



2021-n°1

I. Audras, N. Maillard - De La Corte Gomez, *Vivre la Littérature de Jeunesse dans la pluralité des langues : enjeux linguistiques, littéraires, éducatifs de la traduction*

De l'hybridation linguistique à la traduction : le cas *Haroun and the Sea of Stories* (1990) de Salman Rushdie

Virginie DOUGLAS (Université de Rouen Normandie)



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale – Pas de Modification 4.0 International

Résumé :

Salman Rushdie, auteur britannique d'origine indienne, lauréat du prestigieux Booker Prize, n'a écrit que deux romans pour la jeunesse. Cet article se concentre sur le premier de ces récits, *Haroun and the Sea of Stories* (1990), et sur la traduction qu'en a donnée Jean- Michel Desbuis, *Haroun et la mer des histoires* (1991). Ce roman de *fantasy* destiné aux pré- adolescents, conte moderne saturé de références intertextuelles, a pour thèmes principaux la langue et le discours, des sujets alors en partie dictés par la situation de Rushdie puisque *Haroun* est le livre par lequel il renoue avec l'écriture après la *fatwa* lancée par l'ayatollah Khomeiny après la publication des *Versets sataniques* (1988). Au-delà de l'interprétation première de la langue et de la parole du conteur comme métaphores de la liberté d'expression et de l'inspiration littéraire, la cohabitation et la diversité des langues présentes dans le texte sont aussi le moyen d'une réflexion sur une pluralité linguistique et culturelle liée à l'exil qui traduit un déracinement autant qu'elle constitue une richesse. Par la dextérité linguistique et le plurilinguisme sur lesquels repose son style, Rushdie explore l'hybridité culturelle dont il est le produit. Le roman fait cohabiter et s'hybrider plusieurs langues et l'anglais y est imprégné d'hindi-ourdou, qui inspire le rythme répétitif de l'expression ainsi que la plupart des noms propres. Les échanges entre diverses langues et le processus de traduction sont donc déjà inscrits dans la diégèse de *Haroun*. Le plurilinguisme sert l'inventivité ludique et l'esthétique polyphonique du texte, mais son utilisation revêt également une dimension didactique. La traduction française de l'ouvrage se devait de conserver cette double vocation. Le glossaire est traduit dans la version française du texte et, comme dans la version originale, les termes hindi-ourdou y donnent lieu à des emprunts ; mais le métissage de la langue « dominante » par des indianismes et les langues européennes a été plus difficile à mettre en œuvre.

Mots-clés :

Salman Rushdie, *Haroun and the Sea of Stories*, *Haroun et la mer des histoires*, hybridation linguistique, plurilinguisme, traduction, postcolonialisme

Abstract:

Salman Rushdie, a British Indian author and recipient of the prestigious Booker Prize, only wrote two children's novels. This article focuses on the first of these narratives, *Haroun and the Sea of Stories* (1990) and its French translation by Jean-Michel Desbuis, *Haroun et la mer des histoires* (1991). The main themes of this fantasy novel for pre-teens, a modern fairy tale packed with intertextual references, are language and speech: such topics were consistent with Rushdie's situation then, as *Haroun* was the book with which he started writing again after the fatwa issued by Ayatollah Khomeiny following the publication of *The Satanic Verses* (1988). Beyond the primary interpretation of the storyteller's language and speech as metaphors of the freedom of speech and of literary inspiration, the cohabitation of the various languages present in the text is also a means to broach the issue of the linguistic and cultural plurality which relates to the experience of exile and brings about both uprootedness and vibrant diversity. Thanks to the linguistic craftsmanship and the plurilingualism of his style, Rushdie explores the cultural hybridity which produced him. In the novel several languages coexist and hybridise, and the English that is used is steeped in Hindi-Urdu: this accounts for the repetitive rhythm of the writing style as well as for most proper names. Thus, the exchanges between the different languages, and the process of translation are already enshrined in the diegesis in *Haroun*. Plurilingualism benefits the playful inventiveness and polyphonic aesthetics of the text, but it also assumes a didactic dimension. The French translation of the book had to maintain this two-fold purpose. The glossary is translated in the French version, and there are Hindi-Urdu loanwords in the translation as is the case in the original text. But crossing the "dominant" language with Indianisms and European languages has been more difficult to carry out.

Keywords:

Salman Rushdie, *Haroun and the Sea of Stories*, *Haroun et la mer des histoires*, linguistic hybridisation, plurilingualism, translation, postcolonialism

Biographie :

Virginie Douglas est Maître de conférences habilitée à diriger les recherches à l'Université de Rouen Normandie. Ses travaux portent sur la littérature britannique pour la jeunesse, en particulier sur la théorie, la narration et la traduction de ces livres. Elle a dirigé les ouvrages *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse* (2003), *Littérature pour la jeunesse et diversité culturelle* (2013), *La Retraduction en littérature de jeunesse* (avec Florence Cabaret, 2014), *État des lieux de la traduction pour la jeunesse* (2015), un numéro de la revue *Palimpsestes*, *Traduire les sens en littérature pour la jeunesse* (avec Bruno Poncharal, 2019) et *Histoires de famille et littérature de jeunesse. Filiation, transmission, réinvention ? / Family Stories and Children's Literature. Parentage, Transmission or Reinvention?* (avec Rose-May Pham Dinh, 2020). Sa monographie *Le roman Young Adult au XXI^e siècle en Grande-Bretagne : Explorations de la marge et de l'entre-deux* est à paraître aux éditions Peter Lang.

Salman Rushdie, auteur britannique d'origine indienne, lauréat du prestigieux Booker Prize ainsi que du Booker of Bookers pour *Midnight's Children* (1981), n'a écrit que deux romans pour la jeunesse : *Haroun and the Sea of Stories*, publié en 1990 et dédié à son fils Zafar, et sa suite, *Luka and the Fire of Life*, écrit pour son second fils, Milan, en 2010¹.

Cet article se concentrera sur le premier de ces récits et sur la traduction qu'en a donnée Jean-Michel Desbuis, *Haroun et la mer des histoires*² (Christian Bourgois, 1991). Il s'agit d'un roman de *fantasy* destiné aux lecteurs pré-adolescents ou jeunes adolescents, sorte de conte moderne saturé de références intertextuelles tour à tour classiques et populaires ou loufoques³, qui a pour thèmes principaux la langue et le discours, des sujets alors en partie dictés par la situation de Rushdie. Car *Haroun* est non seulement le premier livre pour enfants de l'auteur, c'est aussi le premier livre par lequel il renoue avec l'écriture après la *fatwa* lancée par l'ayatollah Khomeiny suite à la publication des *Satanic Verses* (*Versets sataniques*, 1988), condamnation à mort qui fait entrer Rushdie dans une vie de clandestinité (narrée dans *Joseph Anton* en 2012). Rushdie a toujours clamé que sa condamnation par le chef islamique découlait d'une mauvaise interprétation de sa représentation de l'islam. L'ironie tragique est que ce sont les traducteurs des *Satanic Verses* qui ont subi au premier chef les conséquences de la fatwa qui frappait Rushdie : en juillet 1991, le traducteur japonais Itoshi Igarashi était assassiné et le traducteur italien Ettore Capriolo grièvement blessé.

La valeur allégorique de l'intrigue d'*Haroun* est évidente. Dans un pays qui évoque une Inde imaginaire, Rashid Khalifa, le père du jeune héros éponyme, est un conteur qui met ses talents oratoires au service d'hommes politiques dont il anime les campagnes de propagande dans la contrée fictive d'Alifbay (le Bombay de l'enfance de Rushdie⁴). Il se retrouve du jour au lendemain frappé de mutisme lorsque sa femme le quitte et doit compter sur l'aide de son fils et sur un voyage au pays de Kahani (cette seconde lune de la Terre porte un nom qui signifie « histoire » en hindi-ourdou) pour affronter les forces du silence menées par Khattam-Shud (« the Arch-Enemy of all Stories, even of Language itself [...], the Prince of Silence and the Foe of Speech⁵ ») et pour

¹ Sur ce second roman, voir les articles de Ganapathy-Doré G., "‘Ordinary Life? In this family we know there’s no such thing.’ – The Child as the Saviour of the Father in Salman Rushdie’s *Luka and the Fire of Life*", Pham Dinh R.-M. et Douglas V. (dir.), *Histoires de famille et littérature de jeunesse : filiation, transmission, réinvention ? / Family Stories: Parentage, Transmission or Reinvention?*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2020, p. 273-86 ; et de Douglas V., « Quand les parents deviennent des méchants dans la fantasy britannique pour la jeunesse : le cas de *Coraline* de Neil Gaiman et de *Luka et le Feu de la vie* de Salman Rushdie », *Les Méchants : des personnages comme il (en) faut*, Cahiers du CRILJ 5, novembre 2013, p. 69-78.

