

Traduire Zola, du XIX^e siècle à nos jours

Bruna Donatelli, Sophie Guermès (éds.)





Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere
Università Roma Tre

Traduire Zola, du XIX^e siècle à nos jours

Bruna Donatelli, Sophie Guermès (éds.)



Roma TrE-Press

2018

Collana Prismes
diretta da Bruna Donatelli e Laura Santone

Comitato scientifico:

Silvia Adler (Università Bar-Ilan, Tel Aviv)
Franca Bruera (Università di Torino)
Dario Cecchi (Sapienza Università di Roma)
Alessandro Duranti (UCLA, Los Angeles)
Laurent Fauré (Università Paul Valéry-Montpellier, Praxiling-CNRS)
Marco Maria Gazzano (Università degli Studi Roma Tre)
Sophie Guermès (Université de Brest, CECJI)
Sophie Moirand (professeur émérite Sorbonne Nouvelle)

n° 1 *Traduire Zola, du XIX^e siècle à nos jours*

Coordinamento editoriale:

Gruppo di lavoro *RomaTrE-Press*

Edizioni RomaTrE-Press ©

Roma, maggio 2018

ISBN 9788894885880

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università Roma Tre

Sommaire

<i>Introduction</i>	5
Ouverture	
HENRI MITTERAND <i>Les prérequis stylistiques de la traduction littéraire : Zola</i>	13
La voix des traducteurs	
VALERIE MINOGUE <i>La censure et autres problèmes</i>	27
BRIAN NELSON <i>Traduire Zola : une question de voix</i>	39
ANDREA CALZOLARI <i>Traduire « Pot-Bouille » aujourd'hui</i>	49
Entre théorie et pratique	
DOMINIQUE LEGALLOIS <i>Le traducteur comme lecteur idéal ? Voir ou ne pas voir les répétitions dans les romans de Zola</i>	59
HANS FÄRNLÖF <i>Les traductions de Zola en Suède : première synthèse</i>	75
SOPHIE GUERMÈS <i>Traduire en russe la poétique zolienne : l'exemple de « Rome »</i>	91
SILVIA DISEGNI <i>Traduction de « Rome » de Zola en italien et mise à l'index</i>	105
TATIANA ANTOLINI-DUMAS <i>De « L'Assommoir » à « la Taberna ». Traductions espagnoles du roman de Zola</i>	125

BRUNA DONATELLI <i>Du textuel au transmédiat : portraits de Nana</i>	141
MARINA GEAT « La Bête humaine » à travers ses traductions italiennes : <i>parcours linguistiques, transmédiaux, transculturel</i>	159
<i>Réception et aspects culturels</i>	
PIOTR ŚNIEDZIEWSKI <i>Entre réel et imaginaire.</i> <i>La traduction et la réception des « Trois Villes » de Zola en Pologne</i>	175
IRINI APOSTOLOU <i>Zola, l'art et son époque : approches culturelles grecques</i>	189
MARIA BÎRNAZ <i>La traduction de Zola en roumain</i>	201
CHANTAL MOREL <i>La "Fortune" de Zola au Royaume-Uni</i>	215
KYOKO WATANABE <i>Traduire Zola au Japon : comment traduire ? pour qui traduire ?</i>	227
ROSA LOMBARDI <i>Les traductions des romans de Zola</i> <i>et la réception du naturalisme en Chine (1871-1949)</i>	239
GIULIA PARMA <i>Bibliographie des traductions de Zola en Italie</i>	253

Introduction

À Halina Suwała, in memoriam¹

À Edmondo De Amicis venu à Paris, en novembre ou décembre 1880, Émile Zola confia, à propos du grand roman de Manzoni *I Promessi sposi* : « Savez-vous, j'ai lu *Les Fiancés*. Je dois avouer que j'ai lu la traduction française et que je ne me fie pas beaucoup aux traductions. Je crois que la meilleure gâte une grande partie et peut-être la partie la plus vivante d'une œuvre quelle qu'elle soit »². Mais, reconnut-il aussitôt après, « il y a des parties, de nombreuses parties, qui conservent même dans la traduction une beauté et une puissance extraordinaires »³. Et il prenait bien sûr comme exemple la description de la peste.

Même s'il n'accordait que peu de confiance aux traductions, Zola a été, de son vivant, l'un des romanciers les plus lus dans le monde, grâce à la diffusion rapide de ses romans dans d'autres langues que le français. Par comparaison, Tolstoï dut attendre 1885 pour que la première traduction d'*Anna Karénine* (publié dans la presse russe de 1875 à 1877, puis en volume l'année suivante) paraisse en France ; et *Guerre et paix* (publié en

¹ Ce colloque est dédié à la mémoire d'Halina Suwała (1926-2016), qui avait été sollicitée pour faire partie du comité d'honneur. Professeur à l'université de Varsovie, où elle commença et termina sa carrière, mais aussi traductrice de *L'Argent* (*Pieniądz*, Warszawa, PIW, 1961), elle consacra l'essentiel de ses travaux à l'œuvre de Zola, publiant notamment *Emil Zola* (Warszawa, Wiedza Powszechna, 1968), et en français *Naissance d'une doctrine : formation des idées littéraires et esthétiques de Zola : 1859-1865* (Warszawa, Wydawnictwa uniwersytetu warszawskiego, 1976), *Autour de Zola et du naturalisme* (Paris, Honoré Champion, 1993), ainsi que *Émile Zola, journaliste : Bibliographie chronologique et analytique*, en collaboration avec Henri Mitterand (Paris, Les Belles Lettres, 1968-1972). Halina Suwała était aussi une résistante. Aussi frêle que courageuse, opposée à toute forme de totalitarisme, elle s'engagea dans le Comité de défense des ouvriers, fondé en 1976 par des intellectuels opposés à la République populaire de Pologne, puis devint membre de *Solidarność*, ce qui lui valut d'être emprisonnée. Pendant ses mois de détention, elle enseigna le français à ses co-détenus. Quelques années plus tard, elle devint pour quelque temps professeur associé à l'université de Montpellier, qui lui décerna en 2012 un Doctorat *honoris causa*.

² Propos cités par RENÉ TERNOIS dans son article « Les sources italiennes de *La Joie de vivre* », *Les Cahiers naturalistes*, n. 33, 1967, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 30-31.

Russie entre 1863 et 1869), bien que traduit dès 1879, ne fut édité en France qu'en 1884-1885. Quelques études ont été menées, synchroniques, comme celles qui concernent les traductions des romans de Zola dans l'Angleterre victorienne⁴, ou la réception et la traduction de Zola en Europe centrale de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle⁵ ; des articles diachroniques ont également été publiés, évoquant différentes traductions d'un même roman (*Germinal* et *La Terre* en Espagne ; *La Curée* en Pologne ; *Le Rêve* en Grèce...), dans un pays ou une langue, au fil du temps. Les cas demeurent isolés et il n'existe à ce jour aucun volume de synthèse posant les jalons d'une enquête plus vaste.

Le colloque *Traduire Zola, du XIX^e siècle à nos jours*, qui s'est tenu à l'université Roma Tre du 27 au 29 avril 2017⁶, a précisément été conçu comme une enquête sur les pratiques de transmission, de transferts d'une langue à l'autre ainsi que du textuel au transmédiat. Plusieurs pistes de réflexion ont été ouvertes, la première étant évidemment celle de l'approche linguistique (fidélité stylistique ; rythme et poétique ; adaptations ; suppressions de passages, de mots, atténuations...). Les participants se sont tous interrogés sur la façon dont le texte zolien, en changeant de langue, changeait de patrie (si l'on estime, avec Saint-John Perse, que la langue est une patrie⁷) et voyageait ainsi dans l'espace et le temps.

Les modalités de transposition, linguistiques aussi bien que culturelles, se trouvaient au cœur du colloque puisqu'aucune langue n'est réductible à une autre ; tout traducteur cherche à être fidèle au sens (c'est son objectif principal), et, autant qu'il le peut, au rythme et à la poétique du texte. Il travaille donc en partie sur un point fixe, mais immatériel, et en partie sur une matière mouvante. Henri Mitterand a montré en ouverture du colloque, dans « Les prérequis de la traduction littéraire : Zola », combien il importait de préserver les rythmes, les sons et les images, quand on traduisait un écrivain créateur de métaphores si puissantes, inventeur d'amples cadences orchestrées de façon symphonique. D'autre part, la question de savoir si la variabilité linguistique affecte la stabilité du sens, tout en laissant possible une marge de liberté se pose d'emblée, dans le cas de Zola, qu'il s'agisse de la construction syntaxique ou de l'utilisation

⁴ Voir GRAHAM KING, *Garden of Zola. Emile Zola and his novels for English readers*, London, Barrie & Jenkins, 1978.

⁵ Voir NORBERT BACHLEITNER, TONE SMOLEJ et KARL ZIEGER, *Zola en Europe centrale*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2011.

⁶ Ce travail a été réalisé avec le soutien du laboratoire d'excellence TransferS (programme Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL* et ANR-10-LABX 0099). Il a aussi bénéficié du soutien du Centre d'étude des correspondances et journaux intimes de l'université de Brest, et de l'université Roma Tre.

⁷ SAINT-JOHN PERSE, lettre à Archibald Macleish, 23 décembre 1941, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982 p. 551.

du lexique. En effet, parmi les problèmes spécifiques de traduction de ses romans se trouve celui de la restitution du style indirect libre, dont Zola, après Flaubert, généralise l'usage dans *L'Assommoir*, de façon tellement systématique (comme l'a montré Jacques Dubois⁸) qu'il est parfois difficile de tracer une frontière entre la voix des personnages et celle du narrateur. Sur le plan lexical, Zola a puisé dans un dictionnaire d'argot des mots et des expressions qu'il place dans la bouche des ouvriers parisiens. Comment en donner des équivalents cohérents et compréhensibles ? Comment traduire le « sapin » quand il s'agit d'un fiacre, ou faire comprendre, sans perdre l'inventivité langagière, que « la sainte-touche », représente la paie ? Celui ou celle qui traduirait littéralement ces phrases inoubliables de Mes-Bottes (dont le surnom pose un premier problème de transposition) énoncées – autre difficulté – en grande partie au style indirect libre : « Ah ! zut ! le singe pouvait se fouiller, il ne retournerait pas à la boîte, il avait la flemme. Et il proposait aux deux camarades d'aller au *Petit bonhomme qui tousse*, une mine à poivre de la barrière Saint-Denis, où l'on buvait du chien tout pur »⁹, n'aurait aucune chance de se faire comprendre. Faut-il alors accompagner le texte de notes ? Irini Apostolou a rappelé qu'Umberto Eco voyait dans l'usage de celles-ci un aveu d'échec de la part des traducteurs ; mais elle a montré l'importance que pouvaient revêtir ces explications pour que des lecteurs issus de cultures parfois très différentes, et vivant à une époque désormais éloignée du XIX^e siècle, comprennent un roman. Quand les traducteurs se passent de notes, ils peuvent inventer des mots (le mot « cheviotte » n'existe pas en grec ; Iphigénie Botouropoulou, auteur de la traduction grecque la plus récente d'*Au Bonheur des Dames*, a forgé « σεβιότ », phoniquement assez proche du français), ou des périphrases donnant des équivalents sémantiques, ce qui est une façon de traduire encore, assortie de pédagogie. Dans tous les pays, les traducteurs de Zola sont confrontés à la richesse d'un vocabulaire spécifique, propre à chacun des « mondes » que Zola a explorés, des étoffes à l'architecture, en passant par la mine, les chemins de fer, les vêtements et objets liturgiques, la broderie ou la peinture. Les énumérations zoliennes (denrées dans *Le Ventre de Paris*, fleurs parfois très rares dans *La Faute de l'abbé Mouret*, tissus dans *Au Bonheur des Dames*...) deviennent alors des endroits périlleux.

Zola, comme tout grand écrivain, a participé à la construction de l'identité culturelle de la France. Comment cette identité apparaît-elle dans les traductions ? La façon dont se tissent et se transmettent les liens entre littérature, langue et nation était aussi au principe du projet du colloque. Certains

⁸ JACQUES DUBOIS, *L'Assommoir de Zola*, Paris, Larousse, 1973 ; rééd. Paris, Belin, 1993.

⁹ ÉMILE ZOLA, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, éd. ARMAND LANOUX et HENRI MITTERAND, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1961, p. 412.

titres sont difficilement traduisibles, en particulier *Pot-Bouille*. Brian Nelson a choisi *Pot Luck*, l'anglais permettant d'en donner un équivalent rythmique, et partiellement sonore ; à l'inverse, la première traduction italienne de ce roman s'intitulait *Quel che bolle in pentola*, qui laisse de côté tout mimétisme rythmique, mais conserve l'image du plat mijoté, que l'on retrouve dans le titre qu'Andrea Calzolari a adopté pour sa propre traduction, *La solita minestra*. Quand les titres semblent pouvoir passer plus aisément d'une langue à l'autre, des nuances de sens apparaissent, qui peuvent aussi bien refléter l'intention de l'auteur que la contredire. *Abbé Mouret's Transgression* laisse de côté la notion de péché ; or, maintenir celle-ci pour traduire « faute » est essentielle puisque Zola a voulu récrire la Genèse et que le dogme du péché originel pèse sur la destinée du jeune prêtre amoureux d'Albine ; et *The Sin of Father Mouret* est incongru, puisque Serge Mouret a précisément choisi de ne pas être père ; c'est donc *The Sin of Abbé Mouret* que Valerie Minogue a choisi. Wang Liaoyi, qui traduisit *Nana* et *L'Assommoir* en chinois dans les années 1930, fut confronté, rapporte Rosa Lombardi, à la difficulté de faire passer dans sa langue le titre du roman de 1876 : en 1934, il proposa « L'Abattoir », mais préféra le republier en 1937 en l'intitulant « La Taverne de l'alcool ».

Enfin, Zola, qui se destinait à la poésie et dut renoncer à la forme versifiée, est resté poète en devenant romancier ; celles et ceux qui ont traduit son œuvre ont donc dû travailler sur la matière sonore, le rythme et les images souvent insolites forgées par Zola, pour tenter d'en restituer la force. Dominique Legallois a montré le retour régulier de répétitions littérales, qui échappent souvent aux lecteurs emportés par le cours du texte, et parfois aux traducteurs – d'où l'intérêt des nouveaux outils informatiques pour accompagner leur travail et accroître leur vigilance. Au XIX^e siècle, il était courant d'adapter, de retrancher ; Zola lui-même ne s'y opposait pas, comme si ses textes devenaient autres une fois qu'ils avaient changé de langue, leur auteur n'ayant plus de prise sur eux. Dans certains pays, on privilégiait le contenu du récit (la Pologne, explique Piotr Śniedziwski, a jugé inutiles les descriptions de Rome dans le deuxième volume des *Trois villes* : on les a abrégées, voire supprimées, sans comprendre qu'elles étaient essentielles au projet de Zola, qui voulait retracer « l'histoire naturelle d'une ville »¹⁰), ou en l'adaptait aux us et coutumes locales (ce fut particulièrement frappant au Japon, comme l'a montré Kyoko Watanabe) ; dans les pays où la censure était active (l'Angleterre victorienne évoquée par Valerie Minogue ; l'Espagne franquiste, étudiée ici par Tatiana Antolini-Dumas ; l'Italie menacée par les mises à l'Index analysée par Silvia Disegni), on procédait à des coupes ou des

¹⁰ZOLA, « Rome a-t-elle jamais été chrétienne ? » (1895), in *Œuvres complètes*, MITTERAND (éd.), Paris, Tchou, Cercle du livre précieux, t. 14, 1970, p. 838.

édulcorations visant à faire disparaître tout ce qui pouvait choquer. Plus on a avancé dans le XX^e siècle, plus on a tenu compte de la poésie des romans, traduits en outre dans leur intégralité. Les progrès sont immenses, car Zola ne saurait être réduit à l'observation des mœurs sous le Second Empire et au début de la Troisième République ; c'est son imagination hors normes, son inventivité métaphorique, ses dons de visionnaire qui le différencient de ses contemporains.

À ce double volet linguistique et culturel s'est ajouté un volet sociologique. Les études menées notamment par Hans Färnlöf pour la Suède, Maria Bîrnaz pour la Roumanie, Chantal Morel pour le Royaume Uni ont montré la présence constante de Zola, attestée par la fréquence du renouvellement des traductions depuis les années 1880 jusqu'à nos jours, dans ces pays pourtant très différents. Dans la circulation des savoirs et des idées, les traducteurs sont des médiateurs nécessaires. Zola semble ne pas avoir noué de liens avec les siens, très nombreux il est vrai. La correspondance révèle surtout des questions d'ordre pratique, l'écrivain fixant les tarifs, puis les délais de parution, et réfléchissant à la meilleure stratégie de diffusion, même s'il n'en maîtrisait pas tous les rouages (notamment les comptes rendus dans la presse étrangère des romans traduits). Aux chercheurs de mener l'enquête pour savoir s'il y a eu parmi ces traducteurs des écrivains de profession ; s'ils ont séjourné en France ; si c'est par choix, par nécessité ou par hasard qu'ils ont traduit ce romancier. Ces questions, qui se sont parfois posées, valent aussi pour les traducteurs actuels. Ceux qui ont participé au colloque, et qui ont choisi de traduire Zola, ont tous enseigné : c'est donc le professorat qui a été leur métier. Quelle que soit l'époque, il est rare de trouver un romancier qui ait traduit Zola, alors qu'il est fréquent qu'un poète en traduise un autre (T.S. Eliot et Ungaretti pour Saint-John Perse, Yves Bonnefoy pour Shakespeare, Keats et Yeats) : Kafū Nagai reste une exception ; et il a en fait récrit, plutôt que traduit, *La Bête humaine* et *Nana*. D'autre part, les femmes, encore exclues de nombreux métiers au XIX^e siècle, ont traduit très tôt, sans doute parce que cette activité s'avérait compatible avec la conception de la femme qui a longtemps prévalu, et qui cantonnait celle-ci chez elle. Silvia Disegni a analysé le cas d'Emilia Luzzatto, qui traduisit en italien (voir la liste établie dans ce volume par Giulia Parma) *L'Œuvre*, *La Terre*, *La Débâcle*, *Lourdes*, *Rome*, *Paris*, *Fécondité*, *Travail* et *Vérité* ; Sophie Guermès, celui de Maria Vakhterova, qui traduisit partiellement *Rome* en russe. Souvent les femmes publiaient sous pseudonyme : ce fut le cas de Vakhterova comme auparavant d'Emilia Luzzatto, qui traduisit sous le nom de Giorgio Palma. Le fait de choisir un prénom masculin devait correspondre à la conception que les lecteurs italiens de la fin du XIX^e siècle se faisaient d'un traducteur – qui ne pouvait donc dans leur imaginaire être une traductrice ; mais le patronyme

choisi, assez répandu en Italie, est aussi un prénom féminin, assez rare : celui derrière lequel la belle-sœur d'Attilio Luzzatto, directeur du journal *La Tribuna*, signalait sa féminité sans pour autant la dévoiler. Dans son cas, c'était sans doute pour éviter toute accusation de conflit d'intérêt qu'elle agit ainsi (*La Tribuna* publiait les romans de Zola en journal avant leur parution en volume). Elle avait épousé un cousin portant le même nom qu'elle, Riccardo Luzzatto, ami de Mazzini et de Garibaldi, député, et frère d'Attilio. Divorcée, elle écrivit aussi des romans sous le pseudonyme d'Emilia Nevers. Ni son divorce ni la mort de son beau-frère n'interrompirent sa collaboration avec *La Tribuna* pour traduire les romans de Zola ; mais ni celui-ci ni Alexandrine ne semblent l'avoir rencontrée, alors qu'ils connaissaient la femme d'Attilio, Giulia, qui perdit son mari prématurément, en 1900, et continua à fréquenter Alexandrine lorsque celle-ci revenait à Rome¹¹. Dans la Pologne de la seconde partie du XX^e siècle, en revanche, les femmes qui ont traduit *Les Trois villes* : Zdana Matuszewicz, Irena Wiczorkiewicz, Hanna Szumańska-Grossowa, Eligia Bąkowska, n'ont pas utilisé de pseudonyme ; Halina Suwała, qui traduisit *L'Argent*, non plus.

Enfin, ce colloque a ménagé une place à un aspect encore peu exploité : l'entrée des romans de Zola dans l'univers transmédiatique. Le potentiel d'exploitation visuelle des romans de Zola a donné lieu, au-delà des remédiations dans le champ du pictural et de l'illustration (éditions illustrées couvertures, affiches, œuvre d'art) à d'autres adaptations, elles aussi nombreuses (films, bandes dessinées). Marina Geat a développé les exemples variés de transposition de *La Bête humaine*, du cinéma (de Renoir à Fritz Lang) au cinéroman, analysant la façon dont le sens du roman pouvait se perdre ou s'inverser en fonction des contextes dans lesquels apparaissaient ces transpositions. Bruna Donatelli s'est intéressée à la *Nana* de Renoir, au terme d'une étude de deux scènes du roman de Zola où l'héroïne se trouve face à son miroir, et dont elle a suivi la trace et les métamorphoses en peinture (Manet ; Charles Demuth ; Pyotr Williams), ainsi que dans les éditions illustrées du roman en France, en Italie et aux États-Unis.

Il n'existe bien sûr pas de traduction idéale, mais le meilleur résultat que puissent obtenir ces passeurs invisibles que sont les traducteurs et les traductrices est de donner aux lecteurs, pour reprendre une expression de Brian Nelson, « l'impression d'avoir l'original entre les mains ». Les mutations culturelles, politiques et idéologiques ont permis progressivement l'accès à un texte intégral, et les traducteurs partagent désormais l'exigence

¹¹ ZOLA, *Lettres à Alexandrine 1876-1901*, édition établie, présentée et annotée par BRIGITTE ÉMILE-ZOLA et ALAIN PAGÈS, avec la collaboration de CÉLINE GRENAUD-TOSTAIN, SOPHIE GUERMÈS, JEAN-SEBASTIEN MACKÉ et JEAN-MICHEL POTTIER, Paris, Gallimard, 2014, notamment p. 227 (lettre du 6 novembre 1897), 778 (lettre du 26 novembre 1901) et 763 (lettre du 19 novembre 1901).

scientifique qui habitait Zola lui-même. Être fidèle au texte zolien, ce n'est pas le rationaliser mais au contraire savoir en restituer tout ce qui le situe hors normes. En conclusion du colloque, Henri Mitterand a rappelé la nécessité de tenir compte de ce qui fait l'originalité d'une grande œuvre littéraire. Les traducteurs ont des devoirs, parmi lesquels la connaissance de la personnalité profonde de l'auteur, afin de transmettre avec exactitude sa sensibilité, son esthétique, et son rapport au langage.

Bruna Donatelli et Sophie Guermès

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 fantasmagique 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, Bilingua 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 essayant 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 traitent 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)

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 repository 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 lèvre 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.

Traduire Zola : une question de voix

Brian Nelson¹

ABSTRACT

Dans cet article, les questions linguistiques fondamentales auxquelles tout traducteur de Zola doit faire face seront discutées : problèmes de syntaxe, de rythme, de registre, d'argot. Il sera question en particulier des défis à relever pour trouver une voix juste dans la traduction de *L'Assommoir*, notamment la difficulté de respecter la volonté de marier le discours populaire des personnages avec le discours littéraire du récit, les choix de traduction étant inséparables des choix romanesques. C'est le style du roman – l'utilisation par Zola du lexique et de la syntaxe de la rue – qui explique en grande partie l'originalité du roman, son pouvoir, sa réputation "scandaleuse" et son impact politique subversif. Le traducteur, dans sa tentative de capturer, par une forme de mimétisme, la propre ventriloquie stylistique de Zola, doit faire des choix appropriés en termes de registre et de voix.

This essay discusses some basic problems faced by any translator of Zola: syntax, rhythm, register, slang. Particular attention is paid to the question of voice in *L'Assommoir*, in which the characters' working-class language is woven into the fabric of the narrative, absorbing the discourse of the narrator. It is the style of the novel – Zola's use of the lexicon and syntax of the street – that largely accounts for the novel's originality, power, "scandalous" reputation, and subversive political impact. The translator, in his or her attempt to capture, through a form of mimicry, Zola's own stylistic ventriloquie, must make appropriate choices in terms of register and voice.

La tenue d'un colloque sur la traduction des œuvres de Zola est à saluer car elle permet la reconnaissance de la valeur et la nature de l'activité de traduction. La reconnaissance de cette activité comme nécessité culturelle ; la reconnaissance de l'importance de la traduction dans la culture littéraire et universitaire ; la reconnaissance du fait que les jugements faits et les décisions prises lors d'une traduction littéraire en font une des formes de critique les plus importantes ; la reconnaissance que les traducteurs existent bel et bien, en dépit de "l'invisibilité" de leur travail. Les traducteurs sont invisibles en ce sens qu'ils essaient d'effacer toute trace de leur existence en donnant au lecteur l'illusion qu'il a entre les mains l'original. Le paradoxe de l'invisibilité est lié à un autre paradoxe, qui renvoie à la notion

¹ Monash University, Melbourne.

de fidélité. Les traducteurs lisent le texte original en prêtant une attention scrupuleuse au style et aux implications culturelles, et ensuite récrivent ce texte dans leur propre langue, en le revisitant et en le changeant entièrement, de manière à ce qu'il reste le même, c'est-à-dire qu'il soit le reflet le plus fidèle de leur lecture de l'original.

Mon objectif pour les sept romans de Zola que j'ai traduits² a été de transformer la prose de l'auteur afin de permettre aux lecteurs contemporains d'accéder à l'esprit de l'original, matérialisé dans le langage. Retranscrire l'esprit d'un texte est toujours une question de voix et de registre, et souvent une question de syntaxe et de rythme. Zola est célèbre pour la qualité de ses descriptions concrètes. Et le défi pour le traducteur est d'arriver à saisir le dynamisme de ces descriptions, qui expriment le sens même, et la dimension critique, de ses récits. Prenons l'exemple de *La Curée*, roman de l'haussmanisation et de la corruption généralisée qui l'accompagnait.

« [...] the Saccards' fortune seemed to have reached its zenith. It blazed in the heart of Paris like a huge bonfire. This was the time when the rush for spoils was filling a corner of the forest with the barking of dogs, the cracking of whips, the flaring of torches. The appetites that had been let loose were satisfied at last, in the impudence of triumph, amid the sound of crumbling neighbourhoods and fortunes made in six months. The city had become an orgy of gold and women. Vice, coming from on high, flowed through the gutters, spread across the ornamental ponds, shot up in the fountains of the public gardens, only to fall back on the roofs as fine, driving rain »³.

« [...] la fortune des Saccard semblait à son apogée. Elle brûlait en plein Paris comme un feu de joie colossal. C'était l'heure où la curée ardente emplit un coin de forêt de l'aboiement des chiens, du claquement des fouets, du flamboiement des torches. Les appétits lâchés se contentaient enfin, dans l'impudence du triomphe, au bruit des quartiers écroulés et des fortunes bâties en six mois. La ville n'était plus qu'une grande débauche de millions et de femmes. Le vice, venu de haut, coulait dans les ruisseaux, s'étalait dans les bassins, remontait dans les jets d'eau des jardins, pour retomber sur les toits, en pluie fine et pénétrante »⁴.

² Tous pour Oxford University Press, « Oxford World's Classics » : ÉMILE ZOLA, *The Ladies' Paradise (Au Bonheur des Dames)*, 1995; *Pot Luck (Pot-Bouille)*, 1999 ; *The Kill (La Curée)*, 2004 ; *The Belly of Paris (Le Ventre de Paris)*, 2007 ; *The Fortune of the Rougons (La Fortune des Rougon)*, 2012 ; *Earth (La Terre)*, 2016 (traduction avec Julie Rose) ; *His Excellency Eugène Rougon (Son Excellence Eugène Rougon)*, 2018.

³ ZOLA, *The Kill*, trad. BRIAN NELSON, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », p. 112.

⁴ ZOLA, *La Curée*, in *Les Rougon-Macquart* (dir. ARMAND LANOUX, éd. HENRI MITTERAND), t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 435.

D'un point de vue stylistique, il est intéressant de remarquer qu'il n'y a aucune place dans la syntaxe de ces phrases pour un sujet humain. Les sujets humains sont détronés par des noms abstraits et autres éléments (« fortune », « the rush for spoils », « appetites », « the city », « vice »), suggérant l'absence de toute intervention humaine et donnant l'image d'une société organisée sous le signe de l'argent et de la marchandise, et qui transforme les gens en objets.

Prenons l'exemple de *La Terre*. Une des difficultés particulières pour le traducteur contemporain est de savoir que faire de la syntaxe de Zola. Dans *La Terre* probablement plus que dans tout autre roman, Zola aligne les propositions les unes à la suite des autres, les sépare simplement à l'aide de virgules et utilise peu de conjonctions. Il en découle une énergie virile continuelle, parfois à la limite de l'essoufflement, parfois amplifiée en une hilarité rabelaisienne, qui permet toujours au récit de se dérouler à très vive allure. L'intention de Zola est de livrer une toile à la Bruegel sur laquelle peuvent être projetés de manière effrénée actes violents et desseins hideux, sans s'encombrer d'aucune civilité, notamment aucune civilité de fluidité linguistique. L'objectif que ma co-traductrice Julie Rose et moi-même nous sommes fixé fut de véhiculer cet effet sans pour autant produire des phrases anglaises au maniérisme maladroit, et nous avons donc décidé d'ajouter des conjonctions et d'employer moins de virgules.

Autre exemple : *Au Bonheur des Dames*, où les descriptions des soldes, qui donnent lieu à la circulation frénétique de l'argent, et les descriptions des biens et des personnes, sont l'expression parfaite de la culture de marchandises. C'est une culture de vitesse, de mouvement, de dislocation, de désorientation.

« The great afternoon rush-hour had arrived, when the overheated machine led the dance of customers, extracting money from their very flesh. In the silk department especially there was a sense of madness... In the still air, where the stifling central heating brought out the smell of the materials, the hubbub was increasing, made up of all sorts of noises – the continuous trampling of feet, the same phrases repeated a hundred times at the counters, gold clinking on the brass of the cash-desks besieged by a mass of purses, the baskets on wheels with their loads of parcels falling endlessly into the gaping cellars [...] »⁵.

« At the far end of the hall, around one of the small cast-iron columns which supported the glass roof, material was streaming down like a bubbling sheet of water, falling from above and spreading out on to the floor [...] Women pale with desire were leaning over as if to look at themselves.

⁵ ZOLA, *The Ladies' Paradise*, trad. NELSON, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1995, p. 108-109.

Faced with this wild cataract, they all just stood there, filled with the secret fear of being caught in the overflow of all this luxury and with an irresistible desire to throw themselves into it and be lost »⁶.

« L'heure était venue du branle formidable de l'après-midi, quand la machine surchauffée menait la danse des clientes et leur tirait l'argent de la chair. À la soie surtout, une folie soufflait [...]. Dans l'air immobile, où l'étouffement du calorifère attiédissait l'odeur des étoffes, le brouhaha augmentait, fait de tous les bruits, du piétinement continu, des mêmes phrases cent fois répétées autour des comptoirs, de l'or sonnait sur le cuivre des caisses assiégées par une bousculade de porte-monnaie, des paniers roulant dont les charges de paquets tombaient sans relâche dans les caves béantes »⁷.

« C'était, au fond du hall, autour d'une des colonnettes de fonte qui soutenaient le vitrage, comme un ruissellement d'étoffe, une nappe bouillonnée tombant de haut et s'élargissant jusqu'au parquet. [...] Des femmes, pâles de désir, se penchaient comme pour se voir. Toutes, en face de cette cataracte lâchée, restaient debout, avec la peur sourde d'être prises dans le débordement d'un pareil luxe et avec l'irrésistible envie de s'y jeter et de s'y perdre »⁸.

L'abondance d'images et le ton utilisé, qui monte crescendo dans la description, représentent l'accroissement continu qui caractérise les principes économiques du capitalisme, et en même temps évoque cette idée de perte de contrôle, d'abandon quasi-sexuel des femmes aux rêves de consommation.

Trouver une voix unique pour le texte que l'on doit traduire est l'élément le plus important dans le travail d'un traducteur. Voix et registre sont de la plus haute importance dans *L'Assommoir*, premier grand roman de Zola concernant la vie de la classe ouvrière : « le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple »⁹. Les critiques bourgeois en furent scandalisés. Ils trouvaient que Zola transgressait les limites acceptables des sujets littéraires. Son hyper-réalisme les dérangeait également. Toutefois, ce qui a le plus scandalisé et désorienté les critiques contemporains n'était pas tellement le sujet du roman (une blanchisseuse, Gervaise Macquart, qui devient une héroïne au sort tragique) mais plutôt le style employé : la langue argotique qu'employait la classe ouvrière. Le discours des personnages est marié à la narration même, et se fond dans le discours écrit du narrateur. C'est comme si les personnages eux-mêmes prenaient une fonction narrative et nous racontaient leur propre histoire.

⁶ *Ibid.*, p. 103-104.

⁷ ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, cit., t. III, 1964, p. 492.

⁸ *Ibid.*, p. 487.

⁹ ZOLA, « Préface », in *L'Assommoir*, cit., t. II, 1961, p. 373.

Zola possède cet immense talent qui lui permet de saisir les structures du langage populaire, même lorsqu'il ne s'agit pas de dialogues ; et cela a des conséquences idéologiques importantes, car de cette manière l'auteur crée une relation de sympathie entre le lecteur, les personnages et leur culture ; relation qui aurait été beaucoup moins directe avec un récit plus conventionnel. D'après Zola, c'est l'audace de cette tentative qui explique la vive réaction des critiques bourgeois. Comme il l'a écrit dans sa préface : « On s'est fâché contre les mots... la forme, là est le grand crime! »¹⁰. C'est pourquoi, le traducteur ou la traductrice, dans ses tentatives pour saisir le ventriloquisme stylistique propre à Zola, doit faire des choix appropriés en termes de registre et de voix.

Le chapitre central du roman (chapitre 7) décrit la fête organisée à l'occasion de la Sainte-Gervaise, au cours de laquelle les personnages principaux décident de se rassembler autour d'un verre et d'un repas. L'extravagance pure de la fête évoque les dangers qui se cachent derrière la débauche ; mais surtout, elle met au défi, à travers l'imprudance et l'extravagance, les restrictions et la modération imposées par une vie où la famine guette à chaque coin de rue. Le repas devient une orgie, et l'excitation grandissante des personnages est complétée par celle de la voix narrative, qui semble se mélanger joyeusement avec les voix de ce groupe qui s'est rassemblé.

Voici un passage caractéristique :

« Ah ! nom de Dieu ! oui, on s'en flanqua une bosse ! Quand on y est, on y est, n'est-ce pas ? et si l'on ne se paie qu'un gueuleton par-ci par-là, on serait joliment godiche de ne pas s'en fourrer jusqu'aux oreilles. Vrai, on voyait les bedons se gonfler à mesure. Les dames étaient grosses. Ils pétaient dans leur peau, les sacrés goinfres ! La bouche ouverte, le menton barbouillé de graisse, ils avaient des faces pareilles à des derrières, et si rouges, qu'on aurait dit des derrières de gens riches, crevant de prospérité.

Et le vin, donc, mes enfants ! ça coulait autour de la table comme l'eau coule à la Seine »¹¹.

Regardez maintenant la traduction de Arthur Symons, qui date de 1894 :

« Oh Lord! it was a tightener, sure enough! When you're at it, you're at it, eh? And if you only get a good tuck-in now and again, you would be a sap not to stuff yourself up to the ears when you get a chance. Why, you could see the corporations getting larger every minute! The women were big enough to burst—damned lot of gluttons that they were!—with their open mouths, their chins bedabbled with grease; they had faces for all the world like backsides, and so red too, that you

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 579.

would say they were rich people's belongings, rich people bursting with prosperity.
And the wine too, my friends, the wine flowed round about the table as the water flows in the Seine »¹².

Même en tenant compte du fait que Symons écrit ici à la fin du XIX^e siècle, il est évident qu'il y a des problèmes de registre dans sa traduction. On a l'impression d'entendre discourir un homme victorien, assis dans son fauteuil dans un club de Londres. Symons utilise des termes raffinés et emploie des euphémismes dans sa traduction, pour des éléments appartenant à un registre familial (« tightener », « tuck-in », « corporations », « belongings ») ; il omet toute référence à la grosseur ; « bedabbled » évoque davantage l'esthète fin de siècle que l'écrivain prolétaire. Le registre de l'original – direct, simple, fortement familier – reflète le langage des personnages. La distinction entre narrateur et personnages est brouillée. Une voix unique domine. L'interpellation joviale « mes amis ! », dont l'auteur et les destinataires restent incertains, entraîne le lecteur dans le partage de l'euphorie générale. Le narrateur est assis à la table avec ses personnages, participant de manière stylistique aux festivités et invitant implicitement le lecteur à se joindre également à eux. Et cette forme de narration subvertit les aspects moralistes concernant l'intempérance des travailleurs, qui ont si fortement caractérisé le discours contemporain sur les questions sociales et les réactions contemporaines face au roman. Est-ce la complaisance de Gervaise, sa tendance à l'excès, qui la pousse à subir la tragédie des travailleurs ? Ou est-ce plutôt parce qu'elle subit la tragédie des travailleurs qu'elle devient complaisante et sujette à l'excès ? La question de la sympathie du narrateur, et la façon qu'il a de s'exprimer dans le texte, sont d'une importance cruciale. Zola a su montrer à son auditoire bourgeois des choses qu'il préférerait ne pas voir, à l'aide d'un style qui ne permettait pas que l'on regarde de quelque autre manière que ce soit.

Voici la traduction que je proposerais :

« God, yes, they really stuffed themselves! If you're going to do it, you might as well do it properly, eh? And if you only have a real binge once in a blue moon, you'd be bloody mad not to fill yourself up to the eyeballs. You could actually see their bellies getting bigger by the minute! The women looked as if they were pregnant. Every one of them fit to burst, the greedy pigs! Their mouths wide open, grease all over their chins, their faces looked just like backsides, and so red you'd swear they were rich people's backsides, with money pouring out of them. And the wine, my friends! The wine flowed round the table like the water flowing down the Seine ».

Le style employé dans *L'Assommoir* a des implications idéologiques

¹² ZOLA, *The Drunkard*, trad. ARTHUR SYMONS, Londres, Elek Books, 1958 (Londres, Lutetian Society, 1894), p. 204–205.

évidentes. Le fait que le prolétariat urbain était considéré par la bourgeoisie comme se trouvant au-delà des limites de la narration, c'est-à-dire, en dessous du niveau de la représentation narrative, a servi implicitement de prétexte pour justifier leur exclusion de toute représentation politique. Et cette politique de représentation va de pair avec une politique de traduction : la manière dont nous traduisons le roman (et n'importe quel texte) est inséparable de la façon dont nous le lisons. Le traducteur est toujours, en premier lieu, un lecteur.

J'aimerais regarder de plus près, en faisant référence à des traductions récentes, d'autres exemples tirés du chapitre 7, en particulier des phrases, des expressions et des mots qui posent des problèmes de perspective et de registre.

L'effet central de *L'Assommoir*, l'empathie, est créé en partie par la qualité phénoménologique de l'écriture de Zola : l'immédiateté sensorielle qui façonne la relation de ses personnages à leur environnement et qui, ajoutée à l'accumulation de détails authentiques, pousse le lecteur à habiter leur monde, à le voir (et le ressentir) comme eux. L'effet est largement augmenté, comme je l'ai signalé, par l'invention d'une voix narrative qui absorbe les pensées et les sentiments des personnages, et par le fait que Zola utilise une forme de style indirect libre et maîtrise le registre familier, ce qui donne au lecteur une perspective particulière lui permettant d'entrer dans le monde des personnages, de les toucher et de s'attabler avec eux.

Un des défis à relever par le traducteur est de s'assurer que cette perspective est en phase avec le style familier, et qu'il existe une relation proche appropriée entre « qui voit ? » et « qui parle ? ». Regardez ces phrases : « Toute la boutique avait une sacrée envie de nocer. Il fallait une rigolade à la mort, quelque chose de pas ordinaire et de réussi. Mon Dieu ! on ne prenait pas tous les jours du bon temps »¹³. C'est comme si une des blanchisseuses de Gervaise ou bien un membre anonyme du faubourg était en train de parler. Dans sa traduction, Symons change la perspective et la voix du narrateur en passant du subjectif et familier à l'objectif et au formel :

« The whole establishment looked forward to a regular good orgy, something stunning, something quite out of the common; one didn't get the chance every day »¹⁴.

L'utilisation familière et orale du pronom « on » est changée en un « one », impersonnel et distant. La double utilisation du pronom à la troisième personne du pluriel de Robin Buss crée une distance nette entre la voix narrative et les personnages, et implique que le narrateur

¹³ ZOLA, *L'Assommoir*, cit., p. 558.

¹⁴ ZOLA, *The Drunkard*, trad. SYMONS, cit., p. 185.

n'appartient pas à la communauté de la Goutte-d'Or :

« They needed a real killer of a blow-out, something out of the ordinary and truly memorable: for heaven's sake, it wasn't every day that they had a good time! »¹⁵.

Margaret Mauldon utilise la deuxième personne, mais son rendu de la langue familière est, à mon goût, plutôt guindé.

« The whole shop was absolutely dying for a binge. It must be a bleeding knock-out of a spree, something really different and damned good because—Lord knows!—it's not every day a treat comes your way »¹⁶.

Je proposerais quelque chose du genre :

« The whole shop was dying to let loose. It had to be one hell of a blow-out, something tremendous and out of the ordinary, because—damn it all!—it's not every day you get to have a good time ! ».

L'argot (c'est-à-dire les idiomes particuliers et colorés des personnages), comment le rendre ? Que faut-il chercher à produire ? Que convient-il d'éviter ? Le problème avec l'argot est qu'il s'agit d'un type de langue extrêmement lié à une époque, un lieu et une culture. Cela implique qu'il est très difficile de traduire l'argot par l'argot. L'argot est aussi extrêmement changeant et se démode très vite. Il est important d'éviter de produire une langue qui serait anachronique (le traducteur écrit pour des lecteurs contemporains), et il est tout aussi impératif de conserver les spécificités culturelles du texte. Le traducteur de *L'Assommoir* devrait, je pense, chercher à utiliser une langue familière contemporaine dynamique qui reflète autant que possible le ton et les couleurs de la Goutte-d'Or du XIX^e siècle.

Zola lui-même, afin de créer une représentation authentique de la langue du monde ouvrier, avait compilé un lexique sur la base du *Dictionnaire de la langue verte* d'Alfred Delvau et de *La Question sociale, Le Sublime ou le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être* de Denis Poulot (il est toutefois bon de rappeler que ces textes servaient de suppléments à ses connaissances personnelles acquises après son emménagement dans les quartiers pauvres de Paris en 1858). Tout traducteur de *L'Assommoir* trouvera évidemment très utile de consulter le dictionnaire de Delvau (disponible désormais sur Gallica) afin d'acquérir la meilleure compréhension possible du sens et des nuances de certains termes.

