Permanent alteration: a hole.</b> (7)</p>	<p>Et mon grand-père, se redressant tout d'un coup, prit une résolution. <b>Il se leva. Roula son tapis de prière. Regarda de l'autre côté du lac. Et resta</b> pour toujours fixé entre deux eaux, incapable d'adorer un dieu dont il ne pouvait mettre absolument en doute l'existence. <b>Un changement définitif : un trou.</b> (15)</p>
--	--

Bien qu'il ait opté pour une syntaxe plus usuelle et fluide que celle de Rushdie, Guiloineau est parvenu à restituer partiellement l'intensité qui émane de la syntaxe

de la rupture du romancier en préservant certains de ses *style markers*. Il s'en est néanmoins éloigné en redonnant une place à l'agent du changement, le grand-père du narrateur et en sacrifiant la tension textuelle du dernier segment. Si l'ajout du déterminant possessif « *son* » nous paraît indispensable, il nous semble que la première ellipse du pronom sujet « *he* » et le tout dernier segment pouvaient faire l'objet de calques syntaxiques :

<p>And my grandfather, lurching upright, made a resolve. <b>Stood. Rolled cheroot. Stared across the lake. And was knocked</b> forever into that middle place, unable to worship a God in whose existence he could not wholly disbelieve. Permanent alteration: a hole. (7)</p>	<p>Et mon grand-père, se redressant tout d'un coup, prit une résolution. <b>Se leva. Roula son tapis de prière. Regarda de l'autre côté du lac. Et resta</b> pour toujours fixé entre deux eaux, incapable d'adorer un dieu dont il ne pouvait mettre absolument en doute l'existence. <b>Changement définitif : un trou.</b></p>
---	---

### 2.3. La syntaxe du non-dit

Un autre type de tension textuelle produite par la syntaxe de la retenue a pour effet d'envelopper certaines scènes cruciales de mystère en les chargeant d'un non-dit qui engendre un sentiment de malaise car il suggère une violence tue, conférant à cette dernière un caractère indicible. Les passages en question sont composés d'une somme de *style markers* qui composent une syntaxe du non-dit. La préservation de cette syntaxe est compromise, entre autres, en raison de la tendance, en traduction, à l'explicitation des formes implicites. Marie-France Delport soutient même que les traducteurs « s'accommodent mal du non-dit, de l'ellipse, de l'imprécision » (1989 : 95). Est-il possible d'échapper à cette tendance ? Les choix de Guilloineau sont-ils justifiables ? D'autres options s'offraient-elles à lui ?

L'exemple que nous avons sélectionné pour illustrer cette syntaxe singulière est un passage du roman qui relate un événement violent de l'histoire du Pakistan : l'enlèvement du premier président du Pakistan, Iskander Mirza, lors du coup d'état fomenté par l'armée pakistanaise en 1958. Dans le paragraphe qui précède ce passage, le narrateur raconte simplement, au présent de narration, que son oncle l'a emmené, de nuit, dans une maison gardée par des sentinelles, qui se sont écartées à

leur passage, et qu'ils ont parcouru des couloirs peu éclairés avant d'arriver dans une chambre à coucher. Puis vient la scène qui nous occupe. Bien que Saleem, âgé de onze ans au moment des faits, y assiste, et que son propre oncle, le Général Zulfikar, en soit l'un des acteurs principaux, l'incident est raconté avec un détachement extrême :

There is a man waking up, startled, *what the hell is going...* But General Zulfikar has a long-barreled revolver; the tip of the gun is forced mmff between the man's parted teeth. 'Shut up,' my uncle says, superfluously. 'Come with us.' Naked overweight man stumbling from his bed. His eyes, asking: *Are you going to shoot me?* Sweat rolls down ample belly, catching moonlight, dribbling on to his soo-soo; but it is bitterly cold; he is not perspiring from the heat. He looks like a white Laughing Buddha; but not laughing. Shivering. My uncle's pistol is extracted from his mouth. 'Turn. Quick march!'... And gun-barrel pushed between the cheeks of an overfed rump. The man cries, 'For God's sake be careful; that thing has the safety off!' Jawans giggle as naked flesh emerges into moonlight, is pushed into black limousine... (404-405)

De même que le paragraphe qui la précède, la scène est au présent de narration, comme si elle n'était pas ancrée dans un moment précis du passé et ne faisait pas partie du déroulement chronologique de l'intrigue. Cela lui confère une certaine vivacité, le lecteur étant ainsi plongé dans la situation d'énonciation. D'autre part, comme le remarque Pessô-Miquel, l'épisode est « raconté de façon faussement naïve » car « le narrateur adulte (le « je narrant ») s'amuse à restreindre le point de vue narratif à celui du narrateur enfant (le « je narré ») » (2007 : 39). Le narrateur s'efface ainsi complètement et, au lieu de commenter la violence de la scène, il laisse place à un point de vue externe, apparemment froid et indifférent. En effet, bien que l'événement décrit ici soit particulièrement violent, cela ne fait l'objet d'aucun commentaire. La victime est quant à elle difficilement identifiable. Elle apparaît comme un personnage grotesque ou un objet, plus qu'un être humain, ce qui a pour effet de minimiser, voire de nier, la violence qu'elle subit. La situation n'est pas exposée de façon très claire et certaines informations importantes (l'identité de la victime et de ses agresseurs, mais aussi le pourquoi du comment) ne sont pas dévoilées. Ce brouillage des informations et des faits suggère que la violence passée sous silence est de l'ordre de l'indicible. Tout cela résulte principalement du repérage

non spécifique du texte, qui repose ici sur trois *style markers* principaux : les constructions passives sans complément d'agent, l'emploi de verbes à des formes non finies, en particulier au participe présent, et l'indétermination maximale qui découle de l'emploi expressif de l'article zéro. Ces procédés génèrent des phrases et propositions elliptiques dont les « trous » correspondent à des données manquantes. Analysons tour à tour ces trois procédés syntaxiques et leur traduction française.

### 2.3.1. Les constructions passives sans complément d'agent

Les constructions passives sans complément d'agent permettent de ne pas révéler l'identité de l'agent (soit celui ou celle qui initie intentionnellement l'action exprimée par le verbe) et donc de donner l'impression que personne n'est responsable de l'action décrite. Voici les quatre segments du passage affectés par ce procédé :

1. [...] the tip of the gun is forced mmff between the man's parted teeth.
2. My uncle's pistol is extracted from his mouth.
3. And gun-barrel pushed between the cheeks of an overfed rump.
4. [...] naked flesh emerges into moonlight, is pushed into black limousine...

Le troisième extrait est un peu différent des autres dans la mesure où le verbe caténatif (*BE*) n'est pas exprimé – ce qui renforce d'ailleurs l'aspect elliptique du segment. Les trois premiers extraits décrivent les mouvements d'un revolver sans dévoiler l'identité de celui ou celle qui le manie, tandis que le quatrième segment décrit le déplacement d'un corps qu'on pousse dans une voiture. La voix passive étant employée beaucoup plus rarement en français qu'en anglais, le traducteur a opté pour la voix active. Cela ne l'a pas pour autant empêché de passer sous silence l'identité de l'agent, du moins pour trois des quatre exemples ci-dessus. Voici sa traduction des seconde et troisième phrases :

My uncle's pistol is extracted from his mouth. (404)	Le revolver de mon oncle sort de sa bouche. (423)
--	---

And gun-barrel pushed between the cheeks of an overfed rump. (405)	Et le canon du revolver s'enfonce dans une croupe trop nourrie. (423)
--	---

Dans la version française, malgré la voix active, le sujet grammatical est le même que dans le texte original (« *My uncle's pistol* » : « Le revolver de mon oncle » ; « *gun-barrel* » : « le canon du revolver »). Il ne s'agit pas de l'agent (soit l'acteur de l'action) mais du « thème », si l'on se réfère à la *Theta Theory* et aux *theta roles* tels qu'ils ont été répertoriés par Liliane Haegeman<sup>303</sup> (1991 : 49-50), c'est-à-dire l'instrument, soit l'objet (inanimé) que l'agent utilise pour accomplir l'action. Par conséquent, dans la traduction comme dans le texte de Rushdie, il est impossible de savoir si c'est bien l'oncle de Saleem (le Général Zulfikar) qui manie le revolver. On peut juste supposer que c'est lui – puisqu'on sait qu'il est le propriétaire de l'arme. Dans les deux versions, ces deux phrases donnent ainsi l'impression qu'il n'y a pas d'autre agent que l'arme à feu elle-même, qui semble de ce fait animée d'une vie propre. Voici maintenant le quatrième segment :

[...] as naked flesh emerges into moonlight, is pushed into black limousine... (405)	[...] quand de la chair nue apparaît dans la lueur de la lune et qu'on la pousse dans une limousine noire... (423)
--	--

Si l'identité de l'agent n'est pas dévoilée dans la traduction, c'est ici grâce au choix du pronom impersonnel « *on* ». Aucun argument renvoyant à un objet inanimé n'aurait pu être utilisé en guise de thème et de sujet grammatical, c'est pourquoi Guilloineau a recouru à cette solution de rechange – qui est une stratégie assez courante. Une autre option aurait été de réintroduire, en tant que thème, un argument absent du texte original. La partie du corps de l'agent qui pousse le corps

---

<sup>303</sup> Selon la *Theta Theory*, chaque prédicat (ou verbe) a sa propre structure thématique, ce qui veut dire qu'il admet un certain nombre d'« arguments ». Chacun de ces arguments se voit assigner un rôle précis. Parmi les différents « *theta roles* » qui ont été définis, ceux qui nous intéressent ici sont l'agent, soit « the one who intentionally initiates the action expressed by the predicate », le patient, soit « the person or thing undergoing the action expressed by the predicate », et le thème, soit « the person or thing moved by the action expressed by the predicate » (Haegeman, 1991 : 49).

nu dans la limousine – en l’occurrence ses mains – pourrait aussi convenir, rendant ainsi efficacement l’effet de gros plan du texte original :

[...] quand de la chair nue apparaît dans la lueur de la lune et que **des/deux mains** la poussent dans une limousine noire...

Pour ce qui est du premier segment au passif, le traducteur a procédé autrement. Il a simplement réintroduit l’agent manquant, à l’aide du pronom personnel anaphorique « il », qui renvoie clairement au Général Zulfikar :

But General Zulfikar has a long-barreled revolver; <b>the tip of the gun is forced</b> mmff between the man’s parted teeth. (404)	le général Zulfikar a un revolver à long canon ; <b>il le pousse</b> entre mmff les dents ouvertes de l’homme. (423)
---	--

Il a cependant un peu compensé cette explicitation en omettant la conjonction initiale « *But* », qui rend la structure du discours plus transparente dans la version originale puisqu’elle exprime une opposition avec ce qui précède – d’autant plus que son initiale en majuscule marque clairement le début d’une nouvelle phrase. La redondance (« *long-barreled revolver* »/« *gun* ») n’a pas été conservée non plus. Cette solution est donc justifiable, mais ce segment aurait pourtant pu être traité comme les autres, c’est-à-dire en attribuant la fonction de sujet grammatical au thème (ou instrument), soit « the tip of the gun » :

[...] le général Zulfikar a un revolver à long canon ; **l’extrémité du pistolet/de l’arme à feu** s’enfonce entre mmff les dents (ouvertes) de l’homme.

Voici un aperçu des transformations opérées dans la traduction :

There is a man waking up, startled, <i>what the hell is going...</i> But General Zulfikar has a long-barreled revolver; <b>the tip of the gun is forced</b> mmff between the man’s parted teeth. ‘Shut up,’ my uncle says, superfluously. ‘Come with us.’ Naked	Il y a un homme qui se réveille, stupéfait, <i>Mais qu’est-ce...</i> le général Zulfikar a un revolver à long canon ; <b>il le pousse</b> entre mmff les dents ouvertes de l’homme. « Tais-toi, dit mon oncle inutilement. Vient avec nous. » Un homme nu et ventripotent
---	---

<p>overweight man stumbling from his bed. His eyes, asking: <i>Are you going to shoot me?</i> Sweat rolls down ample belly, catching moonlight, dribbling on to his soo-soo; but it is bitterly cold; he is not perspiring from the heat. He looks like a white Laughing Buddha; but not laughing. Shivering. <b>My uncle's pistol is extracted</b> from his mouth. 'Turn. Quick march!' . . . And <b>gun-barrel pushed</b> between the cheeks of an overfed rump. The man cries, 'For God's sake be careful; that thing has the safety off?' Jawans giggle as <b>naked flesh</b> emerges into moonlight, <b>is pushed</b> into black limousine... (404-405)</p>	<p>tombe de son lit. Ses yeux demandent : <i>Est-ce que vous allez me tuer ?</i> De la sueur coule sur son gros ventre, brille dans la lumière de la lune, dégoutte sur son zizi ; mais il fait très froid ; il ne transpire pas de chaleur. Il ressemble à un bouddha blanc en train de rire ; mais qui ne rit pas. Il tremble. <b>Le revolver de mon oncle sort</b> de sa bouche. « Demi-tour. En avant marche ! »... Et <b>le canon du revolver s'enfonce</b> dans une croupe trop nourrie. L'homme crie, « Pour l'amour de Dieu, faites attention ! Le cran de sûreté est enlevé ! » Des Jawans ricanent quand de la chair nue apparaît dans la lueur de la lune et qu'<b>on la pousse</b> dans une limousine noire... (423)</p>
--	--

Le repérage flou produit par les constructions passives du texte anglais peut donc être restitué en français, à la condition que le traducteur trouve le moyen de ne pas exprimer l'agent, en le remplaçant par un thème présent dans la situation d'énonciation (objet inanimé ou partie du corps d'un personnage), même si celui-ci n'est pas mentionné dans le texte original. C'est donc en réorganisant les arguments du verbe que le traducteur pourra préserver la part implicite du texte original.

### 2.3.2. Les verbes au participe présent

Un verbe employé à une forme non finie contribue à l'absence de repérage spécifique d'un texte car contrairement à un verbe conjugué, l'action à laquelle il renvoie n'est pas clairement ancrée dans la situation d'énonciation parce qu'il ne constitue pas un repère temporel, mais aussi parce qu'il n'est pas clairement relié à son sujet sémantique, qui peut être implicite, ou bien situé dans une autre proposition. L'emploi d'une forme non finie peut donc permettre de ne pas expliciter l'identité de l'agent ou du patient (soit la personne ou la chose qui subit l'action). Dans le passage concerné, on relève ainsi huit verbes au participe présent (*V-ing*) :

There is a man **waking up** [...] Naked overweight man **stumbling** from his bed. His eyes, **asking**: Are you going to shoot me? Sweat rolls down ample belly, **catching** moonlight, **dribbling** on to his soo-soo; but it is

bitterly cold; he is **not perspiring** from the heat. He looks like a white Laughing Buddha; but **not laughing. Shivering.** (404)

Les trois premiers (« *waking up* », « *stumbling* » et « *asking* ») ont un sujet explicite. Le deuxième peut en fait être considéré comme faisant partie d'un groupe verbal en BE+*-ing* avec effacement de l'auxiliaire (« Naked overweight man (is) stumbling [...] »). Le troisième participe présent (« *asking* ») peut être perçu comme faisant partie d'une construction absolue<sup>304</sup> (« his eyes, asking »), bien que le sujet et le verbe soient séparés par une virgule. Les quatrième et cinquième verbes (« *catching* » et « *dribbling* ») ont un sujet explicite, mais qui est assez éloigné puisqu'il s'agit du nom « *sweat* », situé au début de la proposition principale : « Sweat rolls down ample belly [...] ». Les deux derniers verbes au participe présent du passage (« *laughing* » et « *Shivering* ») sont beaucoup plus intéressants car ils se trouvent isolés dans des phrases elliptiques dépourvues de sujet<sup>305</sup>. Leur sujet sémantique est en fait implicite, car déjà exprimé dans le co-texte avant : on comprend qu'il s'agit du « *He* » de la proposition précédente (« He looks like a white Laughing Buddha »), pronom anaphorique renvoyant à l'homme nu, soit le président Iskander, qui est ici partiellement identifié, au moyen de la comparaison, à un « Laughing Buddha ». On pourrait donc gloser le segment qui nous intéresse de deux manières différentes : « but a Buddha who is not laughing, a Buddha who is shivering », ou bien « but he is not laughing, he is shivering ». Bien que le référent du sujet soit dans les deux cas le président Iskander, ces participes présents sans sujet explicite sont source d'ambivalence et participent ainsi au brouillage des repères.

Toutes les verbes au participe présent de ce passage jouent un autre rôle important, puisqu'ils peuvent être perçus comme une forme en BE+*-ing* avec ellipse de l'auxiliaire, auquel cas ils ont une valeur aspectuelle, forme qui opère une saisie interne du procès auquel le verbe réfère (aspect inaccompli). Cela pose problème pour la traduction, le seul moyen efficace de suggérer un tel aspect en français étant de recourir à une forme finie en conjuguant le verbe à l'imparfait ou au présent. De

---

<sup>304</sup> Dans une telle construction, le sujet est positionné juste à côté du verbe, dans la même proposition.

<sup>305</sup> En anglais, on appelle ces participes présents qui ne sont pas clairement reliés à un sujet sémantique des *dangling participles*.

plus, comme l'ont noté Vinay et Darbelnet, « Le français fait un usage plus discret de la forme correspondante, qui produit vite un effet de lourdeur si elle se répète. » (1977 : 147). Les verbes au participe présent sont de ce fait souvent traduits par des propositions relatives (*ibid.* : 148). Cela tient peut-être au fait qu'un verbe au participe présent se termine en français par *-ant*, soit le phonème vocalique /ã/, dont la répétition peut être perçue comme inélégante. C'est sans doute pour ces différentes raisons que le traducteur a remplacé les verbes au participe présent par des formes finies, en conjuguant simplement chaque verbe au présent. Ce choix renforce l'impression d'immédiateté de la scène, ainsi que l'absence de repérage temporel précis :

<p>There is a man <b>waking up</b> [...]. Naked overweight man <b>stumbling</b> from his bed. His eyes, <b>asking</b>: <i>Are you going to shoot me?</i> Sweat rolls down ample belly, <b>catching</b> moonlight, <b>dribbling</b> on to his soo-soo; but it is bitterly cold; he is not perspiring from the heat. He looks like a white Laughing Buddha; but <b>not laughing</b>. <b>Shivering</b>. (404)</p>	<p>Il y a un homme <b>qui se réveille</b> [...]. Un homme nu et ventripotent <b>tombe</b> de son lit. Ses yeux <b>demandent</b> : <i>Est-ce que vous allez me tuer ?</i> De la sueur coule sur son gros ventre, <b>brille</b> dans la lumière de la lune, <b>dégoutte</b> sur son zizi ; mais il fait très froid ; il ne transpire pas de chaleur. Il ressemble à un bouddha blanc en train de rire ; mais <b>qui ne rit pas</b>. <b>Il tremble</b>. (423)</p>
--	--

Comme on peut le constater, cette transformation a entraîné la réintroduction des sujets non exprimés des deux derniers participes présents, sous la forme des pronoms anaphoriques « *qui* » et « *il* », le premier renvoyant clairement à « un bouddha blanc » et le second référant au Président Iskander. Cette stratégie peut être considérée comme une astuce permettant de transposer l'ambivalence produite par les *dangling participles* de Rushdie.

Si Guiloineau a ainsi explicité ces deux sujets, sacrifiant ainsi une petite part de la dimension implicite du texte original, c'est parce qu'il a préservé l'aspect inaccompli des participes présents du texte original. Mais cela lui a permis, en contrepartie, de renforcer l'intemporalité et la vivacité de la scène en démultipliant l'emploi du présent de narration dans sa traduction.

### 2.3.3. L'effet de cadrage de l'article zéro

Comme dans nos deux exemples précédents, l'article zéro est employé de façon expressive car il est appliqué à des noms qui renvoient à des occurrences situées, c'est-à-dire des référents ancrés dans la situation d'énonciation, comme s'ils renvoyaient à des notions abstraites, indépendantes de la situation d'énonciation :

There is a man waking up, startled, what the hell is going... But General Zulfikar has a long-barreled revolver; the tip of the gun is forced mmff between the man's parted teeth. 'Shut up,' my uncle says, superfluously. 'Come with us.' **Ø Naked overweight man** stumbling from his bed. His eyes, asking: Are you going to shoot me? **Ø Sweat** rolls down **Ø ample belly**, catching moonlight, dribbling on to his soo-soo; but it is bitterly cold; he is not perspiring from the heat. He looks like a white Laughing Buddha; but not laughing. Shivering. My uncle's pistol is extracted from his mouth. 'Turn. Quick march!'... And **Ø gun-barrel** pushed between the cheeks of an overfed rump. The man cries, 'For God's sake be careful; that thing has the safety off!' Jawans giggle as **Ø naked flesh** emerges into moonlight, is pushed into black limousine... (404-405)

Une détermination plus standard consisterait à introduire chacun de ces syntagmes nominaux par des déterminants définis : « *the naked overweight man* », « *his sweat* », « *his ample belly* », « *the gun-barrel* » et « *his naked flesh* ». En optant pour l'article zéro, le narrateur procède à un zoom avant et effectue un gros plan sur ces différents éléments, qui apparaissent comme des sortes de vignettes isolées, déconnectées d'un contexte précis et d'un personnage particulier. L'homme nu (« *Ø Naked overweight man* »), le propriétaire de la sueur (« *Ø sweat* »), celui du gros ventre (« *Ø ample belly* ») et celui de la chair nue (« *Ø naked flesh* ») ne sont pas clairement identifiés, bien que le lecteur devine que tous ces noms réfèrent à une seule et même personne : le président Iskander. Cet effet de cadrage sélectif contribue efficacement au repérage non spécifique du texte et à la désorientation du lecteur en lui faisant partager le point de vue naïf de l'enfant Saleem, sa perception éclatée, déstructurée et sélective de la scène et son incapacité à identifier l'homme violenté.

Comme dans le cas de certains de nos exemples précédents, et pour les raisons déjà évoquées, une telle détermination minimum produirait une syntaxe beaucoup trop étrange en français. Guiloineau a ainsi été contraint de réintroduire

un déterminant devant chacun de ces noms. Il a ainsi traduit « *Ø Naked overweight man* » par « Un homme nu et ventripotent ». L'article indéfini « *un* » permet d'extraire une occurrence située parmi toutes les occurrences existantes d'hommes : un homme parmi les autres, n'importe lequel. C'est ici fallacieux bien sûr, l'homme en question étant le premier président du Pakistan. De ce fait, tout comme l'article zéro dans le texte anglais, l'article indéfini « *un* » permet ici de brouiller, voire de nier, l'identité du personnage, ou en tout cas d'en retarder l'identification par le lecteur et de maintenir ainsi une sorte de suspense. Rushdie emploie d'ailleurs lui-même ce procédé au début et à la fin du passage (« There is **a** man waking up » ; « between the cheeks of **an** overfed rump »).

La même stratégie a été employée pour traduire l'article zéro précédant le nom « *sweat* » et le groupe nominal « *naked flesh* » : « de la sueur » et « de la chair nue ». Les articles partitifs *de la* et *du* permettent en effet l'extraction d'une quantité indéfinie de quelque chose d'indénombrable<sup>306</sup>. Ainsi, de la sueur est extraite sur la quantité totale de sueur présente dans la situation (ou dans le monde), et de la chair est extraite sur la quantité totale de chair présente dans la situation (ou dans le monde). De cette manière, et bien qu'il s'agisse d'occurrences situées, les noms « *sueur* » et « *chair* » ne sont pas reliés à un propriétaire spécifique, à une personne particulière, de sorte qu'ici non plus, l'identité du propriétaire, n'est pas révélée. Le point de vue de l'enfant Saleem, incapable d'identifier cet homme, est dans cette mesure préservé dans la traduction.

Le groupe nominal « *Ø ample belly* » a par contre été traité différemment. Le traducteur a réintroduit un déterminant possessif, dont l'emploi est tout à fait canonique ici (puisque le nom renvoie à une partie du corps : « son gros ventre »), explicitant ainsi l'identité de la victime : on comprend immédiatement, grâce au possessif « *son* » et au co-texte avant, que le propriétaire du ventre est aussi celui des yeux (mentionnés juste avant), donc celui qui demande : « *Est-ce que vous allez me tuer ?* ». Le gros ventre est clairement rattaché au personnage et donc à la situation d'énonciation. Guiloineau aurait pourtant pu, ici aussi, utiliser l'article indéfini *un* : « De la sueur coule sur **un gros ventre** ». Une solution intermédiaire aurait été de

---

<sup>306</sup> L'équivalent anglais serait *some* : « some sweat/naked flesh ».

recourir à l'article défini *le*, qui opère un fléchage permettant l'identification d'une occurrence située déjà extraite – donc déjà présente dans le contexte avant (Voir Culioli, 1990) : « De la sueur coule sur **le gros ventre** ». Ce déterminant conviendrait aussi dans la mesure où il ne relierait pas le « gros ventre » dont il est question à son propriétaire aussi clairement que le possessif *son*.

Enfin, le traducteur a traduit « *Ø gun-barrel* » en réintroduisant l'article défini « *le* » (« le canon du revolver »). Cela s'explique sans doute par le fait que dans le texte original, les autres noms référant au revolver font l'objet d'une détermination plus classique : la première occurrence est introduite par un article indéfini (« *a long-barreled revolver* »), qui opère l'extraction initiale, puis les autres sont accompagnées de déterminants définis (« *the tip of the gun* », « *My uncle's pistol* »), qui opèrent un fléchage et rendent l'élément auquel ces noms renvoient identifiable.

Observons tous ces traitements de l'article zéro en regard du texte original :

<p>There is a man waking up, startled, what the hell is going... But General Zulfikar has a long-barreled revolver; the tip of the gun is forced mmff between the man's parted teeth. 'Shut up,' my uncle says, superfluously. 'Come with us.' <b>Ø Naked overweight man</b> stumbling from his bed. His eyes, asking: Are you going to shoot me? <b>Ø Sweat</b> rolls down <b>Ø ample belly</b>, catching moonlight, dribbling on to his soo-soo; but it is bitterly cold; he is not perspiring from the heat. He looks like a white Laughing Buddha; but not laughing. Shivering. My uncle's pistol is extracted from his mouth. 'Turn. Quick march!...' And <b>Ø gun-barrel</b> pushed between the cheeks of an overfed rump. The man cries, 'For God's sake be careful; that thing has the safety off!' Jawans giggle as <b>Ø naked flesh</b> emerges into moonlight, is pushed into black limousine... (404-405)</p>	<p>Il y a un homme qui se réveille, stupéfait, Mais qu'est-ce... le général Zulfikar a un revolver à long canon ; il le pousse entre mmff les dents ouvertes de l'homme. « Tais-toi, dit mon oncle inutilement. Viens avec nous. » <b>Un homme nu et ventripotent</b> tombe de son lit. Ses yeux demandent : Est-ce que vous allez me tuer ? <b>De la sueur</b> coule sur <b>son gros ventre</b>, brille dans la lumière de la lune, dégoutte sur son zizi ; mais il fait très froid ; il ne transpire pas de chaleur. Il ressemble à un bouddha blanc en train de rire ; mais qui ne rit pas. Il tremble. Le revolver de mon oncle sort de sa bouche. « Demi-tour. En avant marche ! »... Et <b>le canon du revolver</b> s'enfonce dans une croupe trop nourrie. L'homme crie, « Pour l'amour de Dieu, faites attention ! Le cran de sûreté est enlevé ! » Des Jawans ricanent quand <b>de la chair nue</b> apparaît dans la lueur de la lune et qu'on la pousse dans une limousine noire... (423)</p>
---	---

Le choix de Guiloineau de traduire les emplois expressifs de l'article zéro à l'aide d'articles indéfinis nous semble judicieux. Bien qu'une telle détermination ne

permette pas de renvoyer à des occurrences non situées (ou notions), elle empêche l'identification de la victime de la scène car elle offre la possibilité d'extraire des éléments spécifiques sans les situer de façon précise dans la situation d'énonciation – contrairement à une opération de fléchage. Cette stratégie contribue ainsi grandement au brouillage des repères dans le texte français et aurait pu être généralisée à l'ensemble du passage.

### 2.3.4. Synthèse

Voici un aperçu de l'ensemble des modifications auxquelles le traducteur s'est livré :

<p>There is a man <b>waking up</b>, startled, <i>what the hell is going...</i> But General Zulfikar has a long-barreled revolver; <b>the tip of the gun is forced</b> mmff between the man's parted teeth. 'Shut up,' my uncle says, superfluously. 'Come with us.' <b>Naked overweight man stumbling from his bed.</b> His eyes, asking: <i>Are you going to shoot me?</i> <b>Sweat</b> rolls down <b>ample belly, catching</b> moonlight, <b>dribbling</b> on to his soo-soo; but it is bitterly cold; he is not perspiring from the heat. He looks like a white Laughing Buddha; but <b>not laughing. Shivering. My uncle's pistol is extracted</b> from his mouth. 'Turn. Quick march!...' And <b>gun-barrel pushed</b> between the cheeks of <b>an overfed rump.</b> The man cries, 'For God's sake be careful; that thing has the safety off?' Jawans giggle as <b>naked flesh</b> emerges into moonlight, <b>is pushed</b> into black limousine... (404-405)</p>	<p>Il y a un homme <b>qui se réveille</b>, stupéfait, <i>Mais qu'est-ce...</i> le général Zulfikar a un revolver à long canon ; <b>il le pousse</b> entre mmff les dents ouvertes de l'homme. « Tais-toi, dit mon oncle inutilement. Vient avec nous. » <b>Un homme nu et ventripotent tombe de son lit.</b> Ses yeux demandent : <i>Est-ce que vous allez me tuer ? De la sueur</i> coule sur <b>son gros ventre, brille</b> dans la lumière de la lune, <b>dégoutte</b> sur son zizi ; mais il fait très froid ; il ne transpire pas de chaleur. Il ressemble à un bouddha blanc en train de rire ; mais <b>qui ne rit pas. Il tremble. Le revolver de mon oncle sort</b> de sa bouche. « Demi-tour. En avant marche ! »... Et <b>le canon du revolver s'enfonce dans une croupe trop nourrie.</b> L'homme crie, « Pour l'amour de Dieu, faites attention ! Le cran de sûreté est enlevé ! » Des Jawans ricanent quand <b>de la chair nue</b> apparaît dans la lueur de la lune et qu'<b>on la pousse</b> dans une limousine noire... (423)</p>
---	---

Il est évident que la version française du passage s'éloigne de la littéralité du texte original, et plus précisément de sa structure syntaxique<sup>307</sup>. Mais une traduction plus

<sup>307</sup> Une traduction plus littérale serait nécessairement composée d'un plus grand nombre de calques syntaxiques puisque nous nous intéressons ici à des *style markers* de nature essentiellement syntaxique.

proche de la lettre produirait un texte bien plus étrange, voire « inacceptable » au sens où l'entendent Vinay et Darbelnet (1958 [1977] : 49)<sup>308</sup>. Seuls des procédés de traduction « obliques », ou « indirects » (Collombat, 2005, p. 87), peuvent ici permettre de préserver le repérage non spécifique du texte original, et donc sa part de non-dit et d'indicible. Autrement dit, puisqu'aucun des *style markers* du texte original ne peuvent être préservés, il s'agit de tenter de reproduire l'effet de brouillage et le cadrage sélectif qu'ils génèrent à l'aide des ressources syntaxiques de la langue française – bien que ce processus entraîne inévitablement l'explicitation de certaines données. Il ressort d'autre part de ces analyses que les stratégies adoptées par Guiloineau, qu'elles soient le fruit de son intuition ou d'un raisonnement conscient, peuvent être davantage exploitées et généralisées. La solution de traduction alternative que nous proposons est donc encore une fois fortement inspirée de sa version :

<p>There is a man <b>waking up</b>, startled, <i>what the hell is going...</i> But General Zulfikar has a long-barreled revolver; <b>the tip of the gun is forced</b> mmff between the man's parted teeth. 'Shut up,' my uncle says, superfluously. 'Come with us.' <b>Naked overweight man stumbling from his bed.</b> His eyes, asking: <i>Are you going to shoot me?</i> <b>Sweat rolls down ample belly, catching moonlight, dribbling</b> on to his soo-soo; but it is bitterly cold; he is not perspiring from the heat. He looks like a white Laughing Buddha; but <b>not laughing. Shivering. My uncle's pistol is extracted</b> from his mouth. 'Turn. Quick march!...' And <b>gun-barrel pushed</b> between the cheeks of <b>an overfed rump.</b> The man cries, 'For God's sake be careful; that thing has the safety off?' Jawans giggle as <b>naked flesh</b> emerges into moonlight, <b>is pushed</b> into black limousine... (404-405)</p>	<p>Il y a un homme <b>qui se réveille</b>, stupéfait, <i>Mais qu'est-ce...</i> le général Zulfikar a un revolver à long canon ; <b>l'extrémité du pistolet s'enfonce</b> entre mmff les dents ouvertes de l'homme. « Tais-toi, dit mon oncle inutilement. Vient avec nous. » <b>Un homme nu et ventripotent tombe de son lit.</b> Ses yeux demandent : <i>Est-ce que vous allez me tuer ?</i> <b>De la sueur</b> coule sur <b>un gros ventre, brille</b> dans la lumière de la lune, <b>dégoutte</b> sur son zizi ; mais il fait très froid ; il ne transpire pas de chaleur. Il ressemble à un bouddha blanc en train de rire ; mais <b>qui ne rit pas. Il tremble. Le revolver de mon oncle sort</b> de sa bouche. « Demi-tour. En avant marche ! »... Et <b>le canon du revolver s'enfonce</b> dans <b>une croupe trop nourrie.</b> L'homme crie, « Pour l'amour de Dieu, faites attention ! Le cran de sûreté est enlevé ! » Des Jawans ricanent quand <b>de la chair nue</b> apparaît dans la lueur de la lune et que <b>deux mains la pousse</b> dans une limousine noire...</p>
---	--

<sup>308</sup> Pour ces derniers, une traduction littérale est « inacceptable » si elle a) donne un autre sens / b) n'a pas de sens / c) est impossible pour des raisons structurales / d) ne correspond à rien dans la métalinguistique de la [langue-cible] / e) correspond bien à quelque chose, mais non pas au même niveau de langue (Vinay & Darbelnet, 1977 : 49).

## Conclusion

La syntaxe extrêmement flexible et protéiforme du style baroque de Rushdie fait la part belle au point de vue subjectif et au brouillage du discours. Elle a pour effet d'actualiser et de fragmenter les scènes et situations décrites, généralement en les transmettant au lecteur au fur et à mesure qu'elles se déroulent dans la diégèse, comme par le biais d'une caméra subjective, tantôt par une succession de plans rapides (syntaxe du flux continu), tantôt au contraire sous la forme de plans fixes et de gros plans (syntaxe de la retenue). Face à la syntaxe du flux continu, en particulier celle qui se manifeste au niveau phrastique et supraphrastique, le lecteur peine à repérer qui parle, qui voit, qui pense, les différents types de discours s'y trouvant entremêlés. Face à la syntaxe de la retenue, plus visuelle et cinématographique, il est contraint de reconstituer la scène relatée pour la visualiser dans sa globalité.

Ces deux types de syntaxe sont problématiques en traduction française parce qu'ils favorisent la mise en place d'un point de vue subjectif et d'un repérage non spécifique en exploitant la souplesse syntaxique de la langue anglaise et ses systèmes de détermination verbale et nominale, qui diffèrent notablement de ceux de la langue française. De ce fait, la plupart des *style markers* qui les caractérisent ne peuvent pas être préservés à l'aide de simples calques syntaxiques, le traducteur étant contraint de se conformer au système syntaxique de la langue française s'il souhaite produire un texte aussi acceptable et intelligible que celui de Rushdie. Cependant, nos analyses nous ont permis de constater qu'il est malgré tout possible d'exploiter les ressources syntaxiques du français de manière à concevoir des procédés et stratégies de traduction obliques permettant de reproduire, dans une certaine mesure, les effets engendrés par tous ces marqueurs. Bien que cette approche entraîne inévitablement l'explicitation de certaines formes implicites, préserver l'effet principal produit par cette syntaxe (le brouillage du discours et des repères) suppose de limiter autant que possible ce phénomène d'explicitation. Si l'on s'en réfère aux tendances déformantes de Berman, il s'agit encore une fois de résister en priorité à la « rationalisation » (qui affecte les structures syntaxiques de l'original et sa ponctuation) et à la « clarification » (soit l'explicitation et la simplification

sémantique et/ou syntaxique et le débrouillage des repères), mais aussi à la « destruction des rythmes »<sup>309</sup>, au risque de céder à « l’allongement » et à « l’homogénéisation »<sup>310</sup>, et même, dans certains cas, à la « destruction des systématismes »<sup>311</sup>.

Dans plusieurs passages du roman, syntaxe du flux continu et syntaxe de la retenue se trouvent imbriquées sous la forme d’une syntaxe « hybride » aux effets d’intensité variés. Si le traducteur parvient à identifier cette dernière, il peut alors mettre en oeuvre et combiner des stratégies traductives adaptées aux deux types de syntaxe qui la compose.

La virtuosité langagière du style baroque de Rushdie est ailleurs alimentée par le sens de l’humour du romancier. Ce dernier se déploie tout au long de MC et sous différentes formes, dont certains néologismes fictionnels que nous avons déjà abordés. Il se concentre en particulier dans les jeux lexico-syntaxiques du romancier, dont nous proposons d’examiner les mécanismes linguistiques et ce qu’ils impliquent en traduction.

---

<sup>309</sup> « [...] la déformation peut affecter considérablement la rythmique, par exemple en s’attaquant à la ponctuation » (Berman, 1999 : 61).

<sup>310</sup> « Face à une œuvre hétérogène – et l’œuvre en prose l’est presque toujours – le traducteur a tendance à unifier, à homogénéiser ce qui est de l’ordre du divers, voire du disparate » (Berman, 1999 : 60).

<sup>311</sup> « Le systématisme d’une œuvre dépasse le niveau des signifiants : il s’étend au type de phrases, de constructions utilisées. L’emploi des temps est l’un de ces systématismes ; le recours à tel ou tel type de subordonnée aussi (comme le *because* de Faulkner) » (Berman, 1999 : 63).



# Chapitre 5

## Jeux lexico-syntaxiques humoristiques

### 1. De la notion d'*humour* à celle de *jeu humoristique*

James Harrison admire la façon dont la prose de Rushdie est capable de surprendre, d'amuser et d'enchanter le lecteur<sup>312</sup>. Cette truculence de l'écriture est presque toujours empreinte du « génie comique » du romancier (Pesso-Miquel, 2007 : 69), qui doit à tout prix être préservé en traduction, d'autant plus que, comme le remarque Yen-Mai Tran-Gervat, « la *vis comica* d'un texte » constitue « à la fois sa force et sa vie » (2011 : 5-6). Nous avons déjà rencontré le génie comique de Rushdie sous la forme de certaines créations lexicales saugrenues (« *un-bisected* », « *djinn-sodden* », « *spittoon-brained* », « *cucumber-nose* », etc.), et nous en verrons d'autres manifestations plus loin, notamment lors de notre étude de la bande son que l'écriture donne à entendre. Mais ce sont les jeux lexico-syntaxiques humoristiques de l'auteur que nous souhaitons aborder ici, autrement dit, ces propositions, phrases et paragraphes dont la dimension comique dépend d'une subtile imbrication de choix lexicaux et syntaxiques.

Il nous semble dans un premier temps nécessaire de préciser la signification des termes *comique*, *humoristique* et *humour*, car dans leurs emplois méta-critiques, ils ne sont pas interchangeables. Salvatore Attardo, qui a étudié les différentes théories linguistiques de l'humour, admet ainsi :

[...] it seems that, not only has it not been possible to agree on how to divide the category of "humor" (e.g. "humor" vs "comic" vs "ridiculous"), but it is even difficult to find a pretheoretical definition of "humor" in the most general sense. As a matter of fact, the claim that humor is undefinable has been advanced several times [...] (1994 : 3)

---

<sup>312</sup> “[...] the day-to-day, page-by-page capacity of the prose to surprise, amuse, and delight” (Harrison, 1992 : 62).

Tentons tout de même d'en examiner les acceptions pour délimiter l'usage que nous appliquerons à la prose de Rushdie. Le terme *comique* (à la fois adjectif et substantif) est vraisemblablement le plus large des trois vocables. Selon le TLFi, si l'on élimine toutes ses définitions ayant trait au monde du spectacle, il reste les acceptions suivantes :

I. – *Emploi adj.*

B. – P. ext. **Qui fait rire par son aspect, ses éléments drôles et bouffons.**

B. 2. Dans la langue courante

a) [Appliqué à une pers.] **Qui fait rire par un détail de sa personne, son comportement physique ou moral.**

b) [Appliqué à un lang., une attitude, un accoutrement, une situation] **Qui a pour effet de déclencher le rire ou la raillerie.**

II. – *Emploi subst. masc.*

B. – [Avec une valeur de neutre et souvent accompagné d'un adj. ou d'un compl. déterminatif spécifiant la nature du comique] **Le comique. Le principe du rire; l'ensemble des traits comiques d'une œuvre, d'une situation, etc.; le genre comique.**

B. 2. **Aspect risible, parfois burlesque ou ridicule d'une personne, d'une chose, d'une situation; chacun des éléments qui provoque le rire dans la vie courante.** *Vous ne vous rendez pas compte (...) du comique de toute votre famille* (Maurois, *Climats*, 1928, p. 61)

Qu'il soit adjectif ou substantif, le terme renvoie donc à tout ce qui est propre à déclencher le rire et, par extension, le sourire, la source pouvant être une personne, mais aussi « une chose » ou « une situation ».

L'adjectif *humoristique* est généralement employé comme synonyme de *comique*, mais s'il est particulièrement adéquat pour qualifier les jeux linguistiques qui nous intéressent ici, c'est parce qu'il est dérivé du nom français *humour*, qui est un emprunt à l'anglais (*humour/humor*), qui lui-même provient de l'ancien français *humeur*, et sa définition a beaucoup évolué au fil du XVII<sup>ème</sup> siècle :

Empr. à l'angl. *humour*, lui-même empr. en a. fr. à *humeur*\* avec les mêmes significations, et qui a pris au XVII<sup>ème</sup> s. , à partir du sens de « tendance, inclination, trait de caractère », celui de « tempérament enjoué, gaité, aptitude à voir ou à faire voir le comique des choses », à rapprocher du développement semblable du fr. *humeur* à la même époque [...]. (TLFi)

Comme le suggère la définition suivante , ce qu'on dénomme *humour* ne peut émaner que d'un agent humain :

Forme d'esprit railleuse qui attire l'attention, avec détachement, sur les aspects plaisants ou insolites de la réalité. *Avoir de l'humour; manquer d'humour; parler, agir avec humour; pointe d'humour.*

Avoir le sens de l'humour. Savoir manier et/ou accepter l'humour, l'ironie. – *La seule cause de cette guerre, c'est que les Allemands n'ont pas le sens de l'humour* (Maurois, Silences Bramble, 1918, p. 139). (TLFi)

Il en va de même du nom anglais *humour/humor* et de l'expression *sense of humour*<sup>313</sup>. Le terme renvoie donc dans les deux langues à une « forme d'esprit » qui s'exprime via un acte ou une production (artistique ou autre) intentionnel(le) visant à établir un contact avec un ou plusieurs interlocuteurs et à déclencher le sourire, mais pas forcément le rire. Pour atteindre sa cible et exister en tant que tel, cet humour doit être perçu et compris par au moins un interlocuteur, ou récepteur. Il dépend donc de la relation intersubjective établie entre l'émetteur et le récepteur. C'est pourquoi le vocable *humour* est souvent employé comme synonyme d'ironie et de second degré : « avoir le sens de l'humour » signifie généralement avoir un certain recul, un regard distancié, qui permet de produire ou de percevoir du second degré ou de l'ironie. L'humour dont fait preuve un locuteur correspond donc aussi à la posture, l'attitude que ce dernier adopte vis à vis de son énoncé et de son interlocuteur. Ce type d'humour est véhiculé par la langue et dépend de la manière dont celle-ci est maniée.

Si l'on se rapporte aux deux types de « comique » que Bergson distingue dans son célèbre ouvrage *Le rire. Essai sur la signification du comique*, à savoir « le comique que le langage exprime » et celui « que le langage crée » (1991 : 79)<sup>314</sup>, cette dernière forme d'« humour-posture » se situe du côté du second. Le linguiste Graeme

---

<sup>313</sup> La neuvième entrée fournie par l'OED pour ce terme regroupe les deux acceptions suivantes : « The ability of a person to appreciate or express what is funny or comical; a sense of what is amusing or ludicrous. / b. With reference to action, speech, writing, etc.: the quality of being amusing, the capacity to elicit laughter or amusement. Also: comical or amusing writing, performance, etc. ». L'expression « sense of humour » y est par ailleurs définie ainsi : « the ability to appreciate or express what is funny or comical ».

<sup>314</sup> Bien que ce ne soit pas le cas partout ailleurs, Bergson emploie ici le terme *comique* comme un synonyme du terme plus restreint *humour* car le comique dont il parle émane forcément d'un agent humain, puisqu'il est véhiculé par le langage.

Ritchie distingue quant à lui ce qu'il appelle « *referential humour* » (humour référentiel) de ce qu'il nomme « *verbal humour* » (humour verbal) et remarque que cette dichotomie remonte à Cicéron (1<sup>er</sup> siècle avant JC) :

A recurring observation about humour conveyed in language is that there are two broad classes of textual humorous items. *Referential* (or *conceptual*) humour uses language to convey some meaning (e.g. a story, a description of a situation or event) which is itself the source of humour, regardless of the medium used to convey it. *Verbal* humour, on the other hand, relies on the particular language used to express it, so that it may use idiosyncratic features of the language (such as which words sound alike, or which sentence structures are ambiguous). Attardo (1994) shows how this distinction dates back as far as the writings of Cicero, and gives an extensive list of the authors who have discussed this dichotomy; this includes Bergson (1940) and Freud (1966). (2010 : 34)

Le « *referential humour* » de Ritchie équivaut donc au « comique que le langage exprime » de Bergson : il n'est pas le fruit des choix linguistiques du locuteur et ne dépend pas de ce passage par le verbe. Le langage sert alors seulement à faire référence à une situation ou un fait qui déclenche le sourire ou le rire. Tandis que ce qu'il appelle « *verbal humour* » correspond au « comique que le langage crée » de Bergson : il ne dépend que du langage, de la langue employée par le locuteur et de la manière dont celui-ci manie cette langue. Gérard Petit qualifie quant à lui ce genre d'humour de « langagier »<sup>315</sup>, et Ronald Landheer recourt à l'adjectif « *verbalisé* » (1989 : 33). Bien que la frontière entre humour référentiel et humour verbal (ou « langagier », ou encore « verbalisé ») ne soit pas toujours très nette<sup>316</sup>, ce que nous appelons, pour notre part, les « jeux lexico-syntaxiques » de Rushdie entre dans la seconde catégorie.

Selon Bergson, ce type d'humour serait « généralement intraduisible » :

Il faut distinguer le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. Le premier pourrait, à la rigueur, se traduire d'une langue dans une autre [...]. Mais le

---

<sup>315</sup> « Par “humour langagier”, nous entendons une pratique qui ne repose pas sur la mise en relation du discours avec sa situation d'énonciation, mais fait dépendre l'humour exclusivement de ressorts discursifs (textes, discours humoristiques) » (Petit, 2001 : 313).

<sup>316</sup> « There appears to be no strict definition of the boundary between verbal and referential humour, with classification of examples being left to general intuition » (Ritchie, 2010: 35).

second est généralement intraduisible. Il doit ce qu'il est à la structure de la phrase ou au choix des mots. (1991 : 79)

Landheer constate lui aussi que « la notion d'intraduisibilité réapparaît couramment, aussitôt qu'il s'agit de la traduction d'ambiguïtés voulues, de jeux de mots ou d'autres formes d'humour verbalisé » (1989 : 33). Dominique Rolland-Nanoff, traductrice, s'appuie de son côté sur son expérience lorsqu'elle avance ceci : « la traduction de l'humour en littérature constitue le plus souvent un défi de taille, l'humour étant l'une de ces « denrées » précieuses qui voyagent mal. Les écueils qui se dressent sur le parcours du traducteur abondent » (2008 : 165). En effet, comme le remarque par ailleurs le linguiste Gérard Petit, « [...] l'humour [langagier] est un phénomène multiparamétrique et [...] sa traduction ne saurait se résoudre à une simple mise en coïncidence de systèmes lexicaux » (2001 : 313). D'où peut-être la remarque de Martine Chard-Hutchinson : « quoi de plus difficile [...] pour un traducteur » que « de faire circuler l'humour » ? (2008 : 57).

Le degré de traduisibilité de l'humour créé par le langage varie bien sûr selon le degré de ressemblance entre la langue source et la langue cible : plus le système/fonctionnement syntaxique et morphologique et le lexique réel de ces deux langues diffèrent, plus ce type d'humour est difficile à traduire, et inversement<sup>317</sup>. Mais on peut aussi se demander, comme Gerardo Alvarez, s'il existe « des mécanismes linguistiques universels » de l'humour (1982 : 27). Les jeux lexico-syntaxiques humoristiques de Rushdie reposent-ils sur des phénomènes linguistiques qui peuvent être reproduits en français ?

L'humour verbal de Rushdie se manifeste sous deux formes qui nécessitent une attention particulière de la part du traducteur. La première consiste en des jeux de discordance, tandis que la seconde est de l'ordre du jeu de mots. Ces jeux linguistiques sont conditionnés par le contenu du récit puisqu'ils réfèrent à des éléments de la diégèse (faits relatés, sentiments évoqués, etc.), sur lesquels ils émettent un commentaire spécifique/particulier. Ils mobilisent ainsi

---

<sup>317</sup> Nous avons en effet pu constater, au cours du chapitre précédent, que la dimension humoristique de certaines créations lexicales de Rushdie (comme par exemple « *unghosted* », « *unbisected* », « *spittoon-brained* » et « *cucumber-nose(d)* ») a été efficacement préservée en français parce que le traducteur a pu recourir à des processus lexicogéniques relativement proches.

systématiquement au moins quatre des six fonctions du langage répertoriées par Jakobson. Tout texte de toute nature présente une fonction dominante, habituellement déterminée par le genre du texte en question. Dans le cas des jeux de discordance de Rushdie, il s'agit certainement de la fonction conative<sup>318</sup>, dans la mesure où ils ont pour objectif de faire sourire ou rire le lecteur et d'établir une certaine connivence avec lui, ainsi que, dans certains cas, de faire appel à son esprit critique. Mais ces jeux sont également caractérisés par au moins trois autres fonctions, à savoir :

- la fonction référentielle (ou dénotative)<sup>319</sup>, car le texte humoristique en question réfère à des phénomènes qui appartiennent à l'univers diégétique du roman et/ou s'ancrent dans le monde réel.
- la fonction phatique<sup>320</sup>, car l'auteur cherche à retenir l'attention du récepteur/destinataire et à maintenir une relation de complicité avec lui.
- la fonction expressive (ou émotive)<sup>321</sup>, car le narrateur (et indirectement, Rushdie) utilise l'humour pour exprimer ses émotions et/ou ses opinions concernant les faits qu'il relate et commente ;
- la fonction poétique<sup>322</sup>, qui caractérise tous les *style markers* du style baroque de Rushdie.

Les jeux de mots du romancier mobilisent de surcroît la fonction métalinguistique<sup>323</sup>, celle-ci étant inhérente à toutes les formes de jeux de mots, comme le montre Jacqueline Henry dans son ouvrage *La traduction des jeux de mots* (2003 : 31-34). Il appartient au traducteur de préserver au mieux toutes ces fonctions.

---

<sup>318</sup> Le message est centré sur le récepteur, l'interlocuteur (*the addressee*), chez qui l'on veut provoquer un effet quelconque (questions, flatterie, ordres, menaces, etc.) (Jakobson, 1960 : 355).

<sup>319</sup> Le message est centré sur le monde (réel ou fictif) : il oriente la communication vers des référents (sujet, objets ou faits auxquels l'émetteur fait référence) (Jakobson, 1960 : 353).

<sup>320</sup> Le message a pour but d'établir, maintenir ou interrompre le contact physique et psychologique entre l'émetteur et le récepteur (Jakobson, 1960 : 355-356).

<sup>321</sup> Le message est centré sur l'émetteur, qui exprime ses émotions et/ou ses opinions (Jakobson, 1960 : 354).

<sup>322</sup> Le message est centré sur lui-même, sur sa forme esthétique (Jakobson, 1960 : 356-357).

<sup>323</sup> Le message porte sur le langage, celui-ci servant alors à parler de lui-même. L'apprentissage d'une langue repose par exemple sur des « opérations métalinguistiques », de même que le travail des linguistes (Jakobson, 1960 : 356).