² Par souci de concision, les références de pages des citations seront simplement précédées de « Rushdie S. » pour l'original et de « Desbuis J.-M. » pour la traduction française.

³ Sur la dimension du conte dans *Haroun*, voir Deszcz-Tryhubczak J., *Rushdie in Wonderland: Fairytaleness in Salman Rushdie’s Fiction*, *European University Studies: "Series 14: Anglo-Saxon Language and Literature"*, vol. 405, Francfort, Peter Lang, 2004.

⁴ Voir Ganapathy-Doré G., *op. cit.*, p. 275.

⁵ Rushdie S., p. 39, p. 79. Celui-ci « est l'ennemi juré de toutes les histoires et du langage lui-même. C'est le prince du Silence et l'adversaire de la Parole. » (Desbuis J.-M., p. 40, p. 88)

retrouver sa voix et la volubilité légendaire ayant contribué à le faire surnommer « the Shah of Blah » (« le Shah de Bla »).

Même si derrière la division des deux moitiés de la planète Kahani, entre les habitants de Chup et ceux de Gup, entre nuit et jour, entre silence et faconde, se trouve l'allusion probable à la partition douloureuse de l'Inde et du Pakistan en 1947, le conte démontre qu'il faut dépasser les binarités au profit d'une hybridité fructueuse et créative. Cette dernière, comme le suggère l'intrigue, est à chercher dans la langue, mais aussi dans la culture dont la langue est porteuse. Nous verrons donc comment Rushdie inscrit cette hybridité linguistique et culturelle dans son récit, en y mettant en scène l'importance de la parole et du discours et en faisant cohabiter, dans un style plein de verve, non seulement de nombreuses références littéraires mais aussi plusieurs langues, de l'hindi-ourdou aux langues européennes. Ce plurilinguisme qui sous-tend l'œuvre correspond à la présence de plusieurs langues tant chez un même individu (réel ou fictif) que dans une société ou une communauté donnée – l'Inde fantasmée de l'enfance de l'auteur : il suggère le processus de traduction dès la diégèse et invite, une fois le récit clos, à la mise en œuvre de celui-ci dans d'autres langues autant qu'il amorce une éducation du jeune lecteur à la diversité des langues. Mais il représente un défi quand il s'agit de le transposer dans une autre langue : c'est donc uniquement sous l'angle de l'hybridité linguistique que la traduction française du roman, qui comporte de multiples autres enjeux, sera abordée dans cet article.

Exprimer l'hybridité linguistique et culturelle : la prévalence du discours... et *des* discours

Au-delà de l'interprétation première, que permet l'ouvrage, de la langue et de la parole du conteur comme métaphores de la liberté d'expression et de l'inspiration littéraire de l'écrivain, la cohabitation et la diversité des langues présentes dans le texte sont aussi le moyen d'une réflexion sur une pluralité linguistique et culturelle liée à l'exil, qui traduit un déracinement autant qu'elle constitue une richesse. Le roman fait partie de ces œuvres pour la jeunesse où, comme dans celles étudiées dans l'ouvrage collectif *Langue(s) et littérature de jeunesse*, les langues « trouvent une place en tant qu'objet de la fiction⁶. » La particularité de la langue romanesque de Rushdie a pour vocation d'exprimer le métissage de l'écrivain exilé marqué par l'expérience de la diaspora et tiraillé entre Orient et Occident⁷. Pour Marc Porée et Alexis Massery, *Haroun* « [met] en scène la condition du migrant, [aide] à réfléchir sur ces mouvements, sur cette hybridation qui naît des déplacements⁸ ». Malgré l'écartèlement qui l'accompagne, l'exil est vu comme le moyen d'un

⁶ Benert B. et Grutman R., p. 4, « Introduction », Benert B. et Grutman R. (dir.), *Langue(s) et littérature de jeunesse*, Zürich, LIT-Verlag, 2019, p. 1-19.

⁷ Cf. le recueil de nouvelles *East, West* (Londres, Cape, 1994), dans lequel Rushdie explore la double culture de l'Orient et de l'Occident.

⁸ Massery A. et Porée M., *Salman Rushdie*, Paris, Seuil, 1996, p. 151.

enrichissement plutôt que comme une perte. C'est ce que souligne aussi Isabelle Roblin dans un article sur deux œuvres indo-anglaises : « *[the novel] deliberately incorporates and even foregrounds its own marginalised vernacular within the language of the ex-coloniser and, thus, renews the latter*⁹. » Au sein de cette richesse que représente l'hybridation culturelle, la notion de discours foisonnant, riche, fécond est reine, qu'il s'agisse d'un discours d'ordre littéraire ou linguistique. Non seulement la mer des histoires du titre fait référence au *Kathāsaritsāgara*, dont le titre signifie « océan de la mer des histoires », recueil sanskrit de contes compilés au xi^e siècle par l'auteur cachemiri Somadeva¹⁰ ; mais la langue est mise au premier plan.

Par la dextérité linguistique et, plus particulièrement, le plurilinguisme¹¹ sur lesquels repose son style, Rushdie explore donc l'hybridité culturelle dont il est le produit. La langue reflète la double attirance, mais aussi le tiraillement, entre l'ancienne culture et la culture adoptive européenne. Ainsi, dans *Haroun*, cette hybridité culturelle se manifeste par le biais des jeux de mots omniprésents, qui se réfèrent autant à la culture occidentale qu'à la culture indienne, entremêlant parfois les deux. Par exemple, les slogans rimés à la chute humoristique qui incitent le conducteur à la prudence au bord des routes de la Vallée de K s'inspirent de la première carrière de Rushdie comme publicitaire en Grande-Bretagne et reposent sur le son et le sens des mots anglais¹² ; mais ils voisinent avec des agencements syntaxiques clairement étrangers à l'anglais et avec des mots d'hindi-ourdou, qui sont expliqués dans le glossaire final.

Comme dans le cas de l'un de ses hypotextes principaux, *Alice au Pays des merveilles* de Lewis Carroll, tout le récit de Rushdie est filtré par le prisme de la langue et du discours, l'histoire elle-même étant reléguée au second plan. Cette énergie inventive du jeu linguistique se constate dans la soumission de certains choix de l'intrigue à des jeux de mots. Le dicton grâce auquel l'homme politique véreux entend consoler Rashid du départ de sa femme, « *there are plenty more fish in the sea*¹³ », donne naissance, dans le monde merveilleux de la planète Kahani, à une certaine catégorie de personnages, des poissons appelés « Plentimaw Fish », qui se prononce de façon identique à la

⁹ Pour les citations de travaux critiques en anglais, les traductions sont les miennes. « [Le roman] intègre délibérément, jusqu'à la placer au premier plan, sa propre langue vernaculaire marginalisée au sein de la langue de l'ex-colonisateur, renouvelant ainsi cette dernière. » (Roblin I, "Idiomatic Confluences: Xenisms in Salman Rushdie's *Haroun and the Sea of Stories* (1990) and Kamila Shamsie's *In the City by the Sea* (1998)", *Études britanniques contemporaines* n° 52 (2017), < <http://journals.openedition.org/ebc/3594> >, § 34.

¹⁰ Somadeva, *Kathāsaritsāgara*, trad. du sanskrit par Renou L. et al. : *Océan des rivières des contes*, Pléiade, Gallimard, 1997.

¹¹ Je choisis la notion de « plurilinguisme », moins utilisée en anglais que celle de « multilinguisme », car, comme nous le verrons, le nombre de langues étrangères qui cohabitent avec l'anglais dans *Haroun* reste somme toute limité.

