

LE MONDE EN COULEUR
DE JEAN ECHENOZ : LES TERMES DE COULEURS
DANS *JE M'EN VAIS* ET LEUR TRADUCTION HONGROISE

KRISZTINA LAKY

Université Catholique Péter Pázmány
École Doctorale de Littérature
Egyetem u.1.
H–2087 Piliscsaba
Hongrie
lakyk2003@yahoo.com

Abstract: This study investigates whether or not color naming in translation is indicative of cultural differences. After a short introduction into the realm of colors, this paper briefly summarizes current thinking on issues of color naming and its impact on translation. This is followed by a review of the use and symbolism of the different color terms in Jean Echenoz's novel *Je m'en vais* and a comparative analysis of the original novel and its Hungarian translation from the point of view of color naming.

Keywords: translation, culture, color naming, Jean Echenoz

Quand nous consultons les ressources bibliographiques sur l'œuvre de Jean Echenoz, nous nous rendons compte qu'il existe bon nombre de documents. Nous trouvons des monographies, des articles de presse, des études publiées dans des volumes collectifs et on a même publié un recueil d'articles consacré à l'auteur, intitulé *Jean Echenoz: «une tentative modeste de description du monde»*, qui réunit le matériel d'un colloque sur l'écrivain, organisé en 2004 à Saint-Étienne. Si nous observons les sujets de ces études, nous allons découvrir des écrits qui traitent du rapport de ses œuvres à la modernité voire à la postmodernité, sa relation avec l'espace et le mouvement, soit en connexion avec des voyages lointains faits par ses héros, soit par le parcours où il nous entraîne avec lui à travers Paris. On examine l'humour dans ses romans, son style particulier et aussi sa relation avec d'autres arts, comme la musique ou le cinéma.

Je n'ai pourtant presque rien trouvé qui parlerait du rôle des couleurs dans ses récits et très peu d'études qui traiteraient de la question des traductions de ses œuvres. Puisque je m'intéresse particulièrement à ces deux aspects, je tâche de les relier et d'examiner les couleurs dans un de ses romans, ainsi que de faire l'analyse de la traduction hongroise des termes de couleur français présents dans le roman.

En fonction de notre centre d'intérêt, le domaine des couleurs peut être abordé de plusieurs angles différents. Les physiciens examinent la couleur en tant que longueurs d'onde de la lumière visibles par l'œil humain. Les psychologues et les physiologistes s'intéressent aux réponses neuronales de notre cerveau à des couleurs diverses. Les artistes — surtout les peintres — ont une relation particulière avec les couleurs ; personnelle et psychologique comme en témoigne aussi ces quelques citations, celle de Henri Matisse : « La couleur contribue à exprimer la lumière, non pas le phénomène physique mais la seule lumière qui existe en fait, celle du cerveau de l'artiste¹. » ou de Paul Klee : « La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à le saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes un. Je suis peintre². » Les historiens de l'art amalgament les aspects esthétique et technologique pour essayer d'esquisser le développement de la couleur dans la peinture. L'attention des linguistes et des théoriciens de la littérature est portée le plus souvent sur les termes par lesquels nous exprimons les couleurs ; ils concentrent, entre autres, sur l'origine des termes de couleurs, sur leur place dans les différentes cultures et civilisations ou sur leur rôle en tant que parties d'un système de signes. C'est ce dernier aspect que je voudrais regarder de plus près pour introduire mon analyse de la traduction hongroise des termes de couleurs dans *Je m'en vais* de Jean Echenoz.

Il existe actuellement deux points de vue opposés à propos de la catégorisation et dénomination des couleurs. L'un d'eux se repose sur l'idée de la relativité culturelle et linguistique (cette dernière s'origine dans l'œuvre de Benjamin Lee Whorf). L'approche relativiste avance l'hypothèse que la perception des couleurs est, en très grande partie, définie par des associations linguistiques et par l'apprentissage perceptif qui sont à leur tour des phénomènes culturels.

En revanche, les adeptes de la vision universaliste affirment que la perception, et donc la catégorisation et la dénomination des couleurs sont des phénomènes communs à travers et au sein de toutes les civilisations du monde, puisqu'il s'agit d'un processus psycho-biologique inné.

¹G. Diehl (sous la dir. de) : *Les problèmes de la peinture*, Lyon : Confluence, 1945.

²P. Klee : *Journal*, Paris : Grasset, 1959.

L'une des œuvres déterminantes de ce dernier courant de pensée est l'étude comparative de Brent Berlin et Paul Kay qui ont collecté des données de catégorisation de couleurs portant sur 98 langues³. Leur méthode est la suivante : après avoir fait une collecte de noms de couleur, ils les filtrent à la base de quatre critères fondamentaux qui sont les suivants : une forme de base doit être monolexémique (ce critère élimine les formes comme *bleuâtre* ou *gris-vert*), sa signification ne peut être incluse dans celle d'aucun autre terme de couleur (cela élimine les nuances comme *écarlate* qui est une nuance du *rouge*), son utilisation ne peut pas être réduite à un domaine donné (comme *alezan* utilisé uniquement pour la robe des chevaux) et elle doit être psychologiquement saillante pour les locuteurs (par exemple, *la couleur de miel des cheveux de mon fils* ne l'est pas). Berlin et Kay ont également introduit quelques critères complémentaires en cas de doute⁴. D'après leur enquête comparative, ils établissent une liste de onze couleurs focales correspondant aux onze termes de couleur fondamentaux (*basic color terms*) qui sont les suivants : *blanc, noir, gris, rouge, rose, jaune, orange, brun, vert, bleu et violet*. Depuis la publication de leur livre, Berlin et Kay ont été critiqués pour leur méthodologie, pour des contradictions au sein de leurs propres arguments et pour essayer de transformer une partie de leurs résultats d'une façon qu'elle soit conforme à leur hypothèse initiale, etc. Comme une description détaillée de ces critiques ne rentre pas dans mon propos, je me contente d'observer que le débat est loin d'être terminé⁵ et que les auteurs ont certainement apporté des modifications à leur hypothèse, mais ils ont laissé intactes leurs idées fondamentales sur ce sujet.

Si on est prêt à accepter qu'il y a des termes de couleur fondamentaux, on ne peut toujours pas ignorer l'effet du milieu culturel quand il s'agit de la traduction de ces termes. Comme Umberto Eco le dit : «Même si on a discerné de constantes transculturelles, il semble difficile de traduire les termes de couleur entre langues éloignées dans le temps ou appartenant à des civilisations différentes [...]»⁶. Pour le cas où deux textes sont éloignés dans le temps, il cite comme exemple la dénomination des cou-

³ B. Berlin & P. Kay : *Basic Color Terms : Their Universality and Evolution*, Berkely : University of California Press, 1969.