¹⁵ ZOLA, *The Drinking Den*, trad. ROBIN BUSS, Londres, Penguin Books, 2000, p. 191.

¹⁶ ZOLA, *L'Assommoir*, trad. MARGARET MAULDON, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 194.

Prenons par exemple le terme « cocotte ». Gervaise et Virginie descendent la Rue des Poissonniers avec Goujet et sont décrites comme « deux cocottes mouchetées »¹⁷. Tant Buss que Mauldon choisissent de traduire cette expression littéralement par « speckled hens »¹⁸. Dans la première édition de son dictionnaire (1864), Delvau définit « cocotte » comme suit : « Fille de mœurs excessivement légères, qui se fait grimper par l'homme aussi souvent que la poule par le coq ». Sur cette base, il est assez facile de ne pas opter pour la traduction littérale. “Prostitutes” ? “Hookers” ? Certainement trop extrême en termes de registre. “Tarts” évoque probablement la bonne image et permet également de jouer sur les possibilités allitératives d'une traduction comme : « they looked like a pair of painted tarts », rappelant les couleurs vives portées par les deux femmes qui se sont pomponnées pour cette sortie de lundi soir.

Dernier exemple, la phrase suivante : « On appelait les camarades qui avaient l'air bon zig »¹⁹. Alors que le festin chez les Coupeau bat son plein, on ouvre les portes et les fenêtres et tout le voisinage, dont les passants, sont invités à entrer. Le terme « zig » évoque le monde décousu des faubourgs parisiens du milieu du XIX^e siècle et aussi, par extension, l'esprit des travailleurs qui fréquentent les bars locaux, des hommes toujours prêts pour une bonne virée et qui ont tendance, pour des raisons évidentes, à marcher en zigzags. Delvau définit « zig » comme suit : « Ami, camarade de bouteille, – dans l'argot des faubouriens, qui font allusion aux zigzags du lundi soir *Bon zigue*. Homme joyeux, bon ami de cabaret et de débauche ». Aucune des traductions actuelles ne parvient, je pense, à reproduire la maîtrise précise du registre qu'implique le terme « zig » choisi par Zola. Leonard Tancock opte pour le plutôt vague « pals who looked all right »²⁰ ; Buss pour le tout aussi vague et bien trop formel « any acquaintance who looked like a decent sort »²¹. Le choix de Margaret Mauldon – « mates who seemed like nice chaps »²² – fait soudain basculer le registre populaire dans une registre plus civilisé. Je proposerais de rendre plus efficacement le registre et les implications de cette phrase par : « they called out to mates that looked as if they'd love a drink ».

Une note alcoolisée appropriée sur laquelle finir peut-être. Mais j'aimerais finir, comme j'ai commencé, par des remarques d'ordre plus général.

¹⁷ ZOLA, *L'Assommoir*, cit., p. 570.

¹⁸ ZOLA, *The Drinking Den*, trad. BUSS, cit., p. 203 ; ZOLA, *L'Assommoir*, trad. MAULDON, cit., p. 206.

¹⁹ ZOLA, *L'Assommoir*, cit., p. 581.

²⁰ ZOLA, *L'Assommoir*, trad. LEONARD TANCOCK, Harmondsworth, Penguin Books, 1970, p. 219.

²¹ ZOLA, *The Drinking Den*, trad. BUSS, cit., p. 214.

²² ZOLA, *L'Assommoir*, trad. MAULDON, p. 218.

La traduction littéraire est une forme particulière et particulièrement intense de lecture critique et de création littéraire, qui implique une multitude de choix justes au niveau de la voix, du ton, du registre, du rythme, de la syntaxe, des échos, des sons, des connotations – la couleur, la texture et la musique des mots : tous ces facteurs font “le style”, et sont le reflet d’un mariage entre style et sens. Le style est la vision. Si vous ne saisissez pas le style, vous rater la vision. La vision dans *L’Assommoir* est marquée par l’empathie. Et, en effet, l’acte de traduire est un acte empathique en ce sens qu’il permet aux traducteurs de brièvement devenir les auteurs qu’ils admirent et, à travers la langue, de recréer leurs récits²³.

²³ Le présent essai est une version adaptée d’un article paru sous le titre « The Politics of Style : Zola’s *L’Assommoir* » dans *Meanjin* (Melbourne), n. 64, 4, 2005, p. 90–98.

Traduire Pot-Bouille aujourd'hui

Andrea Calzolari¹

ABSTRACT

Cette étude traite des traductions historiques de *Pot-Bouille* et de la fortune de Zola en Italie. Elle évoque également la poétique naturaliste dans les interprétations de Lukàcs et de Mitterand, ainsi que les aspects de la poétique naturaliste qu'il faudrait sauvegarder dans la traduction. Enfin, elle soulève le problème du titre et de quelques autres difficultés de traduction.

This study concerns the historical translations of *Pot-Bouille* and the fortune of Zola in Italy. Reference is made to naturalistic poetics, as represented in Lukàcs and Mitterand's works, as well as those feature of the same poetics that should be preserved in the translation. Finally is discussed the problem of the title, and other difficulties of translation.

La récente édition, en trois tomes, dans les « Meridiani » (Mondadori, 2009-2015), de neuf romans de Zola, dont sept dans une traduction nouvelle, a été dirigée par Pierluigi Pellini, qui l'a soigneusement annotée ; elle témoigne d'une renaissance des études sur l'auteur des *Rougon-Macquart* en Italie, en syntonie avec ce qui se passe dans d'autres pays, et avant tout naturellement en France. Comme on m'avait confié la traduction de *Pot-Bouille*, c'est elle que je vais évoquer.

Il ne s'agit pas d'une œuvre très connue en Italie : la *Bibliographie de Zola en Italie*, de Giancarlo Menicelli², qui s'arrête à la fin de 1958, enregistre une seule traduction du roman, celle que Treves a éditée en 1882. Dans la période considérée, les traductions sont en réalité deux (la deuxième, par Edmondo Corradi, éditée vers 1910, a échappé à Menicelli), mais deux traductions, de toute façon, sont peu de chose par rapport aux sept de la *Débàcle* et de *Germinal* ou aux dix de *L'Assommoir*, aux treize de *Nana* ou aux dix-huit de *Thérèse Raquin*.

Si l'on considère que, après 1958 et avant la mienne, apparaît seulement une autre traduction, éditée par Sansoni en 1966³, on peut toutefois remarquer que le peu d'intérêt pour *Pot-Bouille* reflète assez bien

¹ Traducteur, Parma.

² GIANCARLO MENICELLI, *Bibliographie de Zola en Italie*, Firenze, Institut Français de Florence, 1960.

³ Pour un répertoire plus détaillé des traductions de *Pot-Bouille* on renvoie à GIULIA PARMA, « Bibliographie des traductions de Zola en Italie », dans ce volume.

la fortune de Zola en Italie. Les deux premières traductions apparaissent dans la période du plus grand engouement pour l'écrivain, qui s'arrête après la Première Guerre mondiale. On vérifie alors une éclipse qui dure à peu près jusqu'au second après-guerre, si bien qu'aux six cent trente items enregistrés par Menichelli pour la période 1873 à 1920, on n'en trouve que cent-cinquante deux pour la période 1920 à 1958⁴. Il ne s'agit pas, je crois, d'une censure politique, mais plutôt des effets d'une réaction générale au naturalisme littéraire et au positivisme philosophique : les positions critiques de Croce⁵ et de D'Annunzio⁶, bien que divergentes entre elles, et bien que le premier n'ait pas oublié de souligner les dettes du second avec Zola, sont exemplaires à ce propos. Après la Deuxième Guerre mondiale, au cours du débat critique qui se développe à côté du néo-réalisme (littéraire, mais cinématographique et figuratif aussi), lorsqu'en antithèse à la philosophie de Croce, on relit De Sanctis à la lumière de Gramsci et que se propage l'esthétique de Lukács, on voit renaître l'intérêt pour les grands romanciers réalistes français, à partir de Balzac (aimé, comme l'on sait, par Marx et Engels) justement jusqu'à Zola, qui est selon Gramsci le dernier grand exemple de cette littérature national-populaire⁷ à laquelle aspiraient nos écrivains engagés. Il y a eu donc une certaine similitude entre l'intérêt pour Zola de la fin du dix-neuvième siècle et celui du second après-guerre : dans les deux cas l'écrivain a suscité l'attention des milieux qui se plaçaient à gauche dans le débat politique et littéraire, en ayant des positions radicalement laïques sinon athées, tendanciellement progressistes, rationalistes et matérialistes (bien qu'après 1945, en Italie, les réserves néo-idéalistes sur le positivisme aient subsisté même à gauche).

En ce qui concerne *Pot-Bouille*, donc, il n'est pas surprenant que la première version italienne soit publiée, en feuilleton, dans le quotidien milanais *La Ragione*, expression de l'"extrême gauche", fondé par Felice Cavallotti, surnommé le « barde de la démocratie », fougueux représentant de l'opposition parlementaire et écrivain populaire, célèbre pour ses

⁴ MENICHELLI, *Bibliographie de Zola en Italie*, cit., p. XXXI, note 20.

⁵ Cf. « Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimono. XIII : Zola e Daudet », publié dans *La Critica* en 1921 et repris dans BENEDETTO CROCE, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimono*, Bari, Laterza, 1923, p. 279-290.

⁶ Cf. « La morale di Emilio Zola », article écrit à l'occasion de la parution du *Docteur Pascal* et publié sur *La Tribuna* en 1893 (maintenant on peut le lire dans GABRIELE D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, a cura di ANNAMARIA ANDREOLI, testi raccolti da GIORGIO ZANETTI, vol. II, Milano, Mondadori, 2003, p. 214-232).

⁷ « Nel passato tra popolo e scrittori in Francia non ci fu mai scissione dopo la Rivoluzione francese e fino a Zola : la reazione simbolista scavò un fosso tra popolo e scrittori, tra scrittori e vita e Anatole France è il tipo più compiuto di scrittore libresco e di casta » (ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, éd. critique établie par VALENTINO GERRATANA, Torino, Einaudi, 1975, vol. II, p. 717).

trente-trois duels et pour le ton violemment anticlérical et antimonarchiste de ses ouvrages. Mais Milan, dans ces années-là, est une ville intellectuellement très vive, où, à côté de la *Scapigliatura*⁸, on voit s'imposer les doctrines naturalistes (favorablement accueillies également au sud par le vieux et influent De Sanctis), doctrines dont Felice Cameroni, correspondant et ami de Zola⁹, se fait l'enthousiaste propagateur, et qui inspirent le *verismo* de Verga, Capuana, De Roberto, écrivains siciliens qui trouvent ici les levains décisifs pour leur maturation artistique.

La traduction de *Pot-Bouille* paraît dans le journal milanais *La Ragione*, alors dirigé par Attilio Luzzatto (lui aussi futur ami de Zola), en même temps que l'original dans *Le Gaulois* ; *La Ragione* est cependant aujourd'hui introuvable, de sorte que nous ne pouvons pas savoir, par exemple, comment a été traduit le titre que Luzzatto jugeait « tout à fait intraduisible en italien »¹⁰. Il est probable, toutefois, que la version parue dans ce journal soit la même que celle qui fut éditée, toujours en 1882, en deux tomes in-16, par la maison d'édition milanaise Treves¹¹ : on peut le croire car cette dernière aussi se fonde sur la version de *Le Gaulois*. En effet le magistrat du roman s'appelle encore Duverdy¹² et on ne trouve pas les autres variantes introduites dans la rédaction définitive. Quoi qu'il en soit, la traduction publiée par Treves, anonyme et peut-être réalisée par plus d'un seul traducteur (sinon, on ne pourrait expliquer certaines divergences lexicales entre différentes parties du roman : « fiacre », par exemple, est traduit tantôt par « carrozzella » tantôt par « fiacchere »),

⁸ Mouvement littéraire et artistique né à Milan au début des années 1860 et qui se développe en Italie pendant une vingtaine d'années.

⁹ Cf. *Cameroni e Zola : lettere*, éd. PAOLO TORTONESE, Paris, Champion/Genève, Slatkine, 1987 ; FELICE CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura francese*, a cura di GLAUCO VIAZZI, Napoli, Guida 1975. Sur les rapports avec l'Italie, cf. aussi RENÉ TERNOIS, *Zola et ses amis italiens. Documents inédits*, Paris, Les Belles Lettres, 1967. Il n'est pas possible de s'attarder ici sur les relations entre le naturalisme français et le *verismo* italien, thème sur lequel il y a de nombreuses études récentes et novatrices, à partir des travaux de Luperini et de Pellini.

¹⁰ Cf. ÉMILE ZOLA, *Correspondance*, sous la direction de BARD H. BAKKER, tome IV (juin 1880- décembre 1883), Montréal/Paris, Les Presses de l'Université de Montréal – Éditions du C.N.R.S., 1983, p. 243-244.

¹¹ La Fratelli Treves (qui en 1936 deviendra Garzanti) était peut-être, alors, la plus importante maison d'édition italienne (en 1881 elle avait édité *I Malavoglia*) : *Pot-Bouille* fut imprimé dans la même collection (« Biblioteca amena »), et au prix d'une lire le volume, qui était aussi celui des autres romans de Zola (quelques-uns, proposés même en édition illustrée, coûtaient alors deux liras et demie).

¹² Comme on le sait, dans l'édition en volume, à la suite d'un procès intenté contre Zola par un magistrat qui avait le même nom du personnage, l'écrivain fut obligé d'appeler ce dernier Duveyrier (cf. HENRI MITTERAND, *Zola. L'homme de Germinal (1871-1893)*, Tome II, Paris, Fayard, 2001, p. 616-621). En outre, l'on sait par la lettre précitée à Luzzatto que Zola lui avait cédé même le droit de publication en volume (cf. ZOLA, *Correspondance*, cit., p. 243).

ne brille que par la tentative de rester fidèle au titre original, rendu par *Quel che bolle in pentola*, ainsi expliqué dans une note liminaire :

« Pot-Bouille è una parola di gergo. Significa cucina senza pretese, cucina borghese, minestra in tavola. L'Autore ha voluto mostrare una casa pulita, decente, dove tutto ha l'aria di procedere regolarmente, e la pentola bolle sempre in cucina ; tutti l'ammirano, la invidiano ; e dentro c'è un rimescolio di miserie e di vizi. Al Traduttore è parso che il concetto dell'Autore fosse espresso in un nostro modo di dire assai espressivo, e che usiamo molto spesso, sia dal lato materiale, sia dal lato morale : "Ah! se sapeste quel che bolle in pentola !" »¹³.

La deuxième traduction, qui maintient le titre original, sans se charger de l'expliquer au lecteur, apparaît sans date (mais un peu avant 1910), en trois petits brochures qui constituent les numéros 28, 29 et 30 d'une collection dédiée à « Romanzi scelti di Emilio Zola, espressamente tradotti e curati dal prof. Edmondo Corradi » (selon la quatrième de couverture), éditée à Rome par Enrico Voghera. L'entreprise, confiée à un seul traducteur (qui écrit une étude introductive, *I romanzi di Emilio Zola*, publiée par le même éditeur en 1904), débute en 1902 et s'arrête en 1910 avec une dizaine de titres, qui occupent un peu plus de trente petit livres, à bas prix (60 centimes l'un). Edmondo Corradi (1873-1931) n'était pas professeur, mais journaliste et polygraphe, très actif aussi bien comme traducteur (de Balzac, Dumas, Hugo, Armand Silvestre, Gyp, jusqu'à La Fontaine, en vers) que comme auteur de poèmes décadents, de textes narratifs et théâtraux, y compris quelques *libretti d'opera* (dont deux mis en musique par Leoncavallo). Sa traduction de *Pot-Bouille* est singulière parce que, à un intervalle de presque trente ans depuis la parution en volume de l'original, elle continue à se référer à la version du *Gaulois* ; en plus, elle n'est pas dépourvue de distractions qui quelquefois entraînent de vraies méprises, comme celle que l'on remarque, par exemple, au début du premier chapitre, lorsqu'Octave entrevoit pour la première fois, à travers une porte entrouverte, Marie Pichon. Zola écrit : « Elle était blonde, avec des yeux claires et vides ; et il n'emporta que ce regard, très distinct, car la jeune femme, tout d'un coup rougissante, poussa la porte, de l'air honteux d'une

¹³ ZOLA, *Quel che bolle in pentola (Pot-Bouille)*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1882, vol. 1, verso de la page de titre, non numéroté. (« Pot-bouille est un mot de jargon. Cela signifie cuisine modeste, cuisine bourgeoise, popote. L'Auteur a voulu montrer une maison propre, correcte, où tout a l'air d'avancer de manière ordinaire, la soupe dans la marmite. Tout le monde l'admire, l'envie ; et à son intérieur il y a un remuement de misères et de vices. Le Traducteur a estimé que le concept de l'Auteur puisse s'exprimer par un dicton très expressif de chez nous qu'on emploie souvent, aussi bien du point de vue matériel que moral : « Ah ! Si vous saviez ce qui se mijote ! »).

personne surprise »¹⁴. Corradi se méprend sur « distinct » (il le confond probablement avec « distingué ») et traduit : « Era bionda, con gli occhi chiari e vitrei. Ed egli portò con sé un'espressione molto aristocratica : ch'è essa, arrossendo improvvisamente, spinse l'uscio vergognosa come una persona colta in peccato »¹⁵. Peut-être faut-il penser que la traduction de tous ces textes, dans un espace temporel assez bref, a été une tâche trop lourde pour un seul individu, en outre engagé comme écrivain à son propre compte.

L'auteur de la troisième traduction, éditée par Sansoni (Firenze) en 1966 sous le titre *Dietro la facciata*¹⁶, est Edda Melon, *francesista* bien connue, également auteur de l'introduction. Il s'agit sûrement de la meilleure traduction, qui témoigne de la maîtrise stylistique et de la culture de la traductrice, dont on ne minimise pas les mérites si on rappelle qu'elle a pu tirer profit de la fondamentale édition des *Rougon-Macquart* mise en place par Henri Mitterand pour la Pléiade (le troisième tome, comprenant *Pot-Bouille*, est sorti en 1964) : le contexte est tout à fait changé, par rapport à celui des deux traductions précédentes, puisque Zola n'est plus un écrivain d'avant-garde et de rupture, mais un classique de la littérature européenne.

Quant à ma traduction, évidemment je peux seulement dire des mes intentions, non juger des résultats. Étant donné que tout traducteur digne de ce nom se met au service du texte qu'il traduit, mais étant donné aussi que tout traducteur qui, comme moi, ne traduit pas par métier, est motivé par un intérêt pour le texte sur lequel il va travailler, mon intérêt pour Zola découle des questions posées par la poétique du naturalisme. On a ici distingué plus d'une fois Zola et le naturalisme, dans le but de réfuter les critiques (surtout contemporaines, et pas seulement françaises) qui faisaient dériver de ses théories le prétendu échec esthétique de ses romans, et avant tout de la faiblesse de l'analogie entre les procédés de la littérature et la méthode des sciences naturelles proposée dans *Le Roman expérimental*. Mais si l'on ne peut pas affirmer que le talent de l'écrivain réside en l'observance des préceptes de sa poétique, on ne peut non plus accrédi-ter l'image d'un romancier génial malgré lui, c'est-à-dire en dépit de ses idées sur le roman, sur la science, sur la méthode (ce qu'ont un peu laissé entendre, par exemple, même des admirateurs ou des disciples de l'écrivain comme

¹⁴ ZOLA, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le seconde Empire*, édition intégrale publiée sous la direction d'ARMAND LANOUX. Études, notes et variantes par MITTERAND. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, vol. III, p. 7.

¹⁵ ZOLA, *Pot-Bouille*, Roma, Enrico Voghera, s.d., vol. I, p. 9.

¹⁶ La traduction de Melon a récemment été rééditée dans le volume ZOLA, *I grandi romanzi*, éd. RICCARDO REIM, Roma, Newton Compton, 2011, qui comprend neuf titres (le livre est maintenant disponible sur support électronique).

De Sanctis et Verga¹⁷). Je pense, au contraire, que Zola est le romancier de ces idées, comme l'a montré Colette Becker, revendiquant l'originalité et la profondeur des conceptions théoriques de l'écrivain¹⁸.

Or, si l'on prend au sérieux la poétique de Zola, on touche tout de suite à la question, soulevée par Lukács il y a longtemps, du rapport entre le naturalisme et le symbolisme, deux mouvements qui, selon le philosophe hongrois, sont comme les deux côtés de la même médaille¹⁹. En s'appuyant sur la thèse (d'origine hégélienne) selon laquelle la catégorie centrale de l'esthétique est le particulier (médiation entre l'universel et l'individuel), Lukács affirme que le naturalisme se distingue du réalisme par sa tendance à l'individuel symétrique et s'oppose à la tendance à l'universel qui caractériserait le classicisme. D'où il s'ensuivrait que l'effort pour représenter la complexité du réel dans ses multiples aspects produirait dans l'écrivain naturaliste une attention exclusive à l'individualisation des données dernières de l'expérience, qui, pour cela même, se soustrairait à toute emprise conceptuelle. Tel serait, selon Lukács, l'échec vers lequel tendrait à la limite, asymptotiquement, la recherche naturaliste : par un souci de fidélité au réel, elle resterait ancrée dans la singularité, risquant toujours de perdre le sens total de la mer où elle se retrouve à naviguer sans boussole. Pour éviter un tel risque, on cherche alors, d'une part, une aide dans la conceptualité scientifique (on connaît, par exemple, le rôle que joue chez Zola le dogme de l'hérédité) : c'est le côté scientifique, hétéronome, de la poétique naturaliste. Mais, d'autre part, il y a aussi une autre façon de résoudre le problème, une résolution autonome (je veux dire intérieure à la littérature), sur laquelle insiste spécialement Lukács : l'appel au symbolique, qui se déclenche lorsqu'une donnée réelle, une singularité, prend une valeur métaphorique, c'est-à-dire une signification universelle.

¹⁷ Tandis que les pages dédiées par De Sanctis au maître du naturalisme sont bien connues, les idées sur Zola de Verga (qui n'aimait pas s'exprimer en critique) ont été reconstruites d'une manière efficace, en explorant la correspondance de l'écrivain, par FEDERICA VEGLIA, « Il "maestro" e il discepolo : su alcune immagini di Zola nell'epistolario di Verga », in ROMANO LUPERINI (éd.), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007. À propos du relatif manque d'intérêt italien pour la poétique de Zola, il est significatif que le *Roman expérimental* ait été traduit pour la première et seule fois uniquement en 1980 (*Il romanzo sperimentale*, trad. IDA ZAFFAGNINI, Pratiche, Parma).

¹⁸ COLETTE BECKER, *Zola : le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002. En ce qui concerne l'Italie, rappelons les travaux sur la poétique de Zola d'un membre de l'école de Luciano Anceschi prématurément disparu en 1983 : ENNIO SCOLARI, *Quattro studi sull'estetica del positivismo e altri scritti*, Modena, Mucchi, 1984.

¹⁹ Je me réfère aux thèses exposées par G. Lukács surtout dans le chapitre XII de *L'esthétique* (1963) (*Estetica*, trad. ANNA MARIETTI SOLMI E FAUSTO CODINO, vol. II, Torino, Einaudi, 1970, pp. 984 sq. Ce chapitre, analysant la catégorie de la particularité, avait été publié séparément en 1957 dans une version peu différente et traduit en italien sous le titre *Prolegomeni a un'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità*, trad. CODINO e MAZZINO MONTINARI, Roma, Editori riuniti, 1957).

Je crois que Henri Mitterand, dans une page de *L'Illusion réaliste* et donc dans un contexte conceptuel qui n'est pas celui de l'esthétique de Lukács, dit toutefois quelque chose de semblable, lorsqu'il rappelle l'opposition jakobsonienne entre métonymie et métaphore : l'écriture naturaliste est constituée par une chaîne horizontale de renvois métonymiques qui, parfois, s'ouvre à la verticalité métaphorique. Ou, pour mieux dire : imbriqué dans la narration réaliste, il y a un tissu métaphorique latent qui, dans les moments de plus forte tension, aboutit au symbole déclaré.

On commence à comprendre les problèmes que pose la traduction d'un texte naturaliste. Il y a d'abord l'attention à la donnée réelle, dans sa singularité irréductible à n'importe quelle généralité :

« Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans une plaine, – ainsi Maupassant rappelle la leçon du grand Flaubert –, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus [...] à aucun autre arbre et à aucun autre feu. [...] Ayant, en outre, posé cette vérité qu'il n'y a pas, de par le monde entier, deux grains de sable, deux mouches, deux mains ou deux nez absolument pareils, il [Flaubert] me forçait à exprimer, en quelques phrases, un être ou un objet de manière à les particulariser nettement, à le distinguer de tous les êtres de la même espèce. [...] montrez-moi cet épicier et ce concierge [...] de façon à ce que je ne les confonde avec aucun autre épicier ou avec aucun autre concierge, et faites-moi voir, par un seul mot, en quoi un cheval de fiacre ne ressemble pas aux cinquante autres qui le suivent et le précédent »²⁰.

On croit entendre un écho du principe des indiscernables, tellement précises sont les indications opérationnelles. Mais à côté de cette analyse minutieuse du réel, il y a, toujours ouverte, l'issue métaphorique : personne ne l'a dit avec plus de rigueur et d'efficacité que Zola lui-même dans la lettre célèbre à Henry Céard de 22 mars 1885, où l'écrivain reconnaît agrandir la réalité et donc mentir, mais revendique son effort de mentir dans le sens de la vérité, et conclut : « J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole »²¹.

Or, ce « coup d'aile » qui s'élève jusqu'au symbole (on remarque au passage la surprenante structure en abyme, la désignation métaphorique de la métaphore), ce coup d'aile n'est pas en contradiction avec « l'hypertrophie du détail vrai », puisque c'est justement le détail vrai qui, en tant qu'hypertrophique, se renverse en symbole.

²⁰ GUY DE MAUPASSANT, *Romans*, éd. L. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 713-714.

²¹ ZOLA, *Correspondance*, cit., t. V., 1884-1886, p. 249.

Je me suis servi de deux déclarations de poétique, qui témoignent de l'extraordinaire conscience théorique des écrivains naturalistes, pour synthétiser en peu de mots ce qui me charme dans les romans de Zola : la tension vers la vérité que l'écrivain lui-même dans le chapitre IX de *L'Œuvre* (dédié aux titanesques aspirations artistiques du protagoniste Claude Lantier) a comparé à la longue lutte de Jacob avec un mystérieux inconnu, traditionnellement identifié comme un ange : « Ah! cet effort de création dans l'œuvre d'art, cet effort de sang et de larmes dont il agonisait, pour créer de la chair, souffler de la vie ! Toujours en bataille avec le réel, et toujours vaincu, la lutte contre l'Ange ! »²².

Jamais je n'oserais proposer une nouvelle interprétation de l'épisode biblique, d'ailleurs très énigmatique, auquel Zola se réfère, mais je me permettrai de souligner un aspect qui n'a pas toujours été considéré, à savoir que l'enjeu de la lutte est aussi le nom. L'ange, en effet, après avoir estrophié Jacob, lui demande comment il s'appelle et le rebaptise Israël, mais il se refuse, pour sa part, à dire son nom. On pourrait alors penser que l'écrivain naturaliste sait que, même s'il y avait un seul nom de la réalité, il ne pourrait jamais le connaître, et qu'il sait donc être voué à se mesurer avec des noms infinis, tous nécessaires, mais tous partiels, hypothétiques, provisoires ; cependant, dans le stigmate de cette recherche interminable, qui le marque comme Jacob reste marqué par le coup qui lui a luxé la hanche, enfin il se déclare, il se nomme.

La tension spasmodique au réel et le pathos qui en résulte, l'*agon* et l'*agonie* (« L'effort... dont il agonisait », dit Zola) de l'écrivain, est ce qu'un traducteur devrait être à même, sinon de rendre pleinement, du moins de suggérer au lecteur. Mais pour obtenir quelque résultat, il faut commencer par des problèmes très concrets et très humbles. D'abord, tenir compte des difficultés que propose en général la traduction de textes historiques : cela semble évident, mais il n'est pas inutile de le rappeler lorsqu'on a affaire à un texte caractérisé par la tendance analytique déjà mentionnée et donc à un lexique extrêmement précis, voire

²² Cf. ZOLA, *L'Œuvre*, in *Les Rougon-Macquart*, cit., t. IV, 1967, p. 245. L'image retourne dans les dossiers préparatoires (aussi comme titre hypothétique du roman), dont un passage déclare d'une façon explicite, l'identification de Zola avec le protagoniste, le peintre Claude Lantier : « Je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'œuvre d'art, effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie : toujours en bataille avec le vrai, et toujours vaincu, la lutte contre l'ange. En un mot, j'y raconterai ma vie intime de production, ce perpétuel accouchement si douloureux ; mais je grandirai le sujet par le drame, par Claude qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher de son génie et qui se tue à la fin devant son œuvre irréalisée ». Sur ce thème dans toutes les œuvres de Zola (l'écrivain parle de lutte « contre » l'ange, et non pas « avec » l'ange, selon l'expression habituelle), cf. ALAIN PAGÈS, « “La Lutte contre l'ange”... Zola et le mythe de Jacob », in LIANA NISSIM et ALESSANDRA PREDA (éd.), *La Figure de Jacob dans les lettres françaises*, Milano, Cisalpino, 2010, p. 185-198.

technique (comme on le sait, Zola ne se lassait pas de se documenter). En général on cherche une solution de compromis, un *gentlemen's agreement*, qui évite soit de rendre l'original dans une langue tout à fait contemporaine, ce qui moderniserait trop le texte, soit de réinventer une langue du XIX^e siècle qui serait fautive comme l'autre. S'il est convenable que le texte soit accessible au lecteur d'aujourd'hui, celui-ci devrait toujours avoir l'impression de lire un livre écrit il y a un siècle : il serait incorrect, à mon avis, d'exagérer, par exemple, la crudité de la prose zolienne, jugée en son temps scandaleuse, mais qui, en comparaison de certains romans contemporains, reste forte mais toujours mesurée.

Quelques exemples, pour finir. Dans le premier chapitre on décrit un « petit salon [...] garni d'une moquette à fleurs rouges » ; j'avais d'abord traduit « moquette » par « mocchetta », parce qu'on appelait ainsi en italien l'étoffe en question (en coton, employée aussi, mais pas seulement, pour faire des tapis), qui est l'aïeule de la moquette d'aujourd'hui, en matière synthétique et collée au plancher (en réalité les deux traductions du dix-neuvième siècle proposent : « paramenti di stoffa a fiorami rossi », celle d'Edda Melon : « tappeto a fiori rossi »). Plus tard j'ai renoncé à cette précision pour ne pas trop compliquer la vie au lecteur. Les « bonnes » dont on parle beaucoup dans le roman, correspondent selon moi à l'italien « serve », mais la rédaction générale s'est décidée pour « domestiche » ; je me suis conformé à ce choix, mais reste convaincu que dans ce cas il y a eu une censure singulière : aujourd'hui en effet on ne dit pas « serva » et « serve », puisque ces mots ne sont plus politiquement et socialement corrects ; mais au XIX^e siècle on n'avait pas cette délicatesse (Manzoni, Verga, Svevo, Pirandello utilisent ces mots, comme mes grands-parents). D'ailleurs, même aujourd'hui, personne, je crois, ne pourrait traduire *Les Bonnes* de Genet par *Le domestiche*.

Toujours dans les premières pages, à propos du chauffage de l'escalier, on parle d'« une haleine tiède qu'une bouche lui soufflait au visage » : il serait impardonnable de laisser de côté dans la traduction l'« alito » qui fait de la maison presque un être vivant et un personnage du roman ; et en effet toutes les traductions en tiennent compte (Treves : « un alito tiepido che gli salì alla faccia » ; Corradi : « un alito caldo che gli salì al volto » ; Melon : « un alito tiepido che una bocca gli soffiasse in viso »).

À propos de la fidélité aux implications symboliques²³, il convient de se pencher sur le titre, *Pot-Bouille*, titre *thématique* (je me réfère à la terminologie proposée par Genette), mais aussi métaphorique, comme d'autres titres de Zola (*La Curée*, *Germinial*, *L'Assommoir*) : la traduction dans ce cas n'est pas facile, non pas à cause du caractère métaphorique du mot, mais parce

²³ Parfois difficiles à rendre, mais pas toujours : le thème des fenêtres, par exemple, domine à tel point que même la plus distraite des traductions ne pourrait le laisser passer.

qu'il s'agit d'une expression idiomatique qui n'a pas d'équivalent exact en italien et dans d'autres langues. Par conséquent le titre a été remplacé par des expressions qui en paraphrasent le sens, quelquefois en le forçant dans une direction particulière, ou bien qui se réfèrent au contenu du roman : ainsi, le titre de celle que je crois être la première traduction anglaise du roman (en 1888) a été un *Piping Hot!* assez trompeur ; récemment Brian Nelson a proposé *Pot Luck*, très semblable à l'original. Dans d'autres cas, à défaut de la chance que l'anglais a offert à Nelson, on a eu recours à des titres qui évoquent plus directement le contenu du roman, c'est-à-dire des titres qui restent fidèles au *tenor* ou *thème* de la métaphore originaire, mais qui changent le *vehicule* ou *phore*²⁴ : la langue où il y a eu, je crois, les variations les plus nombreuses est l'allemand, avec les ironiques *Der häusliche Herd*, *Feine Leute*, *Ein Feines Haus*, ou même, par référence à l'inquiète recherche sexuelle d'Octave Mouret, *Hahn im Korb*. Si *Dietro la facciata* de Melon est semblable à cette série, la traduction Treves dont j'ai déjà parlé est plus intéressante : en effet, *Quel che bolle in pentola*, est non seulement une expression idiomatique comme *Pot-Bouille*, mais reste fidèle au *vehicule* de la métaphore originaire (le champ culinaire) ; sa limite est constituée, je crois, par la signification surtout négative de l'expression dans la langue courante, d'où la réduction de la dimension ironique du titre de Zola. Quant à moi, j'avais laissé d'abord le titre français, mais ensuite j'ai fait mienne l'heureuse suggestion de Renata Colorni qui a proposé *La solita minestra*, titre analogue à *Quel che bolle in pentola* (locution idiomatique, avec le même *vehicule*).

Une brève remarque finale : parmi les textes que j'ai traduits se trouve *Jacques le fataliste*. Au début, Diderot écrit à propos des deux protagonistes : « Ils continuèrent leur route, allant toujours sans savoir où ils allaient, quoiqu'ils sussent à peu près où ils voulaient aller »²⁵. Le traducteur est semblable à Jacques et à son maître : il ne sait pas où il va, bien qu'il croie savoir où il voudrait aller.

²⁴ La terminologie, comme on le sait, est respectivement de Richards (tenor/vehicule) et de Perelman (thème/phore).

²⁵ DENIS DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, 1973, p. 47.

*Le traducteur comme lecteur idéal ?
Voir ou ne pas voir les répétitions dans les romans de Zola*

Dominique Legallois¹

ABSTRACT

Cet article porte sur l'idée que le traducteur des *Rougon-Macquart* est constitué par le dispositif employé par Zola, comme lecteur idéal. Ce dispositif est la répétition littérale, phénomène peu abordé par la critique, mais phénomène pourtant manifeste et structurant dans l'œuvre de l'auteur. À partir des textes allemands, portugais et anglais de *La Faute de l'abbé Mouret*, nous examinons comment les traducteurs ont rendu compte (ou non) de la répétition. Nous plaidons également dans cet article pour l'outillage informatique dans le travail du traducteur, méthode nécessaire pour l'identification de la répétition (mais aussi d'autres phénomènes stylistiques).

The aim of this contribution is to propose the (unreasonable) hypothesis that the translator of Zola can be (under certain conditions) an "ideal" reader. From three translations (English, Portuguese and German) of *La Faute de l'abbé Mouret*, we consider how the three translators took into account the phenomenon of literal repetitions in Zola's novel. We think that lexicometric tools constitute a fundamental assistance to translation since these tools make it possible to identify stylistic features that the "simple" reader can not observe.

Cet article² s'intéresse au rapport du traducteur à un phénomène structurant dans un nombre important d'œuvres romanesques de Zola : la répétition littérale dans un même texte d'un segment, d'une phrase ou de plusieurs phrases à des endroits souvent éloignés de plusieurs dizaines, voire centaines de pages. Il s'agit plus précisément de reprises qui bien souvent ont un fonctionnement textuel de signalement d'éléments interprétatifs important pour le récit. Par exemple, dans *Le Ventre de Paris*, on trouve la répétition suivante :

a- « Quand les mannes s'étalèrent, Florent put croire qu'un banc de poissons venait d'échouer là, sur ce trottoir, râlant encore, avec les nacres roses, les coraux saignants, les perles laiteuses, toutes les moires et toutes les pâleurs glauques de l'océan »³.

¹ Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, Clesthia.

² Cette analyse s'inscrit dans une réflexion générale menée avec notre collègue E. Delente, Crisco, Université de Caen.

³ ÉMILE ZOLA, *Le Ventre de Paris*, in *Les Rougon-Macquart*, éd. ARMAND LANOUX et HENRI MITTERAND, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 696-

b- «Une buée d’humidité montait, une poussière de pluie qui soufflait au visage de Florent cette haleine fraîche, ce vent de mer qu’il reconnaissait, amer et salé ; tandis qu’il retrouvait, dans les premiers *poissons* étalés, *les nacres roses, les coraux saignants, les perles laiteuses, toutes les moires et toutes les pâleurs glauques de l’océan* »⁴.

Il s’agit ici de deux passages bornant la visite des Halles par Florent, sous la conduite de Monsieur Verlaque : le premier segment ouvre la visite, le second la clôt. Il s’ensuit donc un effet de réalisme accru, puisque, logiquement, le retour au point de départ permet de voir les mêmes objets et pour le narrateur de les décrire exactement de la même façon, quitte à s’écarter radicalement des normes textuelles et stylistiques.

Ce procédé a été découvert et commenté par l’universitaire américain C. Brown dans un ouvrage publié en 1952⁵. Pour notre part, nous avons consacré un premier article à la question⁶ auquel nous renvoyons le lecteur pour une analyse détaillée à la fois sur le procédé lui-même, les types de répétitions et sur des propositions d’interprétation. Notre travail ici est orienté exclusivement vers la problématique de la traduction des répétitions. Il se fonde sur un postulat théorique et sans doute utopique, mais cependant nécessaire : le traducteur de Zola constitue un lecteur idéal en raison même de la pratique de la traduction qui demande, faut-il le rappeler, une attention particulièrement aiguë au texte source, qualité – c’est là aussi un plaidoyer de cet article – qui peut être accrue et renforcée par certaines techniques développées en linguistique de corpus, textométrie et stylométrie. Ces techniques sont souvent peu complexes et permettent d’observer ce que l’œil le plus avisé et le plus expert ne peut percevoir. En cela, le traducteur comme lecteur idéal ne peut être qu’un chercheur outillé...

Les modalités d’observation⁷ des traductions sont multiples. Nous en mettons ici quelques-unes en perspective sur un corpus précis, *La Faute*

697. C’est nous qui soulignons.

⁴ *Ibid.* PHILIPPE JOUSSET (« Dans l’officine de la littérature », *Poétique*, n. 162, 2010, p. 131-151) ne dit rien de cette reprise dans son travail de confrontation des notes prises par Zola et de l’écriture du roman. Elle nous semble pourtant fondamentale dans la perspective de comprendre comment, chez Zola, un matériau brut est transformé en texte littéraire. C’est nous qui soulignons.

⁵ CALVIN S. BROWN, *Repetition in Zola’s Novel*, Athens, University of Georgia Press, 1952.

⁶ ÉLIANE DELENTE et DOMINIQUE LEGALLOIS, « La répétition littérale dans *Les Rougon-Macquart* : présentation d’un phénomène peu connu », *Excavatio*, vol. XXVIII, 2016, consultable en ligne : <<https://sites.ualberta.ca/~aizen/excavatio/articles/v28/DelenteLegallois.pdf>> (dernier accès : 01.09.2017).

⁷ Notre perspective est ici strictement « observationnelle » et nullement évaluative : il ne s’agit donc pas pour nous de délivrer de certificats de bonnes traductions, tâche qui d’ailleurs dépasserait nos compétences.

de l'abbé Mouret et ses traductions anglaise, allemande et portugaise⁸. Ainsi, on examinera la fréquence des noms propres (*Mouret*, *Serge*) dans les quatre textes. Puis seront mises en évidence les cooccurrences d'un lexème stratégique, le nom "fleurs". Dans un troisième temps, c'est l'identification de segments répétés qui sera entreprise et révélera le procédé de répétition utilisé par Zola. Après avoir identifié les répétitions dans *La Faute*, nous sonderons les trois traductions pour examiner leur attitude face au phénomène.

1. Quelques éléments simples de fréquences et de statistiques

Un concordancier très simple d'utilisation, comme le logiciel Antconc⁹, permet de posséder en quelques secondes des informations sur la fréquence de formes lexicales dans un corpus. Nous illustrons ci-dessous quelques possibilités d'utilisation pour la traduction.

1.1 Noms propres

Dans *La Faute*, on sait que la question de la dénomination est capitale : il existe une opposition, qui est au cœur même du roman, entre l'abbé *Mouret* et *Serge*, chaque nom propre renvoyant certes au même personnage, mais à des rôles très distincts (très schématiquement caractérisables par, d'un côté, des modalités morales et déontiques dues à la condition ecclésiastique du personnage, de l'autre, des modalités bouliques). Le tableau suivant donne les fréquences des dénominations dans les quatre versions :

	Français (texte source)	Allemand	Anglais	Portugais
<i>Mouret</i>	170	163	167	169
<i>Serge</i>	263	253	300	285

⁸ Nous nous sommes appuyés sur les versions électroniques disponibles : la traduction de ERNEST ALFRED VIZETELLY (*Abbe Mouret's transgression*, London, Vizetelly & Co, 1886) pour l'anglais ; celle de ADELINO DOS SANTOS RODRIGUES pour le portugais (*O Crime do Padre Mouret*, Lisboa, Minerva, 1972) ; celle, pour la version allemande d'ALASTAIR (*Die Sünde des Abbé Mouret*, München, Kurt Wolff Verlag A.G., 1922). Vizetelly est donc le seul contemporain de Zola, et d'ailleurs également son éditeur (comme son père Henry Richard Vizetelly).

⁹ <<http://www.laurenceanthony.net/software.html>>. Nous signalons aussi le didacticiel produit par nos soins consultable à <<http://www.uoh.fr/front/notice?id=6e4ddf71-f934-4c37-8ac3-16d1e01f717f>> (Dernier accès : 01.09.2017).

Ce qui frappe ici est le suremploi de *Serge* (300) dans la version anglaise : 37 occurrences de plus que dans le texte source, ce qui nous paraît considérable. Il y a là manifestement un déséquilibre qui peut éventuellement surreprésenter chez le lecteur un rôle du personnage au détriment de l'autre. On remarquera que l'observation porte ici sur un aspect en quelque sorte paradoxal de la traduction puisque les deux noms propres ne sont pas traduits ou adaptés dans la langue cible – il n'y a donc pas problème de transposition linguistique, mais bien plutôt problème concernant le dispositif textuel en général, la sensibilité à des éléments signifiants, qui doit malgré tout faire l'objet d'une préoccupation du traducteur.