¹² Par exemple, « *All the dangerous overtakers / End up safe at undertaker's* » (qui joue sur la ressemblance entre « overtaker », *fou du volant*, et « undertaker », *pompes funèbres*, Rushdie S., p. 31), ou encore "*Be dead slow or be dead*" (qui joue sur l'ambiguïté de « dead », adverbe ou adjectif, p. 38) ; jeux de mots traduits par : « Tous les fous du volant qui se croient les plus forts / À tant foncer ne font que rattraper la mort » et « Si cet avertissement reste lettre morte / Vous serez bientôt comme elle. » (Desbuis J.-M. p. 30 et p. 38)

¹³ Rushdie S., p. 43.

partie centrale de l'aphorisme¹⁴. De même, l'expression « floating garden » (jardin flottant) prend littéralement une nouvelle vie en s'incarnant dans un personnage, « a floating gardener » (« un jardinier flottant »), lorsque Haroun découvre que ce qu'il pensait être une faute d'anglais (« "You mean a Floating Garden," Haroun corrected the bird¹⁵ ») correspond à une réalité dans cet univers magique et que le tas végétal répondant à ce nom prend forme humaine sous ses yeux.

Le purement verbal a une influence structurelle sur l'œuvre : c'est la subversion d'expressions figées qui permet à l'auteur de donner naissance à des personnages, l'écart par rapport à la norme linguistique générant l'invention. Les personnages sympathiques que sont Iff et Butt (en français Ssi et Mmais) se définissent littéralement par leurs tics de langage, puisqu'ils ont tendance à commencer leurs phrases par « Si si si... » ou « Mais mais mais... ». L'importance du discours et de la langue est ainsi soulignée grâce aux habitants de cette contrée fictive, qui sont des incarnations de leur propre discours (ou, à l'inverse, de leur mutisme), mais qui se caractérisent également, lorsqu'ils en ont une, par leur voix. Le discours est volontiers associé à des récits oraux, au racontage, où la voix donne une dimension physique aux mots, et on trouve une multitude de récits secondaires enchâssés dans le récit principal, à l'instar d'un des hypotextes principaux du roman, *Les Mille et Une Nuits*¹⁶.

Les habitants de l'univers primaire d'Alifbay, comme une partie de ceux de l'univers secondaire, Kahani, sont très loquaces. Ils sont autant de voix (au propre comme au figuré) dans une monarchie constitutionnelle, Gup (« ragot » en hindoustani), dont le roi s'appelle Chattergy et le parlement Chatterbox¹⁷, sur la planète Kahani (« histoire »), où se trouve la source de toutes les histoires, notamment celles que racontent les hommes. L'accent est mis sur la plurivocalité des chants, des rumeurs, des verbiages des Guppees (habitants de Gup). La menace réside dans le silence que souhaite imposer, depuis l'autre bout de la planète, à Chup (« silencieux »), le tyran Khattam-Shud (« complètement fini ») : en censurant toute parole, le principal antagoniste compte anéantir la fiction également¹⁸.

Or, pour les partisans de la parole, tous les modes d'expression importent, y compris les langages non verbaux, comme l'Abhinaya (que le lecteur découvre au chapitre 8, « Shadow Warriors »), gestuelle employée en danse classique indienne par le biais de laquelle s'exprime le

¹⁴ Notons que ce jeu de mots aboutit à un blocage en traduction : le dicton a dû être rendu littéralement par « il y a beaucoup de poissons dans la mer » (Desbuis J.-M., p. 45) plutôt que par le « Une de perdue, dix de retrouvées » escompté car Haroun, réactivant la métaphore figée, s'interroge sur la comparaison sous-jacente de sa mère avec un poisson. Le lien n'a pu être conservé que de façon très lâche, et sans jeu de mot, avec les « Plentimaw Fish », pour lesquels J.-M. Desbuis a inventé un nom français en lien non pas avec un fait de langue mais avec la description qui est faite de ces personnages, les « poissons polypanse » (ils ont plusieurs bouches).

¹⁵ Rushdie S., p. 82.

¹⁶ Le bateau où sont hébergés Haroun et son père au début de l'histoire s'appelle « Arabian Nights Plus One », d'après le nom anglais des *Mille et Une Nuits*, *The Arabian Nights*.

¹⁷ Respectivement Bavardagy et Moulin à paroles dans la traduction.

¹⁸ Il s'agit là d'une allusion évidente à la *fatwa* dont était victime Rushdie, mais la référence à cette réalité extérieure au récit est loin de constituer le seul enjeu du texte.

guerrier de l'ombre nommé Mudra¹⁹, qui devient l'allié d'Haroun et de son père. Malgré son mutisme, ce personnage d'adjuvant est capable de se lancer dans de grands discours, qui sont à mi-chemin entre une langue des signes internationale et un art :

“Mudra began to “speak”. Haroun noticed that the Language of Gesture involved more than just the hands. The position of the feet was important, too, and eye movements as well. In addition, Mudra possessed a phenomenal degree of control over each and every muscle in his green-painted face. He could make bits of his face twitch and ripple in the most remarkable way; and this, too, was a part of his “speaking”, his Abhinaya²⁰.”

« Mudra commença à “parler”. Haroun remarqua que le langage par gestes n'impliquait pas seulement les mains. La position des pieds avait aussi de l'importance, ainsi que les mouvements des yeux. En outre, Mudra possédait un degré de contrôle phénoménal sur chacun des muscles de son visage peint en vert. Il pouvait remarquablement contracter ou faire vibrer de petits morceaux de son visage ; et cela entraînait aussi dans sa façon de “parler”, dans son abhinaya²¹. »

Malgré son intérêt pour l'oralité, Rushdie a donc une conception large du langage. La description de la grâce et de l'expressivité de Mudra lui permet de souligner la dimension artistique de tout langage et de toute langue.

Du discours au plurilinguisme

Dans le roman de Rushdie, l'anglais, langue dominante que l'auteur doit se résoudre à employer s'il entend s'adresser à un lectorat international²², est imprégné d'autres langues, soit vernaculaires, principalement l'hindoustani, pour reprendre le terme utilisé par l'auteur dans le glossaire final, soit européennes. On préférera aujourd'hui parler de l'hindi-ourdou pour se référer à cette deuxième langue présente en arrière-plan dans le roman après l'anglais. Le choix de Rushdie d'utiliser le terme « Hindustani/hindoustani » dans le glossaire est déjà significatif, dans le cadre ce qu'on a pu appeler la « controverse hindi-ourdou » en Inde. Le fait de trancher en faveur de l'hindoustani relève d'une volonté unificatrice et du rejet de la notion de purisme linguistique. En effet, l'hindoustani désigne une langue qui fusionne l'hindi et l'ourdou²³ et sert de *lingua franca*,

¹⁹ D'après le glossaire, « un “mudra” est tout geste qui compose ce langage » (l'Abhinaya) (Desbuis J.-M., p. 250).

²⁰ Rushdie S., p. 131. Intertextualité et réflexion sur la langue sont souvent indissociables chez l'auteur : comme me l'a fait remarquer l'un des évaluateurs de l'article, que je remercie, on trouve ici une référence à Rabelais et à la dispute par signes entre Panurge et l'Anglais Thaumaste, dans le chapitre de *Pantagruel* intitulé « Comment Panurge fit quinaud l'Anglais qui arguait par signes ». L'auteur indien considère Rabelais comme « le pionnier, le fondateur, le génie du non-sérieux dans l'art du roman », comme le rapporte Milan Kundera évoquant une interview de Rushdie (« Rabelais et les Misomuses », *La règle du jeu* n° 9 (janvier 1993), p. 31-36 (p. 6).

²¹ Desbuis J.-M., p. 150.

²² Rushdie écrit dans « Imaginary Homelands » (p. 16) : « *Those of us who do use English do so in spite of our ambiguity towards it, or perhaps because of that, perhaps because we can find in that linguistic struggle a reflection of other struggles taking place in the real world, struggles between the cultures within ourselves and the influences at work upon our societies. To conquer English may be to complete the process of making ourselves free.* »

(« Ceux d'entre nous qui emploient l'anglais le font malgré notre attitude ambiguë à son égard ou peut-être à cause d'elle, peut-être parce que nous pouvons trouver dans cette lutte linguistique un reflet des autres luttes qui se déroulent dans le monde réel, des luttes entre les cultures à l'intérieur de nous-mêmes et les influences à l'œuvre sur nos sociétés. Conquérir l'anglais constitue peut-être une façon de parachever notre processus d'émancipation. »)

²³ Langues proches mais utilisant des écritures différentes, devenues respectivement langues officielles de l'Inde, à majorité hindoue, et du Pakistan, à majorité musulmane, lors de la partition de 1947.

surtout, depuis la Partition, dans l'Inde du nord et le Pakistan²⁴. Mais il faut admettre que l'emploi de ce mot quelque peu tombé en désuétude a aussi pu être interprété comme l'expression d'une certaine nostalgie d'une vision européo-centrique de l'Inde antérieure à l'Indépendance.