⁴ Voir H. Du Bois Des Lauriers : «Secondaire ou fondamentale ? Du statut indécis de certains termes de couleur en français», *Meta : Journal des traducteurs/Meta : Translators' Journal* 37, 1992 : 331-341, p. 335. <http://id.erudit.org/iderudit/002594ar>

⁵ Voir par exemple : Special Issue on Culture, Cognition and Color Categorization, *Journal of Cognition and Culture*, Volume 5, Numbers 3-4, 2005.

⁶ U. Eco : *Dire presque la même chose*, Paris : Grasset, 2007 : 425.

leurs en latin : il y a plusieurs cas où de différents écrivains latins utilisent le même terme de couleur pour des objets qui sont perçus par les lecteurs d'aujourd'hui comme étant de couleurs différentes (par exemple Fronton, le grammairien définit *luteus* comme «*rouge dilué*», pourtant Pline utilise ce terme pour le jaune d'œuf et Catulle pour les coquelicots). En ce qui concerne la problématique des civilisations distantes, Eco mentionne les catégories de couleurs des Hanunoo, un groupe ethnique aux îles Philippines dont le système de classification des couleurs a été étudié pour la première fois par l'anthropologue-linguiste Harold Conklin dans les années 50. Leur classification des couleurs est de deux niveaux, un niveau «spécialisé» selon des critères différents comme l'âge, l'activité, le sexe, etc., et un niveau «général» défini par le contraste entre sombre-lumineux, sec-humide et une opposition transversale de pâle et indélébile. Ainsi, les Hanunoo sont-ils par exemple capables de marquer la différence avec leurs termes de couleur entre un bambou fraîchement coupé et un autre qui est déjà desséché.

Je pense qu'il ne faut pas aller aussi loin ni en temps, ni en espace pour trouver des cas plus ou moins difficiles du point de vue de la traduction des couleurs. On peut mentionner le cas des termes de couleur hongrois *piros* et *vörös* qui signifient *rouge* tous les deux. Leur utilisation peut être optionnelle ou—dans beaucoup de cas—fixée, mais de toute façon il n'existe de correspondance exacte avec aucune autre langue. Un autre exemple, cette fois russe, est *sinij* (un *bleu clair*) et *goluboy* (un *bleu foncé*) qui sont deux termes de couleur distincts, tandis que dans la plupart des langues occidentales *sinij*—qui correspond à peu près à *l'azur* ou au *bleu ciel*—ne serait qu'une nuance du *bleu*, ce qui peut également poser de problèmes de traduction surtout vers le russe. Toute cette évidence semble soutenir l'opinion d'Annie Mollard-Desfour, linguiste-lexicographe au CNRS, qui dit dans un article : «Les couleurs et les mots pour les dire, sont adoptés et adaptés : ils vont et viennent dans des parcours infinis. Mais si des passages se font entre langues, des différences parfois fondamentales s'observent dans les significations, dans les conditions d'emplois, les connotations ; et les traductions se révèlent particulièrement délicates.⁷»

Avant d'entamer l'analyse de la traduction des couleurs dans le livre de Jean Echenoz, je voudrais brièvement présenter le monde des couleurs dudit roman. Après une première lecture du texte, il nous semble qu'il est plutôt *noir* et *blanc*, mais si on l'examine de plus près, on se rend compte qu'on peut

⁷ A. Mollard-Desfour : «Les mots de couleur : des passages entre langues et cultures», *Synergies Italie* 4, 2008 : 23–32, pp. 29–30.

y découvrir beaucoup plus de couleurs. Il faut toutefois mentionner, que le *noir* et le *blanc* y jouent effectivement un rôle important, comme le disait l'auteur lui-même déjà en 1995 dans une interview donnée au magazine *Les Inrockuptibles* à propos de son roman *Les Grandes blondes* : « Il y a peut-être quelque chose qui ce passe avec le noir et le blanc dans ce nouveau livre⁸. »

En effet, le mot *blanc* figure 24 fois dans le texte, *blancheur* 2 fois et *noir* 20 fois, tandis que *bleu*, nom de couleur de base utilisé par l'auteur le plus souvent après *noir* et *blanc*, ne paraît que 13 fois. Le *blanc* rayonne à travers toutes les scènes qui se jouent au pôle Nord : « Comme la banquise projetée par le sabord une *blancheur* aveuglante et brutale⁹, «[...] la *blancheur* contracte l'espace¹⁰ » ou « Ferrer jeta un coup d'œil sur le paysage *blanc*.¹¹ » Mais le *blanc* est souvent ombragé par le *noir*, et l'opposition clair-obscur peut être encore élargie, comme Klaus Semsch nous fait remarquer : « La symbolique du noir et blanc doit être considérée comme une symbolique fondamentale dans le sens d'être opératoire à chaque niveau de la structure romanesque. Elle paraît être l'inscription rhétorique d'une esthétique de la coïncidence des opposés (*coincidentia oppositorum*¹²). » On peut découvrir ce phénomène dans la description d'une nuit polaire : « Il regardait le paysage éclairé par de puissants phares bien qu'il n'y eût rien à voir, au fond, rien qu'indéfiniment du *blanc* dans le *noir*¹³ », dans la scène où le bateau traverse le cercle polaire et l'équipage organise une cérémonie d'initiation pour Ferrer dans « la salle de sport tendue de *noir* pour l'occasion¹⁴ ». On peut voir que dans toute la blancheur luisante, il y a des taches sombres sur l'horizon : « les icebergs [...] certains d'entre eux étaient lisses et luisants, tout de glace immaculée, d'autre souillés, *noircis*, jaunés par la moraine¹⁵. » Même au tout début du roman, à la présentation de l'atelier de Ferrer, cette dualité est très évidente : « Le tartre, le salpêtre et le plâtre purulent avaient colonisé le clair-obscur de la salle d'eau mais une penderie recelait six costumes *sombres*, une théorie de chemises *blanches* et une batterie de cravate¹⁶. » Cette symbolique devient plus

⁸ Entretien avec Jean Echenoz dans *Les Inrockuptibles*, numéro 27, 1995 : 62.

⁹ J. Echenoz : *Je m'en vais*, Paris : Les éditions Minuit, 1999 : 36.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Ibid.* : 81.

¹² K. Semsch : « Un polar polaire » (le texte d'une présentation donnée à l'Institut français de Heidelberg, le 17 février 2000), www.remue.net.