1.2. Cooccurrences

Venons-en à présent aux cooccurrences. La cooccurrence, qui se définit par les affinités qu'un lexème possède dans un texte pour d'autres lexèmes, est un mode de signifiante fondamentale, statistiquement mesurable. On donne ici les cooccurrents les plus significatifs du mot "fleurs" – lexème dénommant un « actant » dont on ne peut guère mettre en cause l'importance dans *La Faute*. Dans le texte source, « fleurs » est employé préférentiellement avec les douze premières formes suivantes¹⁰ présentées par ordre d'attrance : « tressées », « jettent », « dentelles », « épanouissant », « lourdes », « pâmées », « sauvages », « dressant », « boutons », « saignantes », « pré », « vivantes ».

Pour le texte anglais¹¹, on a les cooccurrents de "flowers" : « stink » [puanteur], « bunch » [bouquet], « bunches » [bouquets], « hued » [teintes], « withered » [flétries], « stems » [tiges], « lizards » [lézards], « wandered » [errèrent], « breezes » [brises], « throwing » [lançant], « perfumes » [parfums], « gleamed » [luisaient].

Pour le texte allemand, "blumen" : « felder » [champs], « wilden » [sauvages], « lilien » [lis], « werfen » [jeter], « duft » [parfum], « voll » [plein], « tropfen » [gouttes], « sieht » [regards], « glücklich » [heureux], « blumengarten » [jardin de fleurs], « großen » [grandes], « warf » [jeter].

Pour le texte portugais, "flores" : « entrançadas » [tressées], « soluço » [hoquet], « botão » [bouton], « erguera » [dressées], « colhidas » [récoltées], « silvestres » [sauvage], « roseiral » [parterre], « pesadas » [lourd], « desfalecidas » [fanées], « canteiros » [lits de fleurs], « sangrentas » [saignantes], « rendas » [dentelles].

¹⁰ Dans l'empan de 5 mots à gauche, 5 mots à droite, en utilisant le test mixte proposé par Antconc, combinant l'Information Mutuelle et le Likelihood. Au-delà des 12 premières formes, on a également « pluie », « font », « blanches », « champs », « lis », « rouges », « jaunes », « odeurs ».

¹¹ Nous ne garantissons pas les flexions pour les traductions françaises des traductions.

Sans entrer dans un examen détaillé, on peut voir que certaines traductions privilégient des cooccurrents qui ne sont pas centraux dans le texte source. Par exemple, l'allemand fait une part belle à « glücklich », alors que « heureux » est vingt-huitième sur la liste française, ou encore « lilien » fortement promu en troisième place alors que « lis » est seulement dix-septième pour le texte français. La traduction anglaise se distingue par la présence de « lizards » (absent dans la liste française), mais surtout des négatifs « stink » et « withered » dont les équivalents français ne font pas partie des cooccurrents de “fleurs”. Une orientation interprétative est manifeste dans le texte anglais.

1.3. Segments répétés

La notion de segments répétés (SR) est précise en textométrie ; elle renvoie à des suites récurrentes (d'une fréquence ≥ 2) de n unités consécutives. Les SR sont eux-mêmes des unités, correspondant parfois à des éléments grammaticaux complexes (par ex. des prépositions locutionnelles), à des phrases routinières, mais aussi à des fragments de textes. L'examen de ces SR est une méthode très intéressante selon nous et pour la traduction et pour la traductologie. Ainsi, les tableaux suivants indiquent les segments de quatre unités :

rang	fréquence	Segments répétés
1	42	n'est-ce pas
2	31	ce n'est pas
3	31	il n'y a
4	18	tout à l'heure
5	17	au milieu de la
6	15	qu'est-ce que
7	15	tout d'un coup
8	14	il n'avait pas
9	14	qu'il n'avait
10	13	je ne veux pas

Les 10 premiers SR de 4 éléments du texte français

rang	fréquence	Segments répétés
1	24	in the midst of (au milieu de)
2	16	the end of the (la fin du/de la)

3	15	at the end of (à la fin de)
4	14	the edge of the (le bord du/de la)
5	13	at the bottom of (au sommet de)
6	13	in the depths of (au fond de)
7	13	in the middle of (au milieu de)
8	11	don t want to (ne veux pas)
9	11	I don t know (je ne sais pas)
10	11	I don t want (je ne veux pas)

Les 10 premiers SR de 4 éléments du texte anglais

rang	fréquence	Segments répétés
1	9	klatschte in die hände (frapper dans les mains)
2	7	in der prallen sonne (au soleil flamboyant)
3	7	in der tiefe des (au fonde de la)
4	6	ich liebe dich ich (je t'aime)
5	5	abbé mouret hatte sich (L'abbé Mouret avait lui-même)
6	5	bis zu den ellbogen (jusqu'au coude)
7	5	dich ich liebe dich (je t'aime)
8	5	du liebst mich nicht (tu ne m'aimes pas)
9	5	ich flehe dich an (je te prie)
10	5	in die hände und (dans les mains et)

Les 10 premiers SR de 4 éléments du texte allemand

rang	fréquence	Segments répétés
1	19	por todos os lados (de tous les côtés)
2	16	no meio de um (au milieu d'un)
3	15	ao mesmo tempo que (en même temps que)
4	14	de vez em quando (de temps en temps)
5	13	por toda a parte (partout)
6	12	dir se ia que (il semblerait que)
7	10	no meio de uma (au milieu d'un)
8	10	O padre mouret que (l'Abbé Mouret qui)
9	8	ao fundo de um (au fond d'un)
10	8	dir se ia uma (on dirait un)

Les 10 premiers SR de 4 éléments du texte portugais

Les différences morphologiques entre les langues empêchent toute comparaison systématique (l'allemand avec quatre éléments déploie des SR d'ordre phrastique alors que les autres langues restent au niveau de l'unité lexicale / grammaticale complexe). La présence du SR « au milieu de la » pourrait paraître à tort peu significative : “milieu” fait partie des lexèmes privilégiés par Zola dans *Les Rougon-Macquart*¹², que la traduction anglaise rend compte naturellement par « middle » mais avant tout par le désormais archaïque « midst » qui a l'avantage de faire référence aussi à l'acception sociale de “milieu”. Mais la technique des SR a une autre vertu que de comparer ce que l'on pourrait qualifier d'unités systématiques de traduction : elle peut révéler également, si on observe des fréquences faibles, des phénomènes très particuliers – en l'occurrence ici la reprise d'éléments ne formant pas des SR conventionnels. Ainsi, on observe des SR (ici de 5 éléments) de fréquence 2, tels que : « bourdonnement des grosses mouches qui » ; « pareilles à des membres protecteurs » dont il est, contrairement aux exemples ci-dessus, impossible de prédire la présence. Un retour au texte s'impose. On s'aperçoit alors que les SR apparaissent dans deux passages différents¹³ :

1F « Au soleil de midi, la maison dormait, les persiennes closes, dans le bourdonnement des grosses mouches qui montaient le long du lierre, jusqu'aux tuiles »¹⁴.

1Fbis « Il laissa retomber la barrière de bois qui fermait la haie. La maison reprit sa paix heureuse au soleil de midi, dans le bourdonnement des grosses mouches qui montaient le long du lierre, jusqu'aux tuiles »¹⁵.

Ces passages ouvrent et ferment le chapitre VIII du livre 1, qui narre la première visite de Serge chez Jeanbernat et Albine. La reprise ici relève du même procédé que l'exemple du *Ventre de Paris* : 1Fbis correspond à la fin de la visite.

2F « C'était, au centre, un arbre noyé d'une ombre si épaisse, qu'on ne pouvait en distinguer l'essence. Il avait une taille géante, un tronc qui respirait comme une poitrine, des branches qu'il étendait au loin, pareilles à des membres protecteurs. Il semblait bon, robuste, puissant, fécond [...]. Une langueur d'alcôve, une lueur de nuit d'été mourant sur l'épaule nue d'une amoureuse, un balbutiement d'amour à peine distinct, tombant brusquement à un grand spasme muet, traînaient dans l'immobil-

¹² Cf. ÉTIENNE BRUNET, *Le Vocabulaire de Zola*, Genève-Paris, Honoré Champion, 1985.

¹³ “F” renvoie au texte français, plus loin “Angl” au texte anglais, “All” au texte allemand et “Port” au texte portugais.

¹⁴ ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, in *Les Rougon-Macquart*, cit., p. 1249.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1255.

ité des branches que pas un souffle n'agitait »¹⁶.

2Fbis « Et elle le mena sous l'arbre géant, à la place même où elle s'était livrée, et où il l'avait possédée. *C'était la même ombre de félicité, le même tronc qui respirait ainsi qu'une poitrine, les mêmes branches qui s'étendaient au loin, pareilles à des membres protecteurs. L'arbre restait bon, robuste, puissant, fécond. Comme au jour de leurs noces, une langueur d'alcôve, une lueur de nuit d'été mourant sur l'épaule nue d'une amoureuse, un balbutiement d'amour à peine distinct, tombant brusquement à un grand spasme muet, traînaient dans la clairière, baignée d'une limpidité verdâtre* »¹⁷.

Les italiques du deuxième passage sont bien sûrs de notre fait. Ils soulignent les éléments lexicaux indiquant explicitement qu'il y a, ou plutôt qu'il va y avoir reprise (la répétition proprement dite commence à « une langueur d'alcôve... »). En ce sens, on peut les voir – toujours dans l'optique de notre rapport à la traduction – comme autant d'indices à destination du lecteur idéal : le traducteur serait en quelque sorte prévenu par l'auteur qu'il y a description d'une même scène (ce qui n'a rien d'exceptionnel), mais que cette description va employer les mêmes syntagmes ou phrases que précédemment.

Il y a d'autres répétitions-reprises¹⁸ dans *La Faute*, notamment celle-ci :

3F « L'enfant se trouvait comme suspendu au-dessus d'un gouffre qui longeait le cimetière, et au fond duquel coulait le Mascle, un torrent dont les eaux blanches allaient, à deux lieues de là, se jeter dans la Viorne »¹⁹.

3Fbis « Un froissement de branches, un glissement de petits cailloux montaient du gouffre qui longeait un des côtés du cimetière, et au fond duquel coulait le Mascle, un torrent descendu des hauteurs du Paradou »²⁰,

dont on pourrait penser qu'elle est peu signifiante. En fait, elle est assez intéressante dans la mesure où elle exprime symboliquement le changement d'orientation dans la narration (« le torrent se jette dans la Viorne » en 3F / « le torrent descend du Paradou » en 3Fbis) puisque le Paradou est devenu

¹⁶ *Ibid.*, p. 1404.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1507.

¹⁸ Certaines répétitions ne sont pas des reprises, comme celle-ci imposée par la description d'un rituel et des objets liturgiques : « Et lorsque le prêtre, prenant le calice, faisant une génuflexion, quitta l'autel pour retourner à *la sacristie, la tête couverte, précédé du servant qui remportait les burettes et le manuterge*, l'astre demeura seul maître de l'église » (*Ibid.*, p. 1226) ; « Il se tourna pour prendre le calice sur l'autel, et rentra à *la sacristie, la tête penchée, précédé de Vincent, qui faillit laisser tomber les burettes et le manuterge*, en cherchant à voir ce que Catherine faisait, au fond de l'église » (*Ibid.*, p. 1425). C'est nous qui soulignons.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1235.

²⁰ *Ibid.*, p. 1455.

non seulement le lieu principal de l'histoire, mais constitue également un véritable actant.

Dans la section suivante, on s'intéresse à la façon dont les trois traductions rennent en compte ou non les répétitions.

2. Traduction et répétition

Comme le remarque E. Prak-Derrington :

« Il ne viendrait à l'idée d'aucun traducteur de traduire chaque fois différemment un même vers répété à la fin de chaque strophe dans un poème, mais dès qu'on entre dans le domaine de la prose et du récit, c'est pourtant ce qui se produit. Le passage de la langue-source à la langue-cible s'accompagne en général d'un effacement, voire d'une suppression de la répétition à l'identique, et de l'apparition de la variation, là où l'auteur avait choisi la reprise littérale »²¹.

L'effacement de la répétition serait ainsi une question de norme ; cette norme a-t-elle été suivie dans nos trois traductions ?

Nous donnons ici les traductions de 1F et 1Fbis :

1Angl « The house with its shutters closed seemed wrapped in slumber as it stood there in the midday sun, amidst the hum of the big flies that swarmed all up the ivy to the roof tiles ».

1Angl-bis « He let the wooden gate which closed the hedge fall to again, and the house assumed once more its aspect of happy peacefulness in the noonday sunlight, amidst the buzzing of the big flies that swarmed all up the ivy even to the roof tiles ».

1All « In der Mittagssonne schlief das Haus bei geschlossenen Fensterläden *im Gebrumm der dicken Fliegen, die am Efeu hinauf bis zu den Dachziegeln flogen* ».

1All-bis « Das Haus fand seinen glücklichen Frieden wieder in der Mittagssonne, *im Gebrumm der dicken Fliegen, die am Efeu hinauf bis zu den Dachziegeln flogen* ».

1Port « A casa dormitava ao sol do meio-dia, com as persianas fechadas, e apenas se ouvia o zumbido dos moscardos que subiam ao longo da trepadeira até ao telhado ».

1Port-bis « Deixou bater a cancela de madeira que fechava a sebe e a casa readquiriu a sua paz feliz, ao sol do meio-dia, no meio do zumbido dos moscardos que trepavam ao longo da hera até ao telhado ».

²¹ EMMANUELLE PRAK-DERRINGTON, « Traduire ou ne pas traduire les répétitions », *Nouveaux cahiers d'allemand. Revue de linguistique et de didactique*, n. 29 (3), 2011, p. 293.

Et de 2F et 2Fbis (à partir de « une langueur d'alcôve ») :

2Angl « Languorous warmth the glimmer of a summer's night, as it fades on the bare shoulder of some fair girl, a scarce perceptible murmur of love sinking into silence, lingered beneath the motionless branches, un-stirred by the slightest zephyr ».

2Angl-bis « As on the day of their nuptials, languorous warmth, the glimmer of a summer's night fading on the bare shoulder of some fair girl, a sob of love dying away into passionate silence, lingered about the clearing as it lay there bathed in dim green light ».

2All « *Eine Alkovenmattigkeit, ein Sommernachtsschimmer, der auf der nackten Schulter einer Liebenden erstirbt, ein kaum vernehmbares Liebesgestammel, das jäh in einen großen stummen Krampf übergang*, hingen in der Reglosigkeit der Zweige, die kein Hauch bewegte ».

2All-bis « *Wie am Tage ihrer Hochzeit schwebten Alkovenmattigkeit, ein Sommernachtsschimmer, der auf der nackten Schulter einer Liebenden erstirbt, ein kaum vernehmbares Liebesgestammel, das jäh in einen großen stummen Krampf übergang*, über der Lichtung, die in grünlicher Durchsichtigkeit badete ».

2Port « Uma languidez de alcova, un clarão de noite de Estio extinguindo-se no ombro nu de uma apaixonada, um balbuciamiento amoroso, quase indistinto, convertiam-se bruscamente num grande espasmo mudo, arrastavam-se na imobilidade dos ramos que nem uma aragem agitava ».

2Port-bis « Como no dia das suas núpcias, uma languidez de alcova, uma claridade de noite de Estio extinguindo-se nos membros nus de uma amante, um balbuciamiento amoroso quase indistinto convertido bruscamente num grande espasmo mudo, percorria a clareira inundada de uma transparência esverdeada ».

Les occurrences permettent de voir que seule la traduction allemande a tenu compte de la répétition du texte original, puisqu'elle reprend à l'identique en bis, les éléments de la première mention. On peut gloser sans fin les variations des textes anglais et portugais. Ce dernier, par exemple, utilise la séquence « no ombro nu de uma apaixonada » [sur l'épaule nue d'un passionné] dans 2Port, puis « nos membros nus de uma amante » [sur les membres nus d'un amoureux] dans 2Port-bis – ce qui annihile évidemment l'effet voulu par Zola.

On peut dire ainsi que dans une sorte de chiasme, le texte allemand reprend la répétition du texte français, et se répète lui-même, en conformité avec l'esthétique de Zola. Nous plaidions dans l'introduction de cet article pour une instrumentation de la traduction : il est évident que le traducteur du texte allemand n'avait aucun outil à sa disposition à l'époque (1922), et a malgré cela perçu la présence du procédé – en cela,

et pour déroger momentanément à notre principe de non-évaluation, la traduction allemande est assez exceptionnelle²².

3. Effet des répétitions

Dans cette section, nous montrons que les répétitions – ou du moins certaines d’entre elles – ont un effet sur l’interprétation de l’œuvre. Ainsi,

4F « Et Albine mena Serge, à droite, dans un champ qui était comme le cimetière du parterre. Des scabieuses y mettaient leur deuil »²³.

4Fbis « Cette fois, elle se rendit à ce coin mélancolique qui était comme le cimetière du parterre. Un automne brûlant y avait mis une seconde poussée des fleurs du printemps »²⁴.

En 4F, Albine est donc dans le Paradou avec Serge ; en 4Fbis, elle y est seule et prépare son suicide. Il est évident que 4F annonce le dénouement tragique (« cimetière », « deuil »). Nous nous arrêtons sur deux points concernant ces deux passages.

D’abord, la répétition ne se limite pas à la relative « qui était le cimetière du parterre ». La reprise de la construction avec “mettre” dans les deuxièmes phrases n’est sûrement pas fortuite. Qu’ont proposé les traducteurs ? La traduction allemande propose un verbe statif dans la première mention (« Skabiosen standen dort trauernd ») et un verbe dynamique dans la seconde (« Ein brennendheißer Herbst hatte hier ein zweites Blühen der Frühlingsblumen hervorgebracht – hervorgebracht », [avait produit]). Vizetelly traduit la première mention en employant un verbe intransitif (« the scabious mourned » – [porter le deuil] et assez naturellement par “to bring on” dans la seconde (« A warm autumn had there brought on a second crop of spring flowers »). En portugais, “mettre” dans la première mention est traduit par “emprestar” [prêter] : « Albine levou Serge para a direita, para um campo que era como que o cemitério do jardim, a que as escabrosas emprestavam o seu luto ». La deuxième mention utilise une construction factitive avec « desabrochar » [fleurir] : « Um Outono escaldante fizera desabrochar ali segunda camada de flores da Primavera ». Les solutions sont donc évidentes, selon le répertoire de la langue ; l’observation de la répétition zolienne de “mettre” aurait conduit les traducteurs à reprendre le même verbe,

²² Cette remarque vaut plus encore pour le travail d’extraction quasi exhaustive des répétitions mené par de C. Brown, non seulement dans *Les Rougon-Macquart*, mais aussi dans les romans publiés après *Les Rougon-Macquart*. Nous ne connaissons pas la technique qui a permis à Brown de parvenir à un tel résultat.

²³ ZOLA, *La Faute de l’abbé Mouret*, cit., p. 1351.

²⁴ *Ibid.*, p. 1513.

même si celui-ci ne pouvait être difficilement proche du verbe français dont l'emploi ici est quasi-idiomatique. En effet, l'examen de la base Frantext (période 1860-1890, genre « Roman », soit un corpus de 134 romans et 13360800 mots), montre que la construction [GN-animé “mettre”-GN-animé “dans/sur” GN-animé] employée dans les descriptions, est quasi exclusivement le fait de Zola. Quelques exemples :

« Le pas d'un commis, des paroles chuchotées, un frôlement de jupe qui traversait, y mettaient seuls des bruits légers, étouffés dans la chaleur du calorifère » (*Au Bonheur des Dames*)²⁵.

« Les mèches des lampes, sous leurs chapeaux de toile métallique, n'y mettaient que des points rougeâtres » (*Germinal*)²⁶.

« Le fiacre était plein d'une ombre opaque, et *le cigare de Maxime n'y mettait plus même un point rouge, un éclair de braise rose* » (*La Curée*)²⁷.

« L'ombre d'un saule, si épaisse *que son corps d'enfant n'y mit pendant quelques secondes qu'une blancheur vague* » (*La Fortune des Rougon*)²⁸.

Cet emploi si particulier de “mettre” doit s'expliquer selon nous par l'approche picturale de la description chez Zola. Les scènes sont conçues comme des tableaux. Les couleurs (le deuil des scabieuses, les fleurs de la deuxième mention), mais aussi les sonorités sont comme des touches mises par un peintre sur sa toile. Cette particularité esthétique est perdue dans les diverses traductions. Mais il y a aussi davantage qu'une particularité esthétique : “mettre” en deuxième mention fait référence à la première dans laquelle la proposition est on ne peut plus explicite (« y mettaient leur deuil ») sur la tonalité. Aussi « un automne brûlant y avait mis une seconde poussée des fleurs du printemps » doit-il être compris à la lecture de 4F, non pas comme le retour agréable de la chaleur et donc des fleurs, mais le retour de ce qui va produire un destin funeste. On le voit, la répétition de “mettre” joue le rôle d'une instruction faite au lecteur, de relire la première mention pour interpréter la seconde. Les traductions perdent ce fonctionnement textuel.

Un autre phénomène du même ordre apparaît dans 4F / 4Fbis. Nous donnons ci-dessous le paragraphe qui fait immédiatement suite à 4F :

« Des cortèges de pavots s'en allaient à la file, puant la mort, épanouissant leurs lourdes fleurs d'un éclat fiévreux. Des anémones tragiques faisaient

²⁵ ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in *Les Rougon-Macquart*, cit., t. III, 1964, p. 478.

²⁶ ZOLA, *Germinal*, in *Les Rougon-Macquart*, cit., p. 1165.

²⁷ ZOLA, *La Curée*, in *Les Rougon-Macquart*, cit., t. I, p. 458.

²⁸ ZOLA, *La Fortune des Rougon*, in *Les Rougon-Macquart*, cit., t. I, p. 201.

des foules désolées, au teint meurtri, tout terreux de quelque souffle épidémique. Des daturas trapus élargissaient leurs cornets violâtres, où des insectes, las de vivre, venaient boire le poison du suicide. Des soucis, sous leurs feuillages engorgés, ensevelissaient leurs fleurs, des corps d'étoiles agonisants, exhalant déjà la peste de leur décomposition. Et c'étaient encore d'autres tristesses : les renoncules charnues, d'une couleur sourde de métal rouillé ; les jacinthes et les tubéreuses exhalant l'asphyxie, se mourant dans leur parfum. Mais les cinéraires surtout dominaient, toute une poussée de cinéraires qui promenaient le demi-deuil de leurs robes violettes et blanches, robes de velours rayé, robes de velours uni, d'une sévérité riche. Au milieu du champ mélancolique, un Amour de marbre restait debout, mutilé, le bras qui tenait l'arc tombé dans les orties, souriant encore sous les lichens dont sa nudité d'enfant grelottait »²⁹.

Cette suite est éloquente, et on pourrait dire qu'elle anticipe de façon très (trop ?) marquée le suicide d'Albine. Mais un lecteur idéal est aussi un lecteur naïf : sans la connaissance de la fin du roman, la lecture de 4F ne peut rien anticiper d'autant plus que le passage s'inscrit dans un épisode heureux (Albine et Serge au Paradou). Nous trouvons remarquable qu'en 4Fbis est repris – et il s'agit donc là d'une répétition – l'adjectif « mélancolique » (« elle se rendit à ce coin mélancolique ») ; or, « mélancolique » est employé dans la suite de 4F (« Au milieu du champ mélancolique »). Il s'agit à nouveau d'un rappel, opéré en 4Fbis, de la description mortifère que donne 4F. « Mélancolique » – et on pourrait dire, indépendamment de son signifié – fonctionne comme une “balise” (ou, en exagérant un peu, une sorte de lien hypertextuel) qui renvoie le lecteur idéal³⁰ à la description de la première mention. Aussi, il s'ensuit un effet immédiat : la suite de 4Fbis donne une description euphorique des fleurs pour Albine³¹ :

²⁹ ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, cit., p. 1351.

³⁰ Ce que les lecteurs « normaux » et lacunaires que nous sommes ne peuvent évidemment faire.

³¹ N'oublions pas que plus tôt dans le texte, Albine est présentée sous les traits d'une fleur salvatrice, s'opposant à l'asphyxie, dans un passage absolument emblématique du roman : « C'étaient, au loin, la chaleur des terres rouges, la passion des grandes roches, des oliviers poussés dans les pierres, des vignes tordant leurs bras au bord des chemins; c'étaient, plus près, les sueurs humaines que l'air apportait des Artaud, les senteurs fades du cimetière, les odeurs d'encens de l'église, perverties par des odeurs de filles aux chevelures grasses; c'étaient encore des vapeurs de fumier, la buée de la basse-cour, les fermentations suffocantes des germes. Et toutes ces haleines affluaient à la fois, en une même bouffée d'asphyxie, si rude, s'enflant avec une telle violence, qu'elle l'étouffait. Il fermait ses sens, il essayait de les anéantir. Mais, devant lui, Albine reparut comme une grande fleur, poussée et embellie sur ce terreau. Elle était la fleur naturelle de ces ordures, délicate au soleil, ouvrant le jeune bouton de ses épaules blanches, si heureuse de vivre, qu'elle sautait de sa tige et qu'elle s'envolait sur sa bouche, en le parfumant de son long

« Les tubéreuses semblaient pour elle des fleurs précieuses, qui devaient distiller goutte à goutte de l'or, des richesses, des biens extraordinaires. Les jacinthes, toutes perlées de leurs grains fleuris, étaient comme des colliers dont chaque perle allait lui verser des joies ignorées aux hommes »³².

Or, après le retour à 4F, le lecteur doit comprendre que cette euphorie dans 4Fbis est elle-même délétère : les biens qu'apportent les fleurs sont mortels. On conclura que « ce coin mélancolique » constitue grammaticalement (et banalement) une anaphore en renvoyant à un antécédent, « le champ mélancolique » (d'ailleurs très éloigné), mais la charge mémorielle se double ici d'une fonction herméneutique fondamentale.

On peut dire que le texte portugais, en traduisant la phrase de 4F « Au milieu du champ mélancolique, un Amour de marbre restait debout... » par « No meio do campo melancólico, um Amor de mármore conservava-se ainda de pé... » et « coin mélancolique » par « canto melancólico » favorise ce jeu de renvoi. Il en va de même pour l'allemand : « Mitten in diesem schwermütigen Feld » et « schwermütigen Winkel ». Mais aussi pour l'anglais, même si ce n'est pas l'adjectif « melancholy » qui joue ce rôle : « champ mélancolique » est rendu par « gloomy spot », « coin mélancolique » par « gloomy corner » – en revanche, « melancholy » est utilisé pour traduire la phrase « Et c'étaient encore d'autres tristesses » de 4F : « And there were other melancholy flowers also ».

Conclusion

Les textes de traduction que nous avons examinés dans cet article étaient – on l'aura compris – des pré-textes à une argumentation envers une pratique instrumentée de la traduction : pratique sur les traductions elles-mêmes pour en évaluer certaines adéquations aux données du texte source (cooccurrences, fréquences significatives, etc.), pratique sur le texte source pour établir un état des lieux nécessaire à la définition de certains dispositifs à employer (repérage par exemple des répétitions). Il est vrai que le cas de Zola est à part ; la répétition (on en compte plus d'une centaine dans *Les Rougon-Macquart*) relève d'une esthétique particulière sur laquelle beaucoup reste à dire. Il convient de reproduire, de transposer cette esthétique dans les traductions pour que les différents

rire » (ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, cit., p. 1310). Sur la métaphore du ferment, cf. LEGALLOIS, « L'approche cognitive de la catégorisation par métaphore : illustration et critique à partir d'un exemple d'É. Zola », paru dans *Figures du discours et contextualisation*, Actes du colloque, mis en ligne le 15 octobre 2014, <<http://revel.unice.fr/symposia/figuresetcontextualisation/index.html?id=1627>> (dernier accès : 01.07. 2017).

³² ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, cit., p. 1513.

fonctionnements du procédé jouent pleinement : structuration d'épisodes (bornage), signalement d'éléments à prendre en compte dans l'interprétation. Le traducteur comme lecteur idéal est à la fois un lecteur « distant »³³, c'est-à-dire qui regarde le texte à bonne distance pour y découvrir des lignes organisatrices grâce, par exemple, aux outils informatiques désormais démocratisés, et un lecteur « à la loupe » pour prendre en compte les formes signifiantes (notre exemple du verbe “mettre”), formes de détail participant à la littéarité de l'œuvre.

³³ FRANCO MORETTI, *Distant Reading*, London/New-York, Verso, 2013.

Les traductions de Zola en suédois : première synthèse

Hans Färnlöf¹

ABSTRACT

Ce survol des éditions en suédois de l'œuvre de Zola indique que l'auteur était bien présent dans le champ littéraire en Suède à partir de la première traduction en 1879 (*L'Assommoir*) jusqu'aux années 1930 environ, présence fortifiée par l'impact de l'Affaire Dreyfus. Les données semblent aussi suggérer la possibilité d'une influence négative du débat sur *La Terre*, étant donné que ce roman n'est traduit qu'en 1917 et qu'on peut identifier une pause des traductions entre 1886 et 1891. Pour le reste de la période jusqu'à nos jours, la présence de Zola en Suède reste comparable à celle d'autres réalistes, comme Balzac ou Flaubert. La croissance des éditions de Zola durant les dernières décennies s'explique principalement par l'emploi de formats numériques, alors que les éditions traditionnelles en papier diminuent. *Thérèse Raquin* se démarque comme l'œuvre de loin la plus éditée, suivie par des classiques comme *Germinal* et *L'Assommoir*. L'étude finit par quelques réflexions sur la traductologie. La lecture de quelques études récentes sur la traduction de l'œuvre fictive de Zola conduit à l'identification de deux approches différentes : celle qui consiste à focaliser plutôt sur la possible perte de sens causée par les choix erronés du traducteur, celle qui discute plutôt les problématiques mises en relief par la traduction en vue de mieux comprendre la spécificité du texte source. Cette dernière approche se centre davantage sur la poétique de l'auteur et semble alors préférable à adopter dans les études littéraires.

This survey of the editions of Zola's works in Swedish indicates that Zola was very present in the literary field from the first translation in 1879 (*L'Assommoir*) to the 1930' approximately, a presence fortified by the Dreyfus affair. The statistics also seem to imply a possible influence of the debate on *La Terre*, as this novel wasn't translated until 1917 and its publication in France was followed by a rupture of the translations of Zola in Sweden between 1886 and 1891. During the rest of the period up to the recent days, Zola has shown a comparable presence to other French realist writers as Balzac or Flaubert. The last decades increase of editions is largely explained by the use of digital formats, whereas the traditional paper edition diminish. *Thérèse Raquin* stands out as the most edited work, followed by classics as *Germinal* and *L'Assommoir*. The study ends with a methodological reflection on translation studies. Following some recent studies on questions regarding the translation of Zola's

¹ Stockholms universitet.

fictional work, two main approaches are distinguished: focalisation on the possible loss of meaning arising from the erroneous choices of the translator, discussion of the questions arisen by the translation in order to better understand the specificity of the original text. The latter underlines the poetics of the author to a larger degree and might thus be preferable in literary studies.

Zola vivant

Zola est introduit en Suède au cours de la période où il se fait véritablement un nom en France : le premier commentaire sur son œuvre, publié dans le journal *Post-och Inrikes-tidningar* le 25 avril 1877, porte sur la parution en France de *L'Assommoir*². Le moment lui est propice. Grâce à son engagement social et à sa volonté de montrer tous les côtés de l'être humain, il sera une grande source d'inspiration pour la « percée moderne »³ en Scandinavie, mouvement littéraire proche du naturalisme français. Face à l'académisme conservateur et idéaliste, qui fustige bien entendu les œuvres de Zola en raison de leur dimension immorale et de leur bassesse, la nouvelle génération est ouverte aux idées de cet écrivain « provocateur ». L'exemple le plus connu est sans doute Strindberg, qui est même accusé d'avoir imité *L'Assommoir* (accusation qu'il réfute violemment, par ailleurs) dans son roman *La Chambre rouge* en 1879, l'année même des premières traductions de Zola en suédois (entre autres de *L'Assommoir*, justement).

Une fois lancé, Zola semble s'imposer d'emblée sur le marché littéraire en Suède. L'année suivante, en 1880, la version théâtrale de *L'Assommoir* remporte un vif succès à Stockholm. Les traductions des *Rougon-Macquart* se font régulièrement jusqu'au milieu des années 1880, où l'on aura déjà traduit une dizaine de romans de Zola (y compris quelques anciens *Rougon-Macquart*, ainsi que *Thérèse Raquin*). De plus, un certain nombre de nouvelles sont publiées dans des quotidiens divers. Zola reste ensuite très présent dans la vie littéraire en Suède jusqu'à sa mort, date où une grande partie de son œuvre en prose est traduite en suédois : presque tous les *Rougon-Macquart*, les *Trois villes* et les *Évangiles*, ainsi qu'un bon nombre de nouvelles⁴. Manquent seulement, et encore aujourd'hui, certains écrits composés avant *Les Rougon-Macquart* (pour un tableau des premières traductions de Zola, voir Fig. 1).

² Soulignons que l'élite intellectuelle de l'époque lisait bien le français ; elle suivait aussi attentivement les débats littéraires à l'échelle européenne.

³ Le terme vient du critique danois Brandes. Pour le climat littéraire en Suède, voir KRISTINA WINGÅRD, « Le dix-neuvième siècle suédois : courants littéraires et traditions de recherche », *Romantisme*, 1982, n. 37, p. 101-116.

⁴ À titre de comparaison, Michèle Cazaux compte 49 ouvrages de traduction entre 1879 et 1910, chiffre qui semble correct (MICHÈLE CAZAUX, « Zola en Suède », *Revue de littérature comparée*, 1953, n. 4, p. 433).

Romans	FRA	SUE	Écart
La Confession de Claude	1865	non traduit	-
Les Mystères de Marseille	1867	non traduit	-
Thérèse Raquin	1867	1884	17
Madeleine Férat	1868	non traduit	-
La Fortune des Rougon	1871	1883	12
La Curée	1872	1884	12
Le Ventre de Paris	1873	1884	11
La Conquête de Plassans	1874	1900	26
La Faute de l'abbé Mouret	1875	1902	27
Son Excellence Eugène Rougon	1876	1901	25
L'Assommoir	1877	1879	2
Une page d'amour	1878	1879	1
Nana	1880	1880	0
Pot-Bouille	1882	1882	0
Au Bonheur des dames	1883	1883	0
La Joie de vivre	1883	1884	1
Germinal	1885	1885	0
L'Œuvre	1886	1886	0
La Terre	1887	1917	30
Le Rêve	1888	1902	14
La Bête humaine	1890	1903	13
L'Argent	1891	1891	0
La Débâcle	1892	1892	0
Le Docteur Pascal	1893	1893	0
Lourdes	1894	1894	0
Rome	1896	1896	0
Paris	1898	1898	0
Fécondité	1899	1899	0
Travail	1901	1901	0
Vérité	1902	1902	0

Fig. 1 Tableau synthétique des traductions des romans (sont indiqués les années de la parution en France (FRA) et en Suède (SUE) respectivement, ainsi que l'écart des années qui séparent les deux).

Tout en se souvenant que les statistiques ne sont qu'une matière brute qui reste à étudier de près, on pourrait sans doute formuler quelques remarques par rapport au rythme des traductions. Tout d'abord, la traduction des œuvres de Zola se fait vite dans beaucoup de cas⁵. Zola gère fermement les droits de traduction et fournit au fur et à mesure des chapitres de ses romans à l'éditeur. De plus, c'est un auteur populaire, tiré à 2 000 exemplaires⁶. Au total, seize romans paraissent en traduction la même année que sa parution en France ou bien l'année suivante.

D'autres romans tardent à être traduits, et il convient à ce propos de considérer certaines circonstances décisives. Pour *La Fortune des Rougon*, *Le Ventre de Paris* et *La Curée*, qui sont tous traduits durant la production des *Rougon-Macquart*, il s'agit d'une simple reprise des premières œuvres de la série qu'on édite parallèlement à la sortie de nouvelles traductions. Vraisemblablement, le succès des romans ultérieurs a incité l'éditeur à reprendre les volumes antérieurs. La même raison explique l'écart de dix-sept ans entre la parution de *Thérèse Raquin* en Suède et sa sortie en France. Voyant son auteur établi, la maison d'édition a choisi de traduire le « roman de jeunesse » qui a fait le plus de bruit en France.

En revanche, pour les trois volumes antérieurs restants (*La Conquête de Plassans*, *La Faute de l'abbé Mouret*, *Son Excellence Eugène Rougon*), l'écart se creuse bien plus : ils ne seront traduits que vers la fin du siècle. Cela pourrait avoir un rapport avec la pause que nous pouvons identifier entre les années 1886 (*L'Œuvre*) et 1891 (*L'Argent*), période durant laquelle nous ne voyons paraître aucune traduction de Zola, malgré la création de *La Terre*, *Le Rêve* et *La Bête humaine*. Ce hiatus temporaire serait-il la conséquence du débat autour de *La Terre*, avec le Manifeste des Cinq, débat qui s'est propagé en Suède également et qui aurait fait hésiter les éditeurs à entreprendre une traduction de ce roman « putride » ? Seule une étude plus approfondie pourrait donner une réponse satisfaisante à cette question et ainsi donner une idée de l'extension de la « bataille littéraire » à l'époque⁷. Notons simplement, en passant, qu'on parle de ce débat même dans des journaux régionaux

⁵ L'exemple suprême reste « J'accuse », qui sort dans trois journaux le 17 janvier 1898, donc seulement quelques jours après sa publication en France. Le pamphlet attendra ensuite 117 ans avant d'être traduit de nouveau, par ANN-MARIE ÅSHEDEN (ÉMILE ZOLA, *Jag anklagar!... Brev till republikens president*, Stockholm, Uppsala, 2015).

⁶ D'après CAZAUX, *op. cit.*, p. 434. Malheureusement, il n'existe de statistiques ni de vente ni de prêts à la bibliothèque qui permettent d'évaluer de façon plus précise la popularité de Zola.

⁷ Cf. ALAIN PAGÈS, *La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Paris, Librairie Séguier, 1989. Comme l'indique le tableau, *La Terre* ne sera traduit qu'en 1917.

à tirage modeste⁸. Profitons aussi de ce tableau pour observer que rien n'indique que l'affaire Dreyfus aurait constitué un quelconque obstacle à la popularité de Zola. Au contraire, on fait traduire trois anciens *Rougon-Macquart* (*La Conquête de Plassans*, *La Faute de l'abbé Mouret*, *Son Excellence Eugène Rougon*) durant les années où l'affaire Dreyfus bat son plein ainsi que deux des romans écartés pendant 1886-1891 (*Le Rêve* et *La Bête humaine*)⁹. L'image de l'affaire Dreyfus et de Zola reste, bien évidemment, une autre piste à explorer.

Quant à la réalisation des traductions, le format de cet article ne permet pas d'entrer dans le détail des différentes versions. On peut toutefois présupposer l'existence d'un certain nombre de coupures opérées par les traducteurs (ou bien par l'éditeur), suivant la coutume de l'époque. Dans un compte rendu portant sur Maupassant, de 1884, un critique met même en question ce procédé en suggérant que l'éditeur cultive cette pratique par défaut¹⁰. Fait quelque peu étonnant, Franzén relate que Zola n'était pas étranger à ce procédé. À propos de la traduction de *La Joie de vivre*, il déclare dans une lettre envoyée à l'éditeur Bonnier, après avoir rassuré ce dernier sur le contenu moral du roman : « si quelques passages déplaisaient, le traducteur pourrait les couper »¹¹. En tout cas, les traductions de Zola, coupées ou non, sont nombreuses de son vivant. Cela va changer au cours du XX^e et du XXI^e siècle.

Zola vivant ?

Pour répondre à la question posée par la rubrique, nous donnons d'emblée un tableau de toutes les éditions (y compris un certain nombre

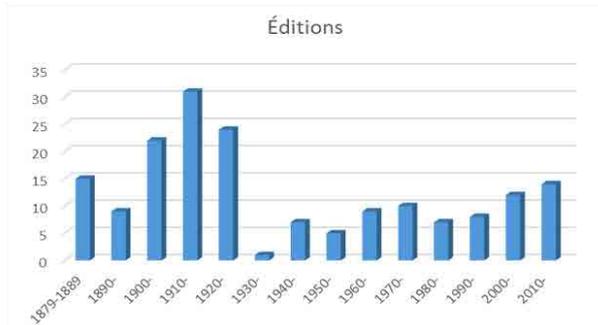
⁸ Par exemple, on peut voir dans le journal *Kalmar* deux articles, l'un centré sur le Manifeste des Cinq et l'autre sur la parution de *La Terre* (le 25 août et le 12 septembre 1887). Zola y est sévèrement critiqué pour l'immoralité du roman.

⁹ Il existe par ailleurs un matériau très propice aux études sur l'image de l'affaire Dreyfus et de Zola en Suède, grâce à l'excellent index *Svenskt pressregister*, établi pour les principaux quotidiens suédois entre 1880 et 1911, qui compte environ 350 entrées uniques relatives à l'affaire Dreyfus (le nombre d'entrées dépasse en fait les 400, mais plusieurs articles sont publiés dans différents journaux, donc 350 articles reste une estimation approximative).

¹⁰ Fait signalé par BRYNJA SVANE, « De första svenska översättningarna av Maupassant », *Årsbok från Kungl. Humanistiska Vetenskapsamfundet i Uppsala*, 2000, p. 97-113. Tout comme Svane, Ulrika Ernstsson démontre que les textes de l'époque subissent des modifications plus ou moins substantielles (« *Madame Bovary* en suédois », *Studia Neophilologica*, n. 79, 2007, p. 54-68). Pour un propos semblable sur la systématisation des coupures, voir CAZAUX (*op. cit.*).

¹¹ NILS-OLOF FRANZEN, « Émile Zola, homme d'affaires. Correspondance inédite avec son éditeur suédois », *Les Cahiers naturalistes*, 1956, n. 4, p. 170.

de rééditions d'anciennes traductions) :



Pour avoir une idée de ce que « valent » ces chiffres, le lecteur pourra les comparer avec ceux d'autres auteurs dits réalistes¹² du XIX^e siècle à l'aide du tableau (Fig. 2).