L'ourdou, langue maternelle de l'auteur²⁵, sous-tend le texte d'*Haroun* en ce qu'il inspire notamment le rythme répétitif de l'expression, par le biais de personnages loquaces, dont la volubilité confine parfois à la logorrhée. Dans *The Empire Writes Back*, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin parlent de « fusion syntaxique²⁶ » pour cette imitation en anglais d'une particularité de la langue vernaculaire. Caractéristique de l'hindi-ourdou, le redoublement emphatique est en effet un « [p]hénomène pan-indien et régulièrement considéré comme l'un des six ou sept traits qui font la cohérence de l'aire linguistique sud-asiatique²⁷ ». Un exemple — parmi de nombreux autres — du type de fusion de l'ourdou et de l'anglais à laquelle cela peut aboutir dans le texte de Rushdie serait cette réplique du personnage d'Iff : « *Isn't it typical, couldn't you have guessed it, wouldn't you have known*²⁸ ». En ce qui concerne le vocabulaire lui-même, le recours à l'emprunt de termes hindi-ourdou, repris tels quels dans le texte anglais, est courant. L'auteur utilise souvent le xénisme, que Roblin analyse dans son article « Idiomatic Confluences: Xenisms in Salman Rushdie's *Haroun and the Sea of Stories* (1990) and Kamila Shamsie's *In the City by the Sea* (1998) ». Celle-ci s'intéresse au xénisme en tant que procédé caractéristique de l'écriture post-coloniale, en s'appuyant sur la description que donnent Ashcroft, Griffiths et Tiffin, de cette stratégie consistant à recourir à des mots non-traduits en anglais :

« The technique of selective lexical fidelity which leaves some words untranslated in the text is a more widely used device for conveying the sense of cultural distinctiveness. Such a device not only acts to signify the difference between cultures, but also illustrates the importance of discourse in interpreting cultural concepts [...]. The use [...] of untranslated words is a clear signifier of the fact that the language which actually informs the novel is an/Other language²⁹. »

Ces emprunts, qui sont pour la plupart des noms, des adjectifs ou des verbes en hindi-ourdou, inspirent en fait la plupart des noms propres — toponymes et patronymes signifiants —

²⁴ L'hindi-ourdou correspond grossièrement à ce que l'on appelait l'hindoustani, sous l'influence des Européens, surtout jusqu'à la Partition Inde/Pakistan de 1947.

²⁵ Même si celui-ci a été éduqué dans des écoles anglaises en Inde, avant de poursuivre ses études en Grande-Bretagne.

²⁶ B., Griffiths G. et Tiffin H., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres, Routledge, (1989) 2^e éd. 2002, p. 67.

Il faut noter que le titre de cet ouvrage de critique post-coloniale s'inspire du titre d'un article de Rushdie, jouant lui-même sur la référence à *Star Wars - The Empire Strikes Back*: « The Empire Writes Back with a Vengeance » (*The Times*, 3 juillet 1982, p. 8) montre comment l'écriture post-coloniale trouve le moyen, par son emploi d'un anglais « à la marge », de répondre au « centre » que représente l'ancienne puissance coloniale.

²⁷ Montaut A., p. 9, « Réduplication et constructions en écho en hindi/ourdou », *Faits de Langues - Les Cahiers* n°1, 2009, p. 9-44.

²⁸ Rushdie S., p. 154.

« Est-ce que ce n'est pas caractéristique, est-ce qu'on s'en serait douté, est-ce qu'on l'aurait cru ». (Desbuis, p. 178)

²⁹ « [Cette] technique reposant sur une fidélité lexicale sélective qui laisse certains mots non traduits dans le texte est un procédé plus largement utilisé afin d'exprimer l'impression d'une spécificité culturelle. Un tel procédé a non seulement pour effet de marquer la différence entre les cultures ; il illustre aussi l'importance du discours lorsqu'il s'agit d'interpréter des concepts culturels [...] Le recours [...] à des mots non traduits constitue un marqueur sans équivoque

du roman, et sont traduits en anglais par l'auteur dans un court glossaire en fin de récit commençant par ces mots : « *Many of the names given to the people and places in this story have been derived from Hindustani words*³⁰. » Outre la dimension politique qui consiste à affirmer la présence de la langue et de la culture dominée au sein de la langue et de la culture dominante, il s'agit là d'apporter une dimension exotique au récit tout en apportant un enseignement au lecteur.

De façon plus anecdotique, on note également la présence d'autres langues, dans leur grande majorité européennes, dans le récit. La langue française, notamment, est convoquée à travers l'explication fantaisiste que fournit le conteur Rashid sur l'origine du nom de la vallée de K : dans « the ancient tongue of Franj³¹ », référence ludique au français, cette lettre est censée signifier Kache-Mer ou Kosh-Mar, dont le conteur indique la traduction à son fils – « the place that hides a Sea » et « nightmare³² » – variations sur le terme « Cachemire ». Plus généralement, Rushdie utilise volontiers des mots issus d'autres langues (notamment l'italien, l'espagnol, le français, plus rarement l'allemand) afin de « colorer » la langue du récit. Certains de ces mots étrangers sont devenus des emprunts que la langue anglaise s'est appropriés mais ils sont employés à dessein, comme *vista*, *archipelago*, *fiancé*... Lorsqu'il s'agit d'emprunts moins assimilés dans la langue anglaise, le but recherché est aussi d'introduire une touche d'humour, le choix des mots reposant souvent sur une vision réductrice ou stéréotypée des cultures européennes. Ainsi, le prince Bolo, qui ne jure que par l'affreuse princesse Batcheat qu'il faut secourir, parallèlement au sauvetage de la mer des histoires mise en péril par Khatam-Shud, est d'autant plus ridicule qu'il joue à la perfection son rôle d'amoureux transi, en appelant par exemple sa dulcinée « *my great passion, my Amour*³³ ». Les emprunts à l'italien, eux, font souvent référence au champ lexical de la musique, comme *presto*³⁴ ou *forte*³⁵.

Il est révélateur dans cette cohabitation généralisée mise en place par le récit que, dès la phase de l'écriture, avant même que le processus de traduction du livre dans d'autres langues soit enclenché, l'auteur mette lui-même plusieurs langues en contact et en réseau et utilise des

du fait que la langue qui informe en réalité le roman, c'est une autre langue/une langue Autre. » Ashcroft B., Griffiths G. et Tiffin H., *op. cit.*, p. 63.

³⁰ Rushdie S., p. 217.

« Dans cette histoire, beaucoup de noms de personnages et de lieux sont tirés de termes hindoustani. » (Desbuis J.-M., p. 249).

³¹ Rushdie S., p. 40.

³² *Ibid.*, p. 40.

³³ *Ibid.*, p. 138. « Amour » est en italiques dans le texte.

³⁴ *Ibid.*, p. 69 et p. 86.

³⁵ *Ibid.*, p. 197.

Même les interjections évoquent à l'occasion d'autres langues, comme le « Varoom » cher à Butt (le conducteur de la voiture postale dans le monde primaire et la huppe mécanique faisant office de taxi dans le monde secondaire) lorsque ce personnage souhaite faire activer les choses : si dans le texte anglais l'onomatopée « Varoom », qui évoque une explosion, est généralement préférée à « Voom ! » ou à « Zoom ! », termes plus courants pour décrire la vitesse d'un déplacement, c'est peut-être simplement pour suggérer l'allemand « Warum ».

procédés qui suggèrent l'activité traductive — ou, en l'occurrence, le refus de traduire — notamment par le recours aux emprunts.

