

Les prérequis stylistiques de la traduction littéraire : Zola

Henri Mitterand¹

ABSTRACT

La traduction d'une œuvre littéraire en prose a le plus souvent ceci de commun avec la plupart des études critiques, qu'elle prend en compte « le sens des mots » mais qu'elle néglige sa matérialité sonore, c'est-à-dire les choix et les effets propres aux composants phonématiques et prosodiques du langage. C'est particulièrement dommageable pour des écrivains comme Chateaubriand, Flaubert, Zola, Proust, Céline, pour lesquels une "lecture" perspicace et pertinente est aussi nécessairement une "écoute", parce qu'ils ont parlé leur texte avant de l'écrire ou en l'écrivant. Une fois cette vérité reconnue, il ne suffit pas de la dénommer, le plus souvent en termes généraux ou métaphoriques. Il faut décrire sur pièces, avec une terminologie appropriée, les traits d'oralité, non seulement les traits lexicaux et syntaxiques, mais aussi les traits phonématiques et prosodiques : ce que les linguistes appellent l'énonciation supra-segmentale, ou encore le contour de l'énoncé. En prenant pour exemples deux ou trois extraits de *L'Assommoir* et de *Germinal*, on essaiera d'articuler une grammaire du prosodique, dont l'usage permettrait à l'analyste d'apprécier concrètement la manière dont l'écrivain, selon les mots de Zola, « donne un son à la signification muette des choses », et, peut-être, au traducteur, de faire passer dans la voix-cible quelques-uns des accents et des souffles de la voix d'origine.

The translation of a literary work in prose most often has this in common with numerous critical studies, that it takes into account « the meaning of the words » but that it neglects its materiality of sound, that is to say, choices and effects proper to phonematic and prosodic language components. It is particularly damaging for writers like Chateaubriand, Flaubert, Zola, Proust, Céline, for which an insightful and relevant "reading" is necessarily also a "listen", because they have spoken their text before writing or in writing. Their own accounts, some of which cited here are perfectly clear in this respect. They are confirmed by works of linguists and philosophers (Benveniste, Merleau-Ponty) on the enunciation. Once you have recognized this truth, it would not suffice to define it, most often in general or metaphorical terms. But should also be described on samples, with an appropriate terminology, all the orality features, including not only the lexical and syntactic forms, but also phonematic and prosodic traits: what linguists call the supra-segmental expression, or even the outline of the statement.

¹ Université Paris 3-Sorbonne nouvelle / Columbia University.

Excerpts of *L'Assommoir* and *Germinal* provide examples to articulate a grammar of the prosodic, whose use would allow the analyst to actually appreciate the way the writer, in the words of Zola, « gives a sound to the silent meaning of things », and perhaps, the translator, to convey to the target-voice some of the accents and the breaths of the voice of origin.

La traduction d'une œuvre littéraire en prose a le plus souvent ceci de commun avec la plupart des études critiques, qu'elle prend en compte « le sens des mots » mais qu'elle néglige leur matérialité sonore, c'est-à-dire les choix et les effets propres aux composants phonématiques et prosodiques du langage. C'est particulièrement dommageable pour des écrivains comme Chateaubriand, Flaubert, Zola, Proust, Céline, pour lesquels une "lecture" perspicace et pertinente est aussi nécessairement une "écoute", parce qu'ils ont parlé leur texte avant de l'écrire ou en l'écrivant.

Une fois cette vérité reconnue, il ne suffit pas de la dénommer, le plus souvent en termes généraux ou métaphoriques. Il faut décrire sur pièces, avec une terminologie appropriée, les traits d'oralité, non seulement les traits lexicaux et syntaxiques, mais aussi les traits phonématiques et prosodiques : ce que les linguistes appellent l'énonciation supra-segmentale, ou encore le contour de l'énoncé.

En prenant pour exemples deux ou trois extraits de *L'Assommoir* et de *Germinal*, essayons d'articuler une grammaire du prosodique, dont l'usage permettrait à l'analyste d'apprécier concrètement la manière dont l'écrivain, selon les mots de Zola, « donne un son à la signification muette des choses », et, peut-être, au traducteur, de faire passer dans la voix-cible quelques-uns des accents et des souffles de la voix d'origine.

Lisons, avant de poursuivre, une page de *Germinal* extraite du chapitre 5 de la V^e partie (Voir Texte 1, Annexe)².

