

La censure et autres problèmes

Valerie Minogue¹

ABSTRACT

Cet article traite d'abord de la censure en Angleterre au XIX^e siècle, notamment de la traduction de *L'Argent (Money)* ; et puis de ce que j'ai appelé « l'anti-censure » de *Nana*. Ensuite j'évoque divers problèmes et périls de la traduction, en faisant référence à ma propre expérience de traductrice de deux romans : *L'Argent (Money)* et *La Faute de l'abbé Mouret (The Sin of Abbé Mouret)*, et après les problèmes et périls, je fais remarquer le très grand plaisir qu'on éprouve en pénétrant dans les textes poétiques de Zola, pour les traduire.

This paper deals first with censorship in England in the 19th century, especially as regards the translation of Zola's *L'Argent (Money)*, and comments on what I have called the « anti-censorship » of *Nana* in the 20th century. It then goes on to outline various problems and perils of translation, with particular reference to my own experience in translating the two novels, *L'Argent (Money)* and *La Faute de l'abbé Mouret (The Sin of Abbé Mouret)*. In conclusion I have stressed the essentially poetic quality of Zola's work and the enormous pleasure of getting inside it in the act of translation.

De nos jours, la censure littéraire n'existe presque plus. Mais pendant la dernière moitié du XIX^e siècle elle battait son plein, toujours prête à poursuivre les œuvres réprouvées, leurs auteurs, et leurs éditeurs. Pendant les dernières décennies du siècle, la censure au Royaume Uni est devenue particulièrement féroce sous l'impulsion d'un organisme qui s'appelait la « National Vigilance Association » (désormais NVA)². Ce groupe a poursuivi et persécuté le courageux éditeur Henry Vizetelly qui le premier a fait connaître Zola aux lecteurs anglais. La NVA, dans son rôle de protecteur de la morale publique, se faisait un devoir de supprimer les livres qu'elle jugeait pernicious, dont évidemment ceux de Zola. Mais cette censure pratiquée au nom de la moralité était en fait de caractère politique autant ou plus que moral. Les mêmes romans restaient librement accessibles en français – pour ceux qui savaient les lire, c'est-à-dire les gens instruits, censés ne présenter aucun risque.

¹ Swansea University.

² Formée en 1888 pour agir contre l'exploitation sexuelle, cette société s'est tournée vers la littérature pour supprimer tous les livres jugés corrupteurs, dont les romans de Zola.

En publiant les livres de Zola en anglais, Henry Vizetelly les rendait lisibles pour la classe ouvrière, et qui plus est, il vendait ces livres à très bas prix. Grâce aux améliorations dans l'éducation primaire, les ouvriers cessaient d'être analphabètes, et sachant lire, ils avaient soif de livres. Dans les livres, pourtant, ils pouvaient rencontrer des idées capables, pensait la NVA, de provoquer des courants de révolte. Surtout les romans d'un auteur qui montrait de façon si frappante les injustices sociales, et qui présentait les ouvriers non en tant que figures vagues et anonymes à l'arrière-plan, mais comme des individus bien définis qui souvent jouaient même les rôles principaux. La NVA était résolue à interdire l'édition et la vente de ces livres corrupteurs, et elle a si bien fait que sa persécution a entraîné la banqueroute et l'emprisonnement de Henry Vizetelly, vieux et malade comme il était, ce qui a sans doute hâté sa mort.

C'est le fils de Henry, Ernest Vizetelly, qui s'occupait des traductions. C'est lui qui a été obligé de faire les coupures dans les textes – quitte à remplir lui-même les lacunes qui en résultaient. « Personne ne peut regretter ces changements plus que je ne fais moi-même »³, observe-t-il en 1894, au moment de traduire *L'Argent*. Je me demande ce qu'il aurait dit s'il avait su que toutes les éditions ultérieures de *Money* – y compris celles qui se disaient “nouvelles traductions” – allaient reproduire ce même texte, avec parfois quelques petits ajouts. Il a fallu cent vingt ans pour avoir une vraie nouvelle traduction, celle que j'ai faite en 2014.