D'une littérature saturée de références intertextuelles au plurilinguisme et à la traduction

Ce qui frappe tout d'abord à la lecture du roman, qu'on soit adulte ou enfant, c'est la richesse du réseau intertextuel qu'il met en place. Certaines des références, comme celle au conte de fées (notamment à *Raiponce*, dont la princesse est parodiée sous les traits de la hideuse Batcheat), aux *Marvel comics* ou au jeu vidéo, seront aisément repérables par le jeune public, tandis que d'autres, comme celles aux *Mille et Une Nuits*, aux *Alice books* de Lewis Carroll ou au cinéma indien, seront plus difficiles à identifier pour des enfants, même si Rushdie en élucide certaines dans le glossaire³⁶. Mais l'intertextualité va au-delà du simple renvoi ludique : la littérature et la langue, dans la mesure où elle est porteuse de culture, sont intimement mêlées chez Rushdie. Selon A. Teverson :

“[Rushdie] believes that the act of authorial creation does not happen in a vacuum, is not the product of an inspired moment of original genius, but depends upon, indeed springs from, innumerable preceding acts of authorial (and artistic) creation effected by other writers, storytellers, artists and intellectuals³⁷.”

Dans le roman, il apparaît clairement que toute production littéraire implique l'établissement d'une relation d'échange avec d'autres textes. La mer, sur la planète Kahani, contient en effet une multitude d'histoires déjà racontées ou pas encore achevées qui, grâce à leur forme fluide, peuvent donner naissance à une infinité de nouvelles histoires. L'océan constitue donc un réservoir d'intertextes permettant l'élaboration d'un réseau complexe dans lequel chaque histoire est renouvelable à l'infini. Car la subversion par hybridation de ces textes du passé est perçue comme nécessaire pour assurer leur survie. Cette pollinisation croisée (*cross-pollination*) dont parle Rushdie dans « Imaginary Homelands³⁸ » manifeste que les textes, comme les cultures, constituent des formes vivantes qui s'enrichissent au contact les unes des autres.

Selon l'auteur, de la même manière que tout a déjà été dit en littérature et qu'il suffit de puiser aux sources de ce patrimoine pour créer à nouveau, la langue-culture anglaise a absorbé tous les enrichissements linguistiques qu'implique le passé colonial de la Grande-Bretagne. Pour reprendre l'argumentaire développé par Ashcroft, Griffiths et Tiffin, on assiste à un déplacement de l'anglais du « centre impérial » (qu'ils désignent par « English », avec une majuscule, comme il

³⁶ Il fait remarquer par exemple que les prénoms du jeune héros et de son père sont inspirés du nom du calife des *Mille et Une Nuits*, Hârûn al-Rachîd, et que « [l]eur nom de famille Khalifa veut dire “calife” ». Desbuis J.-M., p. 250.

³⁷ « [Rushdie] considère que l'acte de création auquel se livre l'auteur ne se produit pas à partir d'un vide, et n'est pas issu d'un moment d'inspiration, de génie et d'originalité, mais dépend et jaillit d'innombrables actes préalables de création auctoriale (et artistique), qui sont l'œuvre d'autres écrivains, conteurs, artistes et intellectuels. » (Teverson A., *Salman Rushdie*, Manchester, Manchester University Press, 2013, p. 55).

³⁸ Rushdie S., “Imaginary Homelands”, *Imaginary Homelands*, (1981) Harmondsworth, Penguin, 1992.

est coutume de le faire), à de nouvelles variétés de la langue, transformée et subvertie par l'expérience coloniale (qu'ils désignent par « english » sans majuscule)³⁹. Les notions de dialogisme, de polyphonie, d'hétéroglossie sont souvent convoquées chez les commentateurs de l'œuvre de Rushdie. L'argument poétique de l'auteur reposant sur la notion de pluralisme est donc aussi un argument politique. Haroun et ses compagnons découvrent que le tyran Khattam-Shud, qui impose à ses sujets le silence absolu, ne respecte pas lui-même ce tabou⁴⁰ et, grâce au mutisme de son peuple, est en mesure de pratiquer le discours unique. C'est à cette univocité asséchante que s'opposent la profusion et la richesse hybrides des histoires de l'océan. A. Teverson remarque que, comme *The Moor's Last Sigh*, *Haroun* porte sur « le conflit entre une société pluraliste et tolérante et une société monolithique et intolérante⁴¹. » L'emploi du terme *mongrelization* — ou « bâtardisation » — est récurrent chez Rushdie, qui confère ainsi une dimension politique à la notion d'hybridation. C'est du dialogue entre les langues-cultures, mis au premier plan dans *Haroun* comme dans les autres œuvres de l'auteur, que naît l'esthétique de la bâtardise. Anindita Bhattacharya construit d'ailleurs son analyse bakhtinienne de ce roman autour du prénom de la princesse Batcheat, terme hindi-ourdou qui signifie « bavardage », montrant que l'hybridation chez Rushdie n'affecte pas seulement les langues mais ressortit à un processus plus large d'assimilation culturelle qui dépasse une portée purement linguistique⁴². Donner à Batcheat, comme aux autres personnages, un nom issu de l'hindoustani dans un roman écrit en anglais et situé dans un monde imaginaire constitue déjà un choix linguistique quelque peu militant ; mais c'est d'autant plus vrai que ces personnages, présentés avec une certaine ironie comme « typiquement » indiens, se trouvent dans des situations qui renvoient clairement à des références culturelles occidentales tout à la fois absorbées et détournées (comme le sont les codes du conte de fées avec Batcheat).

La valeur de l'écriture plurilingue ressortit donc à l'enchâssement de la langue et de la culture, c'est-à-dire du plurilinguisme et d'une intertextualité large, intermédiaire, tous azimuts, un enchevêtrement que Rushdie semble considérer comme le propre du sujet postcolonial. Il faut d'ailleurs noter que toute démarche intertextuelle repose sur la notion d'emprunt (celui d'une référence à un autre texte, à une autre culture), tout comme l'écriture repose sur l'emprunt linguistique, tant dans le texte source que dans le texte cible. Les échanges entre diverses langues et le processus de traduction ou d'interprétation sont donc déjà inscrits dans la diégèse de *Haroun and the Sea of Stories*. Les nombreux exemples où le style de Rushdie procède par accumulation de

³⁹ Ashcroft B., Griffiths G. et Tiffin H., *op. cit.*, p. 8.

⁴⁰ Rushdie S., p. 153-154.

⁴¹ Teverson A., *op. cit.*, p. 20 : "the conflict between a pluralist and tolerant society and a monolithic and intolerant political order."

⁴² Bhattacharya A., "Borrowing and the Art of 'Batcheat': Intertextuality and Dialogism in a Post-Colonial Study of Salman Rushdie's *Haroun and the Sea of Stories*", *Modern Research Studies*, vol. 3, n°3, septembre 2016, < <http://files.hostgator.co.in/hostgator201172/file/2016030317.pdf> >

synonymes sont d'ailleurs révélateurs car souvent ces synonymes impliquent au moins un terme d'origine étrangère : le narrateur (et derrière lui, l'auteur), ou le personnage de Rashid le conteur, qui en est la projection dans l'univers fictif, enrichit donc son style en s'auto-traduisant. Une fois descendu de la voiture postale et remis de sa course effrénée sur les routes sinueuses de la Vallée de K, le père du héros reconnaît : « *Thanks for fixing this up, son, but I admit that for some time I thought we were all fixed good and proper, I mean done for, finito, khattam-shud*⁴³. » L'expression anglaise « all fixed good and proper » est d'abord reprise par un synonyme (« done for ») puis par sa traduction italienne (« finito ») et hindoustanie (« khattam-shud »), comme pour mieux décrire les émotions ressenties par le locuteur.

Le processus de traduction est présent non seulement dans le style, mais aussi dans l'intrigue du roman, dans la mesure où le groupe d'amis, pour bénéficier de l'aide du guerrier Mudra, doit pouvoir communiquer avec lui et c'est Rashid, le père du jeune protagoniste, qui sert d'interprète. De la même manière que le conteur avait joué le rôle de traducteur pour offrir une équivalence (fantaisiste) pour Kache-Mer ou Kosh-Mar au début du récit, dans la vallée de K, il joue à nouveau (mais plus sérieusement) le rôle de passeur entre les langues pour donner une voix et du sens aux gestes de Mudra, le guerrier s'exprimant par gestes, une fois sur Kahani : « *Rashid translated his "words" into ordinary speech*⁴⁴ ». Il n'est pas surprenant que seul Rashid, le conteur, soit capable d'interpréter les propos de Mudra : Rushdie établit une équivalence significative entre la figure de l'auteur et celle du traducteur.