La première tâche est évidemment d'identifier 1) l'objet de la représentation 2) l'unité informative et descriptive du paragraphe 3) le développement de son réseau métaphorique et métonymique, qui véhicule son symbolisme historique (la réminiscence des anciennes jacqueries, le mythe prophétique de révolution apocalyptique) – bref tout ce qui est de l'ordre de la profération du sens par les mots, par leur valeur dénominative et connotative. Le plaisir de la lecture – ici frissonnant et quelque peu sado-masochiste – naît de la maîtrise ressentie de ces trois réseaux : l'"icône" (une foule), l'"indice" (des mineurs), le "symbole" profond (des révoltés). Il importe que le traducteur rende perceptible chacun de

² ÉMILE ZOLA, *Germinal*, in *Les Rougon-Macquart*, éd. ARMAND LANOUX, Études, notes et variantes par HENRI MITTERAND, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1964, p. 1436-1437.

ces trois étages d'émergence d'une représentation imaginaire qui non seulement refigure l'emploi banal de chaque mot, mais aussi restitue le tissu de correspondances qui s'étend sur tout le champ textuel : les représentations liées du peuple et des barbares, de l'humain et du fauve, de la foule et de la meute, du feu et du sang, de la misère, de la révolution, et de l'anéantissement à venir du vieux monde civilisé. C'est le lieu où la perception de l'incident socio-historique se transforme en une vision fantasmatique et mythique. On peut entendre là, en arrière-plan, cette phrase adressée par Zola, dans sa correspondance, à ses contemporains « Hâtez-vous d'être justes, autrement [...] la terre s'ouvrira »³.

Mais ce dévoilement sémantique ne peut suffire, pas plus pour une traduction fidèle que pour une analyse littéraire complète.

Le témoignage des écrivains

Un grand texte littéraire ne vit pas seulement de la substance des mots, ni de l'ossature de sa syntaxe. Il vit aussi de ses sons et de sa respiration. C'est, avec son lexique et sa syntaxe, le troisième plan de sa manifestation. Sa voix, son "oralité", avec ses trois aspects : l'oralité narrative, celle où l'on reconnaît la voix propre du narrateur ; l'oralité mixte, qui associe la voix du narrateur et l'écho de la parole collective ; et l'oralité citationnelle, ou de représentation, où l'on identifie directement la parole des personnages mis en scène, en discours direct ou en discours indirect (conjonctionnel ou libre), individuel ou collectif. Voyez par exemple l'extrait du chapitre 7 de *L'Assommoir* (Texte 2, Annexe)⁴.

On y perçoit la voix narrative dans les seize premières lignes ; la voix mixte, fusionnant la voix narrative et la voix d'écho ; enfin la voix citationnelle de la jeune Nana, qui se fait directement entendre. On mesure aisément ici les enjeux de la traduction, si elle se donne pour devoir de transposer fidèlement la distribution de ces trois modes de parole.

Il faut réduire ici une objection. La prose romanesque ne produit aucun son, elle ne fait rien entendre, au sens précis du terme. Comment parler de parole, de voix, d'oralité à son propos ? Ne biaisons pas avec cet obstacle. Il est si solide et résistant que bien peu de commentateurs se sont aventurés à le tourner, au point que l'un de nos meilleurs lecteurs-paroliers-interprètes des grands artistes de la prose française, Fabrice Luchini, a pu

³ Lettre à David Dautresme du 11 décembre 1885, in ÉMILE ZOLA, *Correspondance*, sous la dir. de BARD H. BAKKER, Paris, Éditions du CNRS, Presses de l'Université de Montréal, t. V, 1985, p. 347.

⁴ ZOLA, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, t. II, cit., 1961, p. 574.

s'écrier dans une récente interview du *Figaro*, non sans une truculence accusatrice : « Il ne faut pas perdre de vue que l'oralité de Proust ou de Zola, la très grande majorité s'en fout complètement »⁵.

Il y a là un défi à relever. Que dire de cette oralité de l'écrit – qui peut paraître si contradictoire dans les termes – si l'on veut aller au-delà de la simple et incantatoire reconnaissance du phénomène ? Nous sommes encouragés et aidés par les intuitions de quelques-uns des écrivains, assez rares par le fait, qui ont eux-mêmes exposé leur propre tentation de lire et d'écrire "à l'oreille", et pour lesquels, selon la formule de Paul Claudel, « L'œil écoute ». On pense évidemment au « gueuloir » de Flaubert, qui parcourait son cabinet de travail en clamant ses pages pour tester leur justesse sonore. On pense aussi aux déclarations qui parsèment sa correspondance, notamment ses lettres à Louise Colet, dont voici deux des plus remarquables. À Louise Colet, le 25 février 1854, à propos de *Madame Bovary* : « Il faut que ça marche, que ça coure, que ça fulgure »⁶. Et surtout celle-ci, le 24 avril 1852, dans un langage qui substitue la métaphore à l'analyse, mais qui peut aussi dicter ses devoirs tant au traducteur qu'au spécialiste de la stylistique des sons et du rythme :

« J'en conçois pourtant un, moi, un style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera quelque jour, dans dix ans, ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feux, un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière [...] »⁷.

"Prosodique", "prosodie", voici déjà – ou enfin – le mot-clé d'une réflexion moderne sur ce que les Goncourt ont dénommé (en un sens restreint, il est vrai) « l'écriture artiste ».

Après Flaubert, Zola ; et après Zola, Céline. Tous les trois, romanciers de génie, tous les trois virtuoses de la "prosodie romanesque", précisément. Zola, dans une lettre du 25 octobre 1882 à Léon Duplessis : « Vous devez sentir combien votre lettre m'a touché et combien j'ai été ravi de voir l'*orchestration* de mes romans comprise par un ami inconnu »⁸.