Face à ce type d'humour, un traducteur se trouve être à la fois récepteur – il doit percevoir, comprendre l'humour véhiculé par le texte source – et émetteur – il doit restituer cet humour pour le lecteur du texte cible. C'est ce que fait remarquer Rolland-Nanoff à propos de la traduction de *Zazie dans le métro* en anglais, et plus particulièrement des « zazismes », des créations lexicales et des allusions de Raymond Queneau :

La difficulté majeure dans la traduction de l'humour semble résider dans le fait que le traducteur doit assumer tour à tour différents rôles. De lecteur/destinataire, il doit ensuite devenir traducteur/émetteur. Il doit donc parvenir à amuser le lecteur cible de la même façon que l'auteur a su amuser le lecteur source. (2000 : 13)

Un texte humoristique investit en ce sens le traducteur d'une tâche particulièrement délicate. Rolland-Nanoff décrit en détails la « gymnastique de l'esprit » que l'humour de type verbal nécessite de la part du traducteur :

En tant que destinataire du texte source, le traducteur doit posséder la capacité de percevoir l'humour du texte, qu'il s'agisse de l'humour des situations évoquées ou de l'humour verbal. Puis, pour pouvoir transmettre cet humour, il lui faut « démonter » en quelque sorte l'original afin d'identifier les divers mécanismes [...] auxquels l'auteur a eu recours. Finalement, en tant qu'émetteur, le traducteur doit être capable de transmettre au lecteur cible l'humour et les différents effets visés par le texte source. Il doit donc pouvoir puiser, dans sa langue première, les éléments, les procédés capables de rendre les effets produits par l'original sur le lecteur du texte source. Tout ceci exige du traducteur une gymnastique de l'esprit qui va lui permettre une première mise à distance par rapport au texte original et à la réalité qu'il sous-tend puis une seconde mise à distance face à sa propre langue et à sa culture. (*ibid.*)

S'il souhaite préserver l'humour lexico-syntaxique de Rushdie, le traducteur doit en effet respecter ces différentes étapes, consciemment ou inconsciemment, tout en veillant à ce que ce processus ne transparaisse pas dans sa traduction : le résultat doit paraître spontané. L'étape fondamentale est d'identifier les « mécanismes » de l'humour verbal du texte original, soit les procédés linguistiques dont il dépend. C'est pourquoi, comme le remarque Alvarez, percevoir ou produire de l'humour verbal nécessite une parfaite maîtrise de la langue employée :

[...] en réagissant par le rire devant un fait langagier donné, ou en cherchant volontairement à produire un effet comique par un agencement particulier des éléments linguistiques, le sujet parlant/interprétant révèle une connaissance achevée de la structure interne du langage. (1982 : 24)

Alvarez admet cependant que « l'homme le plus « ordinaire », sans aucune connaissance explicite des règles qui régissent sa langue, révèle ce savoir linguistique intériorisé » (*ibid* : 25). Quoiqu'il en soit, le traducteur doit avant tout comprendre l'humour verbal du texte source et, comme le remarque Frédérique Brisset, « [i]l faut [...] souvent décoder ce dernier comme une langue étrangère, du fait de sa duplicité » (2015 : 5). De fait, les différents jeux lexico-syntaxiques de Rushdie sont tous basés sur une forme de duplicité. Nous aborderons d'abord l'humour verbal de ses jeux de discordance, avant de nous pencher sur celui de ses jeux de mots.

## 2. Les jeux de discordance

Ces jeux consistent en une superposition inattendue et surprenante de sens discordants. On peut les répartir en deux catégories distinctes. Les premiers sont de l'ordre de l'ironie puisqu'ils consistent en une superposition de deux sens contradictoires, voire opposés : le sens apparent et le sens réel. Les autres relèvent de l'incongruité dans le sens où ils engendrent des associations incongrues.

### 2.1. L'art de l'ironie

« [L]e comique est une affaire sérieuse, qui ne doit pas être prise à la blague », nous dit Alvarez (1982 : 24). Cela est particulièrement vrai en ce qui concerne l'ironie parfois subversive de Rushdie. Nous employons ici le terme *ironie* au sens large, soit une figure de rhétorique qui consiste à superposer deux points de vue : d'une part le point de vue exprimé et affiché, et de l'autre le véritable point de vue du locuteur. Selon cette définition, un énoncé est ironique quand il y a un écart, une discordance, entre ce qui est dit, le discours apparent, et ce qui est véritablement pensé, le message sous-jacent. Plus précisément, l'ironie est une forme de

« manipulation polyphonique » dans le sens où elle repose sur « un dédoublement du locuteur et, corrélativement, de son allocutaire » (Laurent, 2001 : 118). Jacques Moeschler et Anne Reboul disent de même :

[...] un locuteur qui produit un énoncé ironique présente son énonciation comme l'expression du point de vue d'un énonciateur E dont il se distancie. L (le locuteur) est le responsable de l'énonciation, mais pas du point de vue exprimé dans l'énoncé qui est celui de E. (1994 : 329)

Autrement dit, *faire de l'ironie* revient à jouer à une sorte de jeu de rôle, et seuls les interlocuteurs qui comprennent qu'il ne s'agit que d'un jeu de rôle peuvent percevoir l'ironie en question. Toute forme d'ironie présuppose de ce fait l'existence d' « un espace intersubjectif de connivence » (Laurent, 2001 : 118), qui correspondrait donc au jeu de rôle auquel participent le locuteur et interlocuteur.

Le lecteur-traducteur doit évidemment percevoir cette duplicité, sans quoi « l'humour lui échappe et n'a donc aucune chance de quitter le quai » (Rolland-Nanoff, 2008 : 165). Cela suppose tout d'abord que le contexte fictif, historique et géopolitique du roman soit parfaitement connu et maîtrisé. Ritchie insiste sur le rôle fondamental que ce contexte peut jouer :

Not all humorous items work equally well in all settings, as the humour is affected by specific knowledge (or beliefs) about the world, or by particular cultural assumptions – jokes that are hilarious in one country may be incomprehensible in another. (2010 : 33)

Rolland-Nanoff évoque ainsi l'humour de Faulkner, qui n'a pas été saisi par ses traducteurs français « par méconnaissance de la culture du Sud de Etats-Unis » (2008 : 165). Le traducteur de Rushdie peut-il se retrouver dans une situation comparable, et dans quelle mesure ? L'ironie du romancier se déploie sous deux formes différentes : son humour sarcastique et son humour noir.

### 2.1.1. De l'humour sarcastique

#### Le texte original

Le narrateur de Rushdie parle par moments de religion en feignant l'enthousiasme et l'admiration. Dans l'exemple que nous avons sélectionné, le narrateur parle de la guerre de 1965 qui a fait rage entre l'Inde et le Pakistan, et dans laquelle il a été embrigadé. Il commence par louer l'héroïsme des soldats pakistanais, puis compare leurs croyances à celles de leurs ennemis indiens :

Martyrs, Padma! Heroes, bound for the perfumed garden ! Where the men would be given four beauteous houris, untouched by man or djinn; and the women, four equally virile males! *Which of your Lord's blessings would you deny?* What a thing this holy war is, in which with one supreme sacrifice men may atone for all their evils! No wonder Lahore was defended; what did the Indians have to look forward to? Only re-incarnation – as cockroaches, maybe, or scorpions, or green-medicine-wallahs – there's really no comparison. (472)

La qualité orale et expressive de ce passage reflète (apparemment) l'émotion intense et agréable de Saleem-narrateur. Celle-ci s'exprime dans l'accumulation de phrases exclamatives (quatre en tout), les questions rhétoriques et le rythme saccadé de la dernière phrase, dû à l'incise et à son énumération composée d'hypothèses alternatives. La phrase en italique est quant à elle extraite du Coran, et plus précisément de la sourate 55, intitulée « Le Tout Miséricordieux »<sup>324</sup>. En la citant, le narrateur semble attester de sa dévotion. Pris au premier degré, ce passage pourrait donc être perçu comme un cri du cœur poussé par le narrateur, que l'on pourrait gloser ainsi : « Les Pakistanais qui sont morts au combat en vainquant les Indiens sont des héros et méritent d'entrer au jardin parfumé ! Leurs croyances religieuses sont merveilleuses car elles leur ont permis de gagner le combat ! ». Le texte, de par sa forme et son fond, vante ainsi les mérites de ces croyances et tourne en dérision celles des soldats indiens (hindous, sikhs ou autre). Il sous-entend donc que la raison du plus fort est toujours la meilleure. Les deux phrases affirmatives de la seconde

---

<sup>324</sup> Cette phrase est répétée 31 fois dans cette sourate (sur 78 versets) et sous-entend que tout ce qui existe sur terre a été créé par la main de Dieu. La sourate s'intitule « *Ar-Rahman/Al-Rahman* » en Arabe.

partie de l'extrait comprennent des formulations catégoriques, qui suggèrent qu'aucune place n'est laissée au doute (« No wonder... », « there's really no comparison »).

Cependant, le message sous-jacent est évidemment complètement différent et beaucoup plus complexe. Le point de vue de Rushdie sur la religion n'étant pas clairement explicité dans ce roman<sup>325</sup>, un lecteur qui l'ignorerait risquerait de ne pas percevoir l'ironie de ce passage. Le narrateur sous-entend en fait que les croyances religieuses des Pakistanais sont aptes à motiver les troupes et que ces croyances ont été répandues, développées et peut-être même inventées de toutes pièces (et non juste instrumentalisées) par le pouvoir pakistanais en place pour manipuler les soldats et les pousser à se sacrifier au nom du jihad et d'Allah. En insinuant que certains dirigeants véhiculent des croyances pour consolider leur pouvoir militaire, ce passage démontre le lien qui existe souvent entre pouvoir militaire et croyances religieuses. Rushdie cherche ici, sans en avoir l'air, à mettre au jour la supercherie et à faire réfléchir le lecteur. Les croyances religieuses des jihadistes, mais aussi celles des Hindous et, par extension, toutes les croyances religieuses, apparaissent ici comme des inventions grotesques et risibles qui ne servent qu'à assujettir les peuples, l'auteur reprenant implicitement l'idée de Karl Marx selon laquelle « La religion est l'opium du peuple ». C'est donc toutes les croyances religieuses et donc toutes les religions que ce passage tourne en dérision. L'humour verbal de Rushdie se révèle ainsi à la fois sarcastique et anticonsensuel, car depuis la fin du siècle des lumières, il n'est pas de très bon ton de se moquer des religions.

### **La traduction**

Guiloinéau a mesuré l'importance de l'aspect oral et expressif du texte original, qui caractérise le pseudo cri du cœur du narrateur, sur lequel repose l'ironie caustique du passage. Plusieurs des procédés linguistiques suggérant l'étonnement et l'admiration du narrateur ont pu être conservés sans problème : les exclamatives du

---

<sup>325</sup> Il faut garder à l'esprit que *The Satanic Verses*, roman qui, du fait de sa prétendue offense à l'Islam, déclencha la fatwa de mort à l'encontre de Rushdie, ne parut qu'en 1988, soit sept ans après la publication de *Midnight's Children*.

texte original, le rythme saccadé de la dernière phrase, les hypothèses de l'incise et la citation du Coran<sup>326</sup> :

Des martyrs, Padma! Prêts pour le jardin parfumé ! Là où l'on donne à chaque homme quatre houri magnifiques que n'ont jamais touché les hommes ni les djinns, et à chaque femme quatre hommes très virils ! *Laquelle des bénédictions du Seigneur refuseriez-vous ?* **Quelle chose étonnante cette guerre sainte**, dans laquelle avec un sacrifice suprême les hommes peuvent racheter leur péchés ! Pas étonnant que Lahore fût défendu ; **qu'est-ce que les Indiens pouvaient espérer ?** Une simple réincarnation – en blattes, peut-être en scorpions – il n'y a pas de comparaison possible. (493-494)

Concentrons-nous maintenant sur les deux parties en gras. Pour traduire la phrase interrogative (« what did the Indians have to look forward to? »), le traducteur avait le choix entre un registre<sup>327</sup> assez soutenu avec inversion sujet-verbe (« Que pouvaient (donc) espérer les Indiens ? »), et une formulation construite à l'aide du pronom interrogatif (ou expression pronominale interrogative ?) « qu'est ce que », qui permet d'obtenir un niveau de langue plus familier et parlé, particulièrement approprié à l'effusion apparemment sincère et spontanée du narrateur. Le traducteur a donc opté pour cette dernière solution : « qu'est-ce que les Indiens pouvaient espérer ? ».

Pour ce qui est de l'exclamative « What a thing this holy war is [...]! », Le passage au français a contraint Guiloineau à modifier la structure syntaxique en remplaçant la détermination expressive qui qualifie le nom « *thing* » (l'article « *a* ») par l'adjectif « *étonnante* », postposé après le nom « *chose* » et dont le contenu sémantique explicite cette exclamative – faute de quoi l'on obtiendrait l'exclamative moins expressive et moins tonique : ?« Quelle chose cette guerre sainte [...] ». Plusieurs adjectifs pouvaient convenir, dont *incroyable*, *étrange* et *fascinant*. En optant pour *étonnant*, le traducteur met l'accent sur l'étonnement du narrateur, une émotion très

---

<sup>326</sup> Il existe bien sûr plusieurs autres traductions françaises de cette citation, comme par exemple « Lequel donc des bienfaits de votre Seigneur nierez-vous? » et « Lequel des bienfaits de votre seigneur reniez-vous tous deux ? ». Cette dernière version est d'ailleurs plus précise car le tout Puissant s'adresse ici à l'Homme et au Djinn.

<sup>327</sup> Nous employons ici le terme *registre* comme un synonyme de « niveau de langue ».

forte et spontanée, renforçant ainsi l'expressivité du ton et toute l'ironie caustique qu'elle véhicule.

### 2.1.2. De l'humour noir

#### Le texte original

L'humour noir consiste en un « humour cruel, grinçant, qui porte sur des situations tragiques et choisit de les présenter comiquement »<sup>328</sup>. Ce type d'humour souligne ainsi l'absurdité d'une réalité douloureuse, bouleversante de façon détachée, l'objectif du locuteur étant de choquer son interlocuteur pour le faire réfléchir. Il repose donc sur une discordance entre la forme positive et enjouée du discours d'une part, et la réalité plus ou moins atroce à laquelle ce discours réfère de l'autre. L'extrait que nous avons choisi pour illustrer ce phénomène se situe dans le passage relatant les atrocités qui faisaient rage dans la ville de Dacca, à la fin de la guerre entre le Pakistan occidental et sa province rebelle, qui deviendra le Bangladesh. Il survient juste après la « bissection » du compagnon d'armes de Saleem, Shaheed, (Cf. « *un-bisected* ») par « la grenade de ses rêves »<sup>329</sup> :

When I reached him, Shaheed was conscious, **despite bisection**, and pointed up, 'Take me up there, Buddha, I want to I want,' so I carried **what was now only half a boy (and therefore reasonably light)** up narrow spiral stairs to the heights of that cool minaret [...] (526)

Le ressort comique de ce passage se concentre dans la parenthèse, qui vient interrompre ce récit palpitant et tragique de façon tout à fait inattendue et incongrue, d'autant plus qu'elle induit une modulation prosodique, soit une nouvelle phrase intonative avec intonation descendante et accent nucléaire sur « *light* ». La fonction de cette incise est d'attirer l'attention du lecteur sur la commodité de la situation : Shaheed, désormais léger, est facile à porter. On a presque l'impression que Saleem-narrateur s'en réjouit, et l'on pourrait ainsi gloser : « He was thankfully much lighter now! ». Le choix de l'adverbe conjonctif « *therefore* », qui sert à

---

<sup>328</sup> Larousse [En ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/humour/40668> (consulté le 12/03/2018).

<sup>329</sup> Trad. Guiloineau (549).

introduire un résultat ou une conclusion logique, suggère lui aussi un point de vue détaché et pragmatique, complètement déplacé par rapport à l'atrocité de l'incident dont il est question. En présentant un fait horrible sous un jour positif, le narrateur sape toute la dimension dramatique, le « pathos » d'une situation qui ne semble pas du tout l'émouvoir. Ce ton discordant qu'il adopte est néanmoins propice à choquer le lecteur et à mettre en valeur l'horreur et l'absurdité de la situation. Cet humour noir, sinon macabre, trahit en réalité l'indignation de l'auteur face à ce type de carnages de guerre, et peut être qualifié de critique et subversif puisqu'il dénonce ainsi l'absurdité de tous les conflits armés qui sont menés par l'intermédiaire de soldats que l'on envoie littéralement au massacre.

### La traduction

Guiloinéau, ayant bien perçu l'humour noir du passage et ses ressorts linguistiques, a pris soin de conserver l'incise et ses parenthèses :

Quand je suis arrivé près de lui, il était toujours conscient malgré la bissection, et il a tendu le doigt, « Emmène-moi là-haut, bouddha, je veux je veux », aussi j'ai emporté là-haut **ce qui n'était plus que la moitié d'un garçon (et par conséquent pas trop lourd)** en empruntant l'escalier étroit qui conduisait au sommet de ce minaret impassible et blanc [...] (549)

De plus, au lieu de traduire l'adverbe conjonctif « *therefore* » par une conjonction passe-partout du type *donc* ou *ainsi*, il a opté pour la locution adverbiale « *par conséquent* », qui met l'accent sur un lien de cause à conséquence et permet ainsi de conserver le ton froid et pragmatique de la remarque. La discordance entre le discours et la réalité à laquelle il réfère est ainsi préservée, de même que l'humour macabre et subversif qu'elle engendre. Par ailleurs, en traduisant le syntagme adjectival « *reasonably light* » à l'aide d'une modulation consistant en une inversion du point de vue (« pas trop lourd ») au lieu d'opter pour une traduction plus littérale (« raisonnablement léger »), le traducteur adopte un niveau de langue moins soutenu et donc moins distant, favorisant ainsi une plus grande complicité entre narrateur et lecteur : ce dernier est invité à adhérer à l'humour noir du romancier.

Restituer l'ironie de Rushdie en traduction suppose de percevoir le sous-texte, le sens sous-jacent, soit le point de vue idéologique du romancier, ce type d'humour subversif ayant une fonction expressive prononcée. Cela nécessite une connaissance pointue à la fois de la diégèse du roman et du contexte historique et géopolitique dans lequel celle-ci se développe, mais le lecteur-traducteur doit aussi percevoir l'esprit critique du romancier, comprendre son système de valeurs, sa vision du monde, et notamment son positionnement vis-à-vis des religions et de la géopolitique, pour pouvoir se rendre complice de celui-ci. Le processus de traduction consiste alors à identifier les procédés linguistiques qui mettent en relief le sens apparent du texte et éclipsent son sens implicite, afin de les reproduire au mieux dans le texte traduit.

À la différence de son art de l'ironie, l'art de l'incongruité de Rushdie vise essentiellement à amuser le lecteur.

## 2.2. L'art de l'incongruité

Brisset observe que « nous rions d'éléments qui sont incongrus dans leur contexte ou par rapport à l'attente que nous en avons » (2001 : 131). Pour Salvatore Attardo, la théorie selon laquelle l'humour consiste en un phénomène d'incongruité remonterait à Kant et à Schopenhauer, voire à la Renaissance (1994 : 48). Paul McGhee fournit une définition assez large de la notion d'incongruité :

The notions of congruity and incongruity refer to the relationships between the components of an object, event, idea, social expectation, and so forth. When the arrangement of the constituent elements of an event is incompatible with the normal or expected pattern, the event is perceived as incongruous. (1979 : 6-7)

Une forme d'humour fondée sur ce type de phénomène est l'humour de registre<sup>330</sup> (« register-based humour » ou « register humour »), qu'Attardo définit ainsi : « humor caused by an incongruity originating in the clash between two registers » (1994 : 230). Cet humour est donc dû à une dissociation entre le contexte habituel

---

<sup>330</sup> Attardo emploie ici le terme *register* dans un sens très large.

d'un signe linguistique et celui dans lequel ce signe apparaît<sup>331</sup>. Ritchie explique à ce sujet : « This might involve placing a banal expression in a high-flown context, or a literate expression in an uneducated context, or other clashes of social/cultural settings » (2010 : 41-42). C'est précisément ce genre de procédés stylistiques que Rushdie a exploités dans MC. Le texte du roman est jalonné de combinaisons lexico-syntaxiques qui produisent des effets d'incongruité. Contrairement à l'art de l'ironie abordée ci-dessus, ces jeux de discordance visent principalement à mettre en valeur l'humour référentiel du texte, soit « le comique que le langage exprime » (Cf. Bergson).

### 2.2.1. Valorisation d'une scène burlesque

Rushdie exerce son art de l'incongruité pour exacerber la dimension burlesque de certains passages.

#### Le texte original

Pour bien comprendre l'exemple que nous avons retenu, il faut le remettre dans son contexte narratif : Naseem (également surnommée « la Révérende Mère »), la grand-mère du protagoniste du roman, Saleem (qui n'est pas encore né à ce stade), a tenu à ce que ses enfants (âgés de cinq à onze ans) reçoivent un enseignement religieux : un instructeur religieux musulman (un maulvi) vient donc régulièrement à son domicile pour enseigner l'Islam à ses enfants. Mais son mari, Aziz (le futur grand-père de Saleem), s'étant rendu compte que l'instructeur leur inculque la haine de tous les non musulmans, décide de congédier ce dernier :

[...] and then the day arrived when Aziz threw out the religious tutor. Thumb and forefinger closed around the maulvi's ear. Naseem Aziz saw her husband leading the stragglebearded wretch to the door in the garden wall; gasped; then cried out as her husband's foot was applied to the divine's fleshy parts. (50)

Ce passage combine humour référentiel (ou « comique que le langage exprime ») et humour verbal (ou comique « que le langage crée »). Le narrateur raconte une

---

<sup>331</sup> “a dissociation between the usual context of a linguistic sign and the actual one of the utterance” (Attardo, 1994 : 234).

situation qui est en elle-même comique : Aziz chasse de chez lui l'instructeur religieux en lui donnant un coup de pied aux fesses et ce devant les yeux outrés de sa femme dévote (comique de situation et de geste). Cette scène burlesque semble tout droit sortie d'un dessin animé. Sa dimension comique est amplifiée par la proposition temporelle de la dernière phrase, qui est quant à elle caractérisée par son humour verbal :

[...] as her husband's foot was applied to the divine's fleshy parts.

Pour commencer, le choix d'une structure passive est surprenant, puisqu'il s'agit d'une scène d'action et que l'on s'attendrait donc plutôt à de la voie active, avec le verbe conjugué au prétérit simple et le procès ainsi actualisé. Au lieu de cela, le procès n'est pas actualisé, le verbe étant au participe passé, ce qui peut sembler être en contradiction avec la violence du geste décrit. De plus, du fait de la structure passive, l'agent de l'action (Aziz) est remplacé par l'instrument, soit le pied de ce dernier, qui devient le sujet grammatical (« ...her husband's foot was applied... ») et semble ainsi animé d'une vie propre et doué d'agentivité. L'attention du lecteur est ainsi attirée sur le pied d'Aziz et les fesses de l'instructeur religieux, qui sont ici mis en avant comme dans un gros plan. D'autre part, alors qu'on s'attendrait à un verbe comme *hit* ou *strike*, qui évoquerait efficacement la violence du coup de pied d'Aziz, le choix du verbe « *apply* », qui suggère un geste méthodique et appliqué, paraît inadéquat. Ces différents choix lexicaux et syntaxiques sont euphémisants dans le sens où ils adoucissent des faits dont l'expression directe serait brutale. Le syntagme « fleshy parts », qui renvoie aux fesses de l'instructeur, est lui-même une circonlocution. Tout concourt donc à atténuer la violence de la scène, comme si le narrateur cherchait à passer sous silence la furie de son grand père et l'outrage subi par l'homme de foi. Cette formulation, incongrue car inappropriée à la violence de cette scène d'expulsion, met en valeur la dimension burlesque et risible de l'événement ainsi décrit.

Quant au groupe nominal « the divine's fleshy parts », il consiste en une association lexicale incongrue puisqu'elle réunit deux syntagmes nominaux qui

réfèrent à deux dimensions antithétiques : « the divine » et « fleshy parts ». Le nom dénombrable « *divine* », qui signifie ici *priest, clergyman, theologian* ou encore *ecclesiastic*, désigne le maulvi, l'instructeur religieux, mais employé comme adjectif, il renvoie directement au divin, signifiant « Of or pertaining to God or a god » (OED). Ainsi, de par son sens latent, et contrairement à ses synonymes, que nous venons d'évoquer, le vocable « *divine* » associe l'instructeur religieux au divin, au sacré, à la pureté d'un monde immatériel. La périphrase « fleshy parts » renvoie quant à elle aux fesses de ce dernier, à sa chair, soit au charnel, forcément profane et impur. L'instructeur est donc d'abord élevé au rang d'une divinité (« the divine »), mais les deux mots qui suivent le réduisent aussitôt à une paire de fesses, donc un homme de chair et de sang. L'incongruité de cette association lexicale est d'autant plus percutante que l'anglais permet de concentrer ce paradoxe dans une formule extrêmement succincte grâce au génitif saxon (N's N).

### La traduction

Observons à présent la traduction de Guiloineau :

[...] et le jour vint où Aziz mit à la porte l'instructeur religieux. Le pouce et l'index serrés sur l'oreille du maulvi. Naseem Aziz vit son mari reconduire le pauvre diable à la barbe en broussaille jusqu'à la porte du jardin ; elle reprit son souffle ; puis hurla **quand le pied de son mari toucha la divine partie charnue.** (60-61)

Le segment qui nous intéresse a été transformé à la voix active. La structure passive de la phrase originale pouvait difficilement être conservée sans produire un énoncé étrange (« quand le pied de son mari fut appliqué à/contre... »), la voix passive étant plus rarement employée en français qu'en anglais. Comme dans le cas des structures passives de la syntaxe du non-dit (Cf. Chapitre 4), le traducteur a veillé à conserver le même sujet grammatical que Rushdie : le pied d'Aziz (« le pied de son mari »). Ce dernier apparaît donc ici aussi comme s'il était autonome et doué d'agentivité, et l'on obtient, comme dans le texte original, un effet de gros plan sur ce pied qui rejoint les fesses de l'instructeur. Le verbe « *apply* » n'a quant à lui pas été traduit par son équivalent « appliquer » (« le pied de son mari s'appliqua à /contre... »), peut-être parce qu'il pouvait prêter à confusion étant donné l'existence du verbe pronominal

*s'appliquer*<sup>332</sup>. Guiloineau a choisi le verbe « *toucher* », tout aussi euphémisant que le verbe « *apply* ». Il a également préservé la circonlocution « *fleshy parts* » en la traduisant littéralement et en la mettant au singulier (« *partie charnue* »). Sa formulation est donc presque aussi euphémisante que celle de Rushdie, permettant ainsi de conserver la discordance entre « le fond » (les faits qui sont relatés) et « la forme » (la manière dont ces faits sont relatés).

Considérons maintenant le processus de traduction du syntagme nominal complexe « *the divine's fleshy parts* ». Pour commencer, la structure du génitif saxon n'existant pas en français, une traduction littérale nécessiterait l'inversion des deux items lexicaux et l'ajout de la préposition « *de/du* » : « *la partie charnue du théologien/de l'instructeur religieux* ». Possesseur et possédé se retrouveraient ainsi éloignés l'un de l'autre, et la « formule frappante » de Rushdie (Cf. Pessó-Miquel) serait de ce fait diluée et donc affaiblie. D'autre part, en traduisant le nom « *divine* » par son équivalent français (*théologien, instructeur religieux*, ou autre synonyme), on perd la polysémie du vocable anglais et donc l'idée de divinité, de sacré, dont dépend l'effet de contraste humoristique du syntagme original. Mais le nom anglais « *divine* » ne pouvait pas non plus être traduit par le nom français *divin*, qui ne permet pas de renvoyer à une personne. Guiloineau s'est donc éloigné de la littéralité du texte original en optant pour l'adjectif français *divin* et en l'associant aux fesses du *maulvi*, au moyen d'un syntagme nominal du type Adj. + GN :

la [divine] [partie charnue]

La discordance de l'association lexicale de Rushdie a été préservée mais *translatée* aux fesses de l'instructeur religieux, ainsi qualifiées à la fois de sacrées et de profanes. Cette solution a pour inconvénient d'affaiblir l'idée de divinité, qui est réduite à un modifieur, alors que dans la version originale, grâce au marqueur de localisation qu'est le génitif saxon, elle est exprimée par un nom qui constitue le repère principal du groupe nominal « **the divine's fleshy parts** », « *fleshy parts* » étant repéré par rapport à « *the divine* ». Le syntagme de Guiloineau permet néanmoins d'obtenir

---

<sup>332</sup> Ce verbe signifie quant à lui « Consacrer une attention soutenue à faire quelque chose » (TLFi).

une nouvelle combinaison de réalités antithétiques et reproduit ainsi le paradoxe du syntagme nominal de Rushdie.

Le traducteur aurait pu se contenter de coordonner les deux adjectifs du GN en les postposant (« la partie charnue et divine » ou « la partie divine et charnue »), mais cela aurait produit une formulation plus diluée et peu percutante, notamment parce que « la postposition est globalement dominante en français » (Vreck, 2001 : §9). En antéposant l'adjectif « *divine* », il obtient une formule plus dense et frappante. Françoise Vreck observe de fait que l'antéposition « crée un effet d'attente, de suspense sur le nom » (*ibid.* : §10) et que du fait du système d'accentuation fixe du français, selon lequel l'accent syntaxique se place « toujours sur la dernière syllabe du mot isolé ou du syntagme dans lequel il s'intègre », « l'adjectif antéposé fait [...] corps avec le nom qu'il détermine et il se crée une véritable montée en puissance qui subordonne le déterminant au déterminé », de sorte que l'antéposition de l'adjectif « permet au traducteur de retrouver quelque chose de la compacité de l'anglais » (*ibid.* : §11).

Malgré les différents obstacles syntaxiques et lexicaux rencontrés, il nous semble que Guiloineau est parvenu à trouver des solutions de compensation appropriées pour restituer en français l'humour verbal du texte original et ainsi mettre en relief la dimension burlesque de la scène.

### 2.2.2. Valorisation d'un portrait grotesque

L'art de l'incongruité de Rushdie a ailleurs pour effet de valoriser l'aspect grotesque d'un personnage caricatural. L'exemple retenu pour illustrer ce phénomène consiste en une description du futur oncle par alliance de Saleem, le commandant Zulfikar (qui deviendra ensuite Général), un personnage qui se révélera autoritaire et impitoyable<sup>333</sup> :

[...] a short man whose head was as flat as the cap upon it ; whose legs were as bowed as reeds in the wind ; **whose nose nearly touched his up-**

---

<sup>333</sup> Parce que son fils souffre encore d'énurésie à l'âge de onze ans, le Général l'insulte devant toute sa famille en le traitant de « Maquereau », de « Femmelette », de « Lâche », d'« Homosexuel », et d'« Hindou » (traduction de Guiloineau), termes extrêmement péjoratifs à ses yeux.

**curving chin ; and whose voice, as a result, was thin and sharp – it had to be, to squeeze through the narrow gap between his breathing apparatus and his jaw... (67)**

Comme on le voit ici, la caricature est «un savoir-faire cruel qui met impitoyablement en relief, en les grossissant démesurément, tous les défauts du sujet visé» (Pesso-Miquel, 2007 : 78). Ce portrait est en effet extrêmement désobligeant : son apparence physique et sa voix sont ridicules et prêtent d'autant plus à rire qu'elles sont en contradiction avec la fonction et l'autorité du personnage. Cet humour référentiel est amplifié par plusieurs jeux de discordance.

### **Le texte original**

Deux ressorts linguistiques principaux ont pour effet d'amplifier cette caricature grotesque en produisant un décalage entre le propos (la description d'un personnage romanesque laid) et la façon dont il est présenté. Concentrons-nous dans un premier temps sur les éléments en gras, qui suggèrent la froideur d'un compte-rendu scientifique :

[...] a short man [...] whose nose nearly touched his up-curving chin ; and whose voice, **as a result**, was thin and sharp – it **had to be**, to squeeze through the narrow gap between his **breathing apparatus** and his jaw... (67)

Cet extrait consiste en un raisonnement logique en apparence. Le texte établit, par sa structure syntaxique, une relation de causalité entre la configuration physique du bas du visage de Zulfikar (« whose nose nearly touched his up-curving chin ») et le son de sa voix (« and whose voice, as a result, was thin and sharp »). Cette relation est présentée comme une évidence, une vérité indéniable. D'une part, le syntagme adverbial « *as a result* », connecteur logique sur lequel repose cette relation de cause à conséquence, met l'accent sur la conséquence, le résultat (« *result* »), comme s'il s'agissait du résultat d'une expérience scientifique. Ce connecteur est censé garantir une certaine rigueur scientifique, d'autant plus qu'il est mis en évidence, étant isolé entre deux virgules. D'autre part, le tiret (après « was thin and sharp »), introduit une incise explicative, signalant que ce qui vient d'être avancé va être expliqué ou justifié.

Enfin, l'expression verbale « *have to* » exprime une nécessité logique forte (modalité implicative) : les circonstances (la configuration physique du visage du commandant) impliquent que la relation prédicative (*Zulfikar's voice is thin and sharp*) se réalise, de sorte que la relation de cause à conséquence est de nouveau validée. Toute cette démonstration et le ton sérieux et explicatif qui en émane prétendent prouver l'existence d'une corrélation entre l'aspect physique du personnage et sa voix, alors qu'il s'agit d'une illusion logique, ce raisonnement étant évidemment complètement fallacieux et saugrenu. C'est donc l'association incongrue entre l'absurdité de cette démonstration et le ton très sérieux, froid et « scientifique » de la description qui prête à rire. On pourrait dire de cet humour verbal qu'il est « pince-sans-rire ».

Cet aspect de compte-rendu scientifique est renforcé par la collocation « *breathing apparatus* », qui appartient à un technolecte scientifique et médical, puisqu'elle renvoie à l'organe de l'appareil respiratoire, mais qui permet également, dans un technolecte plus « technique », de désigner un appareil respiratoire artificiel<sup>334</sup> (*self-contained breathing apparatus : SCBA*), autrement dit, un scaphandre (*scuba*). Prise dans ce sens, la formule est métaphorique, mettant l'accent sur l'aspect inhumain, monstrueux, du visage de Zulfikar. On voit donc que selon la manière dont on interprète ce syntagme, le général apparaît soit comme un cobaye faisant l'objet d'une analyse/étude scientifique, soit comme une sorte de cyborg<sup>335</sup>. Dans les deux cas, le commandant est réduit à une sorte de monstre de foire, de bête curieuse, uniquement digne d'intérêt pour la science, alors que dans la diégèse du roman, il s'agit d'un personnage qui inspire le respect de ses prochains, du fait de son statut social. L'humour « pince-sans-rire » verbal du passage contribue donc à ridiculiser le commandant et à saper son autorité, ce qui accentue l'aspect grotesque et risible de son portrait.

---

<sup>334</sup> Voici les définitions que propose l'OED pour *breathing apparatus* : « (a) the respiratory system of an animal, or part of this; (b) equipment that enables breathing in airless or toxic environments, as in diving, mining, firefighting, etc.; (c) equipment that maintains respiration in cases of respiratory damage or failure.

<sup>335</sup> Le terme *cyborg*, issu de *cybernetic organism* est défini ainsi dans l'OED : "A person whose physical tolerances or capabilities are extended beyond normal human limitations by a machine or other external agency that modifies the body's functioning; an integrated man-machine system." Si cette dernière interprétation est en phase avec la personnalité de Zulfikar, elle nous semble moins convaincante visuellement que la première car selon la description fournie par le narrateur, le visage de Zulfikar ne ressemble pas particulièrement à un scaphandre.

## La traduction

La description de Guiloineau est tout aussi caricaturale et grotesque :

[...] un petit homme dont la tête était aussi plate que la casquette qui la couvrait ; dont les jambes étaient aussi arquées que des roseaux sous le vent ; **dont le nez touchait presque le menton relevé vers le haut ; et dont la voix était, par conséquent, petite et aiguë – par conséquent, car elle devait se glisser dans l'espace étroit qui séparait l'appareil respiratoire de la mâchoire...** (78)

Le traducteur a pris soin de reproduire à la fois le raisonnement absurde du narrateur et son ton sérieux de compte-rendu scientifique, préservant ainsi l'illusion logique du texte original. Il a conservé le tiret introduisant l'incise explicative. Le connecteur « *as a result* » a été traduit par la locution adverbiale « *par conséquent* », qui évoque la même froideur scientifique, et dont la première occurrence a été isolée et mise en valeur entre deux virgules. En la répétant après le tiret, le locuteur insiste sur le fait que ce qui suit est une incise explicative introduite par le connecteur « *car* ». Cela compense un peu la modalité « *have to* », qui joue un rôle intéressant en terme de prosodie car elle porte un accent tonique (« it had to be »), et qui permet une reprise et une ellipse de « *thin and sharp* ». Cette modalité aurait autrement pu être remplacée par un adverbe, comme par exemple *forcément*, dont on imagine que la seconde syllabe serait alors accentuée à l'oral (« ...et dont la voix était, par conséquent, petite et aiguë – forcément, pour se glisser dans... »). Guiloineau a par contre renforcé le lien de cause à conséquence en ajoutant la conjonction « *car* » et en restituant l'idée de nécessité de *have to* à l'aide du verbe de coercition « *devoir* » (« la voix du général était [...] petite et aiguë [...] **car** elle **devait** se glisser ... »). L'humour pince-sans-rire verbal de Rushdie a, de cette façon, été efficacement préservé.

L'idée d'homme-machine a par contre disparu dans la traduction. La polysémie du syntagme « *breathing apparatus* » ne pouvait être conservée en anglais, le traducteur étant contraint de retenir le terme scientifique et médical renvoyant à l'anatomie du personnage, « *appareil respiratoire* », au lieu de son interprétation métaphorique (« *appareil respiratoire artificiel* » ou « *scaphandre* »). Ce choix lexical

renforce le ton froid et « scientifique » du narrateur. On trouve de plus dans sa traduction un autre ressort linguistique, absent du texte original, qui va dans le même sens. Les deux dernières occurrences du déterminant possessif « *his* », qui rattachent l'appareil respiratoire et la mâchoire à leur possesseur, ont été remplacée par les articles définis « *l'* » et « *la* » (« l'espace étroit qui séparait l'appareil respiratoire de **la** mâchoire »). S'il est habituel, en français, de ne pas reprendre les parties du corps avec un déterminant possessif quand la partie du corps mentionnée est clairement rattachée à son possesseur au sein de l'énoncé en question<sup>336</sup>, ce n'est pas le cas dans le segment qui nous intéresse, qui ne comporte aucun mot renvoyant à Zulfikar, et où il serait plus naturel d'avoir des déterminant possessifs : « ... car elle devait se glisser dans l'espace étroit qui séparait **son** appareil respiratoire de **sa** mâchoire... ». Au lieu de cela, les articles définis suggèrent qu'il s'agit d'organes isolés, que l'on aurait conservés pour se livrer à des expériences de laboratoire, ce qui renforce le ton scientifique de la description et son incongruité. Comme dans le texte original, cette inadéquation entre le ton et le propos a pour effet de réduire le général Zulfikar à une bête curieuse manipulée par un biologiste.

Les phénomènes d'incongruité du texte de Rushdie peuvent ainsi être préservés à l'aide de choix syntaxiques et lexicaux permettant de reconstruire en français la mécanique de l'humour verbal de Rushdie.

### 2.3. Synthèse

Alors que les néologismes fictionnels de Rushdie et sa syntaxe protéiforme sont composés de *style markers* qui rendent la forme et le fond du récit inextricables, ses jeux de discordance humoristiques opèrent au contraire un décalage entre, d'une part, la façon dont le narrateur s'exprime, soit la manière dont le récit est relaté (la « forme ») et, d'autre part, le contenu du récit ou le sens qui est communiqué (le « fond »). Son art de l'ironie résulte ainsi d'une opposition entre le ton et l'intention apparente du narrateur (la « forme ») et le message de l'auteur (le « fond »), tandis que son art de l'incongruité émane d'une contradiction entre la manière dont une

---

<sup>336</sup> Comme dans les énoncés suivants : « **Il** leva la main. », « **Julie** me prit la main. », « **J'**ai mal à la tête. » et, dans notre exemple, « **dont** le nez touchait presque le menton relevé vers le haut ; et **dont** la voix était, par conséquent, petite et aiguë ».

scène ou un personnage est décrit(e) (la « forme ») et la diégèse, soit la scène relatée ou le personnage décrit (le « fond »). Pour préserver les jeux de discordance humoristiques qui participent à la dynamique baroque du style, il faut tout d'abord percevoir ce décalage, puis identifier les mécanismes linguistiques qui le génèrent de façon à les reconstruire à l'aide des ressources lexicales et syntaxiques du français.

L'humour verbal de Rushdie se manifeste ailleurs sous une forme de ludisme lexico-syntaxique centré sur la langue puisqu'il s'agit de jeux de mots.

### 3. Les jeux de mots polysémiques

#### 3.1. Les jeux de mots : remarques préalables

Selon Attardo, le jeu de mots (« *pun* ») est la forme d'humour qui a été la plus étudiée en linguistique (1994 : 108), généralement sous la forme de taxonomies (*ibid.* : 112). Après avoir passé en revue un certain nombre de celles-ci, il remarque qu'elles s'accordent toutes sur le fait que les jeux de mots reposent sur un double sens<sup>337</sup>. Dirk Delabastita, pour sa part, décrit le mécanisme linguistique commun à tous les jeux de mots (« *wordplay* ») de la manière suivante :

Wordplay is the general name for the various *textual* phenomena in which *structural features* of the language(s) used are exploited in order to bring about a *communicatively significant confrontation* of two (or more) linguistic structures with *more or less similar forms* and *more or less different meanings*. (Delabastita 1996 : 128, italiques dans l'original)

Corine Wecksteen précise quant à elle que les jeux de mots « s'insèrent dans le cadre de ce que Michel Ballard a appelé le *paradigme* (ou *potentiel*) *d'ambiguïté* (1987 : 23-43) » car ils reposent généralement sur des phénomènes linguistiques qui « exploitent l'ambiguïté, par la profondeur des signifiés ou la ressemblance entre deux signifiants », à savoir la polysémie, l'homophonie, l'homographie et la paronymie (2001 : 375-376). Les jeux de mots humoristiques de Rushdie qui nous intéressent ici dépendent tous de choix lexico-syntaxiques qui génèrent des phénomènes de

---

<sup>337</sup> « [...] all linguistic (and non-linguistic) analyses agree on the fact that puns involve two senses [...] » (Attardo, 1994 : 128).

polysémie. Comme l'observe Wecksteen, les jeux polysémiques peuvent reposer « sur l'opposition concret/abstrait ou sens propre/sens figuré » (*ibid.* : 376).

Par ailleurs, tout comme une métaphore, un jeu de mots peut être *in praesentia* ou *in absentia*. Dans le premier cas, les deux sens (et donc l'ambiguïté) sont exploités explicitement dans le texte, autrement dit, la ressemblance entre les signifiants repose sur un agencement qui suit un axe syntagmatique (ou horizontal), tandis que dans le second cas, l'un des deux sens (et donc l'ambiguïté) est implicite car la ressemblance entre les signifiants repose sur un agencement qui suit un axe paradigmatique (ou vertical) (Wecksteen, 2001 : 376-377). Attardo distinguait ainsi entre « *syntagmatic puns* » et « *paradigmatic puns* »<sup>338</sup> (1994 : 115-119), distinction reprise par Ritchie en 2010 (2010 : 43). Attardo précise que plusieurs des taxonomies qui catégorisent les jeux de mots selon leur structure linguistique (« *systematic taxonomies* ») s'organisent autour de cette dichotomie syntagmatique/paradigmatique (1994 : 114-115).

Les jeux de mots paradigmatiques (ou *in absentia*) reposent ainsi sur un savoir partagé :

Les types de jeu de mots qui, à partir d'un signifiant unique, évoquent deux signifiés, en jouant soit sur les significations, soit sur les sons, font appel à un savoir partagé. Ils ne reposent pas seulement sur les mots, mais aussi sur le bagage cognitif du lecteur/auditeur. (Henry, 2003 : 39)

Contrairement aux jeux de mots syntagmatiques (ou *in praesentia*), ils ne visent pas à « communiquer un message parfaitement clair et univoque » et sont donc caractérisés par leur duplicité (Henry, 2003 : 41). Les jeux de mots de Rushdie se répartissent dans ces deux catégories, et l'on peut donc se demander si ceux qui sont paradigmatiques ne sont pas plus difficiles à préserver en traduction que les autres, du fait de leur nature elliptique.

---

<sup>338</sup> Attardo s'attarde plus longuement sur ces derniers, qu'il définit ainsi : "What sets these apart from other types of puns is that only one of the two strings is actually present in the text (the uttered string), and the second has to be retrieved by the hearer from his/her storage of homonymic or paronymic strings (i.e., the paradigm of the targeted string)" (1994 : 115).

Beaucoup de théoriciens s'entendent pour dire que les jeux de mots sont intraduisibles. Tout jeu de mots attire en effet l'attention du lecteur ou de l'interlocuteur sur le langage lui-même et mobilise ainsi la fonction métalinguistique du langage :

[...] wordplay shatters the illusion of language as an obedient, reliable, unequivocal vehicle of meanings. It makes us aware that language is not an immediate reflection of either the external world or our allegedly independent notions about it, but rather an autonomous and self-willed structure : linguistic meaning ceases to be obvious [...]. (Delabastita, 1993: 66)

Or chaque langue ayant son propre « lexique réel » (Cf. Tournier), c'est précisément cet aspect métalinguistique qui constitue un obstacle en traduction, comme le fait remarquer Landers : « There is perhaps no aspect of translation that is simultaneously more frustrating and potentially more rewarding than metalanguage – in effect, a language talking about itself » (2001 : 109). C'est pourquoi, selon lui, beaucoup de jeux de mots, si ce n'est la plupart, sont intraduisibles (*ibid.*). Brisset constate que ce point de vue est très répandu :

Ce fondement purement verbal fait que la catégorie des jeux de mots pose un problème traductif considéré par beaucoup de commentateurs comme insoluble, au point que Le Robert a choisi d'illustrer son entrée « traduisible » par la phrase : « Ce jeu de mots n'est guère traduisible ». (2015 : 7)

Elle cite ainsi Dupriez, Desmond, Berman et Eco, qui soutiennent tous que les jeux de mots sont généralement intraduisibles. Berman disait ainsi « douter qu'il soit plus facile de traduire des jeux de mots que des “jeux de sonorités” » (1984 : 190), tandis qu'Eco estimait que le jeu de mots est « un exemple de perte absolue » en traduction (2006 : 111).

Selon Henry, cette difficulté tient en partie au fait que tous les jeux de mots « semblent pencher du côté de la connotation<sup>339</sup> », qui « fait partie intégrante de ce

---

<sup>339</sup> Henry emploie ici le terme *connotation* dans un sens très large, en précisant que l'on trouve « toutes sortes de définitions différentes de la connotation » chez les linguistes et les traductologues (2003 : 49). Elle mentionne notamment les suivantes : « un choix dans un paradigme synonymique,

qui est communiqué et est donc un élément signifiant du texte » (2003 : 50), plus insaisissable que la dénotation, mais tout aussi fondamentale car elle est de l'ordre du « discours individualisé », d'une « expression idiosyncratique » (*ibid.* : 49). Certains des jeux de mots polysémiques de Rushdie reposent ainsi principalement sur la ou les connotations véhiculées par la ou les lexies qui le constituent.

Il s'avère pourtant que dans l'histoire de la traduction littéraire, nombre de jeux de mots ont été traduits de façon satisfaisante, voire avec virtuosité. Leur traduction est alors perçue comme une prouesse. Bernard Dupriez affirme ainsi à ce propos, dans son dictionnaire des procédés littéraires, que « certains traducteurs, ceux d'*Ulysse* [de James Joyce] notamment, ont fait des prodiges » (1984 : 270). Le degré de traduisibilité d'un jeu de mots dépend en fait d'un certain nombre de paramètres, comme l'observe Brisset :

Si certains jeux de mots obligent l'adaptateur à se cantonner effectivement à une stratégie de compensation, ils n'offrent pourtant pas tous la même difficulté traductive ; cela tient en partie à leur construction linguistique, mais aussi à leur contexte d'apparition et à leur fonction dans l'œuvre considérée. (2015 : 8)

Henry estime ainsi que le traducteur doit tout d'abord s'interroger sur « le poids des jeux de mots dans leurs textes, c'est-à-dire sur leur plus ou moins grande importance », qui dépend « de la fonction du jeu de mots et de son effet » (2003 : 51), l'objectif étant d'arriver à une « équivalence fonctionnelle et pragmatique » (*ibid.* : 147) : « Pour être bonne, la traduction d'un jeu de mots doit en rendre la motivation, c'est-à-dire ce à quoi il sert dans le texte considéré (le “pourquoi”), ainsi que la réaction qu'il provoque chez les lecteurs (le “pour quoi”) » (*ibid.*). Nous avons vu que les jeux de mots de Rushdie condensent toutes les fonctions du langage définies par Jakobson, entre autres raisons parce qu'ils sont déterminés par le contenu du récit et le servent en le nourrissant. Il s'agit donc pour le traducteur d'identifier et de préserver chacune de ces fonctions.

---

l'équivalent écrit d'un accent, une tournure de phrase, une valeur suggestive, des valeurs supplémentaires, une association émotionnelle, une modulation par des valeurs stylistiques, des images véhiculées par les mots, etc. » (*ibid.* : 50).

Dans l'ouvrage qu'elle y consacre et que nous avons déjà cité, Henry élabore une typologie des traductions des jeux de mots constituée de quatre « catégories » (2003 : 176) : la traduction « isomorphe » consiste à traduire le jeu de mot du texte source par un jeu de mots identique, construit à l'aide de termes parfaitement équivalents (*ibid.* : 176-177) ; la traduction « homomorphe » consiste à traduire le jeu de mots « par le même (homos) procédé » en le fondant « sur d'autres termes (suggérés par le contexte ou par appel à son bagage cognitif) » (*ibid.* : 177-178) ; la traduction « hétéromorphe » consiste à traduire le jeu de mots du texte source par un jeu de mots utilisant un procédé et des termes différents (*ibid.* : 183-187) ; enfin, la traduction « libre », consiste à traduire le jeu de mot du texte source par un procédé n'impliquant aucun jeu verbal (*ibid.* : 187). Nous verrons que les jeux de mots de Rushdie peuvent généralement être préservés à l'aide d'une traduction assez proche de la lettre, généralement « homomorphe ». Leur polysémie tenant dans de nombreux cas à une dichotomie entre le sens propre (ou littéral) et le sens figuré (ou métaphorique) d'une lexie, il convient de mesurer ce que leur dimension métaphorique implique en traduction.

La traduisibilité des métaphores dépend du degré d'universalité et de simplicité des concepts qu'elles véhiculent, ce que Jamet explique ainsi : « le degré de difficulté de la traduction dépendra [...] en partie de la nature de l'image que la métaphore contient : il est plus facile de traduire une métaphore dont l'image est universelle qu'une métaphore dont l'image est liée à une culture, ou à un individu » (2003 : 135). Si certaines métaphores se retrouvent dans toutes les langues parce qu'elles découlent de concepts universels<sup>340</sup>, d'autres sont déterminées par le contexte historique, géographique et/ou socio-culturel dans lequel elles sont ancrées. La traduction est de ce fait facilitée lorsque les deux langues en présence partagent une histoire culturelle commune, et donc des concepts similaires, comme c'est parfois le cas pour les langues européennes : « Many groups of languages, such as in the European field, share a common cultural history and therefore the same

---

<sup>340</sup> George Lakoff et Mark Johnson, défenseurs de la CMT (Conceptual Metaphor Theory), considèrent que les métaphores sont nécessairement universelles parce que « notre système conceptuel est influencé par [...] l'interaction du corps humain avec l'environnement physique », et que l'on peut donc les « classer [...] en fonction de leur rôle cognitif » (Jamet & Terry, 2019 : §26).

kinds of concepts. These in turn generate similar constructs in figurative language » (Trim, 2007 : 47).

Vreck remarque que le jeu de mots polysémique basé sur une relation sens propre/sens figuré est généralement assez facile à préserver :

Un autre type de polysémie qui autorise assez fréquemment une traduction proche de la langue source est le jeu de mot(s) qui s'articule sur un écart entre le sens propre et le sens figuré d'un même terme. Ces deux sens dont le second, le plus souvent abstrait, est dérivé du premier, sont dans une relation métaphorique qu'il n'est pas rare de retrouver à l'identique dans les deux langues. Leur parenté logique rend vraisemblable l'existence d'une polysémie similaire ou proche dans l'autre langue [...] » (1998 : 21)

Ces jeux polysémiques doivent malgré tout être traités au cas par cas, selon la nature de la lexie sur laquelle ils reposent, car selon Peter Newmark, même si deux langues partagent les mêmes concepts, ces derniers ne sont pas forcément symbolisés de la même manière (cité par Trim, 2007 : 49)<sup>341</sup>.