Quant à interpréter ces statistiques, il est fort difficile de tirer des conclusions sur la constitution du champ littéraire sans avoir étudié ses mouvements et ses modifications en détail. Or, nous pouvons voir que la popularité de Zola, du moins à en juger par le nombre d'éditions, reste patente jusqu'aux années 1930, qui vit une forte baisse, suivie par une période d'éditions plus modeste jusque vers la fin du siècle. Au début du nouveau millénaire, on peut identifier une certaine reprise des éditions, largement due aux nouveaux formats techniques (livres sonores et livres électroniques). Nous comptons dix-sept éditions numériques sur un total de vingt-six éditions, tous formats compris, depuis l'an 2000. Autrement dit, le numérique représente durant cette période environ 65% des éditions.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les années 1930 se distinguent par la quasi-absence d'éditions de littérature réaliste ou naturaliste, à la différence de la décennie précédente¹³. En général, Balzac et Maupassant sont l'objet d'éditions plus fréquentes, notamment les dernières décennies pour ce qui est de ce dernier, fait expliqué en grande partie par les éditions séparées des nouvelles sous format numérique. Les éditions des œuvres de Flaubert ont connu une hausse au cours des années 1950 et 1960 – fait à

¹² Nous utilisons ce terme tout en sachant que Balzac, précurseur du « réalisme », écrit son œuvre pendant la période romantique, que ni Flaubert ni Maupassant ne s'intéressent aux épithètes et que Zola, pourtant l'inventeur du « naturalisme », garde une distance certaine envers toute catégorisation esthétique... Par ailleurs, nous n'avons inclus ni les Goncourt ni Daudet dans le tableau. Les Goncourt sont peu traduits et Daudet tombe dans un certain oubli déjà au début du XX^e siècle.

¹³ Nous ignorons l'étendue de ce phénomène (littérature française ? traductions de fiction en général ?).

PÉRIODE	ZOLA	BALZAC	FLAUBERT	MAUPASSANT
1879*-	15	0	3	5
1890-	9	13	0	7
1900-	22	4	0	9
1910-	31	14	2	8
1920-	24	19	5	29
1930-	1	4	1	0
1940-	7	3	2	12
1950-	5	12	11	18
1960-	9	14	12	18
1970-	10	19	8	16
1980-	7	11	6	7
1990-	8	9	5	7
2000-	12	21	13	12
2010-	14	27	18	59

Fig. 2 Éditions de Zola, Balzac, Flaubert et Maupassant par décennies.

* Nous incluons, par commodité, l'année 1879 dans la première décennie (de 1880) puisque c'est l'année des premières éditions de Zola. Montrer les éditions pour les « années 1870 » ne nous semble pas pertinent.

relier au centenaire de *Madame Bovary* – ainsi que pendant la dernière décennie, suite à une nouvelle traduction de ce même roman et d'une étude popularisant son œuvre écrite par le secrétaire permanent de l'Académie suédoise¹⁴. Il conviendra donc, pour le cas de Zola, de procéder à un inventaire semblable pour relier la politique des éditions à la vie culturelle de telle ou telle période, afin de distinguer des facteurs (adaptations au cinéma et au théâtre, débats intellectuels, etc.) qui pourraient nous aider à en comprendre les variations. Dans l'attente d'une telle étude, nous pouvons néanmoins constater que Zola semble tenir le rang en comparaison de ses confrères.

Jetons aussi un coup d'œil sur les titres traduits et réédités. Tout d'abord, on peut distinguer un petit nombre de romans qui dominent le marché littéraire. Comme on peut s'y attendre, *Thérèse Raquin* est l'œuvre de loin la plus éditée, avec trente-trois éditions, suivie par quelques *Rougon-Macquart* « phares » : *Nana* (22), *Germinal* (15), *L'Assommoir* (13), *Au Bonheur des dames* (11) et *Le Ventre de Paris* (9). Pour les dernières décennies, la domination de *Thérèse Raquin* ne se

¹⁴ Voir FÄRNLÖF, *op. cit.*

laisse pas démentir. Sur les trente-quatre éditions de Zola depuis 1990, ce roman en compte quatorze (ce qui équivaut à plus de 40% des éditions). Ce fait est sans doute à relier à sa présence fréquente dans les programmes universitaires de Littérature comparée, où *Thérèse Raquin* en vient à représenter le projet naturaliste. Ce roman fait aussi partie, avec *Germinal* (2013), *Le Ventre de Paris* (2012) et *L'Assommoir* (2000), des seuls romans de Zola imprimés sous forme de livre au XXI^e siècle¹⁵. En incluant les éditions numériques, on peut ajouter à cette liste *Une page d'amour* (2016), *La Bête humaine* (2009), *Nana* (2007), *Le Rêve* (2006) et *Au Bonheur des Dames* (2005).

Nous pouvons donc identifier une présence notable de Zola, même si elle est partielle. En effet, maintes œuvres ne seront jamais reprises après sa mort. C'est le cas de *La Conquête de Plassans*, *La Débâcle*, *Le Docteur Pascal*, *L'Œuvre*, *La Joie de vivre* et *Pot-Bouille* ainsi que des *Trois villes* et des *Évangiles*. Quant à la réactualisation de Zola par les traductions, le marché littéraire en Suède laisse à désirer : la dernière traduction d'un roman date de 1980 (*Le Ventre de Paris*). À partir des années 1950, on ne trouve en fait que six autres nouvelles traductions : *Thérèse Raquin* (1953), *Au Bonheur des Dames* (1963), *La Bête humaine* (1969), *Nana* (1974), *L'Assommoir* (1975) et *Germinal* (1976). Autrement dit, les éditions modernes reprennent d'anciennes traductions. Enfin, il est difficile d'estimer le nombre de traductions qui existent pour chaque roman. Certaines traductions peuvent s'avérer des versions aménagées d'anciennes traductions, malgré l'information donnée par la maison d'édition¹⁶. Toutefois, *Nana* reste le roman le plus souvent traduit, du fait qu'il compte au moins dix traductions.

Zola traduit

Nous avons repéré deux études qui portent spécifiquement sur la difficulté de traduire Zola en suédois : la thèse récente d'Olsson Lönn sur *Thérèse Raquin* et l'article de Cariboni Killander sur l'itératif zolien dans *Nana*¹⁷. Comme elles se distinguent à la fois par la méthode choisie et

¹⁵ *Thérèse Raquin* compte même quatre éditions (2004, 2010, 2015, 2017). On a aussi traduit un recueil de nouvelles récemment, *Monsieur Chabres skaldjur och andra berättelser* (traduction par ELSE MARIE GÜDEL-BRUHNER), Stockholm, Atlantis, 2012.

¹⁶ Voir par exemple ERNSTSSON, *op. cit.*, par rapport aux traductions de *Madame Bovary* et EVA M. OLSSON LÖNN, *Thérèse Raquin d'Émile Zola : répétitions lexicales, réseaux sémantiques et leurs traductions suédoises*, Stockholm, Université de Stockholm, 2013.

¹⁷ OLSSON LÖNN, *op. cit.* ; CARLA CARIBONI KILLANDER, « Comment traduire en suédois l'imparfait itératif ? L'exemple de la première traduction suédoise de *Nana* », in *Réalisme, naturalisme et réception - problèmes esthétiques et idéologiques envisagés dans une perspective*

l'étendue du travail, nous les commenterons séparément tout en élaborant quelques réflexions sur la méthodologie des études concernant la traduction d'œuvres littéraires.

Olsson Lönn étudie les trois traductions de *Thérèse Raquin* (Tom Wilson, 1884 ; Göte Bjurman, 1911 ; Ann Bouleau, 1953) dans le but de voir si certains lexèmes sont fidèlement traduits. Il s'agit de *leitmotivs* (par exemple : sang, cou, soleil) et de la plupart des *couleurs* qui figurent dans le roman. Le point de départ méthodologique repose sur l'idée que la traduction sera plus ou moins faussée si l'on ne traduit pas ces lexèmes fidèlement, c'est-à-dire de façon conséquente, en respectant leur symbolique latente. Procédant ainsi, Olsson Lönn aboutit à deux résultats principaux. En s'inspirant des études d'Henri Mitterand sur les symétries zoliennes et d'Alain Pagès sur la construction en voûte des romans de Zola¹⁸, elle argumente que la structure actantielle va jusqu'à s'écrouler si certains *leitmotivs* ne sont pas traduits systématiquement durant le roman entier. Elle conclut aussi sur la qualité insuffisante des traductions existantes et recommande d'établir une nouvelle traduction de *Thérèse Raquin*.

Passons vite sur le premier propos, qui force un peu trop le cadre théorique choisi. Si l'on peut bien admettre que la richesse symbolique et la symétrie de la composition se trouvent affaiblies par tel choix du traducteur, il semble bien plus difficile d'adhérer à l'idée que la structure actantielle ne serait plus valable en conséquence d'une traduction légèrement approximative de certains passages¹⁹. En revanche, pour ce qui concerne les traductions des couleurs notamment, il reste effectivement très difficile de transférer pleinement toutes les significations d'une œuvre de nature esthétique dans une autre langue. Olsson Lönn met par exemple en relief la problématique de la traduction du mot "fauve", pour lequel il n'existe aucune équivalence en suédois qui possède les acceptions et les connotations (notamment érotiques) françaises.

scandinave, française ou comparative (éd. BRYNJA SVANE & MORTEN NØJGAARD), Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2007, p. 270-289. Mentionnons aussi la discussion entre Lars Wollin et Brynja Svane sur un passage précis de Zola traduit en suédois (voir *infra*), dans SVANE & NØJGAARD (*op. cit.*) : WOLLIN, « When the publishers took over the scene », p. 87-107 ; SVANE, « La fidélité infidèle et le scalpel comparatif », p. 296-311.

¹⁸ HENRI MITTERAND, « Corrélations lexicales et organisation du récit : le vocabulaire du visage dans *Thérèse Raquin* », *La Nouvelle Critique*, Novembre 1968, « Linguistique et littérature » ; ALAIN PAGÈS, « Rouge, jaune, vert, bleu. Étude du système des couleurs dans *Nana* », *Les Cahiers Naturalistes*, 1975, n. 49, p. 125-35.

¹⁹ Ici, Olsson Lönn semble quelque peu confondre les fonctions du personnage et la configuration du récit. Même si l'on traduit tel attribut de l'anti-sujet par le mauvais terme dans tel passage, il occupera néanmoins ce même rôle actantiel dans la structure du récit. Pour changer ce statut, il faudra modifier ses actions principales dans le récit, non sa configuration détaillée.

Cependant, aussi juste que soit cette remarque (et bien d'autres faites par Olsson Lönn), il importe de discuter la visée de ce type d'étude qui se concentre sur les "défauts" des traductions et ses "effets" sur le lecteur. Le point de départ semble résider dans la conviction du chercheur d'avoir identifié la façon "correcte" de traduire l'œuvre étudiée. Dans tel passage, tel mot posséderait un sens profond, symbolique, etc., qu'il faudrait traduire conformément à sa signification et sa fonction originales. Même si un tel propos n'est pas forcément faux, il dérive de l'interprétation, donc de l'appréciation d'un objet esthétique. Qu'il s'établisse un consensus autour de cette interprétation ou non ne change pas les données : il s'agit toujours d'une lecture que l'on ne pourra présenter comme la « bonne » traduction à opérer²⁰. C'est pourquoi le chercheur qui aborde les traductions de façon trop normative risque d'identifier ce qu'il appelle des « pertes de sens ». Or, ces pertes ne sont en fait pas autre chose que le résultat du décalage entre la traduction faite et la traduction telle que le chercheur aurait souhaité la voir effectuée, d'après sa propre interprétation. Il s'agirait, en fin de compte, de deux interprétations en conflit, celle du traducteur et celle du chercheur, non d'une solution déficitaire opposée à la solution correcte²¹. Il nous semble important de souligner cet aspect, car bien souvent dans ce genre d'étude, le chercheur présente son argument comme s'il était le résultat d'une description objective du texte source, objet parfaitement saisissable. Il nous semble que l'œuvre littéraire échappe par définition à une telle approche épistémologique.

Quant aux conséquences d'une traduction faussée, on peut bien constater une perte de sens dans le cas où un mot, voire un passage, serait mal traduit ou omis. De même, on peut constater que tel lectorat n'aura

²⁰ C'est l'argument avancé par WOLLIN (*op. cit.*, p. 105) sur la traduction stylistiquement "infidèle" d'un passage de *Docteur Pascal*: « The Swedish text [...] is, it was argued particularly by French scholars, something quite else than it pretends to be : "ce n'est pas Zola". I prefer adopting a negative attitude towards this evaluation of a literary translator's achievement. [...] His "failure" to copy some particular stylistic devices of the French source text is interesting but nothing to be blamed; the ideal way of translatorial behaviour in such cases is, as we all know, hardly a matter of agreement ». [« Le texte suédois est, cela a été particulièrement discuté par les chercheurs français, quelque chose de sensiblement différent de ce qu'il prétend être: "ce n'est pas Zola". Je préfère adopter une attitude négative à l'égard de cette évaluation de la réalisation d'un traducteur littéraire. [...] Son "échec" à imiter certains dispositifs stylistiques propres au texte source français est intéressant mais n'a rien de blâmable; il est difficile de s'accorder, nous le savons bien, sur la manière idéale de se comporter en traduisant dans de tels cas »].

²¹ La discussion menée par SVANE (« La fidélité infidèle et le scalpel comparatif », *cit.*, p. 308-310) nous semble un exemple parlant de ce phénomène. Aussi remarquable et érudite que soit la lecture de Svane, celle-ci reste une interprétation du texte et pourra de ce fait difficilement servir de "corrigé" au traducteur.

pas accès au texte source dans sa totalité et qu'il ne pourra donc se faire qu'une image partielle ou incomplète de l'œuvre. Or, il est impossible de mesurer quel serait l'effet de lecture provoqué, parce qu'il n'existe aucun point comparatif stable à partir duquel on pourrait mesurer cet effet (cela nécessiterait deux groupes de lecteurs parfaitement homogènes, ayant tous la même capacité de lecture, possédant le même bagage culturel, cultivant la même représentation virtuelle du réel à travers la lecture, etc., dont on pourrait ensuite comparer les réactions par rapport à l'œuvre lue). Surtout, rien ne permet de décider dans quelle mesure cette image incomplète influencerait la réception d'un auteur (tout simplement parce qu'il n'existe aucun point de comparaison)²².

Ces objections ne doivent d'aucune façon obscurcir les nombreux mérites de l'étude d'Olsson Lönn ; elles visent simplement à mettre en question un certain discours théorique et méthodologique un peu trop imprécis, qui pourrait porter atteinte à la validité des études sur les "traductions déficitaires". En prolongeant cette pensée, il nous semble qu'on aurait tout intérêt à rediriger les études de traduction littéraire vers le texte source et les spécificités de la création originale. C'est-à-dire qu'au lieu de se concentrer sur les "défauts" de la traduction et sur les prétendus "effets" sur le lecteur, il pourrait être plus fructueux de mettre en relief les caractéristiques de la création littéraire originale. Une telle approche voit dans l'étude de la traduction un moyen plutôt qu'un but. Elle vise à clarifier des particularités du texte source et des conditions de traduction, au lieu de partir de ces paramètres afin d'arriver à des réflexions quelque peu approximatives sur le texte cible et ses effets de lecture.

L'étude sur Balzac de Svane va en partie dans ce sens, c'est-à-dire vers une connaissance de l'auteur traduit²³. Dans un relevé détaillé de deux traductions du *Lys dans la vallée*, elle discute de la difficulté à transférer la dimension "culturelle" et "référentielle" du texte. À ce propos, Svane se pose, avec raison, la question de savoir s'il est vraiment possible de « créer un texte compatible avec les normes de la langue cible et de la culture liée à cette langue »²⁴. Cela a des conséquences évidentes pour l'appréhension de tout texte réaliste.

²² L'affirmation de SVANE (*ibid.*, p. 310), « Si Lundquist avait choisi une autre approche (plus exhaustivement fidèle à Zola), il est très probable que cet auteur aurait été moins lu, moins connu et moins respecté en Suède », doit être considérée comme une spéculation intéressante mais sans grande valeur scientifique (surtout s'il ne s'agit pas d'omissions importantes, mais de choix stylistiques).

²³ SVANE, « Le réalisme de Balzac traduit en danois et en suédois. Analyse de deux traductions de Balzac : *Le lys dans la vallée* », in *Aspekter av litterär översättning* (éd. OLOF ERIKSSON), Acta Wexionensia, Växjö University Press, 2001, n. 11, p. 112-134.

²⁴ *Ibid.*, p. 133.

Svane cerne bien la spécificité de la tâche du traducteur dans ce cas précis :

« Pour pouvoir traduire la complexité du réalisme avec toutes les conséquences dues à l'influence du romantisme ou du symbolisme, le traducteur doit comprendre à fond le caractère double de certaines expressions et être capable de juger non seulement de la valeur sémantique de ces expressions, mais aussi de leur valeur stylistique et innovatrice par rapport au développement de l'écriture littéraire du XIX^e siècle »²⁵.

Ainsi Svane ne repère pas les difficultés textuelles seulement pour évaluer le résultat de la traduction, mais aussi pour analyser et contextualiser l'esthétique balzacienne. Pour sa part, Jonasson nous fournit une autre perspective importante en analysant des difficultés proprement linguistiques concernant la transposition d'un texte français en suédois²⁶.

Cela nous amène à la deuxième étude consacrée aux traductions de Zola, celle de Cariboni Killander, qui constitue pour ainsi dire une synthèse de l'approche esthétique et linguistique. Dans une étude précise de *Nana*, Cariboni Killander discute de l'emploi de l'itératif dans quelques passages, non pour évaluer seulement la qualité de la traduction, mais aussi pour réfléchir sur l'écriture zolienne :

« l'intérêt d'une telle confrontation réside entre autres dans la possibilité de faire ressortir, par contraste, des aspects de l'itératif liés à l'emploi particulier qu'en fait Zola et de mieux saisir par là la spécificité du texte original »²⁷.

Cette approche est donc un parfait exemple du genre d'étude pour lequel nous venons d'argumenter : elle va du texte source au texte cible pour ensuite revenir au texte source.

Laissant de côté les effets de lecture sur les lecteurs virtuels, Cariboni Killander explique le problème linguistique apparenté à la traduction de l'itératif chez Zola : comme le suédois ne possède qu'un seul temps grammatical pour rendre les événements du passé articulés en français par l'imparfait et le passé composé, la dimension aspectuelle d'une série d'événements risque d'être absorbée par la dimension temporelle, c'est-à-dire que le temps grammatical du passé en suédois tend à gommer l'alternance

²⁵ *Ibid.*, p. 115.

²⁶ KERSTIN JONASSON, « Traduction et point de vue narratif », in *Aspekter av litterär översättning* (éd. Eriksson), Acta Wexionensia, Växjö University Press, n. 11, 2001, p. 69-81. Il s'agit, en l'occurrence, du déterminant démonstratif : « Il semble bien que le caractère déictique du déterminant démonstratif soit exploité par certains auteurs français de récits pour obtenir un point de vue subjectif, qui semble difficile parfois à traduire tel quel dans une autre langue comme le suédois » (p. 79).

²⁷ CARIBONI KILLANDER, *op. cit.*, p. 274.

aspectuelle entre l'imparfait et le passé composé du texte source. Cela peut contribuer à faire primer l'aspect linéaire du récit sur le cyclique, et ainsi à produire une autre configuration temporelle que celle du texte source. Tout ceci est intimement lié à l'esthétique de Zola (et du régime réaliste en général), où les séries itératives s'opposent systématiquement à l'événement singulatif, pour créer des effets de relief au niveau de l'intrigue, comme le note Cariboni Killander :

« Le fait de passer d'une série itérative à un des items de cette série correspond à un effet de zoom qui trouve généralement sa raison d'être dans l'intérêt particulier qui s'attache à l'item isolé dans la série. C'est ainsi que cette transition au niveau formel accompagne souvent, au niveau des contenus, le passage de l'habitude à son exception, de la norme à sa transgression, du banal et du répétitif au notable et à l'extraordinaire »²⁸.

Ressort de cette citation toute la portée de la problématique : la traduction risque de ne pas mettre en relief des endroits-clés où telle habitude (par exemple : les sorties de Nana) aboutit à un événement important (par exemple : une rencontre importante), ou bien, à l'inverse, de mettre en relief un élément d'arrière-plan par la singularisation d'un épisode itératif. Ce décentrage de la composition de l'intrigue peut créer un décalage bien différent de celui qu'on peut occasionnellement détecter dans la traduction de *Thérèse Raquin* (et qui concerne le faible rendement de tel motif). L'alternance entre l'itératif et le singulatif relève d'un mode de composition à portée plus vaste que la configuration des motifs (qu'il s'agisse de *leitmotivs* ou non), puisqu'elle influence fortement la "hiérarchisation" des informations discursives entre elles par rapport à l'intrigue. En revanche, l'omission ou la variation "infidèle" de tel mot dans tel passage concerne plutôt la question du *degré d'information* d'une unité *unique* dans la composition (par exemple la description d'un personnage).

On peut donc détecter une différence de portée entre les deux études présentées : quelque peu paradoxalement, la brève étude de Cariboni Killander cerne une dimension plus étendue de la poétique de Zola que la thèse d'Olsson Lönn. Cela ne revient pas à établir une hiérarchie entre ces deux études. Toutes les deux s'interrogent sur les problèmes liés à la traduction de Zola en suédois, chacune avec sa méthodologie spécifique. L'étude d'Olsson Lönn, par son ambition affichée de réfléchir sur le degré de fidélité du symbolique chez Zola, tend dans une plus large mesure vers une problématique de la traductologie ; Cariboni Killander, par son ambition de mieux saisir l'originalité de Zola par contraste, tend à son tour vers une problématique littéraire. L'une va plutôt du texte source vers le texte cible ; l'autre plutôt du texte cible au texte source.

²⁸ *Ibid.*, p. 287.

À condition de présenter consciemment les limites de chaque approche et des possibilités de traduire les textes en suédois, compte tenu des conditions esthétiques, référentielles et linguistiques qui prévalent dans tel cas particulier, elles sont toutes les deux légitimes. À ce propos, on peut encore une fois souligner l'importance des réflexions méthodologiques de Cariboni Killander et de Svane.

Conclusion

Au terme de ce relevé des traductions, des éditions et des études traductologiques, nous pouvons constater la présence continue de Zola en Suède, aussi bien dans le champ littéraire que dans le monde universitaire. Amplement traduit lors de son vivant, Zola tient ensuite son rang parmi les « romanciers du réel »²⁹, malgré une baisse importante du nombre d'éditions des œuvres de l'auteur dans les années 1930, baisse après laquelle le nombre de traductions et d'éditions restera plus modeste. L'activité éditoriale passe ensuite notamment par les rééditions de quelques romans-clés, dont *Thérèse Raquin* reste l'œuvre la plus en vogue, suivie par des classiques comme *Germinal* ou *L'Assommoir*. Les quinze dernières années ont aussi vu la multiplication des éditions numériques, faites à partir de traductions plus ou moins datées. Zola a aussi constitué la matière de plusieurs études portant sur la difficulté de traduire son écriture. À ce propos, nous avons vu s'esquisser deux approches différentes, qui mettent l'accent soit sur le texte cible (en raisonnant surtout sur les effets qui proviendraient de tel choix du traducteur) soit sur le texte source (en se centrant plus sur la poétique de l'auteur).

Quant aux futures analyses, elles pourraient s'orienter, d'une part, vers les études de la réception (par le biais de l'approche sociologique et des transferts culturels) et, d'autre part, vers les études linguistiques et culturelles (par le biais de la traductologie et de la poétique). Tout d'abord, des écarts notables dans la traduction de certains *Rougon-Macquart* nous ont conduit à nous interroger sur l'impact en Suède de la bataille littéraire menée en France autour de la publication de *La Terre*, ainsi que sur l'apparente réactualisation de Zola lors de l'affaire Dreyfus. Il appartient à une future étude d'éclaircir ces questions. Pour les fluctuations permanentes durant les décennies, nous avons aussi signalé la nécessité d'étudier en détail les causes possibles des modifications du champ littéraire.

²⁹ C'est la notion employée par JACQUES DUBOIS dans son étude sur un choix d'écrivains français : *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

En commentant la récente thèse sur la traduction en suédois de certains motifs dans *Thérèse Raquin*, nous avons enfin voulu problématiser ce parti pris méthodologique qui consiste à partir de la valeur sémantique de tel lexème isolé du récit original pour ensuite focaliser sur le degré de réussite du traducteur et spéculer sur les effets possibles d'éventuelles "pertes" de sens pour le lecteur virtuel. À bien réfléchir, ce genre d'étude repose sur un parti pris interprétatif que l'on pourrait remettre en question et qui risque d'aboutir à une hypothèse impossible à vérifier. Nous avons argumenté pour le procédé inverse, c'est-à-dire celui qui consiste à poser les difficultés de traduction comme un indice révélateur qui appelle une réflexion sur le texte original. Un tel mouvement vise en dernier lieu à remettre le texte cible en relation avec ses *sources* : l'auteur, l'esthétique et la langue. Finalement, c'est peut-être par l'apparent détour que constituent les transferts linguistiques et culturels que nous pourrions encore mieux entrer au cœur de la création littéraire originale de l'écrivain.

Traduire en russe la poétique zolienne : l'exemple de Rome

Sophie Guermès¹

ABSTRACT

La traduction de *Rome* dont il est ici question fait partie des *Œuvres complètes* de Zola publiées en URSS en 1965. Elle relève de ce qu'Yves Bonnefoy désignait dans *La Communauté des traducteurs* (2000) comme une « tradition altruiste ». L'article propose un bref historique des traductions russes de *Rome* entre 1896 et 1965, puis donne les résultats d'une petite enquête menée à propos des deux traducteurs les plus récents : c'est le volet sociologique de l'étude, qui précède des éléments d'analyse de la poétique du texte : rythmes, dans le récit comme dans les dialogues, images, style indirect libre.

The translation of *Rome* commented here appeared in the *Complete Works of Zola* in Russian in 1965. It falls within the « altruistic tradition » which Yves Bonnefoy evoked in *The Community of the translators* (2000). The text proposes a brief historical overview of the Russian translations of *Rome* between 1896 and 1965, then gives the results of a small investigation led about the most recent both translators : it is the sociological part of the study. The way the poetics of the text was restored is also explored, by taking the example of the rhythms, in the narrative as in the dialogues, as well as of some images, and a particular, difficult to translate shape of speech, the free indirect discourse.

Dans *La Communauté des traducteurs*, Yves Bonnefoy, grand poète mais aussi grand traducteur, avait établi une distinction entre ceux qui, comme lui, transposaient une œuvre en la recréant, ayant avant tout un souci de poésie, et ceux qui traduisaient

« par intérêt pour une pensée, pour le témoignage qu'apporta l'écrivain sur sa société ou soi-même, pour l'œuvre d'art qui en résulta ; et dans ce cas c'est travailler par dévouement aussi, si ce n'est pas surtout : il y a eu au début de l'entreprise le désir de communiquer à un lecteur qui n'accède pas à des textes ce que l'on comprend de ceux-ci. Bénie soit cette tradition altruiste, sans laquelle, pour ma part, je ne saurais rien de Dostoïevski et presque rien de Kafka ou de Cervantès »².

¹ Université de Brest.

² YVES BONNEFOY, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, PUS, 2000, p. 8.

Pour ce type de traducteurs, il s'agit surtout de refaire le chemin, ce qui ne minimise pas le travail d'écriture puisque, écrivait encore Yves Bonnefoy, « tout grand roman est poème »³.

Le cas de la traduction de *Rome* qui va être évoquée relève vraiment de la « tradition altruiste ». Il s'agit de celle que l'on trouve le plus couramment encore en Russie, et il ne semble pas qu'on ait, depuis sa parution en 1965, traduit une nouvelle fois le deuxième volume des *Trois villes*⁴. La postface à son édition a été écrite par un grand universitaire, Efim Etkind, quand il enseignait encore en URSS (à l'Institut pédagogique Herzen de Leningrad, équivalent soviétique de l'École normale supérieure Ulm) ; proche de Soljenitsyne et de Brodsky, il fut banni de son pays en 1974, et poursuivit sa carrière à l'université de Nanterre. Etkind connaissait bien Zola, pour lui avoir consacré sa première thèse en 1947 (« Les romans de Zola des années 1870 et le problème du réalisme »), avant ses deux autres thèses sur « la stylistique comparée comme fondement de la traduction » (soutenue en URSS en 1965) puis sur « La matière du vers et les problèmes de la traduction poétique » (soutenue à la Sorbonne en 1975). De Zola, il traduisit lui-même *Le Naturalisme au théâtre*, et préfaça en 1957 une traduction parue à Moscou d'*Une page d'amour*⁵. Le texte de la postface à la traduction russe de *Rome* est assez long, et à la fin, Etkind énumère les premières traductions de ce roman – les, car elles ont été nombreuses : il y eut d'abord une publication en périodique, dès 1896 : la traduction de Vladimir Lioubich Rantsov⁶ dans le *Bulletin de littérature étrangère*, à Saint-Petersbourg ; une autre traduction, la même année, a été assurée par E. M. Polivanova (qui traduisit aussi *Paris*), aux Impressions universitaires, à Moscou ; on trouve également des traductions de *Rome* dans la revue *La Bibliothèque domestique* et dans la revue *Le Lecteur* (six livraisons : n^{os} 18-23) ; puis en volume, dans la collection de livres du journal *Novosti* – il s'agit de la première traduction en volume. Publiée à Saint-Petersbourg en 1896, elle figure encore sur les

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ Tatiana Sviatoslavovna Stoudenko, qui a publié la plus récente – à ma connaissance – étude en russe sur *Rome*, a travaillé sur la traduction de 1965 : cf. Татьяна Святославовна Студенко, « Специфика мотивной структуры романа Эмиля Золя *Рим* (1896) » ; « Les caractéristiques de la structure du roman *Rome* d'Émile Zola », 1896), *Веснік БДУ*. Сер. 4, 2006, n. 3 (Revue de l'université d'État de Biélorussie, série 4, 2006), p. 24-29.

⁵ Cette préface est signalée dans « Zola en Russie », Bibliographie établie par la Bibliothèque d'État de littératures étrangères, en juin 1960 (*Les Cahiers naturalistes*, n. 20, 1962, p. 183).

⁶ De Zola, il avait traduit *La Bête humaine* [Человек-зверь], en 1890, puis *Le Docteur Pascal* ; après *Rome* il a traduit *Paris*, et *Fécondité*. Rantsov, également traducteur de Molière et de Hugo, était aussi écrivain, et traducteur de l'anglais (de Dickens et de Mark Twain notamment).

sites russes de vente de livres. En observant la couverture, on s'aperçoit que le nom du traducteur n'y est pas mentionné ; il l'est toutefois à l'intérieur du livre, et il s'agit de Rantsov. *Rome* paraît donc la même année en France et en Russie ; c'était la coutume, dans ce pays comme dans beaucoup d'autres, depuis que Zola était devenu mondialement célèbre. Dans ce cas, on peut d'autant plus admirer la rapidité de la traduction que *Rome* est le plus long roman de Zola. Puis, une nouvelle édition a paru en 1898, chez un autre éditeur pétersbourgeois, N. Mertz ; en 1903-1904, une autre traduction est sortie aux éditions Fuchs, due à S. Zelinsky et L. Cholchansky, et encore une autre, de Lev Oumants, en 1906. Sans en faire un inventaire exhaustif, Etkind précise que d'autres [« и другие »⁷] ont encore été publiées. En revanche, il ne mentionne pas celle qu'il postface, sans doute parce que la signaler lui semblait superflu.

La couverture de la traduction russe de *Rome*, parue chez Novosti en 1896, est ainsi libellée :

« Émile Zola, Rome, Nouveau roman
Saint-Pétersbourg »

Dans le grand monde russe, on parlait français ; mais toute la Russie cultivée ne se limitait pas à la haute société : le roman en traduction russe a trouvé de nombreux lecteurs, et c'est la raison pour laquelle il y a eu de si nombreuses traductions. Pour celle de 1898, toujours à Saint-Pétersbourg, la couverture indique « roman » et non plus « nouveau roman ».

Un rappel, avant d'aborder la traduction de 1965 : Zola a reconnu dans une lettre⁸ avoir été plus vite apprécié en Russie que dans son propre pays ; et cent ans plus tard, au début des années 1980, il était l'un des deux écrivains français les plus lus en Union soviétique⁹. Son nom était même un prénom, donné par des parents certainement très marqués par *Germinal* et par *Travail*. Efim Etkind écrit dans sa postface de la traduction de *Rome* : « Zola était si populaire en Russie qu'on le considérait presque comme un Russe »¹⁰. Zola a entretenu des relations

⁷ ЕФИМ ЕТКИНД [Ефим Григорьевич Эткинд], Собрание сочинений в двадцати шести томах. т.18. Рим, Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1965.

⁸ Lettre à Léon Plass, avant le 30 novembre 1891 : « J'ai été aimé en Russie avant d'être aimé en France, et j'en garde l'éternelle reconnaissance ». ÉMILE ZOLA, *Correspondance*, éd. BARD H. BAKKER, Paris, Presses du CNRS/ Presses de l'université de Toronto, t. VII, 1989, p. 222.

⁹ L'autre était Françoise Sagan. Cette information était donnée par leurs professeurs à des élèves, dont je fis partie, qui apprenaient le russe au collège et au lycée, à Bordeaux, et qui voyagèrent dans le pays, peu avant la fin de l'ère soviétique.

¹⁰ Etkind, cit. : « Золя был настолько популярен в России, что считался почти русским автором ». C'est moi qui traduis.

épistolaires régulières avec des écrivains et des journalistes russes, en particulier dans la période de son essor en Russie, entre 1874 (la première lettre à Tourguéniev date du 29 juin) et 1883 (il écrit encore à Tourguéniev le 22 mars ; l'écrivain russe mourra le 3 septembre). À la fin du siècle, il était avec Tolstoï le seul romancier qui soit aussi un guide spirituel¹¹ ; et l'affaire Dreyfus eut un grand retentissement en Russie¹².

Rome, souligne Etkind, avait retenu l'intérêt de nombreux critiques lors de sa parution¹³. Dans l'entre-deux-guerres, Mark Eichenholtz édita des œuvres de Zola (1928-1935), en coordonna les traductions, et publia, notamment, l'article « Le problème Zola vu de l'URSS »¹⁴, en 1933 ; tout en préparant un livre sur la méthode de Zola, qui prenait appui sur l'examen des dossiers préparatoires, il publia en 1939 une longue présentation des *Trois villes*, « Романы *Лурд, Рим, Париж* Э. Золя и их судьба в России »¹⁵ [« Les romans Lourdes, Rome, Paris d'Émile Zola et leur fortune en Russie »], avec la collaboration de sa femme Teodora Jannovna Eichenholtza¹⁶. Le travail d'Eichenholtz était très bien documenté et informé : il avait consulté les manuscrits déposés par Alexandrine Zola¹⁷ à la bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence, et inséré quelques illustrations reproduisant des pages des dossiers préparatoires. Il proposait des traductions d'extraits de ceux-ci¹⁸. C'était tout à fait nouveau en URSS, mais on ne

¹¹ Cf. les actes de la journée d'étude *Zola et Tolstoï* que j'avais organisée le 18 octobre 2013 à l'École normale supérieure Ulm (*Les Cahiers naturalistes*, n° 89, 2015, p. 4-123).

¹² Voir l'article de FRANÇOIS-XAVIER COQUIN, « Les échos de l'affaire Dreyfus en Russie », in *L'affaire Dreyfus et l'opinion publique : en France et à l'étranger*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (dir. MICHEL DENIS, MICHEL LAGRÉE, JEAN-YVES VEILLARD), 1995. Nouvelle édition en ligne : <<http://books.openedition.org/pur/16528>> (dernier accès : 31.07.2017).

¹³ ETKIND, cit. : « Рим привлек интерес многих критиков ».

¹⁴ MARK EICHENHOLTZ [Марк Давидович Эйхенгольц], « *Le problème Zola vu de l'URSS* », in *La Littérature internationale : organe central de l'Union internationale des écrivains révolutionnaires*, n° 1, 1933, p. 129-146. Pendant et après la guerre, il publia plusieurs ouvrages sur *Zola : le laboratoire créateur d'Émile Zola* [*Творческая лаборатория Э. Золя*], Moscou, L'écrivain soviétique, 1940 ; *Émile Zola*, Moscou, Éditions d'État des Belles-Lettres, 1946 ; *Émile Zola, pour le 50^e anniversaire de sa mort*, Moscou, Znanie, 1952. Il écrit également sur Flaubert.

¹⁵ Cette longue étude fut publiée dans *L'Héritage littéraire*, t. 33-34, « La culture russe et la France » [Литературное наследство. Том 033 - 034. Русская культура и Франция], Moscou, Éditions de l'Académie des sciences d'URSS [Издательство Академии наук СССР], 1939, p. 457-590.

¹⁶ Celle-ci rédigea les pages 462-468, 519-551, 567-572, et 574. Cf. *Библиография*, Москва, 3 (362), МАЙ-ИЮНЬ 2009 [*Bibliographie*, Moscou, 3 (362), mai-juin 2009], p. 154.

¹⁷ Il évoque ce legs, et ajoute qu'Alexandrine est morte en 1925 – date encore récente au moment des recherches d'Eichenholtz.

¹⁸ Il précise au début de son étude que les extraits des dossiers préparatoires de *Lourdes* et de *Rome*, largement cités, ont été traduits par I. Tsypina, et ceux de *Paris* par T. Irinova.

trouve pas non plus ailleurs à cette époque l'équivalent d'un tel travail, à l'évidence influencé par la publication de l'édition Bernouard¹⁹ en France. Eichenholtz explique, au début de cette analyse des *Trois villes*, ce qu'est un dossier préparatoire, et en donne le plan général, avant d'entrer dans les détails²⁰. Pour ce qui concerne *Rome*, après avoir présenté le roman, qu'il résume²¹, il donne la traduction de son Ébauche, avant et après le séjour de l'écrivain à Rome²². Il insère aussi une caricature parue peu de temps avant la publication de *Rome*, dans le supplément du *Temps nouveau* daté du 24 février 1896, et intitulée « Un homme qui n'a pas été reçu par le pape » ; la légende précise aussi : « le roman d'Émile Zola *Rome* va bientôt paraître »²³. On y voit encore l'écrivain en pèlerin, portant au bras un chapelet, marchant appuyé sur deux bâtons, dont l'un a la forme d'une crosse. Puis une autre caricature parue dans *Strekoza* (n. 47 de 1897) le montre

¹⁹ ÉMILE ZOLA, *Œuvres complètes*, notes et commentaires de Maurice Le Blond, 50 volumes, Paris, Bernouard, 1927-1929.

²⁰ P. 462-468, il donne, en traduction russe, le texte de l'Ébauche générale des *Trois villes*, puis, p. 469-483 celle de *Lourdes*, accompagnée (p. 474) d'une reproduction du dessin de Steinlein paru en avril 1894 dans le *Gil Blas* illustré, ainsi que de la caricature de Zola déguisé en moine (œuvre du dessinateur A. A. Laboudz : A. A. Лабудзъ), tenant une petite fille portant un chapeau sur lequel est écrit Nana, et heurtant à la porte d'un monastère baptisé « Vatican », parue dans le n. 47 du journal *Strekoza* (*Срекоза*, qui signifie « La libellule »), publié à Saint-Petersbourg (« Pourquoi ne nous ouvre-t-on pas la porte, Nana ? »). La présentation de *Rome* et des extraits du dossier préparatoire (p. 485-511) est suivie, p. 511-519, d'une longue présentation de *Paris* ; puis Eichenholtz donne l'Ébauche du roman en traduction (p. 519-551), avec p. 521 la reproduction d'une page manuscrite, et p. 527 un dessin du quartier de Montmartre autour de la maison de Guillaume ; un extrait de la quatrième partie du roman traduit en russe, et un dessin représentant Zola au Palais de Justice paru dans *Les Temps nouveaux* du 7 février 1898 ; p. 541, la caricature de Léandre parue en couverture du *Rire* (Zola, effondré sur trois volumes figurant peut-être *Les Trois villes*, et écrivant « J'accuse ») ; p. 547 une caricature russe signée Laboudz, parue dans le n. 8 de *Strekoza* en 1898, intitulée « Final de l'Affaire Dreyfus », où l'on voit, sur un bateau baptisé France, Jules Méline tenir une hache et s'appêtant à trancher la corde où sont ficelés pêle-mêle Zola, Dreyfus, Picquart, Scheurer-Kestner, ainsi que le journal *L'Aurore*. Dans les dernières parties de son étude, il présente deux personnages caractéristiques de *Lourdes* et de *Rome* : Marie de Guersaint, puis Benedetta, et en donne les fiches « Personnages » (p. 551-555). P. 555-561, il présente une analyse des plans des trois romans, puis des extraits du plan rédigé de *Lourdes* (3^e et 4^e journées), le plan rédigé du chapitre IX de *Rome*, puis celui du chap. XIV, accompagné d'une photo du dossier (début du livre 5), et le plan rédigé du livre 3, chapitre 4 de *Paris*, puis du livre 5, chapitre 1. Pour finir, il donne de nouveaux extraits des dossiers préparatoires de *Paris* et de *Lourdes* (sur les vues de Paris, et sur le départ d'un train blanc le 21 août 1893, p. 572-578), puis dresse un bilan de la critique française et russe sur les *Trois villes* (p. 578-583), avant de présenter la situation des *Trois villes* face à la censure impériale (p. 583- 587). L'ensemble s'achève sur un glossaire.

²¹ *Ibid.*, p. 483-485.

²² *Ibid.*, p. 485-500, et 500-511.

²³ *Ibid.*, p. 487.

vêtu pour moitié en habit, pour moitié en bure blanche, et tirant d'un côté le cordon « Académie », de l'autre le cordon « Vatican »²⁴.

Eichenholtz donne aussi la fiche « Personnages » de Benedetta et reproduit une photo du manuscrit²⁵ ; il présente le plan rédigé du chapitre IX, puis celui du chap. XIV du roman²⁶ ; il cite un compte rendu élogieux de Zinaïda Vengerova²⁷ (signé d'initiales, mais Eichenholtz l'a identifiée), dans le *Bulletin de l'Europe* de juin 1896 (il s'agissait d'un journal libéral) ; on apprend également que *Rome* a paru dangereux à la censure impériale. Un document officiel mentionne la nécessité de retarder sa parution pour que les traducteurs pétersbourgeois aient le temps d'en exclure les passages dangereux [« возмутительные места »], comme par exemple, la « confession » de Pierre, à la fin du roman, qui pour cette raison disparaîtra de la traduction moscovite de Polivanova²⁸.

La traduction de *Rome* sur laquelle j'ai travaillé tient tout le tome 18 des *Œuvres complètes* en vingt-six volumes publiées entre 1960 et 1966²⁹ ; elle date de 1965. L'édition, illustrée, a été dirigée par un traducteur déjà célèbre, Jacob Letsiouk. Quelques recherches m'ont permis de lever au moins l'anonymat de la personne dont les sites Internet russes nous apprennent qu'elle a traduit cette version, et de découvrir, d'abord, qu'il s'agissait d'une traductrice.