Dans la traduction censurée de Vizetelly, certaines conversations entre hommes sont devenues bien moins savoureuses, et la scène très animée où Saccard est pris en flagrant délit avec la Baronne Sandorff est tout simplement expurgée. Tout ce qui en reste est une brève référence à « a horribly scandalous scene », qui, évidemment, n'est pas là. Une autre grande coupure fait que la malheureuse Alice de Beauvilliers, violée dans le texte de Zola, n'est plus que victime d'un vol. La censure, on le sait, impose des interventions de cette sorte sur les livres condamnés. Mais qui sait quelles interventions ont pu être faites par les auteurs eux-mêmes pour essayer d'éviter la condamnation ? Et combien de livres, pour cette même raison, n'ont peut-être jamais vu le jour... ?

En 2014, traduisant *L'Argent*⁴, je ne risquais ni ruine financière, ni emprisonnement. Je bénéficiais d'une liberté acquise au cours de plusieurs décennies de scandales et de luttes, et surtout du grand procès qui avait suivi la première publication en Angleterre du texte non expurgé de *Lady Chatterley's Lover* par Penguin Books en 1960⁵. La victoire remportée

³ ÉMILE ZOLA, *Money (L'Argent)*, trad. ERNEST A. VIZETELLY, London, Chatto & Windus, 1902, p. XIII.

⁴ ZOLA, *Money*, nouvelle trad. VALERIE MINOGUE, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 2014.

⁵ Le texte anglais du roman célèbre de D. H. Lawrence avait été publié (en édition privée)

par Penguin Books contre la censure a été une victoire pour cette liberté littéraire que réclamaient si vigoureusement mais en vain les Vizetelly, père et fils. J'ai pu traduire le roman en entier. La scène du flagrant délit a été réintégrée ; Alice de Beauvilliers a pu être violée comme il fallait. Notons pourtant que ces scènes restent quand même assez discrètes dans le texte original. Zola raconte les faits sans les atténuer, et les faits sont en eux-mêmes assez piquants, mais le texte de Zola, même sans aucune censure, n'a rien de pornographique.

Pour bien traduire Zola, il faut montrer la même discrétion. Mais une traduction de *Nana* dans la série « Oxford World's Classics »⁶ non seulement manque de discrétion, mais fait montre d'une sorte d'"anti-censure" qui, au lieu de couper ou d'adoucir, ajoute, exagère et même invente des passages véritablement censurables. Le simple mot « Ouiche » devient « Bugger that ». J'espère qu'on m'excusera les gros mots qui vont suivre ; ce ne sont pas les miens, ni ceux de Zola non plus. Je citerai seulement quelques instances de l'opération de cette "anti-censure" : *Nana*, exaspérée par la mauvaise conduite de ses convives, dit qu'elle voudrait bien « flanquer tout ce sale monde à la porte »⁷ – remarque assez modérée dans ces circonstances. Mais cela est traduit en un anglais extrêmement grossier : « kick the whole bloody lot of them out on their arses »⁸. « File ou je t'étrangle »⁹, pareillement, devient « Fuck off or I'll wring your bloody neck »¹⁰. Je ne vais pas accumuler des exemples, c'est trop pénible, et ces travestissements du texte de Zola sont souvent choquants à tel point que je n'oserais pas les citer ici. Je crois que ces quelques exemples suffisent pour montrer les déformations grotesques qui résultent quand un traducteur rend le texte aussi obscène et grossier que possible – comme pour donner raison à ces critiques qui très injustement traitèrent Zola d'écrivain pornographique, et pourvoyeur de saletés !

Maintenant je voudrais parler plus généralement des problèmes et périls de l'acte de traduire. C'est un acte qui nous met directement aux prises avec certaines caractéristiques épineuses, inhérentes au langage : l'incertitude, l'ambiguïté, la polysémie des mots, qualités qui très facilement induisent en erreur les téméraires. Considérons par exemple le passage où Serge, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, va à la rescousse

en 1928 en Italie, et en 1929 en France et en Australie.

⁶ ZOLA, *Nana*, nouvelle trad. DOUGLAS PARMÉE, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1992. Une nouvelle traduction est en préparation dans cette même série.