Jamet souligne la nécessité, évoquée par Claude et Jean Demanueli (1991 : 46), de respecter, lors de la traduction, le degré de figement (c'est-à-dire de lexicalisation) de la métaphore d'origine, car comme l'observent ces derniers, traduire une métaphore figée par une métaphore vive revient à produire des effets de style absents de la version originale (Jamet, 2003 : 136). Il estime ainsi que s'il n'existe pas, dans la langue cible, de métaphore figée approximativement équivalente à celle de la langue de départ, il vaut mieux opter pour une métaphore différente mais lexicalisée plutôt que pour une métaphore vive (*ibid.* : 137). Il s'agit aussi de viser une « équivalence connotative » :

[...] il faut décider, lors de la traduction, si la métaphore est connotée négativement, positivement, ou bien reste neutre, ainsi que savoir quelle charge connotative elle contient : ironique, humoristique, etc. Le traducteur devra être prudent dans la

---

<sup>341</sup> C'est par exemple le cas des « *fixed-language expressions* », soit des expressions relativement complexes, comme par exemple l'expression *to throw dirt at something*, qui n'a pas d'équivalent direct en français (Trim, 2007 : 49). Trim évoque aussi la difficulté causée par l'incompatibilité des collocations de deux langues telles que le français et l'anglais : « Many collocational structures, as in English/French translation, appear to reveal considerable interlingual variability » (*ibid.* : 53).

mesure où certaines expressions connotées méliorativement de LD le sont péjorativement en LA, et vice-versa. (*ibid.* : 138-139)

Si l'on entend, comme Henry, le terme *connotation* dans un sens très large, il faut ajouter à ces connotations de type axiologique<sup>342</sup>, les connotations stylistiques (état de langue, niveau de langue et technolecte) et socio-géographiques (sociolecte, dialecte) que peut véhiculer un énoncé. C'est, à notre sens, en prenant ces différents paramètres en compte que le traducteur pourra préserver ce que Jamet appelle « la force illocutoire particulière de la métaphore, c'est-à-dire son efficacité » (*ibid.* : 139), autrement dit, l'effet qu'elle produit sur le lecteur. Nous verrons, à travers plusieurs exemples de jeux de mots reposant sur le sens figuré d'une lexie, comment ces différentes recommandations ont été ou auraient pu être prises en compte dans la traduction française.

Les jeux de mots de Rushdie peuvent être répartis selon leur structure syntaxique, nous aborderons dans un premier temps les jeux de mots syntagmatiques (ou *in praesentia*), avant de nous pencher sur les jeux de mots paradigmatiques (ou *in absentia*).

## 3.2. Les jeux de mots syntagmatiques

Les jeux de mots syntagmatiques que l'on rencontre le plus dans l'écriture baroque de Rushdie correspondent à la figure de style de l'*antanaclase*. Celle-ci consiste en la répétition d'un même signifiant, dont chacune des deux occurrences est employée dans un sens différent. L'antanaclase peut prendre différentes formes, selon que les occurrences sont à prendre au sens propre (ou « premier », ou encore « primitif ») ou au sens figuré (ou « second », ou encore « étendu »), ou au sens propre d'une part et au sens figuré de l'autre.

### 3.2.1. Antanaclase et sens figuré

Un type d'antanaclase que l'on rencontre dans MC est l'*annomination*. Cette figure de style consiste en la répétition d'une lexie employée d'une part dans son

---

<sup>342</sup> Les connotations axiologiques sont celles qui reflètent un jugement d'appréciation ou de dépréciation porté sur le référent par le locuteur.

sens propre et d'autre part dans son sens figuré<sup>343</sup>. Ce dernier est alors nécessairement véhiculé sous la forme d'une métaphore figée. Le premier exemple que nous avons retenu se trouve dans un passage décrivant un cas de conscience qui tourmente la grand-mère de Saleem. Après qu'Aziz a renvoyé l'instructeur religieux de leurs enfants, cette dernière, furieuse contre son mari, décide de ne plus lui servir de nourriture à table, et ce dernier, en guise de représailles, décide de faire la grève de la faim, et se met alors à maigrir à vue d'œil :

But the truth was that Naseem Aziz was very anxious; because while Aziz's death by starvation would be a clear demonstration of the superiority of her idea of the world over his, she was unwilling to be widowed for a mere principle; yet she could see no way out of the situation which did not involve her in backing down and **losing face**, and having learned **to bare her face**, my grandmother was most reluctant **to lose any of it**. (52)

L'annomination repose ici sur la répétition du nom commun « *face* ». Celui-ci est d'abord employé au sens figuré (première occurrence), puis au sens propre (seconde occurrence), le terme faisant alors référence au fait qu'Aziz a insisté auprès de sa femme pour qu'elle cesse de porter le voile, avant d'être repris sous la forme du pronom anaphorique « *it* » (dernière occurrence). Comme le remarque Trim, le mot anglais « *face* » ne se prête pas facilement à une traduction française :

Although there is the complication of two lexical items in French, *visage* and *face*, in which the latter has more the notion of "side" rather than a part of the human anatomy, a glance at bilingual dictionaries does suggest that there are many metaphoric expressions of "face" in English which would not fit in French. (2007: 53)

Trim donne ensuite plusieurs exemples d'expressions métaphoriques anglaises ayant pour imageant le mot « *face* » (« "*to put on a brave face*", "*to lose/save face*", "*to put one's face on*", "*on the face of it*", "*to a person's face*", "*to face the music*", "*to face facts*", "*a face from the past*", "*face of a clock/mountain*", "*typeface*", "*coal face*", "*faceless*", and so on. » [*ibid.*]). Dans le cas qui nous occupe, la première occurrence du nom *face* (l'expression figurée *to lose face*) a pour équivalent l'expression française *perdre la face*, alors que sa

---

<sup>343</sup> Cette figure ne concernait à l'origine que les noms propres dérivés dans un sens commun.

seconde occurrence (« *face* » pris au sens propre) correspondrait plutôt au nom français *visage* (on dit qu'une femme a le « visage » voilé, et non la « face » voilée). S'il souhaite préserver le jeu de mots, le traducteur doit choisir un lexème<sup>344</sup> unique. Vreck estime qu'il a intérêt à « se pencher sur le sens figuré en langue cible et à en explorer les possibilités en matière de polysémie », car « au sens figuré doi[t] correspondre un sens propre, alors qu'à un sens propre ne correspond pas forcément un sens figuré » (1998 : 21), le sens figuré d'un terme étant originellement dérivé de son sens propre (qui est son sens premier). Guiloinéau a ainsi opté pour le lexème *face*, plus souvent employé au sens figuré qu'au sens propre (comme dans les expressions *se voiler la face*, *perdre la face* et *sauver la face*) :

<p>[...] yet she could see no way out of the situation which did not involve her in backing down and <b>losing face</b>, and having learned <b>to bare her face</b>, my grandmother was most reluctant <b>to lose any of it</b>. (52)</p>	<p>Cependant, elle ne voyait pas comment se sortir de cette situation sans reculer et <b>perdre la face</b>, et <b>ayant appris à se dévoiler elle redoutait par-dessus tout de la perdre</b>. (62-63)</p>
---	--

Renvoyant plutôt à une surface plane qu'à un visage<sup>345</sup>, le nom français *face* acquiert au sens propre une connotation négative, servant alors à émettre un jugement péjoratif dans un niveau de langue familier (comme dans l'expression injurieuse *face de rat*), or le jeu de mots de Rushdie est dénué d'une telle charge connotative. C'est peut-être pour cette raison que le traducteur a remplacé sa seconde occurrence par le pronom « *la* », dédoublant ainsi l'anaphore grammaticale du texte original. Cette pirouette a permis de préserver l'antanaclase du texte original tout en évitant d'obtenir « ... ayant appris à se dévoiler la face... », que l'on interpréterait spontanément au sens figuré – comme l'inverse de l'expression métaphorique « se voiler la face » (soit « ne pas se voiler la face », « regarder la vérité en face »). C'est donc paradoxalement en évitant la répétition sur laquelle l'annomination du texte

<sup>344</sup> Pour rappel, le terme *lexème* (*lexeme* en anglais) renvoie à toutes les formes que peut prendre une lexie, c'est donc une unité abstraite : « [...] it refers not to the particular shape that a word has on a particular occasion, but to all the possible shapes that a word can have » (Bauer, 1996 : 11). Par exemple : « the words *shoot*, *shoots*, *shooting* and *shot* are all subsumed under the lexeme “shoot” » (*ibid.*). Alors que la *lexie* correspond « directement à la réalité du lexique » car il s'agit de « l'unité lexicale mémorisée » par l'utilisateur (Tournier, 2004 : 13).

<sup>345</sup> Trim précise, à propos du nom français *face* : “[...] the latter has more the notion of “side” rather than a part the human anatomy” (2007: 53).

anglais repose que Guilloineau a pu préserver cette dernière. L'existence d'une correspondance parfaite entre l'emploi métaphorique du nom anglais *face* et celui du nom français *face* a quant à elle permis de respecter le degré de figement des métaphores du texte original, ainsi que leur charge connotative et leur force illocutoire.

Considérons à présent le second exemple que nous avons retenu. Le jeu de mots apparaît dans un passage où le narrateur fait le bilan du bombardement de Karachi, dans lequel ont péri presque tous les membres de sa famille, et à cause duquel il a perdu la mémoire (ayant été « crachoirdisé du cerveau »/ « *spittoon-brained* »). À ce stade de l'histoire, Saleem est devenu amnésique, d'où le choix du narrateur-protagoniste de parler de lui-même à la troisième personne du singulier, comme s'il était devenu étranger à lui-même<sup>346</sup>. Malgré l'aspect lugubre de la situation décrite, le narrateur se livre à un jeu de mots. Celui-ci repose sur deux occurrences du verbe « *wipe* », employé ici dans deux sens différents :

Spittoon-brained, Saleem suffered a merely partial erasure, and **was only wiped clean** whilst others, less fortunate, **were wiped out** [...] (481)

La première occurrence de « *wipe* » peut être prise au sens propre car il évoque le fait que la mémoire de Saleem a été littéralement effacée par le coup de crachoir qu'il a reçu sur la tête. Mais le verbe *wipe* doit aussi s'entendre au sens figuré de « to clear, cleanse (*from or of something*) » (OED) : en rendant le protagoniste amnésique, le choc causé par le crachoir l'a lavé de ses péchés, en l'occurrence, son attirance incestueuse pour sa sœur. Le syntagme « *wiped clean* » évoque d'ailleurs l'expression métaphorique *to wipe the slate clean*, équivalente de l'expression française *effacer l'ardoise*, qui peut être employée dans le sens de « tourner la page », autrement dit, « prendre un nouveau départ » : Saleem, lavé de ses péchés, peut à présent prendre un nouveau départ. La seconde occurrence de « *wipe* », soit le verbe à particule *wipe out*, ne peut quant à elle être prise qu'au sens métaphorique de « détruire complètement », « éradiquer », « annihiler », « anéantir », renvoyant ici à

---

<sup>346</sup> Saleem-narrateur se désolidarise ainsi complètement de Saleem-protagoniste.

l'anéantissement des habitants de Karachi qui ont péri sous les bombes. Ce jeu de mots est donc dû à la possibilité de recourir à deux lexies différentes (l'expression *wipe clean* et le verbe à particule *wipe out*) construites à l'aide de la même base. Or le sens figuré des verbes français correspondant au verbe *wipe* (*essuyer* et *effacer*)<sup>347</sup> ne conviendrait pas dans le cas présent. De plus, la voie passive du texte original complique le processus de traduction, pouvant difficilement être préservée en français. Pour contourner la voie passive du texte original, Guiloineau a traduit « *wiped clean* » en procédant à une transposition GV > GN :

<p>Spittoon-brained, Saleem suffered a merely partial erasure, and <b>was only wiped clean</b> whilst others, less fortunate, <b>were wiped out</b> [...] (481)</p>	<p>Le crachoirdisé du cerveau, Saleem, n'eut à souffrir que d'<b>un effacement partiel</b>, que d'<b>un nettoyage</b>, tandis que d'autres, moins chanceux, étaient <b>purement et simplement nettoyés</b> [...] (503)</p>
---	--

Le GN « *effacement partiel* » (« un effacement partiel ») évoque clairement l'effacement de la mémoire de Saleem, le verbe *effacer* étant fréquemment employé avec le nom *mémoire* dans des collocations du type *effacer la mémoire*, notamment dans le technolecte de l'informatique. Cette idée est immédiatement répétée dans l'entité disjointe « que d'un nettoyage », le nom « *nettoyage* » convenant ici parfaitement d'un point de vue sémantique, bien que le verbe *nettoyer* soit plus rarement complété par le nom *mémoire*. La seconde occurrence de *wipe* (« *wiped out* ») a été remplacée par le participe passé adjectival « *nettoyés* », particulièrement approprié puisque pris au sens figuré, le verbe *nettoyer* signifie « éliminer », « anéantir », « supprimer », « tuer », « liquider », cette acception étant courante dans un technolecte militaire (TLFi), ainsi que dans un registre populaire (Larousse)<sup>348</sup>. Du fait de cet emploi métaphorique relativement rare et limité du verbe *nettoyer*, le degré de figement et la charge connotative de la métaphore du texte original sont légèrement modifiés, mais le sens figuré de « *nettoyés* » est explicité par les adverbes antéposés « *purement* » et « *simplement* », qui mettent l'accent sur l'aspect radical et définitif du processus

<sup>347</sup> Nous pensons notamment aux expressions *essuyer un refus/un échec/un affront/un tir*, etc. et *essuyer des plâtres*.

<sup>348</sup> [En ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nettoyer/54344?q=nettoyer#53981> (Consulté le 15/10/2018).

évoqué. Ici encore, Guiloineau est vraisemblablement parti d'un lexème polysémique (*nettoyer/nettoyage*), dont il a exploité le sens figuré (« nettoyés ») et le sens propre (« nettoyage »), et sur lequel il a basé le reste de sa stratégie (« nettoyage » > « effacement partiel »).

### 3.2.2. Antanaclase et double sens propre

Certaines antanaclases de Rushdie reposent sur un terme unique employé dans deux sens propres différents. Vreck évoque le problème que ce type de jeu de mots peut poser en traduction et suggère une démarche traductive susceptible de le résoudre :

La traduction du jeu polysémique s'avère nettement plus ardue lorsque les deux acceptions que l'histoire fait coïncider sont de sens concret et que leur parenté n'est pas évidente ou immédiatement saisissable. Le traducteur examine alors les deux versants sémantiques du terme et choisit celui qui, dans la langue d'arrivée, va se révéler le plus fécond en sens, c'est-à-dire celui qui va le mieux se prêter à un jeu polysémique [...] (1998 : 23)

C'est en effet de cette manière que Guiloineau s'y est pris pour traduire ce type d'antanaclases. L'exemple que nous avons retenu se trouve dans un passage qui décrit les atrocités auxquelles assistent Saleem et ses camarades de régiment à Dacca, pendant la guerre entre le Pakistan occidental et sa province rebelle :

And while we drove through city streets, Shaheed looked out of windows and saw things that weren't-couldn't have been true: **soldiers entering women's hostels without knocking ; women, dragged into the street, were also entered, and again nobody troubled to knock.** (497)

Ce jeu de mots repose sur un double emploi du verbe anglais transitif direct *enter*. Dans sa première occurrence, ce dernier est la voie active et signifie « To come or go into (a place, area, building, vehicle, etc.) » (OED), ayant ainsi pour équivalent le verbe français intransitif *entrer*. Dans sa seconde occurrence, il est à la voie passive et renvoie au viol que subissent les femmes dont il est question, correspondant de fait aux deux acceptions suivantes du verbe : « entrer de force » et « entrer par

effraction »<sup>349</sup> d'une part, et « pénétrer sexuellement »<sup>350</sup> de l'autre. La voix passive doit être préservée car elle permet de passer sous silence l'identité de l'agent, les soldats mentionnés dans la phrase précédente (qui deviennent d'ailleurs « *nobody* » dans la dernière proposition), et de se focaliser sur le sort des victimes.

Le verbe français *entrer* ne permet pas de conserver l'antanaclase de Rushdie pour deux raisons : il ne renvoie, dans aucune de ses acceptions, à une pénétration sexuelle (il est donc dénué de toute connotation de cet ordre) et, qui plus est, étant intransitif<sup>351</sup>, il ne peut pas être employé au passif, puisqu'en français, le sujet d'une phrase à la voix passive correspond nécessairement au complément d'objet direct de la phrase active correspondante (*\*la maison était entrée/se faisait entrer*). Guiloineau a donc opté pour le verbe « *pénétrer* », à la fois intransitif et transitif :

<p>And while we drove through city streets, Shaheed looked out of windows and saw things that weren't-couldn't have been true: <b>soldiers <u>entering</u> women's hostels without knocking ; women, dragged into the street, <u>were also entered</u>, and again nobody troubled to knock.</b> (497)</p>	<p>Et, tandis que nous roulions dans les rues de la ville, Shaheed voyait des choses qui n'étaient-qui-ne-pouvaient-pas-être-vraies. <b>Des soldats <u>pénétraient</u> dans le pavillon des femmes sans frapper ; des femmes, traînées dans la rue, <u>étaient pénétrées</u>, sans qu'à nouveau on s'inquiète de frapper.</b> (519)</p>
---	---

Si ce verbe peut être employé dans une structure passive (seconde occurrence), avec ici « des femmes » en guise de sujet grammatical, c'est parce qu'il est transitif direct lorsqu'il est pris dans le sens d' « Entrer à l'intérieur de ; passer à travers, percer » (TLFi), et donc, en l'occurrence, lorsqu'il renvoie à l'acte de pénétration sexuelle. Cette tournure n'est certes pas ordinaire et le verbe *pénétrer* est évidemment un euphémisme de *violer*, mais le passif permet toutefois de suggérer que l'action était subie et que les femmes n'étaient pas consentantes. Une solution alternative très proche pourrait être : « des femmes se faisaient pénétrer ». Le traducteur a ainsi opté

---

<sup>349</sup> "To force entry into (a building, etc.); to break into" (OED).  
<sup>350</sup> "Of a man: to insert the penis into the vagina of (a woman) or (occasionally) the anus of (a man or woman). Also occasionally of a male animal: to mate with, penetrate (a female)" (OED).  
<sup>351</sup> Notons cependant que sous l'influence de l'anglais, ce verbe a évolué et est devenu transitif dans certains contextes, comme dans « entrer des données dans un ordinateur » et « entrer des marchandises en fraude », mais ces acceptions du terme ne correspondent pas du tout à la situation décrite par Rushdie.

pour un lexème au fonctionnement syntaxique adéquat et dont la polysémie permettait de préserver les deux sens propres du jeu de mots original.

Qu'elles reposent sur une lexie employée au sens propre ou au sens figuré, les antanaclases que nous avons relevées peuvent être préservées à l'aide d'un lexème polysémique permettant de restituer les différents sens du jeu de mots de Rushdie. Si une telle lexie n'est pas disponible dans la langue d'arrivée, le traducteur peut recourir à différentes stratégies comme, par exemple, une anaphore grammaticale (premier exemple), une transposition (GV > GN) (deuxième exemple) et/ou le recours à une lexie dont le sens figuré est légèrement moins figé ou légèrement plus connoté que la lexie du texte original (deuxième exemple).

### 3.3. Les jeux de mots paradigmatiques

Henry attire notre attention sur l'aspect économique et elliptique des jeux de mots paradigmatiques (ou *in absentia*) lorsqu'elle affirme que « traduire un jeu de mots, intentionnellement elliptique, par une paraphrase explicative, ce serait bien souvent faire perdre de sa qualité d'écriture et de son originalité à un texte » (2003 : 38). C'est bien cette dimension implicite des jeux de mots paradigmatiques qui doit être perçue et restituée par le traducteur de Rushdie.

Certains de ces jeux de mots ne posent pourtant pas problème pour la traduction. C'est le cas de l'extrait ci-dessous, où le narrateur raconte comment lui-même et ses amis, alors âgés d'une dizaine d'années, se laissaient mener par leur nouvelle camarade de jeu, Evie Burns, une adolescente intrépide et autoritaire arrivée tout droit des États-Unis :

Wide-eyed, disobedient **Indians** followed their freckled American chief.  
(262-263)

Saleem compare ici sa petite bande à une tribu d'Indiens d'Amérique (ou Amérindiens) sous les ordres du « grand chef » Evie Burns. Le nom de nationalité *Indian* réfère ainsi à la fois aux Indiens d'Inde que sont Saleem et ses camarades, et

aux Amérindiens qu'ils deviennent en compagnie de leur « chef » Evie. Ce jeu de mots est une antanaclase elliptique, figure de style qui consiste à employer une lexie polysémique ou homonymique une seule fois, mais avec au moins deux interprétations sémantiques possibles. Il peut être restitué sans difficulté en traduction française, le nom français *Indien*, parfait équivalent du nom anglais, permettant lui aussi de renvoyer aux deux mêmes populations :

Les **Indiens** désobéissants suivirent les yeux grands ouverts leur chef américain aux taches de rousseur. (278)

Mais une telle coïncidence parfaite entre les acceptions d'un terme anglais et celles du terme français correspondant étant rare, tous les jeux de mots paradigmatiques de Rushdie ne peuvent être traduits aussi facilement.

C'est notamment le cas de certaines *syllapses de sens*. Cette figure de style, que l'on appelle aussi *syllapse oratoire*, consiste en l'occurrence d'un signifiant unique qui peut être interprété à la fois dans son sens propre (ou primitif) et dans son sens figuré (ou étendu). Jamet remarque, à propos des métaphores qui « joue[nt] sur les deux plans » (sens littéral et sens figuré), qu'« il faudra que la traduction – obligatoirement une lexie métaphorique – joue également sur les deux niveaux, sinon une partie du sens sera perdu [...] » (2003 : 129). C'est en effet ce que l'on constate lorsqu'on se penche sur la traduction de la syllapse de sens que l'on trouve dans l'extrait suivant. Saleem, qui est tombé amoureux d'Evie Burns, lui a confectionné un collier de fleurs, et il relate ici la scène où il le lui a offert :

Once, I shyly gave her a necklace of flowers (queen-of-the-night for my lily-of-the-eve), bought with my own pocket-money from a hawker-woman at Scandal Point. 'I don't wear flowers,' Evelyn Lilith said, and tossed the unwanted chain into the air, spearing it before it fell with a pellet from her unerring Daisy air-pistol. **Destroying flowers with a Daisy, she served notice that she was not to be manacled, not even by a necklace [...]** (251)

La phrase soulignée décrit la réaction particulièrement violente de la dulcinée du narrateur. Elle comprend deux jeux de mots. Le premier, qui est syntagmatique,

n'est pas une syllepse de sens. Il repose sur le nom commun « *flowers* » et le nom de marque de pistolet « *Daisy* », cette lexie signifiant par ailleurs « pâquerette », renvoyant ainsi en même temps au pistolet à plombs et aux fleurs que celui-ci détruit. Ce jeu de mots est intraduisible, aucun nom de marque de pistolet français n'évoquant des fleurs, d'où le choix de Guiloineau de simplement opter pour un emprunt (ou report) de ce DRC : « En détruisant des fleurs avec un Daisy [...] » (266). Il ne peut ainsi être perçu que par les lecteurs qui connaissent la signification du nom commun *daisy*.

Puis vient la syllepse de sens, qui repose sur le participe passé « *manacled* » (« *she was not to be manacled* »). Le verbe *manacle* est ici employé au sens propre de « To fetter or confine (the hands); to fetter (a person) with handcuffs »<sup>352</sup> (OED), dans la mesure où il est question d'un collier, objet qui, dans certains contextes, sert à maintenir ou à emprisonner un homme ou un animal (un collier de chien par exemple). Mais il faut évidemment aussi l'entendre au sens figuré de « To constrain as with shackles; to limit, inhibit » (OED), soit « enfermer » ou « contraindre », et par extension « soumettre », « assujettir ».

Le verbe français le plus proche, *menotter*, ne véhicule pas ce double sens car il s'emploie habituellement au sens propre, dans le contexte spécifique où un agent de police passe les menottes à un suspect, ce verbe étant dérivé du nom *menotte*, diminutif du nom *main* ; alors que le nom *necklace/collier* renvoie au « cou »/« neck »<sup>353</sup>. On obtiendrait : ?« En détruisant des fleurs avec un Daisy, elle faisait savoir qu'elle ne se laisserait/ferait pas **menotter**, même avec un collier », ou bien : ?« ... elle faisait savoir qu'on ne la **menotterait** pas, même avec un collier ». Ce lexème ne convient pas très bien, même si le lecteur comprend qu'il doit être pris au sens figuré. À propos d'un cas similaire reposant sur le choix d'un verbe, Vreck suggère d'adopter l'approche suivante :

[...] il convient en français de partir du sens figuré du verbe, d'en explorer tous les synonymes possibles jusqu'à ce que l'on trouve un syntagme qui se prête à une

---

<sup>352</sup> Le nom *manacle* ayant pour synonyme le nom *handcuff*.

<sup>353</sup> L'équivalent anglais de *menotter* serait le verbe *handcuff*, dérivé du nom *handcuff*, composé de « hand » + « cuff ». Si le verbe *manacle* convient par contre très bien, c'est parce qu'il a le sens plus générique d'« entrave ».

interprétation polysémique similaire à celle du syntagme anglais d'une part, et qui permette d'autre part, même si un changement de signal s'impose, de garder la même tension, les mêmes connotations, entre le sens dérivé [...] et un sens premier [...] (1998 : 22)

Il s'agirait donc, dans le cas qui nous occupe, d'opter pour un verbe qui, employé au sens figuré, signifie « enfermer », « contraindre », « soumettre » et/ou « assujettir », et qui puisse en même temps être employé au sens propre. L'expression *passer/mettre les menottes à quelqu'un* semble convenir car elle est couramment employée dans le sens figuré de « empêcher/limiter l'action de quelqu'un » (TLFi). Il en va de même de l'expression *passer la corde au cou*. Ces deux options permettent de conserver la syllepse de sens de Rushdie : « En détruisant des fleurs avec un Daisy, elle faisait savoir qu'**on ne lui passerait pas les menottes/la corde au cou**, même avec un collier ». Le verbe *enchaîner* est aussi particulièrement approprié, sa première acception répertoriée dans le TLFi étant « Lier par des liens physiques ou moraux », avec deux emplois métaphoriques possibles : d'une part, « Lier, unir par des liens d'affection ou d'amour, ou par un engagement contraignant » et, d'autre part, « asservir moralement, assujettir, exercer une domination sur ». On pourrait ainsi avoir : « En détruisant des fleurs avec un Daisy, elle faisait savoir qu'**on ne l'enchaînerait pas / qu'elle ne se laisserait pas enchaîner**, même avec un collier ». Guiloinéau a pourtant préféré recourir au verbe *attacher* :

Destroying flowers with a Daisy, she served notice that <b>she was not to be manacled</b> , not even by a necklace [...] (251)	En détruisant des fleurs avec un Daisy, elle faisait remarquer <b>qu'on ne l'attacherait pas</b> , même avec un collier. (266)
--	--

Ce choix peut paraître surprenant à première vue, la dimension métaphorique du verbe *manacle* étant apparemment perdue, cet emploi transitif du verbe *attacher* étant généralement utilisé au sens propre (attacher quelque chose ou quelqu'un). Le TLFi lui attribue pourtant le sens figuré suivant : « Fixer une personne ou un animal à une personne, une collectivité, une fonction, un lieu par des liens de dépendance (dévouement, intérêt, parenté, etc.) », ce qui semble tout à fait approprié au cas présent. De plus, le verbe pronominal *s'attacher* s'emploie presque toujours au sens métaphorique, signifiant « Se lier affectivement à une personne, à un animal ou à un

inanimé concret » (TLFi). Enfin, ce lexème nous semble être une solution intéressante dans la mesure où le verbe *attacher* est généralement employé au sens propre avec un complément d'objet direct renvoyant à un animal, le plus couramment un chien, et il se trouve que l'on attache un chien à l'aide d'une laisse et d'un collier. La traduction suggère ainsi qu'Evie Burns se comporte comme un chien sauvage et indomptable qu'on pourrait vouloir attacher à l'aide d'un collier pour le dresser. Ces différentes acceptions du verbe (*s'*) *attacher* conviennent toutes à la situation décrite. Cette solution permet de respecter le degré de figement et la force illocutoire de la métaphore de Rushdie et, à cet égard, elle nous semble satisfaisante, même si d'autres possibilités s'offraient au traducteur.

### 3.4. Synthèse

Il ressort de nos analyses que les jeux de mots syntagmatiques de Rushdie ne sont pas plus faciles à traduire que ses jeux de mots paradigmatiques. Tous ces *style markers* se prêtent à une traduction « homomorphe »<sup>354</sup>, basée sur un lexème polysémique que l'on intègre au tissu syntaxique du texte traduit sous la forme d'une ou plusieurs lexies. Une « mise en coïncidence de[s] systèmes lexicaux » de l'anglais et du français étant généralement impossible (Petit, 2001 : 313), il s'agit d'abord pour le traducteur d'identifier, parmi les différentes acceptions de la lexie sur laquelle le jeu de mots original repose, celles qui sont actualisées et exploitées par le romancier, pour ensuite trouver le lexème français polysémique susceptible de véhiculer des sens identiques ou approchants. La conservation du jeu de mots de départ et de sa force illocutoire, soit toutes les fonctions du langage qu'il mobilise, dépend donc essentiellement du choix de ce lexème.

Les jeux de mots basés sur un dédoublement sens propre/sens figuré sont systématiquement traduits à l'aide de lexèmes qui peuvent se réaliser sous la forme de lexies dotées d'au moins un sens métaphorique. Le traducteur a alors souvent le choix entre plusieurs solutions, la plupart des lexies ayant au moins un sens propre et un sens dérivé, reliés entre eux par une « parenté logique » que l'on retrouve dans

---

<sup>354</sup> Pour rappel, la traduction « homomorphe » consiste à traduire le jeu de mots « par le même (homos) procédé » en le fondant « sur d'autres termes (suggérés par le contexte ou par appel à son bagage cognitif) » (Henry, 2003 : 177-178).

les deux langues (Vreck, 1998 : 21), en particulier si le sens figuré est généré par un concept commun aux deux langues-cultures. Mais comme nous avons pu le constater avec notre deuxième exemple, il n'est pas toujours possible de respecter le degré de figement et la charge connotative de la métaphore du texte original (Cf. « *wiped out* » > « nettoyés »). Cela est dû au fait que les réseaux métaphoriques (et conceptuels) de l'anglais et du français ne se superposent pas de façon biunivoque, certaines métaphores figées étant spécifiques à une culture (« *cultural-specific* ») (Trim, 2007 : 50), comme le sont, par exemple, les verbes « *wipe out* » et « *manacle* ». Il s'agit dans tous les cas pour le traducteur d'éviter de concevoir des métaphores vives car cela annulerait automatiquement la fonction métalinguistique du jeu de mot, qui dépend de la complicité entre l'énonciateur (Rushdie) et le co-énonciateur (le lecteur) par rapport à un « lexique réel » (Cf. Tournier) partagé et donc lexicalisé.

D'un point de vue plus général, que le jeu de mots de Rushdie soit basé sur le sens figuré d'une lexie ou non, il n'est pas toujours possible de trouver un lexème français qui permette d'obtenir une parfaite « équivalence connotative » (Cf. Jamet, 2003). Une connotation présente dans le jeu de mots original peut être absente de la traduction, ou au contraire, la traduction peut comporter une connotation absente du jeu de mots de départ (comme dans notre deuxième exemple). D'autre part, il est dans certains cas possible d'exploiter des collocations existantes dans la langue cible, comme dans notre premier exemple (association implicite des lexèmes *effacement/ effacer* et mémoire).

Enfin, il faut opter pour une lexie qui soit syntaxiquement compatible avec l'énoncé dans lequel elle s'insère, notamment dans le cas d'un verbe et si l'on souhaite préserver la structure passive du texte original (Cf. notre troisième exemple) : à moins de procéder à une transposition du type verbe > GN, nous avons vu qu'il est parfois nécessaire de recourir à un verbe transitif direct (*enter* > *pénétrer*), ce qui restreint les possibilités.

## Conclusion

L'humour verbal qui caractérise le style baroque de Rushdie se manifeste sous la forme de jeux de discordance et de jeux de mots qui exploitent avec virtuosité la langue anglaise et mobilisent quatre à six des six fonctions du langage répertoriées par Jakobson. Il est possible de le préserver dans la traduction française à condition de bien percevoir la dualité sémantique du texte original – qu'il s'agisse du décalage entre « fond » et « forme » produit par les jeux de discordance ou de la polysémie induite par les jeux de mots –, mais aussi d'identifier les mécanismes linguistiques qui génèrent cette ambivalence. C'est donc en approfondissant sa compréhension intuitive de ces jeux lexico-syntaxiques et des différents niveaux de sens qu'ils génèrent que le traducteur peut les reconstruire dans sa traduction sans expliciter l'implicite, autrement dit, encore une fois, sans céder à la tendance de « clarification » (Berman, 1999 : 54-55).

On peut se demander si Guiloineau n'a pas pris plaisir à s'atteler à cette tâche qui, loin d'être rébarbative, peut être considérée comme ludique et stimulante, voire jouissive. Car comme le dit Olivier Mannoni, « [t]raduire l'humour n'est plus impossible, c'est au contraire devenu une ardente obligation, et le vieux pensum des traducteurs s'est mué en cerise, celle qu'ils réservent pour un moment de vivacité particulière et qu'ils poseront sur leur manuscrit [...] » (2008 : 101).

La truculence du style baroque de Rushdie se retrouve également dans les différentes voix qui composent les dialogues du roman et contribuent à la caractérisation de plusieurs personnages.



## Chapitre 6

### Dialogues et diversité des voix

Le style baroque de Rushdie génère des effets dramatiques en insufflant une certaine dose d'oralité dans les dialogues de *Midnight's Children*, qui donnent à entendre différentes voix. Bien que le terme d'*oralité* soit couramment utilisé en études littéraires et en traductologie<sup>355</sup>, il nous semble nécessaire de préciser dans quel sens nous l'entendons. Nous considérons qu'un texte écrit qui imite un énoncé oral est chargé d'oralité. La même idée peut être exprimée à l'aide de l'expression *style oral*, que nous emploierons donc comme synonyme. Comme le précise Jean Derive, transposer un énoncé oral (ou parlé) en un énoncé écrit suppose de

[...] conserver certains caractères propres [à l'énoncé parlé] qui permettront au lecteur de reconnaître cette origine orale : style plus direct, plus familier, avec un foisonnement verbal plus dru, style plus vivant aussi, par l'abondance des dialogues, des interjections, des onomatopées. (1975 : 53)

Un style oral est donc nécessairement plus vivant et spontané qu'un style écrit, mais il conserve nécessairement une part d'artifice par rapport à tout énoncé parlé puisqu'il n'en restitue que « certains caractères », soit des marqueurs d'oralité qui sont nécessairement sélectionnés de façon stratégique, comme nous le verrons plus loin. Enfin un style oral ne pourra pas, ou du moins difficilement, rendre certains aspects d'un énoncé oral, comme par exemple la vitesse du débit.

S'il est malgré tout possible de transcrire un énoncé oral à l'écrit, il est par contre beaucoup plus difficile de traduire l'oralité d'un texte dans une autre langue, dans la mesure où chaque langue est constituée de son propre système phonétique, *a priori* inapte à restituer les sons d'une autre langue. La traduction d'un style oral dans

---

<sup>355</sup> Meschonnic en ayant même fait un concept essentiel de sa théorie du rythme, de la littérature et de la traduction.

le sens anglais-français se heurte à un obstacle supplémentaire : le fossé qui existe entre français écrit et français oral :

[...] les œuvres traduites en français subissent davantage la férule d'une tradition centralisatrice et contraignante que celles qui sont rendues en anglais [...] en français, le style écrit reste séparé du style oral par des temps de verbe, des limites lexicales claires et des accents [...] Ce facteur (...) entrave le traducteur désireux de produire une version française fidèle à l'original, donc étrange dans le monde des lettres de son pays.

L'anglais, en revanche, possède une tradition littéraire qui accommode des auteurs [...] d'une grande diversité dialectale depuis Shakespeare dont le langage, selon Voltaire, n'était pas digne de la littérature sérieuse. (Buckley, 2000 : 275-276)

En outre, les traductions « souffrent de conservatisme linguistique par rapport aux œuvres originales » (*ibid.* : 276), autrement dit, le texte cible tend à être normalisé. Pourtant, il est évident que la vivacité du style oral d'un texte littéraire ne peut être préservée en traduction que si le traducteur réprime consciemment cette tendance. Franck Barbin, qui a entrepris de traduire des contes populaires (écrits et oraux) du Devon en préservant leur oralité, s'est ainsi fixé comme objectif de « rejete[r] au maximum toute normalisation, toute littérisation du récit d'arrivée » afin de « maintenir la vie du récit à fleur de texte », sa « vitalité » (Barbin, 2010 : 62). Nous partons du principe qu'une telle approche est essentielle pour parvenir à restituer le spectacle sonore que l'écriture donne à entendre dans MC. Il existe d'ailleurs des auteurs français qui ont travaillé en profondeur le style oral dans leurs œuvres, comme Céline et (très différemment) Robert Pinget, ou encore le romancier contemporain Arno Bertina.

L'oralité du style de Rushdie atteint son paroxysme dans les passages où Saleem-narrateur s'adresse au lecteur en enchaînant questions rhétoriques, exclamations, hésitations et interruptions, mais aussi dans les dialogues du roman, qui donnent à entendre les voix idiosyncratiques des personnages.

Bien que leur style oral soit indéniable, ces dialogues sont forcément composés de façon artificielle et stratégique. Comme le remarque Manuel Jobert, l'auteur d'une œuvre de fiction ne cherche pas à produire une représentation

complètement réaliste des caractéristiques d'une conversation ordinaire<sup>356</sup>. Il s'arrange plutôt pour que tous les détails pertinents du parler d'un personnage se trouvent concentrés dans les répliques de ce dernier<sup>357</sup>, de sorte que chaque marqueur d'oralité est significatif, comme le souligne Jobert : « Once a writer has ironed out the less meaningful features of orality, those that remain are bound to carry important information » (2013). En effet, en plus de produire une illusion d'oralité, un dialogue qui comprend une grande proportion de marqueurs d'oralité a pour fonction de caractériser les personnages qu'il met en scène (*characterization*). Dans MC, ces marqueurs varient énormément d'un personnage à l'autre, chacun s'exprimant à sa manière, avec ses propres expressions, ses structures phrastiques et ses particularité socio-géographiques, chaque voix étant de ce fait idiosyncratique et unique.

Tous ces aspects complexifient inévitablement le processus de traduction. Isabelle Génin, qui a étudié le « discours direct qui imite la voix » dans *Moby-Dick*, résume ainsi les différents obstacles auxquels le traducteur d'une telle œuvre, et d'un tel type d'énoncés, se trouve confronté :

Pour les traducteurs, les difficultés rencontrées sont principalement le repérage des registres en langue de départ et le choix de marqueurs de registre dans la langue d'arrivée, le maintien de la multiplicité des voix, ainsi que la recréation de l'illusion d'oralité. (2000 : 245)

L'objectif de ce chapitre est donc d'identifier les différents marqueurs stylistiques qui composent les voix les plus saillantes du célèbre roman de Rushdie afin de mettre au jour les stratégies de traduction permettant de préserver cette polyphonie dans la version française. Nous explorerons dans un premier temps les langues familières qui contribuent à la construction de plusieurs personnages dissemblables de MC, avant d'étudier les tics de langage qui caractérisent certains d'entre eux.

---

<sup>356</sup> “the author of a literary fiction does not aim at a completely realistic representation of the features of ordinary conversation” (Jobert, 2013 [En ligne]).

<sup>357</sup> “[...] all the detail of a character’s actual speech that is relevant to proper uptake of that character or the novel’s theme will, in fact, be represented” (Toolan, 1992 : 34).

# 1. Les langues familières

L'oralité et la vivacité des dialogues de Rushdie tiennent en grande partie au langage familier qui caractérise les voix de trois personnages très dissemblables : le général Zulfikar, le vieux batelier Tai et la jeune Evie Burns. Spécifions tout d'abord ce que nous entendons par « langue familière ». Selon de TLFi, l'adjectif *familier* met l'accent sur « l'idée d'aisance, de non contrainte » et équivaut à « Simple, dénué d'apprêt, de prétention », de sorte que lorsqu'on l'applique à l'« expression langagière », il signifie « [d]ont on use dans l'intimité, dans la conversation courante ». La langue familière est donc informelle parce qu'elle est issue de la langue orale et parlée que l'on emploie pour converser, par opposition à la langue écrite, plus sophistiquée et polie. Cette acception du terme *familier* recoupe le sens des adjectifs anglais *informal*<sup>358</sup> et *colloquial*, qui renvoient tous les deux aux caractéristiques de la langue parlée et de la conversation de tous les jours, en particulier *colloquial*, qui provient directement du latin *colloquium* (« conversation »)<sup>359</sup>. Nous employons donc ici le terme *familier/familière* comme un synonyme de ces deux adjectifs anglais.

Fabrice Antoine considère que la langue familière est « économique et démocratique » dans le sens où « elle n'est pas cryptique, ni conniventielle, ni exclusive » (2004 : 12). C'est selon lui parce qu'elle est « [quelque peu] libérée des conventions de la langue officielle et surveillée » (*ibid.*) qu'elle est difficile à traduire :

Le traducteur doit traduire de la langue qui est déjà en décalage, il doit faire subir un déplacement – vers une autre langue – à du discours lui-même déjà déplacé. Et ceci se conjugue aux variations diachroniques, diatopiques et diastratiques, c'est-à-dire en fonction de l'époque, du lieu et de la strate sociale du locuteur, singulièrement plus difficiles à traiter du fait de ce double déplacement. (*ibid.* : 13)

---

<sup>358</sup> Appliqué au langage, l'adjectif anglais *informal* signifie « informel » dans le sens de « décontracté » (« Characterized by absence of formality or ceremony; casual, relaxed » [OED]) et renvoie aux caractéristiques de la conversation de tous les jours : « Designating the vocabulary, idiom, and grammatical structures suitable to everyday language and conversation rather than to official or formal contexts. » (OED).

<sup>359</sup> L'adjectif anglais *colloquial* désigne ce qui a trait au « colloquy », soit le dialogue, la conversation : « Of or pertaining to colloquy; conversational. » (OED), et appliqué à l'expression langagière, il signifie « Belonging to common speech; characteristic of or proper to ordinary conversation, as distinguished from formal or elevated language » (OED).

Il existe en effet une infinité de formes de langue familière, dans la réalité comme dans les dialogues d'un auteur comme Rushdie. Dans MC, les marqueurs de langue familière de chaque voix (jurons, insultes, expressions familières ou grossières, syntaxe relâchée, slang...) varient ainsi selon l'origine sociale du personnage, ses idiosyncrasies, mais aussi son état émotionnel du moment et son intention.

## 1.1. La langue familière en traduction : état des lieux

Un paramètre incontournable à prendre en compte dans l'analyse de la langue familière en traduction est le niveau de langue (ou « registre »<sup>360</sup>) des marqueurs d'oralité d'une réplique donnée, puisqu'il contribue grandement à l'effet produit par ces *style markers*. Le niveau de langue d'un énoncé peut de fait varier sensiblement d'un marqueur d'oralité à l'autre. Lance Hewson remarque qu'« il n'y a pas de consensus sur la manière dont il convient d'identifier ou d'analyser des niveaux de langue » (1996 : §2), et que les choses se compliquent en traduction car il existe « des décalages systématiques entre les deux langues » (*ibid.* : §16). Chuquet et Paillard ont en effet constaté qu'« à registre<sup>361</sup> comparable, des différences sensibles de niveau de langue peuvent subsister entre l'anglais et le français » (1989 : 218). Il se trouve d'ailleurs qu'au sein d'une seule et même langue, le niveau de langue d'un terme peut varier selon la modalité adoptée (article de journal, discours politique, etc.), qui est déterminée par son contexte d'apparition<sup>362</sup>, or ces variations ne coïncident pas d'une langue à l'autre. Hewson nous met ainsi en garde contre « une vision “naïve” de la traduction » qui consisterait à penser que l'on peut se contenter d'opérer au niveau lexical et de trouver, pour chaque mot relevant d'un registre donné dans la langue source, « un équivalent portant la même étiquette dans la

---

<sup>360</sup> Nous employons ici le terme *registre* comme un synonyme de « niveau de langue », comme le font la majorité des traductologues français.

<sup>361</sup> Chuquet et Paillard emploient ici le terme *registre* dans un sens assez large qui correspond vraisemblablement à l'acception suivante du terme, proposée par le TLFi : « *Registres de langue, de discours*. Usages divers qui sont faits de cette langue (de ce discours) selon les milieux où elle est employée ou selon les situations psychosociologiques dans lesquelles se trouve l'émetteur ».

<sup>362</sup> Par exemple, le verbe de parole *déclarer* acquiert une dimension solennelle dans les contextes où il est employé de façon performative (« Je vous déclare mari et femme. »), alors qu'il est perçu comme tout aussi neutre que le verbe « dire » dans la langue de la diplomatie et de l'économie, ou même dans le cadre d'un article de presse (« L'avocat de X a déclaré que... »).

langue cible » (1996 : §16). À propos des énoncés propres aux articles de presse, soit un type de support soumis à des conditions de production et de réception très spécifiques, Hewson propose de commencer par identifier le « niveau de langue repère (de référence) » c'est-à-dire « une occurrence hautement prévisible et donc *a priori* “normale” » (*ibid.* : §20), ou neutre. Cette démarche peut néanmoins difficilement s'appliquer à des textes littéraires produits dans la culture occidentale en voie de mondialisation de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, leur potentiel de réalisation étant illimité (car [presque] tout y est permis) et leur contenu étant, de ce fait, imprévisible. Dans le cas d'une œuvre comme MC, le seul terrain de référence dont nous disposons pour identifier une occurrence « *a priori* “normale” » est notre connaissance, forcément imparfaite, de la langue anglaise telle qu'elle était pratiquée au XX<sup>e</sup> siècle, en particulier dans les années 80, au Royaume-Uni et en Inde, puisque c'est à l'aide de ce vaste répertoire que Rushdie a écrit son roman. Il sera toutefois utile de garder à l'esprit qu'il est impossible d'évaluer le niveau de langue d'un énoncé sans prendre en compte son contexte d'occurrence, et qu'étant donné les « inévitables dissymétries interculturelles » entre deux langues (Hewson, 1996 : §22), il est généralement impossible de restituer parfaitement ce niveau dans la langue cible.

Comme la langue familière englobe ce qu'on appelle communément le *slang* et l'argot, il nous semble nécessaire de préciser le sens de ces deux derniers termes, dont les définitions varient d'un dictionnaire à l'autre. Selon l'OED, le *slang* désigne du vocabulaire caractérisé par un niveau de langue très populaire ou vulgaire d'une part, ou bien un langage très familier composé de mots nouveaux ou de mots employés dans un sens inhabituel<sup>363</sup>. Tandis que d'après le Collins en ligne et le Lexico en ligne, il consiste en des éléments de langage informel ou très informel partagés par un groupe de personnes donné<sup>364</sup>. Malgré ce flou sémantique, on peut

---

<sup>363</sup> “1. a. The special vocabulary used by any set of persons of a low or disreputable character; language of a low and vulgar type. (Now merged in sense 1. c.)” (OED); “1. c. Language of a highly colloquial type, considered as below the level of standard educated speech, and consisting either of new words or of current words employed in some special sense.” (OED)

<sup>364</sup> “Slang consists of words, expressions, and meanings that are informal and are used by people who know each other very well or who have the same interests.” (Collins en ligne); “A type of language consisting of words and phrases that are regarded as very informal, are more common in

considérer que le terme *slang* correspond partiellement au terme français *argot*, qui renvoie également à un élément de langage informel ou très informel employé par un groupe socioculturel particulier (TFLi)<sup>365</sup>. Un terme de *slang* appartient donc généralement à un sociolecte donné, c'est-à-dire une « [v]ariété de langue propre à un groupe social, dite aussi dialecte social par ceux qui emploient dialecte au sens large » (MOUNIN, 1974). » (TLFi), mais il peut aussi être propre à un dialecte, c'est-à-dire une

[f]orme particulière d'une langue, intermédiaire entre cette langue et le patois, parlée et écrite dans une région d'étendue variable et parfois instable ou confuse, sans le statut culturel ni le plus souvent social de cette langue, à l'intérieur ou en marge de laquelle elle s'est développée sous l'influence de divers facteurs sociaux, politiques, religieux, etc. (d'apr. Ling. 1972). (TLFi)

Différentes stratégies peuvent être employées pour traduire des marqueurs de langue familière (*colloquial language*), d'argot et de *slang*. Parmi les plus courantes on trouve la « standardisation » (ou « adoucissement », ou encore « atténuation »), la « traduction littérale » (ou « calque »), l'« omission » (ou « effacement »), la « paraphrase » (ou « description », ou encore « explicitation »), l'« invention » (ou « création lexicale »), l'« emprunt » (ou « report ») du terme original et la « compensation » telle que définie par Keith Harvey (voir chapitre 1, partie 2.2.1.), qui consiste à compenser la perte d'un effet produit par le texte source en produisant un effet similaire dans le texte cible à l'aide de moyens spécifiques à la langue d'arrivée (in Baker, 2001 : 37), et peut ainsi être « *in kind* » (*compensation in kind*<sup>366</sup>) ou « *in place* » (*compensation in place*<sup>367</sup>) (*ibid.* : 38). Loreta Ulvydiene et Brigita

---

speech than writing, and are typically restricted to a particular context or group of people.” (Lexico en ligne)

<sup>365</sup> « Langage de convention dont se servaient les gueux, les bohémiens, etc., c'est-à-dire langage particulier aux malfaiteurs (vagabonds, voleurs, assassins); aujourd'hui essentiellement, parler qu'emploient naturellement la pègre\*, le Milieu\*, les repris de justice, etc. Synon. langue verte » ; « Langage ou vocabulaire particulier qui se crée à l'intérieur de groupes sociaux ou socio-professionnels déterminés, et par lequel l'individu affiche son appartenance au groupe et se distingue de la masse des sujets parlants. Argot parisien; argot d'école, de la bourse, du journalisme, etc. Synon. jargon » (TLFi).

<sup>366</sup> « [...] where different linguistic devices are employed in the target text in order to re-create an effect in the source text » (Harvey, in Baker, 2001 : 38).

<sup>367</sup> « [...] where the effect in the target is at a different place from that in the source text » (Harvey, in Baker, 2001 : 38).

Abramovaite, qui réfèrent à cette stratégie à l'aide de l'expression « *stylistic compensation* », démontrent son efficacité tout au long de leur article sur la traduction lithuanienne du *slang* dans *The Catcher in the Rye* de J. D. Salinger (2012). En étudiant les exemples sur lesquels elles s'appuient, nous avons distingué deux sous-stratégies de compensation. La première, que nous nommerons *slang-for-slang*, s'applique spécifiquement à la traduction du *slang* et de l'argot. Elle consiste à reproduire intégralement l'effet produit par le *slang* ou l'argot du texte original à l'aide de *slang* ou d'argot de la langue cible qui puisse être considéré comme équivalent, c'est-à-dire un terme ou une expression qui serait employé(e) dans un contexte similaire par un groupe socioculturel comparable de la langue-culture cible. Il s'agit alors pour le traducteur de s'assurer que le degré d'opacité du terme original est préservé dans la traduction<sup>368</sup>. Cette stratégie, très ambitieuse, est rarement applicable, étant donné la difficulté d'identifier un groupe socioculturel et un contexte suffisamment comparables dans la langue-culture d'arrivée. La seconde sous-stratégie de compensation s'applique quant à elle à tout type de marqueur de langue familière, y compris du *slang*, mais dans ce dernier cas, elle ne permet pas de restituer intégralement l'effet produit par le *slang* du texte source. Nous l'appellerons la *stratégie du niveau de langue* car elle émane du postulat selon lequel le niveau de langue d'un énoncé est scalaire et peut donc être mesuré. Elle consiste à opter pour un énoncé qui ne consiste pas en du *slang* ou de l'argot, et qui n'est donc pas spécifique à un groupe socioculturel spécifique – ce qui exclut le recours à un terme opaque appartenant à un dialecte particulier – mais dont le niveau de langue correspond autant que possible à celui de l'énoncé original. Il s'agit donc pour le traducteur ou le traductologue d'évaluer approximativement le niveau de langue des marqueurs d'oralité du texte source et du texte cible. Cette stratégie étant particulièrement adaptée à la traduction de la langue familière, nous avons jugé utile d'établir une graduation de niveaux de langue à laquelle nous pourrions nous référer au cours de

---

<sup>368</sup> Autrement dit, un terme de *slang* opaque appartenant à un sociolecte ou un dialecte particulier de la langue source doit être traduit à l'aide d'un terme de *slang* (ou d'argot) tout aussi opaque appartenant à un sociolecte ou un dialecte comparable de la langue cible.

nos analyses. Ne comportant que cinq degrés (ou « registres »<sup>369</sup>), qui fonctionnent comme des repères, elle est assez simple :

1. **registre soutenu, élaboré, très formel** (expl. : « to be highly annoyed with someone »)
2. **registre courant, neutre, non marqué** (expl. : « to be very angry with/at someone »)
3. **registre informel, décontracté** (expl. : « to be terribly mad at someone »)
4. **registre très informel et/ou populaire** (expl. : « to be bloody mad at someone »)
5. **registre grossier, vulgaire** (expl. : « to be pissed at someone » ou « to be pissed off with someone »)

Il va sans dire que les lignes de démarcation entre ces différents registres sont floues et se chevauchent inévitablement, et nous sommes par ailleurs consciente de la difficulté à évaluer objectivement le registre d'un marqueur employé dans un contexte donné, étant donné la part de subjectivité qui préside à ce type de jugements. C'est pourquoi le curseur oscillera souvent entre deux degrés. Cette graduation (ou « échelle ») sera toutefois un outil méthodologique utile nous fournissant quelques repères sur lesquels nous appuyer. On peut d'ores et déjà avancer que les mots et expressions de *slang* et d'argot les moins informels se situent au 3<sup>ème</sup> degré, tandis que les plus informels (qui, dans le cas de dialectes minoritaires, sont relativement opaques) correspondent au 4<sup>ème</sup> degré, ou au 5<sup>ème</sup> degré s'ils sont considérés comme grossiers. Il faut toutefois garder présent à l'esprit le fait que les langues évoluent en permanence et qu'il arrive fréquemment que des mots ou expressions de *slang* ou d'argot se banalisent au point de devenir des termes de registre informel (3<sup>ème</sup> degré de notre graduation) ou même de registre courant, neutre (2<sup>ème</sup> degré).

