

## **Quand l'hippopotame devient perroquet : le cas de la traduction des jeux de mots dans les greguerías de Ramón Gómez de la Serna**

**Auteur :** Gajdzis, Romane

**Promoteur(s) :** Willson, Patricia

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en traduction, à finalité spécialisée

**Année académique :** 2020-2021

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/13078>

---

### *Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

Faculté de Philosophie et Lettres  
Département de Langues Modernes : linguistique, littérature et traduction  
Filière Traduction et Interprétation



Quand l'hippopotame devient perroquet : le cas de la  
traduction des jeux de mots dans les *greguerías* de Ramón  
Gómez de la Serna

Travail de fin d'études présenté par Romane GAJDZIS  
en vue de l'obtention du diplôme de Master en traduction, à finalité spécialisée

Promotrice : Madame Patricia WILLSON

Lectrices : Madame Kristine VANDEN BERGHE

Madame Eudoxie VOIDANIDIS

Année académique 2020-2021



## ***Remerciements***

Je tiens à remercier chaleureusement ma promotrice, madame Willson, pour sa patience, sa disponibilité et ses précieux conseils. Nos rendez-vous m'ont souvent permis d'avancer dans mes réflexions et de lever les nombreux doutes qui m'assaillaient. Elle a su canaliser mes idées et mon énergie et a toujours veillé à ce que je ne m'égarer pas dans les méandres de ce travail de recherche. Sans son aide, je ne serais probablement pas arrivée à ce résultat.

Je tiens également à remercier mes proches pour leur soutien indéfectible. Ils ont su trouver les mots justes pour me motiver et me redonner confiance dans les moments de doute. Je remercie tout particulièrement ma maman, qui, en plus de son soutien moral, m'a également apporté son aide pour la relecture de ce travail.



## Table des matières

<b>1. Introduction</b> .....	<b>7</b>
1.1. Objectif du travail et délimitation du corpus .....	7
1.2. Structure.....	9
<b>2. Ramón Gómez de la Serna</b> .....	<b>11</b>
2.1. Parcours d'un personnage atypique .....	11
2.2. Ramón, un auteur résolument moderne .....	14
<b>3. Les <i>greguerías</i></b> .....	<b>19</b>
3.1. Définitions .....	19
3.2. Pour aller plus loin.....	22
<b>4. Sélection des <i>greguerías</i></b> .....	<b>25</b>
<b>5. Les défis de la traduction des jeux de mots</b> .....	<b>31</b>
<b>6. Analyse des <i>greguerías</i> sélectionnées et de leur traduction</b> .....	<b>37</b>
6.1. <i>Greguerías</i> typographiques .....	38
6.1.1. <i>Greguerías</i> typographiques universelles.....	38
6.1.2. <i>Greguerías</i> typographiques spécifiques .....	46
6.2. <i>Greguerías</i> contenant un jeu de mots .....	49
6.2.1. <i>Altération de proverbes ou de dictons</i> .....	49
6.2.2. <i>Jeux de mots exclusivement phonétiques</i> .....	54
6.2.3. <i>Jeux de mots phonético-conceptuels</i> .....	56
6.2.4. <i>Jeux de mots impliquant la division d'un mot</i> .....	71
6.2.5. <i>Création de mots mixtes</i> .....	76
6.3. Conclusions de l'analyse .....	80
6.3.1. <i>À propos de la typologie de J. Henry</i> .....	80
6.3.2. <i>À propos de la traduction de Laurie-Anne Laget</i> .....	82
<b>7. Conclusion</b> .....	<b>89</b>
<b>8. Bibliographie</b> .....	<b>91</b>



# 1. Introduction

## 1.1. Objectif du travail et délimitation du corpus

Les jeux de mots se situent à la frontière de la traduction. La question de leur traduisibilité se pose dans de nombreux ouvrages. Face à certains auteurs convaincus de l'intraduisibilité presque systématique des jeux de mots, d'autres luttent contre cette idée et s'efforcent de démontrer que, si les jeux de mots représentent en effet une difficulté pour le traducteur, ils ne sont cependant pas impossibles à rendre en langue cible et que plusieurs solutions existent. C'est le cas de Jacqueline Henry, dont le livre sur la traduction des jeux de mots est un des ouvrages de référence sur le sujet. Elle y défend l'idée de leur traduisibilité et propose une classification des différentes possibilités traductologiques dont le traducteur dispose lorsqu'il est confronté à des jeux de mots. Dans ce travail de fin d'études, nous avons voulu mettre à l'épreuve la classification de J. Henry en tentant de l'appliquer à la traduction des jeux de mots contenus dans les *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna. L'œuvre signature de cet auteur résolument moderne, véritable précurseur des avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle, nous a semblé être une excellente matière première pour réaliser cette étude. En effet, sous leur apparente simplicité, les *greguerías* regorgent de jeux de mots de toutes sortes. Chez Ramón, ceux-ci peuvent porter tant sur l'aspect sémantique que sur l'aspect phonique des mots et il n'est pas rare que ces deux aspects se retrouvent mêlés au sein d'un même jeu de mots. Les *greguerías* nous offrent donc un large éventail de jeux de mots, aussi complexes que variés, et présentent par conséquent l'avantage de constituer un corpus suffisamment diversifié pour illustrer chacune des catégories proposées par J. Henry, tout en nous permettant de nous concentrer sur une forme littéraire et un auteur uniques.

Ramón Gómez de la Serna ayant écrit plusieurs milliers de *greguerías* au cours de sa vie, il nous était indispensable de réaliser une sélection parmi cette œuvre colossale afin de pouvoir proposer une analyse approfondie de certaines d'entre elles. En effet, nous n'aurions pas eu assez de cent pages pour analyser ne serait-ce que superficiellement le travail de l'auteur dans sa globalité. Nous avons donc décidé de délimiter notre corpus en nous concentrant uniquement sur deux types bien spécifiques de *greguerías*, à savoir celles que Richard L. Jackson, dans sa typologie qui sera présentée dans la suite de ce travail, classe dans la catégorie des « *greguerías* typographiques » et dans celle des « *greguerías* contenant un jeu de mots » (1965).



Les traductions des *greguerías* que nous analyserons sont quant à elles toutes tirées de l'ouvrage *Brouhahas* rédigé par L.-A. Laget. Ce choix a principalement été dicté par le fait que *Brouhahas* présente l'avantage d'être une anthologie bilingue, ce qui simplifie la mise en parallèle des *greguerías* et de leur traduction, ainsi que par le fait que L.-A. Laget est une spécialiste de Ramón Gómez de la Serna et des *greguerías*. En raison de son expérience et de son expertise, elle nous a semblé être la traductrice idéale.

Afin d'éviter toute ambiguïté, il nous faut définir ce qu'on entend par « jeu de mots ». *Le Petit Robert* nous en donne la définition suivante : « allusion plaisante fondée sur l'équivoque de mots qui ont une ressemblance phonétique, mais contrastent par le sens » (s.d.). Si cette définition peut paraître adéquate au premier abord, elle est en fait assez réductrice. En effet, elle fait exclusivement référence aux jeux de mots de type calembours. D'ailleurs, la ressemblance entre la définition que *Le Petit Robert* fait du jeu de mots et du calembour est frappante puisque ce dernier est défini comme un « jeu de mots fondé sur la différence de sens entre des mots qui se prononcent de manière identique ou approchée » (s.d.). Or, pour J. Henry, entrent dans la catégorie des jeux de mots « toutes les manipulations intentionnelles des mots, qu'elles portent sur leur face phonique ou sémique » (2003, p. 10). Cela va de ce qu'elle appelle les jeux de lettres et de phonèmes<sup>1</sup>, tels que les acronymes, les acrostiches, les devinettes ou encore les contrepèteries, aux jeux de mots, tels que les mots-valises ou les calembours. C'est cette définition, moins restrictive, formulée par Jacqueline Henry, que nous retiendrons dans le cadre de ce travail. Le but de cette étude n'étant pas d'établir une typologie des jeux de mots, nous ne nous attarderons pas sur leur classification<sup>2</sup> ou sur l'élaboration d'une liste des innombrables variantes existantes.

Notons également que dans ce travail, nous avons décidé de conserver le terme *greguería* tel qu'employé par Ramón Gómez de la Serna. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le terme *greguería* n'a pas été inventé par l'auteur madrilène. Il s'agit d'un terme usuel de l'espagnol qui désigne « la confusion de voix incompréhensibles qu'on ne perçoit pas bien ou qu'on ne peut entendre » (*Etimologías de Chile*, s.d., traduction libre). Il trouve son origine dans le mot « griego » (grec). En effet, en espagnol, « hablar en griego » (littéralement « parler grec ») est l'équivalent de l'expression « parler chinois » en français et signifie donc

---

<sup>1</sup> « Le phonème peut être défini comme le trait minimal du système d'expression d'une langue parlée, qui distingue une chose dite de ce qui aurait pu être dit » (Gleason, 1968, cité par Delaveau et Kerleroux, 1970, p. 108).

<sup>2</sup> À ce sujet, on consultera HENRY, Jacqueline. *La traduction des jeux de mots*. Saint-Etienne : Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 19-30

« parler de manière incompréhensible, parler charabia » (*Etimologías de Chile*, s.d., traduction libre).

En décidant d'employer le terme « *greguería* » dans notre travail, nous nous inscrivons dans la tendance générale puisque, comme le précise L.-A. Laget, « dans la plupart des traductions existantes [...], les traducteurs ont conservé le titre original, en castillan » (2018, pp. 48-49). Certains se sont cependant essayés à la traduction de ce mot si particulier. Parmi ces quelques propositions, on retrouve celle de Valéry Larbaud, qui parle de « Crialleries », celle de Miguel González-Gerth, chez qui il est question d'« Aphorismes » et celle de L.-A. Laget, qui emploie le terme « Brouhahas » (Laget, 2018, p. 49). Nous avons toutefois fait le choix de ne pas utiliser une de ces traductions existantes pour diverses raisons. Tout d'abord, le terme *crialleries*, défini par *Le Petit Robert* comme une « plainte, cri répété et désagréable sur des sujets anodins » (s.d.), s'accompagne d'une connotation négative. Or, en espagnol, le mot « *greguería* » ne possède pas du tout cette connotation puisqu'au contraire, il est généralement employé pour évoquer la rumeur de la fête. Ensuite, selon le Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), le terme « aphorisme » désigne une « proposition concise formulant une vérité pratique couramment reçue » (2012) et n'est donc pas réellement une traduction du terme « *greguería* ». Enfin, il nous restait l'option de Laurie-Anne Laget. Un brouhaha désigne le « bruit confus qui s'élève dans une assemblée nombreuse, dans une foule, et qui est un signe d'approbation ou d'improbation » (CNRTL, 2012). C'est donc un terme relativement neutre, qui peut avoir une connotation tantôt positive, tantôt négative. Cette traduction aurait par conséquent pu être acceptable. Cependant, il nous a semblé plus naturel de conserver le terme employé par Ramón Gómez de la Serna puisque c'est celui que l'on retrouve dans la majorité des ouvrages que nous avons consultés dans le cadre de cette étude. De plus, comme le but de ce travail n'est aucunement de proposer notre traduction des *greguerías*, nous n'avons aucune raison de vouloir absolument trouver une traduction au terme employé par l'auteur madrilène.

## 1.2. Structure

Ce travail s'articulera de la façon suivante : nous nous intéresserons tout d'abord au personnage de Ramón Gómez de la Serna, à son parcours et à sa modernité avant de nous concentrer sur les *greguerías*, dont nous mettrons en exergue les définitions et les caractéristiques. Cette première partie nous permettra de planter le décor de notre étude et d'identifier les éléments à prendre en compte lors de la traduction des *greguerías*. Nous

poserons ensuite notre cadre théorique en présentant la typologie des *greguerías* de Richard Lawson Jackson, les défis de la traduction des jeux de mots et la classification des traductions des jeux de mots de Jacqueline Henry, que nous mettrons ensuite à l'épreuve dans la partie consacrée à l'analyse des *greguerías* et de leur traduction. Dans cette partie, notre travail consistera à identifier les jeux de mots présents dans les *greguerías* sélectionnées et à observer leur traduction française afin de mettre en lumière le(s) procédé(s) employé(s) par le traducteur et d'ainsi déterminer si la typologie de J. Henry est pertinente dans le cadre de la traduction des *greguerías*. Enfin, à partir des observations réalisées pendant nos analyses, nous tirerons des conclusions au sujet de l'application de la typologie de J. Henry aux *greguerías* et des traductions réalisées par Laurie-Anne Laget.

## 2. Ramón Gómez de la Serna

### 2.1. Parcours d'un personnage atypique

Ramón Gómez de la Serna, souvent simplement appelé Ramón dans la littérature espagnole du XX<sup>e</sup> siècle, est l'un des auteurs les plus prolifiques de sa génération. À 30 ans, il comptait déjà 38 ouvrages à son actif, un chiffre qui ne tient pas compte de son travail journalistique. Auteur d'une centaine d'ouvrages, il s'est essayé à presque tous les styles : autobiographies, biographies, pièces de théâtre, essais, romans et bien sûr *greguerías*. Né à Madrid en 1888 dans une famille confortable avec des aspirations littéraires, Ramón débute sa carrière à l'âge précoce de 17 ans en publiant son premier livre, *Entrando en fuego*. En 1908, son père crée la revue *Prometeo*, véritable laboratoire pour Ramón, qui y réalisera ses premières expériences littéraires par le biais, entre autres, de chroniques de presse, et y publiera des textes extrêmement importants pour l'avant-garde européenne naissante (Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 11). Comme le souligne L.-A. Laget, « la plupart des collaborateurs littéraires de la revue répondent aux canons de l'esthétique alors dominante : le symbolisme, en poésie, et le *costumbrismo* (variante espagnole du réalisme), en prose » (2018, p. 15). L.-A. Laget ajoute que « *Prometeo* sera pourtant assimilée aux avant-gardes par la critique contemporaine » car elle propose une traduction du manifeste du futurisme de Marinetti quelques semaines seulement après la publication de celui-ci dans *Le Figaro* (2018, p. 15). D'après L.-A. Laget, ce mélange d'influences est le reflet de la situation littéraire de Ramón, qui se positionne à mi-chemin entre des modèles de lecture appartenant au XIX<sup>e</sup> siècle et une recherche de nouvelles formes d'expression artistique (2018, p. 15). L.-A. Laget ajoute que « *Prometeo* manifeste un intérêt particulier pour la littérature étrangère (française et anglaise principalement) et voit ainsi émerger parmi ses pages des auteurs “ modernes ”, au sens large du terme (principalement des écrivains symbolistes ou post-symbolistes comme Marcel Schwob ou Francis Jammes), qui incarnent aux yeux de Ramón une aspiration à la nouveauté (*lo nuevo*) » (2018, pp. 15-16). Selon L.-A. Laget, au contact de ces écrivains, Ramón « explore tout un éventail de formules esthétiques buissonnantes et adopte une écriture en rupture avec les codes anciens » (2018, p. 16).

En 1912, l'expérience *Prometeo* prend fin. C'est dans le dernier numéro de la revue créée par son père que Ramón publie ses vingt-huit premières *greguerías*, alors encore loin de leur style, de leur ton et de leur forme définitifs. À cette époque, le public est d'abord choqué par les *greguerías* et a du mal à saisir les intentions qui se cachent derrière cette forme d'écriture.

Ramón va alors progressivement les épurer entre 1913 et 1919, au gré de collaborations brèves qu'il expérimente au sein de divers journaux et revues (Laget, 2018, p. 17). Ce nouveau style s'impose et trouve un large écho dans le public. Preuve en est qu'à partir de 1919, Ramón Gómez de la Serna connaît « une carrière fulgurante » dans la presse espagnole (Laget, 2018, p. 17). Alors qu'il publiait jusque là bien moins de 100 articles par an, il en écrit 225 en 1919, un chiffre qui continuera d'augmenter dans les années suivantes. (Laget, 2018, p. 17).

En 1913, Ramón commence à collaborer avec *La Tribuna*. Pendant presque dix ans, il travaillera pour le quotidien madrilène en tant que journaliste et y publiera régulièrement des *greguerías*. À l'époque, Ramón possède donc le statut d'« écrivain-journaliste », un double métier alors très fréquent car il permet aux écrivains de subsister (Laget, 2018, p. 14). Entre 1910 et 1923, Ramón va collaborer avec pas moins de 26 journaux et revues différents et publier plus de 2 000 articles (Laget, 2012, pp. 430-431). Selon L.-A. Laget, c'est au cours de ces années que Ramón apprend à modeler sa prose pour « répondre aux exigences formelles et matérielles de la publication, d'abord hebdomadaire, puis quotidienne, dans les pages d'un journal » (2018, p. 17). Ramón construit donc son style en fonction du milieu qui l'accueille, celui de la presse (Laget, 2018, p. 17).

En 1915, Ramón fonde sa *tertulia*, sorte de cercle littéraire, au sein du Café Pombo, situé près de la Puerta del Sol à Madrid, dans laquelle il rend hommage à des personnalités des Arts et des Lettres de passage dans la capitale espagnole et qui verra se succéder des auteurs et des artistes du monde entier. Dans ce qu'il appellera plus tard sa « crypte sacrée » (Gómez de la Serna, 1924, cité par Laget, 2018, p. 19), il organise aussi des banquets et des bals costumés. Ces événements ne sont qu'une façon parmi d'autres de se donner en spectacle pour cet auteur touche-à-tout, qui participe également à des émissions radiophoniques, donne des conférences assimilables à des performances artistiques et va jusqu'à se produire en tournée en Espagne et en Amérique latine. Toutes ces originalités contribuent à la création du mythe ramonien, à la mythification du personnage de Ramón, définitivement consacrée par l'exposition au public du *Torreón*, son bureau de la Calle de Velázquez, mélange hétéroclite d'objets en tout genre, un « monde magique »<sup>3</sup> qui, selon ses dires, lui permet de « voir le monde sous un jour inédit » (Gómez de la Serna, 1924, cité par Laget, 2018, p. 23). Si l'on en croit L.-A. Laget, en proposant au public de découvrir son espace de travail, Ramón espère parvenir à lui « faire

---

<sup>3</sup> L.-A. Laget explique que cette description « apparaît sur la plaque commémorative qui orne aujourd'hui l'emplacement de l'ancien bureau-atelier ramonien, à Madrid » (2018, p. 22)

découvrir des choses nouvelles [...] en l’invitant à changer son regard sur le monde, à le repenser par le détour d’une lecture figurée » (2018, p. 22). On comprend dès lors pourquoi R. Cardona qualifie Ramón d’homme « haut en couleurs » (1993, p 12) et Laurie-Anne Laget d’« homme-spectacle » (2018, p. 14).

Figure 1 : Reproduction du bureau de Ramón Gómez de la Serna au Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid



Source : LINÉS, Pablo. Dans : *El Mundo*. <https://urlz.fr/giFF>

Toutes ces mises en scène sont pour Ramón une manière de faire son autopromotion et, visiblement, cela fonctionne puisqu’au début des années vingt, il fait la une de tous les médias<sup>4</sup> et devient « une personnalité publique incontournable de la “ nouvelle littérature ” espagnole » (Laget, 2018, p. 19). Se donner régulièrement en spectacle permet aussi à l’auteur de ne pas s’enfermer dans une vie d’écrivain solitaire et de continuer à stimuler sa production littéraire. L’apogée que connaît alors l’auteur espagnol durera jusqu’au milieu des années 1930.

En 1936, à l’aube de la guerre civile espagnole, Ramón quitte Madrid, sa ville adorée, pour aller s’installer à Buenos Aires, en Argentine, où il décédera en 1963. L’auteur qui, comme l’indique María del Carmen Serrano Vazquez, avait été reconnu très tôt, traduit dans plusieurs langues et encensé par la critique, tombe alors dans l’oubli (1991, p. 13).

<sup>4</sup> L.-A. Laget va jusqu’à parler de « véritable phénomène médiatique » (2018, p. 18).

Laurie-Anne Laget explique en effet que « l'attention de la critique se relâche [...] en raison de la distance géographique » et de la diminution de la productivité ramonienne par rapport aux années vingt (2018, p. 12). Cette baisse d'intérêt pour la figure et le travail de Ramón s'explique aussi par le fait que toutes les avant-gardes finissent tôt ou tard par perdre en efficacité et par « s'éteindre ». En outre, on reproche à Ramón de « ne pas avoir su prendre le parti de la République et d'avoir fui l'Espagne » (Laget, 2018, p. 12). Une rencontre avec le général Franco, lors d'un séjour en Espagne en 1949, finira d'acter son déclin en le transformant en « *persona non grata* dans le champ des Lettres espagnoles » (Laget, 2018, p. 12). C'est seulement dans les années septante, après son décès, et plus tard à l'occasion de son centenaire, que les premiers hommages sont organisés en Espagne et ailleurs<sup>5</sup> et que l'on redécouvre progressivement son œuvre (Laget, 2018, p. 13).

## 2.2. Ramón, un auteur résolument moderne

Quand il est question de décrire Ramón Gómez de la Serna et son rôle dans la littérature espagnole, nombreux sont ceux qui se montrent élogieux à son égard. María del Carmen Serrano Vazquez dit par exemple de Ramón que c'est « un précurseur, le chef et le pape du *vanguardismo* espagnol du début du XX<sup>e</sup> siècle » (1991, p. 13, traduction libre). Selon elle, Ramón nous « a amené une nouvelle façon de percevoir la réalité et de la raconter » (1991, p. 13, traduction libre). Elle le décrit comme « un *rupturista* », c'est-à-dire quelqu'un qui rompt avec les conventions, « obsédé par la nouveauté avec un désir de destruction totale face à l'ancien » (1991, p. 13, traduction libre). Elle est d'avis qu'il a « enrichi la littérature avec un genre nouveau, la *greguería*, qui contribue au renouvellement de la langue et à l'imagination poétique du début de siècle » (1991, p. 13, traduction libre). Il a, selon elle, créé un *ismo*, un nouveau genre, le *Ramonismo*, « qui commence et prend fin avec lui » (1991, p. 13, traduction libre). Certains disent d'ailleurs de Ramón qu'il est « à lui seul, une génération unipersonnelle » (M. Fernández Almagro) et a une production tellement vaste et riche qu'elle « équivaut à celle de toute une génération » (L. Cernuda) (cités par Serrano Vazquez, 1991, p. 13, traduction libre). Rodolfo Cardona déclare quant à lui que « Ramón est sans doute l'auteur le plus haut en couleurs qu'ait vu naître l'Espagne depuis Antonio de Guevara (XVI<sup>e</sup> siècle) » (1993, p. 12, traduction libre) et qu'il « est à bien des égards l'écrivain espagnol contemporain le plus représentatif » (Cardona, 1957, cité par

---

<sup>5</sup> Ramón est notamment mis à l'honneur en France dans les années quatre-vingts grâce, entre autres, à une exposition au Centre Georges Pompidou à Paris et à plusieurs émissions de radio diffusées sur France Culture (Laget, 2018, p. 13).

Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 33, traduction libre), un avis que semble partager Octavio Paz, qui dit à son sujet qu'il est « le grand écrivain de l'Espagne contemporaine » (Paz, cité par Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 33, traduction libre). Laurie-Anne Laget qualifie quant à elle Ramón de « figure majeure des Lettres espagnoles des premières décennies du siècle dernier » (2018, p. 9) avant de citer Bernard Barrère, qui, dans son livre *Ramón Gómez de la Serna et ses masques*, dit de Ramón qu'il est un « rénovateur de la prose », un « créateur de mots » ou encore un « réinventeur du langage » (Laget, 2018, p. 9).

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le champ de lettres espagnoles est animé par un élan de « renouveau, une aspiration modernisatrice » (Serrano, 1994, cité par Laget, 2012, p. 17). Les idées et les théories nouvelles grouillent, l'atmosphère est propice à l'innovation et l'on voit s'affirmer « la primauté de l'image dans la mise en œuvre d'une esthétique moderne » (Laget, 2018, p. 10). C'est dans ce contexte que s'inscrit Ramón, qui, comme le rappelle L.-A. Laget, « fait partie de ces théoriciens de l'image poétique de son temps » (2018, p. 10). Il faudra cependant attendre les années vingt pour réellement commencer à parler d'avant-gardes avec l'apparition de mouvements tels que le futurisme, le dadaïsme, le surréalisme ou encore l'ultraïsme. C'est pourquoi on parle davantage de Ramón comme un précurseur des avant-gardes que comme un avant-gardiste. Dans la préface de *Brouhahas*, L.-A. Laget écrit d'ailleurs que Ramón Gómez de la Serna est « unanimement présenté comme le précurseur de la modernité littéraire dans les Lettres espagnoles, de sorte qu'aujourd'hui encore, on lit bien souvent : “ en el principio de la vanguardia se encuentra Ramón ” (“ Ramón se trouve à l'origine des avant-gardes ”) » (García de la Concha, 1984, cité et traduit par Laget, 2018, p. 25).

Même s'il n'est pas considéré comme un avant-gardiste à proprement parler, Ramón n'en reste pas moins un auteur résolument moderne. Rodolfo Cardona va d'ailleurs jusqu'à reprendre les propos d'Octavio Paz, qui disait de Ramón qu'il était « le plus moderne des auteurs espagnols » (Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 39, traduction libre). Il est vrai que l'auteur espagnol est friand de nouvelles expériences littéraires. Dans son roman *El hombre perdido* par exemple, les phrases ne sont pas des unités ordonnées et logiques, ce qui donne l'impression qu'elles ont été prononcées par une personne en plein délire (Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 36). De plus, Ramón aime rompre avec les conventions, aller à



l'encontre des règles. Avec les *greguerías*, il s'oppose par exemple à l'arbitraire du signe<sup>6</sup>, tandis que dans son essai *Las palabras y lo indícible*, il appelle au contournement des « règles de la syntaxe habituelle établie par l'usage » et « réclame le droit pour l'écrivain de créer son propre langage » (Gómez de la Serna, 1943, cité par Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 35, traduction libre).