⁷ ZOLA, *Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, éd. ARMAND LANOUX et HENRI MITTERAND, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1961, p. 1187.

⁸ ZOLA, *Nana*, trad. PARMÉE, cit., p. 101.

⁹ ZOLA, *Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, cit., p. 1318.

¹⁰ ZOLA, *Nana*, trad. PARMÉE, cit., p. 243.

d'Albine, au cours d'une de leurs promenades dans le parc du Paradou : « Il dut l'aller enlever du milieu d'une nappe de nénuphars »¹¹. Cette phrase devient dans la traduction de Sandy Petrey : « He had to pick her up in the middle of a patch of water lilies »¹², mais ce n'est pas cela ; il ne s'agit pas de la soulever parmi les nénuphars. Et Alec Brown, tenté par la polysémie du verbe « enlever », nous donne « Once he had to go and take her by force from the heart of a patch of water-lilies »¹³ et ce n'est certainement pas ça non plus. Pas d'enlèvement dans les nénuphars ! Et ce que j'ai mis moi-même ? : « He had to go and pull her out of the middle of a patch of water lilies »¹⁴. Les mots peuvent être bien traîtres, et pourtant c'est avec les mots, avec toute leur instabilité, leur souplesse parfois effrayante, qu'on doit essayer tant bien que mal de reproduire dans une autre langue le contenu d'un texte. Traduire plus ou moins exactement la signification d'un texte n'est en général pas très difficile, mais dans la traduction littéraire, cela ne suffit aucunement. « Bien sûr », observe Julia Azaretto à ce sujet, « le sens est important, mais il ne faut pas oublier que sans les mots il n'existe pas. Et les mots ont une matière, un corps, c'est-à-dire un registre, une longueur, une tonalité, un rythme, des aigus et des graves, des connotations, des référents, etc. »¹⁵.

Oui, en effet : et le traducteur sérieux voudrait reproduire non seulement le sens, mais la sensation, la texture du texte ; on voudrait, par une sorte d'empathie colossale, presque devenir Zola pour pouvoir recréer son œuvre.

À part cette aspiration peu réalisable, il y a bien d'autres problèmes plus banals, dont quelques-uns relativement simples et d'autres plus compliqués. Parmi les relativement simples, la ponctuation. On voudrait, évidemment, préserver la ponctuation de Zola mais dans certains passages cela devient impossible. Pour écrire sa version du jardin d'Éden dans *La Faute de l'abbé Mouret*, Zola a pris l'habitude de commencer les phrases et les paragraphes par « Et », comme les versets de la Bible. J'avoue qu'à un moment donné j'ai vu sur la page devant moi une telle profusion de « And » qu'il m'a semblé nécessaire de les réduire un peu. De même, dans certains paragraphes très longs, liés par des points-virgules ou virgules, j'ai mis, ça et là, un point.

¹¹ ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, in *Les Rougon-Macquart*, cit., t. I, 1960, p. 1374-1375.

¹² ZOLA, *The Sin of Father Mouret*, trad. SANDY PETREY, Lincoln and London, University of Nebraska Press, « Bison Book », 1983, p. 154.

¹³ ZOLA, *The Abbé Mouret's Sin*, trad. ALEC BROWN, London, Elek Book, 1970, p. 167.

¹⁴ ZOLA, *The Sin of Abbé Mouret*, nouvelle trad. MINOGUE, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 2017 cit., p. 150-151.

¹⁵ JULIA AZARETTO, traductrice de l'espagnol, commentant le thème de « l'intraduisible » dans le blog Atlas : <http://www.atlas-citl.org/apres-babel-traduire-une-navigation-entre-les-langues-pour-les-lyceens-marseillais/> (dernier accès : 29.09.2017).

J'ai essayé de faire ces petites interventions aussi discrètement que possible pour ne pas porter atteinte au texte. Mais je me suis dit qu'il fallait, après tout, tenir compte du fait que ce que je traduisais était censé devenir "un livre anglais". C'est là en effet un des grands problèmes de toute traduction : la nécessité de respecter les règles et le style de deux langues à la fois. On peut ajouter que le style de Zola, avec sa richesse, son intensité sensorielle, est très peu anglais... Il faut quelques médiations discrètes pour satisfaire aux demandes des deux langues.