Les repères de notre échelle de niveaux de langue étant posés, revenons maintenant à ce que nous avons nommé la *stratégie du niveau de langue* : il s'agit par exemple de traduire un terme de *slang* opaque de degré 3 de la langue-culture source en le remplaçant par un terme transparent de degré 3 de la langue-culture cible.

---

<sup>369</sup> Nous continuerons d'employer le terme *registre* comme un synonyme de « niveau de langue ».

Cette stratégie de compensation peut être réalisée sous forme de *compensation in kind* ou de *compensation in place*.

Ulvydiene et Abramovaite notent par ailleurs que le « *vulgar slang* », c'est-à-dire les expressions vulgaires composées de mot « tabous », « offensants » (comme par exemple « *sonuvabitch* » et « *whore* », qui correspondent au 5<sup>ème</sup> degré de notre graduation), se prête généralement très bien à ce qu'elles appellent une « traduction littérale », expression qu'elles emploient pour renvoyer au procédé du calque, à en juger par leurs exemples (2012 : 105-106).

Nous tâcherons de découvrir auxquelles de ces stratégies Guiloineau a recouru ou aurait pu recourir pour restituer les langues familières de Zulfikar, de Tai et d'Evie, et dans quelles proportions. Peut-on identifier ou concevoir une approche traductive adaptée à la voix de chacun de ces personnages dissemblables ?

## 1.2. Le juron de prédilection de Zulfikar

Parmi les marqueurs d'oralité qui caractérisent la langue familière du colérique et autoritaire Général Zulfikar, les jurons occupent une place de choix. Précisons tout d'abord que le terme *juron* désigne originellement une « [e]xclamation offensante à l'égard de Dieu qui traduit une réaction vive de colère, dépit ou surprise », et qu'il renvoie par extension à une « [i]nterjection<sup>370</sup> ou exclamation grossière ou familière qui traduit une réaction vive de colère, dépit ou surprise. » (TFLi). Bertrand Richet, qui s'est intéressé à la traduction des interjections de l'anglais vers le français et du français vers l'anglais, range ainsi les jurons dans la catégorie des « interjections secondaires, fondées sur des mots “normaux” devenus interjections » (2001 : 83). Selon les résultats de son travail de recherche<sup>371</sup>, les interjections (primaires et secondaires) sont perçues par les traducteurs comme des

---

<sup>370</sup> Une interjection étant un « [m]ot invariable, autonome, inséré dans le discours pour exprimer, d'une manière vive, une émotion, un sentiment, une sensation, un ordre, un appel, pour décrire un bruit, un cri » (TFLi). Cette définition est correcte à l'exception du segment « pour décrire un bruit », qui sous-entend qu'une onomatopée est une interjection comme les autres. Nous reviendrons sur ce point dans la seconde partie de ce chapitre.

<sup>371</sup> Celui-ci s'appuie sur des témoignages de traducteurs – dont, entre autres, Anthea Bell, la traductrice britannique d'*Astérix*, et Anne Colin du Terrail – ainsi que sur son analyse d'un corpus comprenant plus de 1200 exemples d'énoncés interjectifs, pris dans des romans contemporains anglais et américain et français et dans leur traduction publiée.

marqueurs significatifs qui participent du style de l'auteur et servent à caractériser ses personnages :

Les traducteurs contactés [...] perçoivent bien à la fois la réalité linguistique de l'interjection » – un mot comme les autres (Bondil, Gartenberg) – et ses dimensions stylistique (« un effet de style et une *rupture* », Bensoussan ; « la plupart des interjections ont pour objet de donner aux dialogues plus de réalité et de vivacité », Colin du Terrail) et pragmatique (caractérisation du locuteur). (*ibid.* : 88)

Les jurons du Général Zulfikar remplissent en effet ces différentes fonctions.

### Le texte original

La réplique que nous avons retenue est sans doute la plus emblématique de la voix du personnage. Elle comporte un triple juron qui s'avère problématique à traduire. Le Général s'emporte contre son fils Zafar (alors âgé de onze ans), dont il ne supporte plus l'énurésie, et le réprimande devant Saleem en proférant un triple juron<sup>372</sup> dont le « noyau » est le mot *damn* :

“You’re a big man now ! **Damn it to hell!** Still, and still you do it! Get yourself organized! Good for nothing! Who behaves **in this damn way** ? Cowards, that’s who ! **Damn me** if I’ll have a coward for a son...” (398)

Ayant pour sens originel « to inflict damage or loss upon, to condemn, doom to punishment » (OED), le verbe *damn* renvoie, dans son emploi théologique, au châtiment divin qui consiste à condamner quelqu'un aux affres de l'enfer<sup>373</sup>. Bien que sa connotation religieuse ait persisté, *damn* est de nos jours plus couramment employé comme un juron profane :

Used profanely (chiefly in optative, and often with no subject expressed) in imprecations and exclamations, expressing emphatic objurgation or reprehension of a person or thing, or sometimes merely an outburst of irritation or impatience. (Now very often printed ‘d – – n’ or ‘d – –’, in past participle ‘d – – d’.) (OED)

---

<sup>372</sup> Bien que le second et le troisième jurons ne soient pas des exclamations et des interjections à proprement parler, ils présentent toutes les autres caractéristiques d'une interjection secondaire.

<sup>373</sup> L'OED propose ces deux définitions : « To doom to eternal punishment in the world to come; to condemn to hell » ou « To cause or occasion the eternal damnation of ».

Comme l'indique la remarque entre parenthèses ci-dessus, le mot est souvent censuré, vraisemblablement en raison de son origine religieuse qui rend le juron profanatoire. Une telle interjection dénote généralement un registre informel correspondant approximativement au 3<sup>ème</sup> niveau de langue de la graduation que nous avons proposée plus haut (registre informel, décontracté). C'est bien sûr cette dernière acception du mot qui est actualisée dans les paroles de Zulfikar. Bien que ce dernier soit un personnage peu dévot, la dimension religieuse de « *damn* » est ici soulignée dans la formule hyperbolique « *Damn it to hell!* », où le nom « *hell* » évoque le châtement divin de la damnation. D'autre part, l'itération du juron est significative car elle reflète la nature colérique et compulsive du personnage. Si le juron peut se proférer de trois manières différentes dans le cas qui nous occupe, c'est parce qu'il peut être employé tantôt comme un verbe (première et dernière occurrence) et tantôt comme un adjectif, celui-ci acquérant alors la fonction d'intensifieur (seconde occurrence).

Une traduction idéale consisterait donc à conserver à la fois la répétition du juron et sa connotation religieuse. Il s'agit par ailleurs de restituer le niveau de langue de l'ensemble de la réplique, qui nous paraît assez homogène, tous les marqueurs d'oralité qui la composent correspondant à notre sens au 3<sup>ème</sup> degré de notre graduation (registre informel).

### **La traduction**

Concernant la traduction des interjections, Richet nous dit la chose suivante :

[l]'équivalence figée disparaît sous le poids des multiples paramètres gouvernant le sens. Le contexte, le style, le ton, le personnage, l'auteur, sont autant d'éléments qui viennent naturellement nuancer et complexifier la simple translation. (2000 : 87)

Anthea Bell, la traductrice britannique d'Astérix, affirme même qu'il serait ridicule de compiler un dictionnaire des interjections et de traduire chaque interjection par

un « équivalent rigide »<sup>374</sup>. La seule démarche appropriée à la traduction des interjections et, par extension, des jurons (qui, on l'a vu, peuvent être considérés comme des interjections secondaires) est donc de procéder au cas par cas. Selon Anne Colin du Terrail, le processus de traduction de l'anglais vers le français est d'autant plus compliqué que « le français est plutôt pauvre, par rapport à d'autres langues, en interjections et en particulier en jurons. Le traducteur est donc obligé de se débrouiller avec ce qu'il a » (in Richet, 2000 : 88). Le mot *damn* n'a en effet pas d'équivalent figé en français : le verbe *damner* et le nom *damnation*, plus archaïques, sont le plus souvent employés au second degré, pour attirer l'attention sur leur connotation religieuse. L'exclamation « *Damn!* » est de ce fait plutôt traduite, selon le contexte, par « Zut ! », « Mince ! » ou encore « Nom de Dieu ! », tandis que le verbe *damn* est généralement rendu par les verbes *condamner* et *maudire*. L'adjectif peut quant à lui être remplacé par « fichu », « maudit », « sacré », « satané », et beaucoup plus rarement, « damné ». Or la plupart de ces termes ne permettent pas de conserver la répétition qui caractérise l'attitude obsessionnelle du personnage de Rushdie, et ils ne véhiculent pas une connotation religieuse et profanatoire. Richet a ainsi constaté « la moins grande richesse du français pour ce qui concerne les interjections de type *Divin* »<sup>375</sup>, fait que reconnaissent les traducteurs qu'il a consultés (*ibid.* : 90). Pourtant, ces derniers « ne préconisent pas la création de nouvelles interjections pour pallier cette pauvreté » : selon Colin du Terrail, rien ne serait plus difficile et plus risqué (*ibid.*).

Guiloinéau a restitué la répétition frénétique de Zulfikar en optant pour l'interjection de type divin française « *Nom de Dieu !* ». Observons sa traduction en regard du texte de Rushdie :

---

<sup>374</sup> “The last thing I would do is to devise an interjection dictionary. It all depends on the circumstances: on the tone of the original. [...] To translate every interjection by a rigid equivalent would be ludicrous [...]” (in Richet, 2000 : 88).

<sup>375</sup> Pour la traductrice Isabelle Delord-Philippe, cela serait en partie dû à une meilleure connaissance de la Bible chez les anglo-saxons que chez les francophones, tandis que Pierre Bondil estime que cela tient à un « vieillissement de ces interjections », qui « ont en général gardé leur sens premier » en français, « alors que *My God, Hell*, etc. se sont beaucoup plus banalisées » (in Richet, 2000 : 90). Cela ne vaut cependant pas pour le français québécois contemporain, dont les locuteurs recourent très fréquemment à des interjections de type *Divin*, comme par exemple *Tabarnak* (dérivé de « tabernacle ») et *Cris* (issu de « Christ »).

<p>'You're a big man now! <b>Damn it to hell!</b> Still, and still you do it! Get yourself organized! Good for nothing! Who behaves <b>in this damn way</b>? Cowards, that's who! <b>Damn me</b> if I'll have a coward for a son...?' (398)</p>	<p>« Tu es grand maintenant! <b>Nom de Dieu!</b> Et tu le fais encore! Organise-toi! Bon à rien! Qui se conduit de <b>cette nom de Dieu de façon!</b>? Les lâches! Je n'aurai pas comme fils un <b>nom de Dieu de lâche...</b> » (416)</p>
---	--

Le juron « *nom de Dieu* » permet certes moins de variations que les formules anglaises à base de « *damn* », notamment parce qu'il ne peut faire office de verbe. Guiloineau a ainsi dû procéder, pour la première occurrence, à une transposition Verbe > Interjection (« *Damn it to hell!* » > « *Nom de Dieu!* ») – ce qui a entraîné l'omission du nom « *hell* ». Mais le juron français présente l'avantage de pouvoir être employé en tant que modifieur (syntagme adjectival) au sein d'un nom composé (« nom de Dieu de » + N). Guiloineau a exploité cette possibilité pour la seconde et la troisième occurrence, ce qui l'a amené à simplifier la syntaxe de la dernière phrase pour obtenir une seule proposition. La répétition de la préposition « *de* » souligne ainsi le caractère obsessionnel des paroles du personnage, et donc la nature colérique et compulsive de ce dernier, et l'on peut supposer que dans une telle exclamation, le « e » de sa troisième occurrence sera éliminé à l'oral (« Qui se conduit de cette nom de Dieu **d'**façon !? »).

Le juron français *nom de Dieu* était sans doute déjà aussi profane que *damn* dans les années 1980, mais tout comme lui, il a conservé sa dimension blasphématoire dans la mesure où il consiste à nommer expressément Dieu, ce qui est peu toléré dans la tradition chrétienne<sup>376</sup>. Il permet dans cette mesure de préserver la dimension transgressive du juron de Zulfikar, bien qu'il se soit davantage banalisé que les jurons profanatoires du type *Enfer et damnation!*, *Dieu du ciel!* ou *Jésus Marie Joseph!*, qui seraient perçus comme beaucoup plus archaïques et anachroniques, et ne permettraient pas de préserver la répétition de Rushdie, ne pouvant être employés comme des modifieurs. Enfin, l'interjection de type divin *Nom de Dieu!* nous semble aussi adéquate parce qu'elle appartient à un registre à peu près équivalent à celui du texte cible, soit le 3<sup>ème</sup> degré de notre graduation de niveaux de langue.

<sup>376</sup> L'un des dix commandements stipule que l'on ne doit pas invoquer en vain le nom du Seigneur hors de la prière : « Tu n'abuseras pas du nom du seigneur, ton Dieu. ».

Cet exemple confirme le fait qu'il est impossible de traduire un juron par une « équivalence figée », et que seul un traitement en contexte, au cas par cas, peut permettre de trouver une solution adéquate. De façon plus générale, Richet constate que « [l]es traducteurs sont [...] prioritairement fascinés par les interjections secondaires, et surtout par les jurons, avec un glissement possible vers l'ensemble plus général des “gros mots” » (2000 : 89). Les jurons sont en effet rarement négligés dans les traductions. Malgré la difficulté que ces marqueurs d'oralité représentent, l'exercice plaît aux traducteurs, peut-être parce qu'il leur permet de s'écarter de la langue académique policée et de se laisser aller à un langage plus libre et coloré. On peut se demander s'il en va de même de la langue injurieuse du vieux batelier Tai.

### 1.3. La langue injurieuse de Tai

#### Le texte original

Les trois répliques les plus représentatives de la voix de Tai se trouvent au début du roman, au stade du récit où le grand-père de Saleem, Aadam Aziz, n'est encore qu'un tout jeune homme. Elles en disent long sur ce personnage, du fait des multiples marqueurs d'oralité qui les composent. N'ayant connu que le Cachemire toute sa vie et étant très attaché à ses valeurs et à sa religion, l'Islam (malgré sa consommation importante d'alcool bon marché), Tai réagit très mal lorsqu'Aadam revient de son séjour en Allemagne, où il a appris la médecine occidentale.

Considérons sa première réplique :

**“A fine business. A wet-head nakkoo child goes away before he's learned one damn thing and he comes back a big doctor sahib with a big bag full of foreign machines, and he's still as silly as an owl. I swear: a too bad business.”** (17-18)

Le batelier rabaisse ici méchamment Aadam Aziz et dénigre l'apprentissage qu'il a reçu en Allemagne. Sa langue injurieuse est composée d'un ensemble de marqueurs d'oralité qui expriment son mépris tout en indiquant son origine géographique et

sociale. Pour commencer, l'extrait comprend deux phrases nominales (premier et dernier segments de l'extrait) et un enchaînement de trois propositions indépendantes reliées par le coordonnant « *and* », soit des structures syntaxiques suggérant un niveau de langue peu soutenu, typique de l'oral et correspondant à notre sens au troisième degré de notre graduation. Le premier syntagme de l'extrait (« a fine business ») et le terme Hindi « *sahib* », qui signifie « monsieur », « maître », voire même « seigneur », sont employés avec ironie. Le juron « *damn* » (« one damn thing »), qui sert ici d'intensifieur, la comparaison désobligeante « as silly as an owl », et l'expression péjorative « a too bad business »<sup>377</sup> expriment tous la désapprobation et le mépris de Tai et appartiennent à un registre informel (3<sup>ème</sup> degré de notre graduation). Enfin, les deux termes non-standard et relativement opaques « *wet-head* » et « *nakkoo* » peuvent être considérés comme du *slang*, correspondant dans cette mesure au niveau de langue 3 à 4 de notre échelle (registre informel à très informel). Ces termes étaient vraisemblablement employés par les Indiens peu éduqués du Cachemire du début du 20<sup>e</sup> siècle, du moins dans le groupe social et culturel auquel Tai est censé appartenir, soit celui des habitants de la région de Srinagar. Selon la quatrième entrée de l'Urban Dictionary, le nom composé *wet head* signifie « one who cries a lot »<sup>378</sup>. Le mot *nakkoo* est quant à lui un terme hindi qui signifie « *nosey* »<sup>379</sup> (ou « *nosy* »), soit « fouineur, curieux ». Ces deux termes opaques ont donc une connotation péjorative. Il faut cependant noter qu'ils apparaissent à un stade antérieur du récit, dans d'autres répliques de Tai (en particulier *nakkoo*, dont on relève plusieurs occurrences aux pages 12-13), où ils sont employés comme des appellatifs taquins adressés à Aadam-enfant, à l'époque où celui-ci ne cessait de poser des questions au batelier. Enfin on imagine le ton méprisant et l'énergie avec laquelle Tai doit accentuer le syntagme « big bag », en appuyant sur les consonnes plosives de l'allitération en /b/ et /g/.

Observons à présent ce deuxième extrait :

<sup>377</sup> En anglais britannique soutenu on aurait plutôt : « too bad a business ».

<sup>378</sup> [En ligne] <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=wethead> (consulté le 26/03/2019).

<sup>379</sup> SHABDKOSH English Hindi dictionary [En ligne] <https://www.shabdkosh.com/search-dictionary?lc=hi&sl=en&tl=hi&e=nakkoo> (consulté le 26/03/2019).

“**Big shot,**” Tai is spitting into the lake, “big bag, **big shot. Pah!** We haven’t got enough bags at home that you must bring back **that thing** made of **a pig’s skin** that makes one unclean just by looking at it? And inside, **God knows what all.**” (18)

Par son attitude (le crachat) et ses paroles, Tai exprime ici le mépris que lui inspire le médecin occidental que Aadam est devenu, ainsi que la sacoche en cuir que ce dernier a rapportée d’Allemagne et tout ce qu’elle représente à ses yeux, autrement dit, la dépravation du monde occidental. Il recourt à l’expression informelle<sup>380</sup> « *big shot* » (3<sup>ème</sup> degré de notre graduation), qui réfère à « une personne importante, un membre important d’une profession, d’une organisation » (OED), et non sans ironie, Aadam n’étant pas devenu un médecin renommé. Tai feint le dégoût à l’aide de l’interjection « *Pah!* ». Il suppose que le sac du jeune homme est fait de peau de porc, animal impur à ses yeux de musulman, de sorte que le simple mot « *pig* » est insultant dans sa bouche. Ici encore, on imagine toute l’énergie que Tai doit mettre dans sa prononciation des plosives /p/ et /k/ du syntagme « *pig’s skin* ». La syntaxe peut être perçue comme informelle du fait de l’enchaînement des deux propositions de la seconde phrase à l’aide de la simple conjonction « *that* » (« We haven’t got enough bags at home **that** you must [...] »). Dans le syntagme nominal « *that thing* », le déterminant démonstratif déictique *that* exprime la distance et donc le rejet, et le terme fourre-tout « *thing* » se substitue au nom *bag* pour déprécier l’objet qu’il désigne. L’idiotisme<sup>381</sup> *what-all* correspond, selon l’Urban Dictionary, à la forme plurielle du pronom *what* : « When more than one thing is involved, what-all represents all that is associated with something. People who say you-all typically also say what-all. *I’d like to learn to fly, but I don’t know what-all is involved* »<sup>382</sup>. Tai l’emploie donc ici pour désigner toutes les choses innommables qu’Aadam a rapportées de l’Occident. Cette locution appartient à un registre très informel (4<sup>ème</sup> degré de notre

<sup>380</sup> Notamment selon le dictionnaire Collins [En ligne]

<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/big-shot> (consulté le 28/03/2019).

<sup>381</sup> Le terme *idiotisme* désigne en linguistique une « “Construction qui apparaît propre à une langue donnée et qui ne possède aucun correspondant syntaxique dans une autre langue” (*Ling.* 1972) : *Un idiotisme est plutôt un syntagme figé rebelle à l’analyse grammaticale comme il y a en français* (DUPRÉ, 1972). *Des tournures comme il y a ou c’est... qui, c’est... que sont des idiotismes, particuliers au français; d’autres langues exprimeraient les mêmes rapports par des constructions différentes* (*Lang.* 1973) » (ILFi).

<sup>382</sup> Urban Dictionary [En ligne] <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=what-all> (consulté le 28/03/2019).

graduation). Enfin, emporté par sa colère, le vieux batelier prononce le nom de Dieu et prend le risque du blasphème.

Puis viennent les deux répliques suivantes :

“**Sistersleeping pigskin bag** from Abroad full of foreigners’ tricks. **Big-shot** bag. [...]” (19)

[...]

“Tell me this, Doctor Sahib : have you got in **that** bag made of **dead pigs** one of **those** machines that foreign doctors use to smell with ?” (20)

Tai continue à s’en prendre au sac d’Adam Aziz. Le terme très informel « *sistersleeping* » (degré 4 à 5 de notre graduation) est, selon Grekowitz, une métaphore de l’inceste (1996-1997 : 226), péché grave, condamné par l’Islam. Ce mot suggère donc un degré extrême d’impureté et se veut insultant. Le batelier insiste ensuite de nouveau sur la matière impure du sac (« *pigskin* »), puis il répète une troisième fois l’expression informelle « *big shot* ». Dans la réplique suivante, il apporte une touche de violence supplémentaire en mentionnant crûment les animaux morts dont le sac est fait (« *dead pigs* »), et l’on peut ici encore supposer qu’il exprime son mépris en appuyant fortement sur les plosives initiale /d/ et /p/, puis il emploie les déterminants démonstratifs dépréciatifs « *that* », associé au sac d’Adam, et « *those* », associé à son contenu.

On voit donc comment, dans les quatre extraits ci-dessus, la langue familière et injurieuse du vieux batelier caractérise le personnage en suggérant efficacement son origine socioculturelle et son rejet violent de l’Occident. Comment cette voix peut-elle être préservée dans la version française ? L’effet produit par tous les marqueurs d’oralité qui la caractérisent peut-il être reproduit à l’aide d’une approche traductive appropriée ?

### La traduction

Observons la traduction de la première réplique de Tai en regard du texte original :

<p>“A fine business. A <b>wet-head nakkoo</b> child goes away before he’s learned <b>one damn thing</b> and <b>he comes back a big doctor sahib</b> with a big bag full of foreign <b>machines</b>, and he’s still <b>as silly as an owl</b>. I swear: <b>a too bad business.</b>” (17-18)</p>	<p>« Une bonne affaire. Un <b>blanc-bec de jeunot</b> s’en va avant <b>d’avoir rien appris et quand il revient c’est</b> un grand docteur <b>sahib</b>, avec un gros sac plein de <b>machins</b> étrangers, et il est toujours <b>aussi bête qu’une chouette</b>. Je le jure, <b>c’est pas beau à voir.</b> » (26)</p>
--	--

La voix du batelier est dans l’ensemble bien préservée. Guiloineau a cependant procédé à un glissement de sens et à une standardisation (ou « adoucissement », ou encore « atténuation ») dans son traitement des termes de *slang* « *wet-head* » et « *nakkoo* ». Alors que ceux-ci appartiennent à un niveau de langue informel à très informel (degré 3-4 de notre graduation) et véhiculent des sens différents, les noms français « *blanc-bec* » et « *jeunot* » ne sont pas aussi informels (respectivement, degré 3 et degré 2-3) et sont presque synonymes, renvoyant ici tout deux au jeune âge d’Adam. Il était pourtant possible de préserver la dénotation et la connotation péjorative du terme « *nakkoo* » en recourant à la stratégie du niveau de langue et de *compensation in place* à l’aide du terme *fouineur*, sémantiquement plus proche et un peu plus informel que « *jeunot* » (degré 3). Cette solution conviendrait également pour les autres occurrences de « *nakkoo* » que Guiloineau a traduites à chaque fois par « *jeunot* ». Quant au terme « *wet-head* », qui apparaît quelques pages plus tôt comme un appellatif taquin (12), il ne peut être rendu à l’aide d’un terme trop péjoratif du type *pleurard*, *pleurnichard*, *pleurnicheur* (degré 3) ou *chialeur* (degré 3-4), qui serait trop insultant. Cela explique pourquoi le traducteur a traduit toutes ses occurrences par « *blanc-bec* », solution qui nous semble donc justifiée. On obtiendrait ainsi « un (petit) *blanc-bec* de *fouineur* » ou « un (petit) *fouineur* de *blanc-bec* », ou autre chose dans ce genre. La stratégie du *slang for slang* semble par contre peu envisageable dans la mesure où il est difficile de trouver des termes équivalents spécifiques à un groupe socioculturel français comparable.

Le juron « *damn* » n’a pas été traduit par un autre juron, sans doute parce qu’il serait maladroit d’en insérer un dans la proposition française correspondante. Cela a toutefois été compensé au niveau syntaxique par l’ellipse de la négation *ne* (« avant d’avoir rien appris » au lieu de « avant de **n’avoir** rien appris »), l’effacement d’un des deux termes de la négation (« *ne* » ou « *pas* ») signalant, à l’écrit, un « écart par

rapport à la norme de l'usage » (Demanuelli, 1993 : 90) et suggérant ainsi un langage informel (degré 3 de notre graduation). Cette opération relève donc de la stratégie du niveau de langue, qui a ainsi permis une *compensation in kind*. On note aussi plus loin une compensation d'ordre lexical : le nom anglais standard « *machines* » est traduit par le terme français informel et péjoratif « *machins* », compensant ainsi l'omission du juron « *damn* », cette modification étant donc de l'ordre de la *compensation in place*.

La comparaison désobligeante « as silly as an owl » a fait l'objet d'un calque avec rime en /ʒt/ (« aussi bête qu'une chouette »). L'expression péjorative et informelle « a too bad business » a été traduite par l'expression tout aussi péjorative « c'est pas beau à voir », dont le niveau de langue informel tient encore une fois à la troncation de la négation *ne pas*.

Enfin, la syntaxe très simple et informelle du texte original se retrouve dans la structure relâchée « ... et quand il revient **c'est** un grand docteur... », ainsi que dans les ellipses de négations que nous avons mentionnées.

Voici maintenant la traduction du passage suivant :

<p>“<b>Big shot,</b>” Tai is spitting into the lake, “big bag, <b>big shot. Pah!</b> We haven’t got enough bags at home <b>that</b> you must bring back <b>that thing made of a pig’s skin</b> that makes one unclean just by looking at it? And inside, <b>God knows what all.</b>” (18)</p>	<p>« <b>Gros bonnet</b> », Tai crache dans le lac, « gros sac, <b>gros bonnet. Peuh !</b> On n’a pas assez de sacs chez nous <b>que</b> tu as dû rapporter <b>ce truc en peau de porc</b> qui rend impur <b>rien qu’à</b> le regarder ? Et à l’intérieur, <b>Dieu seul sait ce qu’il y a.</b> » (27)</p>
---	--

Toutes les occurrences de l'expression familière « *big shot* » ont été traduites par l'expression française très proche « *gros bonnet* » (degré 3 de notre graduation), qui convient mieux que le nom commun « *ponte* », dont le niveau de langue serait trop soutenu (degré 1-2). L'interjection « *Pah!* » a été remplacée par l'interjection française « *Peuh !* », qui suggère aussi le dégoût. La syntaxe de la phrase (« On n'a pas assez de sacs chez nous **que** tu as dû... »), calquée sur la syntaxe du texte anglais (« We haven't got enough bags at home **that** you must... »), évoque un parler tout aussi relâché et familier en français. Le déictique dépréciatif « *that* » (dans « that thing ») ne

pouvait être conservé (à moins de le traduire par « ç'te »), ce qui a donné lieu à une *compensation in place* : Guiloineau a accentué l'emploi négligé du nom fourre-tout « *thing* » et sa connotation péjorative à l'aide du nom « *truc* », plus péjoratif et informel (degré 3) que son alternative neutre, « chose ». Il a ensuite traduit « *pig* » par le nom « *porc* » au lieu du nom *cochon*, optant ainsi pour le terme que l'on utilise pour désigner le cochon mort utilisé pour la cuisine ou la charcuterie, qui inspire certainement le dégoût de Tai. Ce choix lexical permet aussi de conserver la plosive /p/, qui peut ainsi être appuyée sur un ton méprisant, comme dans le texte de Rushdie. L'idiotisme très informel « *what all* » (degré 4) n'a pu être restitué, n'ayant pas d'équivalent en français, mais cela a été compensé dans la phrase précédente (*compensation in place*) par la tournure « rien qu'à le regarder », à notre sens plus informelle que « just by looking at it ». Enfin, l'invocation de Dieu a été conservée.

Passons à présent à la traduction des deux derniers extraits :

<p>“<b>Sistersleeping pigskin bag</b> from Abroad full of <b>foreigners’ tricks</b>. <b>Big-shot bag</b>. [...]” (19) [...] “Tell me this, Doctor Sahib : have you got in <b>that bag made of dead pigs</b> one of <b>those</b> machines that foreign doctors use to smell with ?” (20)</p>	<p>« <b>Saleté de sac de porc</b> de l'étranger, plein de <b>trucs étrangers</b>. <b>Le sac d'un gros bonnet</b>. [...] » (27-28) [...] « Dis-moi, docteur sahib, <b>dans ta trousse en porc crevé</b>, est-ce que tu as un de ces appareils dont les médecins étrangers se servent pour sentir? » (29)</p>
---	---

L'idée d'impureté véhiculée par l'expression insultante « *sistersleeping* » a été remplacée par le nom familier et très péjoratif « *saleté* ». Ce dernier étant malgré tout plus standard que l'agglutination de Tai, on peut estimer que cette traduction consiste en une standardisation (passage du degré 4-5 au degré 3-4 de notre graduation). Une solution pouvait être de recourir à la stratégie du niveau de langue en optant pour un mot plus grossier et offensant, comme par exemple le terme *saloperie* (degré 5) (« Saloperie de sac de porc »). Guiloineau a cependant compensé cette atténuation ailleurs (*compensation in place*) à l'aide de la stratégie du niveau de langue : le nom de registre standard « *trick* » (degré 2) est remplacé par le terme plus informel et péjoratif « *truc* » (degré 3) ; et dans la réplique suivante, la mention des cochons morts (« made of dead pigs ») a été l'occasion d'introduire le terme à

connotation péjorative « crevé », plus informel (degré 3-4) que l'adjectif *mort*, mais aussi plus percutant d'un point de vue phonétique grâce à sa plosive initiale /k/. Enfin, si les déictiques dépréciatifs ne pouvaient être conservés, « *that* » a été remplacé par le déterminant possessif « *ta* », qui rattache ainsi le sac infâme à son possesseur, tandis que l'antéposition de la circonstancielle de lieu « dans ta trousse en porc crevé » produit une syntaxe relâchée à connotation populaire (degré 3-4).

Pour restituer le parler populaire et injurieux d'un personnage comme Tai en traduction française, il faut donc prêter une attention particulière aux connotations stylistiques, socio-géographiques et axiologiques<sup>383</sup> véhiculées par chacun des marqueurs d'oralité du texte source, mais aussi aux caractéristiques phonétiques et prosodiques de certaines unités lexicales qui suggèrent une prononciation particulière (Cf. « **big bag** », « **pig's skin** », « **dead pigs** »). Les *style markers* de nature lexicale (mot ou expression) les moins problématiques peuvent être traduits par un équivalent direct. Certaines structures syntaxiques dénotant un registre informel peuvent être simplement calquées, tandis que d'autres doivent être compensées par des marqueurs syntaxiques suggérant un niveau de langue équivalent (stratégie du niveau de langue). Guiloineau a procédé à des standardisations pour traduire certains marqueurs lexicaux dont la dénotation et les connotations sont difficiles à restituer en français (en particulier « *nakekoo* » et « *sistersleeping* »). Il était pourtant possible de reproduire partiellement leur effet en les remplaçant par des termes aux connotations et au niveau de langue approchant (*compensation in place*), ou bien en les compensant à l'aide de marqueurs syntaxiques dénotant un niveau de langue similaire (*compensation in kind* ou *compensation in place*). La stratégie du niveau de langue s'avère particulièrement efficace pour préserver la langue familière de Tai. La plupart des autres stratégies sont inadéquates : la standardisation (ou atténuation), l'omission (ou effacement) et la paraphrase (ou explicitation) ne sont évidemment pas souhaitables, quel que soit le texte source ; et dans le cas présent, ni l'emprunt, ni l'invention (ou création lexicale) n'aurait permis d'obtenir un résultat satisfaisant.

Ces conclusions ne s'appliquent cependant pas toutes au parler familier de la jeune Evie Burns, dont l'idiolecte se démarque des autres voix du roman.

---

<sup>383</sup> Nous employons donc ici le terme *connotation* au sens large.

## 1.4. Du dialecte littéraire à l'idiolecte littéraire d'Evie Burns

### 1.4.1. Le dialecte littéraire : définition et implications en traduction

L'expression *literary dialect* aurait initialement été employée par Sumner Ives pour désigner le texte que produit un auteur lorsqu'il essaye de représenter, à l'écrit, un parler spécifique à une région ou à un groupe social, ou aux deux<sup>384</sup>, le terme *dialect* étant ici employé dans un sens très large. Un auteur invente ainsi un « dialecte littéraire » pour « recréer dans le discours de fiction, l'illusion d'un dialecte ou d'un sociolecte existant à une période donnée, dans une communauté donnée, une zone géographique donnée, etc. » (Bruneaud-Wheal, 2013 : 457), soit pour signaler l'appartenance d'un personnage à un groupe particulier dont le parler est considéré comme non standard (dialecte, patois, sociolecte) par rapport à une langue de référence. Un tel « dialecte » consiste nécessairement en une combinaison de marqueurs « phonostylistiques »<sup>385</sup> (par exemple des formes orthographiques et/ou grammaticales non standard) qui informent le lecteur sur l'identité d'un personnage en rattachant celui-ci à un milieu social donné et/ou à une zone géographique précise. Dans une œuvre romanesque, les « dialectes littéraires » se démarquent généralement de la *koiné*, c'est-à-dire la langue commune de référence avec laquelle ils coexistent<sup>386</sup>. Enfin, il nous semble important de noter qu'un auteur de fiction peut élaborer un *literary dialect* dans le simple but d'amplifier l'oralité et l'illusion de réel de ses dialogues.

Comme le note Bruneaud-Wheal, d'autres expressions sont utilisées pour désigner ce procédé stylistique. Annick Chapdelaine et Gillian Lane-Mercier parlent de « sociolecte littéraire » (Chapdelaine & Lane-Mercier, 1994) ; Janet Holmgren McKay y fait référence à l'aide du terme « *vernacular* » (McKay, 1976/1984) ; Bo

---

<sup>384</sup> “[...] an author’s attempt to represent in writing a speech that is restricted regionally, socially, or both” (Ives, 1950 : 137, cité par Bruneaud-Wheal, 2010 : 138).

<sup>385</sup> « [...] *phonostylistic features* (Léon, 73: 1993) give information on speakers’ physiological characteristics, and on their regional and social backgrounds. These features are relatively permanent and enable listeners to distinguish both groups and individuals » (Jobert, 2013 [En ligne]).

<sup>386</sup> Berman remarque, à propos de la tendance déformante de « l’effacement des superpositions de langues » que « dans une œuvre en prose – au premier chef romanesque – les superpositions de langues sont de deux sortes : des dialectes coexistent avec une *koiné*, plusieurs *koinai* coexistent » (1999 : 66).

Pettersson se contente de « *nonstandard English* » (Pettersson, 1999) (in Bruneaud-Wheal, 2010 : 137) ; Barbara Folkart emploie quant à elle les expressions « *écriture lectale* » et « *écritures-déviances* » (1991 : 170, 178). Cette liste de dénominations n'est sans doute pas exhaustive.

La traduction d'un dialecte littéraire est problématique pour plusieurs raisons. Folkart remarque notamment que « l'«*écriture parlée*», qu'elle mobilise un sociolecte ou un dialecte, pose le problème de l'homologation des univers sociolinguistiques » (1991 : 177), de sorte que « la traduction se heurte [...] à la quasi-impossibilité de réactualiser les valeurs à la fois sémiotiques et pragmatiques de l'écriture lectale » (*ibid.* : 178). En effet, la majorité des univers sociolinguistiques qui cohabitent au sein d'une seule et même langue-culture sont difficiles à identifier parce qu'il ne sont pas homologués, autrement dit, il ne sont pas officiellement reconnus et enregistrés dans des outils de médiation tels que des dictionnaires et des encyclopédies.

Plusieurs théoriciens se sont penchés sur la traduction en français des dialectes littéraires qui caractérisent certaines œuvres anglophones célèbres, comme *The Adventures of Huckleberry Finn* de Twain, *Moby-Dick* de Melville, *White Teeth* de Zadie Smith, *Great Expectations* de Dickens, *Lady Chatterley's Lover* de D.H. Lawrence, ou encore *Trainspotting* et *Porno* d'Irvine Welsh. Les traductologues qui ont analysé les versions françaises de ces romans arrivent tous au constat d'échec suivant : les voix des personnages n'ont pas été restituées de façon satisfaisante dans les versions traduites, bien que les traducteurs aient adopté des approches variées.

Certains traducteurs français des œuvres citées ci-dessus n'ont pas hésité à recourir à des marqueurs phonographologiques de l'oral (une orthographe plus ou moins phonétique) pour tenter de restituer l'accent des personnages. Les théoriciens de la traduction constatent cependant que l'accent ainsi produit, nécessairement différent de celui de l'œuvre originale, est dans la plupart des cas caractéristique d'un parler populaire, soit d'un niveau de langue familier, mais pas d'un dialecte particulier. Si, comme on l'a vu concernant la langue familière de Tai, la stratégie du niveau de langue peut convenir pour traduire des termes et expressions de *slang* – ceux-ci étant forcément caractérisés par un registre informel – elle semble peu adéquate pour restituer un accent régional. D'autres traducteurs ont préféré recourir

à des marqueurs d'oralité purement syntaxiques ou lexicaux, non spécifiques à un accent particulier. Bernard Hoepffner a ainsi traduit la voix d'Huckleberry Finn sans chercher à suggérer un accent particulier mais en tentant de « recréer l'illusion d'une parole qui vient d'ailleurs » (Bruneaud-Weal, 2010 : 153). Dans les deux cas, les traducteurs ont tendance à recourir à des marqueurs qui indiquent un niveau de langue populaire.

Génin, qui a étudié la traduction des voix exotiques dans *Moby-Dick* et de la polyphonie de *White Teeth* de Zadie Smith, a ainsi constaté qu'il est souvent difficile de distinguer voix exotique et registre populaire dans les traductions françaises. Elle montre par exemple que le traducteur français de *White Teeth* a recouru au même marqueur phonographologique pour suggérer l'accent antillais des uns et le cockney des autres : le remplacement du <e> muet par une apostrophe, qui permet d'indiquer à la fois la non-rhoticité – trait distinctif de l'accent antillais – et la chute du <e> muet – indication graphique d'un niveau de langue populaire. Il y a de ce fait « risque de confusion entre les voix antillaises et les voix populaires » (Génin, 2004 : 65) et « le cockney de l'original est réduit à un sociolecte, ce qui ne permet pas de rendre compte des passages où l'importance de l'accent local domine sur le registre » (*ibid.* : 69).

On retrouve ce même phénomène d'uniformisation (ou standardisation) dans les traductions de *Trainspotting* et de *Porno* d'Irvine Welsh. Alors que l'auteur a rendu l'accent écossais des personnages à l'aide d'une transcription graphique déconcertante pour le lecteur anglophone (Vreck, 2004 : 43), leur dialecte et leur accent sont simplement suggérés à l'aide de marqueurs caractéristiques d'un parler populaire, comme, par exemple, la retranscription phonétique d'une prononciation relâchée propre à l'oral (voir Lefebvre-Scodeller, 2010). Ce choix peut sembler justifié dans la mesure où ces personnages, qui vivent dans des conditions de vie sordides dans une Écosse en pleine dépression économique, s'expriment dans une langue très familière, et parfois grossière, mais il ne permet pas pour autant de préserver le dialecte littéraire qui caractérise l'œuvre originale. Les traductions françaises de *Great Expectations* et de *Lady Chatterley's Lover* n'ont pas non plus échappé à ce phénomène de neutralisation des langues vernaculaires. Marie-Sylvine

Muller remarque ainsi, au sujet du parler de Joe, que « la traduction fait sans dommage l'économie du dialecte au profit de marques simplement populaires et de caractéristiques individuelles » (2004 : 81), et concernant la traduction de la voix de Mellors, elle affirme aussi qu' « il manque l'ancrage dans une communauté culturelle précise » et que « le projet, annoncé par Nordon [le traducteur] dans sa préface, de montrer comment chez Mellors la langue dominée revendique sa dignité, n'a pas été pleinement mené à bien » (*ibid.*).

Selon Muller, le traducteur a tenté de restituer le dialecte de Mellors à l'aide d' « éléments français qui fonctionnent comme des signaux conventionnels de parler populaire ou paysan » (*ibid.* : 76). Génin constate elle aussi que les marqueurs qui signalent les voix exotiques de *Moby-Dick* « relèvent plus du codage arbitraire que de la retranscription fidèle, et fonctionnent grâce à l'accord tacite du lecteur », ce codage « se limitant à quelques graphies immédiatement identifiables par le lecteur », en particulier dans le domaine de la prononciation, car « l'écrit manque cruellement d'instruments adéquats pour rendre compte des variations multiples des voix » (2000 : 261). La chute du « e » muet, peut ainsi être perçu comme « un code propre au français écrit » servant à « stigmatiser le registre populaire », et non pas une représentation réaliste de l'oral dans l'écrit, puisque « de nombreux « e » placés entre consonnes ne sont pas prononcés en français standard » (Génin, 2004 : 69). De tels codes existent également en anglais<sup>387</sup>, mais ils sont visiblement plus nombreux et variés. Cette limitation propre à la langue française tiendrait à une divergence entre tradition littéraire anglo-saxonne et tradition littéraire francophone :

La traductrice [de *White Teeth*] s'est battue avec l'abondance, la variété et la précision des marqueurs d'accent dans un roman qui peut se lire comme une étude sur les accents et qui s'inscrit dans une tradition littéraire anglo-saxonne forte (Faulkner, Twain, Sillitoe...). Les ressources sont plus limitées en langue d'arrivée car une telle tradition littéraire n'est pas aussi développée en français. (Génin, 2004 : 71)

---

<sup>387</sup> « Realist representations of dialect speech in literary writing do not work through exact correlation with an actual referent (an actual dialect outside the text), but are perceived as credible because they mobilize codes that are significant to the reader » (Cooper, 1994 : 27).

Le système de codage arbitraire évoqué par Génin semble donc incontournable parmi les procédés de traduction réservés aux dialectes littéraires. Or c'est un marqueur fort qui monopolise l'attention du lecteur et risque de ralentir sa lecture tout en gommant les nuances introduites par d'autres marqueurs, c'est pourquoi les traducteurs y recourent généralement avec parcimonie. Un autre code occasionnellement usité pour signaler un accent populaire consiste à recourir à une « ortographe fonétique » à la Queneau. Ce marqueur étant employé plus rarement que celui que nous venons de mentionner, il génère des répliques d'autant moins lisibles.

Génin déplore par ailleurs le fait que certains traducteurs de *Moby-Dick* ont eu tendance à « systématiser ce qui ne l'était pas », en particulier Giono, qui a donné un accent noir à tous les personnages noirs, estimant ainsi que « les traducteurs ont recours à des modèles, créations littéraires de parler exotiques, n'ayant pas de connaissance directe de ces voix », ce qui multiplie « le risque de déformation et de caricature » (2000 : 261). Ce travers correspond à la tendance déformante de l'exotisation (Berman, 1999 : 63-64), qui consiste à

[...] exagérer dans le texte d'arrivée la distance entre vernaculaire et standard, avec pour corollaire le phénomène de vulgarisation, à travers une amplification des marqueurs sociolectaux (glissement d'une langue marquée à une langue très marquée, très connotée stylistiquement) ou vers une langue très familière voire vulgaire [...] (Bruneaud-Wheal, 2010 : 141)

Selon Bruneaud-Wheal, les neuf premières traductions françaises de *The Adventures of Huckleberry Finn*, célèbre roman « polyglossique » de Mark Twain, tombent dans l'un ou l'autre de ces deux travers (standardisation ou exotisation) : aucune n'a su « restituer les multiples voix du roman, dont la vernacularité de Huck ou la parole noire de Jim » (2010 : 140).

S'agissant de la traduction des dialectes et patois, la stratégie de traduction assez rare du *dialect-for-dialect*, consiste à remplacer un dialecte de la langue-culture de départ par un dialecte de la langue-culture d'arrivée. Elle recoupe de fait la stratégie de *slang-for-slang*, tout dialecte comprenant des termes de slang. Berman assimile une

telle approche à la tendance déformante de l'exotisation. Selon lui, « *Seules les koinai, les langues "cultivées", peuvent s'entretraduire*. Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original » (1999 : 64). Cela n'a pas empêché certains traducteurs de s'y essayer. Vreck rend ainsi compte de l'« exercice de style » auquel Jacques Landrecies s'est soumis et qui visait à traduire un extrait de *Trainspotting* en substituant un authentique accent picard à l'accent écossais d'origine (2004 : 45). Elle conclut que cela a produit un texte hermétique, très peu lisible et compréhensible, si ce n'est pour les lecteurs comprenant le picard (*ibid.* : 45-46). Cette même stratégie a été adoptée par Freddie Michalski, traducteur du roman policier *Docherty* de William McIlvanney, en suggérant le parler écossais à l'aide d'un « picard minimal » (Landrecies, 2001 : 65 ; Dawson : 2004 : 52) :

Il s'agit en fait d'un français populaire dialectalisé, teinté de traits picards notoires, mais sans véritables mots pleins. Phonétiquement on retrouve le chuintement, mais les marqueurs sont surtout d'ordre morphologique : les mots-outils, les imparfaits en /o/, la neutralisation de l'article défini, et, plus significatifs peut-être, du moins pour le grand public, les pronoms disjoints, *mi, ti, li* qui scandent la plupart des interventions. Et c'est à peu près tout. » (Landrecies, 2001 : 65)

Le choix du picard est parfaitement justifié dans ce cas précis par la similitude des contextes économiques, géographiques et culturels, le patois des mineurs écossais étant traduit par le patois des mineurs du Nord-Pas-de-Calais (Dawson, 2004 : 51-52 ; Génin, 2004 : 71). La stratégie du *dialect-for-dialect* peut donc fonctionner dans certains cas très particuliers, mais elle a pour inconvénient de « cantonne[r] automatiquement l'œuvre au registre régionaliste », ce qui constitue probablement un obstacle insurmontable à sa diffusion » (Dawson, 2004 : 52). De plus, en assimilant un personnage à une réalité socio-culturelle de la langue-culture cible, celle-ci est mise en valeur, éloignant ainsi l'œuvre traduite de sa langue-culture source.

Ces différentes options qui s'offrent au traducteur (uniformisation, exotisation et le *dialect-for-dialect*) et qui ont ainsi toutes pour effet de déformer, d'une manière ou d'une autre, le parler d'un personnage donné, « ne sont pas

mutuellement exclusives et peuvent constituer des options alternatives au sein d'une même traduction. » (Bruneaud-Wheal, 2010 : 141).

Quant à la dixième traduction française de *The Adventures of Huckleberry Finn*, réalisée par Bernard Hoepffner en 2008 et considérée comme « novatrice, voire inédite » (Bruneaud-Wheal, 2010 : 143), elle se rapproche de l'« idéal bermanien » du « travail sur la lettre et de la restitution de celle-ci » (*ibid.* : 145) :

Lorsque c'est possible, Hoepffner effectue une traduction au plus près, il reproduit la syntaxe typique du parler de Huck autant que possible. Cette volonté s'éloigne de la conception traditionnelle du savoir traduire et de la « rationalité cibliste » de la traduction du sens, telle que prônée par Ladmiral (2004 : 58) entre autres. (Bruneaud-Wheal, 2010 : 146)

Bruneaud-Wheal rapporte que Hoepffner dit avoir tenté de produire « quelques chose qui n'est pas exactement du français »<sup>388</sup> en imitant autant que possible la syntaxe du texte original (*ibid.* : 153). Selon elle, cette traduction parvient à « recréer [...], parfois, l'illusion de l'oralité » (*ibid.* : 154), bien que Hoepffner n'ait pas préservé tous les marqueurs phonographologiques de l'oral (les contractions par exemple) (*ibid.* : 148). Cependant, elle démontre, exemples à l'appui, que ce principe de littéralité a ses limites et doit être « remis en question lorsque le texte le requiert » (*ibid.*). Elle finit ainsi par conclure que « la charge sémiotique du sociolecte est perdue » et que, étant « déhistoricisé, le texte perd sa cohésion interne » (*ibid.* : 154)<sup>389</sup>.

Qu'en est-il du parler d'Evie Burns, personnage dont l'idiolecte très spécifique se distingue des autres voix de MC ? Sa traduction est-elle également soumise aux tendances que nous venons de mentionner ? Peut-on identifier ou concevoir une ou des stratégies alternatives ?

---

<sup>388</sup> Hoepffner, entretien, dans Leménager, 2008.

<sup>389</sup> Cela peut s'expliquer par la « prédilection » de Hoepffner « pour les expressions idiomatiques, archaïsantes ou argotiques » (Bruneaud-Wheal, 2010 : 153).

### 1.4.2. L'idiolecte littéraire d'Evie Burns

La voix de l'adolescente Evie Lilith Burns, tout comme celle de personnages célèbres tels que Huckleberry Finn, Mellors, ou encore de Joe<sup>390</sup>, est caractérisée par un idiolecte complexe composé d'un ensemble de marqueurs qui suggèrent une façon de parler idiosyncratique, propre au personnage, mais néanmoins ancrée dans un contexte socioculturel et linguistique spécifique. Son parler n'étant pas issu d'un dialecte<sup>391</sup> précis, nous préférons le désigner à l'aide de l'expression *idiolecte littéraire*, par analogie avec la formule de Ives.

#### Le texte original

Le parler d'Evie, voisine et camarade de Saleem, contribue à l'oralité des dialogues tout en se démarquant nettement des voix des autres personnages. Ces derniers, pour la plupart des Indiens d'origine et de naissance, pratiquent l'anglais d'Inde, qui est la langue commune de référence, standard et non marquée, ou *koiné*, de l'univers diégétique du roman (Cf. Chapitre 2, partie 2.2.). L'idiolecte littéraire de la jeune américaine Evie Burns, âgée de dix-onze ans et arrivée tout droit des Etats-Unis, tranche avec cette dernière et fait un portrait à charge du personnage. Il est caractérisé par un anglais non-standard (par rapport à l'anglais britannique et l'anglais d'Inde), un niveau de langue très informel et une élocution qui suggère un accent américain, mais aussi une déformation due à la gêne causée par son appareil dentaire – auquel Saleem-narrateur fait allusion à plusieurs reprises en exprimant la fascination qu'il lui inspire.

Dès son arrivée sur le Domaine de Methwold, Evie s'autoproclame chef de la petite bande : « From now on, there's a new big chief around here. Okay, Indians? Any arguments? » (253). Le ton agressif et irrespectueux sur lequel elle s'adresse à ses nouveaux voisins autochtones trahit son sentiment de supériorité, voire le

---

<sup>390</sup> Dans *Great Expectations*.

<sup>391</sup> Nous employons ici le terme *dialecte* au sens strict, qui correspond à la définition suivante : « Forme particulière d'une langue, intermédiaire entre cette langue et le patois, parlée et écrite dans une région d'étendue variable et parfois instable ou confuse, sans le statut culturel ni le plus souvent social de cette langue, à l'intérieur ou en marge de laquelle elle s'est développée sous l'influence de divers facteurs sociaux, politiques, religieux, etc. » (TLFi).

mépris qu'ils lui inspirent, notamment lorsqu'elle exhorte ses camarades à la regarder faire du vélo :

(1) "Hey, you! Alla you! Hey, whassamatter? You all deaf or what?" (252)

(2) "Hey, you widda leaky nose! Stop watching the schoopid ball, ya crumb! I'll showya something worth watching!" (252)

(3) "Lookit me now: watch me go, ya dummies!" (252)

(4) Now we noticed that our heroine packed a Daisy air-pistol on her right hip... "More to come, ya zeroes!" she yelled, and drew the weapon. (253)

Elle est sans pitié pour leur voisine attardée mentale, Toxy Catrack, qui apparaît à la fenêtre de la chambre dont elle est prisonnière :

(5) "Wrong inna head," she opined carelessly to us all, "Oughta be put down like rats." (253)

Et elle adopte ce même ton méprisant pour parler de et à Saleem :

(6) "Who? *Him*? Whynt'cha tell him to jus' go blow his nose? That sniffer? He can't even ride a *bike*!" (257)

(7) "O ya little creep, ya pile of snot, ya wrecked my . . ." (259)

Bien que la voix d'Evie se démarque nettement de toutes les autres, ses répliques ne sont pas illisibles : Rushdie a certainement évité de trop forcer le trait pour ne pas rebuter le lecteur<sup>392</sup>. Le parler non-standard de l'adolescente est cependant très marqué : il indique l'origine sociale, géographique et culturelle du personnage, sans pour autant permettre d'identifier un sociolecte et un accent américain précis, et il trahit en même temps son caractère de garçon manqué intrépide et autoritaire, ainsi que son défaut d'élocution. Tentons d'identifier les différents éléments qui composent cet idiolecte littéraire.