Comme le souligne L.-A. Laget, la prose ramonienne a été saluée par la critique, qui a à plusieurs reprises tenté de lui trouver des équivalents chez Max Jacobs, Jules Renard ou encore Guillaume Apollinaire, pour n'en citer que quelques-uns (2018, p. 10). Il est vrai que l'on retrouve chez Ramón certaines caractéristiques qui se dégagent également des œuvres de ces auteurs, qui peuvent eux aussi être qualifiés de modernes. Avec Max Jacob, Ramón partage par exemple son goût pour la recherche de l'image et pour l'écriture concise et fragmentaire ainsi que la volonté de produire des textes ludiques (Laget, 2012, p. 184). On prête également à Ramón des similitudes avec Jules Renard en raison de leur désir de rechercher des images poétiques, de l'art de manier des formes brèves, de leur art du fragmentaire, de leur recours au principe analogique, à l'humour et à la « déformation de l'image » dans le but de donner du réel une vision neuve (Laget, 2012, pp. 232-236). Ramón a également été rapproché de Guillaume Apollinaire puisque les deux auteurs abordent une démarche similaire, laquelle vise à renouveler le langage en redonnant aux mots du quotidien une certaine vigueur, une richesse (Laget, 2012, p. 173). Ils ont également recours à l'incongruité et à l'effet de surprise et accordent tous deux une grande importance à l'image, Ramón par le biais d'analogies visuelles et G. Apollinaire par le biais de calligrammes (Laget, 2012, pp. 174-177). Selon L.-A. Laget, cette tendance à la lecture intertextuelle de la prose ramonienne, et en particulier des *greguerías*, peut s'expliquer par le fait que l'on « cherche un antécédent formellement proche de la *greguería* dans l'espoir de pouvoir la cerner davantage et de la comprendre » (2012, p. 127).

Pour finir, il nous semble intéressant de préciser que Ramón Gómez de la Serna manifeste un intérêt tout particulier pour les auteurs surréalistes, qui tendent à « libérer l'individu des chaînes le reliant à la raison, à la société, à la morale, toutes ces sphères qui le conditionnent et l'empêchent d'être tel qu'il est réellement au plus profond de lui-même » (Merlo-Morat, 2013, p. 58). Il ponctue en effet régulièrement ses essais de citations d'André Breton ou de

---

<sup>6</sup> L'arbitraire (saussurien) du signe fait référence au caractère arbitraire, non motivé, du lien qui unit un signifiant, c'est-à-dire une image acoustique, à un signifié, c'est-à-dire un concept ou un objet du monde. Rien ne justifie par exemple que l'on appelle « chats » les félins domestiqués qui peuplent nos maisons.

Paul Éluard traduites en espagnol (Laget, 2008, p. 42). L'auteur madrilène se fait ainsi le vecteur de certaines des idées et des principes constituants du surréalisme. Notons en outre que, comme l'indique L.-A. Laget, Ramón « comptait parmi ses amis des artistes très actifs dans le renouvellement de la littérature et des arts visuels de l'époque » et issus des mouvements cubiste, dadaïste ou encore surréaliste, tels que Diego Rivera, Paul Dermée ou encore Salvador Dalí (2018, p. 25).



### 3. Les *greguerías*

#### 3.1. Définitions

Quiconque a déjà rencontré une *greguería* au cours de ses lectures sait que c'est là une forme d'écriture très particulière. Exempte de tout contexte, elle surprend par sa forme mais aussi par son contenu. Elle paraît bien souvent incongrue et en général, il faudra à son lecteur bien de l'imagination pour en saisir toute la portée. Souvent, la *greguería* revêt aussi un caractère poétique et son originalité transporte son lecteur dans un autre monde, semblable à celui d'un rêve incongru où des poètes se nourrissent de croissants de lune et où le vent monte à bicyclette.

Il existe probablement autant de définitions de la *greguería* que d'ouvrages consacrés à l'œuvre de Ramón Gómez de la Serna. Ramón lui-même nous en propose une définition, tout aussi succincte que la *greguería* elle-même : « métaphore + humor = *greguería* » (Gómez de la Serna, cité par Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 20). Cette définition, bien que très synthétique, met en lumière deux éléments récurrents dans les *greguerías* : l'humour et la métaphore. En effet, même si on ne peut pas dire que les *greguerías* nous fassent rire aux éclats, beaucoup, notamment en raison de leur incongruité ou de l'effet de surprise qu'elles génèrent, prêtent à sourire<sup>7</sup>. En ce qui concerne la métaphore, toutes les *greguerías* n'en contiennent pas une au sens strict du terme, ce qui explique que l'emploi de ce terme par Ramón dans sa définition a parfois été critiqué. Cependant, on ne peut nier que l'auteur madrilène accorde dans ses *greguerías* une grande importance à l'image et a recours de manière récurrente à l'analogie, deux éléments essentiels dans la construction des métaphores. On comprend dès lors pourquoi, lorsqu'on parle de *greguerías*, la notion de métaphore n'est jamais loin. Bien que la définition proposée par Ramón mette en lumière deux des éléments constitutifs de l'ADN de la *greguería*, elle omet selon nous un certain nombre d'autres éléments définitoires de ce style très particulier.

La définition proposée par Luis López Molina dans *Nebulosa y sistema en las greguerías ramonianas* permet de compléter quelque peu la définition de Ramón. Pour L. López Molina,

---

<sup>7</sup> Dans *El humor en las greguerías de Ramón*, María del Carmen Serrano Vazquez dresse une longue liste des mécanismes à l'origine de l'humour dans les *greguerías*. Elle évoque entre autres la mauvaise interprétation d'un terme, d'un nom propre ou d'un mot appartenant au vocabulaire de base, l'homonymie et la polysémie, l'ambiguïté implicite, les créations lexicales, etc. Pour plus de détails à ce sujet, vous pouvez consulter SERRANO VAZQUEZ, María del Carmen. *El humor en las greguerías de Ramón: recursos lingüísticos*. Universidad de Valladolid : Secretariado de Publicaciones, 1991, pp. 67-145.

les *greguerías* sont des « unités textuelles minimales et multiples, dépourvues de contexte, qui invitent à la lecture discontinue et désorganisée » (1981, p. 118, traduction libre). Si cette définition fait totalement abstraction du caractère métaphorique et humoristique des *greguerías*, elle évoque cependant d'autres de leurs caractéristiques essentielles, à savoir leur concision, l'absence de contexte et l'absence de lien entre elles. En effet, c'est entre autres leur longueur qui fait des *greguerías* une forme d'écriture si particulière. Une *greguería* s'étend de fait rarement sur plus d'une ou deux lignes et se compose généralement d'une seule phrase. En outre, les *greguerías* ne s'accompagnent effectivement d'aucun contexte ou mise en situation. Ramón les couche simplement sur le papier les unes à la suite des autres sans nous donner la moindre information contextuelle susceptible de nous aider à les interpréter. De même, les *greguerías* ne présentent aucun lien entre elles, même si l'on observe tout de même une certaine récurrence dans les thèmes traités et les termes employés. Cette absence de lien n'a rien d'étonnant lorsque l'on sait qu'elles ont été publiées dans de nombreux journaux, tels que *La Tribuna*, *España*, *El Liberal* ou encore *El Sol*, pour n'en citer que quelques uns (Laget, 2012, p. 13) et que Ramón en intègre aussi dans ses romans et ses essais. Cette diversité de lieux de publication rend la compilation intégrale des *greguerías* extrêmement complexe. En outre, il est intéressant de constater que les recueils de *greguerías* publiés par Ramón de son vivant ne proposent aucune classification thématique ou chronologique des *greguerías* et les présentent donc de manière aléatoire et désordonnée. Par conséquent, rien ne s'oppose à ce que nous les lisions de manière indépendante et désorganisée, en sautant d'une page à l'autre, ou en commençant par la dernière. Ramón offre ainsi à ses lecteurs la liberté de se promener où ils le désirent et de se balader entre les pages.

Si les deux définitions précédentes nous apportent déjà de nombreuses informations quant aux ingrédients qui composent les *greguerías*, celle proposée par Laurie-Anne Laget dans *La fabrique de l'écrivain* nous permet de les étoffer davantage :

« Forme brève, elle [la *greguería*] s'étend, tout d'abord, sur un ou plusieurs paragraphes courts, dépassant rarement une page, puis s'affine et se diffuse dans sa version définitive, beaucoup plus concise. Elle ne comporte alors, le plus souvent, qu'une seule phrase, parfois nominale, qui décline à l'envi une sorte de lecture au sens figuré du monde. Le principe de la *greguería* est d'établir une relation d'analogie entre deux réalités tout en jouant, au travers du langage, sur la tension de ressemblance-dissemblance qui existe entre elles. En quelques lignes, il s'agit de saisir (c'est-à-dire d'appréhender et de surprendre), sous un jour délibérément incongru, les rapports insoupçonnés entre les choses dont la réalité est tissée. » (Laget, 2012, pp. 2-3)

La définition de L.-A. Laget nous apporte un certain nombre d'informations supplémentaires au sujet de la *greguería*. Si comme Ramón et L. López Molina, l'autrice fait

allusion à la concision de la *greguería*, elle explique également qu'avant de devenir cette phrase concise que l'on connaît, la *greguería* se présentait sous la forme d'un petit texte. L.-A. Laget se réfère en fait aux premières *greguerías*, celles que Ramón rédige et publie au début des années 1910 avant de commencer à les épurer progressivement pour leur donner leur forme définitive. En outre, lorsque, dans sa définition, Laurie-Anne Laget parle « d'une lecture au sens figuré du monde » et de « relation d'analogie entre deux réalités », elle fait référence à la volonté de Ramón de donner un second sens au réel par le biais d'analogies, de métaphores et d'autres jeux de mots. L.-A. Laget insiste également sur le jeu de « ressemblance-dissemblance » fort présent dans les *greguerías*. Ce procédé qui consiste à rapprocher deux éléments *a priori* totalement différents en identifiant une caractéristique commune est en effet à la base de bon nombre des *greguerías*. Par exemple, « *La media luna mete la noche entre paréntesis* » (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 226), traduite chez L.-A. Laget par « La demi-lune met la nuit entre parenthèses. » (2018, p. 227), illustre parfaitement ce mécanisme puisque Ramón Gómez de la Serna joue ici sur la similitude de forme entre le croissant de lune et la parenthèse pour rapprocher ces deux éléments n'ayant à première vue rien en commun. Enfin, il est intéressant de noter que, dans sa définition, Laurie-Anne Laget ne parle pas d'humour mais d'incongruité. Ce choix semble assez pertinent étant donné que le caractère humoristique des *greguerías* repose principalement sur l'effet de surprise qu'elles provoquent chez leurs lecteurs en proposant une lecture inhabituelle d'un élément familier. Ce sont donc bien les associations incongrues créées par Ramón Gómez de la Serna qui amusent les lecteurs.

Si les trois définitions ci-dessus se complètent pour esquisser ensemble un portrait relativement complet de la *greguería*, notons cependant qu'aucune d'elles ne mentionne que certaines *greguerías* s'accompagnent de dessins, appelés « figures » par Laurie-Anne Laget, lesquels peuvent parfois renforcer l'effet comique produit sur le lecteur ou aider ce dernier à se figurer la situation décrite. Ces illustrations ne feront pas l'objet d'une étude approfondie dans ce travail mais il nous semblait malgré tout important de mentionner leur existence.

Quant à la question de déterminer si les *greguerías* sont un genre à part entière ou seulement une « figure littéraire » particulière (Laget, 2018, p. 14), les avis divergent. Si tout comme Ramón, Richard L. Jackson parle de la *greguería* comme d'un « genre littéraire » (1965, p. 826, traduction libre), R. Cardona est d'avis que la *greguería* « appartient à un genre reconnu de la littérature européenne, à savoir le poème en prose » (1993, p. 17, traduction libre) alors que dans *Aphoristic and novelistic structures in the work of Ramón Gómez de la*

Serna, Miguel González-Gerth préfère quant à lui considérer la *greguería* comme une structure aphoristique<sup>8</sup> plutôt que comme un genre indépendant (cité par Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 23).

### 3.2. Pour aller plus loin

Nous pourrions à notre tour tenter d'élaborer une énième définition de la *greguería*. Cependant, au vu du nombre de spécialistes s'étant déjà essayés à l'exercice, il nous semble plus pertinent de nous contenter d'évoquer quelques éléments qui n'ont pas été mentionnés par les auteurs évoqués ci-dessus, sans pour autant nous lancer dans la rédaction d'une définition qui, étant donné le nombre d'éléments à prendre en compte, se révélerait indubitablement très longue et compliquée.

Avoir connaissance des quelques mécanismes et principes que nous allons évoquer ci-dessous permet de mieux comprendre le fonctionnement des *greguerías* et d'en saisir toutes les subtilités. Identifier les procédés et les intentions à la base des *greguerías* est indispensable pour tout traducteur qui souhaite s'attaquer à la traduction de la « signature littéraire » de Ramón (Laget, 2018, p. 10) et aboutir à une « bonne » traduction, c'est-à-dire obtenir un résultat en langue cible qui respecte le travail de Ramón.

Que l'on considère les *greguerías* comme un genre ou comme une figure littéraire, il faut leur reconnaître un caractère « polymorphe » (Laget, 2018, p. 29). Elles peuvent en effet prendre plusieurs formes et se présenter tantôt « sous de faux airs de définition, toujours imagée », tantôt sous la forme d'une énigme, d'un proverbe ou d'un calembour, sous l'apparence d'un « bon mot [...] ou encore de ce qu'on appellerait aujourd'hui le micro-récit » (Laget, 2018, p. 29). Lorsqu'elles prennent la forme d'une définition, les *greguerías* peuvent en outre se construire « sur le modèle de l'entrée de dictionnaire (Mot : définition), sur celui « d'un système d'équivalence introduit par le verbe être » (le X est un Y) ou encore sur celui d'une explication introduite par « car » ou « pour que » (Laget, 2018, pp. 37-38).

Pour Ramón, les *greguerías* « sont seulement des exclamations fatales des choses et de l'âme quand elles entrent en collision par le plus pur hasard » (Gómez de la Serna, cité par Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 15, traduction libre). Par cette phrase, il insiste sur le caractère spontané des *greguerías*, qui semblent « surgir spontanément de l'impression

---

<sup>8</sup> Un aphorisme est une « proposition concise formulant une vérité pratique couramment reçue » (CNRTL, 2012).

momentanée qu'une chose, une personne ou quoi que ce soit d'autre génère dans notre imagination » (Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 15, traduction libre). Certaines *greguerías* découlent d'une « association exclusivement visuelle » (Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 15, traduction libre), d'autres s'appuient sur une association induite par la consonance d'un terme ou sur l'observation « d'un détail universel, expérimenté par tout un chacun à un moment ou à un autre » (Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 16, traduction libre) et d'autres encore prennent l'apparence d'observations philosophiques (Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 17).

Par le biais de *greguerías*, Ramón pose sur le monde un regard neuf. Il établit de nouveaux liens entre signifiants et signifiés et lutte ainsi contre l'arbitraire du signe. Selon L.-A. Laget, l'auteur madrilène veut « rendre ses lettres de noblesse à la jouissance éphémère de l'instant, à la poésie du quotidien » (2018, p. 36), c'est-à-dire capturer l'instant présent et souligner la poésie présente dans les choses même les plus insignifiantes. Cette volonté de Ramón de « redécouvrir le réel sous un jour inédit » (Laget, 2018, p. 36) est ce que la traductrice appelle « la poétique du texte ramonien » (2018, p. 36). L.-A. Laget évoque également l'existence de ce qu'elle nomme « l'effet Ramón », c'est-à-dire le fait de déstabiliser le lecteur « tout en conservant le repère instantané d'une construction mentale familière, qu'il s'agit de réactualiser » (2018, p. 39). En effet, dans les *greguerías*, Ramón provoque chez son lecteur un effet de surprise en faisant « surgir à partir d'un terreau de banalité quotidienne un élément de dépaysement radical » (Laget, 2018, p. 38), c'est-à-dire en proposant une interprétation inattendue d'un terme ou d'une situation du quotidien, ou en établissant de nouveaux liens entre deux éléments qui nous sont familiers. L.-A. Laget évoque en outre la capacité de la *greguería* de susciter spontanément une certaine complicité avec le lecteur espagnol (2018, pp. 40-41).

Pour clôturer la partie de ce travail consacrée à la présentation des *greguerías*, nous souhaitons mettre en évidence trois grands mécanismes sur lesquels reposent les *greguerías*, à savoir l'exploitation de la « matière sonore des mots », le « travail de l'imagination visuelle » et la formulation d'une « association d'idées créatrice de sens » (Laget, 2018, pp. 41-47). Lorsqu'elle parle de jeu avec « la matière sonore des mots », L.-A. Laget fait référence au fait que les *greguerías* exploitent les ressemblances et les différences phoniques des mots pour « fabriquer du sens à partir des signifiants » (2018, p. 41). Il faut dire que les *greguerías* sont effectivement très riches en allitérations, en assonances mais aussi en répétitions et en effets



de rythme, qui, en plus de renforcer l'aspect ludique des *greguerías*, « parlent autant à l'émotion du lecteur qu'à sa logique rationnelle » (Laget, 2018, p. 40). Le « travail de l'imagination visuelle » renvoie quant à lui à l'importance de l'image dans les *greguerías*, qui, il est vrai, contiennent de nombreuses analogies et métaphores qui stimulent l'imagination du lecteur. Ramón, rappelle L.-A. Laget, avait d'ailleurs été décrit par Miguel González-Gerth comme un « peintre verbal » (1990, cité par Laget, 2018, p. 44). Enfin, ce que L.-A. Laget appelle l'« association d'idées créatrice de sens » consiste à « donner un second sens au réel », à « le dire autrement », à « lui donner une deuxième vie, une vie au second degré » (2018, p. 47). L'objectif est donc de « réinventer le réel en gagnant l'assentiment du lecteur » (Laget, 2018, p. 47), c'est-à-dire en faisant en sorte que celui-ci trouve qu'il se dégage de la solution proposée une certaine « sensation d'évidence » (Laget, 2018, p. 37). Il est vrai qu'à la lecture des *greguerías*, il n'est pas rare de se rendre compte que Ramón met le doigt sur des ressemblances que nous n'avions jusqu'alors jamais remarquées mais qui, une fois mises en évidence par le travail de l'auteur, nous semblent frappantes et évidentes, au point que l'on se demande comment on ne les a pas vues avant.

#### 4. Sélection des *greguerías*

Au cours de sa carrière, Ramón Gómez de la Serna a rédigé plusieurs milliers de *greguerías*. Comme il nous était bien évidemment impossible de toutes les analyser dans le cadre de ce travail, nous avons dû procéder à une sélection. Pour ce faire, nous avons commencé par chercher une typologie classant les *greguerías* d'une façon qui nous permette ensuite de sélectionner les plus à même de faire l'objet d'une étude destinée à mettre à l'épreuve la classification Jacqueline Henry. Lors de nos recherches, nous avons par conséquent systématiquement écarté les typologies qui proposaient de classer les *greguerías* uniquement en fonction du thème abordé et nous nous sommes concentrées sur les typologies, beaucoup moins nombreuses, qui reposent sur la classification des *greguerías* en fonction de leurs spécificités formelles. Nous avons finalement sélectionné la typologie proposée par Richard L. Jackson dans son article *Toward a Classification of the « Greguería »*, qui, même si elle est hybride et classe les *greguerías* tantôt en fonction de leur fond, tantôt en fonction de leur forme, nous a semblé être un bon point de départ.

Richard L. Jackson divise les *greguerías* en quatre grandes catégories : les « *greguerías* typographiques », les « *greguerías* contenant des jeux de mots », les « *greguerías* inspirées par l'homme » et les « *greguerías* ayant d'autres sources d'inspiration ». Si les deux dernières catégories regroupent les *greguerías* en fonction du thème qui y est abordé (la femme, la lune, les criquets,...), et donc de leur fond, les deux premières rassemblent plutôt les *greguerías* en fonction de leurs caractéristiques formelles. Or, comme classer les *greguerías* en fonction de leur fond ne nous semblait pas pertinent dans le cadre de ce travail, nous avons décidé de nous concentrer uniquement sur les deux premières catégories proposées par R. L. Jackson.

La première catégorie dressée par Richard L. Jackson est celle des *greguerías* typographiques. Dans *Toward a Classification of the « Greguería »*, R. L. Jackson explique que Ramón Gómez de la Serna « manifeste un intérêt particulier pour l'effet visuel de la typographie » et « s'amuse avec les possibilités humoristiques des lettres, des nombres et d'autres signes typographiques » (1965, p 826, traduction libre). Dans ces *greguerías*, précise-t-il, Ramón joue avec les sons mais aussi avec l'aspect visuel des signes, qui finissent par « perdre leur fonction réelle pour acquérir une nouvelle signification ». (1965, p. 826, traduction libre). Dans le cadre de ce travail, il nous a semblé pertinent de diviser cette première catégorie en deux sous-catégories : les *greguerías* typographiques, que nous appellerons « universelles », c'est-à-dire celles qui contiennent des signes typographiques

existant également en français, et les *greguerías* typographiques « spécifiques », soit celles qui contiennent des signes typographiques non partagés par la langue cible (le « ñ » par exemple). Nous pensons en effet que la présence dans le texte source d'un signe étranger à la langue cible est susceptible d'avoir une influence sur la stratégie de traduction employée.

Quelques exemples de *greguerías* typographiques « universelles » :

- *La A es la tienda de campaña del alfabeto.*

- *La F es el grifo del abecedario.*

- *La K es una letra con bastón.*

- *El 4 tiene la nariz griega.*

(Gómez de la Serna, 1955, cité par Jackson, 1965, p. 826)

- *La B es el alma de cría del alfabeto.* (Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 146)

Quelques exemples de *greguerías* typographiques « spécifiques » :

- *La ñ dice adiós con su pañuelo a los niños y a los ñoños.* (Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 117)

- *Sobre la ñ revolotea la lombriz caligráfica.* (Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 170)

- *La vírgula o tilde de la eñe de España es la nubecilla que flota en su cielo azul.* (Gómez de la Serna et Cardona, 1993, p. 199)

La seconde grande catégorie proposée par R. L. Jackson est celle des *greguerías* contenant des jeux de mots. Comme il l'explique, de nombreuses *greguerías* reposent sur « des jeux de mots impliquant des jeux phoniques, sémantiques ou mixtes » (1965, p. 827, traduction libre). R. L. Jackson distingue ainsi cinq grandes catégories de jeux de mots présents dans les *greguerías* : « l'altération de proverbes et de dictons » (a), les jeux de mots « exclusivement phonétiques » (b), les jeux de mots « phonético-conceptuels » (c), les jeux de mots « impliquant la division du mot » (d) et la « création de mots mixtes » (e) (1965, p. 827, traduction libre).

a) L'altération de proverbes et de dictons

R. L. Jackson explique que, dans ce type de *greguerías*, Ramón Gómez de la Serna « altère la structure et le contenu de proverbes et de dictons afin de créer un effet humoristique » (1965, p. 827, traduction libre). Notons que s'il peut être ardu pour un

traducteur qui n'est pas locuteur natif de l'espagnol d'identifier le proverbe ou le dicton modifié par l'auteur, il peut généralement compter sur l'existence préalable d'une traduction ou d'un équivalent attesté du dicton dans la langue cible pour faciliter quelque peu son travail.

Parmi ces *greguerías*, on retrouve par exemple :

*-Nunca es tarde si la sopa es buena.*

*-Más vale soltar el pájaro que tenerlo en la mano.*

*-Dadme un amigo y moveré el mundo.*

(Gómez de la Serna, 1955, cité par Jackson, 1965, p. 827)

#### b) Jeux de mots exclusivement phonétiques

Ce groupe comprend les *greguerías* constituées d'au moins deux mots présentant des similarités phoniques mais ayant un sens totalement différent (Jackson, 1965, p. 827). Contrairement à ce qui se passe avec les jeux de mots phonético-conceptuels, les termes employés par Ramón pour créer des jeux de mots exclusivement phonétiques ne partagent aucun lien sémantique et peuvent uniquement être rapprochés les uns des autres en raison de leurs similarités formelles.

Parmi ces *greguerías*, on retrouve entre autres :

*- Casi siempre el que cita a Fenelón es un melón.*

*- Cuando se saca la baraja es como cuando se saca la navaja.*

*-Tenía ojos de ajo.*

*-Ostrogodos: grandes comedores de ostras.*

(Gómez de la Serna, 1955, cité par Jackson, 1965, p. 827)

#### c) Jeux de mots phonético-conceptuels

Comme l'explique R. L. Jackson, ces jeux de mots reposent eux aussi sur « la combinaison de sons similaires » qui, dans certains cas, prennent la forme d'une « association insensée des mêmes sons dans le seul but de créer la répétition » (1965, p. 827, traduction libre). Dans ce type de *greguerías*, « un mot ou une partie de mot partage une ressemblance phonique avec un autre terme dont la signification est totalement différente » (Jackson, 1965, p. 827, traduction libre). Cependant, même si ces termes peuvent avoir des sens très éloignés,

Ramón établit entre eux une relation sémantique nouvelle. R. L. Jackson précise également que parmi les *greguerías* phonético-conceptuelles, certaines reposent sur la répétition de mots identiques. Ramón utilise alors la répétition d'un même terme pour créer un effet sonore et exploite en même temps les multiples sens de celui-ci afin de générer un non-sens et une ambiguïté évidente (Jackson, 1965, p. 828). Dans les cas des *greguerías* phonético-conceptuelles, l'auteur « ne se contente donc pas de jouer avec les sons comme dans les *greguerías* exclusivement phonétiques, il s'amuse aussi avec la valeur conceptuelle des mots » (Jackson, 1965, p. 827, traduction libre). Richard L. Jackson souligne cependant que la différence entre les *greguerías* phonétiques et phonético-conceptuelles est ténue et précise qu'il existe en réalité « très peu de *greguerías* reposant uniquement sur la répétition de sons similaires et dont le seul but est d'atteindre une certaine harmonie rythmique » (Jackson, 1965, p. 828, traduction libre). En effet, presque toutes comportent également un élément conceptuel. Les *greguerías* contenant un jeu de mots phonético-conceptuel sont donc bien plus nombreuses que celles qui comportent un jeu de mots exclusivement phonétique. (Jackson, p. 1965, p. 828)

Dans cette catégorie de *greguerías*, on retrouve par exemple :

- *Bar: barbaridad alcohólica.*

- *Los juglares de la jungla son los monos.*

(Gómez de la Serna, 1955, cité par Jackson, 1965, p. 827)

- *La violeta nos escribe en violeta.*

- *El caracol siempre está subiendo su propia escalera de caracol.*

(Gómez de la Serna, 1955, cité par Jackson, 1965, p. 828)

#### d) Jeux de mots impliquant la division d'un mot

Les *greguerías* qui entrent dans cette catégorie reposent sur « la répétition à plusieurs reprises d'un même mot ou d'une même partie de mot » (Jackson, 1965, p. 828, traduction libre). Le principe, explique R. L. Jackson, « est d'utiliser le mot dans sa forme régulière et ensuite de le répéter avec une légère altération » (1965, p. 828, traduction libre). Il ajoute ensuite que « plus l'altération est légère, plus les divers sens exprimés par le même terme seront convaincants, en particulier si les syllabes peuvent elles-mêmes former de nouveaux mots. » (1965, p. 828, traduction libre). Ces jeux de mots reposent donc sur « la répétition de

sons et sur l'interaction des concepts qui y sont associés » (Jackson, 1965, p. 828, traduction libre).