Elle s'appelait Maria Vakhterova. Si l'on ne dispose d'aucun renseignement sur sa vie personnelle, on sait en revanche qu'elle a beaucoup traduit, parfois seule (*Les Misérables* ; *L'Évangéliste* d'Alphonse Daudet), parfois en collaboration : des livres de Balzac, Hugo, Flaubert, Maupassant, Alexandre Dumas, Jules Verne, Daudet, Villiers de l'Isle-Adam ; elle a fait un détour par le XVIII^e siècle, pour une traduction de *Manon Lescaut* qui semble avoir fait autorité ; et, au XX^e siècle, elle a traduit le *Danton* et le *Robespierre* de Romain Rolland, en 1933 une nouvelle de Marcel Aymé, *Rue Saint-Sulpice*, ainsi qu'*Enfance* de Paul Vaillant-Couturier. On voit bien ce qui l'a conduite vers ces trois auteurs : au début des années 30, Marcel Aymé était encore considéré comme un écrivain de gauche ; Romain Rolland avait épousé une Russe en secondes noces, et regardait pour cette raison d'un œil indulgent

²⁴ *Ibid.*, p. 507.

²⁵ *Ibid.*, p. 553.

²⁶ *Ibid.*, p. 561-566.

²⁷ *Ibid.*, p. 580. Sur Zinaïda Vengerova, voir CHRISTINE D. TOMEI, *Russian Women Writers*, vol. II, London-New York, Garland Publishing, inc., 1999, p. 885-909.

²⁸ *Ibid.*, p. 584.

²⁹ Эмиль Золя, Собрание сочинений в двадцати шести томах, Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1960-1966 [ZOLA, *Œuvres complètes en vingt-six volumes*, Maison d'édition d'État Les Belles Lettres, Moscou, 1960-1966].

le régime soviétique ; quand à Paul Vaillant-Couturier, il était une figure du parti communiste. Mais en cherchant bien, j'ai fait deux autres découvertes : d'abord, elle n'a pas traduit, comme on l'annonce le plus fréquemment, le roman de Zola en entier, mais seulement les chapitres X, XI, XII, XV et XVI ; et Maria Vakhterova est un pseudonyme. L'auteur s'appelaient Maria Vassilievna Petrovskaïa. Y a-t-il un lien, dans le choix du pseudonyme, avec le célèbre pédagogue Vassili Vakhterov, né en 1853 et mort en 1924 ? Vassilievna signifie que son père se prénommaient Vassili, mais le patronyme réel de la traductrice était Petrovskoï, et non Vakhterov. L'énigme n'est donc pas résolue.

L'autre traducteur est un homme, L. (seule l'initiale de son prénom est mentionnée) Kogan. Il a traduit beaucoup moins, mais des ouvrages très différents : *Le Péché de Monsieur Antoine*, de George Sand, des nouvelles de Maupassant, mais aussi *Dans le labyrinthe*, d'Alain Robbe-Grillet. C'est en fait lui qui a assuré la plus grande partie de la traduction de *Rome* : les neuf premiers chapitres, et ceux qui constituent l'acmé du roman, les chapitres XIII (qui relate la mort de Dario et de Benedetta) et XIV (essentiellement consacré à l'entretien de Pierre avec Léon XIII).

L'intérêt de travailler sur cette traduction, outre l'enquête menée sur Vakhterova et Kogan, vient de cette particularité : comment deux traducteurs peuvent-ils s'accorder pour que l'on ne remarque pas de différence stylistique ? Zola a écrit seul son roman, dans le style qui lui est propre, plus lyrique à partir des *Trois villes*, et une traduction fidèle doit respecter cette ligne stylistique et rythmique.

« Tradition altruiste », écrivait Yves Bonnefoy. En effet, la traduction de Kogan et Vakhterova est très fidèle. Elle donne même, quand on la parcourt, l'impression d'être totalement transparente – une sorte de « maison de verre » pour reprendre une image devenue célèbre, employée par Zola en 1864 dans sa fameuse lettre à Valabrègue dite « des trois écrans »³⁰. Les deux traducteurs n'étaient pas eux-mêmes écrivains, ce qui éloigne en principe toute velléité de réécriture. D'autre part, on ne constate pas de suppressions, d'omissions, de censure, et pas non plus d'ajouts – ou très peu, pour faciliter la compréhension : il s'agit d'ajouts en quelque sorte pédagogiques. Ainsi, au moment de la mort de Benedetta, Zola écrit : « Il y eut un gémissement » ; et le traducteur donne une précision locale : « В комнате раздался стон » [« Dans la chambre un gémissement se fit entendre »]. D'ailleurs, la traduction originale de 1896 ne semble pas avoir été privée de cette scène : pour preuve, dans l'étude de réception menée par Etkind, la citation d'une réaction négative faisant de Zola un érotomane. Cela ne peut venir que de la scène du chapitre XIII au cours de laquelle Benedetta se dénude devant

³⁰ Lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864, ZOLA, *Correspondance*, cit., t. I, 1978, p. 375.

Pierre et Victorine pour entrer dans le lit de Dario et tenter de s'unir à lui avant leur mort commune. Le passage est très chaste (le narrateur se focalise sur la blancheur du corps de la jeune femme ayant voué à Marie sa virginité), mais il a choqué au moins un critique, dans un pays où le roman avait été généralement bien accueilli³¹.

L'examen entre l'original et la traduction de 1965 montre tout de même quelques écarts. Ils ne portent pas sur le style devenu plus lyrique de Zola (les interjections « Ah » sont régulièrement rendues en russe par leur équivalent, « O », et la ponctuation forte est respectée – les points d'exclamation sont plus fréquents dans *Les Trois villes*, où Zola exprime souvent l'émotion de Pierre Froment), mais plutôt sur le rythme de la phrase zolienne, plus fluide que celui des phrases de Kogan et de Vakhterova. Ceux-ci ne rendent pas compte, entre autres, de la parataxe. On s'en aperçoit avec Kogan dès la deuxième phrase du roman : la parataxe zolienne n'est pas respectée, puisque la virgule (« Il n'avait emporté qu'une valise, il sauta vivement du wagon ») est remplacée par un point virgule, ce qui entrave la liberté de la phrase. Il en va de même pour l'introduction de deux points dans la suite de celle-ci. En outre, le traducteur alourdit encore cette phrase en remplaçant « il » par « l'abbé », alors qu'on savait déjà à la lecture de la phrase précédente que Pierre Froment était abbé. Ce que Zola a voulu rendre par cette parataxe, c'est le mouvement rapide de Pierre, pressé d'être à l'air libre et seul, qui va de pair avec la légèreté de son bagage (il ne pourrait se précipiter hors du wagon s'il était lourdement chargé). C'est donc l'esprit, l'intention du romancier qui n'ont pas été totalement compris. Voici le texte original, suivi de sa traduction :

« Il n'avait emporté qu'une valise, il sauta vivement du wagon, au milieu de la bousculade de l'arrivée, écartant les porteurs qui s'empressaient, se chargeant lui-même de son léger bagage, dans la hâte qu'il éprouvait d'être arrivé, de se sentir seul et de voir »³².

« С ним был только один саквояж ; аббат захватил свою легкую поклажу, выпрыгнул из вагона и, отстраняя услужливых носильщиков, окунулся в толчею перрона : ему не терпелось очутиться в городе, без спутников, и все увидеть своими глазами »³³.

³¹ Dans d'autres pays, c'est plutôt l'invraisemblance de la mort de Benedetta qui a été relevée.

³² ZOLA, *Rome*, cit., p. 47.

³³ « Il avait seulement avec lui un sac de voyage ; l'abbé prit son léger bagage, sauta de la voiture et, repoussant les porteurs qui voulaient se rendre utiles, plongea dans le chaos du quai : il ne pouvait pas attendre davantage de se trouver dans la ville sans compagnons et de tout voir de ses propres yeux ». C'est moi qui retraduis du russe en français, dans cet extrait comme dans ceux qui vont suivre.

Le traducteur, en choisissant « без спутников » [sans compagnons] a voulu insister sur l'absence de monde autour de Pierre, au lieu d'utiliser comme l'avait fait Zola l'adjectif « seul » (« один », « одинокий »). Là encore, la traduction modifie le rythme de l'original.

Autre exemple :

« Déjà la voiture s'engageait dans le cours Victor-Emmanuel, qui continue la rue Nationale, les deux trouées dont on a coupé l'ancienne cité de part en part, de la Gare au pont Saint-Ange »³⁴.

« Коляска уже катила по проспекту Виктора-Эммануила, который служит продолжением улицы Национале; эти две магистрали перерезают древний город из конца в конец, от вокзала до моста Святого Ангела »³⁵.

Le traducteur donne une explication et interrompt la phrase, supprimant l'apposition. On remarque aussi que le choix du premier verbe est différent, Zola privilégiant le commencement du mouvement et la direction (s'engageait), le traducteur mettant l'accent sur le moyen matériel (roulait), et n'employant pas d'inchoatif.

Pour ce qui concerne Maria Vakhterova, voici un exemple pris au début du chapitre X, le premier qu'elle a traduit. Elle aussi a choisi de faire des coupes dans la phrase zolienne. Le texte de Zola, qui met en présence Pierre Froment et Don Vigilio, secrétaire du cardinal Boccanera, comporte deux phrases complexes :

« Il le sentait très renseigné, mêlé à tout, dans sa discrétion outrée et peureuse, ce petit homme maigre, au teint de safran, qui tremblait toujours la fièvre, et qui, jusque-là, avait presque paru le fuir, sans doute pour échapper au danger de se compromettre. Cependant, depuis quelque temps déjà, il se montrait moins sauvage, ses yeux noirs flambaient, lorsqu'il rencontrait son voisin, comme s'il était pris lui-même de l'impatience dont celui-ci devait brûler, à être immobilisé de la sorte, durant des journées si longues »³⁶.

Maria Vakhterova traduit ainsi le début de la phrase :

« Пьер догадывался, что этот щедушный, желтый вечно больной лихорадкой секретарь, при всей своей робости и преувеличенной

³⁴ ZOLA, *Rome*, cit., p. 50.

³⁵ « Déjà la voiture roulait sur le cours Victor-Emmanuel, qui est le prolongement de la rue Nationale ; ces deux artères coupent l'ancienne ville de bout en bout, de la gare au pont Sant'Angelo ».

³⁶ ZOLA, *Rome*, cit., p. 504.

скромности, отлично осведомлен и разбирается во всем »³⁷.

Puis, mettant un point, elle scinde la phrase de Zola en deux. Là où le romancier poursuivait : « et qui, jusque-là, avait presque paru le fuir, sans doute pour échapper au danger de se compromettre », sa traductrice écrit :

« До сих пор он как будто избегал Пьера, вероятно, опасаясь как-нибудь себя скомпрометировать, но за последнее время стал меньше дичиться его »³⁸.

En revanche, là où Zola termine sa première phrase par un point, elle termine sa deuxième phrase par un point-virgule et enchaîne ainsi : « при встрече с соседом его черные глаза горели [« en rencontrant son voisin ses yeux noirs brûlaient »], он словно разделял мучительное нетерпение Пьера [« comme s'il partageait l'impatience douloureuse de Pierre »], который изнывал, ожидая решения своей участи и проводя долгие дни в вынужденном бездействии » [« qui languissait, dans l'attente d'une décision sur son sort, et passait de longues journées dans l'oisiveté forcée »].

Voilà donc deux exemples parmi beaucoup d'autres de changements de rythme dans la restitution de la phrase zolienne, que les traducteurs partagent en deux quand ils la jugent trop longue. Ils s'accordent parfaitement entre eux, comme s'il n'y avait qu'un traducteur. En revanche, le rythme des dialogues, leur vicacité (pour Vakhterova, les conversations animées entre Don Vigilio et Pierre) ou leur cadence (les leitmotive passionnés de Benedetta promettant à Dario qu'elle va le rejoindre) sont parfaitement respectés. En voici des exemples traduits par Kogan :

« Oh ! Benedetta, Benedetta... Viens, viens, ne me laisse pas mourir seul ! »
[...] « Je viens, mon Dario... Me voilà, me voilà ! »³⁹.

« – Бенедетта, Бенедетта... Иди ко мне, не оставляй меня, я не хочу умирать один !
[...] – Я иду, Дарио... Я с тобой ! »⁴⁰.

« Benedetta, Benedetta... Viens, viens, oh ! cette nuit toute noire, je ne veux pas y entrer seul !

³⁷ « Pierre devinait que ce secrétaire fragile, jaune, toujours fébrile, avec toute sa timidité et sa modestie exagérée, était bien informé et comprenait tout ».

³⁸ « Jusqu'à présent, il semblait éviter Pierre, probablement par crainte de se compromettre de quelque façon, mais ces derniers temps, il devenait moins timide ».

³⁹ ZOLA, *Rome*, cit., p. 705.

⁴⁰ «Benedetta, Benedetta... Viens à moi, ne me laisse pas, je ne veux pas mourir seul!
/ – Je viens, Dario... Je suis avec toi ! ».

– Je viens, je viens, mon Dario... Me voilà ! »⁴¹.

« Бенедетта, Бенедетта... Иди, иди ко мне... О, как темно, какой мрак, я не хочу уйти туда один !

– Я иду, иду, Дарио... Я с тобой »⁴².

Dans la suite du passage, le *stile concitato*⁴³ de Benedetta est bien rendu dans la traduction. On remarque au passage que la phrase russe est coupée trois fois, par rapport à la phrase de Zola. Cela confirme les observations précédentes :

« Ah ! mon serment à la Madone, avec quelle peine je l'ai tenu, lorsque le vieux sang soufflait chez moi en tempête, et maintenant quel désastre ! »⁴⁴.

« О, как тяжело мне было соблюдать обет мадонне, смирять бурное волнение крови ! А теперь ? Какая жестокая расплата ! »⁴⁵.

Le traducteur a conservé l'image de la tempête, il l'a traduite par « houle » (premier sens de « волнение », avant le sens figuré d'« agitation »), que j'ai moi-même retraduite en « bouillonnements », car « la houle du sang » ne passe pas en français, sauf s'il s'agissait d'un poème surréaliste.

Tout le récit de la mort de Dario est scandé par des leitmotifs, qui prouvent que Zola l'avait conçu comme une scène d'opéra⁴⁶. La collaboration régulière avec Alfred Bruneau depuis l'adaptation musicale du *Rêve* l'entraînait à composer parfois des séquences de ses romans comme des scènes de drame lyrique. Le traducteur a respecté toutes ces répétitions :

« Benedetta, Benedetta ! répéta le mourant, en l'épouvante d'enfant qu'il avait de s'en aller seul ainsi, au fond de l'éternelle nuit noire.

– Me voilà, me voilà ! mon Dario... Je viens ! »⁴⁷.

« – Бенедетта, Бенедетта! — звал умирающий, охваченный ребяческим страхом при мысли, что ему одному придется уйти во мрак вечной ночи.

⁴¹ ZOLA, *Rome*, cit., p. 706.

⁴² « Benedetta, Benedetta... Viens, viens à moi... Oh ! que c'est noir ! quelles ténèbres ! Je ne veux pas y aller seul. / – Je viens, je viens, Dario... Je suis avec toi ».

⁴³ Style agité. Expression employée par Monteverdi à propos de ce qu'il avait cherché à rendre en composant *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), et qu'il théorisa en 1638 dans la préface de son huitième livre de madrigaux (*Madrigali guerrieri ed amorosi*).

⁴⁴ ZOLA, *Rome*, cit., p. 707.

⁴⁵ « Oh ! que cela fut dur d'observer le vœu fait à la Madone, de dompter les bouillonnements tumultueux du sang ! Et maintenant ? Quel châtement cruel ! ».

⁴⁶ Pour une analyse des structures musicales de cette scène, voir SOPHIE GUERMÈS, *La Religion de Zola*, Champion, 2003 ou Champion-Classiques Essais, 2006, p. 417-426.

⁴⁷ ZOLA, *Rome*, cit., p. 708.

– Я здесь, я с тобой, Дарио... Я иду ! »⁴⁸ .
 « Mon Dario, me voilà, me voilà ! »⁴⁹.
 « – Я с тобой, Дарио, я с тобой ! »⁵⁰.

La formule répétée par Benedetta dans le texte original (« Mon Dario, me voilà, me voilà ! ») est scrupuleusement répétée par le traducteur, qui parvient ainsi à préserver le rythme des paroles de la jeune femme, tout en en modifiant légèrement le contenu (élision de l'adjectif possessif, dont l'usage est pourtant courant dans les tournures affectives russes⁵¹ ; remplacement de la tournure « Me voilà » par la phrase « Je suis avec toi », qui marque davantage le lien entre les deux fiancés).

Outre le rythme général de la phrase et des séquences, je me suis intéressée à la question des images, ainsi qu'à un fait stylistique, la traduction du style indirect libre, dont je donnerai de très brefs exemples avant de conclure.

À propos des images, si l'on reprend l'extrait précédemment cité du début du chapitre X, concernant Don Vigilio, on remarque que « ce petit homme maigre, au teint de safran » devient « этот тщедушный, желтый [...] секретарь » [« ce secrétaire petit et jaune »] : la traductrice garde la couleur, mais perd la référence, et l'image qu'elle exprime, alors que « шафран » (safran) existe en russe. La poésie du texte est donc amoindrie. Vakhterova rappelle par ailleurs la fonction de Don Vigilio, traduisant homme non par « человек » mais par « секретарь » (de même que Kogan, dans la deuxième phrase du roman, avait traduit « il » par « аббат » [« abbé »], choisissant de rappeler la profession de Pierre Froment déjà précisée dans la première phrase).

Dans l'exemple suivant, emprunté au premier chapitre, le traducteur a cherché à trouver un équivalent capable de rendre la poésie de la phrase de Zola. Il a plutôt réussi : Zola écrivait : « À gauche, l'abside ronde du Gesù était toute blonde de gaieté matinale »⁵². Kogan traduit ainsi : « По левую руку в радостном сиянии утра светлела круглая апсида храма Иисуса Христа » [« À gauche dans le rayonnement joyeux du matin s'éclaircissait l'abside ronde du temple de Jésus-Christ »].

⁴⁸ « Benedetta, Benedetta ! appelait le mourant, qu'étreignait une peur enfantine à la pensée de partir dans les ténèbres de la nuit éternelle. – Je suis là, je suis avec toi, Dario... Je viens ! ». La notion de solitude, sur laquelle insiste Zola, n'a pas été restituée par le traducteur dans ce passage.

⁴⁹ ZOLA, *Rome*, cit., p. 709, 710, 711.

⁵⁰ « Je suis avec toi, Dario, je suis avec toi ».

⁵¹ Pour prendre un exemple célèbre, dans la traduction russe du poème de l'écrivain géorgien Akaki Tsereteli, *Souliko*, mis en chanson, la formule « моя Сулико » (« Ma Souliko ») revient en leitmotiv. Cette chanson est devenue célèbre car elle passait pour être celle que Staline préférait.

⁵² ZOLA, *Rome*, cit., p. 50.

Quant à la traduction du style indirect libre⁵³, si fréquent dans les romans de Zola, elle occasionne des difficultés aux traducteurs de nombreux pays, et les Russes n'y échappent pas. Maria Vakhterova a réglé les problèmes que soulevait cette forme de multiples façons, comme le démontrent trois exemples empruntés au début du chapitre X.

Dans le premier, elle emploie le style indirect libre en supprimant le point d'interrogation final. La phrase de Zola : « Par exemple, devait-il avant tout aller voir monsignor Fornaro, le prélat consultant chargé du rapport sur son livre, dont on lui avait dit le nom ? »⁵⁴ devient : « Не следует ли [« ne faudrait-il pas »], например, прежде всего нанести визит монсеньеру Форнаро [« tout d'abord faire une visite à Mgr Fornaro »], прелату, которому, как ему сообщили, поручено представить доклад о книге » [« prélat dont il avait appris qu'il avait été mandaté pour faire le rapport sur son livre »].

Dans le deuxième, l'alternative sous-entendue dans le texte français (aller ou ne pas aller) l'est aussi en russe, mais dans cette version la tournure est négative, alors qu'en français c'est le positif qui est privilégié. Et, cette fois-ci, le point d'interrogation français est maintenu en russe :

« Allait-il, sans tarder davantage, puisque les choses pressaient maintenant, se rendre chez monsignor Fornaro, à la place Navone, qui était voisine ? »⁵⁵.

« Не пойти ли ему сразу, не теряя времени, к монсеньеру Форнаро, живущему тут же по соседству, на Навонской площади ? »⁵⁶.

Dans le troisième extrait, le style indirect libre est totalement perdu. Zola écrivait, à propos de Pierre qui, en attendant le cardinal Sarno, contemplait les cartes géographiques :

« N'était-ce pas, graphiquement, tout l'effort séculaire du catholicisme, la domination universelle qu'il a voulue dès la première heure, qu'il n'a cessé de vouloir et de poursuivre à travers les temps ? »⁵⁷.

⁵³ Voir l'article de SIBYLLE KURT, « Les traducteurs face au style indirect libre (français-russe, russe-français) », *Revue des études slaves*, tome 74, fascicule 2-3, 2002, p. 493-504 ; et la thèse d'OLGA ARTYUSHKINA, *Le discours indirect libre en russe*, thèse de doctorat (Université Paris IV, 2010), <http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/Art11.these_integrale.pdf> (dernier accès: 31.07.2017).

⁵⁴ ZOLA, *Rome*, cit., p. 505.

⁵⁵ ZOLA, *Rome*, cit., p. 507.

⁵⁶ Mot-à-mot : « Ne pas aller immédiatement, sans perdre de temps, chez Mgr Fornaro, qui habitait tout près d'ici, place Navone ? ».

⁵⁷ ZOLA, *Rome*, cit., p. 510.

Maria Vakhterova traduit :

« Карта наглядно показывала вековые усилия католичества, борьбу за господство над миром, к которому оно стремилось с первых дней и никогда не переставало упорно стремиться »⁵⁸.

Les problèmes qui se posent aux traducteurs de romans de Zola sont de plusieurs ordres : restituer le sens ; rendre avec exactitude les multiples informations disséminées par l'écrivain, qui les a glanées au fil de ses recherches documentaires – ce qu'Efim Etkind, dans *Un art en crise*, nomme « la traduction rationnelle » dont il précise que le lecteur « n'en attend pas un plaisir esthétique, ni un ébranlement de l'âme, mais des éléments utiles »⁵⁹ ; mais aussi trouver des équivalences permettant de transmettre tout ce qui relève de la matière sonore et de l'image. Car Zola est un créateur, un poète, ce qui le différencie de la plupart des romanciers qui étaient ses contemporains : la postérité ne s'y est pas trompée. C'est lui seul qu'on lit encore, pour cette raison. Dans *Rome*, il ne se contente pas de reconstituer la vie du clergé et de la haute société à la fin du XIX^e siècle ; il donne à voir le Tibre de jour et de nuit, ou encore le Vatican désert ; il donne à entendre, comme dans un opéra, la passion de Benedetta. Il fournit quantité de renseignements utiles à la compréhension de Rome dans son présent comme dans son passé ; mais il continue d'être à la fois épique, lyrique et dramatique. Il importe donc aux traducteurs de préserver la double intensité du rythme et des images, en opérant une transposition qui soit à la fois « créatrice »⁶⁰ et fidèle. Dans cette entreprise de déplacement et de métamorphose qu'est la traduction, il est impossible de garder l'ordre syntaxique original, d'où la perte des effets suscités par la syntaxe du texte-source ; mais on peut en créer d'autres, dans la langue d'accueil, qui a ses propres lois ; on ne peut conserver la quantité des syllabes ou la structure phonique, mais on peut transposer les parallélismes, les oppositions, les sonorités – bref, restituer la poésie du texte, en particulier ses rythmes. C'est ce qu'ont réussi, assez souvent, Kogan et Vakhterova.

⁵⁸ « La carte montrait clairement les efforts séculaires du catholicisme, la lutte pour la domination du monde, à laquelle il a aspiré dès les premiers jours, et qu'il n'a jamais cessé de poursuivre ».

⁵⁹ ETKIND, *Un art en crise*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. XI.

⁶⁰ ROMAN JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, trad. NICOLAS RUWET, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 86.

Traduction de Rome de Zola en italien et mise à l'Index

Silvia Disegni¹

ABSTRACT

Après avoir traité des différentes éditions de la traduction italienne de *Rome* et de sa traductrice Emilia Luzzato, il sera question de la mise à l'Index de *Rome* et des griefs faits à Zola pour son roman. L'on s'interrogera alors sur les implications de la précédente censure pontificale de *Lourdes* sur la traduction de *Rome*, deuxième volet de la trilogie des *Trois villes*, implications qui seront analysées dans le texte italien et dont seront donnés des exemples significatifs.

After having considered the different editions of the Italian translation of *Rome*, along with the translator Emilia Luzzato, we shall focus on the censorship of *Rome* and the cuts imposed to Zola in this novel. We shall wonder about the implications of the previous pontifical censorship of *Lourdes* on the translation of *Rome*, second part of the trilogy *Trois villes*. These implications will be analyzed in the Italian text, of which some significant examples will be given.

Existe-t-il un rapport entre la mise à l'Index de *Rome* et sa première traduction italienne publiée la même année dans *La Tribuna*² (le quotidien libéral particulièrement lu dans la nouvelle capitale d'Italie et dans le centre Sud) en cent quatre-vingt-quatre feuillets à partir du 25 décembre 1895, puis en volume au printemps 1896 par le même éditeur ? Le décret officiel de la mise à l'Index de *Rome* date du 21 août 1896³. Il est donc de quelques mois postérieur à la publication du roman dans *Le Journal*

¹ Università di Napoli-Federico II.

² *La Tribuna*, journal libéral, naît en 1883 (et dura jusqu'en 1946). Le quotidien fut créé par Zanardelli : directeur Luigi Roux, rédacteur en chef Attilio Luzzato, qui en devint ensuite le directeur. *La Tribuna* publia en volume de nombreux romans de Zola parus en feuillets dans ses colonnes et soutint l'écrivain français lors de l'affaire Dreyfus. Roux en redevint le directeur en 1900. Pour comprendre son importance dans la diffusion de l'œuvre de Zola, en particulier à Rome, citons ROMAIN ROLLAND : « Ce qui est bien curieux, c'est la curiosité passionnée avec laquelle on dévore ici *La Bestia Umana* de Zola. L'autre soir, au théâtre (*La Tribuna* paraît vers 9 heures du soir), à l'apparition du vendeur de journaux, tout le monde a cherché dans sa poche, et tous les hommes ont pris *La Tribuna* et tous ont aussitôt tourné la page aussitôt pour trouver la suite du roman. » (lettre du 2 décembre 1889, in *Printemps romain. Choix de lettres de Romain Rolland à sa mère, 1889-90, Cahiers Romain Rolland*, n. 6, Paris, Albin Michel 1954, p. 62).

³ Dans le même décret collectif figure le volume des *Œuvres complètes* de Michelet (1893-1898), publié chez Flammarion : *Le Prêtre - Les Jésuites*.

et *La Tribuna* puis en volume en France et en Italie, presque simultanément. Le retard de la mesure qui avait surpris Zola peut s'expliquer par la procédure complexe d'une mise à l'Index au sein de l'Église mais aussi par le fait que l'œuvre de l'écrivain avait déjà fait l'objet de deux précédentes interdictions pour *Lourdes*, puis pour son *Opera omnia*, ce dont il faudra tenir compte car ce sont les seules que connaissaient le traducteur et l'éditeur de *Rome* en 1895. L'analyse portera sur différents objets : les traductions du texte et le profil de leur traducteur ; le rapport de censure de *Rome* menant à sa condamnation mais aussi ceux de *Lourdes* et de l'*Opera omnia* qui l'ont précédé et déterminé ; l'analyse comparée des motivations exposées dans les rapports de censure, ayant porté à la condamnation du roman, et des lignes interprétatives sous-jacentes à la traduction pour relever les analogies éventuelles entre les deux textes.

Traductions et traducteur

Il existe plusieurs éditions de *Rome* en italien : la première déjà citée, publiée dans la presse, reprise en volume dans l'édition de *La Tribuna* de Rome en 1896 et en 1901 ; celle de l'éditeur Roux et Viarengo de 1904 : le titre de l'œuvre y est inscrit, tout comme dans celle de 1901, dans l'ensemble de la trilogie, *Le Tre Città*, dont *Roma* est indiqué comme étant le deuxième volet ; celle de l'éditeur Sten de Turin de 1923 ; enfin, celle de 2012 de la nouvelle maison d'édition romaine Bordeaux-edizioni qui précise que la traduction proposée se fonde sur celle de Sten (1923) relue à partir du volume Charpentier-Fasquelle de 1896. La première version italienne du roman-feuilleton qui choqua la critique et le public des lecteurs, avait été écourtée. Il fallut donc par la suite remédier aux « mutilazioni della traduzione pubblicata dalla *Tribuna* »⁴, selon Ugo Ojetti, célèbre écrivain journaliste de son temps, qui consacra plusieurs articles à Zola et à ses romans, dont *Rome. La Tribuna*, dans son feuilleton puis dans le volume, tout en revendiquant l'exclusivité de la traduction italienne du roman au moment même de sa parution en France, indiqua le nom du traducteur, Giorgio Palma, le seul reconnu par Zola dont on sait qu'il fut un grand défenseur des droits d'auteur et de traduction d'ouvrages français nécessitant l'autorisation de l'écrivain pour voir le jour, ce qui garantissait la qualité du produit, comme le suggère Felice Cameroni dans une lettre à l'écrivain du 2 octobre 1881. Le critique qui œuvra tellement pour la diffusion, la reconnaissance de Zola

⁴ UGO OJETTI, *Rome, Fanfulla della domenica*, 7 giugno 1896. Cf. ANNE-CHRISTINE FAITROP-PORTA, *Il realismo di "Roma" al vaglio della critica romana (1896-1960)* in GIANCARLO MENICHELLI, VALERIA DE GREGORIO CIRILLO (éds.), *Il terzo Zola-Emile Zola dopo "I Rougon-Macquart"*, Napoli, ed. Istituto Universitario Orientale, 1990, p. 145.

et du naturalisme en Italie, y intercédait en faveur d'Attilio Luzzato, alors directeur de *La Ragione*, qui demandait à Zola, par son intermédiaire, un droit de traduction de *Pot-Bouille* à publier « in italiano con accuratezza di forma », comme il advint pour *Rome* au moment où Luzzato joua un rôle important dans *La Tribuna*⁵. L'analyse comparée d'échantillons sélectionnés dans les différentes éditions nous prouve qu'elles se fondent sur la première traduction, et ce jusqu'à la dernière en date qui, néanmoins, porte les traces d'une reformulation profonde du texte, à un moment où les possibilités de la littérisation de la langue italienne orale sont majeures, alors que dans la traduction de 1896, on lit plutôt les difficultés de l'adaptation en italien des registres linguistiques du texte original. Le traitement textuel de l'oral, processus encore embryonnaire à cette date dans la péninsule, se heurte en outre à la forte présence des dialectes régionaux⁶.

L'autre surprise concerne l'identité de son traducteur, Giorgio Palma. À la suite de recherches et de recoupements, on découvre que ce nom est en réalité le pseudonyme d'une traductrice, qui cache ainsi sa féminité sous un prénom masculin et dont le véritable nom de jeune fille puis de femme mariée est Emilia Luzzato (1846-1920), qui vit le jour à Vienne et vécut à Milan. Elle appartenait à une famille de la bourgeoisie juive de Trieste dont plusieurs membres participèrent activement à la construction de l'Unité d'Italie. Le choix de la pseudonymie est-il dicté par l'absence de reconnaissance des femmes dans le monde éditorial et littéraire du temps⁷ ? Ou Emilia Luzzato se masque-t-elle pour ne pas souligner sa parenté avec Attilio Luzzato, futur directeur de *La Tribuna* et futur député avec lequel Zola fut en contact permanent, comme le prouvent leur correspondance et l'accueil que le futur directeur du journal lui réserva à son arrivée à Rome en 1894, lors de la visite du couple Zola dans la capitale ? Ou encore, le fait-elle pour ne pas compromettre, par sa responsabilité dans la traduction et la diffusion de romans aussi contestés, le rôle politique de son mari, le frère d'Attilio, Riccardo, devenu député à partir de 1892, après avoir été un républicain de la première

⁵ Cf. à ce propos, MENICHELLI, *Zola Bizantino in Zola Bizantino e altri saggi di letteratura francese* (éds. GIOVAN BATTISTA DE CESARE, DE GREGORIO CIRILLO, MARINA ZITO), ed. Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2008, p. 52-53.

⁶ Sur ce problème précis, cf. NUNZIO RUGGIERO, *La Civiltà dei traduttori*, Napoli, Guida, 2009 et la thèse de doctorat en "Scienza della Traduzione" de FLAVIANA IANTORNO, *Analisi delle traduzioni italiane dell'Argent di Emile Zola con l'ausilio di TaLTaC* (Università di Bologna, 2012).

⁷ Cf. GILDA CORABI, *Scrittrici dell'Ottocento* (en pdf <Doc Player.it\24579763-Scrittrici-dell-ottocento.ht.me> – dernier accès : 31.07.2017) : en Italie, parmi les femmes, « a partire della fine dell' Ottocento si diffonde l'uso – mai attestato prima degli anni Ottanta – di fornire le traduzioni con pseudonimi maschili », p. 166. Sur le sens de la diffusion d'une telle pratique, cf. aussi l'introduction d'ELVIRA SEMINARI in RITA VERDERAME, *Narratrici e lettrici (1850-1950) : le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Peverelli*, ed. Libreria universitaria.it, 2009, p. 10.

heure et avoir participé aux expéditions de Garibaldi dans sa jeunesse ? Ou enfin, choisit-elle de se cacher sous un pseudonyme comme le firent plusieurs traducteurs et de traductrices de Zola⁸, par prudence ou par simple pudeur ?

Toujours est-il qu'elle utilisa celui de Giorgio Palma pour publier plusieurs de ses nouvelles dans *La Tribuna Illustrata*, comme par exemple *Maternità* en décembre 1896, mais surtout pour ses traductions les plus accréditées comme celles d'autres romans de Zola tels que *L'Œuvre*, *La Débâcle*, *La Terre*, *Lourdes*, *Paris*, *Fécondité*, *Travail et Vérité*⁹. Compte tenu de la réputation des livres de Zola « à ne pas mettre entre les mains des jeunes filles » et du public surtout masculin, mais aussi de la « verneur » de romans comme *La Terre*, il est paradoxal que la traduction de ceux-ci ait été confiée à une femme (qui préfère signer de son propre nom ses romans populaires féminins), mais aussi qu'elle n'ait pas reculé devant la tâche, bien que sous un faux nom. À en croire Felice Cameroni, dans une lettre à Zola du 23 décembre 1887, elle serait également l'auteure de certaines traductions de l'écrivain qui, ne figurant pas sous son pseudonyme dans les catalogues de librairie consultés, pourraient être celles des éditions anonymes mentionnées par Gian Carlo Menichelli dans sa bibliographie et publiées avant la date de la lettre de Cameroni, à savoir de *Nana*, *Germinal*, *Pot-Bouille* dont deux d'entre eux furent traduits différemment la même année, dans divers contextes régionaux : *Nana* (Golio, 1880) ; *Pot-Bouille* (Treves, 1882), la seule répertoriée ; *Germinal* (Treves, 1893, après sa publication dans *La Tribuna* en 1885-1886, par le même traducteur, Luigi Mercatelli alors qu'on aurait pu s'attendre à ce que la traduction fût attribuée à Emilia Luzzato dans les deux contextes éditoriaux où elle s'est le mieux illustrée). Si l'on en croit Cameroni, on peut supposer qu'elle se cache également derrière la version italienne et anonyme titrée *Germinal, romanzo sociale* publié à Rome chez Perini en 1886. Qu'il s'agisse de traductions anonymes, ou, autre cas de figure possible, de la participation d'Emilia Luzzato à un travail collectif signé par d'autres, comme « nègre », chose assez courante à l'époque, surtout lorsqu'on sait que les copies manuscrites des romans étaient remises assez tardivement aux directeurs de presse avant leur publication en feuilleton en langue étrangère (la correspondance de Zola en fait foi), les données fournies par Cameroni sont utiles tant à l'histoire des traductions de Zola en Italie qu'à la diffusion de son œuvre. Elles indiquent en effet qu'il existe un phénomène

⁸ MENICHELLI : « La plupart des traducteurs restèrent dans un prudent anonymat » à un moment où « les romans [de Zola] devaient être lus en cachette » (« Introduction » in *Bibliographie de Zola en Italie*, Institut français de Florence, 1960, p. XIV, texte revu et corrigé dans « *La fortune* » de Zola en Italie in *Zola bizantino e altri saggi di letteratura francese*, cit. p. 17).

⁹ Pour un répertoire plus détaillé des traductions d'Emilia Luzzato on renvoie à GIULIA PARMA, « Bibliographie des traductions de Zola en Italie », dans ce volume.

de « fidélisation » de certains traducteurs qui, pour avoir traduit plusieurs romans de Zola, pour leur longue familiarité avec ses textes au fil des années, ont permis au public de mieux saisir l'unité linguistique et stylistique de son écriture.

Enfin, le portrait d'Emilia Luzzato ne serait pas complet si l'on omettait de signaler qu'elle utilisa aussi un autre pseudonyme, féminin cette fois, Emilia Nevers, pour publier certains de ses « romanzi rosa » à l'adresse d'un public féminin, des articles de société, voire d'autres traductions, parfois de l'anglais, dans la presse féminine de son temps alors en expansion, comme par exemple, le *Giornale delle donne* dont les éditions publièrent également plusieurs de ses volumes. Elle choisit enfin de signer aussi de son vrai nom des chroniques de presse mondaines et de mode, voire des manuels de savoir-vivre adressés de tout évidence à des lectrices encore inexpertes appartenant à de nouvelles classes sociales destinées à jouer un rôle au lendemain de l'Unité d'Italie (1861) : son *Galateo della borghesia : norme per trattare bene* de 1883 eut en effet plusieurs rééditions. Un tel dédoublement paradoxal dans son écriture est sans doute favorisé par des contraintes extérieures liées à son statut de femme mais il mériterait d'être interrogé. On pourrait alors se demander quelle place occupa sa grande connaissance des romans de Zola et de sa représentation de la société dans sa propre tentative d'émancipation dans le monde des lettres. L'intérêt de Zola pour les problèmes sociaux concernant les femmes a probablement marqué Emilia Luzzato. Ainsi, la production liée à la « mondanité » de l'écrivaine/journaliste pourrait être interprétée comme le résultat d'un positionnement difficile dans le champ littéraire de son temps mais aussi comme l'expression d'un engagement politique visant à l'insertion de nouveaux acteurs ou cadres féminins et bourgeois dans la vie politique du pays. Contrairement à ce qui se produisit pour d'autres romans de Zola dont certains eurent, presque simultanément, plusieurs traductions en Italie, les siennes furent souvent les seules accréditées : « unica traduzione autorizzata », spécifiait-on dans le journal *La Tribuna* à propos de chacune d'elles, ou encore dans la plupart des volumes zoliens que lui confia l'éditeur Treves. C'est là une indication que Zola faisait insérer dans les contrats stipulés avec les directeurs de journaux ou éditeurs français¹⁰ et étrangers en leur demandant parfois de faire figurer l'information en note à

¹⁰ Dans le contrat stipulé par Zola avec Fasquelle le 1^{er} juillet 1896 pour la publication de ses œuvres, texte où figure celle des *Trois villes*, Zola insiste sur ses droits, comme il le fit précédemment avec Charpentier pour la publication des *Rougon-Macquart*. On peut y lire à l'article V que l'auteur conserve la propriété pleine et entière de la traduction et de la reproduction (inédite) de ses œuvres dans les périodiques comme de leur publication inédite dans un journal avant leur publication en volume. Rappelons que sur l'autre versant, la Convention de Berne du 9 septembre 1886 a joué un rôle considérable dans la reconnaissance du rôle créatif du travail du traducteur en attribuant à celui-ci des droits moraux et économiques sur l'œuvre qui, malheureusement, ne seront pas toujours respectés.

la fin des feuillets ou des volumes, comme le prouve sa correspondance. De même, il exigeait qu'on ajoutât aux feuillets de presse d'une traduction : « droits de traduction réservés »¹¹. Cependant, malgré le rôle tenu dans la diffusion de l'œuvre de Zola en Italie, attesté par les titres présents dans la bibliographie de Gian Carlo Menichelli, où elle n'apparaît toutefois que sous le pseudonyme de Giorgio Palma, elle n'a pas été insérée dans la liste des traducteurs sur lesquels le critique s'arrête dans l'un des paragraphes de son introduction¹². En outre, ses traductions de romans de Zola sont absentes des rares bibliographies, partielles, portant sur sa propre production où figurent en revanche, sous le même pseudonyme, celles d'auteurs francophones de romans populaires à succès, généralement mineurs, publiés en feuilleton dans la presse ou en volume. Elles sont également absentes des quelques textes où sont mentionnées ses traductions sous pseudonyme, en l'occurrence celui de Giorgio Palma. Une telle lacune est d'autant plus surprenante qu'on signale parfois, dans les mêmes textes, les traductions de Zola pourtant moins nombreuses d'une autre femme, publiant également sous pseudonyme, Beatrice Speraz (alias Bruno Sperani) qui se chargea de la traduction de *La Faute de l'abbé Mouret* pour les éditions Treves en 1880¹³.

Il reste également peu de traces d'Emilia Luzzato dans la correspondance de l'écrivain avec ses amis italiens. Pourtant, Zola devait bien savoir qui se cachait sous le nom de Giorgio Palma. Une lettre de Camerani du 23 décembre 1887 le ferait penser : « Dans un monde infecté de préjugés et d'hypocrisie, une Milanaise, qui a pour pseudonyme G. Palma, a traduit avec goût et intelligence *Nana*, *Germinial*, *Pot-Bouille* et *La Terre*, qui fut excommuniée et injuriée »¹⁴. Aussi y demandait-t-il à l'écrivain un mot de remerciements « pour cette brave et courageuse traductrice ».

Enfin, au sein même de la traduction de *Rome* de 1895 reprise en volume en 1896 puis en 1901, on perçoit parfois, malgré son unité, une différence de registre, de lexique, de construction de phrase, plus généralement de style entre les parties du livre à attribuer sans doute à un travail à plusieurs mains : certaines sont en effet marquées par l'effort de rendre le style zolien

¹¹ Cf. par exemple, la lettre de Zola à un autre traducteur étranger, Alexis Lanze, du 18 décembre 1895.

¹² Cf. MENICHELLI, *Bibliographie de Zola en Italie*, cit., p. XIV-XV.

¹³ Cf. GILDA CORABI, *op. cit.*, p. 166. À propos d'Emilia Luzzato, sous le pseudonyme de G. Palma sont citées exclusivement ses traductions d'auteurs francophones comme Henri Ardel, Mathilde M. Aigueperse, Robert Valléry-Radot, Jules Pravieux, Paul Acker, Yvette Prost, André Lichtenberger, Paul Margueritte. Dans cet article de sociologie littéraire consacré aux écrivaines italiennes du XIX^e siècle, sont mentionnées des auteures qui arrivent à l'écriture en passant par une phase de traduction de textes étrangers. Cependant, à propos des traductions de Zola (et de Daudet), seule la triestine Beatrice Speraz, écrivaine et surtout traductrice de l'allemand, est mentionnée.