¹³ J. Echenoz : *Je m'en vais, op.cit.* : 34.

¹⁴ *Ibid.* : 32.

¹⁵ *Ibid.* : 33.

¹⁶ *Ibid.* : 17.

marquée encore une fois dans la scène qui se joue à l'hôpital après la crise cardiaque de Ferrer. «Lorsqu'il ouvrit les yeux, il ne vit d'abord autour de lui que du *blanc* comme au bon vieux temps de la banquise¹⁷.» Et pourtant au milieu de toute cette blancheur, le noir fait son apparition, dans la figure de l'infirmière («une jeune femme, également vêtue de *blanc* mais à peau *noire*¹⁸») et aussi celle du docteur, «qui portait une barbe *noire* très dense¹⁹».

Dans les passages où le *noir* est dissocié du *blanc*, il semble remplir plusieurs fonctions. Il peut rimer à la misère : dans un immeuble du quartier où habite le Flétan, un jeune drogué, un carreau de fenêtre «est remplacé par un sac-poubelle *noir* recadré²⁰», et Baumgartner doit monter «l'escalier *noir*²¹» pour arriver à l'appartement du Flétan. La zone de la frontière franco-espagnol ne montre pas une image moins désolante : «Quand les immeubles récents ne sont pas déjà murés, divers textiles et plastiques *noirâtres* pendouillent de leurs fenêtres²².» Le *noir* est également associé à la mort et à l'au-delà : le prêtre à la bénédiction funéraire de Delahaye porte un costume *noir* et, vers la fin du roman, Ferrer regarde de la fenêtre de sa chambre d'hôtel à Saint-Sébastien une femme habillée en maillot *noir* qui entre dans la mer glacée : «avant de se lancer dedans bras tendus devant, elle se signe et Baumgartner l'envie²³.» L'auteur saisit également un côté moins sinistre, plutôt élégant, voire sexy de la couleur *noire* : plusieurs des amantes de Ferrer portent des tailleurs ou des ensembles *noirs*, l'une d'entre elles apparaît même en soutien-gorge *noir*.

A part le *blanc* et le *noir*, nous pouvons rencontrer encore six autres termes de couleur fondamentaux dans le roman (*gris, bleu, vert, rouge, jaune et brun*) ; les trois restant n'y figurent pas dans leur forme de base : *l'orange* est présent en tant qu'*orangé, rose* dans la forme *rose vif* et *violet* dans une forme dérivée, *violâtre*²⁴. Dans cette étape de mon analyse, il me semble nécessaire de regarder ces couleurs de base d'un peu plus près par ordre décroissant du nombre d'apparition dans le roman.

¹⁷ *Ibid.* : 163.

¹⁸ *Ibid.* : 164.

¹⁹ *Ibid.* : 165.

²⁰ *Ibid.* : 87.

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.* : 207.

²³ *Ibid.* : 211–212.

²⁴ Voir tableau récapitulatif en annexe.

Le *bleu*, «la plus raisonnable de toutes les couleurs²⁵», comme le dit Michel Pastoureau, historien et spécialiste de l'histoire des couleurs, a une présence importante dans le texte (3^{ème} position selon le nombre d'occurrences dans le roman après le *blanc* et le *noir*). Néanmoins, cette couleur reste fidèle à son caractère discret et reste presque imperceptible à travers le roman : un garage ici, un bureau ou un dossier là et naturellement le ciel ; donc elle est là, mais sans aucun poids ou influence. Il semble que dans ce cas le *bleu* remplit exactement le rôle que Michel Pastoureau lui accorde : «C'est une couleur qui ne fait pas de vague, ne choque pas et emporte l'adhésion de tous. Par là même, elle a perdu sa force symbolique²⁶.»

La couleur suivante est le *jaune* qui est beaucoup plus riche en significations du point de vue symbolique dans le récit. Le *jaune* est associé à la trahison, au mensonge, et contrairement aux autres couleurs, il n'a aucun symbolisme positif. Dans le roman, il est surtout présent en connexion avec l'un des artistes de la galerie de Ferrer, Martinov, qui «ne travaille que dans le *jaune*²⁷». Dans cette optique, le caractère trompeur du *jaune* semble symboliser le monde du marché de l'art où la trahison, comme le récit même le présente, fait partie de la vie de tous les jours. L'auteur renforce cette vue en faisant prononcer cette phrase à Ferrer : «vous imaginez bien, Hélène, dès que l'art et l'argent sont en contact, nécessairement ça cogne sec²⁸».

Le *vert* de sa part acquiert une place symbolique importante à deux points dans le roman. L'un des deux est la scène à l'hôpital après la crise cardiaque de Ferrer où, comme je l'ai déjà remarqué, le *blanc* se conjugue avec le *noir*, mais le *vert*, signe d'espoir, fait également son apparition. D'abord c'est un arbre, petit point lointain perceptible de la chambre de Ferrer, mais plus tard l'auteur y rajoute encore la blouse et le calot *vert* du médecin et comme cela « nous restions donc dans le *vert*²⁹. » Dans l'autre exemple, le *vert* se complète avec le *gris*. Il s'agit de la description physique de Ferrer, «un assez grand quinquagénaire brun aux yeux *verts*, ou *gris* selon le temps³⁰». C'est comme si l'auteur essaierait d'insinuer une dualité dans la personnalité du galeriste ; il y a le *gris*, qui «pour nous [...] évoque la tristesse, la mélancolie,

²⁵ Entretien avec Michel Pastoureau, www.lexpress.fr, publié le 05/07/2004.

²⁶ *Idem*.

²⁷ J. Echenoz : *Je m'en vais*, *op.cit.* : 25.

²⁸ *Ibid.* : 183.

²⁹ *Ibid.* : 165.

³⁰ *Ibid.* : 234.

l'ennuie, la vieillesse³¹», comme l'explique Michel Pastoureau, mais tout n'est peut-être pas perdu, car l'espérance fait aussi son apparition grâce au *vert*.

Conformément au ton plutôt atténué du texte, on n'y trouve pas le *rouge* orgueilleux, passionné, brûlant comme on l'imagine le plus souvent. Comme si Echenoz voulait se moquer du caractère passionné du *rouge* et au lieu de l'exaltation que cette couleur évoque traditionnellement, le *rouge* n'est ici que l'expression de l'effort physique, et avouons-le, cette manière de caractérisation est assez sarcastique et en même temps un peu triste. Nous avons un petit Ethiopien «ses yeux *rouges* exprimant l'horreur du vide³²», un prêtre de «corpulence *rouge* d'infirmier psychiatrique³³» et aussi un réceptionniste «émaillé pour sa part des plaques *rouges* sur le front³⁴». Cette tendance d'ignorer le *rouge* comme symbole des passions brûlantes n'est pourtant pas étonnante dans un roman où l'amour est représenté en tant qu'une série de flirts dans la vie du protagoniste qui va quitter sa femme au début du roman et qui, à la fin, va être quitté par sa compagne de vie.