---

<sup>392</sup> Rushdie a déploré « l'hermétisme de la langue des trois mousquetaires, Mulvaney, Ortheris et Learoyd » du recueil de nouvelle *Soldiers Three* de Rudyard Kipling (Vreck, 2004 : 42).

On remarque tout d'abord les nombreuses phrases exclamatives et l'interjection primaire<sup>393</sup> récurrente « *Hey* » (1, 2), qui suggèrent à la fois l'énergie débordante de la gamine et son anglais américain. Sur le plan lexical, les appellatifs insultants qu'elle profère reflètent son caractère agressif, tout en suggérant en même temps un milieu socio-culturel populaire. Elle appelle ses camarades « *dummies* » (3) et « *zeroes* » (4) et traite Saleem de « *crumb* » (2) « *sniffer* » (6), « *little creep* » (7) et « *pile of snot* » (7), autant de termes qui correspondent au degré 3 à 4 de notre graduation de niveaux de langue.

Sur le plan syntaxique, on note l'emploi récurrent du vocatif « *ya* » (*you*) devant chacun des appellatifs que l'on vient de citer. Cette structure, qui renforce l'oralité du texte, indique elle aussi un niveau de langue populaire (degré 3-4 de notre graduation) tout en dénotant l'agressivité du personnage. Par ailleurs, plusieurs phrases sont caractérisées par leur syntaxe elliptique très négligée, qui suggère également un sociolecte populaire (4<sup>ème</sup> degré de notre graduation). On constate ainsi l'effacement du verbe-auxiliaire (« *You Ø all deaf or what ?* » (1)), du sujet (« *Ø Oughta be put down like rats.* » (5)) ou des deux (« *Ø Wrong inna head* » (5) et « *Ø More to come* » (4)).

Sur le plan phonétique, on relève trois types de marqueurs phonographologiques principaux : un certain nombre d'élisions et de contractions indiquent une prononciation négligée et/ou un accent américain et/ou un défaut d'élocution. Le mot *stupid* devient « *schoopid* », perdant ainsi ses phonèmes consonantiques /s/, /t/ et /j/ au profit du son unique /ʃ/<sup>394</sup>. On observe également plusieurs agglutinations avec élision de consonnes : « *Alla* » (1) pour « *all of* » (effacement du son /v/); « *wassamatter* » (1) pour « *what's the matter* » (effacement des sons /t/ et /ð/ au profit du son /s/); « *widda* » (2) pour « *with the* » (effacement du sons/ð/) et « *inna* » (5) pour « *in her* ». On trouve aussi quelques contractions avec élision de phonèmes consonantiques et vocaliques : « *Whyn't'cha* » (6) pour « *Why don't you* » (effacement des sons /d/, /əʊ/ et /j/ au

<sup>393</sup> Comme nous l'avons vu, Richet considère que les interjections primaires « rassemblent les cris et les interjections vocaliques » (2000 : 83).

<sup>394</sup> Le son vocalique /u:/ (<oo>) se substituant ici au son vocalique /ju:/ à cause de la disparition de la plosive /t/.

profit du son /ʃ/) et « jus'go » (6) pour « just go » (effacement du son /t/). La substitution de certaines consonnes par les fricatives /s/ et /ʃ/ semble notamment causée par la gêne élocutive due à l'appareil dentaire.

Enfin, on observe une démultiplication de la voyelle <a>, qui se substitue ici à d'autres lettres et renvoie en fait au son /ə/, ou schwa, voyelle faible propre aux syllabes non accentuées (« *Alla* » (1) > « all of » ; « *oughta* » (5) > « ought to » ; « *ya* » (2, 3, 4, 7) > « you » ; « *Whyn't'cha* » (6) > « Why don't you »). Bien que cette fréquence de la forme faible /ə/ dans les syllabes non accentuées soit tout à fait normale à l'oral, sa représentation graphique à l'aide de la lettre <a> a pour effet d'attirer l'attention du lecteur sur cette accumulation de formes faibles, qui, tout comme les élisions mentionnées ci-dessus, évoquent une prononciation négligée et/ou un accent américain caricatural.

C'est donc de la combinaison assez dense de tous ces marqueurs d'oralité lexicaux, syntaxiques et phonographologiques qu'est composé l'idiolecte littéraire de l'adolescente.

### La traduction

Considérons à présent la version française de ces répliques en regard du texte original :

(1) "Hey, you! Alla you! Hey, whassamatter? You all deaf or what?" (252)	« Hé ! Qu'ez' qu'iz' passe ? Vous êtes sourds ou quoi ? » (267)
(2) "Hey, you widda leaky nose! Stop watching the schoopid ball, ya crumb! I'll showya something worth watching!" (252)	« Hé ! Toi, l' grand morveux ! Arrête de regarder chette balle chtupide ! J' vais t' faire voir quelque chose qu'en vaut la peine ! » (267)
(3) "Lookit me now: watch me go, ya dummies!" (252)	« Regardez-moi ! Ça vous la coupe ! » (267)
(4) "More to come, ya zeroes!" (253)	« Y en a qu'en veulent, les nullards ! » (268)
(5) "Wrong inna head, [...] 'Oughta be put down like rats." (253)	« Ça va pas dans sa tête (...) Mérite d'être écrasée comme un rat. » (269)
(6) "Who? Him? Whynt'cha tell him to jus' go blow his nose? That sniffer? He can't even ride a bike!" (257)	« Qui ? Lui ? Pourquoi est-ce que tu lui dis pas d'aller se moucher ? Ce renifleux ! l' sait même pas faire du vélo ! » (272)
(7) "O ya little creep, ya pile of snot, ya wrecked my . . ." (259)	« Oh ! Petit con, tas de morve, t'as cassé mon... » (274)

On constate tout d'abord que l'énergie inhérente à la voix d'Evie a globalement été préservée : les exclamatives et l'interjection primaire « *Hey* » (1, 2) et « *O* » (7) ont été traduites par leur équivalent direct (« *Hey* » > « Hé » ; « *O* » > « Oh »), à l'exception de « *Alla you!* » (1), que Guiloineau a omis, ce vocatif pluriel étant difficile à restituer en français (« Vous tous ! » semblerait peu naturel), et de la seconde occurrence de « *Hey* » (1), qui aurait pourtant pu être restituée.

Concentrons-nous sur le lexique familier. Certaines unités lexicales ont été efficacement traduites à l'aide de leur équivalent direct : « *zeroes* » (4) est remplacé par le terme insultant et très informel « nullards ». Le nom « *sniffer* » (6), créé par affixation à partir du verbe « *sniff* », est efficacement rendu par le nom non lexicalisé « renifleux », dérivé du verbe « renifler » par un processus d'affixation similaire. L'appellatif très injurieux et informel « *creep* » (7) est remplacé par le terme non moins injurieux et informel « con ». Les appellatifs insultants et informels « *crumb* » (2) et « *dummies* » (3) ont été omis, mais ont visiblement fait l'objet de *compensations in place*, puisqu'on trouve dans la traduction des tournures syntaxiques à connotation populaire absentes du texte original : d'une part « je vais te faire voir » (« J' vais t' faire voir quelque chose qu'en vaut la peine ! » (2)), et d'autre part l'expression familière « Ça vous la coupe ! » (3), contemporaine de l'époque à laquelle se déroule la scène (les années 1950). En (2), Guiloineau a en plus ajouté l'appellatif insultant « *morveux* » en remplaçant « you widda leaky nose! » par « Toi, l' grand morveux ! », au lieu de se contenter d'une traduction littérale (« Toi, avec le/ton nez qui coule »). Enfin, le syntagme « *pile of snot* » (7) n'étant pas idiomatique, il se prête sans problème à une traduction littérale (« tas de morve »). L'exclamation « *ya, dummies!* » (3) pouvait être restituée par « bande/espèce de crétins ! », ou autre chose dans le genre. Tous ces marqueurs du texte anglais pouvaient donc être traduits ou compensés sans grande difficulté par des termes ou expressions correspondant à un niveau de langue similaire (degré 3-4 de notre graduation).

Passons maintenant aux marqueurs syntaxiques qui évoquent principalement le sociolecte du personnage. Pour commencer, la structure récurrente composée du vocatif « *ya* » (*ya* + appellatif insultant) n'a pas pu être conservée à cause des omissions mentionnées ci-dessus, mais peut-être aussi parce qu'une construction

équivalente nécessite en français l'ajout d'un article défini (« vous/toi, **le(s)** + N »), de sorte que « ya zeroes!» (4) donnerait « vous, **les** nullards ! » (au lieu de « les nullards ! »), et « ya little creep, ya pile of snot » (7) donnerait « toi, **le** petit con, toi, **le** tas de morve » (au lieu de « petit con, tas de morve »). Il nous semble que si cela fonctionne assez bien dans le premier cas, dans le second, l'ajout du vocatif et de déterminants dilue le message et son immédiateté, affaiblissant de ce fait l'oralité et la violence de la voix.

La syntaxe elliptique du texte de Rushdie pouvait par contre être restituée quasiment intégralement. L'effacement du verbe-auxiliaire dans « You all deaf or what? » (1) aurait pu être compensé par une ellipse du sujet : « Z'êtes sourds ou quoi ? ». L'effacement de « There's » dans « Ø More to come » (4) a été compensée par la structure relâchée « Il y en a qui... » : « Y en a qu'en veulent ». L'ellipse du sujet et du verbe-auxiliaire dans « Ø Wrong inna head » (5) a été un peu compensé par la troncation de la négation : « Ça Ø va pas dans sa tête ». Ce procédé est un marqueur syntaxique très répandu dans les traductions françaises de parlers non-standard, de voix exotiques et de dialectes : le traducteur de *White Teeth* y a par exemple recouru pour rendre à la fois le dialecte antillais et le cockney (Génin, 2004), de même que Monod pour suggérer le parler populaire de Joe (*Great Expectations*), ou encore les traducteurs de *Trainspotting* et de *Porno*, pour « tenter de retranscrire la prononciation relâchée des personnages » (Lefebvre-Scodeller, 2010 : 161), et Vreck le préconise pour la traduction du dialecte au théâtre (Vreck, 1990 : 99). Guiloineau aurait pu forcer un peu le trait en procédant à un calque syntaxique puisqu'il est tout à fait possible de supprimer le pronom sujet (« Ø Va pas dans sa tête »), voire même le verbe (« Ø Pas bien dans sa tête »). C'est d'ailleurs de cette manière qu'il a traduit « Ø Oughta be put down like rats. » (5) (« Ø Mérite d'être écrasée comme un rat. »), mais une solution alternative, caractérisée par une syntaxe tout aussi elliptique, pourrait être : « Faudrait la piquer. ». Enfin, la contraction « Whynt'cha... » (6) peut être rendue par la tournure syntaxique à connotation populaire suivante : « Pourquoi Ø que tu... », où la suppression de « est-ce » équivaut à l'effacement de l'auxiliaire *do*. En somme, le calque syntaxique (complet ou approximatif) s'avère être une stratégie très efficace pour préserver le parler

familier d'Evie. Il semblerait ainsi que la syntaxe du français et celle de l'anglais tendent à coïncider dans le cas de nombreuses constructions syntaxiques dénotant un registre informel (degré 3-4 de notre graduation).

Pour ce qui est des marqueurs phonographologiques, ils ne pouvaient évidemment pas être calqués dans la traduction, les systèmes phonétiques du français et de l'anglais étant complètement dissemblables. Le traducteur a donc tenté de restituer l'effet produit par ces *style markers* sous forme de *compensations in place*, à l'aide de marqueurs propres au français écrit. Le plus voyant consiste en l'élision de voyelles généralement muettes à l'oral (le « e » de « le », « je » et « te », le « u » de « tu », le « i » de « qui »), sur le modèle du procédé qui consiste à substituer une apostrophe au « e » muet, ce « codage arbitraire », qui, comme nous l'avons vu, est employé en français écrit pour suggérer une prononciation négligée et donc un niveau de langue populaire (voir Génin, 2000 : 261), alors même que « de nombreux « e » placés entre consonnes ne sont pas prononcés en français standard » (Génin, 2004 : 69) : « **P** grand morveux » (2), « **J** vais **t'** faire voir quelque chose **qu'**en vaut la peine ! » (2), « Y en a **qu'**en veulent » (4), « **t'**as cassé mon... » (7). On observe aussi la réduction du pronom « il » à un « y » ou un « i » (« **Y** en a qu'en veulent » (4), « **P** sait même pas faire du vélo ! » (6)), soit une élision du son /l/, qui n'est en fait jamais prononcé à l'oral. Guiloineau a ainsi étendu aux consonnes le procédé d'élision des voyelles muettes, de sorte que l'ensemble de ces élisions fonctionne comme un « code » indiquant une prononciation populaire. Bien qu'un tel système de codage soit, comme on l'a vu, un marqueur fort en français écrit, il aurait pu être appliqué à un plus grand nombre d'éléments, mais pas de façon systématique, pour éviter de rendre la traduction illisible (voir traduction proposée ci-dessous). Une solution alternative ou complémentaire aurait pu être le recours à une « orthographe fonétique » à la Queneau, marqueur certes rare et donc particulièrement ostentatoire, mais qui peut être modulé. Cela pourrait par exemple donner « kesskisspass ? » pour « whassamatter? », et « kekchose k'en vaut la peine » pour « something worth watching ». Mais tout comme la stratégie d'élision de Guiloineau, cela aurait juste permis de suggérer une prononciation populaire, et non un accent étranger ou un défaut d'élocution.

Le traducteur a développé une autre stratégie en (1). Certaines consonnes muettes ont été élidées de manière à permettre l'incorporation d'un son consonantique inattendu qui vient parasiter la prononciation : en plus de l'élision des consonnes muettes de « Qu'est ce qu'il se passe ? » (« st » dans « est » et « l » dans « il »), les deux premières occurrences du phonème /s/ ont été remplacées par le phonème /z/, de manière à obtenir un zozotement : « Qu'ez' qu'iz' passe ? ». Le résultat ainsi obtenu suggère clairement un défaut d'élocution ou un accent étranger. Puis, en (2), le phonème /ʃ/ de « schoopid » a été dédoublé, se substituant à deux reprises au son /s/ : « Arrête de regarder chette balle chtupide ! ». Les phonèmes consonantiques récurrents /z/ et /ʃ/ permettent ainsi tous les deux de suggérer une prononciation non standard, qu'il s'agisse d'un défaut d'élocution ou d'un accent étranger. Il nous semble que ce procédé de parasitage d'un ou plusieurs sons consonantiques aurait pu être appliqué plus systématiquement à l'ensemble des répliques d'Evie, sur d'autres occurrences du son /s/. En (1), le sujet « vous » pourrait être remplacé par un simple <z> : « Z'êtes sourds ou quoi ? ». Par ailleurs, le pronom démonstratif « Ça », en (3) et (5) pourrait éventuellement devenir « Cha ». Il faut cependant user de ce procédé, comme de celui qui consiste à élider des voyelles ou consonnes, avec parcimonie afin d'éviter de produire des répliques qui suggèreraient un accent existant, propre à la sphère francophone et inapproprié au personnage d'Evie (par exemple un dialecte régional français, un accent africain ou antillais, ou encore un parler paysan).

Le second marqueur phonographologique récurrent que nous avons identifié, la démultiplication de la voyelle <a> renvoyant aux schwas (/ə/) des syllabes non accentuées, est impossible à restituer dans la traduction. Le français étant une langue syllabique et non accentuelle, aucun mot ne peut comprendre de syllabes inaccentuées et donc de formes faibles. Cela n'est pas gênant dans la mesure où l'élocution négligée et populaire induite par ce marqueur peut être compensée par le procédé de l'élision mentionné ci-dessus.

Les effets produits par les marqueurs suggérant le sociolecte et le caractère d'Evie peuvent ainsi être reproduits dans la traduction. Seul l'accent américain du personnage a disparu de la version française. On peut donc considérer qu'il a été

« standardisé », pour reprendre le terme de Génin et de Bruneaud-Wheal. Cela est-il inévitable ? Une stratégie du type *slang-for-slang* et *dialect-for-dialect*, qui consisterait à remplacer l'accent américain d'Evie par un accent appartenant à la sphère francophone, nous semble difficilement concevable : cela supposerait d'identifier un accent qui permettrait de reproduire, dans la traduction, le rapport qui existe entre, d'une part, l'anglais d'Inde de Rushdie, qui fait office de *koiné* dans MC, et d'autre part, l'anglais américain d'Evie. La solution la moins invraisemblable pourrait être d'opter pour le français québécois, mais un tel ancrage dans la culture francophone irait à l'encontre de l'approche sourcière de la traduction, et encore faudrait-il trouver des marqueurs qui permettraient de le suggérer.

L'accent américain étant aussi une réalité de la sphère linguistico-culturelle française, il est tout à fait possible de le suggérer à l'aide de marqueurs phonographologiques bien choisis. Les interjections anglophones « *Hey!* » pourraient être conservées telles quelles sans que cela ne pose de problème au lecteur. On pourrait aller plus loin en utilisant une orthographe phonétique qui suggère un accent anglo-américain. Cela supposerait de supprimer certains « r » (non rhoticité partielle), de substituer systématiquement un shwa (/ə/) au phonème /y/ (celui-ci étant inexistant en anglais), d'allonger le phonème /i/ et d'ajouter la diphtongue /ei/ à la fin de certaines syllabes terminant par les phonèmes /ε/ ou /e/. Cela donnerait par exemple : « arrèit de rega'dèi cette balle stepiiiide ! » ; « Pou'quoi te loui diiis pas d'allèi se mouchèi ? ». Cette stratégie n'est pourtant pas idéale pour au moins trois raisons. Pour commencer, la traduction serait difficilement lisible, toutes ces modifications orthographiques ne correspondant pas à un codage pré-établi, déjà connu du lectorat français. De plus, alors que dans l'original, tous les locuteurs sont anglophones (la *koiné* du roman étant l'anglais indiannisé de Rushdie), produire un accent américain *en français* suggérerait que le personnage parle une autre langue que le français de référence de la traduction de MC. Il en aurait été différemment si Evie avait eu pour langue maternelle une autre langue que l'anglais (fût-il américain). Enfin, cette stratégie serait incompatible avec celle qui vise à suggérer un sociolecte populaire français, puisqu'un Américain venu

tout droit des États-Unis n'a *a priori* été en contact avec aucun sociolecte de ce type<sup>395</sup>.

Pour finir, voici la traduction que nous proposons, fortement inspirée de celle de Guiloineau :

(1) “Hey, you! Alla you! Hey, whassamatter? You all deaf or what?” (152)	« Hé ! Qu’ez’ qu’iz’ passe ? Z’êtes sourds ou quoi ? »
(2) “Hey, you widda leaky nose! Stop watching the schoopid ball, ya crumb! I’ll showya something worth watching!” (152)	« Hé ! Toi, l’grand morveux ! Arrête de r’garder chette balle chtupide ! J’vais t’faire voir que’que chose qu’en vaut la peine ! »
(3) “Lookit me now: watch me go, ya dummies!” (152)	« Regardez-moi ! Cha vous la coupe, bande /spèce de crétins ! »
(4) “More to come, ya zeroes!” (253)	« Y en a qu’en veulent, les nullards ! »
(5) “Wrong inna head,” [...] “Oughta be put down like rats.” (253)	« Cha va pas dans sa tête (...) Mérite d’être écrasée comme un rat. »
(6) “Who? <i>Him?</i> Whynt’cha tell him to jus’ go blow his nose? That sniffer? He can’t even ride a <i>bikel!</i> ” (257)	« Qui ? <i>Lui ?</i> Pourquoi qu’tu lui dis pas d’aller s’moucher ? Ce renifleux ! I’ sait même pas faire du vélo ! »
(7) “O ya little creep, ya pile of snot, ya wrecked my . . . ” (259)	« Oh ! P’tit con, tas d’morve, t’as cassé mon... »

### 1.4.3. Synthèse

Ces analyses ont permis d’identifier, pour chaque type de *style marker* composant l’idiolecte littéraire d’Evie Burns, une stratégie spécifique. Les marqueurs qui suggèrent un sociolecte populaire peuvent presque tous être restitués à l’aide d’équivalents directs et/ou de la stratégie du niveau de langue. Les marqueurs syntaxiques se prêtent dans la plupart des cas au calque. En revanche, les marqueurs phonographologiques sont plus problématiques. Les contractions et les élisions de consonnes qui évoquent une prononciation relâchée peuvent être compensées à l’aide du système de codage arbitraire qui consiste à élider des lettres muettes à l’oral (voyelles et consonnes). Le défaut d’élocution suggéré par les phonèmes consonantiques parasites (/s/ et /ʃ/) sont restituables à l’aide d’un procédé

<sup>395</sup> Son français pourrait en revanche comporter des erreurs de grammaire (interversions des déterminants masculins et féminins par exemple) et de syntaxe dues à une mauvaise maîtrise de la langue française, mais cela ne permettrait en rien de suggérer l’appartenance d’Evie à un milieu populaire.

similaire basé sur un autre son consonantique parasite (le phonème /z/). Enfin, si la multiplication des formes faibles /ə/ (signalées par la lettre <a>) ne peut être restituée, elle peut être compensée par le code de l'élision.

Il semble cependant impossible de préserver à la fois le sociolecte populaire d'Évie et son accent américain. Le traducteur est contraint de sacrifier l'un ou l'autre chacun correspondant à l'un des deux axes selon lesquels les langues seraient stratifiées : l'axe horizontal, qui correspond à l'appartenance nationale, territoriale et ethnographique du locuteur, et l'axe vertical, qui correspond à son éducation, sa profession et sa classe sociale (la notion de verticalité étant liée à l'idée de hiérarchie sociale)<sup>396</sup>. En privilégiant les marqueurs qui dénotent le sociolecte du personnage (stratification verticale) aux dépens de ceux qui dénotent son origine géographique et culturelle (stratification horizontale), le traducteur est sûr de produire un texte lisible et intelligible car construit à l'aide de codes arbitraires préétablis et donc transparents pour le lecteur (comme celui qui consiste en l'élision de lettres déjà muettes à l'oral, ou encore celui qui consiste à tronquer la négation). S'il opte pour la solution inverse, il sort des sentiers battus et risque de produire une traduction beaucoup moins accessible, et s'il recourt à une stratégie du type *slang-for-slang* et *dialect-for-dialect* en optant pour un accent précis de la sphère francophone, sa traduction sera cibliste, et donc en contradiction avec l'approche sourcière induite par l'hétérolinguisme de MC. Tout dialecte littéraire relativement complexe met probablement le traducteur face à de tels dilemmes.

Il nous reste à aborder un dernier marqueur d'oralité qui contribue à la caractérisation des personnages du roman et qui n'est pas nécessairement de l'ordre de la langue familière : le tic de langage.

---

<sup>396</sup> Selon Craig Brandist, cette distinction entre stratification horizontale et stratification verticale de la langue aurait été introduite par Baudouin de Courtenay (1845- 1929), l'un des premiers linguistes à s'être intéressé à la langue parlée : « On the one hand he saw languages as stratified “horizontally” according to national [narodnye], territorial and ethnographic features, marked by differences of pronunciation. On the other hand languages were stratified “vertically”, according to education, profession and social class, with language used in different ways as expressions of varying world views » (2015 : 68).

## 2. Les tics de langage

Le terme tic désigne un « Mouvement convulsif, involontaire et qui se répète à intervalles variables » et renvoie par extension à une « manière de s'exprimer, qui relève du procédé ou de la manie. *Tic de langage ; tic littéraire* » (TLFi). Un tic de langage est donc par définition répétitif et constitue l'un des éléments caractérisants de l'idiolecte d'une personne. Une lecture minutieuse de MC révèle ainsi que Rushdie ne s'est pas privé de façonner certains de ses personnages à l'aide de tics de langage qui définissent leur personnalité. Ces *style markers* requièrent toute l'attention du traducteur puisqu'il s'agit de traduire chaque occurrence de chaque tic de la même manière afin que tous ces tics puissent être perçus en tant que tels dans la version française.

Le premier tic que nous avons retenu caractérise le personnage de la grand-mère de Saleem, Naseem, la « *Reverend Mother* », qui n'a pas sa langue dans sa poche et ne rate jamais une occasion de rouspéter. Ce tic, dont on relève une à quatre occurrences dans six passages différents du roman, remplit une fonction phatique puisqu'il s'agit d'une locution vide de sens qui ne sert qu'à combler des hésitations et à maintenir le contact avec l'interlocuteur : « what's its name ». Bien qu'elle soit à l'origine interrogative, cette locution n'est évidemment jamais suivie d'un point d'interrogation. Elle apparaît pour la première fois dans ce passage, où elle fait l'objet d'un commentaire de Saleem-narrateur :

“This, **whatsitsname**, is a very heavy pot ; and if just once I catch you in here, **whatsitsname**, I'll push your head into it, add some dahi, and make, **whatsitsname**, a korma” I don't know how my grandmother came to adopt the term **whatsitsname** as her leitmotif, but as the years passed it invaded her sentences more and more often. I like to think of it as an unconscious cry for help ... as a seriously-meant question. Reverend Mother was giving us a hint that, for all her presence and bulk, she was adrift in the universe. She didn't know, you see, what it was called. (48-49)

Si Saleem suppose ici que sa grand-mère employait cet idiotisme<sup>397</sup> au sens propre, le choix typographique de Rushdie qui consiste à agglutiner<sup>398</sup> les quatre mots a pour effet de mettre le tic de langage en relief tout en soulignant le fait qu'il s'agit d'un signifiant vide de sens. Restituer ce marqueur en français supposerait de trouver un idiotisme français équivalent ou s'en rapprochant, et qui pourrait remplir la même fonction phatique. Le traducteur a ainsi opté pour la locution à l'origine interrogative « *comment dire* » :

« Ça, **comment dire**, c'est un pot très lourd; et, si je t'attrape une seule fois dans ma cuisine, **comment dire**, je te mets la tête dedans, j'y ajoute un peu de *dabi*, et je fais, **comment dire**, un *keorma*. » Je ne sais pas comment ma grand-mère avait adopté le leitmotiv de « **comment dire** », mais au fur et à mesure que les années passèrent [...] (59)

La forme de l'agglutination, qui aurait donné « commentdire », n'a pas été conservée. Peut-être Guiloineau a-t-il jugé que la suppression de l'espace entre les deux mots risquait d'être prise pour une erreur typographique. À moins que la présence du « t » silencieux de l'adverbe interrogatif « comment » lui ait semblé gênante une fois les deux mots agglutinés ? La suppression de cette lettre aurait peut-être permis de reproduire plus facilement la typographie particulière de Rushdie : « commendire ». Cette simplification orthographique nous semble intéressante dans la mesure où elle suggère que le signifiant est devenu un pur son dénué de sens.

L'idiotisme français plus familier et moins fréquent « Comment s'appelle » (ou éventuellement « comment ça s'appelle ») pourrait aussi faire l'affaire si on l'agglutine, ici aussi en élidant le « t » silencieux : « commensappelle » (ou « commençasappelle »).

D'autres personnages de MC sont caractérisés par une formule qui s'apparente à un tic de langage. Le général Zulfikar, l'oncle par alliance de Saleem,

---

<sup>397</sup> Pour rappel, un *idiotisme* renvoie en linguistique à une « 'Construction qui apparaît propre à une langue donnée et qui ne possède aucun correspondant syntaxique dans une autre langue' (*Ling.* 1972) : *Un idiotisme est plutôt un syntagme figé rebelle à l'analyse grammaticale comme il y a en français (DUPRÉ, 1972). Des tournures comme il y a ou c'est... qui, c'est... que sont des idiotismes, particuliers au français; d'autres langues exprimeraient les mêmes rapports par des constructions différentes (Lang. 1973)* » (TLFi).

<sup>398</sup> Pour rappel, l'agglutination est une forme de métaplasme.

personnage autoritaire et impitoyable, exprime ainsi son amour de l'ordre et du contrôle à l'aide d'une formule qui consiste à exhorter les siens à s'organiser. Le narrateur l'introduit dans un premier temps en suggérant clairement sa dimension répétitive : « [...] there was a house catch-phrase : “Let’s **get organized** !” » (396). Il revient ensuite accompagné du modal *would*, qui exprime ici la répétition dans le passé : « “Let’s **get organized** !” he would exclaim. » (397). Puis on a une petite variation : « [...] “but my house is full of people who can’t **get organized** into one damn thing.” ». Le tic réapparaît une quatrième fois sous la forme d'un ordre dans le contexte de la longue réprimande que Zulfikar adresse à son fils, auquel il reproche son énurésie<sup>399</sup> nocturne : « “ [...] **Get yourself organized!** [...]” » (398). On voit dans ce dernier exemple que cette formule fonctionne bien comme un tic vide de sens dans la mesure où elle s'applique mal à la situation, ce qui engendre un effet comique. Bien que nous n'ayons relevé que quatre occurrences de ce tic, il est aisément reconnaissable, ces occurrences étant concentrées sur trois pages qui se suivent, et trois d'entre elles étant ainsi caractérisées par la présence du verbe *get* et une allitération en /g/, consonne plosive qui renforce l'aspect autoritaire des commandements du général.

Guiloinéau reproduit cette dimension répétitive en employant à chaque fois le verbe réfléchi *s'organiser*. La formule initiale a ainsi été rendue par « **Organisons-nous !** » (414 + 415), qui convient mieux que son alternative « Soyons organisés », moins percutante d'un point de vue phonétique. L'occurrence suivante a été traduite ainsi : « “[...] mais ma maison est pleine de gens incapables de **s'organiser** pour la moindre chose !” » (416), puis l'ordre a été traduit par « [...] “**Organise-toi !** [...]” » (416). Bien que l'allitération en /g/ de trois des quatre occurrences soit perdue, l'impératif, qui reflète l'attitude autoritaire du personnage, est conservé et la quatrième occurrence comporte une plosive dans chaque mot (/g/ et /t/), contrairement à la solution alternative « Sois organisé ! ».

La dernière formule qui a retenu notre attention provient du personnage de Padma, l'amie et confidente de Saleem-narrateur, à qui ce dernier raconte son

---

<sup>399</sup> L'énurésie est une « incontinence d'urine, le plus souvent nocturne, se produisant sans qu'il y ait lésion organique » (TLFi).

histoire en la lisant à haute voix à mesure qu'il l'écrit, et dont les réactions sont souvent rapportées au style direct. À au moins deux reprises, Padma exprime son étonnement et son incrédulité vis-à-vis de certaines parties du récit de Saleem à l'aide de la locution adverbiale « *really truly* », constituée de deux adverbes quasi-synonymes qui se renforcent mutuellement, et probablement dérivée de l'expression adverbiale *really and truly*<sup>400</sup>. À chaque fois, la formule apparaît dans un premier temps dans une réplique de Padma, au discours direct et à la forme interrogative, associée à une Yes/No question adressée au narrateur, dans laquelle cette dernière exprime son incrédulité vis-à-vis d'un élément de l'histoire qui lui est racontée. Puis le narrateur lui répond simplement en répétant la locution (sa réponse étant positive), avant de poursuivre son récit<sup>401</sup> :

“**Really truly ?**”, Padma asks. “You were truly there?” **Really truly.** (405)

“Vanished ? How vanished, what vanished ?” Padma’s head jerks up ; Padma’s eyes stare at me in bewilderment. I, shrugging, merely reiterate ; Vanished, just like that. Disappeared. Dematerialized. Like a djinn : poof, like so.

“So,” Padma presses me, “**she really-truly was a witch ?**”

**Really-truly.** (531)

Bien que nous n'en ayons relevé que quatre occurrences, ce tic de langage est marquant parce qu'il s'agit d'un doublet prosodique, les adverbes *really* et *truly* étant très proches phonétiquement et graphiquement. Il suggère efficacement l'anglais indien de Padma dans la mesure où il résulte de l'un des quatre types d'« effets de transfert » employés par Rushdie pour indianiser son anglais (Cf. Bhatt, 2009 : 45) : le « transfert syntaxique » (*ibid.* 46). Cette locution exemplifie en effet le schéma du « redoublement » (*reduplication*), typique des langues indiennes, dont la fonction est d'intensifier ou d'expliciter le sens véhiculé<sup>402</sup>, et qui est donc caractérisé par une iconicité de type syntagmatique (Cf. Nöth, 2001 : 23). Dans le cas présent il s'agit

<sup>400</sup> Répertoriée dans OED, cette expression signifie « authentically, genuinely; honestly » (OED).

<sup>401</sup> On peut voir que contrairement aux paroles de Padma, celles du narrateur sont représentées au discours direct libre, sans guillemets ni tiret.

<sup>402</sup> “[...] the typical reduplication pattern of Indian languages [...] the function of which is to intensify or explicate the meaning” (Bhatt, 2009: 46).

d'un redoublement à la fois syntaxique (succession de deux paronymes) et sémantique (quasi-synonymie des deux termes). De par son sémantisme, ce tic de langage souligne la nature bienveillante, généreuse et réfléchie de Padma, qui écoute attentivement Saleem sans pour autant abandonner son esprit critique. Dans le second passage, les deux adverbes de la formule sont reliés par un trait d'union, ce qui suggère que le tic de langage de Padma est devenu une unité de sens indissociable.

Il n'est pas évident de traduire les quatre occurrences de cette locution de façon identique en français, tout en conservant le redoublement et l'iconicité syntagmatique qui caractérisent ce tic de langage. La première de ces occurrences est la moins problématique, étant indépendante de toute structure syntaxique : elle peut être rendue de différentes manières. Guiloineau a opté pour le syntagme adverbial « vraiment vrai » :

« **C'est vraiment vrai ?** demande Padma. Tu étais vraiment là ? »  
**Vraiment vrai.** (423)

Ce choix est phonétiquement intéressant du fait de la répétition du son /vrɜ/. Mais comme cette locution pouvait difficilement être réutilisée dans le second passage (\*« C'était vraiment vrai une sorcière ? » ; \*« C'était une vraiment vraie sorcière ? »), Le traducteur a dû la modifier :

« Disparu ? Comment disparu ? Quoi disparu ? » La tête de Padma de redresse ; les yeux de Padma me regardent avec stupeur. Et moi, je hausse les épaules et je me contente de répéter : disparu, comme ça. Évanoui. Dématérialisé. Comme un djinn : pouf, comme ça.

« Alors, me demande Padma, **c'était une vraie sorcière pour de bon ?** »

**Vraie pour de bon.** (555)

La formule de Padma n'est ainsi plus un doublet prosodique, et elle n'est pas suffisamment reconnaissable pour être perçue comme un tic de langage. Une solution préférable serait de conserver le syntagme adverbial du premier passage en y ajoutant le trait d'union présent dans le texte original (« Vraiment-vrai »), et de le

juxtaposer sous forme d'entité disjointe, c'est-à-dire non imbriquée dans la phrase interrogative « C'était une vraie sorcière ? », soit en l'antéposant, soit en la postposant : « Vraiment vrai ? C'était une sorcière ? » ou bien « C'était une sorcière ? Vraiment vrai ? ». Ce procédé peut aussi fonctionner avec une expression adverbiale plus courante, comme par exemple *vrai de vrai*, qui comprend aussi la répétition du son /vrɛ/ et permet donc de préserver le redoublement de la formule originale (même s'il ne s'agit pas d'un doublet prosodique à proprement parler) et donc son iconicité syntagmatique. Une autre solution pourrait être l'expression *pour de vrai*, qui est saillante de par sa connotation enfantine, mais nous semble moins adéquate parce qu'elle n'est pas iconique. Chacune de ces deux locutions s'intégrerait sans problème dans les deux passages en question. Voici les traductions que l'on obtiendrait, en regard du texte original :

“ <b>Really truly ?</b> ”, Padma asks. “You were <b>truly</b> there?” <b>Really truly.</b> (405)	« <b>Vrai de vrai ?</b> demande Padma. Tu étais <b>vraiment</b> là ? » <b>Vrai de vrai.</b>	« <b>Pour de vrai ?</b> demande Padma. Tu étais <b>vraiment</b> là ? » <b>Pour de vrai.</b>
“So,” Padma presses me, “she <b>really-truly</b> was a witch ?” <b>Really-truly.</b> (531)	« Alors, me demande Padma, c'était une sorcière ? <b>Vrai-de-vrai ?</b> » <b>Vraie-de-vrai.</b>	« Alors, me demande Padma, c'était une sorcière ? <b>Pour-de-vrai ?</b> » <b>Pour-de-vrai.</b>

Ainsi, contrairement au tic de langage de la Révérende Mère, qui pouvait difficilement passer inaperçu, ceux de Zulfikar et de Padma sont peu ostensibles et donc plus difficiles à repérer et à préserver en traduction. D'autre part, la configuration phonétique et prosodique de ces *style markers* contribue également à la caractérisation du personnage et doit être restituée au mieux dans la version française. Enfin, il faut veiller à reproduire les procédés typographiques qui mettent ces locutions en valeur dans le texte original (agglutinations, traits d'union), ce qui suppose, dans certains cas, de procéder à des distorsions orthographiques (Cf. « commendire »).

## Conclusion

Ce chapitre nous a permis de mettre en évidence la fonction caractérisante des *style markers* qui composent les dialogues du roman. Préserver la multiplicité des voix de *Midnight's Children* en traduction suppose d'identifier chaque marqueur d'oralité du texte original – qu'il s'agisse d'une unité lexicale (mot ou expression), d'une structure syntaxique, d'une configuration phonétique et/ou prosodique, d'une déformation orthographique, ou encore d'un choix typographique – pour reproduire ses effets principaux dans la traduction de manière à reconstruire chaque personnage.

S'agissant des voix caractérisées par une langue familière, bien qu'elles soient très différentes les unes des autres, elles peuvent être restituées en grande partie grâce à la stratégie du niveau de langue, qui permet de compenser efficacement l'effet produit par un marqueur d'oralité problématique du texte original, et qui peut s'appliquer à tout type de lexique et de syntaxe. Une graduation relativement simple, telle que celle que nous proposons, permet au traducteur ou au traductologue d'évaluer consciemment le niveau de langue de chaque marqueur rencontré. Le procédé du calque s'avère efficace pour restituer une majorité des structures syntaxiques à connotation populaire. En revanche, un idiolecte littéraire ancré dans un contexte socioculturel et linguistique spécifique ne peut être reconstruit que partiellement, au moyen d'un ensemble de marqueurs phonostylistiques incluant un système de codage arbitraire permettant de suggérer le sociolecte et/ou l'élocution particulière du personnage. Enfin, comme l'observe Desmond, la langue familière « fait partie intégrante du style de l'auteur » et la restituer en traduction « demande [de la part du traducteur] une certaine créativité, disons contrôlée, de manière à ce qu'il ne lâche pas la bride à ses idiosyncrasies » (2004 : 29).

Recomposer la voix des personnages de Rushdie suppose par ailleurs d'accorder une grande attention aux connotations véhiculées par chaque *style marker*, en priorité celles qui renseignent le lecteur sur un ensemble de caractéristiques du personnage : son « caractère », son ressenti, son point de vue, son attitude et son intention envers son interlocuteur et son milieu social. Il s'agit également d'identifier

les marqueurs qui consistent en une configuration phonétique et prosodique caractérisante, leurs effets pouvant généralement être reproduits en français à l'aide de lexies bien choisies. Les déformations orthographiques et les choix typographique de l'auteur ne doivent pas non plus être négligés. Enfin, il faut repérer les marqueurs d'oralité récurrents afin d'opter pour une solution qui permette de reproduire le phénomène d'itération dans la traduction (juron de Zulfikar, défaut d'élocution d'Evie, tics de langage).

En somme, si l'on se réfère aux tendances déformantes de Berman, l'approche la plus appropriée consiste à résister à « l'homogénéisation », à « la destruction des systématismes », et évidemment à « l'ennoblissement »<sup>403</sup>, mais aussi, comme pour la traduction des néologismes fictionnels de l'auteur, à « l'appauvrissement quantitatif » et « qualitatif », quitte à céder à « la destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires » et à « l'effacement des superpositions de langues ».

La dimension dramatique du style baroque du romancier se concentre par ailleurs dans un type de *style markers* très spécifique qui contribue à la mise en scène sonore du récit : les onomatopées que le narrateur-conteur donne à entendre tout au long du roman, et qui ne manquent pas de compliquer le processus de traduction.

---

<sup>403</sup> Berman estimait que « [d]ans tous les domaines de traduction, l'« élégance » est posée comme une norme suprême, que les originaux soient ou non élégants » (1999 : 57).



# Chapitre 7

## Onomatopées et mise en scène sonore

Dans les passages narratifs, Saleem-narrateur se fait conteur et ne se prive pas de recourir à différentes sortes d'onomatopées. Ces mots particulièrement expressifs contribuent à l'oralité et à la théâtralité du style baroque de Rushdie, notamment parce qu'ils fonctionnent comme des illustrations sonores du récit, la fonction principale d'une onomatopée étant de « faire entrer dans la langue les bruits du monde » (Enckell & Rézeau, 2005 : 16). Jean-Paul Resweber, dans la préface du *Dictionnaire des onomatopées* d'Enckell et Rézeau, attire notre attention sur l'aspect ludique et jubilatoire de ces mots :

[...] l'onomatopée prête une voix au *corps*. Elle exprime, sur un mode ludique, la façon dont nous nous sentons affectés par le monde. Elle symbolise, en les rythmant, nos affects, pulsions, perceptions, émotions et sentiments. Les mots imitent les choses, en imitant, dit Aristote, les impressions que celles-ci produisent dans l'âme. » (Enckell & Rézeau, 2005 : 9)

Elle témoigne seulement du plaisir et du désir d'exister dans le langage et de pouvoir jouer avec les sons. (Enckell & Rézeau, 2005 : 10)

Les onomatopées apportent d'autre part une touche de fantaisie que l'on pourrait qualifier d'enfantine dans la mesure où elles appartiennent à une forme de langage primitif dans lequel les signifiants, les sons, importent énormément et tendent à se confondre avec les signifiés.

Bien qu'il soit relativement aisé pour tout le monde de reconnaître des onomatopées, ces mots n'appartiennent pas à une catégorie grammaticale précise et leur définition ne va pas de soi.

# 1. Définition et formes de l'onomatopée

Précisons dans un premier temps ce qu'est une *onomatopée*, le sens de ce mot n'étant pas aussi évident qu'il pourrait le sembler au premier abord. Paillard dit simplement qu'il s'agit d'un mot qui « imite la réalité extralinguistique du son » et qui relève donc de la « motivation phonique directe » (2000 : 89). Les lexicographes Pierre Enckell et Pierre Rézeau expliquent ainsi qu'il s'agit d'« un “mot” imitant ou prétendant imiter, par le langage articulé, un bruit (humain, animal, de la nature, d'un produit manufacturé, etc.) » (2005 : 12). Tournier précise quant à lui que le terme « onomatopée » peut renvoyer à la fois au processus de formation et au mot ainsi formé (Tournier, 1991 : 134).

La question se pose de la catégorisation grammaticale de l'onomatopée, point sur lequel les linguistes que nous venons de citer sont en désaccord. Enckell et Rézeau prennent soin de bien la distinguer de l'interjection, qu'ils définissent comme une « lexie-phrase » servant à traduire « une attitude du locuteur »<sup>404</sup> ou bien « par laquelle le locuteur s'adresse à un interlocuteur »<sup>405</sup> (2005 : 16). Toute onomatopée comporte selon eux une dimension aspectuelle exprimant généralement la rapidité ou la soudaineté d'un procès (*ibid.* : 12), ce qui n'est pas le cas de l'interjection. Ils admettent toutefois que « les frontières entre l'interjection et l'onomatopée sont parfois poreuses » et qu'« il arrive par exemple qu'un mot possède à la fois une valeur onomatopéique et une valeur interjective (ainsi *boum, hum, pff, pff*) » (*ibid.* : 17). Ballard rejoint ce point de vue car il estime qu'une onomatopée est « un simple bruit », alors qu'une interjection exprime un « désir de communiquer », tout en convenant que certaines onomatopées peuvent être employées comme des interjections : le « wouin » d'un enfant peut ainsi être perçu comme un simple cri, manifestation d'une douleur, mais aussi comme un appel, donc une interjection (2000 : 24). Paillard considère au contraire qu'une grande partie des onomatopées « ont le statut d'interjections » et il distingue ces dernières d'une autre forme

---

<sup>404</sup> Par exemple de la déception, du dédain, du dégoût, de la douleur, un encouragement, de l'indifférence, du soulagement, de la surprise ou de l'admiration (Enckell & Rézeau, 2005 : 16).

<sup>405</sup> Par exemple, pour l'appeler, le contredire, le conspuer, réclamer le silence (Enckell & Rézeau, 2005 : 16).

d'onomatopée qu'il appelle les « mots d'origine onomatopéique » ou « imitative », généralement des verbes et des noms – dont certains sont issus d'une interjection et résultent d'un processus de dérivation ou de conversion (ou dérivation zéro), comme par exemple « *bark/aboyer* », « *click/déclit* », « *crack/claquement* » et « *splash/éclaboussure* » (2000 : 91-92). Malgré leurs divergences, ces quatre chercheurs s'accordent pour dire que certaines onomatopées peuvent être assimilées à des interjections.

D'autres zones de flou ou incohérences surgissent par ailleurs. Ballard distingue clairement l'onomatopée des « termes aux sonorités suggestives, qui sont davantage intégrés sur le plan morphologique et ne sont pas purement imitatifs au premier degré », comme par exemple « *gazouillis* » et « *roucoulement* » (2000 : 23). Cette dernière catégorie, nous semble-t-il, recoupe celle des « mots d'origine onomatopéique » que Paillard considère comme des onomatopées à part entière. Ballard distingue d'autre part deux grandes catégories d'onomatopées : celles qu'il qualifie de « pures » d'une part, et celles qui offrent un « second degré d'intégration », qu'il qualifie de « lexicalisées ». Arrêtons-nous un instant sur ces deux formes d'onomatopées car bien que leur désignation nous paraisse inadéquate (nous les renommerons), elles constituent une base utile pour notre réflexion et nos prochaines analyses.

1) Les « onomatopée pures », qui peuvent être simples ou redoublées, « offrent un premier degré d'intégration dans la langue via le système phonologique qui les représente, mais elles ne sont pas intégrées dans le système syntaxique » (Ballard, 2000 : 24). Ballard propose l'exemple suivant :

*As she said these words her foot slipped, and in another moment, **splash !** she was up to her chin in salt water.* (Carroll [1865] 1964 : 13)

Au moment où elle prononçait ces mots, son pied glissa, et, un instant plus tard, **plouf !** elle se trouvait dans l'eau salée jusqu'au menton. (trad. Papy, 1982 : 34)

Une onomatopée de ce type constitue l'équivalent d'une phrase complète dans la mesure où elle permet de faire l'économie d'une phrase. Lucien Tesnière désignait ainsi ces onomatopées à l'aide de l'appellation « mot-phrase » et plus précisément

« phrasillon », tandis que Henri Bonnard les appelait « terme hors proposition » (in Ballard, 2000 : 22-23). Charles Bally les aurait quant à lui dénommées « monorème » (ou phrase réduite à un seul membre) et Catherine Delesse estime qu'elles peuvent être considérées comme des énoncés (2000 : 327-328). Il nous semble que cette première catégorie d'onomatopées correspond à ce que Paillard appelle simplement des « interjections ». Il s'agit d'une classe de mots ouverte.

2) Les onomatopées « lexicalisées » offrent un « second degré d'intégration » car elle sont intégrées dans le système syntaxique « sous forme de parties du discours » (Ballard, 2000 : 25). En anglais par exemple, elle peuvent être employées comme nom (au sens propre et parfois figuré), comme verbe, comme nom dérivé du verbe, comme adjectif dérivé du nom, ou encore comme adverbe dérivé de l'adjectif (*ibid.* : 25-26)<sup>406</sup>. Voici l'un des exemples fournis par Ballard :

*Just then she heard something **splashing about** in the pool a little way off, and she swam nearer to make out what it was.* (Carroll, [1865] 1964 : 14)

A ce moment précis, elle entendit **un clapotis** dans la mare, à peu de distance, et elle nagea de ce côté-là pour voir de quoi il s'agissait. (trad. Papy, 1982 : 36)

Cette catégorie comprend donc ce que Paillard appelle les « mots d'origine onomatopéique » ou « imitative », c'est-à-dire les mots onomatopéiques qui appartiennent à la catégorie grammaticale des verbes ou des noms. Cependant, comme nous l'avons vu, ces derniers correspondent aux « termes aux sonorités suggestives », que Ballard exclut de la catégorie des onomatopées. Nous verrons plus loin que cette incohérence est due à une asymétrie fondamentale entre le français et l'anglais. Ballard qualifie les onomatopées de cette seconde grande catégorie à l'aide de l'adjectif « *lexicalisé* » (2000 : 30, 32) car il s'agit généralement de mots intégrés au lexique de la langue et appartenant à une classe de mots fermée. Cette qualification ne nous semble pas idéale car beaucoup d'« onomatopées pures » sont en fait lexicalisées, étant recensées dans un ou plusieurs dictionnaires des onomatopées,

---

<sup>406</sup> Ballard précise que les moins intégrées sont celles qui occupent une fonction nominale, comme par exemple celle de complément d'un verbe de production du type « faire » (par exemple « faire tic-tac ») (*ibid.*).

voire même, dans certains cas, dans des dictionnaires généraux unilingues et bilingues.

Afin de dépasser les contradictions relevées ci-dessus, mais aussi par souci de commodité, nous avons renommé ces deux catégories. Nous désignerons désormais les onomatopées de la première catégorie (celles que Ballard appelle « onomatopées pures ») à l'aide du qualificatif *autonome* (« onomatopée autonome », « onomatopée employée de façon autonome », etc.). Cet adjectif nous semble particulièrement adéquat dans la mesure où employée ainsi, l'onomatopée n'est pas imbriquée dans la structure syntaxique du syntagme, de la proposition ou de la phrase qui la contient, elle en est indépendante. Nous qualifierons d'autre part les onomatopées de la seconde catégorie ci-dessus (celles que Ballard appelle « onomatopées lexicalisées ») d'*intégrées* (« onomatopée intégrée », « onomatopée employée de façon intégrée », etc.), l'onomatopée étant dans ce cas imbriquée, intégrée à la structure syntaxique du syntagme, de la proposition ou de la phrase qui la contient, et par conséquent dépendante de cette structure.

Malgré les difficultés de classification et les contradictions évoquées ci-dessus, tous les linguistes cités plus haut s'accordent pour dire que l'onomatopée relève de la motivation phonique et qu'elle est, par définition, iconique au sens de Peirce, puisque sa fonction est d'imiter, par le langage articulé, un son/bruit. Son iconicité est imagique puisqu'il existe une relation directe et concrète entre le signifiant et le signifié (Voir Chapitre 2, partie 4.2.). Cette dimension iconique est la raison d'être de toute onomatopée.

Enfin, il nous semble important de préciser que la graphie d'une onomatopée autonome est en générale distinctive au sein d'une langue, autrement dit, elle se distingue de celle des autres mots, de sorte que le lecteur comprend instantanément qu'il est en présence, non pas d'un mot étranger ou nouveau, mais de la représentation d'un son, soit un mot dont le signifiant importe autant, voire même plus que le signifié. En français (comme en anglais et certainement la plupart des langues), la graphie des onomatopées autonomes est ainsi caractérisée par la présence de graphèmes inhabituels ou de combinaisons de graphèmes rares produisant des sons peu fréquents dans la langue française. On peut par exemple y

trouver des enchaînements de consonnes : « *crr-crr* », « *pflaf* », « *pft* » (Enckell & Rézeau, 2005 : 205, 352) ; le graphème <ng> produisant le son /ŋg/ : « *bing* » (*ibid.* : 113) ; une succession de deux sons vocaliques produisant une diphtongue : « *baoum* », « *braoum* », « *crouic* » (*ibid.* : 105, 132, 204) ; l'ajout d'un <h> : « *bouh* », « *rha* » (*ibid.* : 126, 411) ; ou encore le graphème rare <k> : « *brek brek* » (*ibid.* : 133). L'itération du son, qui peut être répété jusqu'à trois fois (rarement plus), est aussi évidemment un trait distinctif des onomatopées, et ce dans toutes les langues.

## 2. L'onomatopée en traduction anglais-français

Chaque langue possède « son propre lot d'onomatopées » (Enckell & Rézeau, 2003 :12). Il suffit en effet de comparer deux langues pour constater que les onomatopées sont différentes d'une langue à l'autre et que « les mêmes choses font des bruits différents » (Resweber, in Enckell & Rézeau, 2005 : 8), cette diversité « laissant rêveur sur le caractère subjectif de cette “imitation” » (*ibid.* : 12). Ainsi que l'explique Paillard, cette disparité est due au fait que l'onomatopée encode une réalité phonique dans le système phonologique d'une langue particulière, et ceci de façon différente d'une langue à l'autre (2000 : 89)<sup>407</sup>. Tournier avait ainsi explicité cette idée :

Une onomatopée est censée être la reproduction d'un son, simple ou complexe. En réalité, il s'agit de la transposition approximative dans un système linguistique donné d'un son n'appartenant pas à un système linguistique. On ne s'étonnera donc pas qu'un même son non-linguistique soit transposé différemment dans différents systèmes linguistiques. (1988 : 85)

Delesse va un peu plus loin en affirmant que les cris d'animaux diffèrent d'une langue à l'autre parce qu'ils « ne sont pas perçus de la même façon par les différents locuteurs et sont rapprochés des phonèmes existant dans le système phonologique considéré » (2000 : 327). Cela semble sous entendre que la façon dont nous

---

<sup>407</sup> Selon Paillard, cela prouve qu'une onomatopée est « elle-même pour partie conventionnelle » (Paillard, 2000 : 89).

percevons les sons du monde est conditionnée par le système phonologique que nous employons pour représenter ces sons. À moins qu'à l'inverse, le système phonologique d'une langue soit conditionné par la façon dont les sons du monde sont perçus par ses locuteurs ? (Lequel préexiste à l'autre ? s'influencent-ils mutuellement ?) Quoi qu'il en soit, l'hétérophonie que l'on constate lorsque l'on compare les onomatopées de deux langues serait due à l'existence d'un lien indissociable entre notre perception et notre représentation des sons du monde, comme le soutient Ballard : « [...] l'hétérophonie [...] témoigne de l'écart très net qui se creuse dans la perception et la représentation des bruits dans des langues naturelles différentes » (2000 : 31). De ce fait, hormis les cas où l'onomatopée anglaise a franchi les frontières (comme par exemple l'onomatopée *splash* qui s'est peu à peu substituée à l'onomatopée *plouf* en français) le traducteur ne peut généralement pas conserver l'onomatopée du texte source en procédant à un emprunt (ou report) et se trouve contraint de la traduire.