Le plurilinguisme sert l'inventivité ludique et l'esthétique polyphonique du texte, mais son utilisation revêt également une dimension didactique, manifeste dans le glossaire destiné à expliquer les termes en hindi-ourdou. Cette dimension éducative, même si elle s'adresse en premier lieu au jeune lecteur, qui n'a pas encore le même bagage culturel que ses aînés, vise aussi le lecteur occidental adulte. La traduction française de l'ouvrage se devait donc de conserver cette double vocation de divertissement et d'instruction, d'autant que, dans une perspective bermanienne, la traduction, par le biais de la pluralité qu'elle véhicule et de l'échange qu'elle engendre, possède une dimension de transmission. Selon Antoine Berman, « [l']essence de la

⁴³ Rushdie S., p. 39.

« Merci, mon fils, d'avoir arrangé tout ça, mais je reconnais que pendant un moment j'ai pensé que c'est nous qui étions arrangés, je veux dire terminés, finito. *Khattam-shud*. » (Desbuis J.-M., p. 39)

⁴⁴ Rushdie S., p. 132.

« Rachid traduisait ses "mots" en langage ordinaire ». (Desbuis J.-M., p. 151)

traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien⁴⁵. »

Traduire la multiplicité des langues : une gageure ?

Pour Rushdie, la condition de l'auteur anglo-indien (ou, plus généralement, post-colonial), à plus forte raison s'il est exilé, est inextricablement liée à celle de la question de la transmission, de l'éducation, ainsi qu'à celle de la traduction. L'anglais lui est nécessaire pour faire entendre sa voix au plus grand nombre, la perte subie étant compensée par la situation plurilingue féconde de cet écrivain et de ses enfants et par le processus salutaire d'auto-traduction qu'implique cette appropriation de l'anglais, comme le montre Rushdie dans *Imaginary Homelands* :

« [The British Indian writer's] children, will grow up speaking it [English], 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. (The word 'translation' comes, etymologically, from the Latin for 'bearing across'. Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained.)⁴⁶ »

De l'auto-traduction de l'auteur à la traduction de ses textes vers d'autres langues il n'y a qu'un pas. Plus encore que le reste de son œuvre, les deux contes pour enfants de l'auteur (*Haroun* et *Luka*) se devaient d'être traduits.

Bien qu'elle ne soit pas toujours préconisée pour les textes littéraires, la théorie fonctionnaliste du *skopos*, qui met l'accent sur le but, sur la finalité du texte traduit, est plus souvent appliquée à la traduction des livres pour enfants qu'aux autres littératures en raison de l'intentionnalité particulière de ce corpus. Parce que le texte s'adresse à un jeune lectorat, le traducteur fait des choix dictés par sa vision de l'enfant et de ses besoins particuliers (souvent représentative de celle de la société où il vit). Ainsi, la dimension pédagogique, souvent présente dès l'original dans ces œuvres, y est volontiers redoublée en traduction en fonction des exigences que se fixent le traducteur et l'éditeur vis-à-vis du public enfantin.

Le choix que faisait Rushdie d'ouvrir le jeune lecteur à la langue et à la culture indiennes grâce au glossaire de l'original (sans pour autant que la pédagogie représente la dimension première de son conte) est confirmé par l'inclusion du glossaire dans la version française du texte. Celui-ci est traduit sans ajout ni modification et commence comme en anglais : « Dans cette histoire, beaucoup de noms de personnages et de lieux sont tirés de termes hindoustanis⁴⁷. »

⁴⁵ Berman A., *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

⁴⁶ Rushdie S., « Imaginary Homelands », *Imaginary Homelands*, (1991) Harmondsworth, Penguin, 1992, p. 16-17.

« Les enfants [de l'écrivain anglo-indien] grandiront en le parlant [l'anglais], sans doute en tant que première langue ; et dans la construction de l'identité anglo-indienne, la langue anglaise est d'une importance centrale. Il faut, quoi qu'il en soit, l'adopter. (Le mot "traduction" vient, étymologiquement, du latin "transporter". Ayant été transportés de l'autre côté du monde, nous sommes des hommes traduits. On suppose généralement que l'on perd toujours quelque chose en traduction ; je m'accroche obstinément à l'idée qu'on peut aussi y gagner quelque chose.) »

⁴⁷ Desbuis J.-M., p. 249.

D'autre part, toujours dans un souci didactique, le traducteur, Jean-Michel Desbuis (ou peut-être l'éditeur ?) choisit de faire figurer sur la même page, en début d'ouvrage, l'acrostiche dédicatoire en anglais puis dans sa traduction française, comme pour faire prendre conscience au jeune lecteur dès les premières pages qu'il lit la traduction en français d'un texte anglais dont l'hybridation culturelle et linguistique est suggérée par la présence de noms aussi exotiques qu'ils sont riches en références intertextuelles à la littérature anglo-saxonne, « Zembra, Zenda, Xanadu⁴⁸ », et du prénom (dont il ne fait pas de doute qu'il n'est pas anglo-saxon) du jeune dédicataire : Zafar.

Chez Jean-Michel Desbuis comme dans la version originale, les termes « hindoustanis » donnent lieu à des emprunts et sont repris à l'identique, avec la même visée éducative que dans l'original, alors que les noms propres dérivés de l'anglais sont traduits, comme nous l'avons vu pour le roi Bavardagy (Chattergy) et le parlement Moulin à paroles (Chatterbox), mais aussi pour le prénom de la jeune fille dont Haroun est amoureux, Babilbouche (Blabbermouth). Ce choix peut d'ailleurs à l'occasion renforcer l'effet d'hybridation linguistique, comme dans le cas de la princesse dont le nom complet est la juxtaposition d'un emprunt et d'un nom propre traduit : « la princesse Batcheat Bavardagy⁴⁹ ».

La difficulté concerne donc notamment la traduction du réseau onomastique qui, dans la mesure où il s'agit d'une œuvre de fantasy ne représentant pas fidèlement le contexte indien, repose intégralement sur des noms propres signifiants. Comment rendre à la fois en traduction le sens du mot anglais, mais aussi la présence du terme hindi-ourdou qui se cache, par le biais d'un jeu de mots, derrière le terme anglais et qui constitue une référence culturelle ? C'est le cas du superbe lac, « the Dull Lake », que Haroun et son père découvrent au détour d'une route dans la Vallée de K, dont le glossaire nous apprend qu'il « tire son nom du Dal Lake, au Cachemire » : Jean-Michel Desbuis choisit de traduire d'abord le sens du nom propre, en le nommant en français « le lac Morne », et il faut se référer au glossaire pour comprendre le jeu de mots initial : « Le lac Morne (en anglais Dull Lake), qui n'existe pas, tire son nom du Dal Lake, au Cachemire, qui existe⁵⁰. » Mais dans les cas où les noms propres sont inspirés directement de l'hindi-ourdou sans passage par l'anglais, notamment pour les toponymes (Alifbay, Kahani...) et patronymes (Batcheat, Bolo, Mali,

⁴⁸ Références aux classiques que sont *Pale Fire* (1962) de Vladimir Nabokov, *The Prisoner of Zenda* (1894) d'Anthony Hope et le poème « Kubla Khan » (1816) de Samuel Taylor Coleridge.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 209.

⁵⁰ Desbuis J.-M., p. 249.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que le classement, dans la version française du glossaire, reprend l'ordre alphabétique du texte-source, puisque l'entrée « Le lac Morne » figure entre les entrées « Chup » et « Goopy et Bagha », c'est-à-dire à la lettre D du mot *dull* et non à la lettre M, où le jeune lecteur est susceptible de la chercher. Faut-il y voir le résultat d'une négligence ou la marque de l'indécision du traducteur ?

Mudra...), le traducteur se contente d'un emprunt, considérant que la traduction, pour le petit lecteur français comme pour le petit lecteur anglophone, est apportée dans le glossaire.