Parmi ces *greguerías*, on retrouve :

- *Monomaniaco: mono con manías.*
- *¿Dónde está el busto del arbusto?*
- *Monólogo quiere decir mono que habla solo.*
- *La palabra arena en arena lo escrito.*

(Gómez de la Serna, 1955, cité par Jackson, 1965, p. 828)

e) Jeux de mots reposant sur la création de mots mixtes

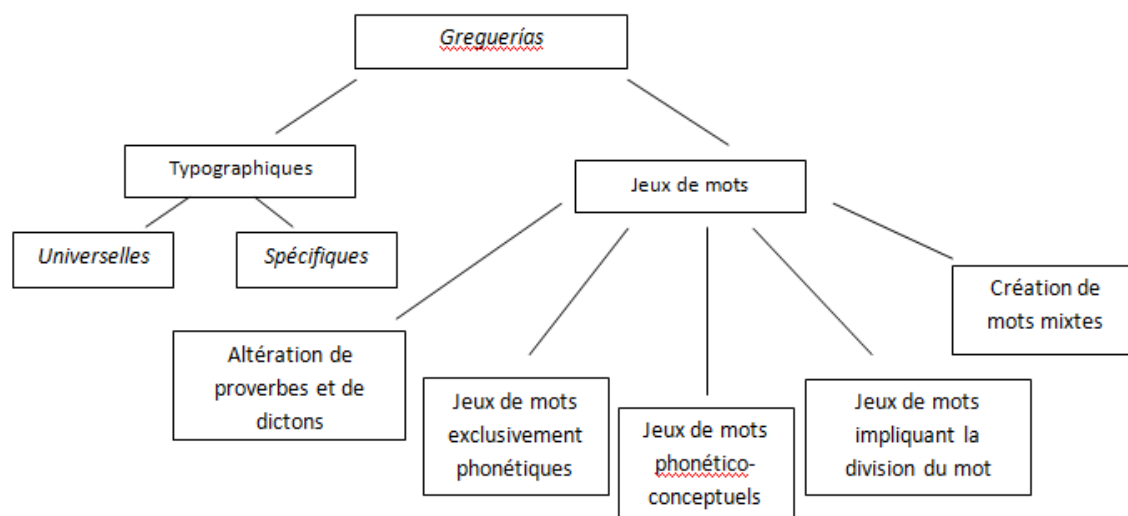
R. L. Jackson explique que le procédé employé par Ramón Gómez de la Serna consiste ici à « créer un nouveau mot en fusionnant deux autres » (1965, p. 828, traduction libre). Grâce à cette opération, l'auteur espagnol est en mesure d'exprimer deux idées simultanément (Jackson, 1965, p. 828). Ce genre de *greguerías* implique généralement « la modification d'un mot donné par l'ajout d'un second élément » ou la contraction de deux termes existants dans le but d'en créer un troisième, inédit. (Jackson, 1965, pp. 828-829)

Dans cette catégorie, on retrouve notamment les *greguerías* suivantes :

- *¿Ha pensado alguien en una película en esperanto? ¡Sería esperantosa!*
- *Se llama crisólogo y era astrólogo. ¡Eso es demasiólogo!*
- *Hipocondríaco, no sé por qué, me parece algo así como la mezcla disparatada de hipopótamo y cocodrilo.*

(Gómez de la Serna, 1955, cité par Jackson, 1965, p. 828)

En résumé, la typologie partielle des *gregerías* exposée ci-dessus peut être schématisée comme suit :



Dans la partie de ce travail consacrée à l'analyse des *gregerías* et de leur traduction, nous travaillerons exclusivement avec les *gregerías* traduites par Laurie-Anne Laget qui entrent dans une de ces catégories. Cela nous permettra de rester concentrées sur notre objectif, à savoir la mise à l'épreuve de la classification de J. Henry.

## 5. Les défis de la traduction des jeux de mots

À l'instar de la poésie, les *greguerías* font partie des littératures à contraintes. Comme le rappelle Christelle Reggiani dans son article *Contrainte et littéralité*, « tous les textes comportent un certain nombre de contraintes » (2000, p. 10). Celles-ci peuvent être des « contraintes d'écriture » ou des « contraintes discursives ». D'après C. Reggiani, une contrainte d'écriture « se caractérise par son caractère *formulé*, c'est-à-dire l'énoncé explicite d'une règle, qui fonctionne comme un modèle pour la phase proprement scripturale » (2000, p. 10). L'existence dans un texte d'une contrainte d'écriture implique, selon elle, une certaine « intentionnalité » de l'auteur puisque « la pratique littéraire contrainte, puis l'élection d'une contrainte particulière relèvent, pour le scripteur [l'auteur], d'un choix volontairement consenti » (2000, p. 10). Une contrainte discursive relève quant à elle « d'une nécessité conversationnelle valide au sein d'une certaine culture » et reste donc en principe implicite (Reggiani, 2000, p. 10). Dans le cas des littératures à contraintes, il est principalement question de contraintes d'écritures. Par exemple, en ce qui concerne les *greguerías*, nous pourrions citer comme contraintes principales leur concision, la nécessité de proposer une nouvelle lecture du réel et, dans le cas des *greguerías* qui nous occupent, la présence de jeux graphiques, sonores ou sémantiques. Pour faire simple, on peut dire que traduire une littérature à contraintes revient en quelque sorte pour le traducteur à « utiliser les mêmes contraintes que celles utilisées dans l'œuvre originale, mais dans la langue de traduction » (Baillehache, 2016, p. 892). Umberto Eco va d'ailleurs dans ce sens en déclarant à propos des *Exercices de style* de Raymond Queneau qu'« être fidèle, cela voulait dire comprendre les règles du jeu, les respecter, et puis jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups » (Eco, 1998, cité par Baillehache, 2016, p. 892). Si cette approche de la traduction des littératures à contraintes nous semble pertinente dans le cadre de notre travail et qu'il ne nous semble pas nécessaire d'entrer davantage dans les détails, il est tout de même important de rappeler que ce n'est qu'une façon parmi d'autres de voir les choses.

Nous l'avons vu, la présence de jeux de mots dans un texte constitue une contrainte supplémentaire pour le traducteur qui vient généralement compliquer encore un peu plus le travail de ce dernier. Dans *La traduction des jeux de mots*, J. Henry souligne certains des éléments à prendre en considération lors de la traduction de jeux de mots. Elle commence par rappeler qu'il est important de garder à l'esprit que, contrairement à une idée largement répandue, les jeux de mots sont loin d'être intraduisibles. Traduire ne se limite pas à rendre un terme par son équivalent en langue cible, il est parfois nécessaire d'« aller au-delà des



significations linguistiques » (Henry, 2003, p. 76). De plus, comme le rappelle justement J. Henry, « ce n'est pas parce qu'un traducteur X ne trouve pas de solution, qu'un traducteur Y n'en trouvera pas non plus » (2003, p. 72).

Jacqueline Henry poursuit en indiquant que la présence d'un jeu de mots dans un texte n'est jamais fortuite et qu'avant de traduire celui-ci, le traducteur doit identifier son but, c'est-à-dire son rôle dans le texte, ce qu'il y ajoute, la raison, consciente ou inconsciente, pour laquelle l'auteur y a recours (2003, p. 147). Comprendre quelle est la fonction du jeu de mot, son utilité dans le texte et identifier l'effet que l'auteur voulait provoquer sur le lecteur est essentiel. Parmi les différents effets des jeux de mots cités par J. Henry, celui que semble poursuivre Ramón Gómez de la Serna par le biais des *greguerías* est un effet d'amusement. De fait, comme nous l'avons indiqué dans la section consacrée à la définition des *greguerías*, une de leurs spécificités est leur caractère humoristique. En proposant par le biais d'associations inédites une nouvelle lecture de la réalité, Ramón provoque chez son lecteur un effet de surprise qui génère un effet comique. Au moyen de ses *greguerías*, il invite son lecteur à découvrir le monde sous un jour nouveau, incongru et poétique. Il est donc logique de penser que Ramón a principalement recours aux jeux de mots afin de divertir le lecteur. Peut-être pourrait-on également voir dans certains de ces jeux de mots une volonté de l'auteur de démontrer une certaine « virtuosité » dans l'écriture. Cependant, dans le cas des *greguerías*, nous ne pensons pas que cet effet prenne le dessus sur celui d'amusement. Notons que J. Henry précise que, parfois, « effet et fonction tendent à se confondre », en particulier lorsque le jeu de mots constitue la quasi-totalité de l'énoncé et a pour seul objectif de divertir le lecteur (2003, p. 147). Cette remarque peut selon nous s'appliquer aux *greguerías* puisque ces dernières ont généralement pour objectif principal d'amuser le lecteur et qu'en raison de leur concision, les jeux de mots qu'elles contiennent constituent généralement l'entièreté de l'énoncé. En outre, afin de reproduire l'effet du texte source, il est important que le traducteur confronté à un jeu de mots accorde autant d'importance au sens dénotatif qu'au sens connotatif des termes employés. Le sens dénotatif, ou dénotation, « désigne la propriété qu'a le signe de renvoyer à un objet extérieur à la langue » alors que le sens connotatif ou connotation « renvoie à toutes les valeurs supplémentaires du signe, qui s'ajoutent dans la communication à cette fonction purement informative » (Gary-Prieur, 1971, pp. 96-97). Ainsi, les termes « chien » et « cabot » ont la même dénotation mais ont des connotations différentes : ils renvoient tous les deux aux canidés domestiqués chers au cœur de nombreuses personnes mais le premier est neutre alors que le second est péjoratif. Si des termes sont

connotés dans la langue source, le traducteur tentera de faire en sorte qu'ils le soient aussi dans la langue cible. De même, si les termes de la langue source ne sont pas connotés, il s'efforcera d'employer des termes neutres dans sa traduction afin de ne pas involontairement provoquer une réaction à cette connotation chez les lecteurs de la langue cible.

En outre, d'après J. Henry, pour traduire correctement un jeu de mots, le traducteur doit également garder à l'esprit quelles sont les caractéristiques de la langue source et de la langue cible. En effet, certains types de jeux de mots peuvent être fréquents dans une langue et presque inexistant dans une autre. Tenir compte de la fréquence d'apparition de ceux-ci est essentiel car si le traducteur néglige cet aspect, il risque de produire un jeu de mots qui paraîtra très peu idiomatique dans la langue cible, alors qu'en respectant les caractéristiques propres de celle-ci, il aurait pu opter pour un autre type de jeu de mots, plus fréquent, et ainsi éviter de provoquer un effet d'étrangeté sur le lecteur cible. Le contexte a également son importance dans le choix du traducteur. Dans son ouvrage, J. Henry distingue plusieurs sortes de contextes. Le contexte verbal désigne « les mots mêmes et les figures utilisées dans l'environnement textuel du jeu de mots considéré » (Henry, 2003, p. 159) ; le contexte cognitif fait référence à « la trame narrative dans laquelle le jeu de mots s'insère et le rapport sémantique de ce dernier avec celle-ci » (Henry, 2003, p. 160) ; le contexte local est « le tissu verbal ou cognitif proche du jeu de mots à transposer » (Henry, 2003, p. 160) ; et le contexte global désigne « les éléments se situant à un niveau plus macroscopique dans le texte à traduire » (Henry, 2003, p. 160), c'est-à-dire « les aspects formels et narratifs d'un ouvrage dans son ensemble » (Henry, 2003, p. 167). Qu'il soit verbal ou cognitif, local ou global, le contexte offre un certain nombre de possibilités au traducteur tout en lui fournissant un cadre de travail. En effet, comme le souligne J. Henry, le contexte permet au traducteur de juger les différentes solutions qui lui viennent à l'esprit et de choisir celle qui s'intègre le mieux dans le contexte (2003, p. 169). À l'inverse, privé de contexte, le traducteur ne dispose que de peu d'indices pour évaluer la pertinence de sa traduction et se retrouve face à un jeu de mots dont les possibilités d'interprétation sont innombrables (Henry, 2003, pp. 169-170). Dans le cas des *greguerías*, le contexte (en particulier situationnel et cognitif) manque cruellement au traducteur. Il ne dispose que de très peu d'éléments pour interpréter la phrase qu'il a sous les yeux. Cependant, comme les *greguerías* sont indépendantes les unes des autres, ne suivent aucun ordre particulier et ne forment donc pas un tout cohérent, le choix posé par le traducteur pour la traduction d'une *greguería* n'a pas de répercussions sur les autres. Ce qui pourrait par contre se révéler problématique, en particulier dans un recueil de *greguerías*, serait un

manque de cohérence d'un point de vue stylistique, qui ferait que certaines productions se détacheraient des autres, en donnant l'impression de ne pas avoir été écrites par le même auteur.

En matière de style, le traducteur doit veiller à respecter les singularités stylistiques du texte source. Par exemple, selon J. Henry, il est important que le traducteur de jeux de mots fasse attention à respecter la concision du jeu de mot, son caractère elliptique sous peine de perdre en qualité d'écriture et en originalité (2003, pp. 37-38). Cette remarque est particulièrement pertinente dans le cadre de la traduction des *greguerías* car leur charme vient justement de leur concision et du fait qu'elles créent, souvent implicitement, de nouveaux liens entre les choses. Le traducteur doit donc s'atteler à maintenir ce côté implicite, mystérieux et ne surtout pas expliciter ce qui ne l'est pas dans l'original, sous peine de faire disparaître toute la magie du texte source. Conserver la concision et le caractère elliptique des jeux de mots de l'œuvre de Ramón Gómez de la Serna, c'est en quelque sorte respecter la nature des *greguerías*.

Outre les facteurs textuels (langue source, langue cible, effet, fonction et contexte) dont le traducteur est censé tenir compte et qui peuvent tantôt l'aider, tantôt compliquer son travail, J. Henry évoque aussi deux facteurs non textuels auxquels le traducteur peut avoir recours pour se sortir d'affaire. Il s'agit du « bagage cognitif » et de « l'association d'idées ». Le bagage cognitif du traducteur est l'ensemble de ses connaissances préalables, son « fonds de connaissances » pour reprendre les termes de J. Henry (2003, p. 173). En effet, comme le précise Marianne Lederer dans *La théorie interprétative de la traduction : un résumé*, « nul, pas plus le traducteur que le lecteur quelconque, n'aborde jamais un texte l'esprit vide de toute connaissance » (1997, p. 14). Nous disposons tous « d'un certain nombre de connaissances entièrement extérieures à la langue qui transmet l'information » et c'est grâce à celles-ci que « la langue prend un sens et que le texte est compris » (Lederer, 1997, pp. 14-15). Le traducteur peut puiser dans son bagage cognitif afin de trouver des solutions traductionnelles mais, comme le rappelle J. Henry, pour que ces dernières fonctionnent, c'est-à-dire aient l'effet escompté sur le lecteur, il doit veiller à ce que ce bagage soit partagé par les lecteurs potentiels du texte (2003, p. 173). L'association d'idées, quant à elle, est un « phénomène spontané inconscient » qui consiste, tout comme le recours au bagage cognitif, à introduire dans la traduction un élément extérieur au texte source, à la différence que cet élément est encore moins tangible dans le cas du recours à l'association d'idées (Henry, 2003, p. 175).

J. Henry rappelle en outre que, dans le cas de la traduction des jeux de mots, il est essentiel d'accorder une attention toute particulière à l'équilibre fond-forme. En effet, dans les jeux de mots, les signifiants, à savoir les images acoustiques associées à un concept (appelé le signifié)<sup>9</sup>, revêtent souvent une importance particulière. Jacqueline Henry explique d'ailleurs à ce sujet que le son ou « la chaîne de caractères » qui composent un mot sont parfois plus importants que ce que celui-ci dénote et qu'il arrive que le jeu phonique l'emporte sur la signification (2003, p. 87). Selon elle, face à un jeu de mots, le traducteur doit donc « évaluer le poids effectif de sa signification par rapport à celui de sa forme et, le cas échéant, ne pas tomber dans le piège de son apparente pertinence sémantique » (2003, p. 93). Cela signifie que le traducteur ne doit pas avoir peur de sacrifier le sens, c'est-à-dire d'utiliser d'autres termes que ceux qui équivaldraient à ceux du texte source, au profit de la forme quand cela se révèle pertinent ou que cette opération est nécessaire pour conserver l'effet voulu sur le lecteur.

Enfin, J. Henry dresse une typologie des différentes possibilités de traduction qui s'offrent au traducteur lorsque celui-ci est confronté à un jeu de mots. Ainsi, elle distingue quatre grands procédés de traduction des jeux de mots ponctuels<sup>10</sup>. Elle commence par présenter ce qu'elle appelle la traduction « isomorphe », qui consiste à conserver le même « modèle de composition », c'est-à-dire le même type de jeu(x) de mots, et les mêmes termes que l'original (2003, p. 177). Dans le cas d'une traduction isomorphe, il y a donc « égalité totale entre le jeu de mots source et le jeu de mots cible » (Henry, 2003, p. 177). Vient ensuite la traduction « homomorphe », avec laquelle le traducteur cherche à conserver le même type de jeu(x) de mots que dans l'original, tout en utilisant d'autres termes (Henry, 2003, p. 177). J. Henry fait remarquer que, contrairement à ce qu'on pourrait penser, ce type de traduction offre une certaine latitude au traducteur et que, même « en restant dans les limites de la traduction homomorphe, un même jeu de mots peut être traduit de plusieurs façons satisfaisantes » (2003, p. 179).

La troisième solution présentée par J. Henry est celle de la traduction « hétéromorphe ». Dans ce cas, le traducteur opte pour un procédé différent de celui de l'original (Henry, 2003,

---

<sup>9</sup> Ces notions ont été développées par Ferdinand de Saussure pendant ses cours de linguistique générale, lesquels ont ensuite fait l'objet d'un ouvrage posthume paru en 1916 aux éditions Payot.

<sup>10</sup> Chez J. Henry, les jeux de mots ponctuels se différencient des jeux de mots qui constituent le principe d'écriture d'un texte. Dans le cadre de ce travail, nous ne nous intéresserons qu'aux premiers. En effet, on ne peut considérer les *greguerías* comme les parties d'un seul et unique texte puisque, comme nous l'avons vu dans la partie de ce travail consacrée à leur définition (cf. point 3), ce sont des phrases brèves et indépendantes les unes des autres qui ont été publiées à des époques et dans des ouvrages divers.

p. 183). Cette option est généralement privilégiée lorsque la traduction homomorphe ne permet pas de produire un jeu de mots qui semble idiomatique dans la langue cible ou lorsque le recours à la traduction homomorphe pousserait le traducteur à aller à l'encontre des caractéristiques de la langue d'arrivée ou à produire un jeu de mots qui semblerait étrange dans le contexte cible (Henry, 2003, p. 183). Le but de la traduction hétéromorphe est de parvenir à un résultat fluide qui ne heurte pas le lecteur cible. Enfin, J. Henry évoque le choix de la traduction « libre », qu'elle divise en trois sous-catégories : la traduction de jeux de mots en non-jeux de mots, la traduction de non-jeux de mots en jeux de mots et la création totale (2003, pp. 187-192). La création totale consiste à « introduire un jeu verbal là où l'original ne présente aucune particularité formelle » (Henry, 2003, p. 190). Cette absence totale de particularité la distingue de la traduction de non-jeux de mots en jeux de mots car dans ce dernier cas, même si le texte source ne contient pas de jeu de mots, il présente déjà une spécificité (une allusion par exemple).

Avant de clôturer cette section consacrée à la typologie de J. Henry et aux défis de la traduction des jeux de mots, notons que, comme le fait justement remarquer J. Henry, les jeux de mots représentent un écart par rapport à la norme, c'est-à-dire par rapport à la langue standard, et jouent intentionnellement sur le double emploi du signifiant et du signifié, laissant parfois le premier dominer le second (2003, pp. 86-87). Par le biais des jeux de mots, l'auteur confère donc « aux signes une motivation dont les prive l'arbitraire saussurien dans les discours jugés plus conventionnels » (Henry, 2003, p. 90). En effet, en rapprochant des termes sur la base de leurs ressemblances formelles ou phoniques et non de leurs significations, l'auteur d'un jeu de mots lutte contre « l'arbitraire saussurien du signe ». Il défait les liens arbitraires qui unissent les signifiants et les signifiés et en établit de nouveaux, rapprochant les mots sur la base des ressemblances phoniques ou formelles qu'ils partagent. Si l'on s'en réfère à la section de ce travail consacrée à Ramón Gómez de la Serna (cf. point 2), on comprend pourquoi celui-ci a recours aux jeux de mots dans une partie de ses *greguerías*. De fait, par le biais de celles-ci, Ramón vise à jeter un regard neuf sur le monde, à établir de nouveaux liens entre les choses, ce que les jeux de mots lui permettent de réaliser. Ceux-ci étaient donc un instrument idéal pour l'auteur dans sa quête de réinvention de la réalité.

## 6. Analyse des *greguerías* sélectionnées et de leur traduction

Comme nous l'avons précisé dans l'introduction de ce travail, cette partie est consacrée à l'analyse des traductions des *greguerías* qui entrent dans les deux premières catégories de la classification de R. L. Jackson, c'est-à-dire les *greguerías* typographiques et de celles présentant un jeu de mots. L'analyse sera structurée de la manière suivante : une fois les *greguerías* sélectionnées réparties dans les catégories et sous-catégories établies par R. L. Jackson, nous les analyserons afin de tenter d'identifier le(s) jeu(x) qui les compose(nt). Nous nous intéresserons ensuite à leur traduction française afin de déterminer quelles sont les différences et les ressemblances entre texte source et texte cible. Enfin, sur la base de ces observations, nous tenterons d'identifier le type de traduction effectuée au moyen de la classification proposée par Jacqueline Henry, mettant ainsi celle-ci à l'épreuve. Au cours de notre analyse, nous mentionnerons les cas limites ou problématiques rencontrés et une fois toutes les *greguerías* sélectionnées passées en revue, nous établirons nos conclusions.

Les traductions des *greguerías* auxquelles nous nous intéresserons dans cette analyse ont toutes été réalisées par Laurie-Anne Laget et publiées dans son livre *Brouhahas*, anthologie bilingue de *greguerías* assortie de commentaires traductologiques. Maître de conférences à l'Institut d'Études Hispaniques de la faculté des Lettres de Sorbonne Université et membre statutaire du Centre de Recherches interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC), L.-A. Laget effectue des recherches dans le domaine des arts et littératures d'avant-garde, dans celui de la traduction, de l'adaptation et des phénomènes de transferts culturels, ou encore dans ceux de l'analyse du processus de création ou de la sociabilité culturelle et intellectuelle. Spécialiste de Ramón Gómez de la Serna et des *greguerías*, elle a publié plusieurs ouvrages et articles s'y référant, tels que, entre autres, *La fabrique de l'écrivain*, *Entre humour et cliché, le fonctionnement textuel de la greguería ramonienne* et *Ramón o la evidencia poética*. Elle a en outre contribué à la rédaction de plusieurs travaux sur le sujet<sup>11</sup> et est membre fondatrice et secrétaire de l'aiR, l'Asociación internacional Ramón Gómez de la Serna<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Pour obtenir plus d'informations au sujet des travaux réalisés par L.-A. Laget, vous pouvez consulter son *curriculum vitae* sur la page qui lui est consacrée par le CRIMIC sur le site de Sorbonne Université : <https://crimic-sorbonne.fr/chercheurs/laget-laurie-anne/>

<sup>12</sup> Fondée en 2017, celle-ci a pour but d'encourager les études relatives à la vie et à l'œuvre de l'auteur. Pour plus d'informations, consultez la page facebook de l'association : <https://www.facebook.com/AsociacionRamon/>

Il est important de mentionner que seule une partie des *greguerías* a été traduite par L.-A. Laget et que, par conséquent, l'échantillon analysé dans la suite de ce travail n'est pas exhaustif. En effet, parmi les milliers de *greguerías* rassemblées au long des 1592 pages que compte le *Total de Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, L.-A. Laget en a sélectionnées et traduites une ou deux par page afin de proposer à ses lecteurs un panorama des différentes *greguerías* existantes. Notons qu'avant de se lancer dans la traduction de cette œuvre complexe que sont les *greguerías*, L.-A. Laget n'a pas manqué de consulter les différentes traductions déjà réalisées par le passé et notamment celle de Georges Tyras et Jean-François Carcelen (2005), qu'elle cite dans l'un des commentaires formulés dans la préface de *Brouhahas*. Nous nous intéresserons de plus près à cette autre version française des *greguerías* ultérieurement.

## 6.1. *Greguerías* typographiques

### 6.1.1. *Greguerías* typographiques universelles

Cette catégorie est assez fournie et voit souvent les mêmes procédés se répéter, c'est pourquoi nous avons décidé de rassembler certaines *greguerías* plutôt que de les analyser individuellement de manière détaillée, ce qui aurait conduit à de nombreuses répétitions. Nous nous attarderons sur celles que nous estimons être représentatives d'un groupe ou qui présentent des particularités supplémentaires, que ce soit au niveau du texte source ou cible.

L'un des mécanismes que l'on retrouve souvent dans les *greguerías* typographiques universelles consiste à jouer sur la ressemblance formelle entre une lettre et une situation ou un objet donné. C'est par exemple le cas des *greguerías* suivantes :

- *La Y griega mayúscula es la copa de champaña del alfabeto.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 182)

Le Y majuscule, c'est la coupe de champagne de l'alphabet. (Laget, 2018, p. 183)

Ici, Ramón Gómez de la Serna compare la forme du « y » majuscule à celle d'une coupe de champagne à l'aide d'une métaphore *in praesentia*<sup>13</sup>. Cette métaphore étant conservée à l'identique en français, nous pouvons affirmer qu'il s'agit ici d'une traduction isomorphe.

---

<sup>13</sup> On parle d'une métaphore *in praesentia* lorsque le comparé, c'est-à-dire l'objet de la réalité qui évoque en nous une image, et le comparant, l'image en question, apparaissent explicitement dans le texte. Si l'un de ces deux éléments est rendu implicite, on parle alors de métaphore *in absentia*.