L'orchestration : terme de musique, alliance des timbres, des intensités, des tons, des cadences, des durées, des silences, des mouvements, des tutti et des solos... Déjà dès 1868-1869, dans ses premières réflexions préparatoires

⁵ FABRICE LUCHINI, « La compagnie des grands écrivains peuple ma solitude », *Le Figaro*, 7 avril 2017.

⁶ GUSTAVE FLAUBERT, *Correspondance*, t. II, éd. JEAN BRUNEAU, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 525.

⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁸ ZOLA, *Correspondance*, cit., t. IV, 1983, p. 332.

aux *Rougon-Macquart* : « Une carrure magistrale. Mais toujours de la chaleur et de la passion. Un torrent grondant, mais large, et d'une marche majestueuse »⁹. « Marche », « marcher », deux mots communs à Flaubert et à Zola. Plus encore, dans *Le Roman expérimental* en 1880 : « Dans ce qu'on nomme notre fureur de description, nous ne cédon's presque jamais au seul besoin de décrire ; cela se complique toujours en nous d'inventions *symphoniques* et humaines »¹⁰. Et dans cette lettre à Giuseppe Giacosa, du 28 décembre 1882 : « Il est certain que je suis un poète et que mes œuvres sont bâties comme de grandes *symphonies* musicales. Vous dites là des vérités dont on ne se doute pas encore en France »¹¹.

Enfin, dans une interview donnée au *Journal*, le 20 août 1894 : « J'utilise les harmonies obtenues par le retour des phrases, et n'est-ce pas le meilleur moyen de donner un son à la signification muette des choses ? »¹².

« Donner un son à la signification muette des choses » : voilà affirmée l'intuition de la solidarité qui unit dans le langage verbal le niveau segmental, celui des mots et de la syntaxe, et le niveau supra-segmental, celui des sons, des accents, des coupes et des rythmes.

Et voici enfin Céline, dans une lettre au critique Milton Hindus du 16 avril 1947 :

« Le rendu "émotif" [...]. Faire passer le langage parlé en littérature – ce n'est pas la sténographie. Il faut imprimer aux phrases, aux périodes, une certaine déformation, un artifice tel que *lorsque vous lisez le livre il semble que l'on vous parle à l'oreille* [...]. Le dialogue le plus vif sténographié semble sur la page plat, compliqué et lourd. Pour rendre sur la page l'effet de la vie parlée spontanée il faut tordre la langue en tout, *rythme, cadence, mots*, et c'est une sorte de *poésie* qui donne le meilleur sortilège »¹³.

Ce sont là, comme dit Zola, « des vérités dont on ne se doute pas encore en France »¹⁴, ni dans la critique au jour le jour, ni même dans la critique universitaire, sauf dans de rares exceptions, et qui d'ailleurs ne sont pas passées inaperçues de plusieurs de nos collègues italiens, comme le montrent par exemple l'ouvrage au titre métaphorique et suggestif, de

⁹ ZOLA, *Notes générales sur la nature de l'œuvre*, BNF, Ms. NAF.10345, f° 13/3.

¹⁰ ZOLA, *Le Roman expérimental* (« De la description »), Paris, GF-Flammarion, 2006, p. 226.

¹¹ ZOLA, *Correspondance*, cit., t. IV, 1983, p. 357.

¹² Réponse de Zola à Charles Morice. ZOLA, *Le Journal*, 1894, in DOROTHY E. SPEIRS et DOLORES SIGNORI, *Entretiens avec Zola*, Canada, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 140.

¹³ LOUIS-FERDINAND CÉLINE, « Lettre à M. Hindus », in DOMINIQUE DE ROUX, MICHEL BEAUJOUR et MICHEL THÉLIA, *Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », nn. 3 et 5, 1972, p. 111. C'est nous qui soulignons.

¹⁴ ZOLA, *Correspondance*, cit., t. IV, 1983, p. 357.

Bruna Donatelli, *Le perle, il filo e la collana* [*Les Perles, le fil et le collier*]¹⁵, et le recueil de Laura Santone, *I linguaggi della voce* [*Les Langages de la voix*]¹⁶.

On ne peut cependant se satisfaire du témoignage des rares écrivains qui se sont exprimés sur les caractères prosodiques de leur écriture, ni non plus se satisfaire, à leur exemple, de la relative imprécision d'un constat figuré. Flaubert fait du rythme l'instrument essentiel du style, et aussi la source principale de son complexe plaisir de lecture, qui est aussi immédiatement un plaisir de l'écoute, oralisée dans le « gueuloir » ou tout simplement intériorisée. Mais c'est par images qu'il le pense : images de formes et de mouvements linéaires, de vibrations musicales – les « ondulations », les « ronflements de violoncelle » –, d'éclats lumineux – les « aigrettes de feux » –, d'atteintes corporelles inattendues – les « coups de stylet » –, ou au contraire de voluptueux glissements sur l'eau et dans le vent. Il propose un développement sublime de la notion de « combinaison prosodique », disant tout, en somme, du point de vue des effets ressentis par le lecteur sensible, mais il laisse sur sa faim le critique en mal d'instrumentation pour la perception et le repérage distinctif, différentiel et fonctionnel, des unités prosodiques et de leurs associations contextuelles, qui créent le rythme de la prose.