Le redoublement syntaxique propre à l'hindi-ourdou et inscrit par Rushdie dans le texte anglais pose davantage de difficultés. La réduplication de synonymes ou du même mot est parfois reprise en français, même si elle fonctionne moins bien dans la langue d'arrivée : « on rit et on rigole⁵¹ » est moins convaincant que « giggle and hoot⁵² » ; mais « Tonnerre de tonnerre⁵³ » traduit efficacement la structure binaire des jurons du tempétueux général Kitab, à la différence près que la même exclamation française est utilisée à la fois pour « stap and blast me ! » et « Spots and fogs⁵⁴ ». Globalement, le métissage de la langue « dominante » par des indianismes a été plus difficile à mettre en œuvre dans la traduction. De nombreuses réductions sont abandonnées en français, à l'instar de celle de « shouting-shouting » décrivant le capharnaüm qui règne dans la voiture postale :

“For so long she has been shouting-shouting in my husband’s goodear, so why should not he lodge complaint?⁵⁵”

« Il y a tellement longtemps qu'elle **hurle** dans l'oreille de mon mari, pourquoi ne pourrait-il pas se plaindre ?⁵⁶ »

L'exotisation ou la destruction des réseaux vernaculaires – l'une des tendances déformantes de la traduction dans la liste établie par Berman⁵⁷ – qui consiste à rendre plus perceptibles dans le texte-cible les éléments vernaculaires de la culture-source au point de déformer la vision de cette dernière et de soulignant de façon presque excessive la dimension étrangère du texte, est paradoxalement moins apparente dans la traduction que la « couleur locale⁵⁸ » ne l'est dans l'original.

Autant de blocages qui sont le signe d'une relative inadéquation de la langue — ou de langues particulières — dans toute entreprise de communication. On trouve plusieurs indices de ces obstacles à la communication dans le récit, comme le mutisme soudain de Rashid, ou encore l'insuffisance des lettres de l'alphabet pour nommer le monde dans la vallée de K⁵⁹. Dans le cas précis de la traduction de ce texte plurilingue qu'est *Haroun*, le passage d'une ère linguistique à une autre très différente constitue une pierre d'achoppement. Au seuil du texte de la version française figure la mention « Traduit de l'anglais par Jean-Michel Desbuis » — mais quel anglais ?

⁵¹ Desbuis J.-M., p. 32.

⁵² Rushdie S., p. 33.

⁵³ Desbuis J.-M., p. 156 et p. 211.

⁵⁴ Rushdie S., p. 136 et p. 180.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 36-37.

⁵⁶ Desbuis J.-M., p. 36. C'est moi qui souligne.

⁵⁷ Berman A., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

⁵⁸ Sorte d'appropriation par Rushdie, c'est-à-dire par la culture dominée, de l'orientalisme tel que l'a défini Edward Saïd dans *Orientalism* (1978 ; *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*).

⁵⁹ Rushdie S., p. 24, Desbuis J.-M., p. 22-23.

Cette indication repose en effet sur un paradoxe : lorsqu'on traduit aujourd'hui des œuvres des États-Unis, l'éditeur précise souvent « Traduit de l'américain », comme pour souligner la spécificité de la langue par rapport à l'anglais britannique, autrefois la norme. Mais dans le cas d'un auteur indo-anglais comme Rushdie, la spécificité bien supérieure de la langue du texte n'est aucunement suggérée, peut-être parce qu'on estime qu'il serait vain de vouloir rendre compte de l'hybridation de la langue anglaise par tout un passé colonial. Puisqu'on considère même parfois le passage de l'anglais britannique à l'anglais américain en termes de traduction⁶⁰, il serait peut-être souhaitable d'envisager une mention telle que « Traduit de l'anglais (Inde) », d'autant que l'anglais constitue l'une des deux langues officielles de l'Inde, avec l'hindi.

Le fait que l'anglais de Rushdie résulte de l'hybridation de plusieurs langues rend donc l'entreprise de traduction d'autant plus délicate. On constate que la version française a tendance à opérer un nivellement linguistique, le plurilinguisme du texte-source y devenant plutôt bilinguisme dans la version française (l'anglais traduit en français, auquel s'ajoutent les emprunts à l'hindoustani). Même la traduction (ou non) des langues européennes présentes dans le texte pose problème, comme si le traducteur ne savait pas s'il devait se contenter d'emprunts ou non. La question n'est pas aussi problématique pour les emprunts à l'hindi-ourdou, puisque ni les jeunes lecteurs anglophones ni les jeunes lecteurs francophones ne connaissent ces mots, qui appellent par conséquent l'explicitation du glossaire. Pour les langues européennes, tout dépend du degré de familiarité entre le français et l'« autre » langue.

Comme le montrent les quelques exemples de mots européens accompagnés de leur traduction dans le tableau ci-dessous, la cohabitation de la langue dominante (l'anglais dans l'original) avec d'autres langues, qui souvent suggère une atmosphère ou crée un effet ludique, est revue à la baisse dans la traduction :

Mots étrangers (hors hindi-ourdou) dans le texte anglais, par origine				Traduction de J.-M. Desbuis
français	italien	espagnol	allemand	
	terrifico (p. 27)			à tout casser (p. 26)
magnifique (p. 27)				magnifique (p. 26)
mêlée (p. 32)				bataille (p. 31)
		vista (p. 34)		vue (p. 33)
	finito (p. 39)			finito (p. 39)
voilà (p. 59)				voilà (p. 64)

⁶⁰ Voir ce que dit Philip Nel de la « traduction » de *Harry Potter* dans : « You Say "Jelly" I Say "Jell-O?" *Harry Potter* and the Transfiguration of Language », in Whited, L.A. (dir.), *The Ivory Tower and Harry Potter*, Columbia, Missouri University Press, 2002, p. 261-84.

		José (« no way, José » p. 59)		pour rien au monde « pas question, pour rien au monde » (p. 65)
			ka-put (p. 71)	ka-put (p. 79)
	presto (« Hey, presto », p. 69 et p. 86)			
Amour (p. 138)				amour (p. 158)
	forte (p. 197)			fort (« pas mon fort », p. 231)

On le voit, seuls quelques emprunts de mots étrangers sont conservés à l'identique : outre les emprunts adoptés depuis longtemps par la langue anglaise qui ne figurent pas dans le tableau ci-dessus et qui sont traduits, « finito » et « ka-put » ne changent pas dans le texte-cible. À cela il faut ajouter les mots français, conservés tels quels ; mais cette non-translation pose problème car, alors que l'emprunt d'un mot français créait un écart significatif dans le texte anglais, cette présence d'un mot étranger qui se distingue par rapport à la norme de l'original disparaît complètement en traduction. De même, lorsque le narrateur, dans le chapitre « The Mail Coach » (« La voiture postale »), compare la foule surexcitée à une « mêlée » (en français dans le texte anglais, avec le problème typographique que représente l'accent circonflexe), le traducteur a recours à une stratégie d'évitement en rendant « mêlée » par un synonyme, « bataille », afin de pouvoir traduire le mot « scrum » (son équivalent anglais), à la fin de la même phrase, par « mêlée⁶¹ ». Dans de rares cas, on note des tentatives de compensation par l'ajout d'un mot étranger en français pour traduire un terme anglais. Par exemple, « banco ! », mot d'origine italienne, se substitue à l'anglais « bingo⁶² ! » ; mais l'emprunt du terme « bingo » en français aurait été tout aussi efficace.

Le terme espagnol « vamos⁶³ » utilisé dans la bouche du Génie de l'Eau fait donc figure d'exception dans la traduction française et apporte une touche bienvenue de diversité linguistique. Mais il faut remarquer qu'il ne constitue pas un emprunt à l'original anglais dans la mesure où il traduit le terme « vamoose » : ce verbe anglais argotique, né aux États-Unis et signifiant « filer », « décamper », est un exemple parfait de l'hybridité linguistique chère à Rushdie puisqu'il est le résultat de la déformation phonologique du mot espagnol *vamos* par les cow-boys et autres chercheurs d'or qui côtoyaient des hispaniques dans le Far West des années 1830. Bien que l'hybridité linguistique ne puisse pas ici être conservée en traduction, on trouve malgré tout dans

⁶¹ Rushdie S., p. 32 ; Desbuis J.-M., p. 31.

⁶² Desbuis J.-M., p. 78 ; Rushdie S., p. 70.

⁶³ « En route mauvaise troupe, ouste, vamos », p. 65.

ce cas une trace de la cohabitation des langues que met en place le texte d'origine. Mais il est finalement paradoxal que ce soit un mot anglais qui soit traduit par un mot espagnol (peut-être en partie par compensation de la non prise en compte d'occurrences antérieures de mots étrangers), alors que beaucoup de mots étrangers du texte anglais auraient pu donner lieu à des emprunts.