- *Las palabras con puntos suspensivos resultan aderezadas con guisantes.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 214)  
Les mots suivis de points de suspension sont des mots servis avec une garniture de petits pois. (Laget, 2018, p. 215)
- *Cuando se dicta « comillas » a la mecanógrafa se le pide que ponga patillas a lo escrito.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 436)  
Dicter des « guillemets » à la sténographe, c'est lui demander d'ajouter des rouflaquettes à l'écriture. (Laget, 2018, p. 437)
- *¡Hay que ver qué orgullosas de su espada están las palabras que llevan una p o una q al cinto!* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 218)  
Qu'ils sont fiers de leur épée, ces mots qui portent un p ou un q à la ceinture ! (Laget, 2018, p. 219)
- *Los ceros son los huevos de los que salieron las demás cifras.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 218)  
Les zéros sont les oeufs d'où sont sortis tous les autres chiffres. (Laget, 2018, p. 219)
- *El 8 es el reloj de arena de los números.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 500)  
Le 8, c'est le sablier des chiffres. (Laget, 2018, p. 501)

Les cinq *greguerías* ci-dessus suivent le même schéma que la première. Toutes contiennent une métaphore *in praesentia* grâce à laquelle Ramón Gómez de la Serna exploite la ressemblance formelle entre une lettre, un chiffre ou un signe typographique et un objet. Dans la traduction réalisée par L.-A. Laget, on remarque que la métaphore du texte source a été conservée à l'identique pour chacune des cinq *greguerías*. Nous nous trouvons donc en présence de cinq exemples de traduction isomorphe.

- *La B nunca acaba de disparar su flecha.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 342)  
Le B n'en finit pas de décocher sa flèche. (Laget, 2018, p. 343)

Cette *greguería* est semblable aux précédentes en ce sens qu'elle repose sur la ressemblance entre une lettre, le « B », et un objet, ici un arc à flèches. Cependant, contrairement à ce que nous avons observé jusqu'à présent, cette ressemblance n'est pas



exploitée par le biais d'une métaphore *in praesentia* mais bien par le biais d'une métaphore *in absentia*, puisque le comparant, c'est-à-dire l'élément qui image le comparé, et donc, dans le cas présent, l'arc à flèches, est implicite. Cette métaphore a pu être conservée à l'identique dans la traduction. Il s'agit donc une nouvelle fois d'une traduction isomorphe.

- $0 + 0 = beso$ . (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 192)  
 $0 + 0 = bécot$ . (Laget, 2018, p. 193)

Dans la *greguería* ci-dessus, qui prend la forme d'une addition, Ramón compare la forme du zéro à celle de deux bouches qui s'embrassent par le biais d'une métaphore *in absentia*. Notons qu'en espagnol, la formule comprend une assonance<sup>14</sup> en /o/. En français, L.-A. Laget a conservé l'énoncé en forme d'addition ainsi que la métaphore *in absentia* du texte source. De plus, en choisissant le terme « bécot », synonyme de bisou, elle parvient également à conserver l'assonance en /o/ de l'original. Dans ce cas-ci, on peut donc parler de traduction isomorphe.

- *Toldo tiene en la T la cobijadora sombrilla que cubre el resto de las letras de su palabra*. (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 218)

Le T de la Toile abrite de son ombre les autres lettres du mot. (Laget, 2018, p. 219)

Cette *greguería* typographique exploite la ressemblance formelle entre la lettre T et un « toldo » (parasol, auvent) par le biais d'une métaphore *in praesentia*. Cette dernière est conservée mais légèrement adaptée dans la traduction française puisque le « toldo » devient « toile ». Il s'agit donc d'une traduction homomorphe. En outre, cette *greguería* présente la particularité d'être accompagnée du dessin suivant :



---

<sup>14</sup> Comme l'indique Christine Klein-Lataud dans *Précis des figures de style*, « l'assonance est la répétition de voyelles » (1991, p. 26).

Or, la présence d'une image constitue un paramètre supplémentaire dont le traducteur doit tenir compte. Dans le cas présent, il est intéressant de remarquer que l'illustration accompagnant la *greguería* espagnole a été conservée telle quelle dans la traduction française, sans faire l'objet d'une quelconque note. Pourtant, la *greguería* traduite ne présente plus aucune trace du mot « *toldo* » remplacé par le mot « toile » en français. Nul doute donc que le lectorat cible identifiera immédiatement ce dessin comme un élément étranger. Cependant, si dans d'autres circonstances ce choix aurait pu surprendre et désarçonner plus d'un lecteur, il n'est pas particulièrement étonnant que Laurie-Anne Laget ait décidé de le conserver. En effet, contrairement à la traduction des *greguerías* proposée par Georges Tyras et Jean-François Carcelen (2005), qui se présente sous la forme d'un ouvrage exclusivement composé en français ne laissant jamais apparaître les *greguerías* espagnoles, dans *Brouhahas*, la traduction des *greguerías* proposée par L.-A. Laget, le lecteur a accès aux *greguerías* originales. En effet, l'ouvrage de cette dernière est une anthologie bilingue qui met en regard les *greguerías* espagnoles et leur traduction française et rassemble quelques commentaires sur les choix traductologiques opérés. Le lecteur de *Brouhahas* s'attend donc à rencontrer des éléments étrangers et ne sera probablement pas trop perturbé par la présence d'une illustration espagnole dans le texte.

- *Los corderos llenan de B B B B B el paisaje.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 332)

Les moutons remplissent de B B B B B le paysage. (Laget, 2018, p. 333)

Cette *greguería* contient une métaphore *in praesentia* qui repose sur la ressemblance formelle entre un mouton et la lettre B, particulièrement frappante si on oriente les « bosses » du « B » vers le haut de la page. Outre la ressemblance formelle, il existe également une ressemblance phonique entre la lettre B et le bêlement du mouton, qui devient évidente lorsque la *greguería* est lue à haute voix. En français, on constate que L.-A. Laget a conservé la métaphore du texte source à l'identique et que le jeu phonique fonctionne aussi bien qu'en espagnol. Il s'agit par conséquent d'une traduction isomorphe.

- *El señor I... iba tan tranquilo cuando los ladrones le asaltaron y se convirtió en el señor Y.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 348)

Monsieur I... marchait tranquillement quand il s'est fait attaquer par des voleurs et s'est transformé en monsieur Y. (Laget, 2018, p. 349)

Dans le cas exposé ci-dessus, Ramón Gomez de la Serna introduit dans sa *greguería* deux métaphores *in absentia* au moyen desquelles il exploite d'abord la ressemblance formelle entre la lettre I et un homme qui se tient droit et puis celle entre le « Y » et un homme qui lève les bras. Si aucun des deux comparants n'apparaît dans l'énoncé, le premier est induit par le mot « *señor* » et le second par la proposition « *los ladrones le asaltaron* » (les voleurs l'ont attaqué). Ces deux métaphores sont conservées à l'identique en français puisque les lettres utilisées sont les mêmes que celles du texte source et que les termes choisis par L.-A. Laget sont équivalents aux termes espagnols. Il s'agit donc d'une traduction isomorphe.

- *La L parece largar un puntapié a la letra que lleva al lado.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 288)

On dirait que le L balance un coup de pied à la lettre qui le suit. (Laget, 2018, p. 289)

- *El 5 es un número que baila.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 294)
- Le 5 est un chiffre dansant. (Laget, 2018, p. 295)

Les deux *greguerías* ci-dessus fonctionnent selon le même mécanisme que la précédente. Elles contiennent toutes deux une métaphore *in absentia* qui est rendue de manière isomorphe en français par L-A Laget.

D'autres *greguerías* reposent quant à elles sur la comparaison de deux lettres.

- *La W es una M haciendo la plancha.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 290)

Le W, c'est un M qui fait le poirier. (Laget, 2018, p. 291)

Dans ce cas-ci par exemple, Ramón Gómez de la Serna joue sur la ressemblance entre le « W » et le « M », qui semblent n'être en fait qu'une seule et même lettre orientée différemment. Dans sa traduction, L.-A. Laget exploite elle aussi cette ressemblance mais le fait au moyen d'une expression différente de celle de l'original. En effet, là où Ramón relie les deux lettres en utilisant l'expression « *hacer la plancha* » (faire la planche), L.-A. Laget

préfère utiliser « faire le poirier ». Il s'agit donc d'une traduction homomorphe. Notons cependant que malgré cette différence terminologique, l'effet produit par le texte cible est similaire à celui du texte source.

- *La « q » es la « p » que vuelve de paseo.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 402)

Le « q » est un « p » qui revient de sa promenade. (Laget, 2018, p. 403)

Cette *greguería* repose sur la même mécanique que la précédente. Elle exploite la ressemblance entre le « q » et le « p », qui semblent être les versions inversées d'une seule et même lettre. En français, la *greguería* est traduite de manière isomorphe puisque le procédé est reproduit à l'identique et que les termes employés sont équivalents à ceux du texte cible.

- *La M siempre se sentirá superior a la N.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 310)

Le *M* se sentira toujours supérieur au *N*. (Laget, 2018, p. 311)

Après avoir comparé le « M » et le « W », Ramón Gómez de la Serna joue sur la ressemblance formelle entre le « M » et le « N », que seul un trait sépare. Ce trait supplémentaire permet au « M » d'avoir deux « bosses » alors que le « N » n'en compte qu'une. C'est à cette « bosse » supplémentaire que Ramón fait implicitement référence pour justifier le fait que le « M » soit « *superior* » au « N ». Dans la traduction de L.-A. Laget, les mêmes lettres sont comparées de la même façon, c'est pourquoi on peut parler de traduction isomorphe.

Certaines *greguerías* peuvent également prendre la forme de simples réflexions.

- *No sé por qué la I mayúscula ha de quedarse sin su punto.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 250)

Je ne comprends pas pourquoi le I majuscule devrait être privé de son point. (Laget, 2018, p. 251)

Dans le cas présent, Ramón formule une réflexion sur l'apparence du « i », qui une fois écrit en grande capitale, voit son point disparaître. Cette *greguería* ne comprend pas de jeu phonique ou sémantique particulier et a été traduite de manière isomorphe.

- L L L L L L L L L L : eles mayúsculas de paseo. (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 170)

L L L L L L L L L L : l majuscules en promenade. (Laget, 2018, p. 171)

Tout comme la *greguería* précédente, celle exposée ci-dessus ne comprend pas de jeu phonique ou sémantique particulier. En effet, elle consiste simplement en une suite de « L » majuscules que Ramón Gómez de la Serna décrit comme étant en promenade. Cette *greguería* a été rendue à l'identique en français, on peut par conséquent parler de traduction isomorphe.

Si toutes les *greguerías* analysées ci-dessus appartiennent très clairement à la catégorie des *greguerías* typographiques, d'autres sont plus difficiles à classer. C'est le cas des *greguerías* ci-dessous, qui auraient peut-être pu entrer dans d'autres catégories mais que nous avons finalement décidé d'aborder dès maintenant en raison de la présence en leur sein d'un jeu tournant autour d'une lettre.

- *El hambre del hambriento no tiene hache porque el verdadero hambriento se la ha zampado.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 192)

L'appétit de l'affamé n'a qu'un seul p, car le véritable affamé a englouti l'autre. (Laget, 2018, p. 193)

Dans la *greguería* ci-dessus, Ramón Gómez de la Serna joue sur différents aspects. Il exploite tout d'abord l'aspect phonique puisque le terme « *hambre* » (faim, appétit) partage avec « *hambriento* » (affamé), répété à deux reprises, les quatre mêmes premiers phonèmes, à savoir /a/, /m/, /b/ et /r/. L'auteur s'appuie ensuite sur la prononciation de « *hambre* », dont le « h » est muet, et sur la signification de « *hambriento* » (affamé) pour établir un nouveau lien sémantique et motiver le fait que le « h » de « *hambre* » ne se prononce pas. En effet, le « h » de « *hambre* » serait muet parce qu'il aurait été avalé par « *el hambriento* ». Dans sa traduction, L.-A. Laget parvient à reproduire le mécanisme phonético-sémantique du texte source au prix d'une petite adaptation. En effet, la traductrice a choisi de rendre le terme « *hambre* » par « appétit », un de ses équivalents français. Celui-ci présente la particularité de s'écrire avec deux « p ». Or, tout comme le « h » de « *hambre* », le deuxième « p » d'« appétit » (/apeti/) est muet puisque rien dans la prononciation de ce mot ne permet de déterminer la présence d'un deuxième « p » à l'écrit. En français, l'explication, (et donc le lien sémantique) reste la même qu'en espagnol : le « p » ne se prononce pas car il a été avalé par l'« affamé », l'équivalent de « *el hambriento* ». En ce qui concerne le jeu exclusivement

phonique, on remarque que le terme « affamé » apparaît à deux reprises dans la *greguería* traduite, tout comme « hambriento » en espagnol, et qu'il partage avec « appétit » (/apeti/), « affamé » (/afame/) et « p » (/pe/) une assonance en /e/. Au vu des adaptations réalisées par L.-A. Laget, on peut dire qu'il s'agit ici d'une traduction homomorphe.

- *Los bostezos son oes que huyen.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 262)

Les bâillements sont des â en fuite. (Laget, 2018, p. 263)

La *greguería* ci-dessus repose sur un jeu sonore implicite. En effet, en parlant de « oes que huyen » (des « o » qui fuient), Ramón Gómez de la Serna fait sans doute implicitement référence au bruit que nous faisons lorsque nous bâillons. Notons en outre que la forme du « o » peut évoquer la forme d'une bouche ouverte pour bâiller et que le son /o/ se répète à deux reprises dans « bostezos ». Dans sa traduction, L.-A. Laget a procédé à une adaptation en transformant les « oes » en « â ». Tout comme le « o », le son long du « â » évoque le bruit d'un bâillement. De plus, la lettre « â » est contenue dans « bâillement », comme l'était le « o » dans « bostezos ». Par contre, d'un point de vue formel, le « â » ressemble moins à une bouche ouverte que le « o ». En résumé, le procédé du texte source a été conservé mais a nécessité de recourir à une adaptation terminologique, il s'agit donc d'une traduction homomorphe.

- *El mayor desengaño de mi vida fue cuando comprobé que océano solo se escribe con una c, cuando sus ces deberían ser más de dos, porque representan las olas: occcéano.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 372)

Ma plus grande déception fut de réaliser que l'océan ne s'écrit qu'avec un seul c, alors qu'il devrait en avoir au moins deux, voire davantage, car chaque c représente une vague : occcéan. (Laget, 2018, p. 373)

Dans cette *greguería*, Ramón Gómez de la Serna associe la forme du « c » à celle de la « ola » (vague) au moyen d'une métaphore *in praesentia*. Il plaide ensuite pour l'adaptation orthographique de « océano » (océan) puisque si le « c » représente une vague, écrire « océano » avec un seul « c » reviendrait à considérer qu'il n'y a qu'une seule vague sur l'océan, ce qui est loin d'être le cas. Selon Ramón, « océano » devrait donc s'écrire « occcéano » afin de représenter les nombreuses vagues qui l'animent. Dans sa traduction,

L.-A. Laget n'a procédé à aucune adaptation particulière et a conservé la métaphore *in praesentia* ainsi que le plaidoyer de Ramón intacts. Il s'agit donc d'une traduction isomorphe.

- *Lo malo del ronquido es que no emplea más que una letra, la R.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 368)

Le problème avec le ronflement c'est qu'il ne connaît qu'une seule lettre : le R. (Laget, 2018, p. 369)

La *greguería* ci-dessus repose une nouvelle fois sur un jeu sonore implicite. En disant du « *ronquido* » (ronflement) qu'il n'a recours qu'à la lettre R (« *no emplea más que una letra, la R* »), Ramón fait implicitement référence au son du ronflement. D'ailleurs, une des onomatopées possibles pour le ronflement est « Rrrrrr ». Par le biais de sa *greguería*, Ramón parvient donc à activer le son du ronflement dans l'esprit de son lecteur. La *greguería* traduite repose sur le même procédé de suggestion sonore que le texte source et les termes employés par Laurie-Anne Laget sont équivalents à ceux de l'espagnol. On peut donc parler ici de traduction isomorphe.

#### 6.1.2. *Greguerías typographiques spécifiques*

- *La ñ dice adiós con su pañuelo a los niños y a los ñoños.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 248)

L'apostrophe agite en signe d'adieu son mouchoir vers l'assistance. (Laget, 2018, p. 249)

Ici la *greguería* espagnole présente une allitération<sup>15</sup> en /ɲ/. En effet, la consonne « ñ » est répétée à cinq reprises. En outre, à l'aide d'une métaphore *in praesentia*, Ramón souligne la ressemblance formelle entre le tilde du « ñ » et un mouchoir qu'on agite pour saluer quelqu'un. Dans la traduction française, l'allitération en /ɲ/ a disparu. Le « ñ », consonne qui n'existe pas dans notre langue, a été remplacé par l'apostrophe, qui, elle aussi, peut faire penser à la forme d'un mouchoir qu'on agite<sup>16</sup>. Si L.-A. Laget n'a pas conservé le jeu phonique, elle a cependant réussi à maintenir la métaphore et à l'adapter à la langue cible en modifiant le comparé. Si nous considérons le jeu phonique et le jeu sémantique comme

---

<sup>15</sup> Une allitération est une « répétition de consonnes », qui, le plus souvent, concerne les consonnes initiales des mots (Klein-Lataud et Baudot, 1991, p. 24).

<sup>16</sup> À ce sujet, L.-A. Laget explique : « Étant donné que la lettre ñ n'existe pas en français, je l'ai remplacée par une apostrophe, le signe le plus aérien dont nous disposions » (2018, p. 249).

deux éléments séparés, nous pouvons donc qualifier la traduction de la métaphore de traduction homomorphe et parler de non-traduction de l'allitération. Par contre, si nous partons du principe que nous nous trouvons en présence d'un seul jeu de mots aux multiples facettes, alors il devient compliqué de classer la traduction de L.-A. Laget dans une case unique de la typologie de J. Henry et nous pouvons considérer que nous nous trouvons devant un cas limite.

- *La eñe tiene el ceño fruncido.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 270)

Le e circonflexe est circonspect. (Laget, 2018, p. 271)

En espagnol, la *greguería* ci-dessus comporte une métaphore *in praesentia*, qui souligne la ressemblance entre la forme du tilde du « ñ » et celle d'un sourcil froncé (« *ceño fruncido* »). On remarque également une certaine ressemblance phonique entre la prononciation de « *eñe* » (/eɲe/) « *tiene* » (/tiene/) et « *ceño* » (/seɲo/). On pourrait ici parler d'une assonance en /e/ ainsi que d'une allitération approximative, étant donné la proximité des sons /ɲ/ et /n/. En français, L.-A. Laget a procédé à une adaptation en remplaçant le « *eñe* » du texte source par un « e circonflexe » dans le texte cible. Cette adaptation du comparé permet de conserver l'image induite par la métaphore espagnole puisque, tout comme le tilde du « ñ », l'accent du « ê » présente une certaine ressemblance formelle avec nos sourcils. Si la métaphore a bien été conservée en français, on remarque cependant qu'il ne s'agit plus d'une métaphore *in praesentia* mais bien d'une métaphore *in absentia*. En effet, le comparant, qui apparaissait clairement en espagnol, « *ceño* » (sourcil), n'est plus que suggéré par l'adjectif « circonspect » en français. En outre, il est intéressant de constater que, comme dans le texte source, la traduction contient un jeu phonique. Il n'est cependant plus question d'assonance ou d'allitération mais bien de paronomase, c'est-à-dire du rapprochement de termes à la prononciation voisine, puisque « circonflexe » et « circonspect » ont en commun leurs deux syllabes initiales, /sir/ et /kɔ̃/. Dans le cas de la *greguería* qui nous occupe, nous passons donc d'une métaphore *in praesentia* à une métaphore *in absentia* et d'une combinaison allitération-assonance à une paronomase. Si les procédés utilisés par L.-A. Laget en français diffèrent quelque peu de ceux employés en espagnol, ceux-ci restent cependant assez proches des jeux du texte original et l'effet produit par le texte cible sur ses lecteurs reste fort similaire à celui produit par le texte source. Selon nous, nous nous trouvons ici devant un premier cas limite de la classification de Jacqueline Henry. En effet, au moment de





ces deux métaphores tout en choisissant des termes équivalents à ceux du texte source. Cependant, afin de reproduire l'effet de l'original, la suite de lettres a dû être adaptée. En effet, les « ñ » des « *niños* » sont devenus les « é » des élèves et le « M » de « *maestra* » le « I » d'instituteur. Nous nous trouvons donc en présence d'une traduction homomorphe.

## 6.2. *Greguerías* contenant un jeu de mots

### 6.2.1. Altération de proverbes ou de dictons

- *Al cocinero inexperto se le caen los ajos.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 164)

L'apprenti cuisinier a les paupiettes lourdes. (Laget, 2018, p. 165)

Dans la *greguería* ci-dessus, Ramón Gómez de la Serna altère l'expression « *caérsele a alguien los ojos* », qui indique que quelqu'un se trouve dans un état d'épuisement, par le biais d'un calembour paronymique *in absentia*<sup>17</sup>. En effet, il remplace « *ojos* » (yeux) par « *ajos* » (aulx), un terme à la prononciation quasiment identique qui présente également la particularité de relever du domaine de la cuisine et résonne donc tout particulièrement avec le terme « *cocinero* » (cuisinier). Dans sa traduction, L.-A. Laget a choisi d'altérer l'expression « avoir les paupières lourdes », dont le sens est similaire à celui de l'expression choisie par Ramón Gómez de la Serna. Pour parvenir à ses fins, la traductrice a elle aussi eu recours à un calembour paronymique *in absentia* puisqu'elle a substitué le terme « paupiettes » aux « paupières ». Ce choix lui permet de conserver le procédé employé dans le texte source mais aussi d'insérer un terme issu du domaine culinaire dans l'expression, comme c'était le cas en espagnol<sup>18</sup>. Au vu des éléments mentionnés ci-dessus, nous pouvons conclure que L.-A. Laget a procédé à une traduction homomorphe.

---

<sup>17</sup> Un calembour paronymique *in absentia* est un énoncé qui exploite la paronomase, c'est-à-dire la ressemblance phonique partielle, de plusieurs termes, dits paronymes, dont l'un est absent de l'énoncé. Notons que si les paronymes se ressemblent d'un point de vue phonique, ils « diffèrent par le sens » (Klein-Lataud et Baudot, 1991, p. 28).

<sup>18</sup> Au sujet de cette *greguería*, L.-A. Laget déclare dans *Brouhahas* que « plusieurs solutions étaient envisageables : altérer légèrement le sens pour être fidèle à la lettre en adoptant une traduction du type “ L'apprenti cuisinier n'en croit pas ses aulx ” (l'épuisement a été remplacé [par] l'ébahissement du personnage, ce qui permet de conserver le jeu sur los ojos / los ajos, devenus les yeux / les aulx) ou bien – c'est la traduction finalement retenue – respecter avant tout le sens et adapter le jeu de mots en ayant recours à une substitution équivalente (une partie du corps – les paupières, au lieu des yeux – par un ingrédient de cuisine) ». Et d'ajouter : « J'avais même envisagé, cette fois-ci sans jeu de substitution, mais par un simple effet d'écho, en changeant de corps de métier, la traduction suivante : “ L'apprenti sommelier tombe de sommeil. ” » (2018, p. 43).

- *Nunca es tarde cuando la sopa es buena.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 236)

Il n'est jamais trop tard pour ne rien faire. (Laget, 2018, p. 237)

Cette *greguería* repose sur l'altération du proverbe « *nunca es tarde cuando la dicha es buena* », qui signifie « il n'est jamais trop tard pour bien faire » (Laget, 2018, p. 236). En effet, Ramón Gómez de la Serna s'est amusé à substituer le terme « *sopa* » (soupe) à la « *dicha* » (bonheur, chance). Il est intéressant de souligner que ces deux termes ne sont ni homophones, ni homonymes<sup>19</sup>, ni paronymes. C'est pourquoi nous préférons parler de substitution plutôt que de calembour dans ce cas précis. En français, L.-A. Laget a choisi de jouer avec l'expression « il n'est jamais trop tard pour bien faire », qu'elle transforme en « il n'est jamais trop tard pour ne rien faire » en remplaçant « bien » par « rien » et en y introduisant la négation « ne ». S'il est question d'une simple substitution en espagnol, en français, nous pouvons aller plus loin et parler de calembour paronymique. En effet, « bien » et « rien » se prononcent de manière presque identique, ce sont donc des paronymes. D'un point de vue terminologique, même si l'expression française choisie par L.-A. Laget est reconnue comme la traduction de l'expression espagnole, nous ne pouvons pas vraiment dire que les deux expressions sont strictement identiques, puisqu'elles ne reposent pas sur des termes équivalents. Nous nous trouvons donc une nouvelle fois en présence d'un cas limite. En effet, comme les calembours paronymiques font partie des procédés de substitution, nous pourrions considérer que L.-A. Laget a eu recours au même type de jeu phonique que dans l'original et n'a fait qu'augmenter un peu le degré de ressemblance phonique des termes de l'énoncé, ce qui nous permettrait de parler de traduction homomorphe. Cependant, nous pourrions également considérer que le renforcement de la ressemblance phonique par l'introduction d'une paronomase dans l'énoncé est une modification suffisante pour parler de traduction hétéromorphe.

---

<sup>19</sup> Des homophones sont des termes qui ont la même prononciation mais une graphie différente, alors que des homonymes ont la même prononciation et la même graphie (Henry, 2003, p.289).

- *No lleves el corazón en la mano, que se te va a perder.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 304)

N'ayez pas le cœur sur la main : vous risqueriez de le perdre. (Laget, 2018, p. 305)

La *greguería* ci-dessus contient un calembour sémique<sup>20</sup> jouant sur l'opposition sens propre/sens figuré. En effet, la présence de « *que se te va a perder* » (tu vas le perdre) indique que l'expression « *llevar el corazón en la mano* » (avoir le cœur sur la main), qui au figuré signifie faire preuve de générosité, est ici interprétée dans son sens littéral. Dans sa traduction, L.-A. Laget conserve ce jeu entre sens littéral et figuré et emploie l'expression « avoir le cœur sur la main », strict équivalent de l'expression espagnole. Selon nous, nous pouvons donc parler ici de traduction isomorphe. Cependant, la question se pose de savoir si le passage de la deuxième personne du singulier à la deuxième personne du pluriel peut être perçu comme une modification suffisante pour ne plus parler de traduction isomorphe mais bien de traduction homomorphe. Dans ce cas-ci, nous avons considéré que la modification était minime et ne justifiait pas de qualifier la traduction de traduction homomorphe. Cependant, cela reste de l'ordre de la subjectivité et de l'avis personnel, ce qui veut dire que quelqu'un d'autre pourrait avoir un avis différent sur la question.