L'énonciation

Nous devons donc nous tourner maintenant vers la linguistique, et plus particulièrement vers la linguistique de l'énonciation et la phonostylistique. Convoquons seulement, pour essayer d'y voir clair, trois maîtres, dont les apports se complètent. D'abord, le binôme qui réunit le philosophe-phénoménologue Maurice Merleau-Ponty et le linguiste Émile Benveniste, puis le linguiste, traducteur et poète Henri Meschonnic (avec son coauteur Gérard Dessons), et enfin le phonostylisticien Pierre Léon, à l'œuvre duquel un colloque a été consacré ici même, l'année dernière.

À partir d'une « réflexion critique » de Jean-Claude Coquet dans le n. 183 de la revue *Littérature*¹⁷, empruntons à Merleau-Ponty et à Benveniste leur distinction entre la *phusis* et le *logos*. Deux mots grecs : d'une part la *phusis*, qui a pour domaine l'expérience immédiate, naturelle, corporelle, perceptive, sensible, de l'être-là des choses et des phénomènes, et qui est le propre de la phénoménologie selon Merleau-Ponty : « Retrouver

¹⁵ BRUNA DONATELLI, *Le perle, il filo, e la collana. Figure e luoghi nell'opera di Flaubert*, Roma, Nuova Arnica Editrice, 2008.

¹⁶ LAURA SANTONE, *I linguaggi della voce*, Roma, Binklink Editori, 2010.

¹⁷ JEAN-CLAUDE COQUET, « Quelques repères historiques pour une analyse de l'énonciation (d'Aristote à Benveniste) », *Littérature*, n. 183, septembre 2016, p. 129-137.

les phénomènes, la couche d'expérience *vivante* à travers laquelle autrui et les choses nous sont *d'abord* donnés, le système "Moi – autrui – les choses" à l'état naissant »¹⁸ ; d'autre part le *logos*, qui décrit l'expérience et ses motifs, les objective, les pense, les abstrait et les représente.

Ce dédoublement contrastif peut nous autoriser à suggérer l'idée que c'est la forme prosodique de l'énoncé – timbres, accents, cadences, rythmes, en deçà ou en surplomb du lexique et de la syntaxe, qui établit dans un style singulier – celui de Flaubert, celui de Zola, celui de Céline, celui de Proust – « le primat de la perception » (Merleau-Ponty), l'antériorité du corps, du *soma*, sur le *logos* réflexif réalisé en unités sémantiques et syntaxiques du discours.

Ne pourrions-nous par exemple identifier, dans l'amplification métaphorique et dans les cadences rythmiques croissantes de l'incroyable tirade de *L'Assommoir* sur le vin des forgerons et des zingueurs (« Et le vin donc, mes enfants ! »)¹⁹ (Texte 4, Annexe), un Zola phénoménologue avant la lettre, ou au moins un Zola à l'écoute, non des zingueurs et des forgerons en général, mais de ces zingueurs-là, ici et maintenant, dans leur parole jaillissante et débordante ?

Retenons ensuite ce jugement sévère d'Henri Meschonnic, à propos de certains traducteurs de la Bible : « Ils ne se sont pas aperçus qu'il y avait du rythme, et ils traduisent le sens des mots ». Il faut comprendre ceci : « Ils *ne* traduisent *que* le sens des mots, ils ignorent le rythme ». Mais comprendre aussi que Meschonnic refuse l'emploi traditionnel du mot "rythme", appliqué aux vers, qui privilégie le nombre réglé des syllabes graphiques, la périodicité régulière des temps forts et des temps faibles, la répétition des mêmes sons terminaux (à la rime), la discipline du retour régulier du versus, et qui par là même confond le rythme et la métrique. Paul Claudel refusait déjà l'usage de l'alexandrin, qu'il dénommait « un affreux métronome », battant toujours la même mesure. Au contraire, selon la théorie du rythme développée par Henri Meschonnic dans sa *Critique du rythme*²⁰, et par Henri Meschonnic et Gérard Dessons dans leur *Traité du rythme. Des vers et des proses*²¹, le rythme respecte et assure le mouvement *continu* de « la parole dans l'écriture »²², qui est le produit d'une double organisation : celle des échos phonématiques (vocaliques et consonantiques) et celle des chaînes prosodiques, qui créent ou au moins accompagnent, modulent et dénotent « une activité aspectuelle

¹⁸ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris N.R.F., Gallimard, 1945, p. 69.

¹⁹ ZOLA, *L'Assommoir*, cit., p. 579.

²⁰ HENRI MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.

²¹ MESCHONNIC ET GÉRARD DESSONS, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1988.