Et non seulement deux langues, car chez Zola on trouve une grande variété de langages, chacun avec son vocabulaire spécial, y compris l'argot et le langage populaire, employés par les gens du peuple mais aussi, avec une audace inouïe, par l'auteur lui-même dans son rôle de narrateur. Il faut préserver cette audace, mais en faisant très attention, surtout à l'argot, car l'argot est un langage dangereux qui se démode avec une rapidité extrême. Il est donc difficile de trouver des expressions équivalentes qui ne sont pas trop vieilles et qui ne se rattachent pas trop ouvertement à quelque époque moderne trop spécifique. Dans la traduction de *Nana* pré-citée, le traducteur doit avoir recours à l'argot pour reproduire le langage populaire dont *Nana* se sert. Mais quand elle assure Muffat qu'il est « son chien aimé », cela devient dans le texte anglais « her darling honey-bunch ». Cela est horriblement daté, et n'est même pas anglais – c'est américain. Pareillement, pour « Ça y est », ce même traducteur court à l'argot des années 40 pour trouver « Spot on », comme si « That's it » ne suffisait pas. Comme le langage en lui-même est protéiforme, essentiellement changeant, composé d'une grande variété de langages, le traducteur doit choisir avec prudence quel parler employer pour quelle personne, dans quel milieu. Quand *Nana* parle de ses parents comme « Mummy and Daddy », ces sobriquets, si familiers dans le langage de la classe moyenne, sont très mal à l'aise dans la bouche de *Nana*, et s'attachent très difficilement à Gervaise et Coupeau. Le choix du langage est d'autant plus difficile dans les livres de Zola qu'il présente une telle multiplicité de milieux.

Dans *L'Argent* il y a d'abord la Bourse, et puis le langage de la politique, de l'économie et de la finance, langages appartenant non seulement au sujet, mais aussi à l'époque. Et l'époque a ses propres demandes à faire – à la fois historiques et linguistiques. En face de cette diversité de langages, j'ai eu recours tout de suite aux merveilleuses notes de la Pléiade, en remerciant le bon Dieu et Henri Mitterand, et puis il a fallu fouiller dans toutes sortes de livres de référence¹⁶ pour trouver des équivalents anglais pour les termes techniques.

¹⁶ Par exemple : *Roget's Thesaurus*, Oxford English Dictionary, Larousse Illustré, *Le Dictionnaire des Synonymes* d'HENRI BÉNAC, Oxford English-French, French-English Dic-

Trop souvent pourtant, les équivalents me laissaient aussi perplexe qu'avant. Heureusement, j'avais une ressource supplémentaire – mon fils, historien et ex-banquier, qui m'a donné des explications pour mes notes. Il m'assurait d'ailleurs que Zola était incroyablement bien informé sur toutes les activités de la banque et de la Bourse. Il s'étonnait aussi de la modernité du livre – « ça aurait pu être écrit hier ! » me disait-il. On pourrait ajouter que Saccard, ce merveilleux héros de *L'Argent*, banquier imprudent mais séduisant, se serait trouvé tout à fait à l'aise dans le climat bancaire catastrophique de 2013 et 2014.

Un des périls de la traduction est la tentation de trop traduire. Il faut savoir où s'arrêter. La Bourse, par exemple ; est-ce qu'elle doit devenir « The Stock Exchange » ? Eh bien, non : le Stock Exchange est à Londres, et la Bourse à Paris. La rue de la Banque, de même, ne gagne rien à devenir « Bank Street ». Mais encore, quand on met ces noms, « place de la Bourse », « rue de la Banque », dans le texte anglais, est-ce qu'on les écrit comme en français, ou est-ce qu'on les dote d'initiales majuscules, comme cela se fait pour les « Streets » et « Squares » en anglais ? C'est discutable, mais je suis pour la majuscule. Ce qui va pour la Bourse, en tant que nom à préserver, va aussi pour les pièces de monnaie : les sous, les francs, les louis. Je suppose que j'aurais pu les convertir, mais en quoi ? en euros ? en livres sterling ? et avec quel taux de change ? J'ai simplement ajouté des notes explicatives pour indiquer leur valeur approximative à l'époque, donnant l'équivalent de ce qu'un ouvrier pouvait gagner par jour et de ce qu'il pouvait acheter avec cette somme.