- « *Matar el tiempo* » es una fanfarronada de bravucón. (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 310)

« Tuer le temps », c'est une rodomontade de fanfaron. (Laget, 2018, p. 311)

Cette *greguería* repose sur le même procédé que la précédente, c'est-à-dire sur un calembour sémique opposant sens propre et sens figuré. Ramón Gómez de la Serna joue ici avec l'expression « *matar el tiempo* » (tuer le temps), qu'il commente comme s'il la prenait au pied de la lettre. En effet, en disant que c'est « *una fanfarronada de bravucón* » (fanfaronnade de crâneur), il souligne l'incongruité de vouloir « *matar* » (tuer) un élément abstrait tel que le temps. En français, L.-A. Laget a conservé le calembour du texte source tout en employant des termes équivalents à ceux de l'espagnol (ou des synonymes). On peut donc parler de traduction isomorphe. Cependant, une nouvelle fois, tout est une question de perception. Nous avons en effet considéré que l'emploi de synonymes ne justifiait pas de parler de traduction homomorphe. Or, certains verront peut-être dans ce choix terminologique

---

<sup>20</sup> Un calembour sémique est un énoncé qui « exploite les multiples significations des mots » (Henry, 2003, p. 288).

une volonté d'éviter les termes employés en espagnol et préféreront par conséquent classer cette traduction dans la catégorie des traductions homomorphes.

- *Tomó tan en serio eso de « ahogar sus penas » que se tiró al río.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 340)

Il a pris l'expression « noyer son chagrin » si au sérieux qu'il s'est jeté dans le fleuve. (Laget, 2018, p. 341)

Dans la *greguería* ci-dessus, Ramón Gómez de la Serna joue une nouvelle fois avec le sens littéral et le sens figuré d'une expression par le biais d'un calembour sémique. Ainsi raconte-t-il l'histoire de ce personnage qui, prenant l'expression « *ahogar sus penas* » (noyer son chagrin) au pied de la lettre, s'est jeté à l'eau. Dans sa traduction, L.-A. Laget conserve une fois encore le jeu de mots du texte source. De surcroît, les termes de l'expression qu'elle utilise ainsi que ceux du reste de l'énoncé sont équivalents aux termes employés dans la langue source. Cette traduction peut par conséquent être qualifiée de traduction isomorphe.

- *No arranques más pestañas a las margaritas porque el « no » siempre traicionará al « sí ».* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 352)

N'effeuillez plus la marguerite car le « pas du tout » finira toujours par trahir les « un peu, beaucoup... ». (Laget, 2018, p. 353)

Dans cette *greguería*, Ramón Gómez de la Serna ne joue pas avec une expression à proprement parler mais avec la tradition qui accompagne l'effeuillage d'une marguerite. En Espagne, on arrache les pétales de la marguerite pour répondre à la question « *¿me quiere?* » (est-ce qu'il/elle m'aime ?). Si la fleur a un nombre pair de pétales, la réponse est « *sí* » (oui), dans le cas contraire la réponse est « *no* » (non) (*Mayoflor*, 2017). En France, lorsqu'on effeuille une marguerite, on procède à une énumération pour compléter la phrase « il/elle m'aime... ». À chaque pétale arraché, la gradation de l'amour augmente. Ainsi, on passe de « un peu » à « beaucoup » puis « à la folie » avant de retomber à « pas du tout » et ainsi de suite. Dans le texte source, Ramón formule une mise en garde : après le « *sí* » vient toujours le « *no* ». En français, L.-A. Laget a conservé cette forme de mise en garde ainsi que l'image de la marguerite que l'on effeuille. Elle a cependant dû procéder à une adaptation des termes employés afin que la *greguería* traduite évoque la coutume française et provoque chez son lecteur le même effet que celui du texte source sur le lecteur espagnol. Soulignons également l'utilisation du terme « *pestañas* » (cils) dans l'original, sans doute choisi par Ramón en

raison de la ressemblance morphologique entre un pétale de marguerite et un cil. Dans la traduction de Laurie-Anne Laget, cette particularité ne transparait pas puisque la traductrice fait le choix d'employer le terme « effeuiller » pour rendre « arrancar las pestañas » (arracher les pétales). Dans le cas présent, si nous décidons de considérer chaque jeu de façon isolée pour faciliter le classement de leur traduction au moyen de la typologie de J. Henry, nous pouvons parler de traduction homomorphe du jeu autour de la tradition de l'effeuillage de la marguerite et de non-traduction du phénomène de substitution de « *pétalos* » par « *pestañas* ».

- *Frente al « yo » y al « superyó » está el « qué sé yo ».* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 356)

Au-delà du « moi » et du « surmoi », il y a le « qu'est-ce que j'en sais, moi ».

(Laget, 2018, p. 357)

Même si la *greguería* ci-dessus ne repose ni sur un proverbe, ni sur un dicton, ni sur une expression, il nous semble pertinent de l'inclure dans cette catégorie car il est tout de même fait allusion à des concepts figés et répandus. En effet, cette *greguería* fait référence aux notions de « yo » (moi) et de « superyó » (surmoi) de la philosophie freudienne. Ramón Gómez de la Serna s'en amuse en inventant une troisième notion, qui elle aussi contient un « yo » (moi) et qu'il place à la suite des notions freudiennes. Dans sa traduction, Laurie-Anne Laget a utilisé la traduction française déjà existante de ces deux concepts initialement formulés en allemand et a traduit l'invention de Ramón par des termes équivalents à ceux du texte source. On peut par conséquent parler de traduction isomorphe.

- – *Y usted, ¿por qué piensa tanto?*  
– *Para no morir el día menos pensado.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 454)  
– Mais pourquoi êtes-vous toujours en train d'attendre ?  
– Pour ne pas mourir le jour où je m'y attendrai le moins. (Laget, 2018, p. 455)

Cette *greguería* est construite autour de l'expression figée « *el día menos pensado* », qui signifie « le jour où on s'y attend le moins ». Comme l'explique Laurie-Anne Laget dans *Brouhahas* (Laget, 2018, p. 455), Ramón Gómez de la Serna joue sur la polysémie de l'expression « *el día menos pensado* », qui, outre le sens déjà cité, peut également vouloir dire « le jour où j'aurai le moins pensé ». Ainsi, en introduisant « *piensa* », forme conjuguée du verbe « *pensar* » (penser) dans la question, Ramón active les deux sens possibles de « *el día*

*menos pensado* » et provoque ainsi une ambiguïté. Dans sa traduction, L.-A. Laget a conservé le jeu polysémique du texte source. Cependant, afin de parvenir à déclencher sur ses lecteurs un effet semblable à celui provoqué par le texte source sur son lectorat, elle a choisi d'adapter la question en remplaçant le verbe « penser » par le verbe « attendre ». Elle active ainsi le double sens du verbe « attendre » comme l'avait fait Ramón avec « pensar » dans le texte espagnol. Ces observations nous permettent de conclure que nous sommes en présence d'une traduction homomorphe<sup>21</sup>.

- *Enfermedad estudiosa*: « *La enfermedad sigue su curso.* » (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 502)

Maladie studieuse : « La maladie est en cours. » (Laget, 2018, p. 503)

Dans cette *greguería*, Ramón Gómez de la Serna exploite la polysémie du terme « *curso* » (cours) par le biais de l'expression « *seguir su curso* » (suivre son cours), qui peut vouloir dire au figuré « évoluer dans la même direction, continuer » (*Le Petit Robert*, s.d.) et dans un sens plus littéral « assister à un cours ». En associant de manière surprenante le substantif « *enfermedad* » (maladie) à l'adjectif « *estudiosa* » (studieuse) dans la première partie de la *greguería*, Ramón invite ses lecteurs à envisager la possibilité d'une double lecture de l'expression « *seguir su curso* ». Dans sa traduction, L.-A. Laget exploite elle aussi la polysémie du terme « cours » sans cependant employer l'expression « suivre son cours », équivalent français de « *seguir su curso* ». Elle lui préfère « être en cours », plus ambigu, qui peut qualifier une action en train d'être réalisée mais aussi désigner le fait d'assister à un cours. En outre, pour activer le double sens de l'expression dans l'esprit du lecteur, la traductrice reproduit l'association de « *maladie* » et « *studieuse* » présente dans l'original. Sur la base de ces observations, nous pouvons conclure qu'il s'agit ici d'une traduction homomorphe.

### 6.2.2. Jeux de mots exclusivement phonétiques

Parmi les *greguerías* sélectionnées et traduites par Laurie-Anne Laget, peu sont celles qui entrent dans la catégorie des *greguerías* contenant un jeu de mots exclusivement phonétique.

---

<sup>21</sup> Dans *Brouhahas*, Laurie-Anne Laget explique qu'elle avait également songé à une autre traduction pour cette *greguería* qui permettait « de conserver la question à l'identique en jouant sur un écho de sons avec la réponse » (2018, p. 455). Cette traduction est la suivante : « – Mais pourquoi pensez-vous autant ? / – Pour ne pas trépasser par inadvertance. » (2018, p. 455). La situation aurait donc été inversée puisque la question aurait été traduite de manière isomorphe et la réponse de façon hétéromorphe.

En effet, dans la plupart des cas, les créations de Ramón comportent à la fois un jeu sur le son et un jeu sur le sens, ce qui les classe dans la catégorie des *greguerías* contenant un jeu de mots phonético-conceptuel. Il n'est donc pas étonnant que cette dernière soit beaucoup plus fournie que celle qui nous occupe actuellement.

- *Con el dolor que hay en el « ¡ay! » se puede hacer un hai-kai.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 418)

De la douleur que contient un « aïe ! », on peut extraire un haïku. (Laget, 2018, p. 419)

Dans cette *greguería*, Ramón Gómez de la Serna exploite l'homophonie de « hay » (il y a), de « ¡ay! » (« aïe », cri de douleur) et de la première syllabe de « hai-kai » (haïku<sup>22</sup>), trois éléments prononcés /aj/. En français, L.-A. Laget a conservé la répétition du son /aj/ et a employé les termes français équivalents à ceux de l'espagnol. On remarque cependant que l'homophonie ne concerne plus que deux termes et non plus trois comme dans le texte source puisque le « hay » (il y a) du texte espagnol est traduit par « contient ». Se pose alors la question du classement de la traduction de L.-A. Laget dans une des catégories présentées par J. Henry. En ce qui nous concerne, nous aurions tendance à parler naturellement de traduction isomorphe. Toutefois, certains pourraient considérer que le passage d'une triple homophonie à une double homophonie constitue une modification du procédé employé et pourraient par conséquent qualifier la traduction de traduction hétéromorphe.

- *Primero fue el aeda, el poeta que sacaba del aire y del viento su inspiración.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 504)

Au commencement était l'aède, le poète qui puisait son inspiration dans l'air et le vent. (Laget, 2018, p. 505)

Dans la *greguería* ci-dessus, Ramón Gómez de la Serna joue avec le terme « aeda » (aède), qui désigne un poète de la Grèce primitive qui chantait ou récitait des poèmes célébrant les dieux et les héros en s'accompagnant sur la lyre (*Larousse*, s.d.). Ramón associe probablement ce personnage aux termes « aire » (air) et « viento » (vent) en raison de la ressemblance phonique que « aeda » /aeda/ partage avec certains dérivés de « aire » tels que « aéreo » /aereo/ et « aeración » /aeraθjon/. Étant donné que cette ressemblance phonique est

---

<sup>22</sup> Le haïku est un poème court japonais qui, dans sa forme classique, s'écrit sur trois lignes faisant respectivement cinq, sept et cinq syllabes (Antonini et Duteil, s.d.).



partielle et ne concerne que les deux premières syllabes des termes concernés, à savoir /a/ et /e/, nous pourrions parler ici d'un calembour paronymique *in absentia*. En français, le terme « aède » /æd/ partage lui aussi des similitudes phoniques avec des dérivés du terme « air », notamment avec « aérer » /aere/ et « aère » /aer/ ou « aérien » /aerjẽ/. Le calembour paronymique *in absentia* du texte source est donc toujours présent dans le texte cible et les termes employés dans les deux textes sont équivalents. Dans ce cas-ci, nous pouvons donc parler de traduction isomorphe. Il est cependant intéressant de remarquer que le syntagme « au commencement » s'accompagne d'une connotation religieuse du fait de son utilisation dans la traduction française de la Bible, et notamment dans la Genèse, chapitre 1, verset 1, où on peut lire « Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre. » (Segond, 1910). Or, cette connotation ne ressort pas en espagnol puisque dans *La Reina Valera* (1960), ce n'est pas le terme « primero » qui est utilisé dans la Genèse 1 :1 mais bien « *en el principio* » (« *En el principio creó Dios los cielos y la tierra.* »). Il y a donc dans la *greguería* française une allusion qui n'apparaît pas dans le texte source. On peut dès lors se demander s'il est pertinent de continuer à parler de traduction isomorphe. Si l'on considère cette allusion supplémentaire comme un changement minime, alors parler de traduction isomorphe semble toujours approprié. On peut également partir du principe que cet ajout constitue un élément suffisant pour qualifier la traduction de L.-A. Laget de traduction homomorphe ou encore s'intéresser séparément aux différents composants de l'énoncé et ainsi conclure que le calembour paronymique *in absentia* a été traduit de manière isomorphe alors que l'allusion résulte d'une création totale. Voici donc un bel exemple de cas limite de la typologie de J. Henry.

### 6.2.3. Jeux de mots phonético-conceptuels

- *Diccionario quiere decir millonario en palabras.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 200)

Dictionnaire veut dire millionnaire en mots. (Laget, 2018, p. 201)

Dans cette *greguería*, Ramón rapproche « *diccionario* » (dictionnaire) et « *millonario* » (millionnaire), deux mots qui ont la particularité de partager une rime riche. On parle de rime riche lorsque des termes ont en commun les mêmes phonèmes finaux. C'est bien le cas ici puisque « *diccionario* » et « *millonario* » partagent la même terminaison, à savoir les phonèmes /o/, /n/, /a/, /r/, /i/ et /o/. S'ils se ressemblent d'un point de vue phonique, ces deux termes ont des significations totalement différentes. Cependant, par le biais de cette *greguería*, Ramón Gómez de la Serna établit un nouveau lien sémantique entre eux. Après

tout, il est vrai qu'un « *diccionario* » rassemble de très nombreux mots (« *palabras* ») et est donc en quelque sorte « *millionario en palabras* ». Dans sa traduction, L.-A. Laget a conservé des termes équivalents à ceux du texte source. Le nouveau lien sémantique créé par Ramón existe donc toujours en français et tout comme dans l'original, la *greguería* française comporte une rime riche entre « dictionnaire » et « millionnaire », qui repose sur la répétition des phonèmes /j/, /ɔ/, /n/, /ɛ/ et /r/. Il s'agit donc d'une traduction isomorphe.

- *Bibliómano es una especie de cleptómano de los libros.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 288)

Le bibliomane est une sorte de cleptomane de livres. (Laget, 2018, p. 289)

Cette *greguería* est construite selon le même schéma que la précédente. Ramón associe le terme « bibliómano » (bibliomane), désignant une personne qui collectionne les livres de manière compulsive, au terme « cleptómano » (cleptomane), qui fait référence à une personne qui ne peut s'empêcher de commettre des vols. Outre le fait d'être utilisés pour qualifier des personnes souffrant d'un trouble psychique, ces deux termes ont en commun leurs cinq derniers phonèmes, à savoir /o/, /m/, /a/, /n/ et /o/. Ils partagent donc une rime riche. En les plaçant au centre d'une de ses *greguerías*, Ramón crée entre eux un lien sémantique inédit et transforme le collectionneur compulsif en voleur de livres. Dans la traduction, ce lien est reproduit à l'identique. Laurie-Anne Laget a conservé des termes équivalents à ceux du texte cible, qui, comme ces derniers, comportent une rime riche. Nous pouvons donc une nouvelle fois parler de traduction isomorphe.

- *Las quisquillas son las cosquillas del apetito.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 370)

Les croustilles titillent l'appétit. (Laget, 2018, p. 371)

Cette *greguería* rapproche les termes « *quisquillas* » et « *cosquillas* », deux paronymes qui n'ont a priori pas grand-chose en commun sémantiquement parlant. Ramón Gómez de la Serna parvient cependant à les rapprocher par le biais d'une métaphore *in praesentia*. Il assimile en effet les « *quisquillas* » (crevettes), mets apéritif très apprécié des Espagnols, à des « *cosquillas* » (chatouilles), ce qui est compréhensible puisque prendre un apéritif sert généralement à ouvrir l'appétit et donc en quelque sorte à le « chatouiller ». Dans sa traduction, L.-A. Laget conserve la même image mais transforme la métaphore *in praesentia* du texte source en une métaphore *in absentia*. En effet, en français, le comparant de

« croustilles », traduction choisie pour « *quisquillas* », n'apparaît pas explicitement mais est induit par la présence du verbe conjugué « titillent ».

Revenons à présent sur la traduction de « *quisquillas* » par « croustilles ». En choisissant le terme « croustilles », synonyme québécois du mot « chips », L.-A. Laget procède à une adaptation d'ordre culturel. En effet, en France, il est bien plus fréquent de servir des chips à l'apéritif que des crevettes. L'image des chips parlera donc plus à un public francophone que celle des crevettes. Cependant, notons que le choix d'employer un terme québécois modifie quelque peu l'effet de la *greguería* sur la plupart des lecteurs francophones puisque cela introduit dans le texte cible une certaine sensation d'étrangeté, ou du moins d'exotisme, absente du texte source. L'emploi de « croustilles » couplé au choix de rendre le substantif « *quisquillas* » par le verbe « titillent » permettent en revanche à L.-A. Laget de conserver un jeu phonique dans la *greguería* traduite. En effet, si « croustilles » et « titillent » ne sont pas assez proches d'un point de vue phonique pour être qualifiés de paronymes, ils partagent tout de même les phonèmes /t/, /i/ et /j/, soit assez pour parler de rime riche.

Cette traduction constitue un nouvel exemple de cas limite pour la typologie de J. Henry. En effet, si on considère que le remplacement de la paronomase par une rime riche n'est que le résultat d'une légère atténuation du jeu phonique, alors, au vu des adaptations terminologiques effectuées, on peut considérer qu'il s'agit d'une traduction homomorphe. Par contre, si on part du principe que le passage d'une paronomase à une rime constitue un changement de procédé, alors on peut parler de traduction hétéromorphe.

- *Gastrónomo es el astrónomo que usa el tenedor en vez del telescopio.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 428)

Le gastronome est un astronome qui se sert d'une fourchette au lieu d'une lunette. (Laget, 2018, p. 429)

Dans cette *greguería*, Ramón Gómez de la Serna établit par le biais de deux métaphores *in praesentia* un parallélisme entre le « *gastrónomo* » (gastronome) et l'« *astrónomo* » (astronome) ainsi qu'entre leurs attributs, à savoir « *el tenedor* » (la fourchette) et « *el telescopio* » (le télescope). Soulignons en outre que les termes « *astrónomo* » et « *gastrónomo* » sont des paronymes. En français, L.-A. Laget a conservé la double métaphore *in praesentia* du texte source puisqu'elle met en regard le « gastronome » et l'« astronome » puis la « fourchette » et la « lunette ». Si les trois premiers termes sont les équivalents de ceux employés en espagnol, ce n'est pas le cas du quatrième. En effet, L.-A. Laget a remplacé le

« *telescopio* » de l'espagnol par la « lunette », un autre instrument d'optique. Ce choix lui permet d'introduire un jeu phonique qui n'était pas présent dans le texte source puisque « fourchette » et « lunette » ont en commun leurs deux derniers phonèmes, /ɛ/ et /t/, et riment donc de façon suffisante. Enfin, notons que tout comme leurs équivalents espagnols, les termes « gastronome » et « astronome » sont des paronymes. Pour pouvoir nous référer à la typologie de J. Henry, nous n'avons ici pas d'autre choix que de séparer jeu sémantique et jeux phoniques. En ce qui concerne le jeu sémantique, nous pouvons parler de traduction homomorphe puisque L.-A. Laget a conservé la double métaphore *in absentia* mais a adapté un des termes employés. On peut en outre considérer que la paronomase a été traduite de manière isomorphe et enfin mentionner une traduction libre, et plus précisément une création totale, puisque, par ses choix terminologiques, L.-A. Laget a inséré dans le texte cible un jeu phonique, en l'occurrence une rime, qui ne figurait pas dans le texte source.

- *La hiedra ama la piedra.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 486)  
Le lierre est amoureux de la pierre. (Laget, 2018, p. 487)

Dans cette *greguería*, Ramón Gómez de la Serna joue avec les termes paronymiques « *hiedra* » (lierre) et « *piedra* » (pierre). Outre leur ressemblance phonique, il exploite l'image qui y est associée, à savoir celle du lierre grimpant le long d'un mur de pierre, en reliant ces termes par le biais du verbe « *amar* » (aimer), faisant mine de leur prêter une relation amoureuse. Dans sa traduction, L.-A. Laget a utilisé des termes équivalents à ceux du texte source et, comme Ramón, exploite la paronymie de « lierre » et « pierre ». Par conséquent, la *greguería* française génère chez son lecteur la même image et le même effet que son pendant espagnol. On peut donc parler de traduction isomorphe.

- *La Parca es parca en palabras.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 370)  
La Parque est parcimonieuse en paroles. (Laget, 2018, p. 371)

Dans la *greguería* ci-dessus, Ramón Gómez de la Serna exploite, par le biais d'un calembour, l'homonymie de « *Parca* » (Parque), nom donné à chacune des trois divinités du Destin (*Larousse*, s.d.), et « *parca* », forme féminine de l'adjectif « *parco* » (parcimonieux). Cependant, l'association de ces termes ne vise pas uniquement à générer un jeu phonique, elle a aussi une portée sémantique. En effet, Ramón fait explicitement référence au mythe des Parques. Dans la mythologie romaine, chacune des trois Parques influe sur la destinée

humaine : la première tisse le fil du destin, la seconde le maintient suspendu et la troisième le coupe, mettant ainsi fin à la vie de l'homme. Or, en employant le terme « *Parca* » au singulier et en l'associant au syntagme « *parca en palabras* », Ramón donne à penser qu'il fait en fait référence à la troisième Parque, et par extension à la mort, souvent décrite comme silencieuse<sup>23</sup>. Dans sa traduction, L.-A. Laget emploie les termes équivalents à ceux du texte source. Cela lui permet de conserver les caractéristiques sémantiques de la *greguería* espagnole, c'est-à-dire l'allusion aux Parques et à la mort, tout en l'empêchant de rendre les spécificités formelles du texte source, à savoir l'homonymie entre « *Parca* » et « *parca* ». Si on envisage les différents éléments séparément, on peut parler de non-traduction du calembour homonymique alors que l'allusion a été reproduite à l'identique, ce qui se s'apparente à une traduction isomorphe.

- *Al caer el paracaídas se convierte en un gran repollo del que sale a duras penas el pollo paracaidista.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 378)

Dans sa chute, le parachute se transforme en un gros chou dont s'extrait tant bien que mal le petit poussin parachutiste. (Laget, 2018, p. 379)

Dans cette *greguería*, Ramón Gómez de la Serna joue, au moyen d'une métaphore *in praesentia*, sur la ressemblance formelle entre un « *paracaídas* » (parachute) et un « *repollo* » (chou), dont la forme ronde est assimilable à celle de la toile d'un parachute gonflée par l'air<sup>24</sup>. Dans un second temps, l'auteur introduit une métaphore *in absentia* afin d'également exploiter la ressemblance entre un « *paracaídas* » et un œuf<sup>25</sup>. Le comparant, c'est-à-dire l'œuf, est suggéré par la présence du terme « *pollo* » (poussin) dans l'énoncé. En outre, ces deux métaphores sont reliées entre elles grâce à la paronomase des termes « *repollo* » et « *pollo* ». On remarque également la présence d'une allitération, puisque le phonème /p/ apparaît consécutivement dans « *penas* », « *pollo* » et « *paracaidista* ». Dans sa traduction, Laurie-Anne Laget a conservé les deux métaphores du texte source à l'identique. Pour y parvenir, elle a utilisé des termes équivalents à ceux de l'espagnol. Si ces choix

<sup>23</sup> Une autre des *greguerías* traduites par L.-A. Laget repose d'ailleurs sur cette image de la mort silencieuse. La voici, accompagnée de sa traduction : « *A la muerte no se la oye porque ya en la intimidad de la casa anda en zapatillas.* » / « On n'entend pas arriver la mort car, une fois dans l'intimité de la maison, elle chausse ses pantoufles. » (Laget, 2018, pp. 270-271)

<sup>24</sup> Il faut bien sûr se remettre dans le contexte du milieu du XX<sup>e</sup> siècle et imaginer les parachutes de l'époque, plus ronds et plus sobres que les parachutes actuels.

<sup>25</sup> Cette interprétation est celle donnée par L.-A. Laget, qui déclare au sujet de cette *greguería* : « l'image visuelle est, ici, double : par sa forme et sa couleur, le parachute ressemble à la fois à un chou et à un œuf, ce que renforce le jeu de paronomase, en espagnol, entre *repollo* et *pollo* (dans la traduction, "gros chou" et "petit poussin") » (2018, p. 379).

terminologiques ne lui ont pas permis de conserver la paronomase entre « chou » et « poussin »<sup>26</sup>, les équivalents de « *repollo* » et « *pollo* », elle a tout de même reproduit l'allitération en /p/ de la deuxième partie de la *greguería* avec « petit », « poussin » et « parachutiste ». Si on s'intéresse aux procédés évoqués ci-dessus indépendamment les uns des autres, on peut dire des métaphores qu'elles ont été traduites de manière isomorphe, tout comme l'allitération qui, en français comme en espagnol, repose sur la triple répétition du son /p/. En ce qui concerne la paronomase, on parlera par contre de non-traduction du jeu de mots.