²² MESCHONNIC, « Qu'entendez-vous par oralité? », *Langue française*, n. 56, 1982, p. 18.

des mots »²³, autrement dit un accord thématique. Ce double enchaînement des signes supra-segmentaux ajoute sa propre signification à la signification sémantique des mots, et contribue pour une part essentielle à l'effet sensible et intellectuel du discours. C'est en quoi le rythme, selon Meschonnic, est une « forme-sens », une forme qui, sans signification étiquetée, participe cependant de manière irremplaçable à l'émergence d'un sens, et des affects qui l'accompagnent. S'y affirme du même coup la présence d'un sujet singulier, identifiable par sa "voix", et celle d'une "oralité" qui est constitutive du double processus de l'écriture et de la lecture. Oralité est pris ici en un tout autre sens que le sens banal, qui oppose langage oral et langage écrit : « L'oralité, écrit Meschonnic, mode de signifier caractérisé par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens »²⁴, et advenant autant dans l'écrit (en prose) que dans le parlé. C'est bien ce qu'entendait Zola lorsqu'il cherchait « le meilleur moyen de donner un son à la signification muette des choses »²⁵.

L'analyse et ses instruments

Encore faut-il disposer d'instruments conceptuels et terminologiques pour soutenir d'une observation et d'une argumentation aussi précises que possible ce constat d'oralité, et plus exactement pour identifier ce que Henri Meschonnic dénomme les « échos phonématiques » et les « chaînes prosodiques ». C'est alors vers le traité de phonostylistique de Pierre Léon qu'il est prudent de se tourner.

Prenons l'exemple d'un second extrait de *Germinal*, la toute dernière page du roman, et lisons-le, pour paraphraser Claudel, d'un œil qui écoute... (Texte 5, Annexe)²⁶.

Il serait vain d'y chercher des rimes intérieures. Mais il serait tout aussi imprudent de rester sourd à la série de correspondances vocaliques et consonantiques par lesquelles se clôt ce mouvement final d'une symphonie romanesque qui orchestre magistralement les thématiques de la misère, de la révolte, de la tragédie, et de l'espoir. On perçoit facilement dans les dernières lignes, et on laisse résonner dans son oreille intérieure, une série de voyelles orales claires accentuées et allongées par leur position sous l'accent, situées en fin de groupe de mots, de proposition ou de phrase, et faisant couple avec une consonne vibrante /r/, ou liquide /ll/, ou fricative /v, fl/. Ce réseau dominant prend-il un sens ? Non pas en

²³ MESCHONNIC, *Dans le bois de la langue*, Paris, Éd, Laurence Teper, 2008, p. 60.

²⁴ MESCHONNIC, « Qu'entendez-vous par oralité? », cit., p. 18.

²⁵ ZOLA, *Le Journal*, 1894, cit., p. 140.

²⁶ ZOLA, *Germinal*, cit, t. VII, p. 1591.

lui-même : les phonèmes sont des unités distinctives, et non pas significatives. Et pourtant : il se trouve que l’alliance de ces timbres vocaliques accentués avec ces consonnes claires, limpides, liquides, vibrantes, engendre une mélodie et une harmonie, qui distinguent et apparentent des mots porteurs du sémantisme de la lumière, de la chaleur, de la voix, de la renaissance, le tout surplombé et éclairé au cœur du mouvement par le quatuor évocateur du soleil, de la terre, du printemps, et de la fécondité : « Le soleil d’avril rayonnait de sa gloire, échauffant la terre qui enfantait »²⁷. Valeurs sémantiques, temps verbaux, images et sons se confondent, pour signifier, par delà la fin d’une histoire sombre, l’entrée dans une nouvelle et lumineuse époque.

Il semble assez évident que ces enchaînements marqués de timbres vocaliques et de réalisations consonantiques donnent naissance à une dynamique et à une poésie particulière de la parole, en quoi l’on perçoit déjà un art du verbe. Mais ils ne suffisent pas à créer un rythme. Car la perception des sonorités, assonances vocaliques et consonantiques, est tributaire de la “prosodie”, au sens précis du terme, qui désigne non la matière phonématique de l’énoncé, mais son « contour », selon le mot utilisé par les linguistes américains : la prosodie, qui met en jeu six sortes principales de phénomènes langagiers, dont nous devons la classification et la description détaillée, tout particulièrement, aux travaux de phonostylistique de Pierre Léon : les “accents d’intensité”, les “contre-accent”, les “tons”, les “pauses”, les “tempo” et les “volumes” numériques de la phrase. Aucun de ces phénomènes ne vaut à lui seul : c’est leur combinaison qui crée ce qu’on pourrait appeler la table rythmique du texte, coopérant avec sa table lexicale, syntaxique et phonématique. Table, parce que le texte, comme l’étymologie du mot l’indique – le tissu –, ne s’apprécie pas en linéarité, mais en tabularité, selon une lecture et une rétrolecture qui saturent en tous sens l’espace entier de la page, et qui assurent l’unité, l’équilibre et le dynamisme de la tirade.