De façon plus générale, dès lors que la traduction du plurilinguisme implique des références culturelles, la tâche du traducteur n'en est que plus compliquée. Un exemple révélateur serait celui de la référence au film de gangsters américain avec les deux hommes portant, outre des pantalons criards à carreaux, d'évocatrices *mustachios*⁶⁴ (anglicisation de l'italien *mustaccio*), mot qui évoque de longues moustaches bien entretenues (à la Capitaine Crochet ou à la Salvador Dali), préféré aux plus classiques *moustache* ou *whiskers* : cette référence est moins évidente dans la version française, où les individus n'arborent que de simples « moustaches⁶⁵ ».

La notion de *skopos* a clairement joué un rôle ici, puisqu'on constate une certaine tendance à la normativité de la traduction, sans doute liée à une auto-censure du traducteur ou des instances traductives⁶⁶. Il en résulte un relatif appauvrissement dans la version française de la vocation didactique de l'œuvre-source, qui a pour objectif de permettre au jeune lecteur la découverte de l'altérité et d'ouvrir celui-ci à l'esthétique du foisonnement multiculturel et multilingue. Par son amoindrissement de la multiplicité des langues, la traduction française diminue aussi le réseau de références culturelles sous-jacent dans le texte-source.

Dans *Haroun*, Rushdie élève le plurilinguisme au rang de modèle ayant une portée à la fois politique et artistique, le présentant comme une conversation fructueuse entre les langues davantage que comme l'aveu de leur insuffisance (on n'utilise pas un mot étranger seulement parce que l'équivalent n'existe pas en traduction pour décrire un élément culturel). Ce que l'intrigue met en scène au travers de la lutte menée par Haroun et son petit groupe d'alliés contre la dictature de Kattham-Shud, c'est le rejet de l'« absolutisme de la Pureté⁶⁷ », un engagement qui trouve un écho dans la dimension d'hybridation (ou de bâtardise) plurilingue du texte. Certes, cette dernière est sans doute plus timide dans ce texte pour la jeunesse que dans les œuvres pour adultes de Rushdie. Peut-être l'auteur a-t-il cru (à tort ?) qu'un métissage trop poussé de l'anglais et de l'hindi-ourdou (voire d'autres langues), c'est-à-dire une hybridation où la créolisation des langues prendrait le pas sur la simple citation de la langue vernaculaire⁶⁸, risquerait de

⁶⁴ Rushdie S., p. 26.

⁶⁵ Desbuis J.-M., p. 25.

⁶⁶ En littérature pour la jeunesse plus qu'ailleurs, l'éditeur n'hésite pas à intervenir sur la traduction.

⁶⁷ Rushdie utilise l'expression "the absolutism of the Pure" dans l'essai "In good faith", p. 394, dans *Imaginary Homelands*.

⁶⁸ Voir ce que dit Pascale DeSouza de ce passage de la citation à la créolisation dans son chapitre « Inscription du créole dans les textes francophones », Condé M. et Cottenet-Hage M. (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 173-190.

désarçonner le jeune lecteur. Mais le plurilinguisme ludique et délicatement subversif est bien présent, grâce aux emprunts et à la fusion syntaxique auxquels le texte a recours.

C'est précisément ce qui fait le charme du roman — le merveilleux, la couleur locale, le cosmopolitisme, le foisonnement des discours quels qu'ils soient — qui rend la tâche du traducteur délicate. La traduction du roman présente de nombreuses difficultés, liées à la densité des jeux de mots et de langue d'une part, et au statut postcolonial du roman d'autre part. Le fait que le texte anglais soit saturé à la fois de références à d'autres textes ou objets culturels et à d'autres langues (l'une d'elles la langue dominée, par opposition à la langue dominante des anciens colons, les autres les langues du Vieux Continent, également colonisateur), a posé de nombreux défis que le traducteur n'a que partiellement relevés. La spécificité du destinataire est aussi à prendre en compte, dans la mesure où l'enfant-lecteur francophone, dont le bagage culturel est déjà nécessairement inférieur à celui d'un adulte, a moins été exposé que le petit lecteur britannique aux indianismes et aux références culturelles (notamment gastronomiques) au sous-continent indien : c'est sans doute la raison pour laquelle J.-M. Desbuis a parfois surprotégé son jeune lectorat, diminuant par là même, malgré le rythme palpitant de l'aventure, le plaisir même déstabilisant de la découverte de l'altérité.

Bibliographie

Sources primaires

- Corpus

Rushdie S., *Haroun and the Sea of Stories*, Londres, Granta Books, 1990.

Rushdie S., Desbuis, J.-M. (trad.), *Haroun et la mer des histoires*, Paris, Christian Bourgois, « Domaine étranger », 1991.

- Autres œuvres citées

Rushdie S., *Midnight's Children*, Londres, Jonathan Cape, 1981.

Rushdie S., *The Satanic Verses*, Londres, Viking, 1988.

Rushdie S., *East, West* [recueil de nouvelles], Londres, Cape, 1994.

Rushdie S., *The Moor's Last Sigh*, Londres, Random House, 1995.

Rushdie S., *Luka and the Fire of Life*, Londres, Jonathan Cape, 2010.

Rushdie S., *Joseph Anton, A Memoir*, New York, Random House, 2012.

Somadeva, *Kathāsaritsāgara*, trad. du sanskrit par Renou L. et al. : *Océan des rivières des contes*, Pléiade, Gallimard, 1997.

Sources secondaires

Ashcroft B., G. Griffiths et H. Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres, Routledge, 1989 2e éd. 2002.

Benert B. et Grutman R. (dir.), *Langue(s) et littérature de jeunesse*, Zürich, LIT-Verlag, 2019.

Berman A., *L'Épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

Berman A., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

Bhattacharya A., "Borrowing and the Art of 'Batcheat': Intertextuality and Dialogism in a Post-Colonial Study of Salman Rushdie's *Haroun and the Sea of Stories*", *Modern Research Studies*, vol. 3, n°3, septembre 2016, URL : <http://files.hostgator.co.in/hostgator201172/file/2016030317.pdf>

DeSouza, P., « Inscription du créole dans les textes francophones : de la citation à la créolisation », Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 173-190.

Deszcz-Tryhubczak J., *Rushdie in Wonderland: Fairytaleness in Salman Rushdie's Fiction*, *European University Studies: "Series 14: Anglo-Saxon Language and Literature"*, vol. 405, Francfort, Peter Lang, 2004.

Douglas V., « Quand les parents deviennent des méchants dans la *fantasy* britannique pour la jeunesse : le cas de *Coraline* de Neil Gaiman et de *Luka et le Feu de la vie* de Salman Rushdie », *Les Méchants : des personnages comme il (en) faut*, Cahiers du CRILJ 5, novembre 2013, p. 69-78.

Ganapathy-Doré G., “‘Ordinary Life? In this family we know there’s no such thing.’ – The Child as the Saviour of the Father in Salman Rushdie’s *Luka and the Fire of Life*”, Pham Dinh R.-M. et Douglas V. (dir.), *Histoires de famille et littérature de jeunesse : filiation, transmission, réinvention ? / Family Stories: Parentage, Transmission or Reinvention?*, Bruxelles, P.I.E-Peter Lang, 2020, p. 273-86.

Kundera M., « Rabelais et les Misomuses » (réponses écrites à des questions de Guy Scarpetta), *La règle du jeu* n° 9, janvier 1993, p. 31-36.

Massery A. et Porée M., *Salman Rushdie*, Paris, Seuil, 1996.

Nel, P., « You Say “Jelly,” I Say “Jell-O”? *Harry Potter* and the Transfiguration of Language », Whited, L.A. (dir.), *The Ivory Tower and Harry Potter*, Columbia, Missouri University Press, 2002, p. 261-84.

Roblin I., “Idiomatic Confluences: Xenisms in Salman Rushdie’s *Haroun and the Sea of Stories* (1990) and Kamila Shamsie’s *In the City by the Sea* (1998)”, *Études britanniques contemporaines*, n° 52, 2017, URL : <http://journals.openedition.org/ebc/3594>

Rushdie S., “The Empire Writes Back with a Vengeance”, *The Times*, 3 juillet 1982, p. 8.

Rushdie S., *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, (1991) Harmondsworth, Penguin, 1992 ; trad. Aline Chatelain, *Patries imaginaires*, Paris, Christian Bourgois, 1993.

Teverson A., *Salman Rushdie*, Manchester, Manchester University Press, 2013.