¹⁴ La lettre est en partie reproduite dans RENÉ TERNOIS, *Zola et ses amis italiens, Documents inédits*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 48-49.

en utilisant une nouvelle langue simplifiée dans la construction de la phrase et plus accessible à un public plus vaste, empruntée (en partie) à la langue orale du temps alors que d'autres, plus nombreuses, semblent privilégier un lexique plus soutenu et des formes plus classiques qui adhèrent moins bien au texte zolien (constitué, en bien des points, par la parole intérieure de l'abbé Froment, quoiqu'en style indirect libre) mais qui sont fréquents dans la langue littéraire du temps, encore élitiste, en ce début d'unification italienne. La traduction s'inscrit assez bien dans le débat portant sur celles des textes de Zola, en particulier à partir de *L'Assommoir* dont trois traducteurs proposèrent des versions différentes. S'y opposèrent deux types de pratique dont les représentants furent deux hommes de lettres célèbres, également chroniqueurs littéraires ayant écrit des articles sur l'œuvre de Zola. Ils figurent parmi ceux qui se sont souvent mesurés avec la traduction de ses romans. Chacun d'eux essaya d'adapter le registre naturaliste à la langue et littérature d'arrivée : l'un, en inscrivant l'innovation littéraire plutôt dans une continuité stylistique qui renvoie à une idée de littérature « haute » pour légitimer sans doute le texte de Zola auprès des lettrés (c'est le cas d'Emanuele Rocco, un puriste napolitain) ; l'autre, Policarpo Petrocchi, professeur florentin, admirateur de Manzoni, en essayant de rendre ce qu'il appelle « la lingua viva » du textes zolien, en cherchant un registre d'oralité littérisée à rendre, en cette Italie naissante, au moyen d'un registre dialectal (en l'occurrence toscan), le seul capable de répondre aux exigences d'une « traduzione in lingua italiana parlata ». Les deux traductions datent respectivement de 1878 et 1879 et sont toutes deux « autorizzate » par Zola. Emilia Luzzato ne participe pas au débat de presse plus théorique qui investit la pratique, les implications, la conception de la traduction du texte zolien, contrairement à ses deux collègues illustres, mais elle semble avoir travaillé, seule ou accompagnée, à une sorte de fusion plus ou moins heureuse entre les deux approches dont l'intention pourrait rappeler, en cela seulement, la tentative de Bideri¹⁵ : allier l'une et l'autre en forçant, il est vrai, le rendu scabreux du texte zolien pour en augmenter les ventes, ce à quoi ne tend pas Emilia Luzzato qui, dans l'ensemble, quoiqu'attentive à la démarche de Petrocchi sur la traduction de Zola, penche vers un registre plus traditionnel, peut-être parce qu'il s'adapte mieux au milieu et aux personnages romains du roman.

À de telles difficultés de traduction s'en ajoutent d'autres, propres aux textes des *Trois villes* et en particulier de *Rome*, qu'elle fut donc seule à affronter. Elles sont d'abord d'ordre linguistique et concernent la langue de spécialité des deux domaines présents dans la trilogie : celui de l'Église

¹⁵ Traducteur de *La Fortune des Rougon*, *La Curée* et *L'Assommoir* ; ce dernier fut publié dans sa propre maison d'édition napolitaine en 1893, donc à peu près à l'époque de la traduction de *Rome* d'Emilia Luzzato.

dans toute sa complexité (tant dans son organisation, sa politique, que dans son discours théologique) ; celui de l'organisation du nouvel état unitaire : se posent ainsi des problèmes de retraduction, dans la langue d'origine, d'un langage précédemment traduit par Zola en français. Le rendu en italien est d'autant plus important que la qualité de la traduction se mesure à ce type de marques, plus évidentes aux yeux de son lectorat autochtone. Enfin, dernier obstacle, l'objet même du roman a des implications d'ordre directement politique et contingent. Il traite, dans la fiction, d'un moment presque contemporain de celui de sa publication : le moment délicat du passage d'un monde marqué par la perte du pouvoir temporel de l'Église, en particulier à Rome, devenue capitale du nouvel État italien, mais aussi par la redéfinition de la politique vaticane dans le monde (y compris dans la péninsule) à la suite d'une telle institution. Or la mise à l'Index de *Lourdes* et surtout de *Rome* qui vise le texte zolien original concerne aussi leurs traductions, en particulier en Italie, car elles jouent un rôle nocif déterminant pour la diffusion des idées « pré-modernistes » de Froment qui renvoient au renouvellement évangélique réel du catholicisme, alors très contesté par la Curie. Elles sont d'autant plus importantes et dangereuses qu'elles passent, la plupart du temps, par une première publication dans la presse. La connaissance de tels conflits dans le contexte national et romain demandait alors une compétence particulière qu'Emilia Luzzato pouvait garantir plus que d'autres par sa vaste culture mais aussi par le milieu politique et la famille « patriota » dans lesquels elle vivait. En somme, la mise à l'Index de *Rome* ne peut s'expliquer si l'on ignore le contexte national et international dans lequel ont été publiés le roman et ses traductions, auxquelles ne cesse de se référer le rapporteur de la censure pontificale.

*Mise à l'index et rapports de censure*¹⁶

Les rapports de censure concernant les romans *Les Trois villes* ont été rédigés par le consultant Luigi Tripepi, homme d'Église, jésuite érudit et lettré, généralement sollicité par la congrégation de l'Index pour avoir écrit lui-même des ouvrages relevant de théologie, de philosophie, d'histoire de l'Église, donc pour ses compétences spécifiques. Le choix d'un tel consultant est significatif des dangers que l'on attribua aux romans de

¹⁶ Cf. pour cette question, SILVIA DISEGNI, « Emilio Zola all'Indice » *Esperienze letterarie*, XXXIII, 2008, p. 47-78 ; « Zola à l'épreuve de la censure d'état et de l'Index », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, nn. 121-2, 2009, p. 427-462 ; « *Lourdes* à l'Index : le rapport de la censure pontificale », *Les Cahiers Naturalistes*, n. 83, 2009, p. 263-288 ; « Zola mis à l'index » in Actes du colloque *Zola au Panthéon* (dir. ALAIN PAGÈS), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 159-172.

Zola. La condamnation de *Rome* date du 21 août 1896. Elle suit celle de *Lourdes* du 19 septembre 1894, la première en date, qui avait porté à reconsidérer l'*Opera omnia* de Zola, dont le décret de mise à l'Index date du 25 janvier 1895. Le rapport en a été rédigé par le consultant Alessio Bocasso¹⁷, nettement moins subtil que Tripepi dans son analyse théologique et littéraire de l'œuvre de Zola. Sa particularité fut de frapper aussi bien les livres passés et présents de l'auteur que tous ceux qu'il aurait pu écrire dans l'avenir ! Mais la diffusion mondiale de l'œuvre zolienne, l'ampleur du débat qu'elle suscita et son objet théorique expliquent la mise à l'Index spécifique de *Rome*, puis de *Paris*, datée du 1^{er} septembre 1898 : il s'agissait d'empêcher que ces romans inoculent leur « poison » à une vaste échelle, que leur message, rendu d'autant plus convaincant par « l'illusion réaliste », ne détourne les lecteurs du droit chemin. En outre, il y est question d'un sujet contemporain¹⁸ : un catholicisme en perte d'identité politique, à refonder sur les seuls principes symboliques de l'Évangile et par lequel furent tentés dans leurs publications beaucoup de jeunes prêtres ou théologiens. Les documents présents dans les archives de l'Index consultables depuis 1998 témoignent du gros travail accompli par son personnel pour limiter les effets de tels ouvrages. Jusqu'alors, on ne connaissait officiellement que les effets publics d'une mise à l'Index réglée généralement par la congrégation homonyme instituée en 1571 et active jusqu'en 1966¹⁹. Malgré les précieux renseignements fournis à ce sujet par le roman de Zola, on ignorait le contenu des rapports secrets (les *vota*) rédigés par le *consultore* sollicité à partir d'un ouvrage suspect. Si le *votum* était généralement établi à partir du texte original, ce qui advint pour *Rome*, les traductions jouaient une part active dans le choix du texte à condamner puisqu'elles en augmentaient la diffusion : elles figuraient ainsi parmi les critères « extrinsèques » qui rendaient nécessaire une telle mesure. Ainsi, dans le *votum* sur *Rome*, comme dans celui sur *Lourdes*, le rapporteur insiste sur le danger

« [d'] un livre qui, plus que tout autre, a été lu et continue de l'être par d'innombrables lecteurs dans différents pays parce que publié en feuillets dans les journaux et dans de multiples traductions dans les autres langues, à des milliers et des milliers d'exemplaires »²⁰.

¹⁷ Il appartenait à l'ordre mineur des « Servi di Maria ».

¹⁸ La *fabula* parle de l'année 1894 ; le volume paraît en 1896.

¹⁹ Le dernier volume de l'Index date cependant de 1948. Cf. HUBERT WOLF, *Storia dell'Indice - Il Vaticano e i libri proibiti*, Roma, Donzelli, 2006 (trad. S. BACIN), p. 5 : « i retroscena di un simile procedimento di censura e lo svolgimento processuale, gli accusatori e i delatori, così come i loro intenti, le discussioni interne tra i consultori e i cardinali, le motivazioni effettive delle sentenze, e il ruolo del Papa ».

²⁰ C'est moi qui traduis, de l'italien, le dernier passage du *votum* de *Rome*.

Les traductions jouent également un rôle fondamental quand le *votum* est établi sur la base de l'une d'entre elles, en italien souvent. Tel fut le cas de celui où figure *La Terre*, rédigé par le *consultore* Bocasso, chargé du *votum* sur l'*Opera omnia* de Zola, qui déclare avoir travaillé sur la traduction italienne du roman, alors que les abréviations manuscrites qui figurent dans la marge des pages de *Rome*²¹ poussent à croire que le *votum* de Triepi, rapportant de nombreuses citations du texte en français, a été établi à partir de celui-ci. Mais on trouve aussi dans la bibliothèque la première édition italienne du roman publié par *La Tribuna*. Dans les deux cas, il s'agit de traductions signées Giorgio Palma, soit Emilia Luzzato.

Les rapports de censure imprimés à usage interne, lorsqu'ils sont particulièrement nourris, comme le sont ceux qui concernent Zola, sont bien plus éclairants que les simples décrets publics qui se limitent à condamner les textes. Ils répondent à des critères et motivations justifiant la liste des livres interdits de l'*Index librorum prohibitorum*, où figurent aussi les constitutions et les règles de censure établies par les papes. Elle est assez régulièrement mise à jour, par suppressions ou ajouts de livres interdits. Un exemplaire de l'édition en cours figurait d'ailleurs dans la bibliothèque de Zola qui voulut faire de sa première mise à l'Index de *Lourdes* le fil conducteur de son roman *Rome*, en élaborant, face à cette forme de censure pontificale, la même stratégie de dévoilement mise en œuvre dans tous ses articles polémiques sur la censure d'État en France, cette fois, sur le mode fictionnel. Or le roman est un genre qui inquiète de plus en plus la Curie au XIX^e siècle, particulièrement attentive aux romans français, aux *fabulae*, où l'on ne pouvait discerner la fiction, « le faux », l'illusion de la « Vérité ». Elle craint aussi la séduction exercée sur les lecteurs par un art du récit dont la recherche d'effets tantôt condescendants tantôt « lubriques » et immoraux, moins liés au discours qu'à la représentation des faits, constitue à ses yeux un danger majeur dans le monde catholique. Zola dit dans l'ébauche de *Rome* s'être en partie inspiré de Lamennais, également mis à l'Index, pour la création de son Pierre Froment. Mais le personnage tient surtout de ces laïcs ou religieux qui interprètent à leur manière l'ouverture sociale préconisée par Léon XIII dans son encyclique *Rerum Novarum* (1891), au nom de laquelle ils écrivirent leurs manuels ou traités avec la même fougue que celle de l'écrivain Pierre Froment dans *Rome*.

En somme, c'est bien à partir d'un roman aux enjeux politiques et théologiques que se mit en place la machine censoriale visant Zola, à

²¹ Il s'agit de l'édition originale Charpentier-Fasquelle de 1896, présente dans les Archives.

partir de *Lourdes* et non des *Rougon-Macquart*. Déclenchée par des dénonciations nécessaires à un examen de censure ecclésiastique²², elle frappa l'écrivain surtout pour son « impiété », plus encore que pour son « immoralité », les deux critères dominants de toute mise à l'Index. Et malgré le jugement que porte Froment/Zola sur une telle institution « caduque »²³, on ne peut nier que son interdiction par la congrégation ait pu jouer un rôle sur un lectorat catholique d'une certaine entité en Italie où elle était encore, aux yeux de beaucoup, la seule à pouvoir diriger les consciences après l'abolition de la censure d'État prévue par le *Statuto Albertino* de 1848, sorte de constitution de la nouvelle monarchie piémontaise, qui devint celle du nouvel État italien et qui instaura la liberté de presse dans son article 28. Alors, sans penser qu'une condamnation de l'Index ait pu exercer une pression directe sur la traduction d'un livre interdit, on peut supposer du moins qu'elle a pu déterminer une autocensure prudente tant de la part d'un éditeur que de son traducteur, surtout lorsqu'elle a déjà visé un auteur. Dans le cas de *Rome*, dont la mise à l'Index est postérieure à la traduction en italien, ce sont plutôt les deux précédents décrets qui ont pu exercer quelque influence sur le traducteur d'autant plus que le premier d'entre eux contre *Lourdes* avait visé le premier volet d'une trilogie dont *Rome* est le deuxième. Or, le passage dans une autre langue permet parfois une intervention subreptice sur le texte que la version originale, signée par l'auteur, n'autoriserait pas. À plus forte raison lorsqu'il s'agit d'un roman de Zola.

En partant donc du texte du rapporteur Tripepi dont l'objectif est de convaincre les cardinaux puis le pape du danger de *Rome*, mais aussi en tenant compte de son précédent examen de *Lourdes* qui a également porté à la condamnation du livre, il s'agira de voir si ses griefs sont du même ordre que ceux qui sous-tendent certaines solutions choisies par Emilia Luzzato dans sa traduction.

La censure pontificale distingue deux types de dangers, intrinsèques et extrinsèques. Les premiers renvoient au contenu du roman, à savoir « l'impiété » et « l'immoralité » analysées séparément. Dans le cas de *Rome*, ils sembleraient recouvrir les deux récits dominants : l'un, concernant l'exposition des théories du volume de Pierre Froment et de ses visions hérétiques confirmées ou remises en cause par son errance dans la ville, ses démarches auprès des représentants de l'Église les plus variés, sa

²² Dans le *votum* sur *Lourdes*, le *consultore* rapporte que Monseigneur Ricard « avec une lettre du Cardinal Rampolla, obtenait l'éloge du Saint Père » Léon XIII.

²³ ÉMILE ZOLA, *Rome*, Paris, Gallimard, 1999, p. 534-535 : « lamentable bastille du passé, que cet Index vieilli, caduc, tombé en enfance ! au moyen duquel [l'Église] s'entête [...] à conserver l'apparence de sa souveraine autorité sur les intelligences, telle qu'une reine très ancienne, dépossédée de ses états, désormais sans juges ni bourreaux, qui continuerait à rendre de vaines sentences, acceptées par une minorité infime ».

découverte d'une continuité entre ville ancienne et ville moderne, entre l'exercice du pouvoir des empereurs romains et celui des papes ; l'autre, l'histoire d'amour tragique et impudique entre Benedetta et Dario, autour desquelles se nouent d'autres amours illégitimes ou illicites, jugés par Monseigneur Tripepi inconcevables dans les milieux catholiques de la ville. Dans son analyse, il s'attache à la forme, aux moyens littéraires adoptés dont les qualités sont d'autant plus dangereuses qu'elles contribuent à mieux fourvoyer le lecteur en lui inculquant son « poison » avec « une rare habileté », tant pour la sensualité et le matérialisme qui dominent le livre que pour la manière de susciter l'adhésion du lecteur aux propos impies du jeune prêtre. Sont alors évoqués son art de la narration, la construction de la *fabula*, les descriptions lyriques de la ville, le style vif, la splendeur de l'art, la parole colorée, l'audace sauvage et fascinante de la forme, tous signalés pour être réprochés car ils sont mis au service d'une véritable destruction de l'Église, de son édification et de ses dogmes, de son personnel, présenté comme étant généralement intéressé, ambitieux, orgueilleux, idolâtre, sensuel et corrompu. Comble de la provocation pour le *consultore* : la description de l'Église est faite au nom d'une libre interprétation des paroles de Léon XIII !

À ces premiers dangers s'ajoutent ceux d'ordre « extrinsèques », qui portent sur la réception potentielle du texte dont, on l'a vu, la presse est le vecteur le plus inquiétant pour sa diffusion incontrôlable : après avoir analysé les critiques du livre présentes dans différents journaux de plusieurs pays, le passage du roman sous forme de feuilletons parus dans la presse à grand tirage en Italie et à l'étranger, il attaque les traductions du livre :

« Sans la condamnation, beaucoup penseraient que le livre est inoffensif et il aurait de ce fait une diffusion plus large. Or cette diffusion est déjà trop vaste. Nombreux sont ceux qui le considèrent digne d'une lecture mais s'en dissuaderaient s'il était condamné. Quel danger pour les âmes que la lecture de tant de saletés, de calomnies et d'impiétés. Si le livre est certainement très ennuyeux dans ses pages érudites, dans d'autres il est particulièrement attrayant aussi bien pour le talent et pour son style que pour les descriptions obscènes et ses récits diffamatoires [...] en particulier à l'égard des hommes d'Église. Et puis on sait bien que les lecteurs, surtout lorsqu'ils sont jeunes, sautent les pages ennuyeuses et savent retrouver les plus attrayantes dont ils se nourrissent. Aussi je considère que la condamnation du livre est nécessaire et opportune pour toutes ces raisons intrinsèques et extrinsèques, et elle l'est dans ce cas plus encore que pour tous les autres livres de Zola car celui-ci est plus lu que les autres, par un nombre infini de personnes, dans les différents pays. Et on continue à le lire en feuilletons dans les journaux mais aussi dans ses nombreuses traductions dans d'autres langues, publiées à des milliers et des milliers d'exemplaires ».

Le rapport se fonde sur une analyse très ponctuelle du roman incriminé. Y figurent de nombreuses citations en français de *Rome* à l'appui d'une argumentation structurée qui semblerait répondre, surtout en son début, aux règles d'impartialité exigées des rapporteurs dans les consignes de censure. En réalité, il est marqué par une forte indignation et un ton emphatique qui n'est pas sans rappeler celui de la prédication apocalyptique et visionnaire de Pierre Froment pourtant réprochée. Une telle tonalité est l'un des éléments d'une nouvelle stratégie zolienne visant à favoriser l'empathie du lecteur avec le personnage, en multipliant par exemple les effets de proximité, les adresses au narrataire, figure du lecteur. Une objectivisation majeure du personnage, une prise de distance du narrateur par rapport à celui-ci, pourraient-elles contribuer à diminuer l'impact nocif du livre sur le lecteur ? C'est ce que semble sous-entendre Monseigneur Tripepi dans son *votum*.

Or l'analyse de la traduction italienne du roman va souvent dans ce sens : malgré les nombreuses qualités de la traductrice qui, dans l'ensemble, tend à respecter les intentions de l'auteur, le souffle et la portée du texte, on y lit néanmoins un effort d'atténuation subreptice et diffus, fruit d'un geste prudent d'autocensure qui travaille à augmenter l'effet de distance entre le personnage et le lecteur. Les transformations du texte vont souvent dans la direction de la retenue, de la modération, du compromis, sans doute dans le désir d'atténuer le message transmis par le prêtre visionnaire. De tels changements contribuent à restituer à certains représentants de l'Église et à leur discours une autorité digne de leur rang en affaiblissant du même coup la vision et la parole « séductrice » de Froment. On en est d'autant plus surpris que la représentation des amours illicites de *Rome*, sortes de réélaboration des codes du roman feuilleton « industriel », par trop choquants et immoraux selon Monseigneur Tripepi, a subi moins de transformations que ce qui, dans le texte de Zola, relève de « l'impiété », le critère dominant du *votum* et la raison principale de la mise à l'Index des différents romans des *Trois villes*.

*La traduction*²⁴

Le choix d'un registre plus élevé dans la traduction de *Rome* favorise sans doute la légitimation de l'écrivain et une insertion de son texte dans une lignée de « culture haute », mais il tend aussi à neutraliser les

²⁴ L'édition choisie de la traduction examinée est celle de l'édition Sten de 1923, conforme à celle du volume des éditions de *La Tribuna* de 1896. La numération des pages des citations précédées du chiffre 2 y renvoie. Le chiffre 1 renvoie au volume de l'édition Gallimard (Folio) de *Rome* (éd. Jacques Noiray), 1999.

recherches stylistiques visant à la littérisation de l'oral qui, dans le cas d'une forme hybride de monologue intérieur narrativisé, telle qu'elle apparaît souvent dans *Rome*, permet de favoriser l'empathie du lecteur avec le personnage principal car il produit un effet de familiarité. Mais il arrive aussi que le choix de rehausser le langage de certains personnages, appartenant par exemple aux autorités ecclésiastiques, contribue à rétablir leur autorité auprès du lecteur, dans les dialogues ou dans la narration. Dans la *fabula* est entretenue la distance qui sépare les habitudes, le langage de ces hauts représentants de l'Église (et des rituels institutionnels qui en font la force), au code linguistique soutenu et ceux du prêtre dont l'objectif religieux est plutôt d'ordre démocratique, au registre plus familier lorsqu'il parle des choses de l'Église ou de théologie, lorsqu'il s'adresse aux autorités sans toujours se soumettre au protocole.

La traduction tend à redonner à Monseigneur Nani le langage soutenu et archaïsant de son rang en éliminant la contamination du langage plus « moderne », « accessible » et quotidien de Pierre sur l'ensemble du texte, en particulier dans les dialogues. Il dit à l'abbé :

1- « [...] dites-vous que les événements sont dans la main de Dieu et qu'ils se produiront à l'heure fixée par sa souveraine sagesse » (p. 338)²⁵.

2- « persuadatevi che gli eventi sono nelle mani di Dio e che si verificheranno alla ora prescelta dalla sua somma saviezza » (p. 206).

De même, la traduction rend au Vicomte le registre de son rang :

1- « Aussi suppliait-il Pierre d'agir auprès des cardinaux favorables, et d'arriver quand même à être reçu par le pape » (p. 338).

2- « Scongiurava quindi Pietro di agire presso i cardinali favorevoli e di fare il possibile per essere ricevuto dal Santo Padre » (p. 206).

En revanche, dans le récit, le choix du style indirect libre exprimant la pensée et la présence de Pierre à l'intérieur de la narration tend à disparaître à la faveur d'un registre qui augmente la distance entre le narrateur et le personnage : on ne reconnaît plus la parole de Pierre, à laquelle l'auteur nous a familiarisé dans le texte original :

1- « Pierre ne se méfia pas, crut qu'il suffisait d'arriver vers onze heures, puisque la solennité était pour midi » (p. 339).

2- « Pietro, non sospettando difficoltà, credette che bastasse giungere verso le undici, essendo la solennità indetta pel mezzogiorno » (p. 207).

²⁵ Les italiques à l'intérieur de toutes les citations du texte de Zola sont de moi.

L'on assiste enfin à une transformation analogue dans la narration du pape re-sacralisé par l'abolition de tout ce qui pouvait indiquer la singularité rebelle du regard et de de la parole de Pierre. Au niveau lexical, son sourire « pâle » devient « léger » ; au niveau syntaxique, le verbe « bénir », intransitif dans la phrase, redevient transitif et le geste, décrit avec économie dans une langue plus familière, redevient, dans la traduction, solennel et rituel :

1- « Et enfin, entre deux pelotons de gardes-nobles en demi gala, le Saint-Père marchait, seul, à pied, souriant d'un *pâle* sourire, *bénissant avec lenteur, à droite, à gauche* » (p. 342).

2- « E finalmente, tra due plotoni di guardie nobili, in mezza gala, il Papa solo, a piedi, sorridendo di un *lieve* sorriso, *diffondendo lentamente delle benedizioni a destra e a sinistra* » (p. 209).

Les connotations plus décapantes et expressives qui imprègnent le texte original sont alors remises en cause. Le texte produit un impact moins violent sur le public mais en conséquence la recherche stylistique de Zola cherchant à reproduire la parole et la pensée de Froment, la fougue que mime le rythme saccadé de la phrase ou de plus vastes segments textuels, en somme, l'effort de littérisation de l'écrivain, est moins perceptible. Ainsi, les dislocations qui bousculent l'ordre de la phrase une fois supprimées, une fois l'ordre de la phrase rétabli, « l'effet révélation » de la prise de conscience de Pierre perd de sa force :

1- « *Alors, chez Pierre, une évolution nouvelle se fit* » (p. 61).

2- « *Allora una nuova evoluzione si fece in Pietro* » (p. 16).

1- « *Même, il finissait par penser que le mystère qu'il célébrait ainsi que tous les mystères et tous les dogmes, n'étaient en somme que des symboles [...]* » (p. 65).

2- « *Finiva anzi col pensare che il mistero che celebrava così, che tutti i misteri e i dogmi non erano in fin dei conti che dei simboli [...]* » (p. 65).

De même en va-t-il des incisives qui fragmentent la phrase pour mimer le rythme haletant et saccadé d'une pensée inquiète, en quête de vérité :

1-« *Le titre, une nuit qu'il ne dormait pas, avait brusquement flamboyé, dans les ténèbres : La Rome nouvelle* » (p. 65)²⁶.

2- « *Il titolo gli era fiammeggiato davanti all'improvviso una notte in cui non aveva preso sonno : La Rome nouvelle* » (p. 19).

²⁶ En italiques dans le texte.

Inversement, sans doute pour contribuer à modérer les accents exaltés de Pierre, qui sait utiliser les effets rhétoriques de ses prêches, les répétitions litaniques présentes dans son récit de l'histoire du christianisme sont atténuées voire expurgées de ces envolées messianiques. Or c'est bien la proximité de Pierre avec les prêtres socialisants qui inquiète la Curie et porte à sa condamnation : l'éventuelle contamination du lecteur par les convictions de Pierre est d'autant plus efficace que le prêtre opère au sein même de l'Église et maîtrise une pratique partagée, mise cependant au service d'une pensée détournée.

D'autres moyens sont mis en œuvre par le traducteur pour réduire les risques d'une lecture empathique du personnage. Une autre forme de mise à distance est alors à voir dans le choix du traducteur de rendre le présent de narration du texte original par des temps du passé comme pour réinscrire l'événement ou la scène narrés au présent dans une chaîne temporelle plus vaste qui en garantit l'éloignement temporel. Ainsi est moins fréquent le présent de l'indicatif, sous sa forme de présent de narration qui est censé vivifier le récit en donnant à voir et à entendre une scène au lecteur « comme s'il y était ».

Une mise à distance analogue se donne à lire dans le rendu des pages lyriques du prêtre visionnaire et passionné, dont les élans n'étonnent pas puisqu'il est habitué, de par son magistère, à jouer sur les images et les émotions qui nourrissent toute croyance. Le lyrisme se fonde souvent, dans le roman, sur des métaphores expressives, fondamentales dans l'imaginaire de Froment mais aussi dans la vision du monde et la poétique de Zola, centrés sur « la vie ». Elles ont trait à la représentation du corps et de l'organisme humains (champ sémantique du sang), au cycle de la vie individuelle mais aussi à celui de la plus vaste nature (champ sémantique de la germination). Or elles sont parfois traduites dans un lexique abstrait, l'idée y étant préférée à l'image, plus parlante. Dans une telle opération, le lyrisme, le mythe qui l'accompagne sont atténués à la faveur du symbole, de l'idée. L'expression de la croyance nourrie de pathos disparaît alors à la faveur de la raison tempérante qui en neutralise l'effet :

1- « la misère des pauvres [...] dont *il saignait* pour en avoir pour en avoir touché les plaies empoisonnées » (p. 76).

2- « la miseria dei poveri [...] di cui *era ancora terribilmente commosso* per averne toccate le piaghe ammorbate » (p. 26).

Parfois, la traductrice préfère un terme sans connotation morale ni religieuse mais plus pragmatique (à noter un glissement sémantique dans l'attribution des qualificatifs) :

1- « Les solides monarchies absolues [...] ne tremblaient plus devant les foudres de l'excommunication devenues *innocentes* » (p. 75).

2- « Le monarchie assolute [...] non tremavano più davanti ai fulmini della scomunica, resa *innocua* » (p. 25).

Ailleurs, on assiste, dans la description par exemple, à une recherche de précision mue sans doute par un désir d'adhésion à une poétique objectivante dont l'effet est de neutraliser la passion du prêtre spectateur à son arrivée à Rome aux dépens de l'effet produit par la métaphore du texte initial :

1- « Puis, ce fut, plus bas encore, une vision rapide qui acheva de le passionner. La rue faisait de nouveau un coude brusque, lorsque, dans l'angle, *une trouée de lumière se produisit* » (p. 49).

2- « Poi, più in là ancora, fu una rapida visione che compì l'incanto. \ La via faceva all'improvviso un altro gomito, quando, nell'angolo, *da una larga apertura, irruppe un fascio di luce* » (p. 8).

Ou encore, comme le montre l'exemple suivant, les images animales de vers et de termites cèdent la place, dans la traduction, à des solutions qui tiennent plus d'un jugement de valeur morale que d'une représentation expressive donnant à voir la pourriture et le dessous des choses :

1- « Et quand celle-ci s'écroula, pourrie par l'argent, elle succomba sous l'agio-tage, les *banques véreuses*, les désastres financiers, plus encore que sous le flot des barbares et que le *sourd travail de termites des chrétiens* » (p. 72).

2- « E quando crollò imputridita dal denaro [...], dai disastri finanziari, viene travolta dall'agio delle *banche losche*, ancor più che dal torrente dei barbari e dal *sordo lavoro deleterio* dei cristiani » (p. 24).

Les marques de familiarité présentes dans le rendu de la vision du prêtre sont également visées lorsqu'elles participent d'une désacralisation de la religion à la faveur d'une proximité excessive avec l'objet de culte. Ainsi Jésus, absent du texte original, retrouve son nom et son rang dans la traduction :

1- « *Lui*, apporte également aux misérables la haine du riche » (p. 72).

2- « *Anche Gesù* reca ai miserabili l'odio contro il ricco » (p. 23).

Mais les solutions choisies par la traductrice contribuent aussi, par le passage d'une langue de spécialité à une autre, à tempérer la condamnation de l'immoralité d'une Église corrompue à soumettre à la « purification nécessaire » des :

1- « *compromissions* politiques qu'elle a dû accepter » (p. 78).

2- « *transazioni* politiche che ha dovuto accettare » (p. 28).

Ailleurs, sont rehaussées les hauts représentants de l'Église, en particulier le pape, dans une retrospective historique aux accents emphatiques :

- 1- « Léon XIII, *un grand pape* politique » (p. 84).
- 2- « [Léon XIII], *uno dei più grandi papi* politici » (p. 32).

On en réduit les bassesses morales mises au service de la politique :

- 1- « *il convoite* un accord avec les Églises schismatiques » (p. 84).
- 2- « *sogna* un accordo con le Chiese scismatiche » (p. 32).

De même, la responsabilité du pape, à lire dans la parole discursive du révolté Froment lors de son récit interprétatif de la première phase de la politique de Léon XIII (devenue gênante pour la Curie à laquelle le jeune prêtre se heurte) est remplacée par une donnée objective le déchargeant de toute responsabilité :

- 1- « Le mouvement corporatif qu'*il place* sous le patronage de l'État » (p. 85).
- 2- « Il movimento cooperativo che *si pone* sotto il patronaggio dello stato » (p. 32).

Ailleurs, c'est une volonté politique et stratégique performante qui disparaît au profit d'un simple désir, moins incisif dans la réalité des faits concernant la papauté.

- 1-« [...] la domination dont la *volonté* le tient debout depuis tant de siècles » (p. 88).
- 2- « [...] il dominio il cui *desiderio* lo tiene in piede da tanti secoli » (p. 34).

Enfin, le traducteur choisit le terme « souveraineté » moins défini que celui de royauté à propos du pouvoir du pape, surtout à un moment où le second renvoie en Italie à celui de la nouvelle royauté italienne qui gouverne le jeune État national :

- 1- « [...] ou donner la *royauté* temporelle au pape, ou ne lui en laisser que la *royauté* spirituelle » (p. 87).
- 2- « [...] o dare la *sovranità* temporale al papa o non lasciargli che la *sovranità* spirituale » (p. 34).

En outre, l'effort de Froment pour interpréter le discours politique du pape au lendemain de la révolution le porte à utiliser des métaphores

fortes. Le traducteur neutralise ou écarte une telle expressivité pour des raisons de registre mais aussi dans un effort d'atténuation de la parole passionnée de l'abbé, par trop compromettante par rapport à l'Église et à la politique nationale adoptée à son égard et, sans doute, au public de *La Tribuna* à ménager :

1- « *Le déchet certain* que subit l'idée de liberté permet tous les espoirs » (p. 88).

2- « *La perdita di influenza* dell'idea di libertà permette tutte le speranze » (p. 34).

Quoique peu nombreux, les quelques exemples choisis sont représentatifs de la stratégie adoptée par la traductrice. Ils donnent une idée de la manière dont elle utilise ses compétences linguistiques et stylistiques pour les mettre au service d'un choix idéologique et politique, voire éditorial, sans doute partagé avec son éditeur et le mouvement politique auquel elle appartient. Son intention est visiblement de rendre plus acceptable une représentation de l'Église et de sa crise dans un contexte donné, à des lecteurs donnés, à un moment où le jeune État italien, dont Rome est la capitale stratégique, tente de reconsidérer le pape comme un interlocuteur politique et religieux (il existe des traces tangibles d'une telle situation dans le roman de Zola). Bien qu'ignare du contenu précis des *vota* concernant Zola, elle n'en a pas moins œuvré selon des critères qui vont dans le sens de certaines critiques au roman avancées par le consultant de l'Index, Monseigneur Tripepi. Son travail, ponctuel et diffus, à considérer comme une forme de censure moins incisive, ne compromet pas néanmoins la force du roman dans son ensemble mais il relève d'un effort de médiation qui passe par des arrangements subreptices. On pourrait alors se demander si, ce faisant, elle n'a pas contribué à une meilleure diffusion de *Rome* en Italie dans un contexte historique délicat qu'elle a su évaluer, autre compétence fondamentale de tout traducteur attentif aux questions de réception interculturelle.

De L'Assommoir à La Taberna : *traductions espagnoles du roman de Zola*

Tatiana Antolini-Dumas¹

ABSTRACT

De 1877 à 1911, la réception de *L'Assommoir* et ses nombreuses éditions témoignent de son succès considérable en Espagne. Confrontés à une langue réputée intraduisible, les premiers traducteurs du roman adoptent des stratégies différentes, selon qu'ils adaptent ou non le texte aux lecteurs espagnols. Le roman connaît par la suite une forme de désaffection pendant une cinquantaine d'années. À partir de 1963, l'Espagne connaît une période de libéralisation dans le domaine éditorial. La politique de censure, mise en place en 1938 par le régime franquiste, s'assouplit, le texte de Zola est alors réédité et traduit à nouveau. Cependant, le contexte politique infléchit encore les traductions du roman. Le dossier de censure de *L'Assommoir* explique que certains éditeurs aient dû pratiquer une autocensure, tandis que dans le même temps certains traducteurs faisaient su-bir au texte de Zola d'importantes distorsions le rendant ainsi plus conforme à l'idéologie franquiste.

Between 1877 and 1911, the reception of *L'Assommoir* and its numerous editions are evidence of the book's success in Spain. The first translators have to deal with a speech that is supposedly untranslatable, and they use different strategies, whether they choose or not to adapt the text to their Spanish readers. The novel then seems to be forgotten for about fifty years. From 1963 begins a period of liberalization in the editorial sector in Spain. Censorship, that was established in 1938 by the Francoist regime, is becoming more flexible, and the text is then reedited and translated again. However, the political context still modifies the translations of the novel. The censorship file of *L'Assommoir* explains that some editors had to exercise self-censorship, while at the same time some translators distorted considerably the novel, making it more conform to the Franco's ideology.

L'Assommoir est la deuxième œuvre de Zola à être traduite en espagnol. « Bible des naturalistes modernes »², le roman a eu un retentissement important. Sa publication et celle du *Roman expérimental* ont suscité un dialogue littéraire fructueux auquel ont participé, dès les années 1880, des intellectuels tels que Clarín, Urbano Gonzalez Serrano,

¹ Université de Clermont-Ferrand.

² Selon les termes de W. Pattison, cité dans ÉMILE ZOLA, *La Taberna*, éd. Francisco Caudet, Madrid, Catedra, 1986, p. 33. Quand le traducteur n'est pas précisé, la traduction a été faite par nos soins.

Emilia Pardo Bazán³. Le livre connaît une diffusion remarquable, Setty Alaoui-Moretti a estimé à 154000 exemplaires les traductions de *L'Assommoir* entre 1879 et 1901⁴, mais le roman est ensuite victime d'une forme de désaffection pendant une cinquantaine d'années. Il fait, en revanche, l'objet d'un nouvel engouement à partir des années soixante avec des rééditions et de nouvelles traductions. Les trois premières traductions, presque simultanées, contribuent à la notoriété de son auteur en Espagne mais peinent cependant à s'imposer en tant que telles, tant l'ombre de l'original, réputé intraduisible, est grande. Les titres espagnols des diverses traductions témoignent d'ailleurs de la force obsédante du modèle, car *L'Assommoir* ne devient *La Taberna*⁵ que tardivement. Pendant des années, dans la presse comme dans les différentes éditions, le titre français prime (parfois avec un seul *s*, et un seul *m*). Le mot *taberna* (taverne) est indiqué entre parenthèses, lorsqu'il l'est⁶. Il faudra attendre les traductions et rééditions des années soixante pour voir enfin le titre espagnol s'imposer. Cette modification, liée à la situation historique, sera évidemment significative. De fait, le contexte politique et culturel a joué un rôle fondamental dans la diffusion et l'écriture même des traductions espagnoles de *L'Assommoir*. Précipitation, simplifications, autocensure et réécritures ont marqué l'histoire du texte en Espagne, des premières versions du roman à celles qui virent le jour à l'époque franquiste.

Premières traductions : diffusion du roman en Espagne

Si la réception du roman donne des indications sur l'ampleur de l'événement littéraire, elle conditionne également en partie l'écriture des premières traductions. Le scandale qui accompagne la publication de *L'Assommoir* en France trouve un écho en Espagne avant même que le roman ne soit traduit. Des objections concernant le contenu du roman sont donc relayées par les journaux espagnols. Le fond est ainsi jugé obscène, inconvenant. « [E]specie de arca de Noé de los vicios del obrero de Paris »⁷,

³ Voir le célèbre recueil d'EMILIA PARDO BAZÁN, *La Cuestion palpitante*, [1883¹], in *Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar, 1973.

⁴ SETTY ALAOUI-MORETTI, « Zola en Espagne : horizon d'attente et réception », *Excavatio*, XVIII, n. 1-2, 2003, p. 190.

⁵ En ce qui concerne le sémantisme du titre, voir FRANCISCO CAUDET, « Traducir *L'Assommoir* de Emile Zola », *Estudios de investigacion franco-española*, n. 1, 1988, p. 57-65.

⁶ L'inverse se produit parfois : EMILIO ZOLA, *La Taberna (L'Assommoir)*[sic], trad. d'EMILIO MARÍA MARTÍNEZ, Barcelona, Juan de Gassó, 1911.

⁷ « Arche de Noé des vices de la classe ouvrière », [Anon.], « Noticias generales », *La Epoca*, 8929, 24 avril 1877, p. 4). Cette traduction et celles qui suivent sont les miennes.

le texte suscite le « dégoût », il est qualifié tantôt d'« avortement horrible », tantôt d'« essai de génie »⁸. À lire l'article d'Arturo Bel-Asa, un admirateur de l'écriture zolienne, on comprend que le roman puisse présenter une vision du peuple susceptible d'effrayer ses contemporains les plus conservateurs : Zola « [H]a descendido a los mas repugnantes y nauseabundos rincones escondidos entre los pliegues del pueblo », il a peint « los vicios y fealdades mas abyectas que desde las últimas ondas de la sociedad amenazan agitarla los ha expuesto »⁹. Écrivant dans plusieurs revues espagnoles, Charles Bigot insiste sur la dimension morale et politique de l'ouvrage, là encore, avant même que l'œuvre ne soit publiée en Espagne :

« No puede decirse que el libro sea inmoral, porque no inspira más que el horror á la borrachera, á la vida relajada, al vicio : de él se sale lastimado [...] lleno de lástima profunda por tantos desheredados »¹⁰.

Il ajoute qu'il s'agit d'un livre affreux tout particulièrement parce qu'il dépeint une humanité trop sombre et parce qu'il donne de la classe ouvrière une vision faussée :

« [N]o es verdad que la clase obrera, aún la de Paris, aún la de la barrera de Belleville esté tan profunda, tan uniformemente degrada y pervertida [*sic*] [...] Semejantes escritores calumnian a su tiempo, calumnian a la humanidad »¹¹.

D'autres dénoncent la représentation qui est donnée de la classe ouvrière parce qu'elle est vectrice d'un discours anticlérical. Ainsi, six ans après la première traduction espagnole, un commentateur rend compte de la reproduction d'un tableau d'Alphonse Legros ayant pour thème le sacrement de baptême reçu par un enfant d'ouvriers parisiens et il précise alors : « Por donde se ve que no siempre debe buscarse en el *Assomoir* [*sic*] la vida intima del pueblo de Paris »¹².

⁸ « [A]sco », « aborto horrible », « ensayo de un génio » (ARTURO BEL-ASA, « La Semana en Paris », *El Imparcial*, 15 février 1877, p. 2).

⁹ *Ibid.*, p. 2. « [Il] est descendu dans les recoins les plus répugnants et les plus nauséabonds du peuple » [...] « les vices et les laideurs les plus abjectes qui travaillent les abysses de la société et menacent de la troubler ».

¹⁰ CHARLES BIGOT, « Correspondencia de Paris », *Revista contemporánea*, n. VII, 15 février 1877, p. 408-409. « On ne peut pas dire que le livre soit immoral, parce qu'il inspire l'horreur de l'alcoolisme, de la vie relâchée, du vice, [...] parce qu'il inspire une compassion profonde pour les déshérités ».

¹¹ *Ibid.*, p. 409. « Il n'est pas vrai que la classe ouvrière, même celle de Paris, même celle de la barrière de Belleville soit si profondément et si uniformément dégradée et pervertie. [...] De semblables écrivains calomnient leur temps, calomnient l'humanité ».

¹² [ANON.], *La Ilustracion Iberica*, n. 154, 12 décembre 1885, p. 799. « Où l'on voit que

Le deuxième grand type d'objection est d'ordre esthétique. Dès l'origine, le roman est assimilé à un texte impossible à traduire, il offrirait des résistances inconnues jusque-là. « Anti-littéraire » voire « anti-artistique »¹³ selon un article consacré à la première traduction de *L'Assommoir*, le roman a en plus le tort de faire entrer en littérature une langue proscrite par le bon usage, la langue du peuple ; d'ailleurs Bigot s'indigne : « No solamente hace hablar á los personajes la germanía [...] sino que ha introducido ese dialecto en la narración »¹⁴.