Plusieurs linguistes et traductologues ont mis en évidence l'importante dissymétrie qui existe entre le lexique des onomatopées de l'anglais et celui du français. Tout d'abord, le lexique réel des onomatopées serait beaucoup plus riche en anglais qu'en français. Paillard affirme ainsi que « L'anglais est réputé très riche en onomatopées tandis que, par exemple, le *Dictionnaire de linguistique* de J. Dubois souligne "la moindre capacité d'accueil du français pour l'onomatopée" » (2000 : 91), mais il nuance ce propos en précisant que le « contraste entre les deux langues est peu accusé » concernant les onomatopées autonomes (qu'il assimile, on l'a vu, à des interjections). Delesse, qui a étudié la traduction des dialogues de BD (en particulier ceux d'*Astérix*), a pourtant constaté, en comparant les définitions des onomatopées autonomes de BD qu'elle a relevées dans les deux langues, « l'importance de ce champ sémantique dans le lexique anglais », qui « est précis et comporte un catalogue de bruits différents (2000 : 329). Selon elle, « la bande dessinée [française] a emprunté une grande partie de son lexique onomatopéique à l'anglais, qui possède une variété extraordinaire de monosyllabiques pour traduire les sons » (*ibid.* : 328). Cela tient sans doute à une prédisposition phonétique de l'anglais car, comme l'observe Paillard, « le fond lexical germanique, largement

monosyllabique et dans lequel, de surcroît, prédomine la syllabe fermée de type Consonne-Voyelle-Consonne, est propice à l'onomatopée », la position Consonne étant en anglais fréquemment occupée par « un agrégat consonantique propice à l'imitation phonique » : « CCVC : *clink, crack* [...] », « CCVCC : *crackle, grumble* », « CCCVC : *splash, squeak* », « CCCVCC : *squelch* » (2000 : 92-93). C'est pour cette raison, dit-il, que « le français, qui dispose dans ce domaine de ressources moins larges, recourt souvent à des **hyperonymes**, termes génériques d'extension plus large » (*ibid.* : 93, soulignement dans l'original), mais alors non onomatopéiques, là où l'anglais opte pour des onomatopées intégrées. Il illustre son propos des exemples suivants : « *a clatter of dishes* : un bruit de vaisselle », « *a scraping of chairs* : un bruit de chaises » ; « *sabre rattling* (fig.) : des bruits de bottes » (*ibid.*). De fait, le contraste entre les deux langues est particulièrement flagrant en ce qui concerne le « lexique réel » (Cf. Tournier) des onomatopées intégrées.

Ces dernières peuvent en effet être perçues comme a) beaucoup plus nombreuses en anglais qu'en français, ou bien comme b) aussi nombreuses mais beaucoup plus onomatopéiques que les onomatopées intégrées françaises. Cela tient au fait que la plupart des onomatopées intégrées françaises ne sont que des « termes aux sonorités suggestives »<sup>408</sup> (Cf. Ballard, 2000 : 19, 23) peu onomatopéiques du fait des processus de dérivation, et de flexion dans le cas des verbes, dont résulte leur morphologie. Voici quelques exemples : *claquement/claquer, chuchotement/chuchoter, miaulement/miauler, roucoulement/roucouler, clapotis/clapoter, éclaboussure/éclabousser, martèlement/marteler, caquetage/caqueter*. La configuration phonologique de ces mots étant d'origine onomatopéique, elle suggère bien un son, mais ces termes sont beaucoup moins directement imitatifs (ou iconiques) que toute onomatopée autonome française<sup>409</sup>. La langue anglaise échappe en grande partie à cette tendance parce qu'elle permet le processus de conversion (ou affixation zéro, ou encore dérivation zéro)<sup>410</sup>, qui consiste en un « changement de catégorie grammaticale sans

---

<sup>408</sup> Ceux-ci correspondent aussi visiblement à ce que Ballard appelle ailleurs des « mots-signes » (Ballard, 2000 : 33).

<sup>409</sup> D'où l'incohérence que nous avons relevée dans la typologie de Ballard.

<sup>410</sup> La conversion « est particulièrement répandue en anglais en ce qui concerne la double appartenance verbo-nominale, pour des notions aussi diverses que : *attempt, board, bus, bottle, drink, experience, go, harbour, man, partition, try, water*, etc. (Paillard, 2000 : 63).

changement de forme » (Paillard, 2000 : 63) et qui explique l'« identité morphologique totale » (*ibid.* : 92) qui existe très souvent en anglais entre une onomatopée autonome et l'onomatopée intégrée correspondante. C'est, pour citer quelques exemples, le cas des mots *crash*, *crack*, *splash*, *bang*, chacun d'eux pouvant être employé d'une part comme une onomatopée autonome et, d'autre part, comme une onomatopée intégrée sous forme de nom ou de verbe. Ce phénomène existe également en français, mais il se limite à un nombre assez restreint d'onomatopées, et leur conversion en verbe est difficilement envisageable à l'écrit (« boum » > « un boum », mais « \*boumer » ; « plouf » > « un plouf », mais « \*ploufer » ; etc.)<sup>411</sup>. Ballard montre par ailleurs que certaines onomatopées intégrées anglaises peuvent à leur tour être très facilement dérivées en adjectif (*splashy*), en adverbe (*splashily*), voire même en un autre type de nom (*a splasher*).

Toutes ces observations sont déterminantes pour nos analyses car elles expliquent pourquoi, en anglais, l'onomatopée, qu'elle soit autonome ou intégrée, est un *style marker* à part entière de par sa nature phonétique facilement repérable (monosyllabe avec agrégat consonantique) et son iconicité prononcée, alors qu'en français, seule l'onomatopée autonome peut être considérée comme un marqueur stylistique, les onomatopées intégrées françaises étant peu onomatopéiques et donc peu iconiques et peu saillantes. De ce fait, traduire une onomatopée intégrée anglaise par une onomatopée intégrée française ne permet pas de préserver l'effet produit par le marqueur du texte source. Il convient alors, à notre sens, de trouver une autre solution.

Cette divergence entre l'anglais et le français se reflète dans la façon dont les onomatopées sont répertoriées dans les dictionnaires. En premier lieu, on observe un manque de cohérence et d'exhaustivité dans le recensement des onomatopées dans les dictionnaires unilingues, en particulier en français. À moins de disposer d'un dictionnaire des onomatopées exhaustif, il est impossible de vérifier la signification de certaines onomatopées. Au cours de ses recherches portant sur les onomatopées des dialogues de BD, Delesse a ainsi constaté que « la proportion

---

<sup>411</sup> Ce phénomène est néanmoins en expansion dans la langue française parlée, par imitation de l'anglais, souvent dans des contextes humoristiques, et l'on peut donc se demander si cette évolution finira par s'étendre à la langue écrite.

d'onomatopées recensées est plus importante en anglais [qu'en français] » (2000 : 328), mais aussi que les définitions proposées en anglais sont plus précises et rigoureuses (*ibid.* : 329). En 2003<sup>412</sup>, Enckell et Réseau s'accordaient ainsi avec Josette Rey-Debove pour dire qu'« il régn[ait] une grande confusion dans les dictionnaires [français] au sujet des onomatopées » (Rey-Debove, 1971 : 251), et ils observaient la chose suivante :

Dans les cas où ces mots figurent dans les dictionnaires, leur analyse est souvent insuffisante. On peine déjà à leur donner un nom, ce qui aboutit à une étrange Babel où les indications de catégories grammaticales éclatent dans de multiples directions ; quant à la glose qui renseigne sur la valeur sémiotique des onomatopées, elle connaît à peu près les mêmes aléas. (2005 : 11)

Aujourd'hui encore, un grand nombre d'onomatopées autonomes lexicalisées ne figurent pas dans les dictionnaires unilingues français, et quasiment aucune n'est recensée en anglais, sans doute parce qu'il s'agit d'une classe de mots ouverte. Dans les deux langues, celles qui sont répertoriées sont souvent assimilées à des « interjections » (comme dans l'OEED et dans le TLFi) ou bien plus rarement à des « exclamations » (comme dans le Collins en ligne). En français, leurs définitions sont souvent très succinctes, se résumant dans de nombreux cas à « exprime un bruit sec et rapide » (comme pour « clac » dans le TLFi), tandis que les dictionnaires anglais fournissent des descriptions plus détaillées. Seulement les plus courantes figurent dans les dictionnaires bilingues du français vers l'anglais, où elles sont identifiées en tant qu'« onomatopées » ou bien assimilées à des « exclamations ».

Les onomatopées intégrées anglaises étant courantes et lexicalisées, elles sont en revanche pour la plupart recensées en anglais (dictionnaires unilingues et dictionnaires bilingues anglais > français), où elles sont naturellement assimilées à leur catégorie grammaticale de nom, de verbe, d'adverbe ou d'interjection, mais ne sont pas identifiées en tant qu'« onomatopées ». Enfin, bien qu'elles soient beaucoup plus rares, les onomatopées intégrées françaises sont répertoriées de la même manière dans les dictionnaires français.

---

<sup>412</sup> La première édition de leur *Dictionnaire des onomatopées* datant de 2003.

Il va sans dire que ce manque d'exhaustivité, de régularité et de précision dans le recensement des onomatopées complique la tâche du traducteur.

### **La Taxonomie de Michel Ballard**

Ballard évoque l'équivalence<sup>413</sup> qui existe parfois entre les onomatopées de deux langues différentes, en donnant pour exemple l'onomatopée anglaise *Cock-a-doodle-doo*, qui est « l'équivalent constant » de l'onomatopée française *cocorico* (2000 : 28-29), avant de proposer une taxinomie de la traduction de l'onomatopée qui englobe également les cas de figure dans lesquels il n'existe pas de symétrie entre l'anglais et le français. Basée sur des exemples tirés de bandes dessinées et de textes (version originale et traduction publiée), cette taxinomie rend compte des différences interlinguistiques entre les deux langues et repose sur la distinction fondamentale entre « onomatopée pure » (que nous appellerons comme indiqué plus haut « onomatopée autonome ») et « onomatopée lexicalisée » (que nous appellerons « onomatopée intégrée »). Nous avons tenté de la résumer brièvement ci-dessous, en re-numérotant ses différentes catégories le plus simplement possible car nous y référerons occasionnellement au cours de nos prochaines analyses :

#### **A) Onomatopée autonome** (*ibid.* : 30-32)

A.1. « L'équivalence totale : homophonie et homographie »

« TOOOOOT » en français (sirène de bateau) > « TOOOOT » en anglais.

A.2. « L'homophonie accompagnée de dysgraphie »

« boum » en français (explosion) > « boom » en anglais ; « *click clack* » en anglais (battement régulier d'un volet) > « clic, clac » en français.

A.3. « L'hétérophonie »<sup>414</sup>

« Pan ! Pan ! » en français (coup de feu ou bouchon de champagne) > « *Bang, bang!* » en anglais ; « Plac » en français (pièce de monnaie fautive jetée sur une table) >

---

<sup>413</sup> Ballard précise ici qu'il n'entend pas le terme « équivalence » selon la définition fournie par Vinay et Darbelnet dans leur *Stylistique comparée du français et de l'anglais* : « Pour nous, le terme « équivalence » décrit la quasi-synonymie à laquelle on aboutit en traduction entre le texte (ou un fragment de texte) d'arrivée et le texte (ou un fragment de texte) de départ (que la traduction soit littérale ou ait nécessité des aménagements plus ou moins élaborés) » (2000 : 29).

<sup>414</sup> Ballard remarque ici que l'hétérophonie « témoigne de l'écart très net qui se creuse dans la perception et la représentation des bruits dans des langues naturelles différentes » (2000 : 31).

« *clunk* » en anglais ; « *Splish-Splash!* » en anglais > « Flic-floc ! » en français ; « *smack* » en anglais > « clac, clac » en français. L'onomatopée de la langue source est donc ici traduite à l'aide d'une onomatopée de la langue cible qui est quasi-équivalente ou proche d'un point de vue sémantique. Ballard explique et démontre ensuite que « la pluralité du rendu peut être imputée à un potentiel lexical plus grand [dans l'une des deux langues] », ou bien à « la subjectivité du traducteur ».

## **B) Onomatopée intégrée (*ibid.* : 32-38)**

B.1. La « recatégorisation » – que l'on appelle aussi « transposition »

Verbe > Nom : « *something splashing about* » > « un clapotis » ; Verbe > Adverbe : « *clock-clocking* » > « cahin-caha » ; Adverbe > Syntagme Prépositionnel (gérondif) : « *splashily* » > « en s'éclaboussant » (Ballard, 2000 : 32-33). Précisons ici que le mot « cahin-caha » ne correspond pas aux définitions de l'onomatopée que nous citons plus haut<sup>415</sup>. Quant aux traductions des premier et troisième exemples, elles consistent en ce que Ballard appelle des « termes aux sonorités suggestives » ou « mots-signes » (voir B.2. et B.6. ci-dessous).

B.2. L' « utilisation d'un mot-signes »

« *the tap-tap-tap* » > « le martèlement » ou « le claquement » ; « *she tiptapped* » > « elle martelait » ; « *the clip-clop of horses' hooves* » > « le claquement des sabots ». Les traductions rassemblées ici sont aussi composées de « termes aux sonorités suggestives ».

B.3. Le « poly-rendu et aménagement morphosyntaxique »

Participe présent « *ticking* » > Nom commun dans subordonnée relative : « qui faisait entendre son tic-tac » ou « le tic-tac de la grande horloge » ; « *the old clock started tick-tick, tick-tock.* » > « la vieille horloge se mit à faire : “tic-tac, tic-tac” ! ». Les onomatopées du deuxième exemple sont en fait autonomes.

B.4. Le « rendu de nuances ».

---

<sup>415</sup> Pour rappel, une onomatopée est un mot qui imite ou prétend imiter, par le langage articulé, un bruit (humain, animal, de la nature, d'un produit manufacturé, etc.) (Enckell & Rézeau, 2003 : 12).

Si le nom « *plop* » peut être simplement traduit par le nom « plouf », le nom « *splash* » doit être rendu par « un gros plouf ».

#### B.5. « L'hyperonymisation comme entropie »

Effacement de l'onomatopée : participe présent « *gobbling* » > omission (Ballard propose de la traduire par « en gloussant », soit un terme aux sonorités suggestives).

#### B.6. « L'adaptation »

Traduction par un « terme aux sonorités suggestives » : « *a quack-quack-quacking* » > « un caquetage ». Il s'agit donc visiblement du procédé cité en B.2. ci-dessus (l'« utilisation d'un mot-signe »).

#### B.7. « La créativité »

Nous n'avons pas jugé utile de rapporter l'exemple fourni car étant très spécifique (l'onomatopée est imbriquée dans un jeu de mot), il ne nous sera d'aucune aide pour l'analyse des onomatopées de notre corpus. Précisons tout de même qu'aucune des traductions fournies ici ne consiste en l'invention d'une onomatopée.

Plusieurs des catégories relevées par Ballard peuvent être considérées comme des procédés de traduction plus ou moins adaptés aux onomatopées de Rushdie. Si l'homophonie (A.1.) peut, dans certains cas, être une solution idéale, l'homophonie avec dysgraphie (A.2.) permet, si nécessaire, de conserver l'iconicité de l'onomatopée tout en offrant une graphie accessible au lecteur, qui doit être en mesure de prononcer le son que l'onomatopée représente. L'hétérophonie (A.3.) n'est pas à exclure, bien qu'elle puisse, dans certains cas, entraîner une déperdition de la nature du son, et de ce fait, du sens de l'onomatopée de départ. Les exemples de traduction répertoriés en B.1., B.2., B.5. et B.6. ne nous semblent pas être des solutions idéales puisque, comme on l'a vu, les « termes aux sonorités suggestives » ou « mots-signes » sont beaucoup moins iconiques et saillants que les onomatopées intégrées anglaises et ne constituent donc pas un marqueur de style à part entière. Les traductions des catégories B.3. (« Poly-rendu et aménagement morphosyntaxique »), B.4. (« Rendu de nuances ») et B.7. (« Créativité ») nous semblent en revanche plus adéquates.

Toutes les onomatopées que Ballard cite en exemple sont plus ou moins lexicalisées. Il arrive cependant qu'un traducteur se retrouve face à une onomatopée inventée. Précisons au passage que certaines règles tacites président à une telle création lexicale, puisque comme précisé plus haut, la graphie d'une onomatopée doit être distinctive au sein d'une seule et même langue pour permettre au lecteur d'identifier l'onomatopée en tant que telle.

Avant de découvrir si Guilloineau a recouru ou aurait pu recourir à certains des procédés mentionnés ci-dessus, ou s'il aurait pu s'y prendre différemment, il convient d'identifier les formes d'onomatopées qui ponctuent le roman de Rushdie.

### 3. Les onomatopées de Rushdie

Si le narrateur de Rushdie est un conteur talentueux, c'est en partie parce qu'il n'hésite pas à recourir à des onomatopées pour rendre son récit plus vivant et dramatique. Ces mots, qui apparaissent sous différentes formes (onomatopées intégrées ou autonomes) et dans des contextes variés, jouent différents rôles au sein du récit, notamment parce qu'ils ne se situent pas tous au même niveau diégétique. La notion de diégèse (voir Genette, 1972), permet de distinguer d'une part, le contenu du récit, l'histoire racontée, et d'autre part l'acte par lequel il « se narre ». Saleem-narrateur entretient un rapport très complexe vis-à-vis de l'histoire qu'il raconte et de Saleem-protagoniste, étant par moments extrêmement distant, comme s'il n'était pas du tout impliqué dans l'histoire (tel un narrateur hétérodiégétique), et se confondant à d'autres moments avec son protagoniste (tel un narrateur autodiégétique). À cela s'ajoute son emploi inconstant du pronom qu'il utilise pour référer à Saleem-protagoniste, puisqu'il alterne fréquemment première et troisième personnes du singulier (*I/he*). Tout cela se répercute sur la focalisation qui varie sans cesse entre un point de vue interne, externe et omniscient. Malgré cette configuration narrative instable, il est possible de distinguer deux niveaux de récit qui alternent : d'une part le niveau diégétique (ou intradiégétique) : celui de la diégèse, c'est-à-dire le niveau des personnages (dont Saleem-protagoniste), de leurs pensées, de leurs actions, etc., qui semblent nous être livrées sans aucun

intermédiaire lorsque Saleem-narrateur s'efface complètement ; et d'autre part le niveau extradiégétique, qui englobe tout ce qui est extérieur à la diégèse, lorsque Saleem narrateur (âgé de trente ans et racontant sa vie passée) relate l'histoire en la commentant. Cette distinction est particulièrement utile pour analyser les onomatopées de Rushdie et leur traduction, puisque ces dernières se répartissent précisément entre ces deux niveaux du récit. Si on les compare aux sons constituant la bande sonore d'un film, certaines d'entre elles fonctionnent ainsi comme des sons diégétiques, au même titre que tous les dialogues du roman, dans la mesure où elles réfèrent aux bruits concrets et précis de la diégèse, tandis que d'autres peuvent être perçues comme des sons extradiégétiques car elles sont extérieures à la diégèse, puisqu'il s'agit plutôt de commentaires du narrateur.

### 3.1. Les onomatopées diégétiques

Certaines des onomatopées de MC renvoient à un son spécifique produit dans une situation donnée de la diégèse et fonctionnent comme des illustrations sonores concrètes. Ce sont les bruitages que le narrateur-conteur (et donc Rushdie) a produits pour composer la « bande son » de certaines scènes, qui sont ainsi plus palpables et immédiates que d'autres. C'est pourquoi leur iconicité imagique est primordiale.

#### 3.1.1. Bruitage et problème de son

Après avoir déserté la guerre entre l'Inde et le Pakistan, Saleem retrouve son amie Parvati-la-Sorcière qui le cache dans son « panier d'invisibilité » pour le ramener clandestinement en Inde. Saleem-narrateur raconte qu'ayant littéralement disparu à l'intérieur du panier en osier, Saleem-protagoniste n'y ressentait aucune secousse et aucun heurt. Cette absence totale de sensation est alors exprimée à l'aide d'une suite onomatopéique qui renvoie paradoxalement à une absence de son et qui prend la forme d'une énumération-bloc intégrée en tant que groupe nominal (onomatopée intégrée) :

[...] nor could I feel any **bump thump bang**. (532)

Ce bruitage évoque donc les sons qui se seraient produits dans le panier si Saleem n'avait pas disparu au sens propre. Les trois onomatopées qui le composent évoquent trois sons de nature proche. La première, « *bump* », renvoie selon l'OED à « A light blow; a jolting collision or impact; (also) a minor injury », ou bien à « A dull thudding sound, as of one object colliding with another. Cf. bump adv. » Son iconicité imagique tient à ses deux plosives /b/ et /p/, qui suggèrent une collision, un impact, mais aussi au fait que la seconde /p/, étant non voisée, évoque un bruit sourd, et à la consonne /m/, plus douce, qui adoucit la force de l'impact. Le nom « *thump* » renvoie lui aussi à un coup violent et sourd ou au son sourd produit par un tel coup<sup>416</sup>, et le Collins précise la nature du coup : « The sound of a heavy solid body hitting or pounding a comparatively soft surface »<sup>417</sup>, ce qui peut correspondre au type d'impact subi par un corps humain ballotté à l'intérieur d'un panier en osier. Tout comme le nom qui le précède, « *thump* » est particulièrement iconique : la fricative non voisée et /θ/ suggère un bruit sourd de frottement, tandis que la plosive finale /p/, étant faiblement prononcée, évoque un léger impact. Ces deux premiers mots sont donc particulièrement iconiques. Le nom « *bang* » est par contre beaucoup moins précis que les deux précédents puisqu'il suggère juste « A heavy resounding blow, a thump »<sup>418</sup>. Étant moins iconique que les deux onomatopées qui le précèdent, ce mot peut sembler inadéquat, mais il sert surtout ici à obtenir un rythme ternaire et à clore le triplet onomatopéique. De manière plus générale, on peut observer que l'efficacité de chaque onomatopée est proportionnelle à son degré d'iconicité.

Bien que cette suite onomatopéique soit intégrée, il est tout à fait possible de la préserver à l'aide de certains des procédés de traduction que Ballard assigne aux onomatopées autonomes. Guiloineau a naturellement opté pour des onomatopées lexicalisées qui peuvent être employées de manière autonome ou intégrée :

---

<sup>416</sup> « A hard heavy dead dull blow with something blunt' (Johnson), as with a club or the fist; a heavy knock; also, the heavy sound of such a blow (not so dull as a *thud*) » (OED).

<sup>417</sup> Collins (British English) [En ligne]

<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/thump> (consulté le 03/07/2020).

<sup>418</sup> Notons au passage que la mention de « *thump* » dans cette définition n'est pas très cohérente car comme on vient de le voir, cette onomatopée implique la présence d'une surface molle et ne peut donc a priori pas renvoyer à un bruit de résonance.

[...] et je ne pus sentir aucun **boum bing bang**. (555)

Ces trois mots pouvant être intégrés au COD de la phrase comme des noms, l'énumération-bloc peut être préservée à l'aide d'un calque syntaxique. L'onomatopée anglaise « *bang* » se prête naturellement au procédé de l'homophonie<sup>419</sup>. Le traducteur a en revanche fait le choix de l'hétérophonie pour les deux autres mots. Selon Enckell et Rézeau, l'onomatopée *boum* désigne un « bruit sourd, soudain et fort, produit par une chute brutale, un choc violent, une détonation, une explosion » (2005 : 126), et *bing* représente le « bruit soudain, produit par un coup brutal, un choc violent, une détonation, une explosion » (*ibid.* : 113). La suite onomatopéique « *bing, bang, boum* » renvoie, dans tous les exemples recueillis par les deux linguistes, à des percussions violentes, des détonations ou des explosions (*ibid.* : 114). Ainsi, bien que les onomatopées du texte traduit soient sémantiquement proches de celles de Rushdie, elles évoquent toutes les trois des chocs beaucoup plus violents. La prononciation française des mots « *bing* » et « *bang* » (/biŋg/ et /bãŋg/) suggère d'ailleurs, beaucoup plus que la prononciation anglaise de *bang* (/baŋ/), l'effet de résonance propre à une détonation ou une explosion. Quant à l'onomatopée française « *boum* », elle correspond plutôt au mot anglais *boom*, qui évoque lui aussi un bruit d'explosion<sup>420</sup>. Par conséquent, les onomatopées du texte français sont dans l'ensemble moins appropriées à la situation décrite que celles du texte original, et cela est dû à leur faible iconicité. Nous avons donc cherché des solutions alternatives.

L'efficacité des onomatopées « *thump* » et « *bump* » tient, on l'a vu, à leur grande iconicité. Or la première n'ayant pas d'équivalent en français, notamment parce qu'elle est caractérisée par des phonèmes typiquement anglais (/ʌ/ et surtout

---

<sup>419</sup> Bien que sa version française évoque un son plus percutant que le mot anglais : « bruit soudain et fort, qui résonne, produit par un choc violent un coup, une explosion » (Enckell & Rézeau, 2005 : 103).

<sup>420</sup> Cette onomatopée anglaise peut être employée comme un nom signifiant « A loud, deep sound with much resonance or humming effect, as of a distant cannon, a large bell, etc. [...] », ou comme un verbe renvoyant à « a. *intransitive*. [...] to make a loud, deep sound with much resonance, as a cannon, a large bell, the waves of the sea, etc. [...] ».

/θ/), les possibilités de traduction sont assez limitées. Pour ce qui est du mot « *bump* », il pourrait être conservé tel quel aujourd’hui, mais il posait peut-être problème dans les années 1980, si très peu de mots dans lesquels la lettre <u> produit le son /ʌ/ avaient été empruntés à l’anglais<sup>421</sup>. Le procédé de l’homophonie avec dysgraphie (catégorie A.2. de la taxonomie de Ballard) aurait cependant permis d’obtenir l’onomatopée non lexicalisée « *beump* ». On peut certes craindre que le graphème <eu>, en rappelant les onomatopées *beurk* et *beurp*, véhicule une connotation de dégoût, mais il nous semble qu’il suggère un son différent, plus proche du phonème anglais /ʌ/, alors que dans *beurk* et *beurp*, étant suivi d’un <r>, le son vocalique est un peu étiré (/bɜːrk/).

Il est en fait possible de préserver l’effet produit par ces deux mots anglais à l’aide d’onomatopées françaises comportant des phonèmes appropriés, c’est-à-dire au moins une plosive non voisée (si possible /p/), et une consonne plus douce (si possible /m/). Les mots « *bomp* » et « *poum* », ou encore « *pim* » et « *pam* », pourraient ainsi convenir. La troisième onomatopée, « *bang* », étant moins appropriée au contexte diégétique que les deux autres, il nous semble qu’on pourrait s’en passer pour produire une suite du type « boum bomp poum » ou encore « bomp badam poum » – « badam » évoquant aussi, selon Enckell & Rézeau (2005 : 87), un bruit sourd de rebondissement qui nous semble efficace pour suggérer le ballotement d’un corps humain à l’intérieur d’un panier d’osier.

Il ressort de ces analyses que les onomatopées diégétiques les plus iconiques sont délicates à traduire en français car il s’agit d’identifier les phonèmes à l’origine de leur iconicité imagique pour pouvoir ensuite trouver une onomatopée lexicalisée française qui comporte le même type de sons. Le choix de l’homophonie, soit l’emprunt d’une onomatopée anglaise, si nécessaire avec dysgraphie, peut convenir dans certains cas (Cf. « *beump* »). Cette stratégie correspond à ce que Pierre Degott appelle le procédé du « calque phonique », qui consiste à « reproduire les sons dans leur équivalent phonique le plus proche, indépendamment des questions de sens » et

---

<sup>421</sup> L’onomatopée *burp*, qui renvoie à « un bruit de rot » ou au « bruit de spasme du vomissement », ne serait attestée que depuis 1984, et comme le montre un des exemples fournis par Enckell et Rézeau, sa variante *beurp* était encore utilisée en 1987 (Enckell & Rézeau, 2005 : 142).

qui est particulièrement efficace « dans les cas où le choix de telle ou telle sonorité est investi d'une valeur signifiante » (2015 : 30).

### 3.1.2. Bruitage et problème d'intégration

Comme on l'a vu, les onomatopées intégrées anglaises sont des marqueurs stylistiques dont l'effet ne peut généralement pas être préservé en français à l'aide des onomatopées intégrées françaises correspondantes, ces dernières n'étant, pour la plupart, que des termes aux sonorités suggestives. Cela est particulièrement gênant lorsque les onomatopées intégrées du texte original renvoient à des sons diégétiques, leur iconicité étant alors primordiale.

L'événement crucial qui permettra au protagoniste d'entrer en contact avec tous les autres enfants de minuit est évoqué à l'aide d'une onomatopée intégrée. Il s'agit de la scène dans laquelle le protagoniste, âgé de huit ans, se trouve caché dans son « refuge choisi », le coffre à linge sale situé dans la salle de bain de sa mère, au moment où celle-ci entre dans la pièce. Se croyant seule, Amina Sinai se remémore son amour de jeunesse, Nadir, en se caressant la poitrine et le ventre et en murmurant son nom en boucle, les larmes aux yeux, puis, étant « soumise à une nécessité plus triviale », elle ôte son sari et enlève sa culotte pour faire ses besoins, sous le nez de Saleem, qui, tétanisé, aperçoit entre les lames du coffre à linge la « croupe » noire de sa mère (« my mother's rump, black as night ») (qu'il assimile à une énorme mangue noire). Pendant tout ce temps, il s'efforce de rester silencieux mais un cordon de pyjama s'insinue comme un serpent dans sa narine, qui, comme à l'accoutumée, coule et est encombrée. Cela déclenche un reniflement qui lui-même provoque un choc électrique à l'origine du pouvoir magique de télépathie du protagoniste :

It's time to talk plainly : shattered by two-syllabic voice and fluttering hands, devastated by Black Mango, the nose of Salem Sinai, responding to the evidence of maternal duplicity, quivering at the presence of maternal rump, gave way to a pajama-cord, and was possessed by **a cataclysmic – a world-altering – an irreversible sniff**. Pajama-cord rises painfully half an inch further up the nostril. But other things are rising too: hauled by that feverish inhalation, nasal liquids are being sucked relentlessly up up up, nose-goo flowing upwards, against gravity, against nature. Sinuses are

subjected to unbearable pressure . . . until, inside the nearly nine-year-old head, something bursts. Snot rockets through a breached dam into dark new channels. Mucus, rising higher than mucus was ever intended to rise. Waste fluid, reaching as far, perhaps, as the frontier of the brain . . . there is a shock. Something electrical has been moistened.

Pain.

And then noise, deafening many-tongued terrifying, *inside his head!* . . . (223-224)

L'onomatopée « *sniff* », intégrée ici en tant que nom commun, est incontournable en anglais pour renvoyer à un reniflement puisqu'elle réfère à « An act of sniffing; a single inhalation through the nose [...], usually accompanied by a characteristic short snuffling sound; the sound made in doing this » (OED). Elle est ici mise en relief par le choix typographique des italiques. D'un point de vue sémantique, le contraste entre d'une part, les adjectifs « *cataclysmic* » et « *world-altering* », qui renvoient à des phénomènes d'ordre cosmique, et d'autre part, le nom « *sniff* », prosaïque et insignifiant, est saisissant et produit un effet d'incongruité, si bien que le syntagme peut être perçu comme un oxymore. Positionnée à la suite de ces adjectifs, l'onomatopée est inattendue et paraît incongrue et inopportune (*anticlimactic*), produisant l'effet humoristique d'un magnifique soufflé qui se dégonfle au dernier moment, pour adopter une métaphore culinaire, qui n'est pas sans rappeler l'art de l'incongruité de Rushdie, que nous avons abordé au chapitre 5. D'autre part, cette onomatopée est particulièrement iconique, suggérant efficacement le son qui révélera, au cours de cette scène, la présence de Saleem à sa mère : la séquence /sn/ évoque ainsi un son nasal (Cf. Ballard, 2000 : 23), tandis que la fricative /f/ suggère le son produit par le processus d'expiration ou d'aspiration par le nez.

Bien que l'onomatopée *snif/sniff* existe en français depuis 1956 (Enckell & Rézeau, 2005 : 423), Guiloineau n'a pas fait le choix de l'homophonie et de l'homographie, préférant opter pour le nom « *reniflement* », que Ballard considérerait certainement comme un « terme aux sonorités suggestives » puisqu'il comprend tout de même la nasale /n/ et la fricative /f/ :

Il est temps de parler franchement : les nerfs ébranlés par une voix à deux syllabes et des mains frémissantes, dévasté par une mangue, le nez de

Saleem Sinai, sensible à la duplicité maternelle, tressaillant devant la présence de la croupe, laissa passer un cordon de pyjama et fut possédé par **un reniflement cataclysmique, irréversible, capable de changer la face du monde.** (237)

Ce choix tient sans doute au fait que l'onomatopée française *snif/sniff* s'emploie rarement de manière intégrée en tant que nom, mais aussi parce qu'elle est sémantiquement assez restreinte<sup>422</sup>. Si elle renvoie bien à un « bruit de reniflement » (Enckell & Rézeau, 2005 : 422), elle est généralement employée soit « pour désigner des sanglots » (Vigerie, 2017 : 116) soit pour référer à un reniflement qui vise à détecter une odeur (particulière), autrement dit l'exercice délibéré du sens de l'odorat – c'est notamment le cas lorsqu'elle apparaît sous forme de doublet, comme en atteste une bonne partie des exemples fournis par Enckell et Rézeau (2005 : 423). Aucun de ces deux emplois ne correspond donc au bruitage de Rushdie.

L'iconicité imagique de l'onomatopée anglaise est sacrifiée et dès lors, le choix graphique des italiques, qui attire l'attention du lecteur dans le texte anglais, perd tout son sens dans la traduction, d'où leur disparition. Au niveau sémantique, l'effet d'incongruité et de surprise généré par l'association des adjectifs et du nom est affaibli par la syntaxe du groupe nominal, la suite d'adjectifs (« cataclysmique, irréversible, capable de changer la face du monde ») ne pouvant être antéposée en français, en particulier à cause de la longueur du dernier groupe adjectival (celle-ci étant inévitable si l'on souhaite restituer le sens du nom composé « *world-altering* »). L'effet de surprise et d'incongruité généré par l'ordre du GN anglais (Adj+N) est donc perdu, mais l'oxymore subsiste néanmoins.

Une solution alternative consisterait à trouver une onomatopée autonome plus évocatrice d'un reniflement qui n'ait rien à voir avec des sanglots, ni avec le sens de l'odorat. Enckell et Rézeau ont recensé, dans la rubrique « reniflement » de leur classement thématique des onomatopées, le mot « *Nrrrfff* » (2005 : 40), qui nous a inspiré l'onomatopée non lexicalisée « *Snurrfff* » ou « *Sneurfff* »<sup>423</sup>. Celle-ci permet

---

<sup>422</sup> Probablement parce qu'il s'agit d'un emprunt à l'anglais (Enckell & Rézeau, 2005 : 423).

<sup>423</sup> « *Sneurfff* » aurait été préférable à « *Snurrfff* » dans les années 1980, si l'on considère que le graphème <u> représentait encore trop rarement le phonème /ʌ/ en français à l'époque. Cette graphie est aussi appropriée dans la mesure où le graphème <eur> peut évoquer une sensation de dégoût, comme dans les onomatopées *beurp* et *beurk*.

de conserver le son nasal /sn/, et de mettre en valeur le phonème /r/, qui suggère une certaine résistance occasionnée par la présence de morve épaisse (contrairement à *sniff*, qui évoque plus de fluidité). Bien que la syntaxe du GN français empêche de préserver l'effet de surprise et d'anticlimax du texte original, cette solution permet néanmoins de restituer le bruitage de Rushdie. Comme dans le texte original, l'onomatopée peut être intégrée sous forme de nom :

[...] les nerfs ébranlés par une voix à deux syllabes et des mains frémissantes, dévasté par une mangue, le nez de Saleem Sinai, sensible à la duplicité maternelle, tressaillant devant la présence de la croupe, laissa passer un cordon de pyjama et fut possédé par **un sneurrfff cataclysmique, irréversible, capable de changer la face du monde** [...]

Si l'on souhaite à tous prix conserver l'effet de surprise humoristique du texte original, il est nécessaire de transformer la structure syntaxique de la phrase de manière à complètement dissocier les deux composants de l'oxymore en présence, afin de pouvoir en inverser l'ordre. Une solution consiste à faire du segment qui nous intéresse une proposition indépendante en lui ajoutant un verbe fini :

[...] les nerfs ébranlés par une voix à deux syllabes et des mains frémissantes, dévasté par une mangue, le nez de Saleem Sinai, sensible à la duplicité maternelle, tressaillant devant la présence de la croupe, laissa passer un cordon de pyjama et **un cataclysme irréversible, capable de changer la face du monde se produisit : sneurrfff.** [...]

Grâce à l'ajout du verbe *se produire* et à la transposition Adjectif > Nom du premier adjectif de la suite (« *cataclysmic* » > « cataclysme »), l'apparition de l'onomatopée peut être reportée en fin de phrase. Le procédé général adopté ici correspond donc à la catégorie B.3. de la taxonomie de Ballard.

Passons à maintenant à notre second exemple, qui doit également être remis dans son contexte pour être pleinement apprécié. Le narrateur raconte un incident qui est survenu lorsqu'il était adolescent, lors d'un cours de géographie. M. Zagallo, professeur tyrannique, n'ayant pas toléré une remarque de Saleem (pourtant tout à fait justifiée), commence par le traîner devant toute la classe en le tirant par les

cheveux. Il saisit ensuite son nez entre son pouce et son index et le tire vers le bas pour exposer le visage du garçon à tous ses camarades et le comparer à la carte de l'Inde. Pendant tout ce temps, Saleem souffre en silence, les yeux remplis de larmes. Puis arrive le passage qui nous intéresse, dont l'onomatopée intégrée « *plop* » constitue la chute :

But now my nose has had enough; staging its own, unprompted revolt against the grasping thumb-and-forefinger, it unleashes a weapon of its own . . . a large **blob** of shining **goo** emerges from the left nostril, **to plop** into Mr Zagallo's palm. (321)

Les noms « *blob* » et « *goo* », bien qu'ils ne soient pas des onomatopées, suggèrent la consistance de la morve pour inspirer le dégoût du lecteur. Tous deux peuvent être considérés comme des idéophones, un idéophone étant un terme lexicalisé qui, de par sa configuration phonétique, « représente de manière saisissante une idée à l'aide d'un son »<sup>424</sup>, et qui tend donc à être iconique, comme le précisent Erhard Voeltz et Christa Kilian-Hatz dans l'introduction de leur ouvrage collectif *Ideophones* (2001). Claude Hagège fournit quant à lui cette définition relativement détaillée dans son *Dictionnaire amoureux des langues* :

Beaucoup de langues, mais non toutes, possèdent [...] des idéophones, ou mots qui, comme le dit ce terme, offrent une peinture sonore d'une idée, pour symboliser un état, une impression sensorielle, une manière d'être ou de se mouvoir, une action qui n'est pas nécessairement elle-même reproductrice d'un bruit. (2009 : 307)

Dans le cas présent, la conjonction de l'onomatopée « *plop* » et des deux idéophones en présence donne de la substance à la morve de Saleem et attirent ainsi l'attention du lecteur sur le désagrément subi par le professeur, ce qui produit évidemment un effet humoristique. Tout d'abord, l'onomatopée « *plop* » renvoie généralement au son de l'impact produit par un solide tombant dans un liquide<sup>425</sup>. Son iconicité est due à sa forme brève (monosyllabique) et à sa double plosive bilabiale /p/, qui

---

<sup>424</sup> « A vivid representation of an idea in sound » (Doke, 1935 : 118).

<sup>425</sup> Recensée en tant qu'interjection dans l'OED, elle y est définie ainsi : « Representing an abrupt hollow sound, as of an object dropping into water without a splash, etc. ».

reflète efficacement un impact, tandis que le phonème alvéolaire /l/ suggère la présence d'un liquide. Dans notre exemple, c'est l'objet qui tombe qui est liquide (la morve de Saleem) et qui atterrit sur une surface sèche (la paume de Zagallo). Étant ici employée comme un verbe, l'onomatopée réfère à la fois à la chute et à l'impact qui s'ensuit<sup>426</sup>. Passons à l'idéophone « *blob* », qui est phonétiquement très proche de « *plop* », sa plosive bilabiale sonore /b/ se substituant juste à la plosive bilabiale sourde /p/ de l'onomatopée. Si son iconicité se concentre surtout dans le phonème alvéolaire /l/, qui renvoie ici aussi à la consistance liquide, ou plutôt visqueuse, de la morve, les plosives qui l'enserrent suggèrent que celle-ci forme une masse unique et compacte. Enfin le nom « *goo* », composé quant à lui d'une consonne plosive vélaire /g/ et de la voyelle longue/tendue /u:/, suggère la nature dense, autrement dit, continue quantifiable (Bouscaren & Chuquet, 1987 : 83) de la morve. Or, toutes les langues ne sont pas aussi riches les unes que les autres en idéophones (comme le suggère Hagège) et contrairement au lexique réel de l'anglais, qui en compte un grand nombre, celui du français en est quasiment dépourvu.

Observons à présent la version française de ce passage. Les idéophones ont disparus et Guiloineau a procédé à un réaménagement syntaxique (catégorie B.3.) pour préserver le bruitage de Rushdie à l'aide de l'onomatopée lexicalisée autonome « *plouf* » :

Mais maintenant, mon nez en a assez ; organisant sa lente révolte contre le serrement du pouce-et-de-l'index, il libère une arme à lui... une énorme coulée de morve brillante émerge de ma narine gauche **et, plouf, tombe** dans la paume de M. Zagallo. (338)

Le mot « *plouf* » peut en effet être considéré comme la version française de « *plop* », son iconicité étant similaire (forme brève monosyllabique, plosive /p/ et son liquide /l/), suggérant ainsi le « bruit d'un corps qui plonge, qui tombe ou qui est jeté dans l'eau » ou bien juste le « bruit d'un corps qui tombe, qui s'affaisse plus ou moins lourdement » (Enckell & Rézeau, 2005 : 376-377). Une solution alternative assez proche aurait été l'onomatopée « *plof* », qui renvoie à un « bruit léger et ponctuel

---

<sup>426</sup> Selon l'OEED, le verbe *plop* signifie « To fall or move with or as with a plop, esp. when, or as if, landing in water ».

produit notamment par une chute dans un liquide ou par un saut hors de l'eau », ou bien au « bruit mat d'un corps qui s'écrase » (*ibid.* : 373). Si les onomatopées « *plouf* » et « *plof* » peuvent toutes deux être intégrées comme des noms en français (« un plouf », « un plof »), elles ne sont jamais employées comme des verbes renvoyant à une chute et/ou un impact (« \*ploufer », « \*plofer »), c'est pourquoi le traducteur a dû traduire le verbe anglais « *plop* » à l'aide de l'hypéronyme *tomber*, auquel il a ajouté, en apposition, l'onomatopée autonome « *plouf* ». Celle-ci est ainsi isolée entre deux virgules, soit deux petites pauses, comme si le son produit par la chute de la morve venait interrompre le fil du récit.

Une solution alternative consisterait à intégrer l'onomatopée en tant que nom : « [...] émerge de ma narine gauche et **tombe** dans la paume de M. Zagallo **avec un plouf** ». Mais le décalage (spatial sur le papier et temporel à la lecture) entre la chute et le bruitage nous semble trop important (pas moins de huit mots), alors que dans la version de Guiloineau, le verbe référant à la chute et à l'impact (« tombe ») et le son produit (« plouf ») se trouvant juxtaposés, la structure syntaxique est plus iconique (iconicité diagrammatique). Elle nous semble donc plus judicieuse.

L'onomatopée française « *plouf* » étant légèrement moins iconique que « *plop* », du fait de l'absence de la seconde plosive /p/, il nous semble que le terme anglais aurait simplement pu être conservé tel quel (homophonie et homographie) puisqu'il ne pose aucun problème de prononciation. Ce mot est répertorié en français et attesté depuis le 19<sup>ème</sup> siècle, et bien qu'il soit généralement employé dans un sens différent<sup>427</sup>, il pourrait convenir dans le cas présent sans prêter à confusion, le contexte diégétique étant explicite. On obtiendrait alors :

[...] une énorme coulée de morve brillante émerge de ma narine gauche **et, plop, tombe** dans la paume de M. Zagallo.

La solution la plus satisfaisante consiste donc encore une fois à opter pour le procédé du calque phonique (ou homophonie) en traduisant l'onomatopée intégrée

---

<sup>427</sup> À savoir, « bruit sonore, ponctuel et discret, produit notamment par une petite détonation, une légère explosion » (Enckell & Rézeau, 2005 : 374).

anglaise à l'aide d'une onomatopée autonome française, ce qui entraîne nécessairement un réaménagement syntaxique.

Ces quelques analyses d'exemples permettent de constater que les onomatopées diégétiques sont caractérisées par leur iconicité imagique, particulièrement marquée dans leur contexte d'apparition. L'efficacité de ces marqueurs de style ne peut être préservée en traduction que si cette iconicité est conservée ou recrée en français, ce qui réduit la marge de liberté du traducteur. L'objectif est alors d'identifier les phonèmes sur lesquels repose cette iconicité afin de choisir une onomatopée française tout aussi iconique, lexicalisée ou non, en optant quand cela est possible pour un « calque phonique » (procédé de l'homophonie) avec ou sans dysgraphie. Dans certains cas, cela suppose de recourir à une onomatopée autonome pour traduire une onomatopée intégrée, ce qui nécessite généralement un réagencement syntaxique.

Il semblerait d'autre part que les onomatopées lexicalisées soient plus précises, plus iconiques et plus variées en anglais qu'en français. Delesse a ainsi observé, en étudiant les onomatopées de la fameuse bande dessinée Astérix et leur traduction anglaise, que « [l']anglais est précis et comporte un catalogue de bruits différents » tandis que « les bruits secs prédominent en français. » (2000 : 329). Cela tiendrait selon elle à la plus grande importance que l'on accorde à ces mots en anglais :

[...] la cohérence onomatopée/geste semble plus grande en anglais qu'en français, peut-être à cause de l'importance de ce champ sémantique dans le lexique anglais et de la rigueur des définitions proposées : BUMP “dull sound made by a blow”, CLANK “dull metallic sound”, CLINK “sound of small bits of metal or glass knocking together”, alors que “bruit sec” définit en français PIF, CRAC, CLAC, VLAN, et TAC – CLIC étant un “claquement sec”. (*ibid.* : 329)

Cette « pénurie » d'onomatopées lexicalisées françaises iconiques peut pousser le traducteur à faire preuve d'inventivité. D'où peut-être le fait que Delesse ait « trouvé finalement plus d'inventivité chez les francophones » (*ibid.* : 328).

### 3.1.3. Les bruitages moteurs d'action

Le style oral et théâtral de certains passages relatant des scènes d'action est caractérisé par un enchaînement de bruitages qui font avancer l'action tout en plongeant le lecteur dans l'univers sonore de l'histoire.

L'extrait que nous avons retenu pour illustrer ce phénomène se situe dans un contexte narratif relativement complexe. À ce stade de l'histoire, Amina Sinai et son second mari, Ahmed Sinai (les futurs parents de Saleem), habitent à Delhi et Ahmed a entrepris de gagner sa vie en se lançant dans le commerce de tissu imperméable, de riz, de thé, de lentilles et de boîtes d'allumettes. Lui et ses deux associés, S. P. Butt et Mustapha Kemal, conservent ainsi tout leur stock dans un entrepôt de la zone industrielle. Comme ils s'y attendaient depuis un moment, ils se font rançonner par la Bande de Ravana (« the Ravana mob »), une organisation criminelle qui fait chanter les musulmans en les menaçant de brûler leurs marchandises. Ahmed, Butt et Kemal doivent donc déposer l'argent en haut d'une tourelle du Vieux Fort de Delhi. Étant situé dans l'ancienne ville, ce dernier est en ruine et n'abrite plus que des singes, qui passent leur temps à escalader les vieux murs, à marquer leur territoire et à démolir la forteresse en arrachant ses pierres pour les lancer par-dessus les remparts. Venons-en à la scène qui nous intéresse. Ahmed, Butt et Kemal viennent de déposer trois sacs de billets en haut de la tourelle et sont cachés dans les ruines situées en contrebas. Un singe, que le narrateur appelle Hanumam, « comme le dieu singe qui a aidé le prince Rama à vaincre le Ravana de l'origine » (trad. Guilloineau : 123), arrive alors au niveau de la tourelle :

**Watch** him **now** as he arrives at this turret – his territory; as he hops chatters runs from corner to corner of his kingdom, rubbing his rear on the stones; and then pauses, sniffs something that should not be here... Hanuman races to the alcove here, on the topmost landing, in which the three men have left three soft grey alien things. And, while monkeys dance on a roof behind the post office, Hanuman the monkey dances with rage. Pounces on the grey things. Yes, they are loose enough, won't take much rocking and pulling, pulling and and rocking... **watch** Hanuman **now**, dragging the soft grey stones to the edge of the long drop of the outside wall of the Fort. **See** him tear at them: **rip! rap! rop!...** **Look** how deftly he scoops paper from the insides of the grey things, sending it down like floating rain to bathe the fallen stones in the ditch!... Paper **falling** with

lazy, reluctant grace, sinking like a beautiful memory into the maw of the darkness; and **now, kick! thump! And again kick!** The three soft grey stones go over the edge, **downdown** into the dark, and at last there comes a soft disconsolate **plop**. Hanuman, his work done, loses interest, scurries away to some distant pinnacle of his kingdom, begins to rock on a stone. (111)

Tout comme les passages qui la précèdent, cette scène est écrite au présent de narration. L'emploi du déictique « *now* » renforce l'impression d'immédiateté de la scène. Le narrateur interpelle directement le lecteur, l'exhortant à « regarder » la scène, comme si elle se déroulait devant lui, à l'aide des verbes « *watch* », « *see* » et « *look* » à l'impératif. Il adopte en même temps le point de vue des singes : les sacs de billets sont perçus comme des « pierres molles et étrangères » et les billets de banque sont réduits à du « papier ». La répétition emphatique « *downdown* » met l'accent sur la chute et donc la perte irrémédiable des billets de banque. Enfin, les onomatopées contribuent évidemment à la dimension expressive et dramatique du passage, dont elles valorisent le spectacle sonore, en suggérant en même temps les actions du singe et les sons qui s'en dégagent. Les six premières sont particulièrement mises en valeur. Étant isolées du reste de la phrase par un signe de ponctuation et suivies d'un point d'exclamation, elles sont employées de manière autonome. La dernière, « *plop* », est ici intégrée en tant que nom.

La première suite d'onomatopées autonomes et monosyllabiques, « *rip! rap! rop!* », renvoie aux gestes de lacération que le singe applique aux sacs de billets. Leur iconicité imagique tient à la consonne /r/, qui peut suggérer un bruit de déchirement, et aux plosives /p/, qui évoquent des coups secs et violents, mais l'iconicité de l'ensemble tient sans doute moins à l'aspect phonétique de chaque mot qu'à la composition prosodique de ce triolet (trois sons monosyllabiques constitués de consonnes identiques et suivis de points d'exclamation), dont le rythme ternaire suggère efficacement la succession rapide des petits gestes brefs et violents du singe. Le verbe « *rip* » signifie « déchirer », « arracher » et « taillader », et le nom correspondant réfère au résultat de cette action ou à l'action elle-même<sup>428</sup>, ainsi

---

<sup>428</sup> « A rent or laceration made by ripping; a (long) tear; (also) the action of ripping something » (OED).

qu'au son de déchirement qui s'en dégage<sup>429</sup>. Le nom « *rap* » désigne quant à lui un coup brusque et sec<sup>430</sup>. Enfin, l'onomatopée « *rop* » n'est pas recensée, n'étant sans doute pas lexicalisée. Ce signifiant vide de sens, choisi pour sa sonorité proche de celle des deux autres mots, permet d'obtenir un rythme ternaire iconique.