Le titre si bref de *L'Argent* est évidemment *Money*, mais pour *La Faute de l'abbé Mouret*, c'est moins simple. Ce roman avait déjà paru en anglais sous plusieurs titres, *Abbé Mouret's Transgression*¹⁷, *The Abbé Mouret's Sin*, *The Sinful Priest*¹⁸, et *The Sin of Father Mouret*¹⁹. J'ai choisi *The Sin of Abbé Mouret*. Comme il s'agit d'une nouvelle version du péché originel, « sin » était tout indiqué, et cela me répugnait de donner le titre « Father » à celui qui a si fermement refusé la paternité. Le « presbytère » a été traduit par autrui comme « vicarage », et « parsonage » ; j'ai mis « presbytery » parce que c'est moins commun, donc moins lourdement chargé de connotations anglaises. De même, remplacer « abbé » par « vicar », « parson », ou « minister » a un défaut qui me semble intraitable : ces gens-là ne sont pas voués au célibat, et n'ont donc rien à voir avec le drame central de l'abbé Mouret.

tionary, Oxford English Reference Dictionary, Collins Comprehensive Dictionary (2 vol), Collins Robert, et, bien sûr, l'Internet.

¹⁷ Traduit et édité par E. VIZETELLY, London, Chatto & Windus, 1900.

¹⁸ Traduit et édité par BROWN, London, Elek Books, 1957. Les deux titres sont employés pour la même traduction.

¹⁹ Traduit et édité par PETREY, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1969.

Dans *La Faute* il s'agit d'un langage très différent de celui de *L'Argent*, le langage de l'Église, avec une terminologie ecclésiastique très étendue, depuis les vêtements cléricaux jusqu'aux accessoires de la messe, tous demandant des explications. Et puis dans le Paradou, ce jardin d'Eden, cadre idéal dans tous les sens pour la faute de Serge Mouret, il y a une prolifération de termes botaniques – tous demandant des explications – encore des explications... C'est un problème endémique pour qui veut traduire Zola, que ses descriptions abondent en détails minutieux qu'il faut expliciter. Et pourtant ces détails si réels, si précis et justes, qui soutiennent l'illusion réaliste, se trouvent en fait intégrés dans des scènes souvent plus surréalistes que réalistes. Ce jardin avec sa profusion exubérante de fleurs, de plantes et d'arbres de toutes sortes, existe majestueusement pour le lecteur et pourtant n'a peut-être qu'une emprise assez ténue sur la réalité. Cette profusion, cette abondance, va jusqu'à saper tout réalisme, produisant, suggère Sophie Guermès, « une totale déréalisation, qui contredit les dessins et les plans consignés dans les dossiers préparatoires »²⁰. Albine, l'héroïne du roman, peut assurer Serge à un moment donné : « il n'y a pas de jardin. C'est une histoire que je t'ai contée »²¹. Des démentis semblables parsèment le texte : il y a en effet une prolifération d'"histoires" dans ce roman, ce qui complique bien son "réalisme", mais lui donne une grande richesse.

Dans le merveilleux jardin du Paradou, merveilleux par sa beauté et par le fait qu'il semble exister hors du temps, il y a une telle profusion de plantes de toutes sortes, accompagnées de tous les noms botaniques, qu'il est souvent difficile de préserver la verve des phrases de Zola. Difficile aussi de préserver la tendresse innocente de Serge et Albine en même temps que de montrer l'éveil progressif de la sensualité, et l'approche très douce de la sexualité qui les amène à la Faute. Zola le fait parfaitement, mais avec chaque mot, le traducteur risque de tomber dans l'erreur : c'est ce que fait Alec Brown quand il traduit le « Viens donc! » d'Albine par « But come here, Serge darling... ». Ce « darling » dans la bouche d'Albine jure horriblement avec l'atmosphère d'innocence enfantine. Il n'est malheureusement que trop facile de détruire l'équilibre précaire de ces scènes ; en les traduisant, on a l'impression de faire du funambulisme. Un faux pas, un mot mal choisi, et l'équilibre parfait mais précaire est perdu.