Or cette langue, parfois pittoresque, est pour le critique le plus souvent « cynique » et « obscène ». Au-delà de la condamnation morale, un tel usage posera, selon lui, un problème d'intelligibilité. Il précise : « No creo que tal obra pueda ser leída por extranjeros »¹⁵ et ajoute qu'un gros tiers des phrases demeure hermétique même pour des lecteurs français.

La publicité donnée à l'ouvrage et à la polémique qu'il suscite encourage donc les éditeurs à faire traduire le roman au plus vite. Dans la mesure où les trois premières traductions sont presque concomitantes, les éditeurs n'ignorent pas qu'elles doivent, de plus, se démarquer les unes des autres. La première traduction de Miguel de Toro y Gómez paraît en 1879¹⁶. Le traducteur est un grammairien qui s'illustrera dans le domaine de la lexicographie notamment. Cette première traduction est attendue avec impatience : « Precedida llega a España del escándalo literario mayor »¹⁷.

Comme l'écrivain se vend bien : « vos ouvrages sont en Espagne une mine d'or »¹⁸ note l'un des traducteurs de Zola, Henri Méric, d'autres traductions bien plus fidèles à l'original, paraissent donc, dès 1880, celle d'Enrique Borrel et Luis Aner¹⁹ et celle d'Amancio Peratoner, républicain, laïc, expert en littérature « médico-pornographique »²⁰. En 1900, est publiée la traduction de Luis Julián Echegaray, celle d'Emilio María Martínez en 1911, tandis que deux adaptations théâtrales paraissent en 1883 et 1884.

l'on ne doit pas toujours chercher dans *L'Assommoir* la vie intime du peuple de Paris ».

¹³ [ANON.], « Publicaciones », *El Demócrata*, n. 126, 5 mai 1880, p. 3.

¹⁴ BIGOT, *op. cit.*, p. 408. « Non seulement il fait parler argot à ses personnages, mais il a introduit ce dialecte dans la narration ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 409. « Je ne crois pas qu'une telle œuvre puisse être lue par des étrangers ».

¹⁶ ZOLA, *L'Assommoir (La Taberna). Versión castellana de Miguel de Toro y Gómez*, Madrid, Imprenta de A. Florez y Compañía, 1879.

¹⁷ [ANON.], « Libros nuevos », *La Época*, 31-5-1880, p. 4. « L'œuvre arrive en Espagne précédée d'un scandale littéraire majeur ».

¹⁸ Cité par ALAOUÏ, *Les Éditions espagnoles de l'œuvre d'Émile Zola (1878-1902)*, Lyon, 1991, p. 300.

¹⁹ ZOLA, *L'Assommoir*, trad. de BORREL Y ANER, Madrid, Imp. P. Núñez, 1880.

²⁰ SIMONE SAILLARD, « Les Textes traduits de Zola: Bilan et perspectives de recherches », in SAILLARD et ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ (éds.), *Zola y España*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1997, p. 105.

La promotion qui est faite de la première traduction signale que le texte a été adapté aux attentes d'un public espagnol, il s'agit donc d'un texte épurgé de ce qui a pu être considéré comme des outrances. Le travail de traduction est alors présenté comme une véritable « lutte » lors de laquelle le traducteur a dû essayer de conserver les caractéristiques du style zolien, tout en en supprimant la « nudité cynique » et le « grossier réalisme » qui ne se prêtaient pas au lectorat espagnol²¹. En fait, comme le souligne Simone Saillard²², il y avait surtout urgence à publier avant que d'autres ne mettent leur traduction sur le marché. La précipitation explique alors que dans cette première version, de nombreux passages soient retranchés, résumés, ce qui implique que du texte ait dû être créé afin que le lecteur ne perde pas le fil de l'intrigue. La promotion qui est faite de la deuxième version, celle d'Enrique Borrel et Luis Aner, se prévaut du succès durable du roman en France. À « Paris 160 éditions ont vu le jour », précise le rédacteur de l'article. Il ajoute que la traduction, présentée comme un combat remporté, donne accès aux « exagérations de l'école réaliste française » et qu'elle rend compte des difficultés du style et du langage du texte zolien²³. Contenant douze gravures d'Eusebio Planas avec lequel Amancio Peratoner a déjà collaboré, la troisième traduction²⁴ met de surcroît en exergue sa fidélité au texte zolien ainsi que le suggère son titre : *El Assommoir (La Taberna), traducción española literal de la 82ª edición francesa por Amancio Peratoner*.

Les termes utilisés, « vaincre », « lutter », la succession des traductions rendent compte des difficultés qui se posèrent aux premiers traducteurs confrontés à la question de l'argot notamment. Sur le plan lexical, l'argot français est considéré comme « intraduisible », ce qui conduit d'ailleurs les chroniqueurs à saluer le travail du premier traducteur de *L'Assommoir*²⁵. En fait, ce langage si particulier a pu être supprimé, lissé par les traducteurs ou traduit de manière plus ou moins approximative, le texte donnant parfois en note des éléments d'explication tirés des dictionnaires de Rigaud ou Larchey, par exemple²⁶. Traducteur de *L'Assommoir* en 1986, Francisco Caudet se révèle confronté à des difficultés similaires, il souligne

²¹ JOSÉ HERRERO, « *L'Assommoir (La Taberna)*, version castellana del señor D. Miguel del Toro », *El Figaro*, 121, 10 mai 1880, p. 3.

²² SAILLARD, *op. cit.*, p. 101.

²³ « Los traductores han logrado vencer las grandes dificultades de estilo y de lenguaje que caracterizan la novela » ([ANON.], « Movimiento bibliográfico », *El Globo*, 29 juin 1880, p. 3. Pour plus de détails concernant cette traduction, voir SAILLARD, *op. cit.*, p. 101).

²⁴ ZOLA, *El Assommoir (La Taberna), traducción española literal de la 82ª edición francesa por Amancio Peratoner*, Barcelona, La Moderna Maravilla, 1880.

²⁵ [ANON.], « Conversación », *Día de moda*, 14, 10 mai 1880, p. 2.

²⁶ Amancio Peratoner cite en note à la fois Rigaud et Larchey. Ces notes disparaîtront d'ailleurs dans certaines de ses rééditions, c'est le cas dans celle de Perez del Hoyó, en 1976.

ainsi qu'une traduction systématique de l'argot français en argot espagnol s'apparenterait à une forme de « casticismo » : « *L'Assommoir* es una novela francesa y no conviene que el lector oiga hablar a un francés como si fuera un [...] madrileño de Lavapiés »²⁷. Ne restait, selon lui, qu'une solution : faire en sorte que l'argot espagnol soit à la fois absent et présent de la traduction.

Même si une partie de la langue de Zola a résisté à la transposition, même si certains traducteurs coupent les longs passages au discours indirect libre en introduisant du discours direct, même si la texture musicale de l'œuvre a pu échapper à certains d'entre eux, dans l'ensemble, la réception du texte montre que la langue a paradoxalement favorisé l'ancrage du roman dans la psyché collective. Un critique évoque le théâtre valencien à l'aune de ce nouveau repère, parlant de « lenguaje del asomoir [*sic*] »²⁸, tandis qu'un autre associe le chant d'une actrice à la « [J]erga del Assomoir [*sic*] »²⁹.

Censure et autocensure

Parmi les premières traductions, celle de Peratoner a connu plusieurs rééditions tant en Espagne qu'à l'étranger³⁰. Or celle de 1964, des éditions Sayma, compte moins de texte que les premières éditions. Il ne s'agit pourtant pas d'un *digest* de *L'Assommoir*. En fait, le contexte politique justifie que la traduction d'origine ait ainsi pu être modifiée. À partir de février 1957, le général Franco rompt avec la politique d'autarcie : des libertés nouvelles voient le jour, une lettre de protestation contre la censure est signée par mille intellectuels en 1960³¹. Le ministre Manuel Fraga Iribarne parvient à faire passer une importante loi sur la presse en 1966, alors qu'il a déjà obtenu, dès 1963, une libéralisation de l'édition et du livre³². Or l'on constate que c'est précisément à ce moment-là que *L'Assommoir* réapparaît après une éclipse significative en Espagne. Les Archives de l'administration (AGA) qui conservent les documents administratifs de l'époque

²⁷ CAUDET, *op. cit.*, p. 34-35. « *L'Assommoir* est un roman français et il ne convient pas que le lecteur entende parler un Français comme si c'était un [...] Madrilène du quartier de Lavapiés ».

²⁸ JOSÉ CASAÑ, « El Año artístico-literario en Valencia », *Revista contemporánea*, n. 77, 15 mars 1890, p. 452.

²⁹ « jargon de *L'Assommoir* », [ANON.], « Apuntes », *La Discusión*, 2066, 3 avril 1886, p. 1.

³⁰ Il est difficile de les comptabiliser car le nom du traducteur n'est pas toujours mentionné ni sur l'ouvrage lui-même, ni dans les catalogues, sans compter que l'orthographe est parfois approximative (Peratonel pour Peratoner, par exemple).

³¹ PAULA MARTÍNEZ-MICHEL, *Censura y represión intelectual en la España franquista : El caso de Alfonso Sastre*, s. l., Hiru Hondarribia, 2003, p. 20.

³² Voir BARTOLOMÉ BENNASSAR, *Histoire des Espagnols, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1985, p. 467.

franquiste détiennent le dossier de censure de *L'Assommoir*, ce qui nous a permis de recenser les demandes présentées par les éditeurs. Ainsi, la maison d'édition catalane Maucci est la première à requérir une autorisation de publication (dossier n° 6194-63), le 30 octobre 1963, pour un volume contenant *L'Assommoir* et *Nana* traduits par Peratoner. Elle prévoit de publier trois mille exemplaires de l'ouvrage. Le lecteur n° 27 donne son aval : l'autorisation est accordée quelques jours après, le 5 novembre³³. Les éditions Sayma, installées à Barcelone, réutilisant elles aussi le texte de Peratoner, déposent une demande le 26 juin 1964, dossier n° 4302-64 (Fig. 1), pour trois mille exemplaires également et obtiennent une réponse favorable le 17 juillet : dans les deux cas, il est rappelé par le service de la censure que l'œuvre figure sur « l'Index des livres interdits par l'Église » et il est spécifié que c'est aux éditeurs eux-mêmes de prendre leurs responsabilités quant au texte publié (Fig. 2)³⁴, cet acte relevant de leur « conscience ». Les grandes rubriques à ménager sont spécifiées sur la notice de censure (Fig. 3)³⁵ : attaques contre le dogme, la morale, l'Église ou ses ministres, le régime et ses institutions, les personnes qui collaborent ou ont collaboré au régime. C'est donc à une forme d'autocensure³⁶ que va se livrer l'éditeur en respectant scrupuleusement les recommandations de la Direction générale de l'information.

Dès lors, toute forme de critique directe ou indirecte de l'Église disparaît de l'édition de 1964. Rien d'étonnant quand on sait que, foncièrement conservateur, le régime « national-catholique » franquiste s'appuie sur l'Église. Le caractère blasphématoire de certaines expressions et passages est ainsi retiré de la traduction. L'anticléricalisme populaire exprimé par le personnage de Coupeau³⁷ qui rechigne à accepter les principaux sacrements de l'Église catholique tels que le baptême et le mariage est présent dans la traduction du début du siècle, mais passé sous silence

³³ En fait, la censure est encore régie par la loi de 1938, mais si la première période de censure avait consisté à détruire des manuscrits, fermer des maisons d'édition, interdire toute voix dissidente, l'on mesure grâce à la rapidité avec laquelle les demandes de réédition de *L'Assommoir* sont traitées que les mesures coercitives se sont considérablement assouplies, et ce, avant même que la loi de 1966 ne soit adoptée.

³⁴ Extrait du dossier de censure (Exp. 4302-64), 17 juillet 1964. Nous avons souligné.

³⁵ La note manuscrite (« Il n'y a rien à opposer au prologue, dans lequel se trouve une biographie de l'auteur et une analyse du roman, *La Taberna* ») témoigne de la prise en compte du paratexte par la censure (Fig. 3).

³⁶ Éditeurs et libraires risquent, par exemple, de voir leurs établissements fermer ou de devoir payer des amendes très conséquentes.

³⁷ « Coupeau ne voyait guère la nécessité de baptiser la petite ; ça ne lui donnerait pas dix mille livres de rente, bien sûr ; et encore ça risquait de l'enrhumer. Moins on avait affaire aux curés, mieux ça valait ». ZOLA, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, éd. ARMAND LANOUX, Études, notes et variantes par HENRI MITTERAND, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 471.

Exp. n.º 4302

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
 DIRECCION GENERAL DE INFORMACION
 ORIENTACION BIBLIOGRAFICA

Al que escribe: Ginés Sánchez Martínez
 domicilio en: Barcelona calle Avda. de Roma n.º 51
 Domicilio de la obra: Calle de San Juan n.º 113

Titulo: LA TABERNA

Editor: SAYMA, Ediciones y Publicaciones Calle Avda. de Roma n.º 51

Formato: 18 x 113

Tirada: 1.000 ejemplares

Prezo venta: 250,- ptas. aproximadamente

Colectado en que se incluye: 2.- OBRAS MAESTRAS DE LA LITERATURA UNIVERSAL

Madrid, 26 de Julio de 1964

Ilmo. Sr. Director General de Información.

Orientación Bibliográfica.
 Exp. 4302-64

Con esta fecha se pone a su disposición la Tarjeta por la que se permite la edición de la obra LA TABERNA de Emilio Zola, que, como Vd. seguramente sabrá, está incluida en el índice de libros prohibidos por la Iglesia.

La autorización para la inscripción de la citada obra en el Registro de ediciones no supone un acto positivo del Estado en materia que está reservada a la conciencia del editor. Esta Sección se limita a permitir la circulación del libro, dejando al editor las responsabilidades que le atañen.

Dios guarde a Vd. muchos años.
 Madrid, 17 de julio de 1964
 P. EL DIRECTOR GENERAL DE INFORMACION,

EDITORIAL SAYMA.- Barcelona.

Fig. 1 Extrait du dossier de censure de *L'Assommoir – La Taberna* (Expediente 4302-64) 26 juin 1964.

Fig. 2 Extrait du dossier de censure de *L'Assommoir – La Taberna* (Expediente 4302-64) 17 juillet 1964.

INFORME

¿Ataca el Dogma?	Páginas	
¿A la moral?	Páginas	
¿A la Iglesia o a sus Ministros?	Páginas	
¿Al Régimen y a sus instituciones?	Páginas	
¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?	Páginas	

Los pasajes censurables justifican el contenido total de la obra?

Informe y otras observaciones:

PODE AUTORIZARSE

Presenta mantenga la autorización concedida en el año 1963, con el sujeción de conformidad al Sr. a la obra "La Taberna".

Madrid, 17 de Julio de 1964

El Lector,

RESOLUCION

VISTOS el informe de la Sección de Lectorado, las disposiciones vigentes y las normas comunicadas por la Superioridad, este Servicio estima que la obra a que se refiere este expediente puede ser autorizada.

Madrid, 17 JUL 1964 de 1964

El Jefe del Servicio,

CONFORME con el Servicio.

Madrid, 17 de Julio de 1964

El Director General,

Fig. 3 Extrait du dossier de censure de *L'Assommoir – La Taberna* (Expediente 4302-64) 17 juillet 1964.

en 1964. L'éditeur Sayma supprime également ce qui suggère que la liturgie puisse être incomprise par un peuple dépourvu de toute éducation religieuse.

En est-il de même de la dévalorisation du personnel religieux sur le plan physique ou moral ? Portée par la narration et non plus par le discours des personnages, la dévalorisation du personnel religieux sur le plan physique ou moral est, elle aussi, supprimée ou singulièrement atténuée. Disparaissent de la sorte les quelques silhouettes fugaces mais emblématiques de prêtres ou d'enfants de chœur faméliques, sales, avides ou voleurs. De façon comparable, l'ironie qui vise à placer le lecteur du côté de la charge anticléricale est désamorcée. Si l'on prend à titre d'exemple le passage dans lequel Coupeau essaie d'obtenir un rabais sur sa messe de mariage, on constate que la traduction de 1900 conserve tous les éléments anticléricaux, alors que le texte de 1964 relate la négociation de manière uniquement factuelle :

« Se las hubo con un cura viejo y pequeño, de *sotana sucia y ladrón como una frutera*. Tentaciones tuvo de darle algunos *pescozones*. Después, *en befa*, preguntóle si no habría por casualidad en su tienda, alguna *misa de lance, no muy deteriorada* con la que pudiera contentarse una pareja acomodaticia. El viejo y pequeño cura, gruñendo que Dios no tendría placer alguno en bendecir sur unión, *acabó* por ofrecerle su *misa a cinco francos* »³⁸.

« Él mismo fue a la iglesia a regatear el precio, y durante una hora se las hubo con un cura viejo y pequeño, el cual accedió finalmente a rebajarle un franco »³⁹.

Lorsque la charge anticléricale est plus indirecte encore, métaphorique, l'éditeur reste tout aussi vigilant. Il censure, par exemple, l'anecdote du crucifix requis lors du décès de la mère de Coupeau :

« [...] elle en rapporta un, trop grand, une croix de bois noir où était cloué un Christ de carton peint, qui barra toute la poitrine de maman Coupeau et dont le poids semblait l'écraser »⁴⁰.

³⁸ ZOLA, *L'Assommoir (La Taberna)*, trad. AMANCIO PERATONER, Barcelona/Buenos Aires, Casa editorial/ Maucci Hermanos, 1900, p. 71-72. C'est nous qui mettons en italiques. « [I]l s'attrapa avec un vieux petit prêtre, en *soutane sale, voleur comme une fruitière*. Il avait envie de lui fichier des *calottes*. Puis, *par blague*, il lui demanda s'il ne trouverait pas, dans sa boutique une *messe d'occasion, point trop détériorée*, et dont un couple bon enfant ferait encore son beurre. Le vieux prêtre, tout en grognant que Dieu n'aurait aucun plaisir à bénir son union, *finît par lui laisser sa messe à cinq francs* » ZOLA, *L'Assommoir*, cit., p. 433.

³⁹ ZOLA, *La Taberna*, Barcelona, Sayma, 1964, p. 96. (« Il alla lui-même marchander le prix avec un curé vieux et petit, et pendant une heure il batailla avec lui, celui-ci accepta finalement de lui faire un rabais d'un franc »).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 656.

Peratoner reprend terme à terme chaque élément du texte, mais sa relecture de 1964 n'en conserve aucun. De même, le détournement sacrilège et/ou superstitieux de pratiques religieuses transformant l'eau bénite et le signe de croix en agents d'avortements illicites⁴¹ est évidemment retranché de la version de 1964. Fait également l'objet d'une autocensure le travail de Zola visant à désacraliser la figure mariale en recourant à la pensée analogique du lecteur Au musée, Mme Gaudron enceinte, « les mains sur son ventre »⁴² regarde *La Vierge* de Murillo. Le motif est conservé en 1900. Mais les mains sur le ventre du personnage, soulignant le parallèle entre l'Immaculée Conception et la très charnelle madame Gaudron, sont enlevées dans la version de 1964, bloquant ainsi toute analogie désacralisante permettant d'établir un lien entre la femme du peuple et la Vierge.

Dans le domaine religieux, l'éditeur s'est, on le voit, livré à une autocensure minutieuse de ce qui aurait pu heurter certains de ses lecteurs et par conséquent attirer des ennuis à sa maison d'édition. Qu'en est-il sur le plan politique, étant donné que la rubrique « Attaque contre le Régime » est indiquée dans les formulaires de censure ? Rappelons que les enjeux peuvent être considérables. Régime autoritaire soutenu par l'armée, le franquisme a imposé la peur et une suspicion généralisée : la moindre réflexion critique à l'encontre du gouvernement, de l'armée, pouvait entraîner des arrestations. En 1950, 20000 prisonniers politiques sont encore détenus dans les geôles franquistes. En 1963, Francisco Granada Gata et Joaquín Delgado Martínez soupçonnés à tort d'avoir commis un attentat sont torturés et condamnés à mort. Fréquentes au début du régime, ces formes extrêmes de répression se raréfient mais se perpétuent néanmoins jusqu'à la fin du franquisme. Dès lors, la peinture critique de Badingue, celle du Second Empire, la parole des ouvriers souvent irrévérencieuse vis-à-vis du pouvoir peuvent-elles être considérées comme dangereuses par l'éditeur ? Peuvent-elles constituer un écho critique renvoyant au pouvoir totalitaire qui s'exerce alors en Espagne et font-elles l'objet d'une autocensure ? Il semblerait que non puisque l'éditeur de 1964 a conservé les allusions et critiques. À titre d'exemple, la malle de Lantier figure dans la traduction, sa promotion d'une presse vectrice d'affranchissement politique aussi, ainsi que ses déclarations en faveur de l'émancipation des individus :

« Je veux la suppression du militarisme, la fraternité des peuples... Je veux l'abolition des privilèges, des titres et des monopoles... Je veux l'égalité des salaires, la répartition des bénéfices, la glorification du prolétariat... Toutes les libertés, entendez-vous ! Toutes »⁴³.

⁴¹ « Tous les soirs on avale un verre d'eau bénite en se traçant sur le ventre trois signes de croix avec le pouce » (*Ibid.* p. 223).

⁴² *Ibid.* p. 445.

⁴³ *Ibid.*, p. 606.

Le fait que cet extrait soit conservé suggère donc que l'éditeur redoutait davantage le scandale en matière de religion. L'on peut dès lors être surpris qu'une traduction ultérieure, celle d'E. Montero Astrana, publiée aux éditions Rodegar en 1972, supprime la majeure partie des allusions politiques susceptibles de renvoyer indirectement au régime de Franco.

Réécriture : la version d'Esteban Montero Astrana

Cette traduction est postérieure à la loi de 1966, censée assouplir les règles de publication et la pression exercée par la censure. La maison d'édition Rodegar n'a pas présenté de demande d'autorisation⁴⁴ pour publier sa traduction de *L'Assommoir*, en tout cas, celle-ci n'est pas enregistrée dans le corpus des dossiers de censure consultable aux Archives Générales de l'administration. Cependant, son étude montre qu'il s'agit là d'une traduction censurée et non d'un *digest* de l'œuvre. Certes quelques suppressions raccourcissent certaines descriptions, mais la plupart d'entre elles sont très ciblées, elles concernent des domaines précis : le domaine religieux bien sûr, le domaine politique, la morale publique et privée, la société... Ainsi, le traducteur supprime les attaques contre l'Église avec une rigueur exemplaire. Le vieux petit prêtre à soutane sale avec lequel Coupeau négocie sa messe n'est même plus petit dans cette traduction, et le passage qui comprenait cinq lignes chez Zola n'en comprend qu'une seule ici⁴⁵. Si l'éditeur de 1964 avait supprimé le passage évoquant des méthodes d'avortement pour le moins discutables, utilisant eau bénite et signes de croix, le traducteur de 1972 réinvente le texte et en subvertit le sens, son personnage conseillant de « [b]eber cada tarde un vaso de agua salada y oprimirse luego el vientre con el pulgar tres veces seguidas »⁴⁶.

Cette traduction accorde, de surcroît, un soin tout particulier à la morale privée et publique. À titre d'exemple, les bienséances infléchissent la traduction du passage consacré au décès de la mère de Coupeau. Les conduites indécentes disparaissent : les plaintes du fils mal dégrisé, la cupidité des Lorilleux, les rires et les chants des enfants, les commentaires et les commérages. Dans le même ordre d'idées, le code moral qui oriente la traduction construit un halo protecteur autour de la maternité, toutes les plaisanteries concernant Mme Gaudron sont ainsi

⁴⁴ La dernière demande d'autorisation de publication date de 1979 (pour les éditions Bruguera).

⁴⁵ « Después de regatear mucho con un viejo sacerdote, se la dejó éste en cinco francos » (ZOLA, *La Taberna*, trad. ESTEBAN MONTERO ASTRANA, Barcelona, Ediciones Rodegar, p. 46).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 115. « boire chaque après-midi un verre d'eau salée et [de] s'appuyer ensuite sur le ventre avec le pouce trois fois de suite ».

supprimées. La violence de Virginie, celle de Gervaise, celle des femmes au lavoir est atténuée, voire effacée du texte. L'affrontement a lieu, des coups sont échangés, le traducteur ne modifie pas tout le texte, mais il supprime quelques sous-entendus scabreux, fait disparaître des invectives et limite l'enthousiasme des témoins du conflit. Si les femmes du lavoir ont leur couteau ouvert, le traducteur ajoute aussitôt : « las navajas abiertas de que se servían para cortar los alimentos que comían »⁴⁷. Il est inimaginable dans son univers qu'une femme puisse devenir violente et lorsque Virginie dit plus tard à Gervaise : « moi, j'aurais pris un couteau »⁴⁸, le traducteur n'hésite pas à supprimer la phrase, tout comme il le fera lorsque Nana souhaite la mort de son père.

De façon comparable, le traducteur retravaille le féminin dans ce texte. Dans le chapitre centré sur l'épisode du lavoir, la description des corps féminins mouillés, ruisselants, qui laisse imaginer les hanches, les cuisses, est placée sous le signe de l'ellipse, de même que les gros plans montrant le détail des chairs offertes au regard concupiscent de Charles. Quant à Gervaise, au début du roman, son personnage est particulièrement ménagé : lors du premier rendez-vous avec Coupeau, le traducteur accentue la dignité du personnage féminin. Il supprime les signes extérieurs de son bonheur : elle sourit peu, le gros plan sur ses lèvres sensuelles disparaît. Les détails concernant ses ascendants et son passé, sa relation à quatorze ans avec Lantier, les sous-entendus grivois sur la conception de ses deux enfants sont également retranchés... Et pourtant, il ne s'agit pas là de pudibonderie. En effet, le traducteur ne l'épargne plus dans la deuxième partie du roman : les allusions scabreuses, sa double vie, sa déchéance, les gros plans qui évoquent le corps dégradé du personnage sont traduits de manière détaillée, ainsi en va-t-il de son vieux jupon trempé qui lui colle aux fesses, des trous de sa camisole qui laissent déborder ses chairs molles et suintantes. Si le traducteur supprime l'équivalent de trois lignes par page dans le troisième chapitre, il n'en supprime plus qu'une demie dans le douzième consacré à l'avisement final du personnage. Cette inégalité de traitement rend en fait compte de la portée idéologique de la traduction-réécriture de Montero Astrana.

La déchéance pathologique de Coupeau est également détaillée. Seules de rares obscénités sont supprimées. En revanche, le personnage de Goujet, le bon ouvrier, est lissé plus encore qu'il ne l'est dans le texte de Zola, le traducteur n'hésitant pas à supprimer tout le passage dans lequel ce dernier contemple avec fascination le corps des femmes

⁴⁷ *Ibid.*, p. 20. « les couteaux ouverts dont elles se servaient pour couper les aliments qu'elles mangeaient ».

⁴⁸ ZOLA, *L'Assommoir*, cit., p. 548.

et tout particulièrement celui de Gervaise. Ce faisant, le traducteur accentue la dimension moralisatrice du texte. Susceptible de servir à l'édification morale de l'ouvrier, *La Taberna* devient un roman exemplaire, conforme à l'idéologie franquiste prônant l'austérité des mœurs.

Infléchi de la sorte, c'est également un roman conforme à l'idéologie conservatrice du régime car le traducteur propose à ses lecteurs un type d'organisation sociale que l'ouvrier ne peut remettre en question. À plusieurs reprises, il supprime les passages qui dénoncent le caractère aliénant du travail du peuple. C'est le cas dans la scène du lavoir lorsque les femmes aux reins cassés, aux épaules déjetées, évoquent des marionnettes se pliant comme sur des charnières ; c'est le cas lorsque Zola décrit le travail mécanique des Lorilleux, nouveaux damnés assujettis au travail de l'or. C'est aussi le cas lorsque le salaire de l'ouvrier est évoqué :

« la machine tuerait l'ouvrier ; déjà leurs journées étaient tombées de douze francs à neuf francs, et on parlait de les diminuer encore »⁴⁹.

Dès lors est-il vraiment surprenant que la description de la grande maison, nouveau type de logement réservé aux plus modestes, soit repensée par Montero Astrana ? De la longue description de l'édifice, le traducteur sélectionne les motifs et inverse la symbolique de l'ensemble. En effet, il supprime la grande majorité des éléments dysphoriques, retient les quelques éléments positifs présents dans le texte de Zola, ce qui équivaut à les survaloriser et affecte ainsi les lieux d'une tout autre connotation.

Offrant une certaine image de la société, ces observations sont à relier à la réflexion de Jacques Dubois qui, dans ce roman, juge essentielle « l'aspiration » du personnage féminin « à devenir patronne ». Son « rêve de changer de condition sociale »⁵⁰ revêt selon lui autant d'importance que la peinture de l'alcoolisme dans le roman. Or justement une telle prétention suppose une mobilité que le modèle social franquiste rejette. L'ambition des humbles n'a pas de place dans une telle société ; aussi ne sommes-nous pas étonnés de voir le passage suivant censuré : « N'aurait-on pas dit qu'elle avait demandé au ciel trente mille francs de rente et des égards ? »⁵¹. De même, la surtraduction caractérisant le travail de Coupeau apporte un éclairage quant aux choix idéologiques qui informent la traduction. Ainsi, lorsque Zola écrit : « des mufes l'empêchaient d'exécuter proprement son travail »⁵², le traducteur reprend la phrase mais ajoute quelques mots significatifs : « unos barbudos le impedían ejecutar su trabajo

⁴⁹ *Ibid.*, p. 537.

⁵⁰ JACQUES DUBOIS, *L'Assommoir de Zola*, Paris, Belin, 1993, p. 114.

⁵¹ ZOLA, *L'Assommoir*, cit., p. 778.

⁵² *Ibid.*, p. 790.

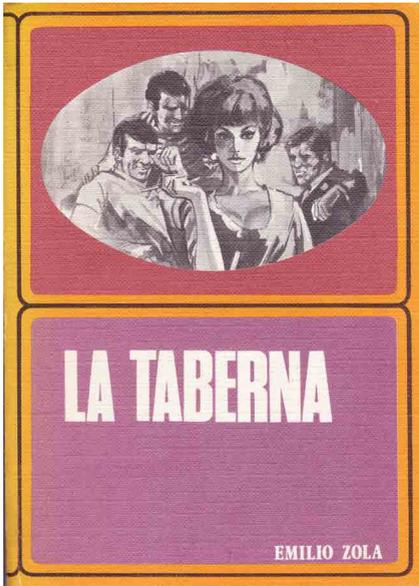


Fig. 4 Couverture de *La Taberna*
Traduction d'Esteban Montero
Astrana. Éditions Rodegar.

como Dios manda »⁵³. Tout est là en effet : « faire son travail *comme Dieu le demande* ». Dans la société franquiste traditionnelle il convient de garantir l'ordre social, de ne pas offenser la morale du peuple et de ne pas aller à l'encontre de son unité spirituelle⁵⁴. Le Dieu du régime franquiste ordonne le monde, un monde toutefois menacé par la politique d'ouverture et de libéralisation entamée dans les années soixante. La couverture de cette traduction est en ce sens éloquent. Les éditions Rodegar n'optent pas pour une couverture édifiante qui correspondrait à cette réécriture de l'œuvre de Zola mais choisissent, au contraire, afin d'attirer le lecteur naïf, une Gervaise "racoleuse" (Fig. 4) plus conforme à l'esprit d'une société en pleine mutation.

Au terme de ce parcours consacré à quelques traductions de *L'Assommoir*, nous avons pu mesurer combien le contexte culturel et politique a pu influencer la transposition de ce texte en Espagne. C'est lorsque les traductions ont été le moins fidèles que le titre espagnol, *La Taberna*, s'est enfin imposé. En dénaturant sciemment le roman, éditeurs et traducteurs se sont affranchis du texte source comme de son titre français. Mais si l'étude de l'ancrage historique permet de comprendre

⁵³ Émile Zola, *La Taberna*, trad. MONTERO ASTRANA, cit., p. 276. C'est nous qui mettons en italiques.

⁵⁴ Parmi les Lois fondamentales du franquisme, voir la Charte des Espagnols, *Fuero de los Españoles* de 1945.

les enjeux liés à certaines modifications, il ne constitue pas un élément d'analyse absolu, car il ne rend pas compte des choix esthétiques du traducteur. De plus, si les traductions sont tributaires du contexte historique, elles sont également déterminées par les convictions idéologiques de chaque traducteur, voire de chaque éditeur. Ainsi, en 1970, deux ans avant la réécriture conservatrice de Montero Astrana, Julio Acerete, le traducteur de Dostoïevski et de Gorki pour les éditions Bruguera offre à ses lecteurs une version de *La Taberna* dans laquelle subsistent les passages anticléricaux que certains de ses contemporains préféraient alors éluder.

Du textuel au transmédial : portraits de Nana

Bruna Donatelli¹

ABSTRACT

Mon étude porte sur l'acte de traduire conçu non pas comme lieu de transition d'un code linguistique à un autre, mais comme « traduction hors ligne », ce qui implique le passage du textuel au transmédial. Elle traite exclusivement des modes de transposition concernant le portrait de Nana et porte soit sur la ressemblance physique soit sur certains aspects de sa personnalité et de sa conduite toujours changeante. L'attention se focalisera notamment sur un dispositif très présent dans le tissu narratif, à savoir le miroir comme objet de désir, qui protège Nana du regard des autres, et qui, comme une sorte de voile, de distance établie entre elle et ses clients, devient le lieu de la transfiguration et de l'altérité. On essaiera d'établir si le miroir joue le même rôle dans les différentes transmédiation du roman : œuvres picturales, éditions illustrées, adaptations filmiques, images de couverture.

My essay is concerned with translation, conceived not as a threshold from one linguistic code into another but as a « translation between the lines », i.e. a passage from a textual toward a transmedial dimension. It deals only with the modes of transposition concerning the portrait of Nana, and points out to either its physical resemblance or certain aspects of her personality and of her endlessly changing behavior. I focus in particular on a dispositive much present in the narrative texture, i.e. the mirror conceived as an object of desire, which keeps Nana out of the others' sight, and which, like a sort of veil, a distance put between her and her clients, is the place of transfiguration and alterity. I try to establish whether the mirror plays this very role also within the various transmédiation of Zola's novel : pictorial works, illustrated editions, filmic adaptations, cover pictures.

Le rayonnement international de Zola dès son vivant et la réception de son œuvre traduite dans le monde entier ne cessent de se répandre encore aujourd'hui, grâce entre autres à l'entrée de ses romans dans l'univers transmédiatique, une sorte de « traduction hors ligne »², qui leur garantit,

¹ Università Roma Tre.

² Expression que j'emprunte au titre d'un colloque intéressant qui a eu lieu récemment à l'Université de Paris Nanterre (*Traduire hors lignes. Traduction, art, media, transmedia*, 23/24 février 2017).

ainsi qu'à son auteur, une vitalité renouvelée et contribue à leur pérennité. Je vais aborder cette modalité de traduction en envisageant exclusivement les modes de transposition concernant le portrait de Nana sur le dispositif visuel du miroir qui revient plusieurs fois tout au long du roman, notamment dans deux scènes charnières. La première, très connue, est celle de la Mouche d'or, lorsque l'héroïne, en se déshabillant et se caressant, contemple avec satisfaction son corps et « la ligne souple de sa taille »³, absorbée dans son propre ravissement et dans un désir solitaire qui exaspère Muffat. L'autre se réfère à l'épisode où Nana, frémissante de la peur de mourir, s'arrête devant la glace, comme elle avait l'habitude de le faire et, se tâtant longuement le visage, en déforme les traits pour voir comment elle deviendrait après sa mort. En la voyant ainsi défigurée le comte Muffat frémit de peur, et se met à bégayer une prière⁴.

D'une part, le miroir est un objet de désir qui protège Nana du regard des autres, une sorte de voile, de distance entre elle et ses clients ; d'autre part, c'est le lieu de l'altérité. Les traits transfigurés de Nana correspondent à l'image fantasmatique que le comte se fait d'elle, mais aussi à celle que Nana elle-même se crée en préfigurant sa mort ; c'est la prééminence du simulacre qui « force la vacance du corps en dérive pour célébrer la perte, dans une traversée déréalisante des signes »⁵, et qui évoque en même temps l'essence même de la liberté de Nana, en engendrant par ses gestes la possibilité de sa propre disparition⁶.

C'est surtout la première des deux scènes, sur laquelle le romancier s'attarde longuement avec une richesse de détails, qui a le plus attiré l'attention des artistes. Par ailleurs, elle établit des résonances souterraines avec celle que l'on peut définir comme la première transmédiation du roman : la *Nana* d'Édouard Manet, une « remédiation »⁷ *ante litteram*, étant donné que dans l'œuvre picturale il y a tous les éléments que Zola reprendra par la suite, et que le roman lui-même peut être considéré, à partir de cette scène, comme une réponse remédiatisée à la toile de Manet.

³ ÉMILE ZOLA, *Nana*, Paris, Gallimard, Folio, 1977, p. 223.

⁴ *Ibid.*, p. 387-388.

⁵ ANNA GURAL-MIGDAL, « Théâtralité et étique du luxe dans *Nana* », in *L'Écrit-Écran des Rougon-Macquart: Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 2012, p. 195-196.

⁶ *Ibid.*

⁷ Selon la définition donnée par David Bolter et Richard Grusin. Cf. DAVID BOLTER et RICHARD GRUSIN, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge (USA), MIT Press, 1999.

La Nana picturale et la Nana romanesque

La passion de Zola pour la peinture, sa fréquentation assidue des milieux artistiques rejetés à l'époque par la critique officielle, son amitié avec Manet et la défense des œuvres de celui-ci, qui ont capté, selon lui, l'essence du naturalisme, rendent le passage du textuel au pictural (et vice versa) particulièrement significatif. Il suffit de penser au portrait que le peintre a fait du romancier en 1868, une sorte d'hommage pour le remercier de l'article que Zola avait écrit pour le défendre à l'occasion de l'exposition organisée par Manet en marge de l'Exposition universelle de 1866⁸. Au mur, des tableaux qui rappellent les activités et les goûts du peintre, mais qui symbolisent aussi la passion du romancier pour la peinture. Au premier plan, une Olympia qui tourne son regard vers le romancier et semble le remercier pour tout ce qu'il a fait pour elle et son auteur⁹.

Comme on le sait, cette toile de Manet suscita un vif scandale au Salon de 1865 et Zola en avait pris la défense passionnée, comme il l'avait déjà fait pour *Le Déjeuner sur l'herbe*. Et c'est justement Victorine Meurent, qui a posé maintes fois pour Manet, et notamment pour *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia*, l'une des femmes qui auraient vraisemblablement servi de modèle pour la création de la Nana romanesque¹⁰. Sa ressemblance avec l'héroïne zolienne est parfois surprenante, comme l'a démontré en détail Margaret Armbrust Seibert : ses origines humbles, sa vie tumultueuse avec une alternance de hauts et de bas, son statut de danseuse, sa réputation d'actrice de peu de talent n'ayant eu que des rôles marginaux dans les spectacles. Il paraît même qu'elle sombra dans la prostitution, et qu'elle eut des aventures lesbiennes¹¹. J'ajouterais aussi que son visage (que l'on voit notamment dans *Le Chemin de fer*), ses cheveux et son teint évoquent de près l'effigie de Nana dans le roman¹².

⁸ <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/emile-zola-313.html?no_cache=1> (dernier accès : 31.07.2017).

⁹ Il est vraisemblable qu'il s'agit d'une photographie agrandie d'une des gravures réalisées par Manet au sujet d'*Olympia*, pour la brochure de Zola. Cf. FRANÇOISE CACHIN et alii (éds.), *Manet 1832-1883*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, p. 186-189 et 280-285.

¹⁰ Avant d'ébaucher l'intrigue du roman, Zola s'était rendu plusieurs fois dans le demi-monde des courtisanes et les bas-fonds de la galanterie parisienne et avait pris beaucoup de notes sur les femmes qui à l'époque fréquentaient ces lieux. Plusieurs d'entre elles l'ont influencé pour la création du personnage de Nana : Blanche d'Attigny, Hortense Schneider, Valtesse de la Bigne, Anna Deslions, Delphine de Lizy, et Lucy Lévy. Cf. HENRI MITTERAND, « Nana. Étude », in ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1667-1668.

¹¹ MARGARET ARMBRUST SEIBERT, « Nana : une autre source », *Les Cahiers naturalistes*, n. 73, 1999, p. 181-193.

¹² <<https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43624.html>> (dernier accès : 31.07.2017).

Il s'agirait donc d'une double remédiation, dans deux directions différentes : les traits de la modèle de Manet transmigrent dans ceux de la *Nana* de Zola et le nom de Nana figure dans le titre que le peintre donne à un tableau qu'il réalise en 1877, presque un an avant le début de la rédaction du roman qui, on le sait, paraîtra en feuilleton dès octobre 1879.

C'est surtout ce tableau de Manet, représentant « le portrait d'une cocotte en déshabillé avec tous les raffinements d'un intérieur »¹³ (Fig. 1), qui établit avec le roman des jeux de reflets et de miroirs réciproques¹⁴. Mais, s'il est évident que l'œuvre de Manet précède celle du romancier, il est tout aussi possible que l'auteur de la *Nana* picturale puisse avoir eu l'idée de peindre une courtisane à partir des romans de Zola, vu la présence si persistante de ce personnage dans sa production romanesque, et même qu'il ait entendu parler du projet de *Nana* avant sa rédaction, étant donné que ce dernier figure dans le plan original des *Rougon-Macquart* de 1869. Il faut ajouter que Manet était un lecteur enthousiaste des romans de Zola¹⁵ et qu'en outre, le personnage de Nana avait déjà fait son apparition dans la texture romanesque de *L'Assommoir* que Manet avait beaucoup apprécié, comme l'atteste la lettre écrite à son auteur fin juillet-début août 1876¹⁶. Il semble aussi qu'il ait donné au tableau le titre de *Nana* a posteriori, à la suite du scandale et du succès du roman¹⁷.

Sans vouloir mettre l'accent sur l'influence réciproque des deux œuvres, analysée en détail par Janice Best, j'essaierai ici de mettre en évidence les nombreux jeux spéculaires que l'on peut établir entre la *Nana* de Manet et celle de Zola. Premièrement, aussi bien le peintre que le romancier mettent en scène le portrait d'une « vraie fille », en s'opposant à la vision romantique qui faisait de la courtisane tantôt une déesse, tantôt un démon ; ils en dessinent au contraire l'état transitoire, toujours changeant, selon les situations et le milieu social avec lequel elle entre en contact¹⁸. D'autres points de convergence et de renvois réciproques sont à rechercher dans le projet partagé par les deux auteurs de représenter une nudité réelle par le biais de l'acte de se déshabiller, qui va à l'encontre du nu académique,

¹³ PIERRE DAIX, *La Vie de peintre de Manet*, Paris, Fayard, 1983, p. 270.