Après cette brève présentation générale du rôle des couleurs et de celui des couleurs figurant dans le roman, je voudrais passer à l'analyse de leur traduction dans la version hongroise de *Je m'en vais*. Je propose de procéder par catégories de noms de couleur établies dans l'annexe jointe à la fin de cette étude, puisque mon intérêt se concentre sur la problématique de la traduction des couleurs.

En ce qui concerne la liste des termes de couleur fondamentaux dans la langue française, j'ai consulté le répertoire établi par Hélène Du Bois Des Lauriers³⁵ où elle énumère les termes suivants : *blanc, noir, gris, rouge, rose, jaune, orange, brun/marron, vert, bleu* et *violet*. Pour le hongrois j'ai pris comme base l'étude de Mari Uusküla et Urmas Sutrop³⁶, qui de leur part, dressent le tableau suivant : *fehér, fekete, piros, zöld, sárga, kék, barna, lila, rózsaszín, narancssárga, szürke*. On observe deux différences : en français, d'une part, les deux variantes, *brun* et *marron* sont incluses dans les onze termes de couleur fondamentaux, *brun* étant utilisé plus souvent par les Québécois, tandis que *marron* par les Français. D'autre part, Uusküla et Sutrop ont

³¹ Entretien avec Michel Pastoureau, www.lexpress.fr, publié le 16/08/2004.

³² J. Echenoz : *Je m'en vais*, *op.cit.* : 112.

³³ *Ibid.* : 71.

³⁴ *Ibid.* : 172.

³⁵ H. Du Bois Des Lauriers : «Secondaire ou fondamentale?» *op. cit.* : 331-341.

³⁶ M. Uusküla & U. Sutrop : «Preliminary Study of Basic Colour Terms in Modern Hungarian», *Linguistica Uralica* XLIII, 2007 : 102-123.

trouvé que le *piros* hongrois fait partie des termes fondamentaux, tandis que sa variante, *vörös* non.

Donc, pour les termes de couleur fondamentaux présents dans le récit, on peut constater les suivants : dans le cas du *brun*, *jaune*, *vert*, *bleu* et *gris*, la version hongroise reste fidèle à l'originale. Il y a même un passage dans le texte où la traductrice a bien mis soin de traduire *cheveux gris* en tant que *őszülő*, qui rend l'idée du processus, c'est-à-dire que les cheveux sont en train de devenir *blancs*, et non pas *ősz*, qui serait plutôt l'équivalent de *cheveux blancs* (à savoir le résultat du processus de vieillir). Le *noir* est le plus souvent *fekete* dans le texte hongrois, parfois, quand le contexte le requiert, il est traduit comme *sötét* ou *sötétség* (signifiant *obscur* ou *obscurité*). Il nous reste deux termes de couleur fondamentaux, le *rouge* et le *blanc* dont la traduction a posé quelques problèmes.

C'est le *rouge* qui semble être moins problématique malgré le fait que dans la langue hongroise c'est la couleur de base qui pourrait poser la plus de difficulté, car comme je l'ai déjà mentionné plus haut, en hongrois il existe deux variantes, parfois difficilement séparables, *piros* et *vörös*. Généralement, elles ne sont pas perçues comme deux couleurs différentes, pourtant *vörös* est souvent référé comme ayant une nuance foncée (le mot s'origine dans le terme *vér*, signifiant *sang* en hongrois), tandis que *piros* est plutôt considéré clair et frais. Il y a certaines choses qui sont toujours *vörös*, certaines d'autres toujours *piros* ; dans quelques cas, l'utilisation de l'un ou de l'autre des deux noms réfère à une différence conceptuelle. La plus grande difficulté pour un non-natif (et souvent même pour les natifs) est tout de même posée par les cas où l'emploi est intuitif, c'est-à-dire, quand il n'existe pas de consensus parmi les locuteurs hongrois non plus. Voyons des exemples pour mieux éclaircir ces phénomènes.

Les objets qui sont toujours *piros* sont, par exemple, des objets utilisés par des enfants (la balle, le crayon, etc.), la plupart des fruits (la pomme, la fraise, la cerise, etc.) et aussi les véhicules (le train, la voiture, le bus, etc.). En revanche, les minéraux et les roches (le marbre, la bauxite, etc.), les métaux (l'or, le cuivre, etc.), les animaux (le renard, l'écureuil, etc.), la quasi-totalité des plantes (l'airelle rouge, le sapin rouge, etc.) sont appelés *vörös*. Il est intéressant de noter que les différentes parties du visage peuvent être *piros* et *vörös* en fonction de ce que nous voulons exprimer : un clown a un nez *piros*, mais quelqu'un qui a beaucoup pleuré a un nez *vörös* ; un lapin a des yeux *piros*, mais si nous sommes fatigués, nos yeux sont *vörös* ; un enfant qui était en dehors sous le vent pendant longtemps a des joues *piros*, mais si un adulte

s'énervé beaucoup il aura un visage *vörös*. Encore, si on parle par exemple des couleurs du drapeau hongrois (*rouge, blanc, vert*), c'est *piros* sans exception, tandis que le drapeau *rouge* de l'ancienne Union soviétique ne peut être que *vörös*.

Si l'on inspecte les neuf endroits dans le texte où le *rouge* est utilisé en sa forme de base, on voit que la traductrice a suivi la ligne directrice que nous venons de tracer par rapport à l'utilisation de *vörös* et *piros* à quelques exceptions près. Quand il s'agit de quelqu'un qui a les yeux *rouges*, c'est *kivörösödött* en hongrois (ce n'est pas le mot exact, mais c'est une expression qui signifie que quelque chose est devenu *rouge* lors d'un effort physique, à force de pleurer etc.); un réceptionniste avec des plaques *rouges* sur le front a des taches *vörös* dans la version hongroise qui nous donnent l'idée d'une infection possible ou encore l'effet de la chaleur; le jaspe *rouge* est *vörös* (comme il s'agit d'une roche) et la grue est *piros* (étant un véhicule dans notre exemple). Les deux exemples où la traduction est un peu boiteuse est le «supermarché *rouge*» et la «corpulence *rouge* d'infirmier psychiatrique» d'un prêtre.