C’est vrai de l’adoration triviale de l’oie rôtie au chapitre VII de *L’Assommoir* (Texte 3, Annexe), comme cela l’était de l’espérance épique rythmée par les coups de riveline des « camarades » à la fin de *Germinal* (Texte 5, Annexe). Ne distinguons que quelques exemples de ces traits prosodiques, inscrits sur les portées de ces partitions textuelles :

1. Les *accents d’intensité* qui frappent la fin d’un groupe de mots non suivis d’une pause légère. Ainsi, au début du premier extrait de *L’Assommoir* (Texte 2, Annexe) : les accents terminaux de groupe qui mettent en relief les mots, soulignent les cadences, rythment la description et accompagnent les deux effets d’accumulation et d’amplification ; -les *accents d’intensité* qui frappent la fin d’un groupe suivi d’une pause plus

²⁷ *Ibid.*

nettement perceptible, ceux-là plus marqués et accompagnés d'une baisse de ton.

2. Les *contre-accents*, plus rares, mais fréquents dans le langage populaire. Au lieu d'apparaître en fin de groupe, ils frappent la première syllabe d'une phrase, créant un relief d'insistance, ou encore la première syllabe d'un mot intérieur à la phrase : Ex. « Sacré mâtin ! quelle dame ! » (Texte 3, Annexe)²⁸. Une variante : le *double contre-accent* dans « Du pain ! du pain ! du pain ! » (Texte 1, Annexe).

// // // //
« Sacré mâtin ! quelle dame ! »
// // // // // //
« Du pain ! du pain ! du pain ! »

3. Les *tons*, hauts ou bas, qui coïncident souvent avec un accent d'intensité. Tons hauts, par lesquels s'achève un groupe de mots intérieurs à une phrase assertive, ou par lesquels s'achève généralement une phrase interrogative ; tons bas, qui marquent la dernière syllabe de la phrase assertive. La série des tons hauts et des tons bas construit la "courbe intonative" de la phrase, et s'associe de très près à la fluctuation thématique du texte, comme pour la rentrée triomphale de la procession féminine portant l'oie rôtie, et la montée grandissante de l'adoration et du désir de rassasiement. Ou encore, dans le dernier paragraphe de *Germinal*, l'élan des cadences accompagnant la poussée noire de la révolution en germe dans les entrailles de la terre, et dont la rumeur s'amplifie au fur et à mesure de la montée du soleil dans un ciel d'avril.

4. Les *pauses*, de durée variable, brèves, marquées dans la graphie par une virgule, plus longues marquées par diverses sortes de points. Ce sont elles qui soutiennent le jeu des accents et des tons, et guident le lecteur dans la cadence de sa lecture (sonore ou intérieure), et du même coup son interprétation thématique et affective du texte. La multiplication des pauses, à la fin de *Germinal*, crée à la fois un effet de déclamation, de solennité et d'appel.

5. Le *tempo*. Il est le produit du jeu combiné des accents, des tons et des pauses : "rapide" ou "lent", il contribue à dessiner le contour du mouvement textuel, jusqu'à en faire le reflet de son motif thématique. Comme en musique, il guide la lecture, par les modes qu'a choisis l'auteur : *allegro*, *andante* ou *presto*, avec toutes les nuances intermédiaires.

6. Tout ceci se confirme par l'observation des "structures numériques" : le nombre des syllabes prononcées d'un groupe de mots entre deux pauses, le nombre de ces groupes dans une même phrase, le rapport numérique entre ces groupes. Ces dispositifs quantitatifs sont-ils équivalents, ou de plus en plus longs, ou de plus en plus courts ? Quelle articulation, quelle cadence, quelle respiration confèrent-ils à la phrase, et, de proche en

²⁸ ZOLA, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, t. II, cit., 1961, p. 575.

proche, au mouvement textuel entier ? Quels types de suites rythmiques dessinent-ils ? Comment ces suites coopèrent-elles avec le jeu des sonorités phonématiques, des accents et des tons ? Comment ce tissage du contour supra-segmental s'approprié-t-il la modulation thématique, affective et esthétique, induite par la sémantique lexicale et syntaxique ? Le lyrisme et l'éloquence cultivent par exemple la période finale d'un paragraphe, caractérisée par un allongement progressif des membres successifs de la phrase (identifiés par l'accent, par le ton haut de leur dernière syllabe prononcée et par la pause qui les sépare). Zola a pris soin ainsi de donner un tour périodique, à la fois oratoire et lyrique, à la dernière phrase de *Germinal*. Le traducteur y prendra garde tout particulièrement.