La seconde suite onomatopéique, « *kick! thump! And again kick!* », renvoie aux coups de pied et peut-être aussi aux coups de poing du singe. Qu'il soit employé comme nom ou comme un verbe, le terme « *kick* » réfère à un coup de pied. Quant au mot « *thump* », qui peut être employé en tant que nom ou verbe, il suggère, comme nous l'avons vu, un coup violent et sourd, ou bien le son produit par un tel coup, ou encore le son sourd produit par l'impact d'un solide (ici les pattes avant et/ou arrières du singe) sur une surface plus molle (les sacs de billets), et les caractéristiques phonétiques de cette onomatopée la rendent particulièrement iconique. Par ailleurs, la suite onomatopéique, bien qu'étant autonome, est indispensable à la compréhension de la scène, les agissements du singe qu'elle exprime n'étant évoqués nulle part ailleurs dans le texte.

Enfin, l'onomatopée intégrée « *plop* » renvoie à l'impact résultant de la chute des sacs de billets éventrés, lorsqu'ils atterrissent au pied des remparts. Employé comme un nom, ce mot désigne « *An abrupt hollow sound, as of a small solid object dropping into water without a splash* » (OED). Ce choix peut paraître inadéquat dans la mesure où il n'est pas question de liquide ici, contrairement à ce que suggère l'alvéolaire /l/, mais malgré ce défaut d'iconicité, le mot « *plop* » évoque efficacement un impact mou. Il permet surtout de confirmer l'impact, lors de l'atterrissage des sacs de billets éventrés dans le fossé, et sert donc aussi à faire avancer l'action.

Si la plupart des onomatopées de ce passage constituent, grâce à leur iconicité imagique, des bruitages efficaces, toutes servent à faire avancer l'action, dans le sens où elles mettent en relief les gestes dévastateurs et fatals du singe, soit les actions décisives de la scène et leur enchaînement rapide.

---

<sup>429</sup> « *colloquial*. A sound made by ripping; (also) a burst (of laughter); (in extended use) a rapid rush, a quick run (now chiefly *regional*) » (OED).

<sup>430</sup> « A blow, a stroke. [...] In later use: a sharp, but usually relatively light, stroke with a stick, etc. » (OED).

Restituer la bande son de cette scène en français suppose donc de préserver en priorité la fonction « motrice » de ces onomatopées. C'est l'orientation que semble avoir prise Guiloineau, dont voici la traduction, en regard du texte original :

<p>[...] watch Hanuman now, dragging the soft grey stones to the edge of the long drop of the outside wall of the Fort. See him tear at them: <b>rip! rap! rop!</b>... Look how deftly he scoops paper from the insides of the grey things, sending it down like floating rain to bathe the fallen stones in the ditch!... Paper falling with lazy, reluctant grace, sinking like a beautiful memory into the maw of the darkness; and now, <b>kick! thump! And again kick!</b> The three soft grey stones go over the edge, down down into the dark, and at last there comes <b>a soft disconsolate plop</b>. Hanuman, his work done, loses interest, scurries away to some distant pinnacle of his kingdom, begins to rock on a stone. (111)</p>	<p>Regardez Hanuman qui maintenant traîne les pierres molles et grises vers le bord du mur extérieur du fort. Regardez-le les déchirer : <b>cric ! crac ! croc !</b>... regardez avec quelle adresse il ramasse des papiers dans les choses grises et comme il les jette en bas, comme de la pluie qui va baigner les pierres tombées dans le fossé!... des papiers qui tombent paresseusement et comme à contrecœur, comme un bon souvenir qui s'en va dans l'obscurité ; et maintenant <b>un coup de pied, boum ! et un autre coup de pied !</b> Les trois pierres molles et grises basculent au-dessus du rebord, tombent-tombent dans le noir, et à la fin on entend <b>un plouf triste et mou</b>. (123)</p>
--	---

Contrairement à « rip! rap! rop! », la suite onomatopéique « cric ! crac ! croc ! » n'évoque pas spécifiquement des lacérations, malgré la présence de la consonne /r/. Selon Enkell et Rézeau, les mots *cric*, *crac* et *croc* renvoient tous les trois à un « bruit de craquement ou un grincement » (2005 : 190, 196, 203). Mais *crac* peut en plus évoquer un bruit de « cassure » et de « déchirure » (*ibid.* : 190), tandis que *croc* peut suggérer un coup violent, deux aspects qui caractérisent justement un geste de lacération (*ibid.* : 203). De par leur iconicité peu prononcée, ces mots ne constituent pas des bruitages très efficaces, contrairement à d'autres onomatopées répertoriées dans le *Dictionnaire des onomatopées*, comme par exemple *shrak* et *scritch*, qui évoquent un bruit de déchirure ou de rupture (*ibid.* : 83) et dont les fricatives /ʃ/ et /s/ suggèrent un bruit de frottement de tissu ou de papier, de sorte que le triolet « shrak ! scritch ! crac ! » constituerait un bruitage plus approprié. La traduction de Guiloineau est toutefois satisfaisante parce qu'étant construite sur le même principe prosodique que le triolet de Rushdie, elle permet de préserver son rythme ternaire iconique.

Le second groupe d'onomatopées est problématique car « *kick* » n'a pas d'équivalent en français. L'emprunt pur et simple du mot peut difficilement être envisagé car son sens risque de ne pas être accessible à beaucoup de francophones – bien que le terme soit entré dans la langue française dans certains domaines de spécialité<sup>431</sup> – d'où la disparition de l'onomatopée dans la traduction. Comme nous l'avons vu, l'onomatopée « *thump* » est caractérisée par des sons propres à l'anglais (/ʌ/ et surtout /θ/) et n'a pas d'équivalent en français. Le traducteur a ainsi opté pour le mot « *boum* », dont le sens est extrêmement large puisqu'il peut renvoyer à des sons très variés<sup>432</sup>. Bien que cette onomatopée soit moins iconique que « *thump* », et ne permette donc pas de suggérer la consistance des matières en présence, elle suggère efficacement la violence des coups de pied du singe. Enfin, un des trois coups a disparu puisque le premier coup de pied (« *kick !*») a été fusionné avec le second coup (« *thump !*») en un seul coup de pied : « un coup de pied, boum ! ».

Enfin, Guiloineau a traduit le « *plop* » de Rushdie à l'aide de l'onomatopée intégrée « *plouf* », qui peut être employée comme nom et peut évoquer le « bruit d'un corps qui tombe, qui s'affaisse plus ou moins lourdement » (Enckell & Rézeau, 2005 : 377). Plusieurs autres solutions assez proches pouvaient également faire l'affaire : l'onomatopée « *plof* » d'une part, mais aussi « *bloum* », qui exprime le « bruit sourd » produit par une chute, un choc ou une détonation (*ibid.* : 121)<sup>433</sup>. L'onomatopée « *pouf* » pourrait aussi convenir car elle renvoie, dans le domaine concret, au « bruit d'une chute, d'un corps qui s'écrase » (*ibid.* : 386), bien qu'elle soit rarement utilisée de manière intégrée en tant que nom, sinon au sens figuré, pour évoquer la disparition de quelqu'un ou de quelque chose, comme nous le verrons plus loin.

La fonction principale des onomatopées du texte original étant ici de faire avancer l'action, c'est le sens et la dynamique générale du récit qui doivent être préservés dans la traduction (rythme ternaire de « *rip! rap! rop!* » et enchaînement

---

<sup>431</sup> Par exemple via le terme *kick-boxing*, qui désigne une forme particulière de boxe pieds-poings (BPP) venue des EU et du Japon, ou bien en musique, où le nom *kick* désigne la grosse caisse d'une batterie, qui se joue au pied, avec une pédale.

<sup>432</sup> Voici pour rappel sa définition : « bruit sourd, soudain et fort, produit par une chute brutale, un choc violent, une détonation, une explosion » (Enckell & Rézeau, 2005 : 126).

<sup>433</sup> Selon Enckell et Rézeau, cette onomatopée serait « vieillie » (2005 : 121).

rapide des actions dévastatrices du singe) aux dépens de l'iconicité imagique des onomatopées anglaises. De ce fait, le procédé de l'hétérophonie (catégorie A.3.) s'avère ici plus appropriée que l'homophonie (ou calque phonique), tandis que l'entropie (catégorie B.5.) est inévitable.

## 3.2. Les onomatopées extradiégétiques

Contrairement aux onomatopées diégétiques, les onomatopées extradiégétiques ne renvoient pas à des bruits concrets et précis de la diégèse. Le narrateur les produit essentiellement pour exprimer la manière dont il perçoit, ressent ou se représente certains des événements ou phénomènes de son récit. À travers chacune d'entre elles, il formule une sorte de commentaire sur les faits qu'il relate, exprimant ainsi sa subjectivité. Employée ainsi, l'onomatopée peut être considérée comme une image sonore, dans le sens où il s'agit d'un pur signifiant, un son, qui sert à figurer une idée.

### 3.2.1. Onomatopées extradiégétiques ponctuelles

Saleem-narrateur recourt à deux images sonores différentes pour figurer la disparition soudaine d'un personnage. Dans notre premier exemple, il s'agit de la disparition de Saleem-protagoniste à l'intérieur du panier d'invisibilité de Parvati-la-Sorcière :

Then Parvati whispered some other words, and, inside the basket of invisibility, I, Saleem Sinai, complete with my loose anonymous garment, vanished instantly into thin air. 'Vanished? How vanished, what vanished?' Padma's head jerks up; Padma's eyes stare at me in bewilderment. I, shrugging, merely reiterate; Vanished, just like that. Disappeared. Dematerialized. Like a djinn : **poof**, like so. (531)

L'onomatopée autonome « *poof* » ne renvoie évidemment pas au bruit réellement produit par la disparition de Saleem, mais permet de suggérer le ressenti du narrateur en exprimant la soudaineté et le caractère magique, incroyable de

l'évènement<sup>434</sup>. La solution de traduction idéale est évidemment d'opter pour son « équivalent constant » (Cf. Ballard, 2000 : 28), l'onomatopée autonome française « *pouf* », qui exprime elle aussi « la soudaineté d'un procès » (Enckell & Réseau, 2003 : 387) et dont la graphie produit d'ailleurs quasiment le même phonème que le mot anglais, (/puf/ <> /pʊf/) (homophonie avec dysgraphie) :

Et moi, je hausse les épaules et je me contente de répéter : disparu, comme ça. Evanoui. Dématérialisé. Comme un djinn : **pouf**, comme ça. (555)

Un peu plus loin dans le roman, c'est Parvati elle-même qui disparaît comme par magie. Saleem exprime cette fois l'évènement à l'aide de l'onomatopée « *phutt* » (/ʃʌt/en anglais britannique ou /ʃət/) en anglais américain), qu'il intègre sous la forme d'un adverbe :

[...] but Laylah or Parvati **went phutt** without the assistance of spells.  
(607)

Selon l'OED, le nom « *phut* » renvoie à « a brief plosive sound, such as the noise made by the escape of a small quantity of air under pressure, or by the passage of a bullet, or the sound of a small muffled explosion », tandis que l'« interjection » correspondante s'emploie au sens figuré, évoquant, entre autres, une disparition soudaine<sup>435</sup>. Tout comme l'onomatopée « *poof* », ce mot met l'accent sur le caractère soudain et magique de la disparition de la sorcière, soit la façon dont le narrateur la perçoit et la ressent.

Sa conservation pure et simple dans la traduction est difficilement envisageable, même avec dysgraphie, car si l'on opte pour le son vocalique le plus proche de /ʌ/ à l'aide du graphème <e> ou <eu>, le mot ainsi obtenu, « phet » ou « pheut » ne ressemble pas vraiment à une onomatopée, certainement parce que sa

---

<sup>434</sup> Le mot est défini ainsi par l'OED (où il est recensé en tant qu'interjection) : « Representing a sudden, brief movement of air; expressing sudden appearance or disappearance as might be accompanied by such a puff of air. [...] ».

<sup>435</sup> « Also in extended use, esp. in order to suggest an abrupt cessation, malfunction, change, or disappearance » (OED).

graphie n'est pas suffisamment distinctive, aucune onomatopée lexicalisée française ne commençant par les lettres *ph*<sup>436</sup>. Guiloineau a donc fait le choix de l'hétérophonie, mais en recourant à une onomatopée non lexicalisée :

[...] mais Laylah ou Parvati **a pfutt !** Sans l'aide d'aucune formule magique.  
(632)

D'un point de vue syntaxique, le mot « *pfutt* » prend ici la forme d'une onomatopée intégrée, comme s'il s'agissait d'un verbe conjugué au passé-composé, grâce à la substitution de l'auxiliaire *avoir* (« a ») au verbe *go* (« *went* »). Ce choix est audacieux car le lecteur n'interprète pas spontanément cette onomatopée comme un verbe et peut avoir l'impression que le verbe a été omis ou que « *pfutt* » est le résultat d'une coquille. On pourrait en effet aussi avoir « [...] Parvati a disparu, *pfutt* ! [...] ». L'ajout du point d'exclamation suggère cependant que « *pfutt* » est une onomatopée, tout en apportant une touche supplémentaire d'oralité et de théâtralité qui met l'image sonore en valeur.

Sur le plan phonétique, le son français /y/ se substitue au phonème anglais /ʌ/, et le son consonantique /f/ est naturellement produit par la lettre <f> (/pfty/). Ce mot n'est sans doute pas lexicalisé, ne figurant pas dans le dictionnaire d'Enckell et Rézeau, mais il ressemble à l'onomatopée *pfɪ*, qui y est répertoriée et qui est assez proche de l'onomatopée anglaise car elle renvoie, dans le « Domaine concret », au « bruit de sifflement d'un projectile » (2005 : 351), tandis que dans le « Domaine abstrait », elle permet de « marquer un départ rapide, une disparition soudaine » (*ibid.* : 352). Le dictionnaire recense par ailleurs l'onomatopée *pfuit*, qui, comme *pfɪ*, suggère un « bruit de sifflet, de sifflement » (*ibid.* : 355). Si l'une ou l'autre de ces onomatopées lexicalisées aurait ainsi pu faire l'affaire, la solution de Guiloineau est une combinaison des deux, avec amplification de la plosive finale (dédoublement du <t>), une création lexicale dont la composition phonétique, proche de deux onomatopées lexicalisées au contenu sémantique adéquat, suggère efficacement l'idée d'une disparition soudaine. C'est donc en recourant au procédé

---

<sup>436</sup> Enckell et Rézeau n'en ont recensé aucune dans leur dictionnaire.

de l'hétérophonie que Guiloineau a pu restituer le commentaire sonore du narrateur. Cet exemple montre aussi que plusieurs onomatopées différentes peuvent évoquer une image similaire.

Saleem-narrateur recourt ailleurs à une onomatopée pour évoquer un événement qui ne s'est pas encore réalisé. En 1977, après s'être fait arrêter et emprisonner par Indira Ghandi, Premier Ministre d'Inde à cette époque, qui aspire à devenir Devi, la Déesse Mère, Saleem apprend que cette dernière (qu'il appelle la Veuve) a l'intention de faire stériliser tous les enfants de minuit parce qu'elle craint la concurrence de ces déités potentielles. Les actes chirurgicaux d'ablation irréversibles et redoutés que Saleem et les autres enfants de minuit vont subir sont alors évoqués à l'aide de l'onomatopée autonome dédoublée « snip snip » :

[...] so now it would begin, **snip snip**, there would be anaesthetic and count-to-ten, the numbers marching one two three, and I, whispering to the wall, Let them let them, while we live and stay together who can stand against us? (612)

Ces opérations, mentionnées une page avant et une page plus loin, sont la testectomie et l'hystérectomie<sup>437</sup>. Bien que l'onomatopée suggère assez efficacement le son de cisaillement produit par un scalpel ou des ciseaux chirurgicaux lors d'un tel acte d'ablation (grâce à sa fricative /s/ à sa plosive /p/, et au phonème vocalique relativement fermé /ɪ/, qui suggère ainsi la précision d'une telle opération), elle ne renvoie pas à un son précis de la diégèse mais figure la frayeur que ces opérations inspirent au narrateur. Le sémantisme de l'onomatopée qu'il choisit est parfaitement approprié à la situation, le verbe *snip* signifiant, selon l'OED, « To cut, to cut up or off, by or as by scissors or some similar cutting instrument » ou « To cut *off* by means of scissors or other sharp instrument. *Also figurative* ». De plus, selon le dictionnaire Lexico, le syntagme *the snip* renverrait, en anglais britannique informel, à

---

<sup>437</sup> Sans l'onomatopée, on aurait donc: « [...] so now testectomy and hysterectomy would begin, there would be anaesthetic and count-to-ten [...] ».

une vasectomie, comme dans l'exemple suivant : « *about 6,000 men get the snip every year, and numbers are increasing* »<sup>438</sup>.

D'un point de vue syntaxique, la répétition de « *snip* » est évidemment iconique, reflétant le fait que le geste sera répété plusieurs fois – pour chacune des testicules de Saleem, mais aussi pour chacun des enfants de minuit. Le doublet onomatopéique est employé de manière autonome, de sorte qu'il interrompt la phrase et est davantage mis en valeur que s'il était intégré en tant que simple verbe ou nom<sup>439</sup>. Cela entraîne l'ajout du pronom cataphorique « *it* » (« [...] so now **it** would begin, **snip snip**, [...] »), qui ménage un petit effet de suspense car pendant une fraction de seconde, le lecteur se demande quel est son référent.

Observons à présent la traduction. Guiloineau a opté pour une onomatopée autonome phonétiquement très différente de « *snip* » :

[...] et ça allait commencer, **clac clac**, il y aurait de l'anesthésique et comptez-jusqu'à-dix, les chiffres qui défilent un deux trois, et moi chuchotant au mur, laissez-les faire laissez-les faire [...] (637)

La structure syntaxique de la phrase originale a été conservée : le pronom cataphorique « *ça* » se substitue à « *it* » et l'onomatopée est dédoublée. Selon Enckell et Rézeau, le mot *clac* renvoie, dans le domaine concret, à un « bruit sec produit par un choc, une chute, un coup, un déclic ou un mécanisme » (2005 : 150), tandis que dans le domaine abstrait, il exprime juste « la soudaineté d'un procès » (*ibid.* : 154). Il renvoie à un bruit de ciseaux qui coupent des cheveux dans deux des exemples fournis, où il se trouve dédoublé (*ibid.* : 152, 153), l'itération du son suggérant la répétition du geste. Bien que le sens de *clac* soit beaucoup moins précis que celui de *snip*, cette onomatopée nous semble suffisamment iconique pour faire l'affaire, sa double plosive /k/ suggérant le claquement sec des ciseaux et, par extension, l'idée d'une ablation redoutée.

---

<sup>438</sup> Lexico [En ligne] <https://www.lexico.com/definition/snip> (consulté le 02/08/2019).

<sup>439</sup> Avec le verbe « *snip* », on aurait : « so now they would **begin to snip snip**, there would be anaesthetic and count-to-ten [...] » ou bien : « so now they would **start snip-snipping**, there would be anaesthetic and count-to-ten [...] », tandis qu'avec un nom, on obtiendrait : « so now **the snip snip** would begin, there would be [...] »

Beaucoup d'autres onomatopées permettent d'évoquer un tel acte, comme par exemple *couic*, *tchac*, *zïp* et *swit*, dont les caractéristiques phonétiques (principalement les consonnes sourdes /k/, /p/ et /t/, les fricatives /s/ et /z/) suggèrent différents bruits de « coupure » (Enckell & Rézeau, 2005 : 83). Il nous semble même que l'emprunt pur et simple du mot anglais « *snip* » (homophonie et homographie) ne poserait pas de problème de compréhension puisque comme les onomatopées citées ci-dessus, elle est composée de sons suffisamment évocatifs<sup>440</sup>. On voit donc que des solutions très variées s'offrent au traducteur, l'objectif principal étant ici de trouver un son qui suggère un bruit générique de cisaillement, et non le bruit concret et précis produit par un scalpel ou des ciseaux découpant un morceau de chair.

Comme le montrent ces différents exemples, le traducteur dispose d'une certaine marge de liberté pour traduire les onomatopées extradiégétiques du récit, l'essentiel étant de choisir une onomatopée française qui permette de suggérer non pas un son concret et précis, mais une notion abstraite qui peut prendre des formes variées et offre donc une certaine latitude/souplesse pour la traduction. Hormis quelques cas particuliers, où il est possible de recourir au procédé de l'homophonie et homographie (« *snip* ») ou à celui de l'homophonie et dysgraphie (« pouf »), le choix de l'hétérophonie est tout à fait concevable, que l'onomatopée française choisie soit lexicalisée (*pfst*, *pfuit*, *couic*, *tchac*, *zïp*, *swit*) ou inventée (« pfutt »).

### 3.2.2. Onomatopées extradiégétiques récurrentes

Au cours des cent-douze dernières pages du roman, Saleem-narrateur évoque de façon récurrente le mal redoutable et indescriptible qui se met à littéralement le ronger. Ce mal commence par provoquer chez lui des « fissures » (« *cracks* » [535]) qui lui seront fatales car elles le mèneront peu à peu à sa désintégration (« *disintegration* » [536]). Il nomme, dans un premier temps, ce phénomène inquiétant et incompréhensible à l'aide de pseudo-composés (« *what-gnaws-on-bones* » [536] et « *what-chews-on-bones* » [620]), avant de recourir à une énumération-bloc

---

<sup>440</sup> Le son anglais /sn/ étant entré depuis longtemps dans la langue française grâce à l'emprunt de mots comme « *snow(-board)* » et l'onomatopée « *snif* ».

onomatopéique qu'il répète à cinq reprises de la page 535 à la page 646 : « rip tear crunch » et sa variante « Rip crunch crack ». Les onomatopées « *rip* », « *crunch* » et « *crack* » ne visent pas à littéralement retranscrire les sons précis qui se dégagent de ce mal dans la diégèse, et donc dans le corps de Saleem – ce phénomène étant *a priori* silencieux – mais ils permettent au narrateur de nommer le mal innommable dont il souffre et de figurer la représentation mentale qu'il se fait de la désintégration progressive de son corps sous l'influence d'un mal mystérieux.

La récurrence de ce triolet onomatopéique est significative car la ritournelle ainsi produite a pour effet de cristalliser cette image sonore – tout en rappelant au lecteur que le mal étrange dont souffre Saleem continue de progresser. Préserver l'effet ainsi produit dans la traduction suppose donc de reproduire cette répétition en traduisant chaque occurrence de cette suite onomatopéique de manière identique ou presque. Voici la traduction de Guiloineau en regard des cinq triolets onomatopéiques :

(1) [...] I can hear and feel <b>the rip tear crunch</b> – [...]. (535)	[...] je peux entendre <b>le bruit de la déchirure</b> – [...]. (559)
(2) <b>Rip crunch crack</b> (536)	<b>Cric crac croc</b> (560)
(3) [...] <b>rip tear crunch</b> will not be defeated by a mere ceremony [...]. (621)	[...] une simple cérémonie ne vaincra pas <b>fissure larme craquement</b> [...]. (645)
(4) And now there is <b>rip tear crunch</b> , and a stench issuing through the fissures, which must be the smell of death. (645)	et maintenant, il y a <b>des déchirures larmes craquements</b> , et par les fissures sort une puanteur qui doit être l'odeur de la mort. (668)
(5) I am being buffeted right and left while <b>rip tear crunch</b> reaches its climax, and my body is screaming, it cannot take this kind of treatment any more [...]. (646)	je reçois des coups à gauche et à droite, tandis que <b>déchirure larme écrasement</b> atteignent leur apogée, et mon corps hurle, il ne supporte plus ce genre de traitement [...]. (669)

Précisons tout d'abord que le mot « *tear* », s'il ne réfère pas à une larme, mais à la déchirure que subit le corps de Saleem, fait l'objet d'un faux sens dans les exemples (3), (4) et (5). On peut toutefois supposer que Rushdie joue sur l'homophonie entre *tear* (déchirure) et *tear* (larme), les larmes pouvant découler de la douleur causée par la déchirure, évoquée à l'aide de la première onomatopée « *rip* ». Notre second constat est le suivant : les cinq triplets de la version originale sont presque

identiques, contrairement à leurs traductions, qui varie selon le contexte. D'autre part, seule la seconde suite (2), qui est entièrement composée d'onomatopées employées de manière autonome, a été traduite par une suite onomatopéique (« Cric crac croc »). Avant de nous pencher sur ce choix d'onomatopées françaises, observons la manière dont chaque onomatopée est intégrée à sa proposition matrice dans la version anglaise.

À l'exception du second exemple, où la suite onomatopéique est autonome, toutes les autres énumérations sont intégrées en tant que groupe nominal, avec ou sans le déterminant défini *the*, et avec différentes fonctions grammaticales : COD en (1), sujet grammatical en (3), attribut du sujet en (4) et sujet en (5). On retrouve les mêmes fonctions grammaticales dans la version française, à l'exception de l'exemple (3), où la phrase a été transformée à la voie active. Aurait-il été possible d'utiliser une suite onomatopéique à chaque fois et de l'intégrer en tant que groupe nominal sans modifier la structure syntaxique de toutes ces phrases ? Il semblerait que oui, à condition d'ajouter à chaque fois un déterminant défini devant le triolet, celui-ci référant à chaque fois à un phénomène que l'énonciateur a bien identifié, et qui peut donc être introduit à l'aide de l'article défini *le*. Voyons ce que cela donnerait avec la suite « cric crac croc » :

- (1) [...] je peux entendre **le cric crac croc** – [...].
- (3) [...] une simple cérémonie ne vaincra pas **le cric crac croc** [...].
- (4) et maintenant, il y a **le cric crac croc**, et par les fissures sort une puanteur qui doit être l'odeur de la mort.
- (5) je reçois des coups à gauche et à droite, tandis que **le cric crac croc** atteint son apogée, et mon corps hurle, il ne supporte plus ce genre de traitement [...].

Penchons-nous à présent sur le choix des mots « *cric* » « *crac* » et « *croc* ». Les onomatopées anglaises « *rip* », « *crunch* » et « *crack* » évoquent toutes les trois le phénomène de déchirement et de craquement que subit le corps de Salem. Comme nous l'avons déjà indiqué, le mot « *rip* » réfère à la fois à une déchirure, à l'action de déchirer, arracher ou taillader, et au son qui s'en dégage. Le verbe « *crunch* » peut être

traduit, selon le contexte, par « (faire) craquer », « (faire) crisser »<sup>441</sup>. Cette onomatopée existe également en français depuis 1978 mais elle ne renverrait qu'à un « bruit de grignotis » (Enckell & Rézeau, 2005 : 208), ce qui serait trop léger pour suggérer le rongement dévastateur que subit le corps de Saleem. Enfin, le nom « *crack* » évoque lui aussi un craquement, mais beaucoup plus violent, selon la définition fournie par l'OED<sup>442</sup>, suggérant donc efficacement l'apparition de fissures. Les onomatopées choisies par Guiloineau, « *cric* », « *crac* » et « *croc* », bien qu'elles soient phonétiquement et graphiquement très différentes de celles du texte anglais (hétérophonie), et sans doute aussi moins iconiques, servent toutes les trois à suggérer à un « bruit de craquement » (Enckell & Rézeau, 2005 : 190, 196, 203), « *crac* » pouvant en plus évoquer un bruit de cassure et de déchirure (*ibid.* : 190). Le choix de Guiloineau semble ainsi justifié d'un point de vue sémantique.

D'autres onomatopées françaises pourraient suggérer le craquement des os de Saleem à mesure qu'ils sont broyés par le mal qui le ronge. Citons par exemple *crrk*, qui évoque un craquement des articulation (*ibid.* : 35), *crouic*, qui peut suggérer des os qui craquent (*ibid.* : 204), ou encore *rrac* et *scrouiii*, qui ont été utilisées pour suggérer le bruit de corps humains qui se font écraser (*ibid.* : 84). Mais ces onomatopées n'évoquent pas plus efficacement l'idée de fissure et de désintégration que celles de Guiloineau. De plus, un triolet composé de ces onomatopées (par exemple « *crrk rrac crouic* » ou « *crrk crouic crac* ») ne présenterait pas la configuration prosodique du triolet « *cric crac croc* », qui est facilement reconnaissable et rend donc la récurrence d'une telle suite onomatopéique aisément repérable. Sa répétition favoriserait ainsi la cristallisation (stylistique) de la représentation mentale que le narrateur se fait du mal qui l'envahit. Cela étant, la variation introduite par Rushdie (seconde occurrence) doit être conservée car elle est certainement signifiante, reflétant une variation de la nature et de l'intensité de la douleur éprouvée par le narrateur. Elle pourrait ainsi être rendue à l'aide d'une variante du triolet « *cric crac croc* », par exemple « *cric croc crac* » ou « *crac cric croc* » ou encore « *cric crouik crac* ».

<sup>441</sup> Voici la définition proposée par l'OED : « [t]o crush or grind under foot, wheels, etc., with the accompanying noise » (OED) et le nom désigne « an act, or the action, of crunching ».

<sup>442</sup> « A sudden sharp and loud noise as of something breaking or bursting; e.g. the crack of a rifle, a whip, of breaking ice, bones, etc. » (OED).

## Conclusion

La dissymétrie qui existe entre le lexique réel des onomatopées anglaises et celui des onomatopées françaises ne facilite pas la traduction de la mise en scène sonore du roman de Rushdie. Remplacer les onomatopées qui la composent par des « termes aux sonorités suggestives » (ou « mots-signes ») (Cf. Ballard), revient à céder à la tendance déformante de « l'appauvrissement qualitatif » en neutralisant la richesse sonore, signifiante ou iconique des termes du texte original (Berman, 1999 : 58). On distingue deux types de *style markers*, qui jouent des rôles différents et ne nécessitent pas la même approche traductive.

Les onomatopées diégétiques fonctionnent comme des bruitages et sont caractérisées par leur iconicité imagique. Il s'agit donc de préserver leurs propriétés phonétiques à l'aide du procédé du calque phonique (ou homophonie), sans ou (si nécessaire) avec dysgraphie. Cela peut consister à conserver l'onomatopée anglaise (simple report) ou à créer une onomatopée originale. Appliquées à des onomatopées intégrées anglaises, ces stratégies traductives sont susceptibles d'entraîner des réaménagements syntaxiques.

Les onomatopées extradiégétiques, tout comme les onomatopées diégétiques moteurs d'action, dont la composition phonétique et l'iconicité sont secondaires par rapport au sens qu'elles véhiculent en contexte, se prêtent plus facilement à l'hétérophonie en traduction. Les onomatopées extradiégétiques, étant des images sonores employées dans un sens figuré, leur effet dépend essentiellement de leur contenu sémantique, que le traducteur peut restituer en français à l'aide d'une onomatopée française lexicalisée ou d'une onomatopée inventée fortement inspirée d'onomatopées françaises répertoriées, dont le sens est connu de tous. Enfin, les configurations prosodiques et les phénomènes itératifs doivent être conservés, en particulier lorsqu'ils concernent des onomatopées extradiégétiques.



## Conclusion générale

Nos explorations et analyses s'achevant ici, il est temps de revenir à nos questions de recherche initiales :

- 1) Comment définir ce style qui a rendu Rushdie célèbre, et qui est si difficile à traduire en français comme, sans doute, dans d'autres langues ?
- 2) Pourquoi ce style résiste-t-il à la traduction ? Quels types de défis impose-t-il au traducteur ?
- 3) Enfin, dans quelle mesure et de quelle manière ce style peut-il malgré tout être restitué en français ? En d'autres termes, peut-on identifier des stratégies traductives et/ou des approches permettant de le préserver en traduction ?

Nous espérons avoir répondu à la première de ces questions dans notre second chapitre qui nous a permis d'approfondir notre compréhension de la dimension postcoloniale, hybride et hétérolingue de la langue de Rushdie, puis d'identifier la dynamique baroque dont émanent les *style markers* problématiques qui constituent l'essence du style truculent et débridé du romancier.

S'agissant des questions suivantes, les résultats de nos analyses mettent en évidence un ensemble de paramètres qui concourent à cette résistance à la traduction en français. Les défis que le traducteur est amené à relever face à un tel style sont multiples. Résumons dans un premier temps nos différentes observations.

Les créations lexicales du romancier résultent de l'affixation et de la composition par juxtaposition, soit deux processus de néologie morpho-sémantiques plus productifs en anglais qu'en français. Leur aspect synthétique et compact, dont dépend leur sémantisme novateur, parfois énigmatique, est difficile à conserver puisque le français, beaucoup plus analytique que l'anglais, tend à « déplier » les unités lexicales du texte original et à ainsi en expliciter le sens. Il est de ce fait difficile de recréer, en langue française, les néologismes fictionnels de Rushdie

sans affaiblir ou au contraire amplifier leur « fonction ostentatoire » (Cf. Poix, 2019 : 49). La syntaxe extrêmement plastique et protéiforme du romancier, qui fait la part belle au point de vue subjectif et tend à brouiller le discours en favorisant un repérage non spécifique, exploite quant à elle le fonctionnement syntaxique de l'anglais, moins contraignant que celui du français dans la mesure où il dépend moins des signes de ponctuation (en particulier les virgules) et de certaines catégories de mots grammaticaux (articles, prépositions, marques de subordination, etc.) et parce qu'il favorise certaines constructions elliptiques (voix passive sans complément d'agent, formes non finies telles que le participe présent, etc.). C'est donc encore une fois l'aspect analytique du français qui fait obstacle en traduction, parce qu'il tend à clarifier, à expliciter le texte. D'autre part, plusieurs des marqueurs stylistiques que nous avons étudiés sont caractérisés par les ambiguïtés sémantiques qu'ils engendrent, en particulier les jeux lexico-syntaxiques humoristiques du romancier, qui produisent un décalage entre deux interprétations d'une situation, entre deux représentations d'une scène ou d'un personnage, ou entre les deux sens d'une lexie. Cette ambivalence ne peut être préservée en français que si elle est perçue, et si son mécanisme subtil est démonté pour être ensuite reconstruit dans la traduction, sans quoi l'implicite se retrouve explicité. Par ailleurs, de nombreux marqueurs stylistiques reposent sur des lexies qui n'ont pas d'équivalent direct en français, mais dont les connotations doivent être préservées malgré tout. C'est notamment ce que l'on constate concernant certains jeux de mots polysémiques, mais aussi plusieurs marqueurs d'oralité qui caractérisent la voix de certains personnages. La dissymétrie qui existe entre le lexique anglais et le lexique français est également problématique lorsqu'il s'agit de restituer la mise en scène sonore composée par les onomatopées qui jalonnent la narration de *Midnight's Children*. De plus, si les bruitages produits par les onomatopées diégétiques sont particulièrement difficiles à reproduire en français, c'est parce que les onomatopées anglaises sont plus iconiques que les onomatopées françaises, mais aussi parce qu'elles peuvent plus facilement être intégrées à la phrase en tant que parties du discours (nom et verbe), sans parler des idéophones, qui sont quasiment inexistantes en langue française. Rappelons enfin que l'on trouve parfois une imbrication de deux types de

marqueurs qui génère ainsi un empilement d'effets d'autant plus difficile à préserver en traduction française.

Ainsi, c'est parce qu'elle exploite la malléabilité de la langue anglaise et bascule même par moments vers ce que Jean-Jacques Lecercle appelle « le reste » (1996 : 6, 67) que la dynamique baroque du style de Rushdie est si difficile à rendre en français : en cherchant à tout condenser, à tout dire en un seul mot, à empiler les effets, à superposer les niveaux de sens et à favoriser l'ambivalence, le romancier va à l'encontre de la propension de la langue française à déplier, à mettre les choses à plat et à expliciter l'implicite, le verbe *expliquer* signifiant lui-même « déplier », « mettre à plat », comme nous l'avons déjà évoqué<sup>443</sup>. D'autre part, une majorité des effets produits par les *style markers* sélectionnés reposent sur la prédisposition du romancier à mettre en valeur la matérialité de la langue à travers certaines configurations phonétiques et prosodiques, ainsi qu'au moyen de variations de rythme et de divers phénomènes d'iconicité, autant d'aspects qui se transposent difficilement vers une autre langue, en particulier vers une langue syllabique telle que le français.

Pour ce qui est de la troisième partie de notre questionnement initial, nous avons mis en évidence, pour chaque type de *style marker* étudié, des stratégies qui permettent de préserver le marqueur considéré ou les effets qu'il génère, ainsi que l'approche d'ensemble dans laquelle ces stratégies s'insèrent. Il n'est pas question de refaire ici l'inventaire de ces différentes approches, ce qui nous amènerait à nous répéter. Prenons plutôt du recul pour tenter de discerner ce qu'elles ont en commun. S'inscrivent-elles dans une approche traductive englobante identifiable ? Considérons dans un premier temps les hypothèses que nous avons formulées en introduction.

Comme nous le supposions, l'hétérolinguisme qui résulte du processus de « *chutnification* » auquel Rushdie a soumis la langue anglaise – qui contribue tout autant au style baroque de l'écriture que les autres *style markers* que nous avons relevés – requiert une orientation majoritairement sourcière de *foreignisation* (Venuti,

---

<sup>443</sup> Françoise Wuilmart évoque ainsi la relative rigidité de la langue française à l'écrit en soutenant qu'« [...] en français il faut être poète ou avoir la bénédiction de l'Académie pour se livrer au moindre bouleversement linguistique » (2007 : 133).

1995 ; 2001) qui désoriente un peu le lecteur français pour lui permettre de faire ce que Berman appelle « l'épreuve de l'étranger » (1984). Il ressort de nos observations qu'une telle approche peut être mise en œuvre sans difficulté à l'aide de procédés de traduction très courants.

Concernant les marqueurs les plus problématiques, qui ne peuvent être reproduits en français, il est souvent possible de préserver leurs effets principaux, non pas à l'aide de solutions routinières, mais au moyen de stratégies inventives, dans une démarche de « transposition créative »<sup>444</sup> (Jakobson, 2000 [1959] : 118), ce que nous avons anticipé en formulant nos hypothèses. Le traducteur est contraint de se détourner de ses automatismes et de solutions préconstruites pour concevoir de telles stratégies. La version française de Guiloineau comporte ainsi plusieurs solutions de traduction originales et ingénieuses qui ont permis de restituer l'impact de certains des néologismes fictionnels de Rushdie dont la morphologie résiste particulièrement à la traduction en français (Cf. « *Bombayness* » > « bombayite », « *spittoon-brained* » > « le crachoirdisé du cerveau » et « *Europe-returned* » > « les retour-d'Europe »). Une telle démarche a tendance à éloigner la traduction du texte original, mais la « différence » qui en résulte est inévitable et nécessaire :

Ce que l'on a mis longtemps à accepter en traduction c'est le fait que la réécriture à l'aide d'une autre langue suppose des écarts ou des transformations qui font partie d'un acte de création qui se poursuit dans un autre matériau linguistique : une certaine différence (contrôlée) fait partie de la survie du texte. (Ballard, 1997 : 86)

Il n'en reste pas moins que le traducteur doit veiller à ne pas se laisser emporter par sa créativité s'il souhaite respecter « [l]e *contrat* fondamental qui lie une traduction à son original » (Berman, 1999 : 40).

Notre troisième hypothèse est également vérifiée : du fait de la « défektivité inhérente à l'acte traductif » (Berman, 1995 : 86) et de tous les défis que le caractère baroque du style de Rushdie impose au traducteur, ce style flamboyant ne peut être rendu que si le traducteur est suffisamment habile dans l'art de la négociation (au sens de Eco) et du compromis. Nous avons en effet constaté, au fil de nos analyses,

---

<sup>444</sup> « creative transposition » (Jakobson, 2000 [1959] : 118).

qu'il faut accepter ce jeu de compensations qui consiste à sacrifier une partie des effets produits par un marqueur stylistique pour pouvoir privilégier celui (ou ceux) de ces effets qui contribue(nt) le plus efficacement à la dynamique baroque du style. De ce fait, il est généralement impossible d'éviter l'ensemble des fameuses tendances déformantes qu'a répertoriées Berman. Il s'agit plutôt, pour chaque type de marqueur stylistique rencontré, d'identifier la ou les tendances à éviter à tout prix, en sachant que d'autres seront incontournables.

Il ressort du reste de nos conclusions intermédiaires que deux de ces treize tendances sont particulièrement « destructrices » du style baroque de Rushdie. Nous avons constaté à plusieurs reprises que le phénomène d'explicitation, prétendument inhérent au processus de traduction et parfois inévitable dans le cas d'une traduction de l'anglais vers le français, annule systématiquement l'effet de condensation sémantique, de superposition des sens et d'ambivalence recherché par Rushdie. Pour préserver le style du romancier en traduction il faut donc résister autant que possible à cette tendance qui correspond, de fait, à ce que Berman appelle « la clarification » (1999 : 55), celle-ci étant due, dans un certain nombre de cas, à une autre tendance : « la rationalisation » (*ibid.* : 53). Cela suppose de repérer dans un premier temps et en toute lucidité ce qui est de l'ordre de l'implicite dans le texte original et doit le rester dans la traduction. D'autre part, comme nous l'avons mentionné plus haut, la dimension baroque de l'écriture repose également sur un certain nombre de marqueurs dont la configuration phonétique et/ou prosodique et/ou rythmique, généralement iconique, requiert du traducteur qu'il accorde une grande attention à la matérialité de la langue. Si l'on se réfère aux tendances déformantes de Berman, il s'agit d'éviter avant tout un « appauvrissement qualitatif » (*ibid.* : 58). Aurait-on pu arriver aux mêmes résultats en se passant des fameuses tendances de Berman ? D'autres outils d'analyse traductologiques nous auraient-ils permis d'affiner ces conclusions ?

Quoiqu'il en soit, notre approche pragmatique et expérimentale nous a conduite à utiliser la traduction de Guilloineau, et plus précisément les moments où elle se heurte à des difficultés particulières, comme un outil d'analyse stylistique efficace. Ces points d'achoppement ont fonctionné comme des sortes de

« révélateurs » de la mécanique du style étudié : c'est en effet en recherchant la cause à l'origine de ces failles et maladroites dans le texte original que nous avons été amenée à examiner celui-ci à la loupe et à mettre au jour le mécanisme linguistique subtil de chacun des *style markers* retenus dans son contexte d'apparition. Il s'avère ainsi que le détour par la traduction jette un éclairage sans pareil sur les rouages stylistiques du texte original.

Revenons à présent à la version française de *Midnight's Children* afin de répondre aux questions posées à ce sujet en introduction, à savoir : Guiloineau est-il parvenu à restituer le style de Rushdie ? Est-il possible de discerner une approche systématique et une cohérence stylistique interne propres à faire apparaître, en filigrane, un « projet de traduction » (Berman, 1995 : 76-79) à l'œuvre ? Peut-on considérer cette première version française comme une « grande traduction » (Berman, 1990 : §4-5) ? Nous avons relevé, au cours de nos analyses de cette traduction, plusieurs « trouvailles » créatives (comme celles mentionnées plus haut), mais aussi un certain nombre de faiblesses, dont la fameuse tendance à l'explicitation (ou clarification), qui aurait pu être davantage contrôlée. Ainsi, la version française de *Midnight's Children* n'échappe pas au phénomène de clarification (ou explicitation), à l'instar de beaucoup de premières traductions qui visent à rendre accessibles au lectorat des œuvres complexes et déroutantes<sup>445</sup>.

Nous avons par ailleurs remarqué de nombreuses ébauches de stratégies efficaces, que nous avons tenté de développer et de systématiser dans nos propositions de traductions alternatives, espérant ainsi arriver à une plus grande cohérence stylistique<sup>446</sup>. On peut supposer que ces stratégies « embryonnaires » de Guiloineau sont le fruit de son intuition plutôt que d'un raisonnement conscient et réfléchi. Peut-être a-t-il été soumis à des contraintes de temps et de productivité qui l'ont empêché d'approfondir et de perfectionner ses approches et stratégies traductives ? En dépit de toutes ses imperfections, cette version française du roman de Rushdie nous semble suffisamment cohérente d'un point de vue stylistique pour

---

<sup>445</sup> Comme par exemple les traductions des œuvres de James Joyce.

<sup>446</sup> Tout en sachant néanmoins que la cohérence stylistique ne peut véritablement s'apprécier que sur l'ensemble du roman et que nos propositions de traduction alternatives, compte tenu des limites de ce travail, sont ponctuelles.

donner au lecteur une idée assez précise de ce qu'est le style baroque du romancier britannique<sup>447</sup>. Elle laisse dans cette mesure transparente un « projet de traduction » et contient les germes d'une « grande traduction ».

Le célèbre roman de Rushdie est donc une œuvre à retraduire, d'autant qu'il ne risque pas de devenir obsolète, étant donné la qualité du style, mais aussi grâce à son caractère intensément romanesque, ces deux aspects étant, nous l'avons vu, inextricablement liés. Or, du fait des nombreux défis que ce style suppose de relever en traduction française, ses futurs traducteurs seront vraisemblablement contraints de se plier à l'art de la négociation, de faire des compromis, des sacrifices, quand bien même ils feraient preuve d'une grande créativité et parviendraient à reproduire les effets principaux de chaque *style marker* en contrôlant leur tendance à l'explicitation et en évitant systématiquement de céder à un « appauvrissement qualitatif ». Les résultats de nos analyses montrent ainsi à quel point ce roman est difficile à traduire et semblent confirmer l'idée de Catherine Pessa-Miquel selon laquelle « la spécificité de l'art d'un auteur [...] se niche [souvent] dans cette part "intransportable" d'une langue à l'autre, donc intraduisible, de l'œuvre littéraire » (2007 : 9).

Le célèbre roman de Salman Rushdie est donc sans doute partiellement intraduisible, à l'instar des grandes œuvres littéraires que l'on retraduit malgré tout pour tenter de saisir cette part essentielle et insaisissable du style d'un grand écrivain qui se rapproche de la poésie, réputée si difficile à traduire. *Midnight's Children* peut même être perçu comme un long poème narratif et romanesque, à la fois tragico-comique et lyrique, rendant ainsi poreuse la frontière entre prose et poésie.

---

<sup>447</sup> Rushdie peut être considéré comme un écrivain britannique dans la mesure où il a fait toutes ses études et a débuté sa carrière de romancier au Royaume-Uni. Il vit cependant à New York depuis de nombreuses années et a été naturalisé américain en 2016.



# Bibliographie

## Corpus

### Éditions utilisées :

RUSHDIE, Salman, 2006, *Midnight's Children*, London, Vintage Classics.

RUSHDIE, Salman, 1987, *Les Enfants de minuit*, trad. Jean Guiloineau, Paris, Stock.

### Autres éditions :

1981, *Midnight's Children*, Londres, Jonathan Cape.

1983, *Les Enfants de minuit*, trad. Jean Guiloineau, Paris, Stock.

## Ouvrages et articles consacrés aux œuvres de Salman Rushdie

AGARWAL, Nilanshu Kumar (ed.), 2012, « Introduction », in *Salman Rushdie's Midnight's Children*, London, Roman Books.

AIKANT, Satish, C., 2006 [1996], « Salman Rushdie's *Midnight's Children*: The Middle Ground of Diaspora », in TRIVEDI, Harish & MUKHERJEE, Meenakshi (eds.), *Interrogating Post-Colonialism: Theory, Text and Context*, Indian Association for Commonwealth Literature and Language Studies, Indian Institute of Advanced Study.

BLAKE, Andrew, 2001, *Salman Rushdie : A Beginner's Guide*, London, Hodder & Stoughton.

CHATTERJEE, Sisir Kumar, 2004, « Chutnification: The Dynamics of Language in *Midnight's Children* », in KUMAR GHOSH, Tapan (ed.), *Salman Rushdie's "Midnight's Children": A Reader's Companion*, New Delhi, Asia Book Club, p. 252-253.

CUNNINGHAM, Valentine, 1981, « Nosing out the Indian Reality », *Times Literary Supplement*, 15 May 1981, p. 535.

DEEPA, Thomas, 2019, « The Chutnification of English in Salman Rushdie's *Midnight's Children*: A Stylistic Analysis », *Asian Review of Social Sciences*, Vol. 8, No. S1-2019, p. 10-12.

DWIVEDI, Om Prakash, 2008, « Linguistic Experiments in Rushdie's *Midnight's Children* », *Transnational literature*, Vol. 1, No 1, November 2008, Flinders University, p. 1-6.

EAGLESTONE, Robert, MAQUILLAN, Martin (eds), 2013, *Salman Rushdie*, London, Bloomsbury Publishing.

- EAGLESTONE, Robert, 2013, « Introduction », in EAGLESTONE, Robert & MAQUILLAN, Martin (eds), *Salman Rushdie*, Londres, Bloomsbury Publishing, p. 1-5.
- GANE, Gillian, 2006, « Postcolonial Literature and the Magic Radio : The Language of Rushdie's *Midnight's Children* », *Poetics Today*, 1 September 2006; 27:3, Durham NC, Duke University Press, p. 569–596. doi: <https://doi.org/10.1215/03335372-2006-002>
- GUPTA, Arti, 2018, « The Chutnification of English Language », *International Journal of English Language, Literature in Humanities*, Volume 6, Issue 8 August 2018, p. 25-28.
- GORRA, Michael, 1997, *After Empire: Scott, Naipaul, Rushdie*, New York/Chicago, University of Chicago Press.
- GRANT, Damian, 2014, *Salman Rushdie romancier*, trad. Madeleine Descargues, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- GREKOWICS, Eric, 1996, « Salman Rushdie's *Midnight's Children* and the Metaphorics of Fragmentation », *Journal of South Asian Literature*, Vol. 31-32, No.1-2, 1996/1997, p. 219-237.
- GURNAH, Abdulrazak, 2007, *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HAMILTON, Ian, « The First Life of Salman Rushdie », *The New Yorker*, 25 December 1995-1 January 1996.
- HARRISON, James, 1992, *Salman Rushdie*, New York, Twayne Publishers.
- KRISHNAMURTHY, Sarala, 2010, « The Chutnification of English : An examination of the lexis of Salman Rushdie's *Midnight's Children* », *CONTEXT: Journal of Social & Cultural Studies*, Volume 13, Number 1, March 2010, p. 11-28.
- KUMAR GHOSH, Tapan (ed.), 2004, *Salman Rushdie's Midnight's Children: A Reader's Companion*, New Delhi, Asia Book Club, p. 252-253.
- MEE, Jon, 2003, « After Midnight: The Novel in the 1980s and 1990s », in MEHROTRA, A. Krishna (ed.), 2003, *An Illustrated History of Indian Literature in English*, London, Hurst & Company, p. 318-336.
- MEHROTRA, A. K. (ed.), 2003, *An Illustrated History of Indian Literature in English*, London, Hurst & Company.
- MORTON, Stephen, 2008, *Salman Rushdie: Fictions of Postcolonial Modernity*, Basingstoke, Palgrave MacMillan.
- PESSO-MIQUEL, 2007, Catherine, *Salman Rushdie, l'écriture transportée*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux.
- POREE, Marc & MASSERY, Alexis, 1996, *Salman Rushdie*, Paris, Seuil, « Les contemporains ».
- RUSHDIE, Salman, 1985, « Midnight's Children and Shame », in RUTHERFORD, Anna (ed.), *Kunapipi*, 7(1), University of Wollongong, p. 1-19.

- RUSHDIE, Salman, 1992 [1981], *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books.
- RUSHDIE, Salman, WEST, Elisabeth and DEANE, Seamus (eds), 1997, *The Vintage Books of Indian Writing, 1947-1997*, London, Vintage.
- RUSTOM, Bharucha, 1994, « Rushdie's Whale » in FLETCHER M.D (ed), *Reading Rushdie: Perspectives on the fiction of Salman Rushdie*, Amsterdam, Rodopi.
- SACKSICK, Elsa, 2014, « "Always try and do too much. Dispense with safety nets" : Rushdie et l'écriture de l'excès », *L'Atelier*, 6.1-2014, *L'excès*, Nanterre, Université Paris Nanterre, p. 38-59.
- SCHÜRER, Norbert, 2004, *Salman Rushdie's Midnight's Children*, New York, London, Continuum, « Continuum Contemporaries ».
- SMALE, David, 2001, *Salman Rushdie – Midnight's Children/ The Satanic Verses*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Masterclasse de Rushdie (France culture): « Tous mes livres sont drôles », URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/salman-rushdie-tous-mes-livres-sont-droles>
- « Oral tradition of storytelling in India shaped my approach to writing: Salman Rushdie », URL : <https://www.americanbazaaronline.com/2014/12/16/oral-tradition-storytelling-india-shaped-approach-writing-salman-rushdie/>

## Autres ouvrages et articles

- AIXELÁ, Javier Franco, 1997, « Culture-Specific Items in Translation », in ALVAREZ, Roman & VIDAL, M. Carmen-Africa (eds), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters, p. 52-78.
- ALVARES, Gerardo, « Les mécanismes linguistiques de l'humour », *Québec français, La chanson* n°46, mai 1982, Montréal, p. 24-27.
- ALVAREZ, Roman & VIDAL, M. Carmen-Africa (eds), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters.
- AMBA, Kulkarni, SOMA, Paul, MALHAR, Kulkarni, ANIL, Kumar, NITESH, Surtani, 2012, « Semantic Processing of Compounds in Indian Languages », *Proceedings of COLING 2012*, Mumbai, India, December 2012, p. 1498-1502.
- URL : <https://www.aclweb.org/anthology/C12-1091>
- ANTOINE, Fabrice (ed.) 2004, *Ateliers* n°31, *Argots, langue familière et accents en traduction*, Cahiers de la Maison de la Recherche, Lille, Université Charles de Gaulle-Lille 3.
- , 2004, « Argots et langue familière : quelle représentation en lexicographie bilingue ? », *Ateliers* n° 31, *Argots, langue familière et accents en traduction*, Cahiers de la Maison de la Recherche, Lille, Université de Lille 3, p. 11-23.