Dans le premier cas, c'est notre intuition linguistique sur laquelle nous devons nous baser. Comme il s'agit dans le texte des bâtiments de diverses couleurs dans une petite ville du Nord où les couleurs servent à compenser le froid constant et le manque de lumière pendant plusieurs mois de l'année, il serait convenable d'utiliser ici le *piros* plus ludique pour décrire le supermarché, et non pas le *vörös* comme l'a fait la traductrice. Dans le deuxième cas, deux problèmes peuvent être soulevés; l'un est le choix du nom de couleur et l'autre est l'endroit où cette couleur apparaît. En ce qui concerne l'endroit, dans le texte français il s'agit de «corpulence *rouge*» qui réfère clairement au corps du prêtre décrit par ces termes, tandis que la traductrice a opté de choisir le mot «*képű*» signifiant «mine», qui se rapporte naturellement au visage. Et la couleur *rouge* est traduite en tant que *pirospozsgás*, un adjectif aux connotations positives en hongrois, qui se dit—selon le *Grand Dictionnaire de la Langue Hongroise*³⁷—d'un «<visage> *rouge*, joufflu, respirant la santé», donc certainement pas la description dudit prêtre.

Comme je l'ai déjà signalé plus haut, le plus d'imprécisions—au niveau des termes de couleur fondamentaux dans la traduction—peuvent être constatées en rapport avec le *blanc*. «Mobilier de bois *blanc* bon marché de genre nordique» est traduit «olcsó, északias fabútorzat» où on peut observer que la traductrice n'a utilisé que deux (*bon marché* et *genre nordique*) des trois

³⁷ *Magyar értelmező kéziszótár*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972.

attributs ou, pour être plus précis, elle a omis le *blanc* de «*bois blanc*». Dans un autre exemple, elle traduit «cheminée en marbre veiné de *blanc*» en «a kanadallót *fehéres márványból rakták*». L'original suggère l'idée d'un objet avec des lignes *blanches* sur la surface, tandis que la traduction fait penser à un «marbre *blanchâtre*». C'est d'autant plus étonnant, que la même expression existe en hongrois pour le *marbre veiné* (*erezett márvány*), donc elle aurait pu rendre l'expression en tant que tel. Dans un troisième cas, la traductrice a interprété «*badigeon blanc*» comme «*világos zománctesték*», donc «*badigeon clair*», qui ne peut être expliqué que par un petit manque d'attention de sa part.

Il est également intéressant de jeter un coup d'œil aux trois passages dans le texte où *blanc* est traduit par le terme *fehérség*, qui en fait correspond au mot *blancheur* en français. Dans les deux premiers exemples où «indéfiniment du *blanc* dans le *noir*» devient «véghetetlen *fehérség a sötétben*» et «il ne vit autour de lui que du *blanc*» sera «csak *fehérséget látott maga körül*», l'utilisation de *blancheur* en hongrois suggère la même ambiance que le *blanc* dans l'original et elle s'insère mieux dans la construction de la phrase hongroise que le ferait *fehér*. La justesse du troisième cas est moins bien fondée à mon avis. Ici «*l'immensité blanche*» est transformée en «*határtalan fehérség*», donc le nom et l'adjectif se changent de place : *l'immensité* sera *immense* et *blanche* sera *blancheur*. La question se pose si «*l'immense blancheur*» évoque la même image pour le lecteur que «*l'immensité blanche*»? Peut-être elles ne sont pas très loin l'une de l'autre, mais il y a certainement un petit décalage du point focal.

Après l'analyse de la traduction des termes de couleur fondamentaux, et toujours dans le domaine des formes simples, examinons maintenant les deux catégories des termes de couleur secondaires : les adjectifs et les noms pris adjectivement. Dans la première catégorie nous ne trouvons presque pas de cas problématique. Une fois *blond* est traduit *fehér* (*blanc*), mais comme il s'agit d'une «pair de gants de ménage en caoutchouc *blond*» et comme en hongrois on utilise *szőke* (*blond*) quasi exclusivement pour les cheveux, je pense que remplacer *fehér* pour *szőke* est tout à fait acceptable. Les deux noms de couleur qui posent des problèmes ici sont *fauve* et *beige*. Dans un passage, «couvre-lit *fauve*» apparaît en hongrois en tant que «*vörös ágytakaró*» ; même si on ne peut vraiment pas utiliser le «*rőt*» hongrois dans ce cas — qui serait la traduction la plus exacte — car son utilisation est limitée à certaines choses dans notre langue (pelage, feuilles mortes, etc.), je pense que cela aurait été mieux de trouver une solution intermédiaire qui exprime qu'il s'agit d'une

couleur *brune teintée de rouge*, comme par exemple *vörösesbarna*. *Beige*, de sa part, est présent trois fois dans le roman ; nous avons «un studio [. . .] tapissé de *beige*», «une grande enveloppe *beige*» et des «yeux *beiges*». Les deux premiers *beiges* ont été transformés en *sárgásbarna* en hongrois et le dernier en *bézs színű*. Bien que le nom de couleur *bézs* (*beige*) soit tout à fait acceptable et répandu dans le hongrois, la traductrice a opté de le changer deux fois à *sárgásbarna* (*brun jaunâtre*)—ce qui est effectivement le champ de couleur chromatique qu’il occupe—, et de le garder pour décrire les yeux de quelqu’un. Je crois que l’on peut dire avec certitude que, dans notre langue, les yeux ne peuvent pas être *beiges*, donc il aurait été préférable d’utiliser *sárgásbarna*, ou encore *világosbarna* (un *marron clair*) pour les yeux et garder *bézs* pour le studio et l’enveloppe.

Dans la catégorie suivante, celle des noms pris adjectivement, nous allons nous heurter à plusieurs cas douteux. Il y a l’exemple de *rubis* : Hélène, la compagne de vie de Ferrer est «maquillée d’un rouge à lèvres option *rubis*». La traduction est *rubintpiros*, et il serait intéressant d’examiner de plus près ce nom de couleur composé. La pierre précieuse *rubis* a deux formes en hongrois : *rubin* ou *rubint*, dont la première est la variante courante, la deuxième est la variante folklorique. Comme nous avons vu plus haut, le choix entre *piros* et *vörös* a aussi une importance, en particulier quand il s’agit d’une partie du visage. Quand on parle des lèvres des jeunes filles qui ont une fraîcheur *rouge* naturelle, on dit *piros* ; en revanche, si on veut décrire les lèvres peintes d’une diva, on utilise *vörös*. Ainsi, je crois, qu’il y a une combinaison idéale de ces deux mots—comme l’a d’ailleurs très bien attrapé la traductrice : *rubint* folklorique va avec le *piros* naturel et *rubin* courant va avec le plus élégant *vörös*. Le problème donc se pose ici dans le choix de la variante : vu qu’Hélène est une Parisienne élégante, vêtue toujours à la dernière mode, j’aurais tendance à décrire ses lèvres *rubis* comme *rubinvörös* et non *rubintpiros*.