Prenons encore dans *L'Assommoir* l'entrée de l'oie rôtie, portée par les femmes comme une idole (Texte 3, Annexe). Le montage rythmique s'y opère par l'intégration de quatre éléments descriptifs (Gervaise, les femmes, l'oie, Nana) à un même spectacle, lui-même intégré à un découpage spatial et chronologique en trois plans, le premier sur les bras et le visage de Gervaise, le deuxième, élargi, sur la marche des femmes « épanouies » comme elle, le troisième, en panoramique, en contre-champ et en perspective allongée, sur la jeune Nana en voyeuse fascinée. Hasard ou non, calcul ou virtuosité infuse, la séquence globale s'établit de même en trois membres rythmiques, de longueur équivalente et disposés respectivement en quatre, deux et quatre unités, se calquant exactement sur les trois propositions visuelles, ajoutant à l'immédiateté de la *phusis* sensible, et peut-être désirante, la sûreté formalisante du *logos* compositeur. Le rythme de la prosodie se calque exactement sur le rythme de la visualisation.

Il y aurait encore à dire, sur chacune de ces sortes de traits prosodiques, accents, contre-accents, tons, pauses, tempo, structures numériques. Il y aurait à repérer les types de modèles rythmiques engendrés par ces tempos et ces découpages rythmiques. Repérer aussi leur montage mutuel, et leur composition, d'une séquence représentative à l'autre, en des formes rythmiques accentuelles et tonales qui sont comme une configuration et une métaphore prosodique des valeurs inscrites dans les mots.

Il y a ainsi des écrivains qui ont tout naturellement le sens intime de l'oralité, de la voix, de la symphonie, au sens étymologique, ce qui résonne ensemble. Ainsi Bossuet, Madame de la Fayette, Chateaubriand, Flaubert, Zola, Proust, Aragon, Colette, Céline, etc. Ceux qui ont à la pointe de leur plume, ou sous les touches de leur clavier, l'oralité orchestrale. Et il y a la masse des autres, les banals, ceux qui sont les muets du sérail... Reste alors le problème de la traduction, et tout particulièrement, de la traduction littéraire, et, sur un horizon plus serré encore, de la traduction des grands écrivains, tels ceux que je viens de citer, dont la conscience et l'intuition prosodique jouent leur partie à l'égal de leur « champ du senti » selon les mots de Jean-Pierre Richard, de leur imaginaire du monde, et chez lesquels,

mieux encore, c'est souvent « le *chant* qui engendre la *vision* »²⁹. Comment la traduction peut-elle aborder et dépasser « ce mur du son », qui sépare simplement et redoutablement, les talents expressifs et plus redoutablement encore, par delà la littérature, les langues entre elles ? Seule la lecture et l'écoute "immanente" des œuvres, par des yeux et des oreilles attentifs à travailler ensemble, peuvent apporter une réponse à cette question.

ANNEXE

TEXTE 1

C'était la vision rouge de la révolution qui les emporterait tous, fatalement, par une soirée sanglante de cette fin de siècle. Oui, un soir, le peuple lâché, débridé, galoperait ainsi sur les chemins ; et il ruissellerait du sang des bourgeois. Il promènerait des têtes, il sèmerait l'or des coffres éventrés. Les femmes hurleraient, les hommes auraient ces mâchoires de loups, ouvertes pour mordre. Oui, ce seraient les mêmes guenilles, le même tonnerre de gros sabots, la même cohue effroyable, de peau sale, d'haleine empestée, balayant le vieux monde, sous leur poussée débordante de barbares. Des incendies flamberaient, on ne laisserait pas debout une pierre des villes, on retournerait à la vie sauvage dans les bois, après le grand rut, la grande ripaille, où les pauvres, en une nuit, efflanqueraient les femmes et videraient les caves des riches. Il n'y aurait plus rien, plus un sou des fortunes, plus un titre des situations acquises, jusqu'au jour où une nouvelle terre repousserait peut-être. Oui, c'étaient ces choses qui passaient sur la route, comme une force de la nature, et ils en recevaient le vent terrible au visage.

Un grand cri s'éleva, domina la *Marseillaise* :

– Du pain ! du pain ! du pain !

(*Germinal*, V, 5, p. 1436-1437)

TEXTE 2

Ah ! tonnerre ! quel trou dans la blanquette ! Si l'on ne parlait guère, on mastiquait ferme. Le saladier se creusait, une cuiller plantée dans la sauce épaisse, une bonne sauce jaune qui tremblait comme une gelée. Là-dedans, on pêchait les morceaux de veau ; et il y en avait toujours, le saladier voyageait de main en main, les visages se penchaient et cherchaient des champignons. Les grands pains, posés contre le mur, derrière les convives, avaient l'air de fondre. Entre les bouchées,

²⁹ Cité par MICHEL COLLOT, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, Paris, PUF, 1992. C'est nous qui soulignons.