²⁰ SOPHIE GUERMÈS, « Détruire le réel : "l'outrance de sève" du Paradou (à propos de *La Faute de l'abbé Mouret* d'Émile Zola) », Gdansk, *Cahiers ERTA*, n. 3, éd. PAULINA TARASEWICZ et TOMASZ SWOBODA, Université de Gdansk, Institut de Philologie, juillet 2013, p. 71.

²¹ ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, cit., p. 1330.

Il est important de préserver non seulement le sens mais aussi la tonalité du texte, et le ton est difficilement traduisible, les phrases les plus simples étant souvent les plus difficiles. Comment traduire, par exemple, les quelques mots prononcés par le Docteur Pascal vers la fin de *La Faute* ? Angoissé, il arrive au presbytère et demande si Serge est là. Quand La Teuse offre d'aller appeler l'abbé qui, dit-elle, doit être en train de lire son bréviaire, le bon docteur lui répond :

« Ah ! il lit son bréviaire !... Non, ne l'appellez pas. Je l'étranglerais, et c'est inutile... J'ai à lui dire qu'Albine est morte, entendez-vous ! Dites-lui qu'elle est morte, de ma part ! »²².

Il part, en fouettant son cheval, mais revient, pour crier encore plus fort : « Dites-lui aussi de ma part qu'elle était enceinte ! Ça lui fera plaisir »²³. Comment communiquer l'ironie sauvage du « Ça lui fera plaisir » ? J'ai longtemps hésité entre les deux phrases : « That will please him ! » et « He'll be pleased to hear that ! » – j'ai fini par choisir celle-ci. Une toute petite phrase mais qui tracasse. Avec la voix, évidemment, c'est assez facile, avec le ton, l'accentuation, l'expression... mais quand c'est là, à plat sur la page, est-ce que ça passe encore ? C'est un des grands pièges de toute traduction ; on oublie quelquefois que la page en soi ne porte ni ton, ni sourire ironique, ni grimace de dégoût ; la page n'a pas de voix : tout doit être là dans les mots écrits – ton, accentuation, émotion... Le traducteur doit lire et relire maintes fois les mots pour essayer de découvrir si la tonalité y est vraiment inscrite ou non.

Chez Zola, les mots se lient à des thèmes souterrains. La première phrase de *La Faute de l'abbé Mouret* : « La Teuse, en entrant, posa son balai et son plumeau contre l'autel »²⁴ est des plus simples et pourtant même là il y a des choix à faire. Voici ma traduction : « La Teuse came in and propped her broom and her feather-duster against the altar »²⁵. Une des correctrices de la maison d'édition m'a suggéré de barrer le deuxième possessif, pour avoir « her broom and feather-duster », mais j'ai préféré garder les deux, voulant souligner que ce sont ses outils à elle, son balai et son plumeau. Ça ajoute une certaine lenteur et une certaine délibération à son acte. Zola commence déjà, me semble-t-il, à construire subrepticement le contraste qui continue à travers tout le roman, entre d'un côté la

²² ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, cit., p. 1517. « Ah ! he's reading his breviary !... No, don't call him, I'd strangle him, and there's no point... I only want to tell him that Albine is dead ! Dead, do you hear ? Tell him from me that she's dead ! » (ZOLA, *The Sin of Abbé Mouret*, trad. MINOGUE, cit., p. 283).

²³ ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, cit., p. 1517.

²⁴ *Ibid.*, p. 1215.

²⁵ ZOLA, *The Sin of Abbé Mouret*, trad. MINOGUE, cit., p. 3.

servante avec sa quotidienneté, son esprit pratique, et de l'autre, la solennité de l'autel et de l'Église. Ce n'est pas que La Teuse manque de respect – loin de là – mais qu'elle se sert en toute simplicité de l'autel comme repositoire pour ses outils. Elle est là pour « faire le ménage du bon Dieu »²⁶, non pour faire des génuflexions.