La couleur *pétrole* surgit également en connexion avec Hélène : le narrateur dit qu’un certain jour elle ne porte plus de tailleur *pétrole* ou *gris clair*, mais un simple jean *blanc*. *Pétrole* dans le français fait partie du champ chromatique *bleu* ; il s’agit d’un *bleu* profond tirant sur le *vert*. La traduction hongroise *olajzöld* est donc erronée, d’autant plus que *olajzöld* ne réfère pas au pétrole (*olaj* signifiant pétrole et aussi huile), mais aux olives, donc le terme de couleur correspondant en français serait *olive* ou *vert olive*. Pour *pétrole* on pourrait utiliser *petrolkék* ou *olajkék* en hongrois.

En restant toujours dans le domaine des matériaux, le prochain nom de couleur est *l’anthracite*. Il figure deux fois dans le roman pour décrire

des vêtements. Bien que le terme *antracit* ou *antracitszürke* existe dans la langue hongroise, la traductrice a choisi *sötétszürke* (*gris foncé*) pour la description d'un complet croisé en flanelle *anthracite*. Au lieu donc de traduire le terme de couleur, elle préfère d'en donner une explication, tendance que nous avons déjà eu l'occasion d'observer dans le cas de *beige*. Dans l'autre cas, elle garde bien *antracit*, pourtant ce passage réserve des surprises autrement intrigantes. «Baumgartner porte un complet croisé de laine vierge *anthracite*, une chemise *ardoise* et une cravate *fer*³⁸», écrit Echenoz. «Baumgartner csupa *szürke*: kétsoros tiszta gyapjú öltönye *antracit*, inge, nyakkendője pedig *acél*», dit la traductrice. Nous apercevons dès le début de la phrase que la traductrice a cédé à la tentation encore une fois et elle explique au lieu de traduire. La phrase «Baumgartner csupa *szürke*» (Baumgartner est tout *gris*) ne fait simplement pas partie du texte original, pourtant il est vrai que toutes les trois couleurs—*anthracite*, *ardoise* et *fer*—sont des nuances du *gris*. Mais quand nous arrivons à la triple unité du complet *anthracite*, de la chemise *ardoise* et de la cravate *fer*, malgré le fait que la traductrice nous avait expliqué que toutes ces nuances étaient *grises*, elle détruit la belle trinité des matériaux *gris*; tandis qu'elle traduit bien les spécificités de la première pièce de vêtement, elle met ensemble les deux dernières et—inexplicablement—elle les désignent avec le mot *acél* (*acier*) qui n'est pas du tout mentionné. Pourtant, elle aurait pu utiliser *palaszürke* pour *ardoise* et *vasszürke* pour *fer* et ainsi l'unité des trois nuances du *gris* et celle des trois matériaux aurait restées intactes.

A ce point de mon analyse, j'en arrive aux formes simples dérivées. Dans la sous-catégorie des termes de couleur dérivés de noms, nous n'avons que deux couleurs : *lacté* et *cuivré*. Nous pouvons observer dans tous les deux cas, que l'association avec les noms d'où ces couleurs s'originent est bien claire dans le français, tandis que dans la version hongroise elle est malheureusement perdue. *Lacté* devient *fehér* et non *tejfehér*, nom de couleur dérivé du mot «*tej*» (*lait*), et *cuivré* sera *vörös* et non *rézvörös*, nom de couleur dérivé du mot «*réz*» (*cuivre*).

Un autre phénomène intéressant peut être décelé dans l'autre sous-catégorie, notamment celle des termes de couleur dérivés de noms de couleur : tandis que dans quatre des neuf occurrences on peut détecter, dans la version hongroise, qu'il ne s'agit pas simplement de termes de couleur fondamentaux, dans les cinq autres il n'y en a aucune indication. Cependant,

³⁸J. Echenoz : *Je m'en vais*, op.cit. : 86.

ces suffixes expriment des différences, altèrent l'accent dans la signification de l'adjectif. Quels sont donc ces suffixes ? Nous avons *-âtre* (*jaunâtre*, *blanchâtre*, *noirâtre* et deux fois *grisâtre*), *-aud/e* (*noiraud/e*), *-asse* (*jaunasse*) et dans deux cas, le participe passé employé comme adjectif (*jauni* et *noirci*). Je commence par ce dernier qui semble être le cas le moins compliqué : pour avoir la version hongroise, il suffit de former le participe passé hongrois du verbe, par exemple *jaunir – megsárgulni ; jauni – megsárgult*. L'histoire des suffixes est déjà plus compliquée. Le suffixe *-âtre* a une valeur dépréciative. Péter Ádám en parle dans son article sur les noms de couleur en français³⁹, où il attire notre attention sur le fait que traduire les termes de couleur français se terminant en *-âtre* peut être aussi simple que de rajouter le suffixe adjectival «-s» à la fin du nom de couleur hongrois, mais souvent ces couleurs en *-âtre* possèdent une connotation plus fortement péjorative qui doit être exprimée en hongrois par l'adjonction d'un mot associé à l'idée de l'impureté, le plus souvent «*pizskos*» dans le cas du hongrois (signifiant *sale*). Péter Ádám cite des exemples comme «une lumière *rougeâtre*» – «*vöröses fény*», mais «une brume *blanchâtre*» – «*pizskosfehér köd*». Ádám parle également du suffixe *-aud/e*, qui est également un suffixe péjoratif par définition et qui peut être rajouté aux noms de couleur *noir* et *rouge*. Notre exemple se porte sur *noiraud* qui — selon la définition du TLF⁴⁰ — s'applique pour des personnes «qui ont les cheveux noirs ou le teint d'un brun accusé». Le dernier suffixe est *-asse* qui est «le suffixe péjoratif par excellence car on ne le trouve que dans des contextes péjoratifs⁴¹», constatent Luisa Mora et Claudine Lécivain dans leur article sur la relation des suffixes et les noms de couleur. Si l'on examine nos termes de couleur dérivés des noms de couleur dans cette perspective, on va voir que très peu a été fait pour rendre les nuances représentées par les suffixes. La *noiraud* silhouette de l'expert de l'art est simplement *barna alak* (silhouette *brune*), le pochon de plastique *blanchâtre* n'est qu'un *fehér műanyag zacskó* (pochon de plastique *blanc*), pas de nuances non plus pour *jaunasse* qui reste *sárga* (*jaune*), ou *grisâtre* qui est traduit *szürke* (*gris*) toutes les deux fois. Une fenêtre *jaunâtre* devient *sárgás ablak*, mais elle aurait pu être même *pizskossárga*, vue l'ambiance morne de la ville nordique de Port Radium. Pour *noirci* et *jauni* nous voyons un effort de différenciation, le

³⁹ Ádám Péter: «Színre színt», www.magyardiplo.hu/franciakert-adam-pater-rovata/192-szinnevek-a-franciaban-i

⁴⁰ *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr>.