on entendait les culs des verres retomber sur la table. La sauce était un peu trop salée, il fallut quatre litres pour noyer cette bougresse de blanquette, qui s'avalait comme une crème et qui vous mettait un incendie dans le ventre. Et l'on n'eut pas le temps de souffler, l'épinée de cochon, montée sur un plat creux, flanquée de grosses pommes de terre rondes, arrivait au milieu d'un nuage. Il y eut un cri. Sacré nom ! c'était trouvé ! Tout le monde aimait ça. Pour le coup, on allait se mettre en appétit ; et chacun suivait le plat d'un œil oblique, en essuyant son couteau sur son pain, afin d'être prêt. Puis, lorsqu'on se fut servi, on se poussa du coude, on parla, la bouche pleine. Hein ? quel beurre, cette épinée ! quelque chose de doux et de solide qu'on sentait couler le long de son boyau, jusque dans ses bottes. Les pommes de terre étaient un sucre. Ça n'était pas salé ; mais, juste à cause des pommes de terre, ça demandait un coup d'arrosoir toutes les minutes. On cassa le goulot à quatre nouveaux litres. Les assiettes furent si proprement torchées, qu'on n'en changea pas pour manger les pois au lard. Oh ! les légumes ne tiraient pas à conséquence. On gobait ça à pleine cuiller, en s'amusant. De la vraie gourmandise enfin, comme qui dirait le plaisir des dames. Le meilleur, dans les pois, c'étaient les lardons, grillés à point, puant le sabot de cheval. Deux litres suffirent.

– Maman ! maman ! cria tout à coup Nana, c'est Augustine qui met ses mains dans mon assiette !

(*L'Assommoir*, VII, p. 574)

TEXTE 3

– Peut-on vous donner un coup de main ? cria Virginie.

Elle quitta sa chaise, passa dans la pièce voisine. Toutes les femmes, une à une, la suivirent. Elles entourèrent la rôtissoire, elles regardèrent avec un intérêt profond Gervaise et maman Coupeau qui tiraient sur la bête. Puis, une clameur s'éleva, où l'on distinguait les voix aiguës et les sauts de joie des enfants. Et il y eut une rentrée triomphale : Gervaise portait l'oie, les bras raidis, la face suante, épanouie dans un large rire silencieux ; les femmes marchaient derrière elle, riaient comme elle ; tandis que Nana, tout au bout, les yeux démesurément ouverts, se haussait pour voir. Quand l'oie fut sur la table, énorme, dorée, ruisselante de jus, on ne l'attaqua pas tout de suite. C'était un étonnement, une surprise respectueuse, qui avait coupé la voix à la société. On se la montrait avec des clignements d'yeux et des hochements de menton. Sacré matin ! quelle dame ! quelles cuisses et quel ventre !

(*L'Assommoir*, VII, p. 575)

TEXTE 4

Et le vin donc, mes enfants ! ça coulait autour de la table comme l'eau coule à la Seine. Un vrai ruisseau, lorsqu'il a plu et que la terre a soif. Coupeau versait de haut, pour voir le jet rouge écumer ; et quand un litre était vide, il faisait la blague de retourner le goulot et de le presser du geste familier aux femmes qui traient les vaches. Encore une négresse qui avait la gueule cassée ! Dans un coin de la boutique, le tas des négresses mortes grandissait, un cimetière de bouteilles sur lequel on poussait les ordures de la nappe. Madame Putois ayant demandé de l'eau, le zingueur indigné venait d'enlever lui-même les carafes. Est-ce que les honnêtes gens buvaient de l'eau ? Elle voulait donc avoir des grenouilles dans l'estomac ? Et les verres se vidaient d'une lampée, on entendait le liquide jeté d'un trait tomber dans la gorge, avec le bruit des eaux de pluie le long des tuyaux de descente, les jours d'orage. Il pleuvait du piqueton, quoi ? un piqueton qui avait d'abord un goût de vieux tonneau, mais auquel on s'habituaient joliment, à ce point qu'il finissait par sentir la noisette. Ah ! Dieu de Dieu ! les jésuites avaient beau dire, le jus de la treille était tout de même une fameuse invention ! La société riait, approuvait ; car, enfin, l'ouvrier n'aurait pas pu vivre sans le vin, le papa Noé devait avoir planté la vigne pour les zingueurs, les tailleurs et les forgerons. Le vin dégrasait et reposait du travail, mettait le feu au ventre des fainéants ; puis, lorsque le farceur vous jouait des tours, eh bien ! le roi n'était pas votre oncle, Paris vous appartenait.

(*L'Assommoir*, VII, p. 579)

TEXTE 5

Les camarades étaient tous là, il les entendait le suivre à chaque enjambée. N'était-ce pas la Maheude, sous cette pièce de betteraves, l'échine cassée, dont le souffle montait si rauque, accompagné par le ronflement du ventilateur ? À gauche, à droite, plus loin, il croyait en reconnaître d'autres, sous les blés, les haies vives, les jeunes arbres. Maintenant, en plein ciel, le soleil d'avril rayonnait dans sa gloire, échauffant la terre qui enfantait. Du flanc nourricier jaillissait la vie, les bourgeons crevaient en feuilles vertes, les champs tressaillaient de la poussée des herbes. De toutes parts, des graines se gonflaient, s'allongeaient, gerçaient la plaine, travaillées d'un besoin de chaleur et de lumière. Un débordement de sève coulait avec des voix chuchotantes, le bruit des germes s'épandait en un grand baiser. Encore, encore, de plus en plus distinctement, comme s'ils se fussent rapprochés du sol, les camarades tapaient. Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre.

(*Germinal*, VII, 6, p. 1591)