Dans la deuxième phrase de ce paragraphe, il y a mention de « la lessive », ce qui pourrait être la grande lessive semestrielle, « six months' big wash » comme le voudrait la traduction d'Alec Brown, mais il s'agit plus vraisemblablement de la fabrication semestrielle du savon liquide pour le ménage, coutume jadis familière mais maintenant désuète. Je dis « plus vraisemblablement » parce que La Teuse insiste plus tard pour que l'abbé aille voir « comme [s]a lessive est grasse », et que quand il y va, « il fallut même qu'il la sentît, qu'il mît les doigts dedans »²⁷. Cette vieille femme, boiteuse et maladroite, se hâte dans ce premier paragraphe pour sonner l'Angélus, et après avoir tiré quelques coups réguliers sur la corde, « elle s'y abandonna » – « she lost control » écrit Sandy Petrey, mais il ne s'agit pas de perdre le contrôle ; j'ai donc préféré « just let herself go with it »²⁸. Pour la fin de la phrase : « roulant dans ses jupes, le bonnet de travers, le sang crevant sa face rouge »²⁹, j'ai mis : « swinging around in her wide skirts, bonnet askew, with blood rushing into her broad face » ajoutant « wide » pour mieux évoquer le mouvement des jupes. Alec Brown ici a mis « swayed rhythmically, a mass of petticoats, her bonnet askew, her beefy cheeks suffused with blood »³⁰. L'adjectif « beefy » fait intrusion ici avec tout ce qu'il comporte de bovin, et n'a aucune place dans le contraste que Zola souligne entre la vieille Teuse avec sa bonne volonté, sa tolérance, et le côté inflexible, rigide et intolérant de l'Église. Elle est là, cette brave vieille femme, dans ce commencement du roman, pour sonner l'Angélus, et elle sera là, à la fin du roman, pour sonner le glas.

En traduisant le texte de Zola, il faut essayer d'exprimer non seulement les mots lisibles à la surface de la page, mais aussi la matière sous-jacente qui les sous-tend et les soude. Il faut prendre conscience de la poésie qui anime toute l'œuvre, avec ses métaphores et ses métamorphoses qui transforment tout. Saccard lui-même, cet aventurier de la Bourse, est à la fois un pirate, un général, un Napoléon et « le poète du million »³¹. La Bourse vue d'en haut, n'est plus « qu'un cube d'un gris sale, nu et laid »³², mais elle est aussi un cœur immense qui bat au centre de tout, un champ de bataille,

²⁶ ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, cit., p. 1216.

²⁷ *Ibid.*, p. 1228.

²⁸ ZOLA, *The Sin of Abbé Mouret*, trad. MINOGUE, cit., p. 3.

²⁹ ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, cit., p. 1215.

³⁰ ZOLA, *The Abbé Mouret's Sin*, trad. BROWN, cit., p. 15.

³¹ ZOLA, *L'Argent*, in *Les Rougon-Macquart*, t. V, 1966, cit., p. 219.

³² *Ibid.*, p. 43.

et une fourmilière. Zola nous fait entrer dans l'imaginaire de Saccard, et la poésie explose même au milieu des opérations financières. Le monde de l'argent se trouve envahi par la magie et le conte de fées ; les pièces d'or dansent « la danse des millions » ; les guichets de la banque sont « enchantés » ; et Saccard entend non seulement les offres et les cotes, mais aussi « la musique de l'or [...] une musique légère et cristalline, pareille à la voix des fées légendaires »³³. Les pièces d'or pour Saccard sont des « astres luisants » ; la richesse pour lui est :

« cet éblouissement de la monnaie neuve, pleuvant comme une averse de printemps, au travers du soleil, tombant en grêle sur la terre qu'elle couvrait, des tas d'argent, des tas d'or, qu'on remuait à la pelle, pour le plaisir de leur éclat et de leur musique »³⁴.