- *No desesperemos de esperar, el esperar agranda el tiempo.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 386)

Ne nous décourageons pas d'attendre ; l'attente rallonge le temps. (Laget, 2018, p. 387)

Cette *greguería* repose en partie sur la répétition du verbe « *esperar* » (attendre), employé d'abord à l'infinitif puis sous sa forme substantivée « *el esperar* » (l'attente), ainsi que sur la paronymie qu'il partage avec « *desesperemos* », forme conjuguée à la première personne du pluriel de l'impératif présent du verbe « *desesperar* » (désespérer). Cette *greguería* contient en outre un élément conceptuel puisque dans la seconde partie de celle-ci, Ramón semble faire allusion à la sensation qui peut être ressentie en cas d'attente ou d'ennui, à savoir cette impression que le temps ralentit, passe plus lentement. Cette allusion fonctionne également dans la traduction puisque L.-A. Laget a utilisé des termes proches de ceux de l'espagnol. La traductrice a cependant procédé à une petite adaptation terminologique, en choisissant de passer par le verbe « se décourager » qui peut, dans ce contexte, être considéré comme un synonyme de « désespérer ». En ce qui concerne les jeux phoniques, la paronomase entre « *desesperemos* » et « *esperar* » n'a pas pu être conservée entre « décourageons » et « attendre »/ « attente » alors que la répétition de « *esperar* » est devenue une paronomase entre « attendre » et « attente ». En conclusion, si on étudie séparément les aspects sémantique et phonique de cette *greguería*, on constate que l'allusion a été rendue à l'identique en français, ce qui s'apparente à une traduction isomorphe, alors que la disparition de la paronomase entre « *desesperemos* » et « *esperar* » constitue un exemple de non-traduction. En ce qui concerne le passage de l'homonymie à la paronymie, deux s'options s'offrent à

---

<sup>26</sup> L.-A. Laget avait envisagé une autre solution : traduire « *pollo* » par « bout de chou ». Cela lui aurait permis de conserver un jeu phonique dans le texte source. Cependant, elle justifie son choix en disant : « *On notera qu'en Espagne, l'image des garçons qui naissent dans les choux n'existe pas (les bébés espagnols viennent de Paris... C'est une cigogne qui les amène). C'est la raison pour laquelle je n'ai pas voulu jouer sur l'expression "bout de chou" »* (2018, p. 379).

nous : nous pouvons soit percevoir ce changement comme une simple atténuation du jeu phonique et donc parler de traduction isomorphe, soit considérer que L.-A. Laget a eu recours à un procédé différent de celui du texte source et parler de traduction hétéromorphe.

- *El ganso no es tan ganso porque sabe volar.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 390)

La bécasse n'est pas si bécasse parce qu'elle sait voler. (Laget, 2018, p. 391)

Dans la *greguería* ci-dessus, Ramón Gómez de la Serna joue sur la polysémie de « *ganso* » (oie) et « *ganso* » (pataud). Le mot « *ganso* » apparaît deux fois dans l'énoncé mais avec des acceptions différentes. Le premier « *ganso* » désigne en effet un animal alors que second est utilisé pour désigner une personne maladroite, gauche. On peut donc parler de calembour homonymique. Au moyen de cette *greguería*, Ramón souligne le paradoxe d'avoir choisi le terme « *ganso* » pour désigner une personne maladroite alors que le « *ganso* » (l'oie), lui, sait voler et n'est donc pas si maladroit que cela. En français, L.-A. Laget est parvenue à conserver le jeu sémantique, c'est-à-dire la mise en évidence d'un paradoxe terminologique, en procédant à l'adaptation des termes employés. En effet, « *ganso* » n'est pas traduit par « oie » mais par « bécasse », qui, comme « *ganso* » en espagnol, désigne un animal mais sert aussi à décrire une personne de manière péjorative (si l'on en croit *Le Petit Robert* (s.d.), « bécasse » est synonyme de « sotté » ou de « nigaude »). De surcroît, ce choix terminologique permet aussi à L.-A. Laget de reproduire le calembour homonymique du texte source. Nous pouvons donc parler de traduction homomorphe.

- *Taquicardia: el corazón comienza a escribir en taquigrafía.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 396)

Tachycardie : cœur qui se met à écrire en signes tachygraphiques. (Laget, 2018, p. 397)

Dans cette *greguería*, Ramón Gómez de la Serna joue avec la paronymie des termes « *taquicardia* » (tachycardie) et « *tachigrafía* » (tachygraphie). Si ces deux termes se ressemblent d'un point de vue phonique, ils partagent également un élément sémantique commun puisqu'ils sont composés du préfixe « *taqui-* » qui vient du grec *takhus* et signifie « rapide », « vitesse ». Tous deux impliquent donc une notion de rapidité. En effet, la « *taquicardia* » (tachycardie) peut être définie comme l'« accélération du rythme des battements du cœur » (*Le Petit Robert*, s.d.) alors que la « *taquigrafía* », ou tachygraphie en

français, est un « système d'écriture rapide utilisant un alphabet conventionnel ou un système de signes tel que la sténographie » (CNRTL, 2012). En outre, le fait de rapprocher « *taquicardia* » et « *taquigrafía* », et par extension le cœur et l'écriture, évoque chez le lecteur l'image d'un électrocardiogramme puisqu'il s'agit en quelque sorte de l'appareil qui « écrit » le rythme du cœur et qui, en cas de tachycardie, semble employer la tachygraphie. Dans sa traduction, L.-A. Laget a reproduit cette analogie en employant des termes sémantiquement équivalents à ceux du texte source. Cependant, la traduction de « *tachigrafía* » par « signes tachygraphiques » fait disparaître la paronomase. La traduction de L.-A. Laget n'est toutefois pas dépourvue de jeu phonique puisque comme en espagnol, « tachycardie » et « tachygraphiques » partagent le préfixe « tachy- ». Si nous considérons le passage de « *tachigrafía* » à « signes tachygraphiques » ainsi que la légère diminution de la puissance du jeu phonique comme des variations peu significatives, nous pouvons qualifier la traduction réalisée par L.-A. Laget de traduction isomorphe. Cependant, nous pouvons également considérer que ces modifications sont suffisamment importantes pour classer cette traduction dans la catégorie des traductions hétéromorphes. Nous nous trouvons donc une nouvelle fois devant un exemple de cas limite.

- *No os comáis las comas, porque son indigestas.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 400)

N'avalez pas les virgules : vous risqueriez de vous étrangler. (Laget, 2018, p. 401)

Cette *gregueria* exploite la paronymie de « *comáis* » (mangez), impératif négatif du verbe *comer* (manger), et « *comas* » (virgules). En outre, la présence du terme « *indigestas* » (indigestes) donne à penser que Ramón souhaitait jouer sur la ressemblance formelle entre les « *comas* » et un autre élément, probablement alimentaire. On pourrait donc dire que la *greguería* ci-dessus contient une métaphore *in absentia* dont le comparant n'est pas clairement identifiable. Le lecteur peut alors donner libre cours à son imagination et faire différentes associations. En ce qui nous concerne, la forme des virgules nous évoque celle des arêtes de poisson, effectivement peu digestes. Dans sa traduction, L.-A. Laget a conservé la métaphore *in absentia* ainsi que l'ambiguïté autour du comparant. Si le texte cible ne présente plus aucune trace de paronomase, les choix terminologiques de la traductrice semblent donner à la *greguería* traduite une dimension nouvelle et inédite. En effet, en français, l'expression



« avaler ses mots » existe<sup>27</sup> et s'utilise pour désigner le fait de ne pas prononcer certaines syllabes ou parties de mots. Le lecteur francophone aura donc tôt fait de rapprocher cette expression de la proposition « n'avez pas les virgules ». Cette interprétation est de surcroît encouragée par l'utilisation du terme « étrangler », car quelqu'un qui ne prononcerait pas ses virgules, qui les « avalerait », risquerait en quelque sorte de « s'étrangler » puisque les virgules servent à marquer des pauses dans le récit et que sans elles, il n'est pas possible de reprendre sa respiration. Afin de pouvoir recourir à la typologie de J. Henry, nous devons nous intéresser séparément aux diverses opérations traductologiques évoquées ci-dessus. En ce qui concerne la métaphore *in absentia*, nous pouvons parler de traduction isomorphe. La paronomase n'a quant à elle pas été rendue. Enfin, nous pouvons considérer qu'en choisissant des termes faisant implicitement allusion à une expression française, L.-A. Laget a créé de toutes pièces un nouveau jeu, absent du texte source, ce qui constitue une traduction libre et plus précisément une création totale.

- *La bufanda es para los que bufan de frío.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 422)

Le foulard est fait pour tous ceux qui fulminent contre le froid. (Laget, 2018, p. 423)

Dans la *greguería* ci-dessus, Ramón Gómez de la Serna exploite la paronymie de « *bufanda* » (écharpe, foulard) et « *bufan* », forme conjuguée au présent de l'indicatif du verbe « *bufar* » (fulminer). Comme dans les *greguerías* précédentes, l'auteur ne se contente pas de jouer avec les sons, il s'amuse aussi avec le sens. En effet, en espagnol, le verbe « *bufar* » possède plusieurs significations et quand il porte sur une personne, il désigne le fait de manifester une forte colère à l'égard de quelqu'un. L'expression « *bufando de cólera* » (écumant de rage) va d'ailleurs dans ce sens. Notons que dans le sens exposé ci-dessus, « *bufar* » est considéré par le dictionnaire de la *Real Academia Española* (s.d.) comme un terme familier, appartenant à la langue orale. En associant « *bufar* » à « *frío* » (froid) et non plus à « *cólera* » comme c'est habituellement le cas, Ramón crée un lien sémantique avec le terme « *bufanda* » qui à la base ne partageait pourtant avec « *bufar* » qu'une ressemblance phonique. Dans la traduction française, la paronomase du texte source est remplacée par une allitération en /f/ entre « foulard » et « fulminent ». Pour conserver l'aspect sémantique de la *greguería*, L.-A. Laget crée elle aussi un lien entre le foulard et le verbe fulminer, qui comme « *bufanda* » et « *bufan* » n'ont rien en commun sémantiquement parlant. Pour y parvenir, elle

---

<sup>27</sup> On trouve notamment un bel exemple de cette expression dans un article de Claude Duneton, publié le 22 septembre 2017 sur le site du *Figaro*.

fait du froid le complément indirect de « fulminent », générant ainsi une association peu commune, puisque fulminer est généralement associé à des termes tels que rage ou colère. En outre, notons que, contrairement à « *bufar* », le terme « fulminer » ne relève pas du registre familier et n'est pas réservé à la langue orale. Si on fait abstraction de cette petite différence de registre et qu'on se focalise uniquement sur l'aspect sémantique de la *gregería*, on peut dire qu'elle a été traduite de manière isomorphe. Par contre, si on se concentre sur la traduction du jeu phonique, on aura plutôt tendance à parler de traduction hétéromorphe. Il est donc compliqué de faire entrer la traduction dans son ensemble dans une des cases de la typologie de J. Henry.

- *La esquina es un diario entreabierto que está leyendo la esquina.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 460)

Le coin de rue est plongé dans la lecture du journal entr'ouvert du coin de rue. (Laget, 2018, p. 461)

Cette *gregería* comporte une métaphore *in praesentia* reposant sur la ressemblance formelle entre un « *diario entreabierto* » (un journal entrouvert) et « *la esquina* » (le coin, souvent celui d'un bâtiment), tous deux généralement représentés schématiquement sous la forme d'un angle droit. En outre, la répétition du mot « *esquina* », placé en début et en fin de *gregería*, constitue un jeu phonique et donne au lecteur l'impression que la boucle est bouclée. En français, L.-A. Laget a conservé la métaphore *in praesentia* mais a choisi d'inverser la structure de la phrase, ce qui rend la métaphore moins explicite qu'en espagnol. En effet, dans le texte source, Ramón Gómez de la Serna établit clairement le lien entre « *esquina* » et « *diario* » en les unissant au moyen de « es », forme conjuguée à la troisième personne du présent de l'indicatif du verbe « ser » (être). Dans la traduction, le verbe être n'apparaît plus et le « journal » et le « coin de rue » ne sont plus reliés que par l'article défini contracté « du ». Leur relation métaphorique est donc moins explicite. Malgré ce changement de structure syntaxique, le « coin de rue » est répété en fin de phrase et génère donc le même effet sur le lecteur que « *esquina* » dans le texte source. D'un point de vue terminologique, Laurie-Anne Laget emploie des termes équivalents à ceux du texte cible mais explicite le sens du mot « coin », qui possède plus d'acceptions en français que « *esquina* » en espagnol, en y ajoutant le complément prépositionnel « de rue ». En outre, on remarque que pour une raison inconnue, L.-A. Laget utilise une graphie d'« entr'ouvert » assez ancienne puisque celle-ci apparaît pour la dernière fois dans la 7<sup>e</sup> édition du dictionnaire de l'Académie française datant

de 1878. Cette orthographe figure en revanche toujours dans l'édition actuelle du dictionnaire du *CNRTL* (2012). L'utilisation de cette graphie ancienne donne à la traduction un petit côté archaïque inexistant dans le texte source. Cette particularité orthographique couplée au changement de structure syntaxique et la disparition du verbe être pourraient nous amener à considérer la traduction de L.-A. Laget comme une traduction homomorphe. Cependant, étant donné que le jeu sémantique et le jeu phonétique ont tous deux été conservés et reposent sur des termes similaires à ceux du texte source, nous pourrions également choisir de parler de traduction isomorphe.

- *Aquel terrorista no era peligroso porque tiraba zambombas.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 526)

Ce terroriste n'était pas dangereux parce que ce qu'il lançait, c'étaient des calebombes. (Laget, 2018, p. 527)

Cette *gregería* inédite comporte un calembour paronymique *in absentia*. En effet, Ramón Gómez de la Serna joue sur la paronymie de « *zambombas* » (tambours à friction), qui désigne des instruments de musique utilisés en Espagne et en Amérique Latine, et de « *bombas* » (bombes). Si le terme « *bombas* » n'apparaît pas explicitement dans l'énoncé, il est néanmoins induit par la présence du terme « *terrorista* » (terroriste). En dotant le « *terrorista* » de « *zambombas* » et non plus de « *bombas* », Ramón crée une scène incongrue et cocasse dans l'esprit du lecteur. Dans sa traduction, L.-A. Laget a conservé le calembour paronymique *in praesentia*. Pour ce faire, elle a procédé à une adaptation d'ordre terminologique en transformant les instruments que sont « *zambombas* » en « calebombes », un terme d'argot qui désigne une chandelle et par extension une lampe électrique (*CNRTL*, 2012) et qui se trouve être également un paronyme de « bombes ». La scène esquissée par la *gregería* traduite est donc tout aussi incongrue et cocasse que celle évoquée par son pendant espagnol. Enfin, notons que le caractère argotique de « calebombes » introduit dans le texte cible une connotation absente du texte source. Les observations réalisées nous permettent donc de qualifier cette traduction d'homomorphe.

- *Cuando tuvo su hijo una motocicleta dijo doctoralmente: « Se dedica a la motocultura. »* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 528)

Lorsque son fils a eu sa première moto, il a dit sur un ton doctoral : « Il se consacre à la motoculture. » (Laget, 2018, p. 529)

Dans cette *greguería* inédite, Ramón Gómez de la Serna revisite le sens du terme « *motocultura* » (motoculture), qui désigne normalement « l'utilisation du moteur mécanique dans l'agriculture, en remplacement de la traction animale » (CNRTL, 2012). Il commence par rapprocher la « *motocultura* » de la « *motocicleta* » (moto) en exploitant leur ressemblance phonique. En effet, tous deux sont composés du préfixe « *moto-* », du latin *motor* (mouvoir), qui sert à indiquer que ce dont on parle est motorisé. Cependant, entre les mains de Ramón, ce préfixe perd son sens initial et devient l'abréviation de « *motocicleta* », faisant de la « *motoculture* » un mot désignant le fait de posséder une ou plusieurs motos. Dans sa traduction, L.-A. Laget utilise des termes équivalents à ceux du texte source et conserve par la même occasion le jeu sémantique de la *greguería* espagnole. Il s'agit donc d'une traduction isomorphe.

- *Pitanza: comer silbando.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 206)

Tambouille : repas tambour battant. (Laget, 2018, p. 207)

Dans cette *greguería*, Ramón Gómez de la Serna redéfinit le terme « *pitanza* » comme le fait de « *comer silbando* » (manger en sifflant). Cette nouvelle définition repose probablement sur la ressemblance phonique partielle de « *pitanza* » et de « *pitar* », qui signifie siffler et est donc un synonyme de « *silbar* ». Si les termes « *pitar* » ou « *pitando* », son participe présent, n'apparaissent pas explicitement dans l'énoncé, cette interprétation est suggérée par la présence du participe présent « *silbando* » (en sifflant). Elle est en outre renforcée par la répétition des sons /z/ et /s/ dans « *pitanza* » et « *silbando* », une allitération qui semble reproduire le bruit du sifflement. Dans sa traduction, Laurie-Anne Laget redéfinit elle aussi un terme sur la base d'éléments phoniques. Si elle reste dans le domaine de l'alimentaire, elle ne traduit pas « *pitanza* » par son équivalent français « *pitance* » mais par « *tambouille* », un autre synonyme de repas. Notons qu'en choisissant ce terme de registre familier, elle respecte le niveau de langue de l'original puisque « *pitanza* » appartient également au registre familier de la langue espagnole. Comme Ramón, L.-A. Laget rapproche ensuite ce terme choisi d'un autre, à savoir « *tambour* » qui partage avec le premier une ressemblance phonique partielle. Cependant, alors que le second terme de la comparaison reste implicite chez Ramón, il est

rendu explicite dans la traduction française. En effet, dans l'original, l'auteur espagnol rapproche directement « *pitanza* » et « *silbando* » sans mentionner le terme « *silbar* » alors qu'en français, « tambour », le terme avec lequel « tambouille » partage une ressemblance phonique, apparaît clairement dans l'expression « tambour battant ». Enfin, il est intéressant de noter que la traduction de L.-A. Laget contient également une allitération, puisque le son /t/ est répété à plusieurs reprises, et que celle-ci semble reproduire le son du tambour. Malgré la différence de degré d'explicitation entre le jeu sémantique du texte source et celui du texte cible, nous pouvons selon nous considérer que les procédés phoniques utilisés par Ramón ont été reproduits par L.-A. Laget. Pour y parvenir, cette dernière a procédé à des adaptations terminologiques, c'est pourquoi il nous semble approprié de parler ici de traduction homomorphe.

- *De la veleta salió la ruleta.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 238)  
La roulette est née de la girouette. (Laget, 2018, p. 239)

Dans cette *greguería*, Ramón Gómez de la Serna utilise une paronomase pour rapprocher la « *ruleta* » et la « *veleta* ». La ressemblance entre ces deux termes ne se limite cependant pas à leur aspect phonique. En effet, si ces derniers désignent un objet capable de tourner, ils partagent également une certaine ressemblance formelle puisque le manchon de la « *ruleta* » (roulette) et ses quatre bras évoquent la forme de la « *veleta* » (girouette) et de ses quatre indicateurs de direction. Dans sa traduction, L.-A. Laget emploie les mots « roulette » et « girouette », c'est-à-dire les équivalents sémantiques de « *ruleta* » et « *veleta* », tout en inversant la structure de la phrase pour des raisons d'idiomaticité. Elle conserve ainsi le jeu sur la ressemblance formelle de ces deux objets. D'un point de vue phonique, « roulette » (/rulet/) et « girouette » (/ʒirwet/) ne sont pas des paronymes mais riment de manière suffisante. Si on considère qu'il s'agit là d'un changement de procédé, on parlera de traduction hétéromorphe. Par contre, si on estime que cette différence ne constitue qu'une petite diminution de la puissance du jeu phonique initial, on peut qualifier la traduction de Laurie-Anne Laget de traduction isomorphe. Il s'agit donc une nouvelle fois d'un cas limite.

- *Un tumulto es un bulto que les sale a las multitudes.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 238)

La rumeur, c'est une tumeur qui se forme au sein des foules. (Laget, 2018, p. 239)

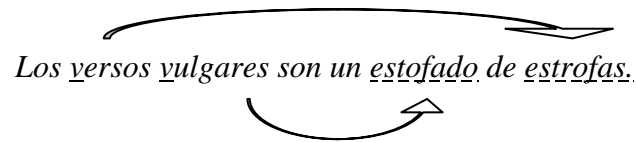
Dans la *greguería* ci-dessus, Ramón rapproche une nouvelle fois deux termes semblables d'un point de vue phonique mais sémantiquement éloignés l'un de l'autre au moyen d'une métaphore *in praesentia*. En effet, il compare le « *tumulto* » (tumulte) au « *bulto* » (bosse, grosseur), deux termes qui en plus d'être à la limite de la paronymie et de partager une rime riche, désignent tous deux quelque chose qui peut se développer, devenir plus fort, plus gros et donc, en quelque sorte « gonfler ». Dans sa traduction, L.-A. Laget procède à des adaptations terminologiques et transforme le « *tumulto* » (tumulte) en « rumeur » et le « *bulto* » en « tumeur ». Comme « rumeur » et « tumeur » sont des paronymes, ce choix terminologique lui permet d'insérer dans sa traduction un jeu phonique semblable à celui du texte source, voire même légèrement plus marqué. Notons que, comme « *bulto* » et « *tumulto* », les termes « rumeur » et « tumeur » sont connotés négativement en français. La métaphore *in praesentia* du texte source est donc conservée mais repose sur d'autres termes. Elle fonctionne cependant tout aussi bien que celle du texte source puisqu'en français, le terme « rumeur » est, tout comme la « tumeur », régulièrement associé au verbe « enfler ». Sur la base des observations réalisées ci-dessus, nous pouvons considérer que nous nous trouvons devant une traduction homomorphe.

- *Los versos vulgares son un estofado de estrofas.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 350)

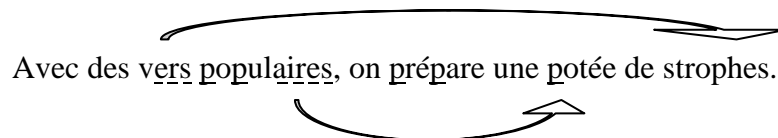
Avec des vers populaires, on prépare une potée de strophes. (Laget, 2018, p. 351)

Dans la *greguería* ci-dessus, Ramón Gómez de la Serna joue à la fois avec les sons et avec les significations des mots. En effet, on remarque un phénomène d'allitération en /v/ entre « *versos* » et « *vulgares* » ainsi qu'une paronymie entre « *estofado* » et « *estrofas* ». En outre, cette *greguería* repose sur le parallélisme sémantique entre « *versos* » (vers) et « *estrofas* » (strophes), deux notions de poésie, et entre l'adjectif « *vulgares* » (populaires) et « *estofado* », plat populaire (sorte de ragoût) dégusté entre autres en Espagne (dictionnaire de

la *Real Academia Española*, s.d.). Le fonctionnement de l'énoncé ci-dessus peut se résumer au schéma suivant<sup>28</sup> :

  
*Los versos vulgares son un estofado de estofas.*

Dans la traduction de L.-A. Laget, l'allitération en /v/ cède sa place à une rime suffisante en /er/ entre « vers » (/vɛr/) et « populaires » (/pɔpylɛr/). On retrouve par contre une allitération en /p/ dans la deuxième partie de la phrase entre les termes « populaire », « prépare » et « potée », là où le texte source comprenait une paronomase. Le parallélisme sémantique du texte source est quant à lui presque reproduit à l'identique, tant d'un point de vue formel (place des éléments) que d'un point de vue sémantique. En effet, tout comme leurs équivalents espagnols, « vers » et « strophes » appartiennent au domaine de la poésie alors que « populaires » et « potée » partagent la caractéristique « populaire »<sup>29</sup>. En ce qui concerne la terminologie, L.-A. Laget a procédé à deux changements. En premier lieu, elle a remplacé « son », forme conjuguée à la troisième personne du présent de l'indicatif de « *ser* » (être) par le verbe « préparer » et puis a effectué une adaptation en transformant l'« *estofado* » en « potée », plat lui aussi courant et populaire mais mieux connu des lecteurs francophones. Si nous souhaitions schématiser la *gregería* traduite, nous obtiendrions donc ceci :

  
Avec des vers populaires, on prépare une potée de strophes.

Sur la base des observations réalisées ci-dessus, il nous semble que nous pouvons parler de traduction hétéromorphe des jeux phoniques, puisque l'on passe d'une allitération à une rime suffisante et d'une paronomase à une allitération. En ce qui concerne l'aspect sémantique, nous serions tentées de parler de traduction homomorphe du parallélisme puisque le procédé reste le même mais ne repose pas exactement sur les mêmes termes.

- *El can-can era unas piernas volantes entre volantes de crema de chantilly.*  
(Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 476)

<sup>28</sup> Dans le schéma, les flèches illustrent le parallélisme sémantique alors que les différents soulignements indiquent les parallélismes phoniques.

<sup>29</sup> « Populaire » doit ici être compris dans le sens de « ce qui plait au peuple » (*Le Petit Robert*, s.d.).

Le french cancan, ce sont des jambes volantes jaillissant de volants de crème chantilly. (Laget, 2018, p. 477)

Par le biais de cette *greguería*, Ramón projette son lecteur dans l'univers du « can-can » (french cancan), une danse française pratiquée dans les cabarets au cours de laquelle les danseuses lancent en l'air une jambe puis l'autre, faisant ainsi voler les volants de leur jupe. Au moyen d'une métaphore *in praesentia*, l'auteur espagnol compare les volants, souvent blancs, des jupes à de la crème chantilly. Il introduit également dans sa *greguería* un jeu phonique en exploitant l'homonymie de « volantes » (volantes, adjectif) et « volants » (volants, substantif). Dans sa traduction, L.-A. Laget conserve la métaphore *in praesentia* du texte source, utilise des termes qui correspondent sémantiquement à ceux de l'espagnol et maintient le jeu phonique, même si en français, ce dernier est légèrement moins marqué puisque « volantes » (/vɔlã:t/) et « volants » (/vɔlã/) ne sont pas homonymes mais paronymes. Si on considère que le passage d'une homonymie à une paronymie n'est qu'une atténuation minimale du jeu de mots phonique, on peut dire qu'il s'agit d'une traduction isomorphe. Par contre, si cette différence est perçue comme un changement de procédé, on parlera plutôt de traduction hétéromorphe.

#### 6.2.4. Jeux de mots impliquant la division d'un mot

- ¿Hipo-pótamo? Estoy cansado de ir al Zoo y nunca le he oído el hipo. (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 174)

Perr-oquet ? Je suis las d'aller au zoo et de ne jamais l'entendre hoqueter. (Laget, 2018, p. 175)

Dans cette *greguería*, Ramón exploite l'homonymie des deux premières syllabes d'« hipopótamo » et du mot « hipo » (hoquet) au moyen d'un calembour homonymique *in praesentia*. Dans sa traduction, Laurie-Anne Laget a choisi de jouer avec « hoquet », l'équivalent sémantique de « hipo ». Afin de reproduire le jeu phonique de l'original, elle a procédé à une adaptation en traduisant « hipopótamo » non pas par « hippopotame » mais par « perroquet », dont les deux dernières syllabes (/ɔkɛ/) ont la particularité d'être homonymes du mot « hoquet » (/ɔkɛ/). Cependant, dans sa traduction, L.-A. Laget n'emploie pas le substantif « hoquet » mais bien le verbe « hoqueter ». La ressemblance entre les dernières syllabes de « perroquet » et « hoqueter » étant de nature paronymique, on peut dire que le texte cible contient un calembour paronymique *in praesentia*. Si on considère le passage d'un



calembour homonymique *in praesentia* à un calembour paronymique *in praesentia* comme un changement de procédé, alors nous pouvons parler de traduction hétéromorphe. Cependant, comme cette modification peut également être perçue comme une simple atténuation du jeu de mots phonique, nous pourrions également parler de traduction homomorphe. Nous nous trouvons donc devant un nouveau cas limite.