⁴¹ L. Mora & C. Lécivain: «Les adjectifs suffixés colorés : entre la péjoration restrictive et la péjoration exhaustive», *Estudios de Lengua y Literatura Francesas* 15, 2004 : 23–42, p. 33.

premier étant *beszennyezett* (qui veut dire plutôt *sali* et n'est forcément pas *noirci*), le deuxième *elsárgított* (peut-être le plus courant *megsárgult* aurait été un meilleur choix ici). Et finalement, les divers textiles et plastiques *noirâtres* sont *megfeketedett* en hongrois qui correspond en fait à *noirci*.

A l'étape finale de mon analyse, je me propose d'examiner les formes composées. Il semble que la plupart des termes de couleur suivis d'un nom qui précise la nuance existe aussi dans la langue hongroise, donc la traductrice a bien suivi ce chemin à deux exceptions près. Elle traduit tout au long du texte *bleu marine* en *sötétkék* (*bleu foncé*), c'est-à-dire, elle explique le nom de couleur encore une fois au lieu de le traduire. *Bleu marine* prend son origine dans l'uniforme *bleu foncé* des marins, ainsi le terme approprié hongrois serait *tengerészkek* (*marin + bleu*). La traduction de *gris fer* est également douteuse, comme le mot utilisé ici est *fémszürke* qui est en fait *gris métallique* en français, donc une couleur luisante, tandis que *gris fer* ne l'est pas. A mon avis elle aurait dû simplement se tenir à *vasszürke*, la traduction mot-à-mot de *gris fer*. Dans cette catégorie on trouve néanmoins un exemple qui montre que même des termes de couleur qui n'ont pas d'équivalents exacts d'une langue à l'autre peuvent être bien traduits. Il s'agit du *vert wagon* qui est originairement la couleur des anciennes voitures de voyageurs en France, une couleur «spécifiquement français». Malgré ce fait, la traductrice a trouvé une bonne combinaison pour faire voir cette couleur aux lecteurs hongrois en ajoutant le mot «*vasút*» (*chemin de fer*) à *vert*, car même si on n'a jamais vu ces wagons spécifiques, on a une expérience commune sur les couleurs des wagons de chemin de fer.

Il y a à peu près le même nombre de cas problématiques parmi les termes de couleur suivis d'un adjectif qui précise la nuance. Quelques-uns sont clairement dus à l'inadvertance, par exemple la traduction du *noir jaunâtre* simplement comme *sárga* (*jaune*) ou *vert électrique* comme *zöld* (*vert*). A deux endroits l'adverbe d'intensité «*très*» est inséré entre le terme de couleur et l'adjectif qualificatif. La traductrice ne voulant pas garder l'adverbe dans la version hongroise—ce qui sonnerait effectivement un peu forcé—elle a trouvé une bonne solution pour rendre *vert très foncé* en utilisant *mélyzöld* (*vert profond*), un mot qui exprime bien la qualité «*très foncée*». Elle n'a malheureusement pas traité *jaune très clair* de la même façon. C'est-à-dire elle s'est contentée d'employer *világossárga* (*jaune clair*) quand elle aurait pu dit *halványsárga* (*jaune pâle*) pour faire ressortir «*très*». Il nous reste dans cette catégorie *jaune pouilleux* où un doute se pose par rapport au choix de l'adjectif dans la version hongroise et *ocre poussiéreux* où c'est le terme de couleur

qui n'est probablement pas un choix assez adéquat. *Pouilleux* veut dire très sale, repoussant qui correspond à *koszos* ou *mocskos* en hongrois, donc au lieu de dire *piszkossárga* (*jaune sale*), la traductrice aurait pu traduire *koszos* ou *mocskos sárga* et ainsi rendre mieux l'ambiance de la scène (il s'agit du pelage des chiens de traîneau). Traduire *ocre poussiéreux* est plus difficile puisqu'on ne peut pas créer un nom composé comme si c'était simplement *jaune poussiéreux*, *porsárga* (c'est d'ailleurs la solution qui a été choisie ici). Garder peut-être la forme adjectivale en hongrois et dire *poros okkersárga* aurait pu marcher.

Pareillement aux termes de couleur simples, chez les adjectifs simples associés par «et» ou un tiret il y a peu de cas contestables, notamment on trouve des disparités dans l'utilisation de la couleur *or*. L'auteur parle des obélisques *blanc et or*, qui devient *fehér és aranyozott* en hongrois, donc *doré* au lieu d'*or*, ainsi qu'une cravate en tricot *brun et or* sera *aranydíszes, barna pamutnyakkendő* ce qui évoque une cravate *brune* avec des ornements d'*or*. A mon avis, la traductrice aurait pu bien dit dans les deux cas *aranyszínű* (*de couleur d'or*), un nom de couleur courant dans le hongrois et également fidèle au texte original.

Curieusement, quand un qualificatif est rajouté à ces adjectifs simples associés par un tiret, dans deux sur les trois cas nous rencontrons des problèmes. Le premier c'est certainement une faute d'inattention où *bleu-gris pâle* devient *halványkék* (*bleu pâle*) au lieu de *halvány kékesszürke*. Dans l'autre exemple, celui du *gris-jaune sablonneux*, la traductrice a détaché l'adjectif qualificatif *sablonneux* et elle l'a fait paraître comme un nom de couleur à part, *homokszínű*, c'est-à-dire *sable*. Il n'est certainement pas facile de combiner en hongrois *gris jaune* et *sablonneux*, mais peut-être si on essaye d'opérer avec le suffixe *-szerű* (signifiant *pareil à*), on pourrait obtenir un résultat acceptable, comme *homokszerű szürkésárga*.