Si Zola donne aux opérations financières de *L'Argent* une coloration féerique, dans *La Faute de l'Abbé Mouret* il investit la forêt du Paradou d'une beauté paradisiaque, avec des images qui lancent un défi au traducteur :

« Le soleil seul entrait là, se vautrait en nappe d'or sur les prés, enfilait les allées de la course échappée de ses rayons, laissait pendre à travers les arbres ses fins cheveux flambants, buvait aux sources d'une lèvres blonde qui trempait l'eau d'un frisson »³⁵.

J'ai traduit par :

« Only the sun could enter here, sprawl in a sheet of gold over the fields, thread the paths with his runaway rays, hang his fine, flaming hair between the trees, and drink at the springs with golden lips that set the water trembling »³⁶.

On verra que j'ai triché un peu ici en mettant « golden » lips au lieu de « blonde », mais le cas n'est peut-être pas pendable...

Le monde de Zola est un monde envahi par la métaphore et l'analogie. Zola aurait pu parler, aux côtés de Baudelaire de « l'inépuisable fonds de l'universelle analogie »³⁷. Il y a inévitablement des périls

³³ *Ibid.*, p. 108. « the music of gold [...] a light and crystalline music, like the voice of the fairies of legend » (ZOLA, *Money*, trad. MINOGUE, cit., p. 95).

³⁴ ZOLA, *L'Argent*, cit., p. 284. « that dazzle of new coins, raining down through the sunshine like a spring shower, and falling like hail on the ground, covering it with heaps of gold that you stirred with a shovel just to see their brightness and hear their music » (ZOLA, *Money*, trad. MINOGUE, cit., p. 263).

³⁵ ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, cit., p. 1327.

³⁶ ZOLA, *The Sin of Abbé Mouret*, trad. MINOGUE, cit., p. 108.

³⁷ « Or qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est

et problèmes pour qui veut traduire ses textes merveilleusement riches, mais n'oublions pas le plaisir, la grande joie qu'éprouve le traducteur en se plongeant tout entier dans ce bain d'images et de poésie. Car pour traduire il ne s'agit pas que de lire très attentivement, mais de pénétrer au fond du texte, aussi profondément que possible, pour chercher ce qui gît dessous, de l'autre côté des mots, pour essayer ensuite de trouver des équivalents avec une matière sous-jacente similaire dans une autre langue. C'est une expérience exceptionnelle et envoûtante. Pour conclure, je dirai que pour bien traduire Zola il faut surtout ne jamais oublier que Zola est poète. En 1864, bien avant la conception des *Rougon-Macquart*, Zola écrivait à son ami Valabrègue : « Il y a dans l'étude de la nature telle qu'elle est, une grande source de poésie »³⁸. « Telle qu'elle est », oui, déjà il veut faire vrai, mais déjà aussi, il reconnaît que chaque œil, même l'œil réaliste, perçoit d'une façon différente la réalité, et que ce sont ces différences même qui transforment les images en œuvres d'art. C'est avec un œil de poète que Zola est allé à la « grande source » et qu'il y a trouvé et récupéré la poésie. « Il est certain », écrit-il au poète italien Giuseppe Giacosa³⁹, « que je suis un poète et que mes œuvres sont bâties comme de grandes symphonies musicales... »⁴⁰. Il construit donc un monde riche et complexe, où tout a sa place, sa signification spéciale, sa note musicale ; Henri Mitterand l'a très bien dit dans *Le Regard et le signe* : « Chaque détail perd son caractère gratuit et devient signe au sein d'un ensemble »⁴¹.

un traducteur, un déchiffreur ? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'*universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs » (CHARLES BAUDELAIRE, « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Victor Hugo », *Œuvres complètes*, t. II, éd. CLAUDE PICHOS, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 133).

³⁸ ZOLA, lettre à A. Valabrègue du 6 juillet 1864, *Correspondance*, sous la dir. de BARD H. BAKKER, Paris, Éditions du CNRS, Presses de l'université de Montréal, t. I, 1978, p. 366.

³⁹ Giuseppe Giacosa (1847-1906) poète et librettiste de plusieurs opéras de Puccini.

⁴⁰ ZOLA, *Correspondance*, cit., t. IV, 1983, p. 357.

⁴¹ MITTERAND, *Le Regard et le signe*, Paris, PUF, 1987, p. 72.