- *¿Dónde está el busto del arbusto?* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 266)

Mais où est le buste de l'arbuste ? (Laget, 2018, p. 267)

Dans le cas présent, Ramón Gómez de la Serna joue sur l'homonymie entre le mot « *busto* » (buste) et la fin du mot « *arbusto* » (arbuste) au moyen d'un calembour homonymique *in praesentia*. Dans sa traduction, L.-A. Laget reproduit ce calembour à l'identique en jouant sur l'homophonie de « buste » et de la fin d' « arbuste », qui se trouvent être les exacts équivalents des termes espagnols. On peut donc parler ici de traduction isomorphe.

- *Las siemprevivas es que están siempre muertas.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 412)

Les immortelles sont de sempiternelles mortelles. (Laget, 2018, p. 413)

Dans cette *greguería*, Ramón rapproche le substantif « *siemprevivas* » (plantes du sud aux fleurs jaunes, appelées immortelles en français) du syntagme « *siempre muertas* », formé de l'adverbe « *siempre* » (toujours) et l'adjectif « *muertas* » (mortes). Il exploite ainsi la répétition du son /*siempre*/ et génère par la même occasion une antithèse<sup>30</sup> entre « *-vivas* » (qui employé seul comme adjectif signifie « vivantes ») et son opposé « *muertas* ». En français, l'antithèse est conservée grâce au couple « immortelles »/« mortelles ». Cependant, contrairement à son équivalent espagnol, le terme « immortelles » ne peut pas être divisé en deux parties ayant une existence indépendante. Cela ne nous empêche toutefois pas de retrouver une répétition en français entre la terminaison de « immortelles » et le terme « mortelles ». De surcroît, en choisissant de traduire l'adverbe « *siempre* » par l'adjectif « sempiternelles », synonyme d'éternel et de perpétuel, L.-A. Laget parvient à conserver le sens de l'original mais aussi à introduire un nouveau jeu phonique dans le texte cible, à savoir

---

<sup>30</sup> Une antithèse est une « figure par laquelle on rapproche en les opposant deux mots, deux expressions, deux idées contraires, pour leur donner plus de relief » (CNRTL, 2012).

une rime suffisante entre « immortelles », « sempiternelles » et « mortelles ». À condition de partir du principe que les petites adaptations terminologiques réalisées ne pouvaient être évitées pour des raisons d’idiomaticité en français et ne constituent donc pas une réelle modification terminologique (d’autant plus que le sens de l’énoncé reste inchangé), nous pouvons parler de traduction isomorphe de l’antithèse. En ce qui concerne l’aspect phonique, la traduction de L.-A. Laget contient une répétition qui repose sur d’autres termes que celle du texte source, ce qui nous amène à parler de traduction homomorphe. Quant à l’introduction d’une rime dans le texte cible, c’est une opération assimilable à une traduction libre.

- *Las musarañas son las reinas de las arañas.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 416)

Les musaraignes sont les reines des araignées. (Laget, 2018, p. 417)

Cette *greguería* repose sur la paronymie des termes « *musarañas* » (musaraignes) et « *arañas* » (araignées), que Ramón exploite au moyen d’un calembour paronymique *in praesentia*. En outre, en introduisant entre ces deux termes le substantif « *reinas* », l’auteur espagnol donne à sa *greguería* une certaine rythmique, puisque tous les trois comportent les sons /a/, /r/ et /s/ ainsi qu’une consonne nasale (/n/ ou /ɲ/). En français, le calembour a pu être conservé. Il s’agit toujours d’un calembour paronymique mais la paronymie des deux termes est légèrement moins marquée qu’en espagnol puisque « -araigne » (/areɲ/) ne partage pas le son /e/ d’ « araignées » (/areɲe/). Tout comme « *reinas* » dans le texte source, l’introduction du terme « *reines* » dans la traduction permet de donner un certain rythme à la *greguería*, puisque les sons /ɛ/ et /r/ reviennent dans les trois termes, qui, comme en espagnol, partagent également une consonne nasale (/n/ ou /ɲ/). D’un point de vue sémantique, la *greguería* espagnole et la *greguería* française sont identiques. D’un point de vue phonique, on peut dire qu’elles provoquent un effet similaire sur leurs lecteurs respectifs, même si les jeux phoniques de la traduction sont un peu moins marqués que ceux du texte source. Dans ce cas-ci, les différences phoniques entre la *greguería* et sa traduction nous semblent suffisamment minimales pour considérer qu’il s’agit d’une traduction isomorphe. Cependant, comme ce jugement dépend du ressenti de celui qui le porte, il n’est pas impossible que cet avis ne soit pas partagé par tout le monde.

- *¿Reidera o risueña? Mejor risueña, porque ríe y sueña.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 416)

Menterie ou mensonge ? Mensonge ! parce que tout en mentant, il songe. (Laget, 2018, p. 417)

Dans cette *greguería*, Ramón Gómez de la Serna commence par mettre en regard deux termes ayant trait au champ sémantique du rire. Il plaide ensuite pour le choix du terme « *risueña* » (souriante) car il peut se décomposer en « *ríe* » (il/elle rit) et en « *sueña* » (il/elle rêve). Il y a donc ici un jeu de paronymie entre « *ríe* » et la première syllabe de « *risueña* » ainsi qu'une homophonie entre « *sueña* » et la fin de « *risueña* ». Dans sa traduction, L.-A. Laget reproduit le même procédé que dans l'original : elle met en regard deux termes appartenant au même champ sémantique puis en choisit un des deux qu'elle décompose et qu'elle rapproche d'autres mots présentant des caractéristiques phoniques semblables. C'est donc surtout du point de vue sémantique que le texte source et le texte cible diffèrent. En effet, L.-A. Laget a choisi de passer par des termes appartenant non pas au champ sémantique du rire, mais à celui du mensonge puisqu'elle met en regard « mensonge » et « menterie », son synonyme québécois. Elle rapproche ensuite « mensonge » du substantif « songe » et du verbe « mentir » (par le biais du participe présent « mentant »). On notera donc que, sémantiquement parlant, la seule ressemblance entre le texte source et la traduction réside dans l'utilisation des verbes conjugués « *sueña* » et « songe ». Enfin, on remarque que le jeu paronymique ainsi que l'homophonie ont tous deux été conservés en français. Dans ce cas-ci, nous pouvons donc parler de traduction homomorphe.

- *Las vitaminas son minas para los que las fabrican.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 468)

Les vitamines sont une mine pour ceux qui les fabriquent. (Laget, 2018, p. 469)

Dans cette *greguería*, Ramón Gómez de la Serna exploite l'homonymie entre les deux dernières syllabes de « *vitaminas* » (vitamines) et « *minas* » (mines). Il fait également de ces deux termes les principaux acteurs d'une métaphore in *praesentia* par le biais de laquelle il semble dénoncer le prix excessif des vitamines qui sont des mines (sous-entendu [d'or]) pour leurs fabricants. Dans sa traduction, L.-A. Laget a opté pour des termes équivalents à ceux du texte source. Cela lui permet de donner à la *greguería* traduite la même signification que l'original et de reproduire le jeu homonymique. Il s'agit donc d'une traduction isomorphe.

- *No me gusta decir inhumado porque parece que el muerto se ha hecho humo.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 506)

Je n'aime pas ce mot d'inhumé car il donne l'impression que le défunt est parti en fumée. (Laget, 2018, p. 507)

Ici, Ramón Gómez de la Serna joue avec la ressemblance phonique des termes « *humo* » (/umo/) et « *inhumado* » (/inumado/). En effet, ces deux termes partagent le son /um/, ce qui donne l'impression que « *inhumado* » (inhumé) contient le mot « *humo* » (fumée). En français, « *inhumé* » (/inyme/) et « *fumée* » (/fyme/) se ressemblent également du point de vue phonique puisqu'ils partagent la même terminaison et en l'occurrence, une rime riche. Le rapprochement entre les deux termes se fait cependant un peu plus difficilement en français, probablement en raison du fait que le /f/, phonème initial de « *fumée* », n'apparaît pas dans « *inhumé* ». Malgré cette petite différence, le jeu sonore est conservé et les termes employés sont les équivalents sémantiques des termes espagnols. On peut donc considérer qu'il s'agit d'une traduction isomorphe.

- *Hipocondríaco, no sé por qué, me parece algo así como la mezcla disparatada de hipopótamo y cocodrilo.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 204)

Hypocondriaque, allez savoir pourquoi, ça me fait penser au croisement fantaisiste d'un hippopotame et d'un macaque. (Laget, 2018, p. 205)

Cette *greguería* repose sur la ressemblance phonique entre « *hipocondríaco* » (hypocondriaque), « *hipopótamo* » (hippopotame) et « *cocodrilo* » (crocodile) qui, pour reprendre les termes de L.-A. Laget, « riment de façon assonante » (2018, p. 205). Elle ajoute que « c'est la raison pour laquelle Ramón considère le mot *hipocondríaco* comme une sorte de mot-valise composé d'*hipopótamo* et de *cocodrilo* » (2018, p. 205). En effet, « *hipocondríaco* » semble à la fois contenir le son /ipo/ de « *hipopótamo* » et les sons /k/ et /dr/ de « *cocodrilo* ». Dans la traduction française, L.-A. Laget a conservé le jeu consistant à identifier dans un mot des sons provenant de deux mots différents. Ainsi, on reconnaît selon elle dans « *hypocondriaque* », équivalent sémantique d'« *hipocondríaco* », le son /ipo/ de « *hippopotame* » et la terminaison en /ak/ de « *macaque* », qui remplace le crocodile du texte source. De plus, elle conserve une rime mais celle-ci ne concerne que deux termes et non plus trois comme dans le texte source. Cependant, il s'agit là d'une différence minime qui, selon nous, ne peut nous empêcher de conclure que nous nous trouvons en présence d'une traduction homomorphe.

- *El ocre es un color mediocre.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 388)

L'ocre est un coloris médiocre. (Laget, 2018, p. 390)

Dans la *greguería* ci-dessus, Ramón Gómez de la Serna exploite la ressemblance phonique entre « *ocre* » (ocre) et les deux dernières syllabes de « *mediocre* » (médiocre) par le biais d'un calembour paronymique *in praesentia*. En français, L.-A. Laget reproduit le calembour du texte source à l'identique en prenant soin de recourir aux termes qui correspondent à ceux de la *greguería* espagnole. Il s'agit par conséquent d'une traduction isomorphe.

- *La palabra arena enarena lo escrito.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 384)

Le mot sable ensable tout ce que nous écrivons. (Laget, 2018, p. 385)

Ramón Gómez de la Serna exploite ici la paronymie d'« *arena* » (sable) et d'« *enarena* » (ensabler), deux mots de la même famille puisque le second dérive du premier. Dans la traduction de L.-A. Laget, les termes choisis sont les équivalents des termes espagnols et la structure du texte source ainsi que la paronymie sont conservées. On peut donc parler de traduction isomorphe.

#### 6.2.5. *Création de mots mixtes*

- *¿Ha pensado alguien en una película en esperanto? ¿Sería esperantosa!* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 232)

A-t-on jamais imaginé tourner un film en espéranto ? Ce serait *espouvantable* !

(Laget, 2018, p. 233)

Dans cette *greguería*, Ramón se sert de la ressemblance phonique entre les termes « *esperanto* » (espéranto) et « *espantosa* » (épouvantable) pour créer le néologisme « *esperantosa* ». Si le terme « *esperanto* » apparaît explicitement dans l'énoncé, ce n'est pas le cas d'« *espantosa* ». Il appartient donc au lecteur de deviner qu'« *esperantosa* » est né du remplacement de la deuxième syllabe d'« *espantosa* » (/pan/) par les deuxième et troisième syllabes d'« *esperanto* » (/pe/ et /ran/). Dans sa traduction, L.-A. Laget reproduit la technique créative de Ramón et mélange les mots « espéranto » et « épouvantable », stricts équivalents des termes espagnols, pour former le mot « espouvantable ». Pour parvenir à ce résultat, elle

substitue la première syllabe d' « espéranto » (/es/) à celle d' « épouvantable » (/e/). Notons que tout comme « *espantosa* » dans le texte source, le terme « épouvantable » n'apparaît pas explicitement dans la *greguería* traduite. Comme L.-A. Laget a reproduit le procédé créatif et le néologisme du texte source tout en employant des termes équivalents à ceux de l'espagnol, nous pouvons qualifier sa traduction d'isomorphe.

- *Después de nudista se es huesista* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 282)

Après le nudisme, il y a le squelettisme. (Laget, 2018, p. 283)

Cette *greguería* repose sur le néologisme « *huesista* », composé du terme « *hueso* » (os) et du suffixe « -ista ». Pour créer ce nouveau terme, Ramón Gómez de la Serna est parti du mot « *nudista* » (nudiste). Il en a copié la structure et a remplacé « *nud-* », qui fait référence à « *desnudo* » (nu), par « *hues-* », qui renvoie à « *hueso* » (os). Il crée ainsi un certain parallélisme entre les deux termes et donne l'impression au lecteur que « *huesista* » est en quelque sorte l'évolution, le stade postérieur de « *nudista* ». La traduction de L.-A. Laget contient elle aussi un néologisme, « squelettisme », construit sur le même modèle que celui du texte source. En effet, comme Ramón, L.-A. Laget crée le terme « squelettisme » à partir du mot « nudisme » en copiant la structure de ce dernier et en remplaçant « *nud-* », dérivé de « nu », par le « *squelett-* » de « *squelette* ». Elle conserve donc le parallélisme entre les deux termes, ce qui donne au lecteur francophone cette même impression d'évolution entre les deux termes. Même si les termes employés par L.-A. Laget ne sont pas toujours les équivalents stricts de ceux utilisés en espagnol, ils font partie du même champ sémantique, ce qui permet à la traduction de conserver la même signification que la *greguería* originale. En résumé, le procédé créatif du texte source a été conservé alors que les termes ont été légèrement adaptés, il s'agit donc d'une traduction homomorphe.

- *Se llamaba Crisólogo y era astrólogo. ¡Eso es demasiólogo!* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 312)

Il s'appelait Chrysostome ; il était astronome. C'était surprenome ! (Laget, 2018, p. 313)

Cette *greguería* s'articule autour de trois mots qui partagent la même terminaison (/ologo/) et qui riment donc de façon riche. Si « *Crisólogo* » (Chrysologue ou Chrysostome<sup>31</sup>) et « *astrólogo* » (astrologue) existent, « *demasiólogo* » est un néologisme, probablement composé du terme « *demasiado* » (trop), auquel on a ajouté la terminaison « *-logo* ». En français, L.-A. Laget utilise les termes « Chrysostome », « astronome » et « surprenome », qui possèdent tous une terminaison en /-ɔm/ et partagent donc une rime suffisante. Tout comme « *Crisólogo* » et « *astrólogo* », les termes « Chrysostome » et « astronome » existent alors que « surprenome » est un néologisme composé de « surprenant » et de la terminaison « *-ome* ». Dans sa traduction, L.-A. Laget a donc reproduit les procédés de l'original, à savoir la triple rime et la création d'un néologisme, mais certains termes employés ne sont pas les équivalents de ceux de la *greguería* espagnole et le néologisme est une véritable création de la traductrice, même si sa structure est similaire à celle du néologisme inventé par Ramón. Il s'agit donc d'une traduction homomorphe. Notons que nous n'avons ici pas considéré le passage d'une triple rime riche à une triple rime assonante comme un changement de procédé. Cependant, si ça avait été le cas, nous aurions plutôt parlé de traduction hétéromorphe.

- *Meteorología: mentirología.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 412)  
Météorologie : mensongeologie. (Laget, 2018, p. 413)

Dans cette *greguería*, Ramón Gómez de la Serna détourne le terme « *meteorología* » pour créer le néologisme paronymique « *mentirología* », dérivé de « *mentira* » (mensonge). Il souligne ainsi le fait qu'en raison de leur caractère incertain, il arrive que les prévisions météorologiques mentent. Dans sa traduction, L-A Laget reproduit le procédé créatif du texte source à l'identique tout en conservant des termes équivalents aux termes espagnols. Cela débouche sur la création du néologisme « mensongeologie », dérivé de « mensonge », qui, rapproché du terme « météorologie », cache la même allusion que celle dissimulée derrière la *greguería* espagnole. Il est également intéressant de remarquer que la ressemblance phonique

---

<sup>31</sup> Chrysologue ou chrysostome, qui signifie « bouche d'or », qualifiait certains pères de l'Église, et notamment Jean Chrysostome, qui fut archevêque de Constantinople et à qui on attribua ce surnom en raison de son éloquence (Leroux, s.d. ; Le Priol, 2019).

entre « mensongeologie » et « météorologie » est légèrement moins marquée qu'entre « *mentirología* » et « *meteorología* ». Selon nous, cela constitue cependant une différence minimale qui ne nous empêche pas de conclure que nous nous trouvons devant une traduction isomorphe.

- *No es lo mismo idioticomio que manicomio.* (Gómez de la Serna, 1962, cité par Laget, 2018, p. 228)

Ne pas confondre asile de sots et asile de fous. (Laget, 2018, p. 229)

Dans la *greguería* ci-dessus, Ramón détourne le mot « *manicomio* » (asile de fous), dont il reproduit la structure pour créer le néologisme « *idioticomio* », dans lequel la contraction de « *idiota* » (idiot, sot) remplace le « *mani* », contraction de « *manía* », de « *manicomio* ». En français, L.-A. Laget détourne le syntagme « asile de fous », équivalent sémantique de « *manicomio* », pour donner naissance au néologisme « asile de sots ». Bien que le néologisme français ait été créé selon le même procédé que celui du texte source, il ne produit pas le même effet sonore. En effet, alors que le néologisme du texte source n'était composé que d'un seul mot, celui du texte cible prend la forme d'un groupe nominal, ce qui a pour conséquence de faire disparaître la rime riche que partageait « *idioticomio* » et « *manicomio* » au profit de la répétition du terme « asile ». Si nous devons nous intéresser séparément à la traduction de l'aspect phonique et de l'aspect sémantique de cette *greguería*, nous aurions donc tendance à parler de traduction hétéromorphe du jeu phonique. Par contre, en ce qui concerne l'aspect sémantique, comme la traductrice a elle aussi créé un néologisme et que le passage d'un substantif à un groupe nominal a, selon nous, été induit par les caractéristiques intrinsèques de la langue française, nous sommes d'avis que nous pourrions qualifier la traduction du néologisme de traduction isomorphe.



### 6.3. Conclusions de l'analyse

#### 6.3.1. À propos de la typologie de J. Henry

Nous venons d'observer et d'analyser les *greguerías* ainsi que les traductions réalisées par Laurie-Anne Laget et nous avons tenté de classer ces dernières selon la typologie proposée par J. Henry. Si certains cas n'ont pas posé de problème et sont entrés facilement dans les cases de la classification de J. Henry, d'autres se sont révélés être beaucoup plus problématiques. En effet, au cours de notre analyse, nous avons rencontré un certain nombre de cas limites, à savoir des cas qui nous amènent à nous interroger et donc des traductions généralement difficiles à classer clairement dans l'une ou l'autre des catégories de J. Henry. Il est vrai que parfois, choisir une catégorie plutôt qu'une autre ne repose pas entièrement sur des critères objectifs mais fait appel à notre subjectivité. En outre, pour pouvoir nous référer à la typologie de J. Henry, nous n'avons parfois pas eu d'autre choix que d'envisager chacun des aspects de la *greguería* séparément alors que chez Ramón, il n'est pas rare que jeux sémantiques et phoniques semblent ne former qu'un. Cette situation montre clairement que la classification de J. Henry n'est pas idéale quand il s'agit de traduction de jeux de mots aux multiples facettes.

À l'image de la plupart des typologies en littérature, les limites de la classification de J. Henry ne sont pas parfaitement nettes. À la frontière des différentes catégories, il y a des zones de flou où les limites ne sont pas parfaites, où les catégories se superposent. Il est parfois difficile de déterminer où se situe la délimitation entre traduction isomorphe, homomorphe et hétéromorphe, de savoir à partir de quel moment on quitte une catégorie pour atterrir dans une autre. Faut-il appliquer les critères mentionnés par J. Henry dans leur sens le plus strict ou faire preuve de flexibilité et s'octroyer une petite marge de manœuvre ? Si on considère que la moindre petite différence entre le texte source et le texte cible (une légère diminution de la puissance du jeu sonore, l'emploi d'un synonyme, le passage du tutoiement au vouvoiement, *etc.*) est significative, alors il sera probablement assez rarement question de traduction isomorphe. À l'inverse, si on décide que des différences aussi « légères » que celles exposées ci-dessus ne sont pas suffisantes pour nous empêcher de parler de traduction isomorphe, ce sont les autres catégories qui s'amenuisent. La question du traitement à réserver aux modifications induites par la langue cible, celles qu'on ne peut éviter sous peine de produire un texte peu idiomatique, se pose également. Ces dernières doivent-elles être prises en considération ou, au vu de leur caractère inévitable, être ignorées ?

Il n'y a, selon nous, pas de bon ou de mauvais choix, de bonne ou de mauvaise stratégie. Dans son ouvrage, Jacqueline Henry ne fait pas de commentaires sur d'éventuels cas limites et en ce qui concerne la rigueur avec laquelle appliquer les critères qui nous permettent de classer les traductions dans l'une des catégories, elle se contente de préciser dans le point consacré à la traduction homomorphe que « le procédé verbal utilisé ne doit pas être pris au sens le plus étroit » (2003, p. 179). Pour illustrer son propos, elle donne l'exemple d'un palindrome qui serait rendu par un anagramme et pourrait être qualifié de traduction homomorphe étant donné que le palindrome n'est qu'un cas particulier d'anagramme. Elle explique également qu'en conservant le même procédé, il est possible d'obtenir des solutions diverses et donne un exemple avec des calembours paronymiques (2003, p. 179). Ces explications, bien qu'intéressantes, ne nous permettent pas dissiper les doutes relatifs aux limites des catégories. Si J. Henry semble dire que nous devons faire preuve d'une certaine flexibilité, il reste difficile de déterminer clairement jusqu'à quel point nous devons être flexibles. La rigueur d'application des différents critères cités par J. Henry est donc laissée à l'appréciation de chacun, ce qui implique une certaine marge de subjectivité et donc une flexibilité plus ou moins grande en fonction du ressenti de chacun. Par conséquent, rien ne dit qu'une traduction considérée comme isomorphe par une personne A ne sera pas perçue comme une traduction homomorphe par une personne B. La classification de Jacqueline Henry n'est donc pas aussi tranchée que ce nous avons imaginé et laisse finalement pas mal de place à l'interprétation personnelle. L'existence de ces zones d'ombre a d'ailleurs quelque peu compliqué notre travail puisqu'au cours de notre analyse, nous nous sommes posé de nombreuses questions et avons parfois beaucoup tergiversé avant de catégoriser les traductions de Laurie-Anne Laget.

L'imprécision des limites des diverses catégories de traductions ne transparait pas vraiment dans l'ouvrage de J. Henry. En effet, les exemples qu'elle emploie pour illustrer ses propos sont des exemples issus de traductions de textes complexes mais ne laissent pas de place au doute quant à la catégorie à laquelle elles appartiennent. Cela peut donner l'illusion que les limites de la typologie de J. Henry sont parfaitement claires et définies et ne sont par conséquent pas sujettes à discussion. Cette illusion se dissipe rapidement au moment de mettre cette typologie à l'épreuve par le biais des *gregerías*. Il faut dire que, sous leur apparente simplicité, celles-ci reposent sur une multitude de mécanismes. Souvent, jeux sur les sens et sur les sons se mélangent et se complètent et, quelquefois, des allusions à des éléments extérieurs viennent ajouter une dimension supplémentaire à ce tableau déjà

complexe. Cette combinaison de jeu sémantique, de jeu sonore et d'allusion en l'espace d'une ou deux phrases complique le classement des jeux de mots puisqu'elle donne parfois lieu à des cas limites qui mettent à mal les frontières de la classification de Jacqueline Henry.

Si la typologie de J. Henry est imparfaite en raison des limites parfois floues de ses diverses catégories, elle n'en est pas pour autant inutile. Elle permet par exemple de lutter contre l'idée que les jeux de mots sont en général intraduisibles. En effet, celui qui a connaissance de la typologie de J. Henry sait que traduire ne veut pas forcément dire rendre un énoncé mot pour mot en langue cible et que les solutions dont dispose le traducteur pour produire un texte qui respecte le travail de l'auteur tout en étant idiomatique ne se limitent pas à la seule traduction isomorphe. Pour le dire autrement, la typologie de J. Henry nous permet d'élargir notre conception de la traduction. Connaître la typologie de J. Henry peut par conséquent également permettre au traducteur qui se retrouve confronté à des textes riches en jeux de mots d'élargir son champ des possibles puisqu'il sait alors que passer par d'autres procédés ou d'autres termes que ceux de l'original ne signifie pas que sa traduction sera mauvaise ou non recevable. La typologie de J. Henry peut l'aider à se rendre compte que la traduction isomorphe n'est pas forcément la meilleure solution et que, pour produire un texte cible idiomatique tout en conservant l'effet du texte source, il vaut parfois mieux prendre un peu de recul en optant pour des solutions moins littérales. Enfin, nous pensons que la connaissance de la typologie de Henry peut aider le traducteur à évaluer plus aisément et plus rapidement la difficulté de traduction d'un jeu de mots. Avec les catégories à l'esprit, il devrait par exemple être à même de déterminer rapidement si une traduction isomorphe est envisageable ou non, quelles sont les options à sa disposition et vers laquelle s'orienter, ce qui pourrait lui permettre d'épargner un temps précieux.

### 6.3.2. *À propos de la traduction de Laurie-Anne Laget*

Si les jeux de mots complexes présents dans les *greguerías* compliquent le travail de classification de leurs traductions, ils compliquent bien évidemment aussi le travail du traducteur. Dans la préface de *Brouhahas*, Laurie-Anne Laget écrit d'ailleurs que ceux-ci « impliquent des contraintes multiples pour la traduction » (2018, p. 43). En effet, quand jeux de mots sémantiques, phoniques et allusions se mélangent, il peut être difficile pour le traducteur de conserver tous les jeux et effets du texte source en langue cible. Pour parvenir à produire un texte idiomatique en langue cible, le traducteur est parfois amené à faire des

compromis. Il peut par exemple décider d'atténuer quelque peu un jeu phonique, remplaçant des termes homonymes dans le texte source par des paronymes ou des homophones dans le texte cible, afin de conserver intact un jeu sémantique. Nous avons rencontré plusieurs exemples de ce type dans nos analyses. D'autres fois, le traducteur préférera privilégier le jeu phonique et faire des compromis sur l'aspect sémantique du texte. Ce ne sont une nouvelle fois pas les exemples qui manquent dans notre analyse. Lorsque la complexité d'un énoncé ne laisse pas d'autre choix au traducteur que de faire des compromis, il appartient à ce dernier de déterminer au cas par cas quel est l'aspect à privilégier en évaluant le poids respectif du fond et de la forme dans l'énoncé. Or, le choix peut se révéler bien difficile quand, comme dans certaines *greguerías*, les aspects phonique et sémantique semblent avoir la même importance dans le texte source mais que le maintien de cet équilibre n'est pas possible en langue cible.