- , 2004, « Aux prises avec... l'accent noir américain, un accent exotique, le yiddish », *Ateliers* n° 31, *Argots, langue familière et accents en traduction*, Cahiers de la Maison de la Recherche, Lille, Université de Lille 3, p. 127-138.
- ATTARDO, Salvatore, 1994, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin, Mouton De Gruyter.
- BAKER, Mona, 1992, *In Other Words: A Course Book on Translation*, London & New York, Routledge.
- , 1993, « Corpus Linguistics and Translation Studies : Implications and Applications », in BAKER, Mona (ed.), *Text and Technology : In Honour of John Sinclair*, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 233-250.
- , 1996, «Corpus-Based Translation Studies : the Challenges that Lie Ahead», in H. Somers (ed.), *Terminology, LSP and Translation : Studies in language engineering in honor of Juan C. Sager*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 175-186.
- , SALDANHA, Gabriela (eds.), 2001 [1998], *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York, Routledge.
- BALDRIDGE, Jason, 1995, «Linguistic and Social Characteristics of Indian English », *Language in India*, Volume 2 : 4 June-July 2002 [En ligne], URL : <http://www.languageinindia.com/junjul2002/baldridgeindianenglish.html>  
<http://www.ling.upenn.edu/~jason2/papers/ienglish.htm>
- BALLARD, Michel (éd.), 1990, *La Traduction plurielle*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- , 1992, *Le commentaire de traduction anglaise*, Paris, Nathan Université.
- , « Enoncés sans verbes et registres en traduction », *Palimpsestes* n°10, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 179-206.
- , 1997, « Créativité et traduction », *Target*, vol.9, n°1, Amsterdam, John Benjamins, p. 85-110.
- , 1999, « L'unité de traduction. Redéfinition d'un concept-clé », in PIERINI, Patrizia (éd.), *L'atto del tradurre. Aspetti teorici e pratici della traduzione*, Bulzoni editore, p. 27-49.
- (éd.), 2000, *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université.
- (éd.), 2000, « Onomatopée et traduction », in *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université.
- , 2001, *Le nom propre en traduction*, Paris, Ophrys.
- , EL KALADI, Ahmed (éd.), 2003, *Traductologie, linguistique et traduction*, Arras, Artois Presses Université.
- , 2005, « Les stratégies de traduction des désignateurs de référents culturels », in Ballard, Michel (éd.), *La traduction, contact de langues et de cultures*, Vo. 1, Arras, Artois Presses Université, p. 125-151.

- , 2006, « À propos des procédés de traduction », *Palimpsestes*, Hors série, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 113-130.
- , 2007, « Éléments pour une méthodologie réaliste en traductologie », in GARBOVSKIY, Nikolay (éd.), *Science of Translation Today* (Proceedings of the International Conference, 1-3 Oct. 2007), Moscou, Moscow University Press, p. 47-60.
- BANKS, David, 2011, « La Linguistique Systémique Fonctionnelle : une approche sémantique et sociale », *Amadis 9, Le Modèle*, Brest, Faculté des lettres Victor Segalen, p. 265-278.
- BARBIN, Franck, 2000, « Les récits populaires du Devon : problèmes de méthode et de traduction », in BALLARD, Michel (éd.), *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, p. 291-319.
- , 2010, « Le concept de traducteur-conteur », *Glottopol*, Revue de sociolinguistique en ligne, *Oralité et écrit en traduction*, n° 15-juillet 2010, Rouen, Université de Rouen, p. 55-79. [http://glottopol.univ-rouen.fr/numero\\_15.html](http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_15.html)
- BARTHES, Roland, 1973, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BAUER, Laurie, 1996 [1983], *English Word-formation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- , 2001, *Morphological productivity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- , LIEBER, Rochelle, PLAG, Ingo, 2013, *The Oxford Reference Guide to English Morphology*, Oxford, Oxford University Press.
- BELLOS, David, 2012, *Le Poisson et le bananier. Une histoire fabuleuse de la traduction*, trad. Daniel Loaya avec la collaboration de l'auteur, Paris, Flammarion.
- BENETTI, Laurence, 2008, *L'article zéro en français contemporain : aspects syntaxiques et sémantiques*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, « Publications universitaires européennes ».
- BENSIMON, Paul, 1990, « Ces métaphores vives... La traduction des adjectifs composés métaphoriques », *Palimpsestes*, n°2, *Traduire la poésie*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, p. 83-108.
- BENVENISTE, Émile, 1976 [1966], *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard.
- , 1974, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard.
- , 1974, « Fondements syntaxiques de la composition nominale », in *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard, Chap. XI, p.145-162.
- BERGSON, Henri, 1991 [1940 1<sup>ère</sup> éd.], *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige ».
- BERMAN, Antoine, 1982, « La traduction des œuvres latino-américaines », *Lendemain*, n° 27, Köln, Pahl-Rugenstein, p. 39-44.
- , 1984, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard.

- \_\_\_\_\_, 1985, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, in *Les Tours de Babel : Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europe-Repress, 1985, p. 35-150.
- \_\_\_\_\_, 1985, « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte*, n° 4 (*Traduction/Textualité : Texte/Translatability*), Toronto, Trintexte, p. 67-81.
- \_\_\_\_\_, 1990, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes* [En ligne] 4, *Retraduire*, mis en ligne le 22 déc. 2010, consulté le 18/03/2017, Publications de la Sorbonne Nouvelle, p. 1-7.  
URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/596> ;  
DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>
- \_\_\_\_\_, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_\_, 1999 [1985, Mauvezin, T.E.R.], *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- BEYLARD-OZEROFF, Ann, KRÁLOVÁ, Jana, MOSER-MERCER, Barbara (eds), 1998, *Translators' Strategies and Creativity*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- BHABHA, Homi, 1994, *The Location of Culture*, New York & London, Routledge.
- BHATT, Rakesh M., 2009, « Expert Discourse, Local Practices, and Hybridity: The Case of Indian Englishes », in CANAGARAJAH, Suresh A. (ed.), *Reclaiming the Local in Language Policy and Practice*, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, p. 25-54.
- BLUM-KULKA, Shoshana, LEVENSTON, Eddie, « Universals of lexical simplification », *Language learning*, vol. 28, n° 2, 1978, p. 399-415.
- \_\_\_\_\_, 1996 [1986], « Shifts of Cohesion and Coherence in Translation », HOUSE, Juliane & BLUM-KULKA, Shoshana (eds.), *Interlingual and Intercultural Communication: Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 17-35.
- BOLOZKY, Shmuel, 1999, *Measuring Productivity in Word Formation. The Case of Israeli Hebrew*, Series « Studies in Semitic Languages and Linguistics » Vol. 27, Leiden, Brill.
- BONNARD, Henri, 1985, *Code du français courant*, Paris, Magnard.
- BOUSCAREN, Janine, CHUQUET, Jean, 2002, *Grammaire et Textes Anglais. Guide pour l'analyse linguistique*, Gap, Paris, Ophrys.
- BRANDIST, Craig, 2015, *The Dimensions of Hegemony. Language, Culture and Politics in Revolutionary Russia*, Historical Materialism Book Series, Volume: 86, Leiden, Brill.
- BRINTON, Laurel J., CLOSS TRAUGOTT, Elizabeth, 2005, *Lexicalisation and Language Change*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRISSET, Frédérique, « Traduire la cohérence dialogique au cinéma : les charnières de discours dans le doublage des films de Woody Allen », *Palimpsestes* n°23, *Traduire la cohérence*, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 63-86.

- , 2011, « Woody et les bons mots : L'humour dans les versions françaises de *Annie Hall* et *Manhattan* », in TRAN-GERVAT, Yen-Mai (éd.), *Traduire l'humour, Humoresques* 34, p. 131-144.
- , 2015, « Doublage et duplicité : traduire l'humour verbal au cinéma », *Traduire*, Société française des traducteurs, p. 5-21. *Traduire* [En ligne] 232□2015, mis en ligne le 15 juin 2017.  
URL : <http://journals.openedition.org/traduire/688> ;  
DOI : <https://doi.org/10.4000/traduire.688>
- BRUNEAUD-WHEAL, Karen, 2010, « (M)oralité et traduction: les voix de Huck », *Glottopol*, Revue de sociolinguistique en ligne, *Oralité et écrit en traduction*, n° 15-juillet 2010, Rouen, Université de Rouen, p. 135-158.  
URL : [http://glottopol.univ-rouen.fr/numero\\_15.html](http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_15.html)
- , 2013, « Le vernaculaire noir-américain : quels enjeux pour la traduction ? », *Éla. Études de linguistique appliquée, Linguistique contrastive et traductologie anglais/français: quels enjeux ?*, coordonné par HAMELIN, Lise, 2013-4, n° 172, Klincksieck, p. 453-472. Mis en ligne sur Cairn.info le 26/05/2014, <https://doi.org/10.3917/ela.172.0453>
- BUCKLEY, Thomas, 2000, « Oralité, distance sociale et universalité », in BALLARD, Michel (éd.), *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, p. 265-278.
- BURGESS, Anthony, 1973, *Joysprick: an Introduction to the Language of James Joyce*, San Diego, Harcourt, Harvest Books.
- CANAGARAJAH, Suresh A. (ed.), *Reclaiming the Local in Language Policy and Practice*, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates.
- CANAVAGGIO, Jean, DARBORD Bernard (éd.), 1989, *La traduction. Actes du XXIIIe Congrès de la Société des Hispanistes français* (Caen, 13-15 mars 1987), Caen, Centre de publication de l'Université de Caen.
- CATACH, Nina, 1981, *Orthographe et lexicographie : les mots composés*, Paris, Nathan.
- CATFORD, John C., 1965, *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, London, Oxford University Press.
- CAZÉ, Antoine, « E. E. Cummings: (dé)composition d'adjectifs, inventivité linguistique et traduction », *Palimpsestes* [En ligne], 19 : *La traduction de l'adjectif composé*, mis en ligne le 01 janvier 2009, consulté le 14/05/2017.  
URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/128>  
DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.128>
- CHAPDELAINNE Annick, LANE-MERCIER Gillian, 1994, « Présentation : Traduire les sociolectes : définitions, problématiques, enjeux », in CHESTERMAN, Andrew, GALLARDO SAN SALVADOR, Natividad, & GAMBIER, Yves (eds), 2000, *Translation in Context*, Selected papers from the EST Congress, Granada 1998, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, vol. 7, n° 2, Québec, Université Laval, p. 7-10.

- CHARD-HUTCHINSON, Martine, 2008, « Le traduire et la perte dans *Lost in Translation* d'Eva Hoffman », in RICHARD, Jean-Pierre (éd.), *Cahier Charles V* n°44, Institut d'Etudes anglophones de l'Université Paris Diderot - Paris 7, p. 49-63.
- CHESTERMAN, Andrew, 1997, *Memes of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- , GALLARDO SAN SALVADOR, Natividad, GAMBIER, Yves (eds), 2000, *Translation in Context*, Selected papers from the EST Congress, Granada 1998, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- , 2007, « What is a unique item? », in GAMBIER, Yves, SHLESINGER, Miriam, STOLZE, Radegundis (eds), *Doubts and Directions in Translation Studies*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 3-13.
- CHIARO, Delia (ed.), 2010, *Translation, Humour and Literature, Translation and Humour*, Vol. 1, London, Continuum, « Continuum Advances in Translation ».
- CHUKOVSKY, Kornei, 1984, *The Art of Translation*, Knoxville, University of Tennessee Press.
- CHUQUET, Hélène, PAILLARD, Michel, 1989 [1987], *Approche linguistique des problèmes de traduction. Anglais - français*, Gap, Paris, Ophrys.
- COLLOMBAT, Isabelle, 2005, « L'Oulipo du traducteur », *Semen* n°19.
- COOPER, Andrew R., 1994, « 'Folk-speech' and 'Book-English': Re-presentations of Dialect in Hardy's Novels », *Language and Literature: International Journal of Stylistics*, 1994, vol. 3, nb.1, Sage Publishing, p. 21-41.
- CULIOLI, Antoine, 1999, *Pour une linguistique de l'énonciation. Formalisation et opérations de repérage* – Tome 2, Gap, Paris, Ophrys.
- , 2000 [1940], *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations* - Tome 1, Gap, Paris, Ophrys.
- DAGUT, Menachem B., 1973, « Idioms », *BABEL* 19:4-1973, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 168-169.
- , 1976, « Can "Metaphor" Be Translated? », *BABEL* 22:1-1976, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 21-33.
- , 1987, « More about the Translatability of Metaphor », *BABEL* 33:2-1987, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 77-83.
- DAMAMME GILBERT, Béatrice, 1989, *La série énumérative: étude linguistique et stylistique s'appuyant sur dix romans français publiés entre 1945 et 1975*, Genève-Paris, Librairie Droz.
- DARMESTER, Arsène, 1874, *Traité de la formation des mots composés*, Paris, Champion.
- DAVIES, Eirlys E., 2003., « A Goblin or a Dirty Nose? The Treatment of Culture-Specific References in Translations of Harry Potter Books », *The Translator: Studies in Intercultural Communication* 6, Abingdon, Taylor & Francis, p. 65-100.

- DAWSON, Alain, 2004, « Le picard dans la traduction : accent-cible ou langue-cible ? », *Ateliers*, n°31, *Argots, langue familière et accents en traduction*, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles de Gaulle-Lille 3, p. 51-59.
- DEGOTT, Pierre, 2015, « Traduire l'opéra ou la tentation du calque phonique », *Palimpsestes* 28, *Traduire la poésie : sonorités, oralité et sensations*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 25-39.
- DELABASTITA, Dirk, 1993, *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with special reference to Hamlet*. Amsterdam & Atlanta, Rodopi.
- , 1994, « Focus on the Pun: Wordplay as a Special Problem in Translation Studies », *Target* 6:2, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 222-243.
- (ed.), 1996, « Introduction », in *Wordplay and Translation*, Special Issue of *The Translator. Studies in Intercultural Communication*, 2/2-1996, p. 127-139.
- DELESSE, Catherine, 2000, « Les dialogues de BD : une traduction de l'oral ? », in BALLARD, Michel (éd.), *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, p. 321-340.
- , 2004, « Accents étrangers et régionaux: le cas des séries *Astérix* et *Tintin* et leurs traductions anglaises », *Ateliers* n° 31, *Argots, langue familière et accents en traduction*, Cahiers de la Maison de la Recherche, Lille, Université de Lille 3, p. 113-126.
- , 2006, « Les noms propres dans la série *Astérix* et leur traduction anglaise », *Palimpsestes*, Hors série, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 297-315.
- DELEUZE, Gilles, 1993, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELISLE, Jean, 2007, « La Notion de “disparate” et la critique des traductions », *SEPTET* n° 1, *Des mots aux actes*, p.140-164.
- DELPORTE, Marie-France, 1989, « Le traducteur omniscient. Deux figures de traduction, l'explicitation et l'amplification », in CANAVAGGIO, Jean & DARBORD Bernard (éd.), *La traduction. Actes du XXIIIe Congrès de la Société des Hispanistes français* (Caen, 13-15 mars 1987), Caen, Centre de publication de l'Université de Caen, p. 89-105.
- DEMANUELLI, Claude, DEMANUELLI, Jean, 1991, *Lire et traduire : anglais-français*, Paris, Milan, Barcelone, Bonn, Elsevier Masson, Coll. « Langue et civilisation anglo-américaines ».
- DEMANUELLI, Claude, 1993, « Glissements progressifs vers... le texte d'oralisation », in : BALLARD, Michel (éd.), *La traduction à l'Université. Recherches et propositions didactiques*, Coll. « Travaux et Recherches », Lille, Presses universitaires de Lille, p. 85-116.
- DENTI, Chiara, 2017, « L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction », *Meta*, 62(3)-2017, *La traduction littéraire comme création*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 521-537. URL : <https://doi.org/10.7202/1043946ar>

- DÉPRATS, Jean-Michel, 2002, « Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », in Shakespeare William, *Tragédies I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- DERIVE, Jean, 1975, *Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain : les contes ngbaka-ma'bo de R.C.A.*, Paris, Société d'Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France.
- DESMOND, William O., 2004, « Langue verte et verdeur de la langue », *Ateliers* n° 31, *Argots, langue familière et accents en traduction*, Cahiers de la Maison de la Recherche, Lille, Université de Lille 3, p. 25-39.
- DOKE, Clement M., 1935, *Bantu Linguistic Terminology*, London, Longmans, Green, and Co., 1935 - *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, SOAS, University of London, Vol. 8 Issue 4 - E. O. A. Publié en ligne par Cambridge University Press: 24 Décembre 2009. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0041977X00083002>
- DRESSLER, Wolfgang U., TUMFART, Barbara, 2017, « New corpus-linguistic approaches to the investigation of poetic occasionalisms: The case of Johann Nepomuk Nestroy », *Yearbook of the Poznan Linguistic Meeting* 3(1), Berlin, De Gruyter Open, p. 155-166.
- DUNETON, Claude, 2017, « Le passé simple serait-il devenu trop compliqué ? », *Le Figaro*, 17 mars 2017 [En ligne] <https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/expressions-francaises/2017/03/17/37003-20170317ARTFIG00006-le-passe-simple-serait-il-devenu-trop-complique.php>
- DUPRIEZ, Bernard, 1984, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18.
- ECO, Umberto, 2003, *De la littérature*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset.
- , 2004, *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, London, Phoenix.
- , 2006, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle.
- ENCKELL, Pierre, RÉZEAU, Pierre, 2005 [2003], *Dictionnaire des onomatopées*, Paris, Presses universitaires de France.
- EPSTEIN, B. J., 2012, *Translating expressive language in Children's Literature : Problems and Solutions*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang.
- FISCHER, Olga, NÄNNY, Max, 1999, « Introduction: Iconicity as a Creative Force in Language Use », in FISCHER, Olga & NÄNNY Max (eds), *Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature 1*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, xv-xxxvi.
- (eds.), 2001, *The Motivated Sign. Iconicity in Language and Literature 2*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- FOLKART Barbara, 1991, *Le Conflit des énonciations, traduction et discours rapporté*, Québec, Éditions Balzac.

- FÓNAGY, Ivan, 1995, « Iconicity of Expressive Syntactic Transformations », in LANDSBERG, Marge E. (ed.), 1995, *Syntactic Iconicity and Linguistic Freezes. The Human Dimension*, Berlin, Mouton de Gruyter, p. 285-304.
- FRAIX, Stéphanie, 2000, « La traduction de quelques marqueurs d'oralité dans un roman Britannique contemporain », in BALLARD, Michel (éd.), *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, p.153-180.
- FROMILHAGUE, Catherine, Sancier-Chateau, Anne, 2016 [1991], *Introduction à l'analyse stylistique*, Malakof, Coursus Armand Colin.
- FROMILHAGUE, Catherine, Sancier-Chateau, Anne, 2005 [1999], *Analyses stylistiques - Formes et genres*, Paris, Armand Colin.
- GALLAGHER, John D., 2003, « Linguistique contrastive et traductologie », in BALLARD, Michel & EL KALADI, Ahmed (éd.), *Traductologie, linguistique et traduction*, Arras, Artois Presses Université, p. 57-72.
- GAMBIER, Yves, SHLESINGER, Miriam, STOLZE, Radegundis (eds), 2007, *Doubts and Directions in Translation Studies*, Selected contributions from the EST Congress, Lisbon 2004, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- & OLLI, Philippe Lautenbacher (ed.), 2010, *Oralité et écrit en traduction*, *Glottopol*, Revue de sociolinguistique en ligne, n° 15-juillet 2010., Rouen, Université de Rouen. URL : [http://glottopol.univ-rouen.fr/numero\\_15.html](http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_15.html)
- , 2010, « Avant-propos », *Glottopol*, Revue de sociolinguistique en ligne, *Oralité et écrit en traduction*, n° 15-juillet 2010, Rouen, Université de Rouen, p. 2-4.
- , 2010, « Oralité et écrit en traduction », *Glottopol*, Revue de sociolinguistique en ligne, *Oralité et écrit en traduction*, n° 15-juillet 2010, Rouen, Université de Rouen, p. 5-17.
- GARDES TAMINE, Joëlle, 2010, *La stylistique*, Paris, Armand Colin.
- GARRIGUES, Pierre, 1995, *Poétiques du fragment*, Klincksieck esthétiques, Paris.
- GENETTE, Gérard, 1972, *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique ».
- , 1994, *L'œuvre d'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil.
- GENIN, Isabelle, 2000, « Moi compris tout plein – Les voix exotiques dans *Moby-Dick* et ses traductions françaises », in BALLARD, Michel (éd.), *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, p. 245-264.
- , 2004, « *White Teeth* de Zadie Smith : polyphonie et multiculturalisme », *Ateliers* n°31, *Argots, langue familière et accents en traduction*, Cahiers de la Maison de la Recherche, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, p. 61-72.
- GUIDÈRE, Mathieu, 2008, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, Louvain, Éditions De Boeck, coll. « Traducto ».
- GOUX, Jean-Paul, 1999, *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- GREENSTEIN, Rosalind, 2006, *Langues et cultures: une histoire d'interface*, Volume 28, Série « Langues et langages », Paris, Publications de la Sorbonne.

- GRESSET, Michel, 1983, « De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture », *Revue Française d'Études Américaines (RFEA)*, N° 18, novembre 1983, *L'Anglais américain. Aspects de la traduction littéraire*, p. 501-519.  
 DOI : <https://doi.org/10.3406/rfea.1983.1150> ;  
 URL : [https://www.persee.fr/doc/rfea\\_0397-7870\\_1983\\_num\\_18\\_1\\_1150](https://www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1983_num_18_1_1150)
- GRUTMAN, Rainier, 1997, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*, Québec, coll.« Nouvelles études québécoises », Éditions Fides.
- GUILBERT, Louis (éd.), 1974, *Langages, La néologie lexicale*, n° 36, Décembre 1974, Paris, Didier - Larousse.
- , 1974, « Présentation », in GUILBERT, Louis (éd.), *Langages, La néologie lexicale*, n° 36, Paris, Didier-Larousse, p. 3-5.
- GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline, 1981, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais. Problèmes de traduction*, Gap, Paris, Ophrys.
- HAEGEMAN, Liliane, 1994 [1991], *Introduction to Government and Binding Theory*, Oxford, Blackwell Publishers.
- HAGEGE Claude, 1985, *L'Homme de paroles: contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard.
- , 2009, *Dictionnaire amoureux des langues*, Paris, Éditions Plon/Odile Jacob.
- HALLIDAY, Michael A.K., 1985, « Systemic Background », in BENSON, James D., and GREAVES, William S. (eds), *Systemic Perspectives on Discourse*, Vol. 1 : *Selected Theoretical Papers from the Ninth International Systemic Workshop*, Norwood, NJ, Ablex. Republished 2006, in HALLIDAY, M.A.K., 2006, *The Collected Works*, ed. by WEBSTER, Jonathan, Vol. 3 : *On Language and Linguistics*, London, Continuum, p. 185-198.
- , 1985, *An Introduction to Functional Grammar*, London, Edward Arnold.
- , revised by MATTHIESSEN, Christian M. I. M., 2013 (4th edition), *Halliday's Introduction to Functional Grammar*, New York & London, Routledge.
- HAMMER, Françoise, 2005, « La formule juratoire, provocation linguistique et traductologique », in PEETERS, Jean (éd.), *La traduction. De la théorie à la pratique et retour*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- HARVEY, Keith, 1998, « Compensation », in BAKER, Mona (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York, Routledge, p. 37-40.
- HATIM, Basil, MASON, Ian, 1990, *Discourse and the Translator*, London, Longman.
- , MUNDAY, Jeremy, 2004, *Translation: An Advanced Resource Book*, London & New York, Routledge.
- HEIDARI TABRIZI, Hossein, JALALPOUR, Elham, « A Study of English Translation of Colloquial Expressions in Two Translations of Jamalzadeh: Once Upon a Time and Isfahan Is Half the World », *Journal of Language Teaching and Research*, Vol. 8, No. 5, September 2017, p. 1011-1021. URL: DOI: <http://dx.doi.org/10.17507/jltr.0805.24>

- HENRY, Jacqueline, 2000, « Entre érudition et infamie : la note du traducteur », *L'intraduisible, Ateliers 24-2000*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille 3, p. 59-70.
- , 2003, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, 2003, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin.
- HEWSON, Lance, 1996, « Le niveau de langue repère », *Palimpsestes* [En ligne] 10 : *Niveaux de langue et registres de la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, mis en ligne le 01 janvier 1996, consulté le 15/12/2019, URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1510>; DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1510>
- , Lance, 2004, « L'adaptation larvée : trois cas de figure », *Palimpsestes* [En ligne], 16 : *De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 105-116, mis en ligne le 30 septembre 2013, consulté le 27/08/2015, URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1596> DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1596>
- , 2006, « The Vexed Question of Creativity in Translation », *Palimpsestes*, Hors série, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 53-63.
- HOARAU, Lucie, 1997, *Étude de la coordination en français et en anglais. Linguistique contrastive et traduction, N° Spécial*, Gap, Paris, Ophrys.
- HOHENHAUS, Peter, 2007, « How to do (even more) things with nonce words (other than naming) », in MUNAT, Judith (ed.), *Lexical Creativity, Texts and Contexts*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamin, p. 15-38.
- HUMBLEY John, 2006, « La néologie : interface entre ancien et nouveau », in GREENSTEIN, Rosalind, *Langues et cultures: une histoire d'interface*, Volume 28, Série « Langues et langages », Paris, Publications de la Sorbonne, p. 91-103.
- HUNSTON, Susan, THOMPSON, Geoff (eds), 2000, *Evaluation in Text: Authorial Stance and the Construction of Discourse*, Oxford, Oxford University Press.
- IVES Sumner, 1950, « A Theory of literary dialect », *Tulane Studies of English*, vol. 2, New Orleans, Tulane University, p. 137-182.
- JAKOBSON, Roman, 2000 [1959], « On linguistic aspects of translation », in VENUTI, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge, p. 113-118.
- , 1960, « Closing Statements: Linguistics and Poetics », in SEBEOK, Thomas Albert, (ed.), 1960, *Style in Language*, Cambridge, MA, Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, p. 350-377.
- , 1963, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, trad. et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit. p. 209-248.
- JAMET, Denis, 2003, « Traduire la métaphore : ébauche de méthode », in BALLARD, Michel & EL KALADI, Ahmed (éd.), *Traductologie, linguistique et traduction*, Arras, Artois Presses Université, p. 127-143.

- , TERRY, Adeline, 2018, « Introduction », *Lexis* 12-2018 [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 14 décembre 2018, consulté le 14 juillet 2020, URL : <http://journals.openedition.org/lexis/2521>
- , 2018, « Principes et fonctions de la métaphore en langue de spécialité dans un cadre cognitiviste », *ELAD-SILDA*, la revue du CEL, Université Jean Moulin, Lyon 3 [En ligne], 2 | 2018, *La métaphore dans les discours de spécialité*, publié le : 08/10/2019, URL : <http://publications-prairial.fr/elad-silda/index.php?id=412>.
- JOBERT, Manuel, 2013, « Kate Chopin as a Vocal Colourist: Vocalscapes in “Beyond the Bayou” », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), avril 2013. Consulté le 21/07/2019. URL : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/stylistique/kate-chopin-as-a-vocal-colourist-vocalscapes-in-beyond-the-bayou>
- JOLY, André, 1987, *Essais de systématique énonciative*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- , 2003, « Linguistique et traduction : de la grammaire du texte à la grammaire du contexte », in BALLARD, Michel & EL KALADI, Ahmed (éd.), *Traductologie, linguistique et traduction*, Arras, Artois Presses Université, p. 21-40.
- KACHRU, Braj B., 1965, « The Indianness in Indian English », *WORD*, 21:3, 391-410, DOI: 10.1080/00437956.1965.11435436 ; URL : <http://dx.doi.org/10.1080/00437956.1965.11435436>
- , 1983. *The Indianization of English: The English Language in India*, Delhi, Oxford University Press.
- KASSAB CHARFI, Samia, 2013, « Mouvoir et altérer. Le bougement de la langue dans l’écriture antillaise », in MARZOUKI, Samir (éd.), *Littérature et jeu : des enjeux essentiels*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.
- KLINGER, Susanne, 2015, *Translation and Linguistic Hybridity. Constructing World-View*, London & New York, Routledge.
- KOHN, James J., 1999, « Dialect Literature in America », in LEONARD, George (ed.), 1999, *The Asian Pacific American Heritage: A Companion to Literature and Arts*, London & New York, Routledge, p. 351-362.
- KOKELBERG, Jean, 2000 [1994], *Les Techniques du style*, Paris, Nathan Université, Armand Colin.
- KUSSMAUL, Paul, 2000, « Types of Creative Translating », in CHESTERMAN, Andrew, GALLARDO SAN SALVADOR, Natividad, & GAMBIER, Yves (eds), 2000, *Translation in Context, Selected papers from the EST Congress, Granada 1998*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, p. 117-126. Published online : 04 December 2000: <https://doi.org/10.1075/btl.39.14kus>
- LADMIRAL, Jean-René, 1979, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « tel ».

- LANDERS, Clifford E., 2001, *Literary Translation: A Practical Guide*, Clevedon, Multilingual Matters.
- LANDHEER, Ronald, 1989, « L'ambiguïté : un défi traductologique », *Humour et Traduction*, sous la direction de LAURIAN, Anne-Marie et NILSEN, Don L. F., *Meta* 34, (1), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 33-43.  
URL : <https://id.erudit.org/iderudit/003395ar>  
DOI : <https://doi.org/10.7202/003395ar>
- LANDRECIES, Jacques, 2001, « Picard, polar: de l'apparition des langues régionales dans le roman policier », *Polars, nord?, revue de critique et de création littéraires du nord/pas-de-calais*, n°38, décembre 2001, Lille, Presses universitaires du Septentrion, p.60-70.
- LANDSBERG, Marge E. (ed.), 1995, *Syntactic Iconicity and Linguistic Freezes. The Human Dimension*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- LANG, Ewald, 1984, *The Semantics of Coordination*, transl. John Pheby, Studies in Language Companion Series, Vol.9, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- LARBAUD, Valery, 1946, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, coll. « tel ».
- LAURENT, Nicolas, 2013 [2001], *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette Livre.
- LAURIAN, Anne-Marie, SZENDE, Thomas (eds), 2001, *Les mots du rire : comment les traduire ?*, Bern, Berlin, Bruxelles, Francfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang.
- LECERCLE, Jean-Jacques, 1996 [1990], *La Violence du langage*, Paris, Presses Universitaires de France.
- LEECH, Geoffrey N., 2013 [1969], *A Linguistic Guide to English Poetry*, Harlow, Longman.
- , SHORT, Michael H., 2007 [1981], *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, London & New York, Longman.
- LEFÈVRE-SCODELLER, Cindy, 2010, « La traduction des marques d'oralité dans deux romans d'Irvine Welsh: *Trainspotting* (1993) et *Porno* (2002) », *Glottopol*, Revue de sociolinguistique en ligne, *Oralité et écrit en traduction*, n° 15-juillet 2010, Rouen, Université de Rouen, p. 159-176. URL : [http://glottopol.univ-rouen.fr/numero\\_15.html](http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_15.html)
- LEFEVERE, André, 2016 [1992], *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London & New York, Routledge.
- LEHMANN, Alise, MARTIN-BERTHET, Françoise, 2000 [1998, Dunod], *Introduction à la lexicologie. Sémantique et morphologie*, Paris, Nathan université.
- LÉON, Pierre R., 1969, « Principes et méthodes en phonostylistique », in ARRIVÉ, Michel & CHEVALIER, Jean-Claude (éd.), *La stylistique, Langue française*, n°3-1969, p. 73-84.  
DOI : <https://doi.org/10.3406/lfr.1969.5436>  
URL: [www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1969\\_num\\_3\\_1\\_5436](http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5436)

- LEWANDOWSKA-TOMASZCZYK, Barbara, THELEN, Marcel (eds), 2010, *Meaning in Translation*, Frankfurt am Main, New York, Peter Lang, coll. « Łódź Studies in Language v. 19 ».
- LIPKA, Leonhard, 1987, « Word-Formation and Text in English and German », in ASBACH-SCHNITTKER, B. & ROGGENHOFER, J. (eds.), *Neuere Forschungen zur Wortbildung und Historiographie der Linguistik*, Tübingen, Gunter Narr, p. 59-67.
- , 2000, « English (and General) Word-Formation - The State of the Art in 1999 », in REITZ, B. & RIEUWERTS, S. (eds.), *Anglistentag 1999 Mainz Proceedings*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, p. 5-20.
- LOFFLER-LAURIAN, Anne-Marie, 2008, « Traduction et compréhension de l'humour », in *Transhumoresques - Du bon rire au bien traduire*, IDIOMA - Langues et Culture, n° 20, décembre 2008, Di-Fusion ULB, p. 83-100.
- McGHEE, Paul E., 1979, *Humor: Its Origin and Development*, San Francisco, W.H. Freeman and Company.
- , 1984, « Current American Psychological Research on Humor », *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 16:2., p. 37-57.
- McKAY Janet Holmgren, 1984 [1976], « Tears and flapdoodle: Point of view and style in *The Adventures of Huckleberry Finn* », (1<sup>ère</sup> ed. dans *Style*, n° 10, 1976, p. 41-50), in INGE, Thomas (ed.), *Huck Finn among the Critics: a centennial selection 1884-1984*, p. 201-210.
- MACKENZIE, Rosemary, 1998, « Creative Problem-Solving and Translator Training », in BEYLARD-OZEROFF, Ann, KRÁLOVÁ, Jana & MOSER-MERCER, Barbara (eds), *Translators' Strategies and Creativity*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 201-206.
- MAINGUENEAU, Dominique, 1990, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
- MANNONI, Olivier, 2008, « Humour, subversion, traduction », *Transhumoresques - Du bon rire au bien traduire*, IDIOMA - Langues et Culture, n° 20, décembre 2008, Di-Fusion ULB, p. 101-112.
- MARZOUKI, Samir (ed.), 2013, *Littérature et jeu : des enjeux essentiels*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.
- MASON, Kirsten, 1982, « Metaphor and Translation », *BABEL*, 28.3-1982, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 140-149.
- MESCHONNIC, Henri, 1973, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris, Gallimard.
- , 1999, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.
- METCALF, Allan, 2002, *Predicting New Words*, Boston, New York, Houghton Mifflin Company.
- MICHELUCCI, Pascal, FISHER, Olga, LJUNGBERG, Christina (eds.), 2011, *Semblance and Signification*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins publishing company, coll. « Iconicity in Language and Literature 10 ».

- MOESCHLER, Jacques & REBOUL, Anne, 1994, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Le Seuil.
- MOLES, Abraham A., 1967, *Sociodynamique de la culture*, Paris, La Haye, Mouton et Cie.
- , ZELTMANN, Claude (éd.), 1971, *La communication*, Paris, CEPL, Dictionnaire Marabout Université.
- , ROHMER, Élisabeth, 1996, *Autobiographie d'Abraham Moles. Le cursus scientifique d'Abraham Moles*, *Bulletin de Micropsychologie*, nrs 28 et 29 (mars et juillet 1996), URL : <http://micropsy.ifrance.com/moles/textes>.
- MOLINIÉ, Georges, 1997 [1993], *La stylistique*, Presses Universitaires de France.
- , 1991 [1986], *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MORTUREUX, Marie-Françoise, 2006 [1997], *La lexicologie entre langue et discours*, Paris, Armand Colin.
- MOUNIN, Georges (éd.), 1974, *Dictionnaire de la linguistique*, Presses universitaires de France.
- MULLER, Marie-Sylvine, 2004, « Traduire ce que traduit l'accent », *Ateliers* n° 31, *Argots, langue familière et accents en traduction*, Cahiers de la Maison de la Recherche, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, p. 73-88.
- NEWMARK, Peter, 1985, « The translation of metaphor », in PAPROTTE Wolf & DIRVEN René (eds.), *The Ubiquity of Metaphor. Metaphor in Language and Thought*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 295-326.
- , 2005 [1988], *A Textbook of Translation*, Harlow, Longman, Pearson Education Limited.
- , 2010, « Translation and Culture », in LEWANDOWSKA-TOMASZCZYK, Barbara & THELEN, Marcel (eds), *Meaning in Translation*, Frankfurt am Main, New York, Peter Lang, coll. « Łódź Studies in Language v. 19 », p. 171-182.
- NIDA, Eugene A., 1964, *Toward a Science of Translating*, Leiden, E. J. Brill.
- , TABER, Charles R., 2003 [1969], *The Theory and Practice of Translation, With special reference to Bible Translating*, Leiden, Brill.
- NORD, Christiane, 1991, *Text Analysis in Translation. Theory, Method, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Translated from the German by Christiane Nord and Penelope Sparrow, Amsterdam/Atlanta GA, Rodopi.
- , 1997, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester, St. Jerome Publishing.
- NÖTH, Winfried, 2001, « Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature », in FISCHER, Olga & NÄNNY, Max (eds), *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature 2*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, p. 17-28.

- OUSTINOFF, Michaël, 2006, « La traduction, textualité à part entière », *Palimpsestes*, Hors série, 2006, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 37-51.
- PAGNOULLE, Christine, 2005, « La force du mi-dit : figures de style dans le roman de Lawrence Scott, *Witchbroom* », *Palimpsestes*, n°17, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 85-94.
- PAILLARD, Michel, 2000, *Lexicologie contrastive anglais-français – Formation des mots et construction du sens*, Gap, Paris, Ophrys.
- Palimpsestes Hors série*, 2006, *Traduire ou Vouloir garder un peu de la poussière d'or...* (Hommages à Paul Bensimon), sous la dir. de RAGUET, Christine, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- PALLAVI, Goswami, 2006, *Indian English: a Contemporary Linguistic Description*, thèse de doctorat under the supervision of Prof. Gupta R.S. & Dr Prasad, G.J.V., Centre For English Studies, School of Language, Literature and Culture Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, India ; URL : <http://hdl.handle.net/10603/18359>
- PALUMBO, Giuseppe, 2009, *Key Terms in Translation Studies*, London, Continuum.
- PEETERS, Jean (dir.), 2005, *La traduction. De la théorie à la pratique et retour*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- PEIRCE, Charles S., 1955 [1897], « Logic as semiotic: The Theory of Signs », in *Philosophical Writings of Peirce*, New York, Dover Publications, p. 98-119.
- PETIT, Gérard, 2001, « Les mots de l'humour : une catégorie lexicale ? » in LAURIAN, Anne-Marie et SZENDE, Thomas (éd.), 2001, *Les mots du rire : comment les traduire ?*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, p. 309-320.
- PETTERSSON Bo, 2000, « Who's 'sivilizing' who(m)? », in TAAVITSAINEN, Irma, MELCHERS, Gunnel, PAHTA, Päivi (eds.), *Writing in Nonstandard English. Pragmatics and Beyond New Series*, vol. 67, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 101-122.
- POIX, Cécile, 2018, « Neology in children's literature: A typology of occasionalisms », *Lexis* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 14 décembre 2018, consulté le 16/08/2019.  
URL : <http://journals.openedition.org/lexis/2111>  
DOI: <https://doi.org/10.4000/lexis.2111>
- POPOVIĆ, Anton, 1976, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Department of Comparative Literature, Edmonton, University of Alberta.
- PYM, Anthony, 2010, *Exploring Translation Theories*, London and New York, Routledge.
- RAMESH, Mohan (ed.), 1978, *Indian Writing in English*, Chennai, Orient Longman.
- RASKIN, Victor, 1985, *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, Boston, Hingham MA, D. Reidel Pub. Co.

- REY-DEBOVE, Josette, 1971, *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*, La Haye, Paris, De Gruyter Mouton.
- RICŒUR, Paul, 2004, *Sur la traduction*, Paris, Bayard.
- RICHET, Bertrand, 2000, « Quelques données et réflexions sur la traduction des interjections », in BALLARD, Michel (éd.), *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, p. 79-128.
- RITCHIE, Graeme, 2010, « Linguistic Factors in Humour », in CHIARO, Delia (ed.), *Translation, Humour and Literature*, Translation and Humour, Vol. 1, London, Continuum, Continuum Advances in Translation Studies, p.33-48.
- ROBINSON, Douglas, 1997, *Becoming a Translator: An Accelerated Course*, London & New York, Routledge.
- ROLLAND-NANOFF, Dominique, 2000, *Zazie dans le métro et la traduction de l'humour en littérature : Une analyse comparée de deux traductions en langue anglaise*, Mémoire de maîtrise/Master of Arts, University of York, Toronto, Ontario.
- , 2008, « Zazie et les “langues forestières” : une mine à exploiter », in ANCKAERT, Philippe *et al.*, *Idioma - Langues et Culture* n°20 : *Transhumoresques. Du bon rire au bien traduire*, Ferrer.
- SALBAYRE, Sébastien, VINCENT-ARNAUD, Nathalie, 2006, *L'Analyse stylistique - Textes littéraires de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, 1997, « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature*, N°105-1997, Paris, Larousse, p. 14-23.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, 1999, *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*, trad. Antoine Berman et Christian Berner, Paris, Éditions du Seuil.
- SEDLATSCHEK, Andreas, 2009, *Contemporary Indian English: variation and change*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, Ch. 3, p. 51-148.
- SHALINI, Mishra, 2016, *Indianization of English: a descriptive study of Indian English*, thèse de doctorat, under the supervision of Prof. Usha Sinha, University of Lucknow, Department of Linguistics (India) ; URL : <http://hdl.handle.net/10603/139619>
- SHLESINGER, Miriam, 1995, « Shifts in Cohesion in Simultaneous Interpreting », *The Translator*, Vol.1, n°2-1995, p. 193-214.
- SIMONNEY, Dominique, 2012, « Colette Soler, Les affects lacaniens », *Essaim* n°28-2012, Toulouse, Éditions érès, p. 233-241.
- SORLIN, Sandrine, 2014, *La Stylistique anglaise. Théories et Pratiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- SOUESME, Jean-Claude, 2003, *Grammaire anglaise en contexte*, Gap, Paris, Ophrys.
- SOURIAU, Étienne, 1951, « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *Revue internationale de filmologie*, n°7-8, p. 231-240.

- SPITZER, Léo, 1970, *Études de style*, précédé de *Léo Spitzer et la lecture stylistique* de Jean Starobinski, Paris, Gallimard.
- STEINER, George, 1975, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press.
- STERNBERG, Meir, 1981, « Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis », *Translation Theory and Intercultural Relations, Poetics Today*, Vol. 2, No. 4, Summer-Autumn 1981, Durham, NC, Duke University Press, p. 221-239.
- SUHAMY Henri, 1994, *Stylistique anglaise*, Paris, Presses Universitaires de France.
- TAAVITSAINEN, Irma, MELCHERS, Gunnel, PAHTA, Päivi (eds.), 2000, *Writing in Nonstandard English, Pragmatics and Beyond New Series*, vol. 67, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- TENCHEA, Maria, 2003, « Explication et implication dans l'opération traduisante », in BALLARD, Michel & EL KALADI, Ahmed (éd.), *Traductologie, linguistique et traduction*, Arras, Artois Presses Université, p. 109-126.
- TESNIÈRE, Lucien, 1976 [1959], *Eléments de syntaxe structurale*, préface de Jean Fourquet (1<sup>ère</sup> éd. 1959), deuxième édition revue et corrigée, Paris, Klincksieck.
- TODOROV, Tzvetan 1966, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8-1966, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, p. 125-151.
- TOOLAN, Michael, 1992, « The Signification of Representing Dialect in Writing », *Language and Literature*, vol. 1, n° 1-1992, PALA, Sage publications, p. 29-46.
- TOPIA, André, 1990, « Finnegans Wake : la traduction parasitée. Étude de trois traductions des dernières pages de *Finnegans Wake* », *Palimpsestes* n° 4, *Retraduire*, Paris, Publications de la Sorbonne nouvelle, p. 45-61.
- TOURNIER, Jean, 1985, *Introduction descriptive à la lexicogénétique de l'anglais contemporain*, Paris-Genève, Champion-Slatkine.
- , 1993, 3<sup>ème</sup> éd. [1988], *Précis de lexicologie anglaise*, Paris, Nathan Université.
- , 1991, *Structures lexicales de l'anglais. Guide alphabétique*, Paris, Nathan Université.
- , 2004, *Précis de lexicologie anglaise*, Paris, Ellipses Marketing.
- TOURY, Gideon V., 1980, *In Search of a Theory of Translation*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv University.
- , 2012 [1995], *Descriptive Translation Studies – and Beyond – Revised edition*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins publishing company.
- TRAN-GERVAT, Yen-Mai (éd.), 2011, « Traduire l'humour », in *Traduire l'humour, Humoresques* 34, Automne 2011, p. 5-8.
- TRIM, Richard, 2007, « The conceptualisation and translatability of metaphor in English literary works », in TRIM, Richard & ALATORRE, Sophie (eds.), *Through Other Eyes : The Translation of Anglophone Literature in Europe*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 45-56.

- ULVYDIENĖ, Loreta, ABRAMOVAITĖ, Brigita, 2012, « Literary Style in Translation: Slang in J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye* », *Kalbu Studijos // Studies about Languages*, N°20-2012, Kaunas University of Technology, Lithuania, URL : <http://dx.doi.org/10.5755/j01.sal.0.20.1776>
- VENUTI, Lawrence, 1995, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London & New York, Routledge.
- , 2001 [1998], « Strategies of Translation », in BAKER, Mona (ed.), 2001, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York, Routledge, p. 240-244.
- (ed.), 2002 [2000], *The Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge.
- , 2013, *Translation Changes Everything. Theory and Practice*, London & New York, Routledge.
- VERMA, Shivendra K., 1978, « Syntactic Irregularities in Indian English », in RAMESH, Mohan (ed.), *Indian Writing in English*, Chennai, Orient Longman, p. 207-220.
- VERMEER, Hans J., WITTE, Heidrun, 1990, « Exkurs 3: Kultureme », *Text context. Beiheft 3, Mögen Sie Zistrosen*. Heidelberg, Julius Groos, p. 135-145.
- , 1997, « Translation and the "Meme" », *Target* 9.1, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 155-166.
- VIGERIE, Patricia, 2017, *Le Pourquoi et le Comment des Onomatopées. Petit inventaire pour comprendre l'origine des onomatopées*, Paris, Larousse, Coll. « Dictionnaire insolite ».
- VINAY Jean-Paul, DARBELNET Jean, 1977 [1958], *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier.
- VOELTZ, Erhard F. K., KILIAN-HATZ Christa (eds), 2001, *Ideophones*, Typological Studies in Language, 44, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- VRECK, Françoise, 1990, « Le dialecte au théâtre et sa traduction », in BALLARD, Michel (éd.), *La Traduction plurielle*, Lille, Presses Universitaires de Lille, p. 93-109.
- , 1998, « Le jeu de mot(s) et les frontières du traduisible », *Ateliers* n°15, *Traduire l'humour*, Cahiers de la Maison de la Recherche, Lille, Université Charles de Gaulle-Lille 3, p. 19-30.
- , 2001, « La place de l'adjectif épithète », *Palimpsestes* 14 [En ligne], *Contraintes syntaxiques et liberté stylistique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 153-161, mis en ligne le 30 septembre 2013, consulté le 20/09/2018.  
URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1669>  
DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1669>
- , 2004, « Traduire *Trainspotting* : du goutte à goutte en français standard à la douche picarde ou SMS, exercices de style », *Ateliers* n°31, *Argots, langue familière et accents en traduction*, Cahiers de la Maison de la Recherche, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, Villeneuve d'Ascq, p. 41-49.

- WECKSTEEN, Corinne, 2001, « La traduction des jeux de mots dans la presse : une gageure ? » in LAURIAN, Anne-Marie et SZENDE, Thomas (éd.), *Les mots du rire : comment les traduire ?*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, p. 375-391.
- , 2005, « La traduction des référents culturels dans *Maybe the Moon*, d'Armistead Maupin : des apparences aux faux-semblants », in BALLARD, Michel (éd.), *La traduction, contact de langues et de cultures*, Arras, Artois Presses Université, p. 91-124.
- , EL KALADI, Ahmed (éd.), 2007, *La Traductologie dans tous ses états*, Arras, Artois Presses Université.
- WEISSBROD, Rachel, 1998, « Translation Research in the Framework of the Tel Aviv School of Poetics and Semiotics », *Meta*, vol. 43, n°1, p. 35-45.
- WUILMART, Françoise, 2007 [2006], « La Traduction littéraire : source d'enrichissement de la langue d'accueil », in WECKSTEEN, Corinne & EL KALADI, Ahmed (éd.), 2007, *La Traductologie dans tous ses états*, Arras, Artois Presses Université, p. 127-136.

## Ouvrages de référence

- Collins Cobuild English dictionary, 1999 [1995], Harper Collins Publishers Limited.
- Collins Dictionary [En ligne]  
<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>  
 © Collins 2020
- Dictionnaire Larousse [En ligne]  
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue/>
- Encyclopédie Larousse [En ligne]  
<https://www.larousse.fr/encyclopedie>
- Lexico dictionary [En ligne]  
<https://www.lexico.com/>  
 © 2020 Lexico.com
- Merriam-Webster dictionnay [En ligne]  
<https://www.merriam-webster.com/>
- Oxford English Dictionary [En ligne]  
[https://www-oed-com.ezproxy.univ-paris3.fr/search?searchType=dictionary&q=damn&\\_searchBtn=Search](https://www-oed-com.ezproxy.univ-paris3.fr/search?searchType=dictionary&q=damn&_searchBtn=Search)  
 Copyright © 2020 Oxford University Press.
- SHABDKOSH English Hindi dictionary [En ligne]  
<https://www.shabdkosh.com/dictionary/english-hindi/>  
 © 2020 Shabdkosh.com

TLFi : Trésor de la langue française informatisé, CNRS & Université de Lorraine  
[En ligne]  
<http://atilf.atilf.fr/>

Urban Dictionary [En ligne]  
<https://www.urbandictionary.com/>  
© 1999-2020 Urban Dictionary



## Résumé

### Le style baroque de Salman Rushdie en traduction française : analyse stylistique et traductologique de *Midnight's Children*

Cette thèse se propose d'explorer le style tant apprécié du célèbre roman de Salman Rushdie, *Midnight's Children* (1981), afin de découvrir dans quelle mesure et de quelle manière il peut être préservé en français. Le texte anglais et sa version française nous permettent de mettre en lumière la spécificité de ce style et les défis qu'il impose au traducteur. La démarche adoptée est pragmatique et expérimentale : nos analyses comparatives visent à repérer les similitudes et les écarts entre l'original et sa traduction dans le but de déceler et de suggérer, si nécessaire, des stratégies traductives adaptées. Il s'agit tout d'abord de délimiter la notion de *style* pour repérer les marqueurs stylistiques qui constituent l'essence du style de Rushdie. Obéissant à une dynamique baroque, ce dernier se manifeste sous des formes très variées : créations lexicales, syntaxe extrêmement flexible, jeux lexico-syntaxiques humoristiques, diversité des voix et mise en scène sonore. Le romancier a exploité la malléabilité de la langue anglaise, ce qui complique le processus de traduction. Le traducteur français est ainsi amené à faire preuve de créativité tout en veillant à ne pas s'éloigner de la littéralité charnelle de l'original. Il doit également se livrer à un jeu de compensations qui consiste à sacrifier une partie des effets produits par un marqueur stylistique pour mieux privilégier celui (ou ceux) de ces effets qui contribuent le plus efficacement à cette dynamique baroque. Certaines tendances traductives se révèlent particulièrement « destructrices » de ce style, qui s'avère très difficile à restituer en français. *Midnight's Children* appelle ainsi sa retraduction, à l'instar de toute grande œuvre littéraire.

**Mots-clés :** traduction, style littéraire, Salman Rushdie, créations lexicales, flexibilité syntaxique, humour verbal, oralité, onomatopées.

## Abstract

### Rushdie's Baroque Writing Style and its French Translation: A Stylistic and Translatological Study of *Midnight's Children*

This thesis investigates the highly valued writing style of *Midnight's Children* (1981), Salman Rushdie's famous novel, in an attempt to determine to what extent and through what means it can be retained in French. Both the English text and its French version are used to highlight the specificity of this style and the challenges it poses for its translation. The adopted approach, based on comparative analyses, is pragmatic and experimental. It aims to discover the similarities and differences between the original text and its translation so as to reveal and, when applicable, suggest appropriate translation strategies. The first stage consists in defining the notion of *style* in order to identify the style markers which make up the essence of Rushdie's prose. Proceeding from a baroque dynamic, it takes a variety of forms: lexical inventions, extremely flexible syntax, humorous lexicosyntactic constructions, diversity of the voices and soundstaging. The novelist has exploited the malleability of the English language, which complicates the translation process. A certain amount of creativity is thus required on the part of the French translator, who nonetheless has to be careful not to drift away from the embodied literality of the original text. He also has to engage in a compensation game that involves sacrificing part of the effects produced by a style marker so as to favour the one (or those) of these effects that contributes most to the baroque dynamic. Some translation tendencies appear to be particularly 'destructive' of this style, which turns out to be very hard to preserve in French. *Midnight's Children* therefore calls for its retranslation, like any great work of literature.

**Keywords:** translation, literary style, Salman Rushdie, lexical inventions, syntactic flexibility, verbal humour, orality, onomatopoeias.

## Université Sorbonne Nouvelle

ED 625 : MAGIE (Mondes Anglophones, Germanophones, Indiens, Iraniens et Études Européennes), Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005 Paris.