J'ai laissé en dernier les trois occurrences où les couleurs sont exprimées par une expression ; des locutions difficiles à rendre à cause de leur nature poétique, métaphorique ou ironique. Dans cette section finale de mon analyse, je vais regarder de près ces trois exemples. Dans le premier il est question de Brigitte, l'infirmière sur le bateau qui transporte Ferrer au pôle Nord. Comme elle aime bien utiliser l'appareil ultraviolet à bord, son hâle devient «*bistre* qui tire sur l'*orangé*⁴²». La description est plutôt ironique et la phrase suivante du roman renforce aussi notre soupçon : «C'est qu'elle s'est endor-

⁴² J. Echenoz : *Je m'en vais*, *op.cit.* : 48.

mie la veille sous les UV, la pauvre, elle a été un petit peu surdosée⁴³». En conséquent il faut trouver une expression en hongrois qui rend cette même idée. A mon avis *narancssárgás fekete* est un peu trop atténué et inexact ici, d'une part car *bistre* est une couleur appartenant au champ chromatique *brun* (*barna*) et non pas à *noir* (*fekete*) et d'autre part l'expression «tirer à l'orangé» aurait pu être mieux mise en relief en utilisant *narancssárgába hajló* (son équivalent hongrois en fait). Ainsi on pourrait dire par exemple *narancssárgába hajló sötét csokibarna* où cette dernière partie (*chocolat foncé*) rend l'idée d'une couleur de peau exposé aux rayons de soleil un peu trop longuement. La prochaine expression «une poudre à paupières se promenant du côté de la terre de Sienne» est difficile de bien traduire à cause de l'utilisation ludique de la langue et une note d'ironie dedans. La version hongroise, «*megközelítőleg sienai barna*» (*approximativement terre de Sienne*), rend le sens de l'expression, mais elle est un peu plate par rapport à l'originale française. (Il faut ajouter que *terre de Sienne* est plutôt dite *szienabarna* en hongrois). En dernier, nous avons «des richelieus couleur de meuble ancien» traduit en «*mélybarna hagyományos félcipő*». D'un part *richelieus* étant des chaussures basses à lacets, *fűzős félcipő* aurait été une traduction plus précise. D'autre part, le nom de couleur *mélybarna* est en fait *marron foncé*, donc la traductrice a donné sa propre interprétation, tandis qu'elle aurait pu garder l'original et dire quelque chose comme « *régi bútorok színét idéző fűzős félcipő*» (*richelieus rappelant la couleur de meubles anciens*).

Dans l'introduction à l'analyse de la traduction des noms de couleur, nous avons vu qu'entre deux cultures contemporaines aussi proches en espace que la française et la hongroise, en principe, il n'y a pas de raison de découvrir des différences importantes dans ce domaine. De plus, nous pouvons voir cette idée soutenue au niveau des termes de couleur fondamentaux : si nous faisons les calculs, nous nous rendons compte que parmi les 94 occurrences de ces termes de base, nous avons 6 cas problématiques. En revanche, à la suite nous trouverons que dans le cas des 78 autres noms ou expressions de couleur, le nombre des exemples discutables s'élève à 35. Il est vrai que certains d'entre eux sont dus à l'inattention ou à la négligence, mais proportionnellement il existe toujours un écart énorme.

Il faut donc nous poser la question : y a-t-il une limite à l'effet de la proximité des cultures en temps et en espace pour la traduction des couleurs d'une langue à l'autre ? Même si cette limite semble-t-elle bien marcher

⁴³ *Idem.*

au niveau de base, pourtant elle paraît être moins significative dès que nous nous approchons à des territoires connotatifs plus étroitement liés à telle ou telle culture. Je pense qu'il serait particulièrement intéressant d'exploiter davantage la catégorie des termes de couleur dérivés de noms de couleur où pratiquement chaque exemple éveille un doute. Reste à savoir si ce phénomène s'explique uniquement par une négligence de la part de la traductrice ou si l'utilisation de ces formes est effectivement plus répandue et importante dans le français que dans le hongrois. Je crois que pour pouvoir donner une réponse à cette question, nous aurions besoin d'autres analyses comparatives. Ces recherches pourraient également nous rapprocher à une connaissance plus approfondie du degré de traduisibilité des termes de couleur non basiques d'une langue à une autre.

Annexe : Les noms de couleur dans *Je m'en vais* de Jean Echenoz et leur occurrence

(A) Formes simples

1. Termes de couleur fondamentaux

Nom	Nombre d'occurrence
blanc	24
noir	20
bleu	13
jaune	11
rouge	9
vert	8
gris	5
brun	4

2.a Termes de couleur secondaires (adjectifs)

Nom	Nombre d'occurrence
blond	4
beige	3
pourpre	1
roux	1
fauve	1

2.b *Termes de couleur secondaires (noms pris adjectivement)*

Nom	Nombre d'occurrence
anthracite	2
rouille	2
émeraude	2
rubis	1
ardoise	1
fer	1
pétrole	1
perle	1
crème	1
châtaigne	1
pêche	1
saumon	1
nuit	1
excrément	1
marine	1
ciel	1

(B) Formes simples dérivées1 *Termes de couleur dérivés de noms*

Nom	Nombre d'occurrence
lacté	1
cuivré	1

2 *Termes de couleur dérivés de noms de couleur*

Nom	Nombre d'occurrence
grisâtre	2
jaunâtre	1
blanchâtre	1
noirâtre	1
jaunasse	1
noiraud	1
noirci	1
jauni	1

(C) Formes composées1. *Termes de couleur suivis par un nom qui précise la nuance*

Nom	Nombre d'occurrence
vert wagon	2
bleu marine	3
rouge brique	1
vert bouteille	1
vert bronze	1
vert émeraude	1
gris fer	1

2. *Termes de couleur suivis par un adjectif qui précise la nuance*

Nom	Nombre d'occurrence
rose vif	3
vert clair	2
gris clair	2
ocre poussiéreux	1
vert très foncé	1
vert électrique	1
bleu plus soutenu	1
noir jaunâtre	1
jaune pouilleux	1
jaune très clair	1

3. *Adjectifs simples associés par et*

Nom	Nombre d'occurrence
rouge et rose	1
blanc et or	1
brun et or	1
de rouille et de suie	1

4. *Adjectifs simples associés par un tiret*

Nom	Nombre d'occurrence
gris-beige	1
gris-vert	1
gris-brun	1
bleu-gris	1

5. *Adjectifs simples associés par un tiret et suivis par un adjectif*

Nom	Nombre d'occurrence
bleu-gris pâle	1
ocre-brun violâtre	1
gris-jaune sablonneux	1

(D) Autres

bistre qui tire sur l'orangé, se promenant du côté de la terre de Sienne, meuble ancien

N.B.: Des constructions attributives comme *lunettes noires* ou *tabac blond* n'ont pas été traitées ici à cause de l'étendue limitée de la présente étude.