Dans la préface de *Brouhahas*, L.-A. Laget indique avoir sélectionné une à deux *greguerías* sur chacune des 1592 pages que compte *Total de greguerías* dans le but de dresser un panorama aussi complet que possible des différents types de *greguerías* écrites par Ramón. Elle n'explique cependant pas si certains de ses choix ont été motivés par le degré de traduisibilité des *greguerías*. Or, dans le cas de l'anthologie de L.-A. Laget, il est légitime de se demander si les *greguerías* sélectionnées l'ont aussi été car elles étaient facilement traduisibles ou si, au contraire, la traductrice n'a pas hésité à se frotter à des *greguerías* qui demandent davantage de réflexion pour être rendues en langue cible. À ce sujet, il est intéressant de souligner que les *greguerías* sur lesquelles nous nous concentrons dans ce travail, soit les *greguerías* typographiques et celles contenant un jeu de mot, ne représentent qu'une petite portion des *greguerías* sélectionnées et traduites dans *Brouhahas*. La majorité des *greguerías* reprises dans l'anthologie de L.-A. Laget appartiennent en effet à la catégorie des *greguerías* qui proposent une lecture nouvelle de la réalité sans toutefois comporter un jeu de mots. Même s'il est vrai que les *greguerías* de ce type sont également les plus représentées dans l'œuvre de Ramón, nous sommes tout de même en droit de nous demander si leur présence en nombre dans *Brouhahas* ne résulte pas en partie d'un choix délibéré de la traductrice.

De plus, lorsqu'on observe les *greguerías* reprises dans *Brouhahas* que nous avons analysées, on se rend compte que bon nombre d'entre elles contiennent des termes qui peuvent être traduits par des équivalents français morphologiquement proches d'eux. En témoigne la *greguería* suivante : « *Bibliómano es una especie de cleptómano de los libros.* », traduite par « Le bibliomane est une sorte de cleptomane de livres. » (Laget, 2018, pp. 288-

289) Celle-ci n'est qu'un exemple parmi d'autres puisque, sur les septante-deux traductions de *greguerías* présentées dans ce travail, trente-neuf, soit plus de la moitié, sont susceptibles de entrer dans la catégorie des traductions isomorphes. Si ce chiffre peut paraître énorme et donner à penser que L.-A. Laget a choisi la facilité, il ne faut pas oublier que le français et l'espagnol sont deux langues romanes, qui, en raison de leur origine commune, partagent de nombreuses ressemblances. Cet héritage commun permet d'expliquer, au moins en partie, le fait qu'un si grand pourcentage de *greguerías* puisse être traduit de manière isomorphe. Il y a fort à parier que si les *greguerías* étaient traduites dans une langue germanique, en néerlandais par exemple, le nombre de traductions isomorphes serait largement inférieur à celui présenté ci-dessus.

En outre, plusieurs éléments semblent indiquer que, contrairement aux apparences, Laurie-Anne Laget est loin d'avoir choisi la facilité. En effet, parmi les *greguerías* traduites par ses soins, on retrouve des *greguerías* typographiques spécifiques, qui ont la particularité de contenir des signes typographiques et des lettres n'existant pas en français et qui demandent donc réflexion et adaptation pour parvenir à une traduction satisfaisante en français. La sélection de plusieurs *greguerías* reposant sur la modification de proverbes espagnols montre également que L.-A. Laget n'a pas eu peur de se frotter à des *greguerías* « complexes », même si ces proverbes ont tous des équivalents français déjà existants. Notons par contre que la traductrice a sélectionné très peu de *greguerías* exclusivement phonétiques. Si celles-ci sont assez peu nombreuses dans l'œuvre de Ramón, ce qui peut expliquer en partie qu'elles soient peu représentées dans l'anthologie de L.-A. Laget, nous sommes tout de même en droit de nous demander si le choix de ne pas traduire une *greguería* telle que « -¿Vino alguien? -Sí. Vino el vino » n'est pas partiellement motivé par la complexité que peut représenter la traduction d'une telle phrase en français. Cependant, au vu des *greguerías* phonético-conceptuelles traduites par L.-A. Laget, nous pouvons difficilement affirmer que celle-ci a cherché à contourner les difficultés en choisissant des *greguerías* facilement traduisibles. En effet, si certaines *greguerías* phonético-conceptuelles présentent l'avantage de pouvoir être traduites par des équivalents français au sens et à la morphologie similaires, d'autres demandent bien plus de réflexion pour parvenir à une traduction qui reproduit les effets du texte source tout en étant idiomatique en langue cible. C'est par exemple le cas de « *Pitanza: comer silbando* » ou encore de « *Las quisquillas son las cosquillas del apetito* ». La sélection et la traduction de *greguerías* qui contiennent des jeux de mots impliquant la division d'un mot ou la création de nouveaux mots est une autre preuve que l'anthologie de

L.-A. Laget ne se concentre pas uniquement sur les *greguerías* les plus simples car, si comme dans les autres catégories, certaines de ces *greguerías* peuvent être traduites assez facilement grâce à la proximité linguistique du français et de l'espagnol, d'autres nécessitent un gros travail d'adaptation et de réflexion.

Il nous semble ici assez intéressant de comparer la démarche de L.-A. Laget à celle de Georges Tyras et de Jean-François Carcelen qui, comme nous l'avons évoqué plus haut, se sont eux aussi essayés à la traduction des *greguerías* (2005). La première différence, et non des moindres, porte sur la nature des *greguerías* sélectionnées. L'anthologie de Georges Tyras et de Jean-François Carcelen est en effet beaucoup moins représentative de l'ensemble des *greguerías* produites par Ramón que celle de L.-A. Laget. Alors qu'on retrouve chez cette dernière tous les types de *greguerías* et une variété de *greguerías* contenant des jeux de mots suffisamment importante pour mettre à l'épreuve la typologie de J. Henry, ces dernières sont très peu représentées dans l'ouvrage des deux traducteurs. Il y a d'ailleurs très peu de correspondances entre les *greguerías* traduites par L.-A. Laget et celles traduites par G. Tyras et J.-F. Carcelen. En effet, presque aucune des *greguerías* « complexes » sélectionnées dans *Brouhahas* n'apparaît également dans l'ouvrage de ces derniers. Nous aurions pu croire que les deux traducteurs avaient simplement choisi d'autres *greguerías* « complexes » que celles choisies plus tard par L.-A. Laget mais il n'en est rien. Ils ont tout simplement choisi de ne pas s'attarder sur le cas des *greguerías* contenant des jeux de mots. On en retrouve bien quelques unes mais elles sont noyées au milieu de la multitude de *greguerías* qui, loin d'être sans intérêt, ne présentent cependant pas de jeu particulier. Cette comparaison entre les deux anthologies vient appuyer encore un peu plus l'idée que L.-A. Laget n'a pas choisi la facilité et n'a pas forcément sélectionné les *greguerías* en fonction de leur degré de traduisibilité, contrairement à ce qui semble ressortir de la sélection réalisée par G. Tyras et J.-F. Carcelen.

Les différences entre les deux traductions ne s'arrêtent cependant pas là puisque l'approche de L.-A. Laget est aux antipodes de celle de G. Tyras et de J.-F. Carcelen. En effet, L.-A. Laget adopte une démarche plutôt explicative, presque didactique. Dans *Brouhahas*, elle évoque dans une préface de plus de quarante pages quels sont les principaux mécanismes dont elle a tenu compte pour traduire les *greguerías*, quels sont selon elle les caractéristiques essentielles de ces dernières, puis explique brièvement comment elle les a sélectionnées et justifie certains de ses choix traductologiques. De plus, l'anthologie de L.-A. Laget est bilingue. Cela signifie que le lecteur de *Brouhahas* a accès au texte source et peut donc plus facilement juger, et donc critiquer, la traduction. En choisissant d'expliquer certains de ses

choix au lecteur et en lui donnant la possibilité de lire le texte source, L.-A. Laget prend des risques et est plus exposée à la critique. G. Tyras et J.-F. Carcelen s'exposent quant à eux beaucoup moins. Leur ouvrage comporte en effet une préface de quatre pages seulement, qui n'est en fait que la reproduction d'un texte écrit par Valery Larbaud en 1919. À aucun moment les deux traducteurs n'expliquent sur quels critères ils se sont appuyés pour sélectionner les *greguerías*, ne justifient leurs choix traductologiques ni n'évoquent les analyses qu'ils ont réalisées avant de s'attaquer à l'œuvre de Ramón. De plus, comme leur anthologie est monolingue, le lecteur n'a pas directement accès au texte original et les deux traducteurs sont donc moins exposés à la critique. On peut également parler d'approches différentes en ce qui concerne la traduction en tant de que telle. Pour s'en rendre compte, il suffit de jeter un œil à la traduction des *greguerías* typographiques spécifiques. Celles-ci contiennent des signes typographiques qui n'existent pas en français tel que le tilde du ñ. À titre de comparaison, la *greguería* « *La eñe tiene el ceño fruncido* » a été traduite par « Le e circonflexe est circonspect » par L.-A. Laget (2018, p. 271) et par « Le ñ est un n renfrogné » par G. Tyras et J.-F. Carcelen (2005, p. 56). On le constate, alors que l'ouvrage de L.-A. Laget est une anthologie bilingue et que la présence du texte espagnol permettrait à la traductrice de faire moins d'efforts d'adaptation (puisque le lecteur s'attend à rencontrer des éléments étrangers au cours de sa lecture), la traductrice s'applique à adapter sa traduction au lecteur cible pour établir avec lui la même complicité que les *greguerías* espagnoles avec leurs lecteurs, sans pour autant dénaturer le texte de Ramón. G. Tyras et J.-F. Carcelen semblent par contre accorder beaucoup moins d'importance à l'adaptation du texte pour un public francophone, alors que leur ouvrage est monolingue et que leurs lecteurs risquent donc d'être davantage perturbés par la présence d'éléments étrangers. Notons en outre que, de manière générale, la lecture des *greguerías* traduites par Jean-François Carcelen et Georges Tyras est à notre humble avis moins agréable que celle des traductions réalisées par Laurie-Anne Laget. Nous avons parfois trouvé que les premières étaient moins idiomatiques que les secondes et qu'il se dégageait de certaines d'entre elles une sensation d'étrangeté, qui, dans certains cas, réduisait, voire annihilait la poésie qui émane généralement des *greguerías*. Toutes ces raisons expliquent que nous ayons finalement choisi de travailler à partir de l'anthologie de L.-A. Laget et non pas de celle de G. Tyras et de J.-F. Carcelen.

Les commentaires formulés par L.-A. Laget dans *Brouhahas* nous permettent de nous rendre compte que traduire les *greguerías* est une tâche titanesque et complexe, qui nécessite au préalable un travail d'analyse fin et conséquent. La traductrice doit parfois réfléchir bien

plus loin que ce qu'on imagine et les choix qu'elle pose sont loin d'être anodins. Il faut parfois savoir trancher entre deux possibilités, négocier pour trouver l'équilibre entre respect du fond et de la forme et adapter le texte à la langue et au public cible sans pour autant dénaturer le travail de l'auteur. C'est donc un véritable travail d'équilibriste. Quant à savoir si L.-A. Laget a privilégié un aspect plutôt qu'un autre, l'observation attentive des traductions des *greguerías* réalisées par la traductrice nous permet d'identifier une tendance : dans les cas où elle ne pouvait faire autrement que de privilégier l'un des deux aspects, L.-A. Laget a plus souvent fait des compromis sur le fond (dix-neuf fois) que sur la forme (huit fois). Il n'y a là rien d'étonnant puisque dans la préface de *Brouhahas*, la traductrice souligne l'importance de respecter le jeu avec la « matière sonore des mots » (2018, p. 41), qu'elle présente comme étant l'un des trois mécanismes principaux des *greguerías* avec « le travail de l'imagination visuelle » (2018, p. 44) et la formulation d'une « association d'idées créatrice de sens » (2018, p. 47). Si L.-A. Laget a plus souvent opté pour la conservation du jeu phonique, elle n'a pas pour autant négligé l'aspect sémantique. Certes, elle a parfois employé des termes français qui n'étaient pas les équivalents sémantiques des termes espagnols mais elle est très souvent restée proche du sens global de la *greguería* originale. Par exemple, lorsqu'elle traduit « *¿Hipo-pótamo? Estoy cansado de ir al Zoo y nunca le he oído el hipo* » par « Perr-oquet ? Je suis las d'aller au zoo et de ne jamais l'entendre hoqueter » (2018, p. 175), elle remplace « *hipopótamo* » (hippopotame) par « perroquet » mais reste dans le champ sémantique des animaux. Si elle n'est pas identique à celle de Ramón, l'histoire que nous raconte L.-A. Laget ne s'en éloigne toutefois par énormément et a généralement sur le lecteur cible le même effet que l'original sur le lecteur source.

La qualité, selon nous excellente, du travail fourni par L.-A. Laget permet de lutter contre l'idée assez répandue chez les traducteurs que les traductions universitaires, c'est-à-dire celles réalisées par des professeurs, sont « sèches, manquent de poésie ou ne sont pas aussi élégantes que celles de traducteurs non universitaires »<sup>32</sup>, notamment en raison des analyses réalisées au préalable qui nuiraient à la spontanéité. En effet, comme nous avons pu le constater, avant de se lancer dans la traduction de textes aussi complexes que les *greguerías*, il est indispensable de réaliser une analyse fine afin de saisir toutes les subtilités du genre et de ne pas risquer de passer à côté de l'essentiel. La qualité de la traduction dépend au moins en partie de cette analyse préalable. Un traducteur, aussi doué soit-il, ne peut produire un texte qualitatif s'il n'a

---

<sup>32</sup> C'est par le biais de madame Patricia Willson, traductrice et chargée de cours dans la faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, que j'ai eu vent de ces on-dit.



pas au préalable identifié chacune des particularités du texte source. C'est donc sans doute au moins en partie grâce à son travail d'analyse préalable que L.-A. Laget parvient à remettre en cause l'avis antiacadémique de bon nombre de traducteurs en produisant une traduction à la fois idiomatique et bien souvent tout aussi élégante et poétique que l'original.

## 7. Conclusion

Par le biais de cette étude, nous souhaitons mettre à l'épreuve la typologie des traductions des jeux de mots proposée par Jacqueline Henry dans *La traduction des jeux de mots*. Nous avons pour ce faire sélectionné des *greguerías* typographiques et des *greguerías* comprenant des jeux de mots traduites par Laurie-Anne Laget dans *Brouhahas*. Nous espérons ainsi déterminer si la typologie de J. Henry permet de classer les traductions de jeux de mots complexes, qui mélangent à la fois jeux phoniques, jeux sémantiques et allusions. Au cours de nos analyses, nous avons constaté que, si certaines traductions de jeux de mots entrent clairement dans l'une des catégories proposées par J. Henry, d'autres soulèvent des interrogations et peuvent se révéler difficiles à classer. Ces traductions, que nous avons appelées cas limites, ont mis en évidence l'existence de quelques zones d'ombre dans la classification de Jacqueline Henry. Nous nous sommes rendu compte que la classification d'une traduction dans l'une ou l'autre catégorie dépend parfois de notre ressenti personnel et que les limites entre les différentes catégories ne sont pas aussi claires que ce que nous pensions initialement. Cependant, cette étude nous a également permis de réaliser que, même si elle laisse une place non négligeable à la subjectivité, la classification de J. Henry peut se révéler d'une grande utilité. En effet, elle permet d'une part de lutter contre l'idée répandue de l'intraduisibilité des jeux de mots et d'autre part d'aider le traducteur à réaliser qu'il dispose d'un éventail de possibilités pour traduire les jeux de mots plus large qu'il n'y paraît.

Nos analyses nous ont en outre permis de mieux mesurer la difficulté que représente pour le traducteur la présence de jeux de mots dans un texte, et ainsi d'apprécier à sa juste valeur le travail réalisé par L.-A. Laget, qui, bien qu'elle appartienne au monde universitaire, a réussi à délivrer une traduction des *greguerías* qui, à notre sens, respecte l'essence et les caractéristiques du texte source, sans pour autant perdre en poésie et en efficacité. L.-A. Laget a accompli un travail remarquable qu'il nous faut souligner. La lecture de ses traductions nous a procuré autant de plaisir que la lecture des *greguerías* de Ramón, ce qui témoigne de la qualité de son travail. Observer ses traductions nous a aussi permis de mettre en évidence l'importance pour le traducteur de commencer par réaliser une analyse approfondie du texte source avant de se lancer dans la traduction de productions aussi complexes que les *greguerías*, sans quoi parvenir à un résultat convaincant risque de se révéler compliqué.

Grâce à ce travail, nous espérons avoir réussi à mettre en évidence certains des principes clés de la traduction des jeux de mots et avoir contribué à lutter contre l'idée de leur intraduisibilité en illustrant au moyen de l'analyse des *greguerías* et de leur traduction les possibilités multiples qui s'offrent au traducteur. Notre souhait est que cette modeste étude encourage des traducteurs à se consacrer à la traduction des nombreuses *greguerías* qui n'ont pas encore été rendues accessibles à un public francophone, à proposer leur propre version des *greguerías* déjà traduites ou à traduire les *greguerías* dans une nouvelle langue, afin de permettre à des personnes issues d'autres cultures de les découvrir. Nous pensons, en outre, qu'il pourrait être intéressant de comparer les traductions des *greguerías* réalisées en différentes langues, d'étudier la traduction des jeux de mots plus en profondeur ou encore de s'essayer à la formulation d'une nouvelle classification des jeux de mots. Chacune de ces pistes mérite d'être explorée, c'est pourquoi nous espérons qu'après nous, d'autres reprendront le flambeau et contribueront à leur tour à faire découvrir à leurs lecteurs les perles incongrues de Ramón.

## 8. Bibliographie

### Livres et chapitres de livres

- « Genesis ». *La Reina Valera* [en ligne], 1960. [Consulté le 17 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bibliaenlinea.org/genesis-1>
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Greguerías* (traduit par TYRAS, Georges et CARCELEN, Jean-François). Grenoble : Cent pages, 2005.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón et CARDONA Rodolfo. *Greguerías*. Madrid : Cátedra, 1993.
- HENRY, Jacqueline. *La traduction des jeux de mots*. Saint-Etienne : Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.
- KLEIN-LATAUD, Christine et BAUDOT Alain. *Précis des figures de style*. Toronto : Éditions du GREF, 1991.
- LAGET, Laurie-Anne. *La fabrique de l'écrivain : les premières greguerías de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid : Casa de Velázquez, 2012.
- LAGET, Laurie-Anne. *Greguerías/Brouhahas*. Paris : Classiques Garnier, 2018.
- SEGOND, Louis. « Genèse ». *La Sainte Bible* [en ligne], 1910. [Consulté le 17 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://info-bible.org/lsg/01.Genese.html>
- SERRANO VAZQUEZ, María del Carmen. *El humor en las Greguerías de Ramón : recursos lingüísticos*. Universidad de Valladolid : Secretariado de Publicaciones, 1991.

### Articles scientifiques

- BAILLEHACHE, Jonathan. « Traduire la littérature à contraintes : traduction ou transposition ? ». *MLN* [en ligne], 2016, vol. 131, n° 4, p. 892-904. [Consulté le 31 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.proquest.com/scholarly-journals/traduire-la-litterature-a-contraintes-traduction/docview/1844320777/se-2?accountid=14630>
- DELAVEAU, Annie et KERLEROUX, Françoise. « Terminologie linguistique : définition de quelques termes ». *Langue Française* [en ligne], 1970, n° 6, pp. 102-112. [Consulté le 02 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.jstor.org/stable/41557415>
- GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle. « La notion de connotation(s) ». *Littérature* [en ligne], 1971, n° 4, pp. 96-107. [Consulté le 02 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.jstor.org/stable/41704260>
- JACKSON, Richard Lawson. « Toward a Classification of the “Greguería” ». *Hispania* [en ligne], 1965, vol. 48, n° 4, pp. 826-832. [Consulté le 05 novembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.jstor.org/stable/336736>

LAGET, Laurie-Anne. « À la croisée des ismos ». *Mélanges de la Casa de Velázquez* [en ligne], 2008, vol. 38, n° 2, pp. 39-58. [Consulté le 02 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/mcv/712>

LEDERER, Marianne. « La théorie interprétative de la traduction : un résumé ». *Revue des lettres et de traduction*, 1997, n° 3. pp. 11-20.

LÓPEZ MOLINA, Luis. « Nebulosa y sistema en las greguerías ramonionas ». *Versants : revue suisse des littératures romanes* [en ligne], 1981, n° 1, pp. 109-120. [Consulté le 05 novembre 2020]. Disponible à l'adresse : <http://doi.org/10.5169/seals-248349>

MERLO-MORAT, Philippe. « Les différentes tendances des mouvements d'avant-garde ». *Littérature espagnole contemporaine* [en ligne], 2013, pp. 55-60. [Consulté le 03 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/litterature-espagnole-contemporaine--9782130621317-page-55.htm>

REGGIANI, Christelle. « Contrainte et littéralité ». *Formules*, 2000, n° 4, pp. 10-19.

### **Entrées de dictionnaires et d'encyclopédies**

« Aède ». Dans : *Larousse* [en ligne]. [Consulté le 17 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/a%c3%a8de/1255?q=a%c3%a8de#1245>

« Antithèse ». Dans : *CNRTL* [en ligne], 2012. [Consulté le 09 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/antith%C3%A8se>

« Aphorisme ». Dans : *CNRTL* [en ligne], 2012. [Consulté le 06 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/aphorisme>

« Bécasse ». Dans : *Le Petit Robert* [en ligne]. [Consulté le 21 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://urlz.fr/ggUi> [accès via le vpn de l'Université de Liège].

« Brouhaha ». Dans : *CNRTL* [en ligne], 2012. [Consulté le 06 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/brouhaha>

« Bufar ». Dans : *Diccionario de la lengua española* [en ligne]. [Consulté le 21 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://dle.rae.es/bufar?m=form>

« Calebombe ». Dans *CNRTL* [en ligne], 2012. [Consulté le 22 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/calebombe>

« Calembour ». Dans : *Le Petit Robert* [en ligne]. [Consulté le 09 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://urlz.fr/eRUz> [accès via le vpn de l'Université de Liège].

« Criaileries ». Dans : *Le Petit Robert* [en ligne]. [Consulté le 08 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://urlz.fr/ghXG> [accès via le vpn de l'Université de Liège].

- « Entrouvert ». Dans : *CNRTL* [en ligne], 2012. [Consulté le 22 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/entrouvert>
- « Entr'ouvrir ». Dans : *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne], 1878. [Consulté le 22 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.dictionnaire-academie.fr/article/A7E1213>
- « Estofado ». Dans : *Diccionario de la lengua española* [en ligne]. [Consulté le 18 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://dle.rae.es/estofado?m=form>
- « Greguería ». Dans : *Etimologías de Chile* [en ligne]. [Consulté le 12 août 2021]. Disponible à l'adresse : <http://etimologias.dechile.net/?gregueria>
- « Jeu de mots ». Dans : *Le Petit Robert* [en ligne]. [Consulté le 09 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://urlz.fr/FT8o> [accès via le vpn de l'Université de Liège].
- LEROUX, Jean-Marie. « Jean Chrysostome ». Dans : *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. [Consulté le 12 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-chrysostome/>
- « Motoculture ». Dans : *CNRTL* [en ligne], 2012. [Consulté le 22 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/motoculture>
- « Parques ». Dans : *Larousse* [en ligne]. [Consulté le 20 juin 2021]. Disponible à l'adresse : [https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/les\\_Parques/182785](https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/les_Parques/182785)
- « Populaire ». Dans : *Le Petit Robert* [en ligne]. [Consulté le 19 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://urlz.fr/fZGh> [accès via le vpn de l'Université de Liège].
- « Suivre son cours ». Dans : *Le Petit Robert* [en ligne]. [Consulté le 10 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://urlz.fr/fXsB> [accès via le vpn de l'Université de Liège].
- « Tachycardie ». Dans : *Le Petit Robert* [en ligne]. [Consulté le 21 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://urlz.fr/fZEt> [accès via le vpn de l'Université de Liège].
- « Tachygraphie ». Dans : *CNRTL* [en ligne], 2012. [Consulté le 21 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://cnrtl.fr/definition/tachygraphie>

### **Pages internet et articles**

- Asociación internacional Ramón Gómez de la Serna. *Accueil* [page Facebook]. Facebook. [Consulté le 09 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.facebook.com/AsociacionRamon/>
- ANTONINI, Jean et DUTEIL, Danièle. « Qu'est-ce que le haïku ? ». *Association francophone de haïku*. [Consulté le 16 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.association-francophone-de-haiku.com/definition-du-haiku/>

DUNETON, Claude. « Arrêtons d’avalier les mots ! ». *Le Figaro* [en ligne], 22 septembre 2017. [Consulté le 14 juin 2021]. Disponible à l’adresse : <https://urlz.fr/fZEF>

« LAGET Laurie-Anne ». *CRIMIC*. [Consulté le 09 juillet 2021]. Disponible à l’adresse : <https://crimic-sorbonne.fr/chercheurs/laget-laurie-anne/>

LE PRIOL, Mélinée. « Jean Chrysostome, un prédicateur téméraire ». *La Croix* [en ligne], 18 avril 2019, modifié le 21 avril 2020. [Consulté le 12 juin 2021]. Disponible à l’adresse : <https://urlz.fr/fZH4>

« Margaritas blancas: ¿me quiere o no me quiere? ». Dans : *MayoFlor* [blog], 12 septembre 2017. [Consulté le 10 juin 2021]. Disponible à l’adresse : <https://www.mayoflor.com/blog/margaritas-blancas-me-quiere-no-me-quiere/>

## **Figure**

LINÉS, Pablo. *La recreación del despacho de Ramón Gómez de la Serna en el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid* [image en ligne]. Disponible à l’adresse : <https://urlz.fr/giFF>