¹⁴ Cf. JANICE BEST, « Portraits d'une 'vraie fille' : *Nana*, tableau, roman et mise en scène », *Les Cahiers naturalistes*, n. 38, 1992, p. 157-166.

¹⁵ Manet complimente souvent Zola pour ses romans, en appréciant surtout leur force, leur vigueur et les « rudes préfaces » qui leur servent de cadre. Il faut même souligner qu'il avait accepté de bon gré d'illustrer les *Contes à Ninon*, un projet qui restera inachevé. Cf. COLETTE BECKER, « Lettres de Manet à Zola » in CACHIN et alii (éds.), *Manet 1832-1883*, cit., p. 519-528.

¹⁶ « Je viens de lire le dernier numéro de *L'Assommoir* dans la *République des Lettres* – épantant ! », *ibid.*, p. 524.

¹⁷ Cf. DAIX, *La Vie de peintre de Manet*, cit.

¹⁸ Cf. CHANTAL JENNINGS, « Les Trois Visages de *Nana* », *French Review*, n. 44, 1971 (Supplément), p. 117-128.



Fig. 1 Édouard Manet (1832-1883) : *Nana*, 154 x 115 cm. 1877, Hambourg Hamburger Kunsthalle, Olio su tela. Photo : Elke Walford. © 2017 Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

asexué, jouant sur ses formes plastiques pures¹⁹, mais aussi dans le choix commun de recourir à un récit/cadre, où le demi-mondain côtoie le mondain et parfois le rencontre, « sans franchir ouvertement les barrières qui les séparent »²⁰.

À l'intérieur de ce lieu d'intimité, des liens supplémentaires se tissent, en créant une texture de motifs et d'éléments qui sont communs aux deux œuvres : le décor, le miroir, le client et la femme en train de faire sa toilette. Tous ces éléments, disposés de manière différente dans les deux œuvres, visent à mettre en scène une intimité qui sort ainsi de la sphère privée, et que l'on rend publique. Dans la toile c'est le spectateur, destinataire du regard de Nana, « qui effectue cette invasion »²¹ en présence du client, laissant présager ce qui se passera d'ici peu ; dans le roman, c'est Muffat²² qui, placé derrière elle, observe le corps de Nana d'un œil torve, par le biais du miroir, regardant fixement

« ses épaules rondes et sa gorge noyée d'une ombre rose [...] troublé et séduit par la perversion des poudres et des fards, pris du désir déréglé de cette jeunesse peinte, la bouche trop rouge dans la face trop blanche, les yeux agrandis, cerclés de noir, brûlants, et comme meurtris d'amour »²³.

Contrairement au miroir qui, dans la toile de Manet, ne reflète rien car le regard de la femme est tourné vers l'observateur, le même objet, dans la dynamique narrative, représente le lieu d'une rencontre médiatisée. Muffat voit Nana comme si elle était « peinte » – indique le texte – sur la surface du miroir, et non reflétée dans celui-ci, et son œil de fervent catholique y projette une image fantasmagique, en l'occurrence démoniaque, car il pressent le pouvoir maléfique que l'héroïne exercera sur lui. Cette vision exacerbée dessine la tension entre le pouvoir captivant de Nana et la répugnance que son impudeur suscite chez Muffat, choqué dans sa morale puritaine et son zèle religieux.

Même si ces imbrications entre les deux œuvres sont très fortes, elles semblent disparaître dans les stratégies narratives transmédiales de la *Nana* romanesque (éditions illustrées du XIX^e siècle), pour réapparaître, avec une puissance nouvelle, un siècle plus tard, dans les couvertures de plusieurs éditions françaises et étrangères du roman, en créant entre le tissu narratif et la texture iconique des résonances et des réverbérations

¹⁹ Sur la problématique de la représentation du nu dans les œuvres d'art et celles de Zola, cf. PETER BROOKS, « Le Corps-Récit, ou Nana enfin dévoilée », *Romantisme*, n. 63, 1989, p. 69-75.

²⁰ BEST, « Portraits d'une "vraie fille" : *Nana*, tableau, roman et mise en scène », cit., p. 161.

²¹ *Ibid.*, p. 162.

²² C'est la scène où il va lui rendre visite dans sa loge après le spectacle.

²³ ZOLA, *Nana*, cit., p. 159-160.

esthétiques très puissantes, dans le but manifeste de créer une sorte de fascination visuelle préalable à toute lecture. C'est un choix voulu surtout par les éditeurs s'adressant à un public de lecteurs cultivés, accoutumés à lire les classiques de la littérature et connaisseurs des œuvres d'art (Penguin, Rizzoli, Mondadori, Folio, Ediciones Cátedra, etc.). La *Nana* de Zola rejoint, ainsi, la *Nana* de Manet, comme s'il agissait d'une œuvre à deux volets et le nom du romancier s'allie de nouveau à la peinture, si présente dans sa vie et ses textes.

Les premières transmédiation du roman : les éditions illustrées

Au moment de la publication de *Nana* en volume, plusieurs illustrateurs se sont mesurés à sa texture narrative²⁴, leur but principal étant à l'époque de "traduire" au niveau iconique les épisodes-clés des chefs-d'œuvre de la littérature et d'apporter leur contribution au déroulement visuel du tissu narratif. En laissant de côté le rôle indiscutable de médiation que ces représentations iconiques du roman jouent entre l'image mentale du romancier et celle que le lecteur va se construire²⁵, quelques considérations préalables s'imposent avant d'entrer dans la problématique du dispositif du miroir.

La plupart de ces illustrations, surtout celles de la fin du siècle, se limitent à une reproduction mimétique des événements du récit, en transposant dans leurs dessins les scènes décrites dans le texte. En effet, les illustrations reconstruisent fidèlement les épisodes, et les légendes qui les accompagnent sont tirées du roman, mais on y chercherait en vain un lien d'adhésion profonde avec la poétique créatrice du texte. Leur niveau artistique n'est pas toujours excellent, contrairement aux transpositions plastiques des éditions illustrées de luxe du XX^e siècle qui les remplacent et proposent des œuvres originales exécutées avec un goût esthétique bien plus raffiné et une créativité plus autonome²⁶.

Un élément commun à toutes ces interprétations iconiques, c'est le choix de traduire sur le plan figuratif l'épisode où Nana se contemple, fière et ravie d'elle-même dans son miroir en pied, et de laisser systématiquement de côté l'autre scène, aux tonalités plus effrayantes. C'est un choix très probablement dû au fait que ce passage du roman, qui se veut comme le double renversé de l'autre, aurait eu un pouvoir d'attraction

²⁴ Il ne faut pas oublier, dans le domaine de l'illustration, même les nombreux dessins caricaturaux qui apparaissent dans la presse illustrée au moment de la publication du roman. Cf. JEAN WATELET, « L'œuvre littéraire et dramatique d'Émile Zola vue par la presse illustrée », *Les Cahiers naturalistes*, n. 66, 1992 (« Zola en images »), p. 167-178.

²⁵ Cf. PHILIPPE KAENEL, *Le métier de l'illustrateur*, Genève, Droz, 2005.

²⁶ Elles sont presque toujours en couleur, placées hors-texte et souvent accompagnées des différents passages de la mise en œuvre des images elles-mêmes.

nettement moins fort sur le lecteur ; les illustrateurs, se trouvant contraints de choisir entre les deux, ont opté pour le premier, probablement aussi pour les difficultés de restituer au niveau iconique un sentiment aussi angoissant que le pressentiment de la mort.

La première édition illustrée de *Nana* paraît la même année que sa publication en volume et a été publiée en Italie avec quarante-cinq compositions noir et blanc d'Antonio Bonamore²⁷. Suit, en 1882, l'édition française Flammarion, illustrée par André Gill²⁸, qui sera même le traducteur en images de l'édition anglaise Vizetelly de 1884²⁹. Aucune de ces deux compositions ne réussit à rendre la double dynamique du regard reflété que Zola suggère dans le roman. La transposition d'Antonio Bonamore traduit à la lettre la totalité des éléments présents dans la scène romanesque, y compris la présence du comte Muffat, mais elle mise surtout à une reconstruction historiée des intérieurs fastueux de l'hôtel particulier de Nana³⁰. Celle d'André Gill s'axe plutôt autour du passage du sujet habillé au sujet déshabillé, sur sa posture narcissique (le bras plié sur la hanche) et elle est caractérisée, en revanche, par l'absence de Muffat³¹. Il en résulte que le miroir joue dans les deux images un rôle strictement décoratif, vu que, dans la composition de Bonamore, il ne reflète rien et dans celle de Gill il ne fait entrevoir qu'un visage et un buste très nuancé couvert, en outre, d'un voile opaque. Construites selon un schéma analogue, les deux scènes privilégient la perspective d'un œil voyeuriste externe à la composition, celui du lecteur qui voit Nana de dos et entrevoit son corps presque nu, du bas des reins jusqu'aux pieds, grâce à un vêtement/voile, cette fois-ci, fort transparent³².

La plupart des interprétations iconiques des autres éditions illustrées du roman se situent dans ce sillage stylistique, même celles qui ont été réalisées vers les années 1930 et 1940 par des artistes de talent ; les chefs-d'œuvre de la littérature rencontraient alors la faveur des amateurs d'art et des collectionneurs, mais en l'occurrence les illustrations n'ajoutent rien d'intéressant à la problématique du regard reflété, qu'il s'agisse des eaux-fortes signées par Chas-Laborde³³ (éd. Jonquières, 1929), des gravures de Marcel

²⁷ ZOLA, *Nanà. Romanzo che fa seguito all'Assommoar*, Milano, ed. Pavia & c, 1880.

²⁸ ZOLA, *Nana*, Paris Flammarion, 1882 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200242c>> (dernier accès : 31.07.2017).

²⁹ Cf. CHANTAL MOREL, « La fortune de Zola en Angleterre. Les œuvres illustrées », *Les Cahiers naturalistes*, n. 66, 1992 (« Zola en images »), p. 195-208.

³⁰ <www.maremagnum.com/libri-antichi/nana-romanzo-che-fa-seguito-all-assommoar-traduzione-di-un/84628077> (dernier accès . 31.07.2017).

³¹ <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200242c>> (dernier accès : 31.07. 2017).

³² Comme le souligne Chantal Morel, l'édition Vizetelly propose une version plus édulcorée de cette image, puisqu'un drapé plus abondant ne laisse deviner les formes nues de l'héroïne que des genoux aux pieds. Cf. MOREL, *op. cit.*, p. 200.

³³ <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53146827s/f160.item>> (dernier accès : 31.07. 2017).

Vertès³⁴ ou, encore, du dessin de Carlo Farnetti³⁵ (éd Javal et Bourdeaux, 1933) et des lithographies de Louis-André Berthommé Saint-André (éd. Georges Briffaut, 1946)³⁶.

Dans ce panorama, une place à part est occupée par Fred A. Mayer³⁷ qui signe en 1933 la première édition illustrée du roman aux États-Unis³⁸, en suivant une démarche figurative différente. Bien qu'il reste ancré dans le tissu narratif originaire, en proposant un déroulement visuel qui illustre les scènes-clé du roman, il réussit tout de même à en transférer au niveau iconique l'atmosphère inquiétante et l'aura du transitoire qui le définit.

Spécialisé dans l'art de la silhouette, il crée une séquence de vingt-huit compositions caractérisées par l'emploi de ce médium, en jouant sur le double effet visuel ombre/silhouette. Les images les plus intéressantes pour notre propos sont, d'une part, l'image de couverture qui s'offre au regard du lecteur telle une vitrine sur le roman et, d'autre part, celle qui clôt l'édition (Fig. 2 et Fig. 3). L'image d'ouverture sert même de frontispice, en regard de la page du titre du livre, accompagnée de cette légende : « His eye stared fixedly ». Fred Mayer y superpose deux scènes du roman, le spectacle de la blonde Vénus et l'épisode de la Mouche d'or, en les transformant en une scène théâtrale fantasmagorique, où le dispositif qui sépare les deux plans de la composition est représenté par un rideau dont on ne peut savoir s'il se lève ou se baisse, et lui donne en même temps l'effet de la profondeur (Fig. 2).

Bien que caractérisée par l'absence de corporéité, cette image possède une force plastique marquée et suggère un érotisme et une nudité sans les montrer directement : les seins pointus de la fille, sa bouche entrouverte, ses longs cheveux dénoués, ses gestes. Mais l'aspect le plus novateur dans cette transmédiation du roman est représenté par le caractère anti-iconique du médium choisi (la silhouette) qui déclenche un mécanisme fictionnel propre au texte. Plus qu'à la vue, on s'en remet à l'imagination. À qui cet œil appartient-il ? Est-ce celui de l'observateur qui regarde de l'extérieur la double scène et englobe le tout dans sa rétine, ou celui de Muffat, assis dans son fauteuil, qui fantasme en regardant Nana fixement, comme l'indique la légende ? Est-ce une scène réelle ou une illusion d'optique ?

³⁴ <<http://www.olympiabookfair.com/antiquarian-books/d/nana/121579>> (dernier accès : 31.07. 2017).

³⁵ *Ibid.*

³⁶ <<http://www.abebooks.fr/Nana-Illustrations-Berthommé-Sain%20t-André-Zola-Emile/12463553633/bd#&gid=1&pid=4>> (dernier accès : 31.07.2017).

³⁷ Né en 1904 à Ober Ingelheim en Allemagne, Fred A. Mayer a fait ses études artistiques à Berlin avec Ludwig Bernard et a collaboré à plusieurs magazines internationaux avec ses dessins-silhouettes. Cf. JEAN-MAX GUIEU, « Les illustrateurs des romans d'Émile Zola aux États-Unis », *Les Cahiers naturalistes*, n. 66, 1992 (« Zola en images »), p. 211.

³⁸ ZOLA, *Nana*, New York, Illustrated Editions Company, 1933.

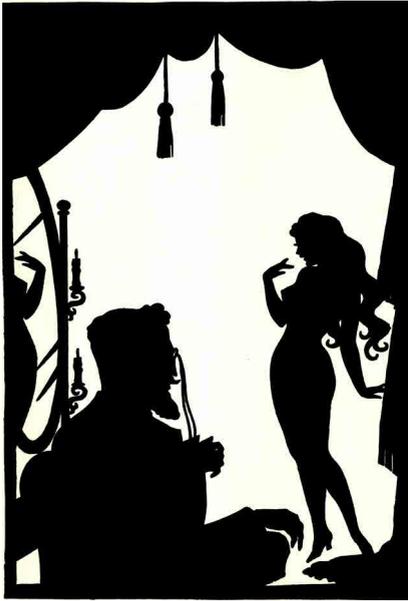


Fig. 2

Fig. 2 e Fig. 3 Émile Zola, *Nana*, Illustrations Fred A. Mayer, New York, Illustrated Editions Company, 1933.



Fig. 3

Nana existe-t-elle véritablement ou est-ce le fruit de l'imagination morbide du comte ? Et les contours de son corps, qui sont reflétés dans le miroir, sont-ils les siens (lieu de l'identité³⁹) ou s'agit-il encore d'un effet d'une double projection fantasmatique : celle du spectateur et de Muffat à la fois ?

La stratégie médiée utilisée par Fred Mayer nous suggère de fait un monde intérieur dé-visualisé, hanté par le caractère spectral de l'ombre. Son altérité et sa marque transitoire captent notre pouvoir d'imagination, deux éléments qui, dans le roman, relèvent de la sphère du miroir. Même la silhouette de Muffat est inquiétante : ses mains qui ressemblent à des griffes, sa barbe et ses moustaches pointus, son lorgnon qui supplée au regard, lui confèrent un aspect méphistophélique et une posture indiquant nettement qu'il est en train de s'emparer de sa proie. Il s'agit ici d'un renversement de ce que l'intrigue romanesque propose :

« Il songeait à son ancienne horreur de la femme, au monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve. Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours ; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds,

³⁹ L'altérité de l'ombre contre l'identité du reflet dans la glace. Cf. VICTOR I. STOICHITA, 1997, *A Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books, 1997; trad., *Breve histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, p. 29-39.

qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde. Muffat regardait toujours, obsédé, possédé, au point qu'ayant fermé les paupières, pour ne plus voir, l'animal reparut au fond des ténèbres, grandi, terrible, exagérant sa posture. Maintenant, il serait là, devant ses yeux, dans sa chair, à jamais »⁴⁰.

Ce n'est pas non plus le cannibalisme sexuel et mortifère de Nana, vengeresse du peuple et mangeuse d'hommes, qui perd à jamais ses clients : c'est le mal/mâle (dans sa double opposition au « bien » et à la « femelle ») qui va s'emparer de sa victime. La dualité qui caractérise la personnalité de la Nana du roman, bourreau et victime à la fois, semble perdre ici sa composante de justicière. Dans le passage d'un cadre culturel à l'autre, Nana montre en effet un visage nouveau qui répond mieux au contexte culturel qui l'accueille. Mais l'illustrateur a réussi tout de même à capter la dynamique interne du roman, en conjuguant une liberté d'interprétation avec une adhésion fonctionnelle au texte. De fait, la perte d'énergie de la représentation, qui caractérise les vingt-huit illustrations de cette édition, se transforme à la fin en certitude de disparition. Le cul-de-lampe qui clôt l'édition illustrée, un candélabre dont les bougies viennent de s'éteindre, et qui porte la mention « The End » (Fig. 3), confirme la prémisse implicite de la mort qui parcourt également l'intrigue romanesque.

Nana dans les œuvres d'art : Charles Demuth et Pyotr Vladimirovich Williams

Si le portrait de Nana donne lieu à de nombreuses représentations dans le domaine des éditions illustrées populaires comme des éditions de luxe, sa transmédiation dans les œuvres picturales est bien plus limitée. La courtisane, très présente comme sujet social dans les toiles des artistes contemporains de Zola, notamment celles de Degas et de Toulouse-Lautrec, n'a aucun rapport direct avec l'héroïne zolienne ou avec la texture romanesque⁴¹, même si ces toiles ont souvent été choisies comme images de couverture, parmi d'autres, pour bon nombre d'éditions du roman de nos jours. Il s'agit d'une remédiation très particulière, car d'une part elles évoquent l'alliance très forte entre le romancier et les peintres, d'autre part elles se placent au delà du champ sémantique du roman. Ce sont, de fait, presque toujours des portraits qui jouent leur niveau de représentation sur le plan de l'adhérence au décor historique

⁴⁰ ZOLA, *Nana*, cit., p. 226.

⁴¹ Cf. BROOKS, « Le Corps-Récit, ou Nana enfin dévoilée », cit., p. 69-75.

romanesque (la France du Second Empire)⁴², mais qui ne tiennent pas compte des états d'âme et de la personnalité de l'héroïne zolienne. Par le biais de ces images, telles des vitrines sur le roman, d'autres Nana naissent, d'autres univers s'ouvrent se modelant sur les contextes culturels d'accueil les plus disparates. Les couvertures les plus proches de la texture romanesque sont celles qui ont misé sur l'acte de se déshabiller (les toiles de Gervex, Ingres, Stevens, Toulouse Lautrec, par exemple), parfois même devant un miroir, comme c'est le cas dans *Devant la glace* de Manet ou *Femme mettant son corset* de Toulouse-Lautrec qui, de plus, inclut le regard du mâle et un miroir qui ne reflète rien⁴³.

Par contre, les œuvres picturales qui s'inspirent directement de la *Nana* de Zola se limitent à douze aquarelles de Charles Demuth et à une toile de Pyotr Vladimirovich Williams. Le premier à se mesurer au roman zolien est Charles Demuth (1883-1935), peintre américain qui crée entre 1915 et 1916 deux séries d'aquarelles centrées sur le personnage de Nana et sur quelques scènes significatives des romans qui la concernent, sans qu'elles soient conçues pour une édition illustrée. En fait, l'intention de l'artiste était vraisemblablement de rendre par images les moments les plus significatifs de la vie de l'héroïne zolienne, étant donné que parmi ces aquarelles il y en a une qui la représente encore enfant en train de regarder, avec une curiosité vicieuse et impassible, sa mère se laissant entraîner par son amant, tandis que son mari, ivrogne, se vautre sur une chaise⁴⁴. Les deux séries d'aquarelles mériteraient toutes d'être analysées de près⁴⁵, même pour la particularité du procédé que Charles Demuth a choisi pour représenter le corps de l'héroïne. Il s'agit de la technique du lavis, qui produit l'effet d'un corps perdant sa matérialité, pour n'en garder que les contours. Dans ces aquarelles, Nana s'offre en spectacle,

⁴² La liste serait très longue : je cite parmi les nombreux tableaux, *Danse à Bougival* de Pierre Auguste Renoir (1882), *La Femme aux gants* de Charles-Alexandre Giron (1883), *L'Ambitieuse* et *La Demoiselle d'honneur* de James Tissot (1883-1885).

⁴³ Appelée aussi *Conquête de passage* ou *Femme à sa toilette* (1896), c'est une étude préparatoire de la lithographie *Femme en corset*. *Conquête de passage*, faisant partie de la collection *Elles*. C'est l'une des rares œuvres où Toulouse-Lautrec, peintre des prostituées, fait allusion à l'échange commercial entre les cocottes et leur client ; peut-être même est-il influencé par le roman de Zola ou la toile de Manet. Mais il faut quand même dire que, contrairement aux deux auteurs de *Nana*, il n'exhibe jamais sa prostituée lors de son passage furtif dans le monde de la bonne société, mais la peint dans son milieu naturel, caractérisé par l'absence du moindre détail qui puisse la rapprocher du monde élégant de la haute société. Cf. <<http://www.akg-images.fr/archive/Femme-mettant-son-corset-conquete-de-passage-2UMDHUXNTOQ.html>> (dernier accès : 31.07. 2017).

⁴⁴ <<https://www.beverlyamitchell.com/le-debut-de-nana-1-by-charles-demuth.html>> (dernier accès : 31.07.2017).

⁴⁵ Pour une analyse plus détaillée de ces aquarelles, je renvoie à l'article de GUIEU, « Charles Demuth lecteur/illustrateur de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n. 67, 1993, p. 263-274.

avec ses formes laiteuses, à un public miniaturisé sans se donner complètement en chair et en os⁴⁶ ; ou bien elle se colle, comme un calque, contre le corps de Muffat, assiégé par « l'effroi contagieux de l'invisible »⁴⁷. L'effet visuel de ce procédé est le même que celui des silhouettes de Fred Mayer, en mettant en acte ce que Peter Brooks appelle « la logique contradictoire du fantasme » qui « fait de ce rien, dans un deuxième temps, un tout, le sexe de Nana devenant un levier colossal, un antiphallus plus puissant que le membre du mâle, et d'autant plus que le mécanisme en demeure invisible »⁴⁸.

Mon analyse se focalise sur la seule aquarelle où apparaît le dispositif visuel du miroir qui renvoie au deuxième épisode du roman où Nana, en se regardant dans la glace, préfigure sa mort. L'autre scène, en revanche, est ignorée par le peintre qui renverse ainsi les codes de représentations usuels dans le domaine de l'illustration. Ce choix, qui va vers une adhésion profonde au texte zolien, est fort probablement motivé par le fait que l'artiste lui aussi avait été perpétuellement tiraillé, comme le comte Muffat dans le roman, entre des tentations multiples et opposées, attiré par un dérèglement sensoriel qui entraine en conflit avec une formation puritaine culpabilisatrice⁴⁹. Comment Demuth arrive-t-il donc à traduire au niveau iconique l'atmosphère effrayante de cette scène du roman ? Quelles sont ses stratégies narratives picturales ? Essayons de les analyser.

Dans cette aquarelle, qu'il réalise en 1916 (*Nana Before the Mirror*) (Fig. 4), il place une tête de mort dans un cadre qui fait penser à un miroir, sans en être réellement un. La scène est spectrale et elle est jouée sur une constellation de touches de couleurs très puissantes, à la valeur symbolique fortement marquée : le jaune, le noir, le rouge et le rose. La première de ces couleurs, le jaune, aux tonalités épaisses, est utilisée pour le cadre du miroir, les deux abat-jours, la nuque de Nana et celle du squelette, et ne reflète aucun éclairage lumineux. Le noir et le rouge, disséminés partout dans l'aquarelle, complètent cette aura de mort et de terreur. Mais c'est surtout le noir qui joue un rôle majeur vu que, traçant une ligne épaisse tout autour du corps de Nana, il va se déposer et se recomposer en ombre miniaturisée sur le tapis où est agenouillé le comte Muffat, en annonçant ainsi la disparition de Nana. Par contre, la coprésence du noir et du rouge, auxquels s'ajoute la couleur rose, qui renvoie à la chair de Nana, crée, à droite de l'arrière-plan, une sorte d'image fantasmagorique (un tourbillon/croix déformée), accentuée par des traits de graphite dessinés en formes circulaires : s'agit-il d'une projection farfelue et déformée du crucifix, qui est représenté en tant qu'objet

⁴⁶ <<http://the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=100785>> (dernier accès : 31.07.2017).

⁴⁷ ZOLA, *Nana*, cit. p. 387.

⁴⁸ BROOKS, « Le Corps-Récit, ou Nana enfin dévoilée », cit., p. 80.

⁴⁹ Cf. GUIEU, « Charles Demuth lecteur/illustrateur de Zola », cit.



Fig. 4 : Charles Demuth, *For Nana* (1916) a été même intitulée *Nana Before the in Mirror**.

sur le tapis ? Les traits tourbillonnants qui atteignent la nuque de Muffat le feraient supposer. C'est fort probablement l'univers trouble où le comte se débat. Tout s'élargit et se mélange dans son imagination morbide, dans « un ferment de destruction »⁵⁰ : son credo religieux, son désir sexuel, la crainte de se perdre.

L'autre peintre qui se mesure à *Nana*, est Pyotr Vladimirovich Williams (1902-1947), américain de naissance, mais naturalisé Russe. La toile qui représente Nana en train de se contempler dans un petit miroir est moins connue que les aquarelles de Demuth, mais non moins intéressante (Fig. 5). Peinte en 1934, elle représente une jeune femme, aux formes généreuses, s'admirant dans une petite glace, tandis que son client, vu de dos, regarde en direction du décor, vers le bas. Le point de force de cette œuvre réside encore une fois dans le rôle agissant de la

⁵⁰ ZOLA, *Nana*, cit., p. 224.

* L'auteur se déclare disponible à payer les droits d'auteur aux éventuels ayants droit.

Fig. 5 : Pyotr Vladimirovich Williams, *Woman near the table* (1934) Galerie Statale Tretyakov, Moscou



couleur et dans sa disposition sur la toile. La gamme de couleurs utilisée rappelle de fait en partie celle du roman : le rouge, le rose et l'or⁵¹. Ce sont les teintes de l'intérieur du théâtre où Nana joue le rôle de la blonde Vénus, les couleurs préférées de sa chambre, et notamment celle de son dernier hôtel particulier. Mais, dans le passage du réseau textuel à la texture iconique, les couleurs s'organisent différemment. Si dans le roman, comme l'affirme Alain Pagès, elles se distribuent selon une opposition binaire entre les valeurs de perdition (le rouge et le jaune) et les valeurs d'innocence (le vert et le bleu), dans l'œuvre de Williams le tout est joué sur une teinte de fond, qui envahit presque toute la scène, et de deux taches de couleurs aux teintes fortes, le rouge et le noir, disposées selon des axes sémantiques précis.

La luminosité de l'or, la couleur de fond, est rendue transparente et diaphane par la tonalité de la couleur rose qui fait corps avec la teinte de la chair de Nana. C'est l'emblème d'un luxe (un produit de la luxure

⁵¹ ALAIN PAGÈS, « Rouge, jaune, vert, bleu. Étude du système des couleurs dans *Nana* », *Les Cahiers naturalistes*, n. 49, 1975, p. 125-135.

de Nana) qu'elle a acquis en entrant en contact avec une société dégradée et c'est même l'emblème d'un dessein, celui de Nana, « de projeter une image de soi victorieuse »⁵². Les deux autres couleurs sont réparties selon des lignes obliques bien reconnaissables, deux au premier plan, déclinées respectivement sur le rouge et le noir, et une autre à l'arrière plan, marquée principalement par le noir. La première des deux couleurs suit une lignée transversale qui va du corset de Nana (occupant la place centrale de la toile) vers le plat de langoustes, suivant une marque sémantique qui, d'une part, met en relief la complémentarité des plaisirs de la gourmandise et de l'érotisme (le souper indissociable de la courtisanerie⁵³), et d'autre part rend évident le statut social que la courtisane a nouvellement acquis : le lien étroit entre sa toilette élégante - quoique tapageuse - et les mets raffinés du souper est établi. La couleur noire est répartie, par contre, selon deux trajectoires différentes qui s'entrecroisent. L'une forme un triangle à l'arrière-plan et va de l'habit noir du comte vers les deux hommes, eux aussi habillés en noir ; l'autre va d'un petit bol contenant un encas noir placé sur la table garnie jusqu'aux trois nœuds de la jupe de Nana, tous renvoyant de nouveau à l'habit noir du comte.

Mais quelle est la place du petit miroir dont on aperçoit le dos à l'intérieur de ce réseau de couleurs qui toutes convergent vers la représentation d'un luxe n'étant plus le privilège exclusif d'un état fondé sur la naissance ? De quel dispositif s'agit-il ? On peut avancer deux hypothèses, les deux déclinées autour du champ sémantique de l'altérité. En premier lieu, l'appartenance de Nana à ce milieu aristocratique est seulement apparente, vu qu'elle ne semble pas respecter l'étiquette en ajustant sa coiffure tandis qu'elle est assise à la table d'un dîner. En second lieu, Nana ne peut ou ne veut entrer en contact avec la bonne société que par le biais de ce petit miroir qui reflète seulement des simulacres. De plus, aucun regard n'est posé sur elle, sauf celui de la femme qui porte une jupe ayant les mêmes motifs que celle de Nana⁵⁴. Muffat semble regarder vers le bas et Nana fait de même en s'admirant dans le miroir et en s'offrant seulement en spectacle (sa représentation de face le justifie) au regard de l'observateur externe, même si elle n'établit avec lui aucune communication, contrairement à la *Nana* de Manet. Tous les autres éléments de la toile – une danseuse, des hommes en habit noir –, de plus en plus nuancés et indéfinis, flottent sur l'arrière-plan. Est-ce le miroir qui reflète les rêves de Nana ou bien sa représentation d'un milieu qu'elle sait transitoire et destiné à disparaître ?

⁵² GURAL-MIGDAL, « Théâtralité et étique du luxe dans *Nana* », cit., p. 183.

⁵³ Cf. LOLA GONZALEZ-QUIJANO, « “La chère et la chair” : gastronomie et prostitution dans les grands restaurants des boulevards au XIX^e siècle », *Genre, sexualité & société*, n. 10, Automne 2013 <<http://gss.revues.org/2925>> (dernier accès : 31.07.2017).

⁵⁴ S'agit-il de la comtesse Muffat ou plutôt de Satin, étant donné que sa jupe rappelle de près celle de Nana ?

Imprégnée du regard de Pyotr Williams, cette Nana montre de fait la nature changeante du personnage zolien. Si dans le passage du textuel au pictural certains traits se perdent (l'intimité d'un lieu – la chambre de Nana – que l'on va envahir), d'autres s'y ajoutent pour signifier l'entrée officielle de Nana dans les milieux de la haute société parisienne, tout en gardant la dualité zolienne entre deux mondes dont les frontières sont infranchissables.

*De nouvelles formes de survivance du roman :
les adaptations cinématographiques*

Le potentiel d'exploitation visuelle de la Nana romanesque a donné lieu, au-delà des remédiations dans le champ du pictural, à d'autres nombreuses adaptations dans le domaine du cinéma. Zola avait recouru, on le sait, au concept d'écran comme idée de l'art et vision du monde, et c'est justement dans le dispositif de l'écran que les cinéastes ont trouvé leur source d'inspiration pour renouveler l'intérêt du personnage et du roman lui-même, en donnant à ceux-ci de nouvelles formes de vie. On compte jusqu'à aujourd'hui au moins vingt adaptations cinématographiques et télévisuelles de *Nana*. La plupart d'entre elles ne possèdent pas la dimension mythique que Zola avait voulu donner à l'héroïne. La Nana cinématographique reste l'incarnation du pouvoir de la chair, et les films portent presque toujours sur sa composante érotique. Je ne m'attarde pas sur ces adaptations, même si elles mériteraient d'être analysées de près, surtout celle du réalisateur israélien Dan Wolman, dont Anna Gural-Migdal a donné une analyse très convaincante⁵⁵, et j'aborde d'emblée le film de Jean Renoir de 1926⁵⁶ qui mise plutôt sur l'exhibitionnisme, le spectaculaire, l'outrancier, que sur la composante érotique.

Catherine Hessling, qui joue dans le film le rôle de Nana, fait de l'héroïne zolienne « une femme fatale, aussi rouée qu'impitoyable, refusant d'être la victime d'une société foncièrement sexiste »⁵⁷. Composant un portrait féminin à plusieurs facettes, elle se situe toujours dans un entre-deux : mi-marionnette, mi-petite fille, frêle et implacable à la fois, avec des changements d'humeur brusques, alternant des sanglots et des éclats de rire, tous inévitablement faux. C'est ainsi que l'actrice réussit à rendre de façon remarquable la nature instable du personnage zolien,

⁵⁵ Cf. GURAL-MIGDAL, « Nana (1982) de Dan Wolman ou la naissance du cinéma », in *L'Écrit-Écran des Rougon-Macquart: Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola*, cit., p. 221-246.

⁵⁶ C'est son deuxième long métrage et sa dernière adaptation muette.

<https://www.youtube.com/watch?v=xb3dWYyW2kY> (dernier accès : 31.07. 2017).

⁵⁷ ANNE-MARIE BARON, « Nana, cet obscur objet du désir », *Romans français du XIX^e siècle à l'écran : problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2008, p. 110.

l'ambiguïté profonde de sa personnalité, l'inconstance de sa pensée fuyante, vide, inaccessible et insaisissable à tous ceux qui s'approchent d'elle. Par ses jeux de scène sophistiqués et les séquences fragmentées, le film joue pleinement la double contrainte du romancier : montrer/voiler sans que le dernier voile soit jamais enlevé⁵⁸.

Dans cette perspective, le miroir est un dispositif optique qui parfois projette et parfois masque. Présent dans plusieurs scènes du film, il fait figure d'écran sur lequel sont projetés des sujets qui se confondent avec l'objet lui-même, en favorisant le jeu d'imbrication des instances du regard⁵⁹. Mais, dans d'autres séquences, cette psyché, bien que présente, joue le rôle de témoin muet de la perversité de l'héroïne⁶⁰. Sa surface est opaque, elle y projette seulement un rideau à son baisser et elle semble même disparaître derrière l'ombre qu'elle va déposer sur le mur. Ce jeu d'ombres se réitère aussi bien sur Muffat en train de sautiller comme un petit chien pour obtenir sa récompense, que sur Nana qui lui tourne autour⁶¹. Il s'agit d'une mise en scène des apparences, de l'entre-deux de l'être et du paraître, mais, en même temps, de l'annonce de la disparition de Nana et de la perte morale de Muffat.

Ce n'est donc pas un hasard si les narrations transmédiales les plus réussies du texte zolien sont celles où la figuration de Nana s'ancre parfaitement dans la symbolique du transitoire, de la pratique performative, de la disparition, de la non-appartenance à une personne ou à un lieu, qu'il s'agisse d'images en séquences ou d'une image concentrée dans une seule planche. Profond comme le noir de la nuit, impalpable comme l'ombre, rouge comme la perte, l'univers impitoyable de Nana ne peut être représenté que si l'on garde intact l'aura de mystère qui l'entoure et la dimension légendaire, voire mythique, du personnage.

⁵⁸ Cf. BROOKS, « Le Corps-Récit, ou Nana enfin dévoilée », cit., p. 66-86.

⁵⁹ Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=xb3dWAyW2kY>> 1.20.42-1.20.49 ; 1.21.27-1.21.49 (dernier accès : 31.07.2017).

⁶⁰ Par exemple la longue scène où Nana éprouve un plaisir sadique à tourmenter et humilier le comte Muffat <<https://www.youtube.com/watch?v=xb3dWAyW2kY>>, 1.34.40-1.35.47 (dernier accès : 31.07.2017).

⁶¹ *Ibid.*, 1.36.25 – 1.36.33.

*La Bête Humaine à travers ses traductions italiennes :
parcours translinguistiques, transmédiaux, transculturels*

Marina Geat¹

ABSTRACT

La Bête Humaine de Zola a été l'objet, en Italie, de plusieurs traductions inter-linguistiques au sens strict du terme, mais aussi de toute une série d'adaptations et d'interférences trans-sémiotiques et trans-médiales qui en sélectionnaient et en modifiaient le sens selon les exigences d'autres créateurs ou du public auquel elles s'adressaient. Cet article montrera des exemples de ce parcours : on rappellera rapidement les traductions « classiques » de *La Bête Humaine* en Italie. On élargira par la suite l'observation aux effets du paratexte, notamment les images des couvertures, les illustrations des éditions, les critiques des journaux. On réfléchira enfin sur les transformations apportées au roman par les deux adaptations cinématographiques célèbres (Jean Renoir ; Fritz Lang) dans leurs versions italiennes ; sur les influences des paratextes au niveau de la réception (affiches, critiques...) ; sur des phénomènes d'hypertextualité qui, par le truchement du cinéma et d'autres genres, reprennent et modifient ultérieurement le sens original de l'œuvre de Zola, jusqu'à aboutir au renversement radical de son sens profond dans un genre multi-sémiotique à la mode, tel que le cinéroman en vogue dans les années 50.

Zola's *La Bête Humaine* has been the subject in Italy of many inter-linguistic translations in the strict sense, and also of a series of adaptations and trans-semiotic and trans-media interferences, which selected and changed its meaning according to the demands of other creators or of the audience addressed. This paper will show some examples of this process: we will rapidly mention the «classic» translations of *La Bête Humaine* in Italian. We will subsequently extend our observation to the effects of the paratext, especially the front cover images, the editions' illustrations, the critiques. We will finally reflect on how the novel is transformed by the two famous film adaptations (Jean Renoir; Fritz Lang) in their Italian versions, on how the paratexts influences the reception (posters, critiques...), and on some hypertextuality phenomena which – through cinema and other genres – take up and further modify the original meaning of Zola's work, until its deep meaning is radically overturned by a popular multi-semiotic genre such as the cineromanzo, very in vogue in the 50s.

¹ Università Roma Tre.

Dans cet article, je ne parlerai pas des traductions italiennes de *La Bête Humaine* au sens strict du terme, dont la liste figure dans la bibliographie exhaustive des traductions de Zola, à la fin de ce volume. Les limites nécessairement imposées à mon texte m'empêchent d'entreprendre ici une analyse de ce type, qui serait sans doute intéressante et riche en découvertes. Je me borne donc à rappeler, en tant que repères méthodologiques, quelques titres d'autres travaux qui ont été réalisés sur les traductions de romans de Zola en Italie ainsi que des études menées à l'étranger sur les traductions de *La Bête Humaine*². Ma réflexion concernera, de façon plus ample, l'action étymologiquement impliquée dans l'acte de traduire, à savoir l'idée du « trans-ducere », de faire passer.

Mon but est d'examiner comment ce roman de Zola "passe" en Italie, par des traductions classiques bien sûr, mais aussi par d'autres textes sémiotiquement différents du texte littéraire, en subissant des transformations de sens remarquables, parfois même paradoxales. Pour ce faire, mon discours suivra les étapes suivantes : laissant de côté, comme je l'ai précisé auparavant, l'analyse des traductions interlinguistiques proprement dites³, je proposerai d'abord des observations sur des formes différentes de paratextes associées aux traductions italiennes de *La Bête Humaine*, notamment des affiches, des illustrations, des couvertures, des introductions. Celles-ci contribuent-elles à « aiguiller » le sens de la réception (pour utiliser un mot-clé de *La Bête Humaine*) ? Comment ? Dans quelles directions ? Puis je réfléchirai aux deux adaptations cinématographiques du roman de Zola qui arrivent en Italie en 1939 puis en 1955, respectivement celle de Jean Renoir et celle de Fritz Lang. Quelles sont les permanences, quelles sont les transformations de sens par rapport au texte original proposées par ces films ? Dans quels contextes la réception se passe-t-elle ? Avec quels effets, quelles inférences, quels

² FLAVIANA IANTORNO, *Analisi delle traduzioni italiane dell'Argent di Émile Zola con l'ausilio di TaLTaC*, Thèse de doctorat sous la direction de Yannick Preumont, Università di Bologna Alma Mater Studiorum, 2012, <http://amsdottorato.unibo.it/4427/1/iantorno_flaviana_tesi.pdf> (dernier accès 14.06.2017) ; AURÉLIE ROBALO, *Étude du lexique dans deux traductions en espagnol du roman La Bête Humaine d'Émile Zola*, mémoire de master 1 recherches, Études romanes, sous la direction de Sylvie Baulo et Renaud Cazalbou, Université Jean Jaurès Toulouse 2, 2015-2016, <<http://dante.univ-tlse2.fr/2340/>> ; NUNZIO RUGGIERO, « Semiotica e naturalismo. Ricezione e traduzioni di Zola a Napoli », *Acropoli*, anno 1, n. 3, sett. 2000, p. 294-310 ; RUGGIERO, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, cap. 1 « Il fenomeno Zola e la fortuna equivoca del romanzo sperimentale », Napoli, Guida, 2009, p. 17-66. Cf. aussi MARINA GEAT, *Lingua e senso (problemi di traduzione letteraria dal francese all'italiano)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, chap. 2, « *La Bête humaine* e le sue traduzioni italiane. Gli alti e bassi della vertigine metaforica », p. 67-99.

³ Cf. ROMAN JAKOBSON, *On linguistic aspects of translation* (1959), in *Language in Literature*, eds. KRYSZYNA POMORSKA, STEPHEN RUDY, Cambridge London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, p. 428-435.

hypertextes à venir dans le contexte culturel italien ? Enfin, je m'arrêterai sur la version de *La Bestia Umana* proposée par un genre éditorial populaire autochtone, très en vogue dans l'Italie des années 50, le « cineromano » (très différent des cinéromans qui déjà circulaient en France) ; nous découvrirons comment, par des passages progressifs jusqu'à cet exemplaire de sous-littérature inter-trans-sémiotique au troisième degré (ou plus), le sens du roman de Zola ressort transformé, voire renversé.

Abordons donc le problème des paratextes aux traductions italiennes de *La Bête Humaine*, en nous interrogeant sur la façon dont elles en influencent la réception. Une vieille photo prise dans les rues de Rome à la fin du XIX^e siècle⁴ nous montre une grande affiche publicitaire où le nom de Zola ainsi que le titre de la version italienne de son roman *La Bestia Umana* sont associés au titre d'un journal puissant de la « gauche historique » italienne, *La Tribuna*, dont la rédaction accueillera en effet Zola au moment de son voyage à Rome et qui embrassera la cause de l'affaire Dreyfus. Ainsi, si le nom de Zola est, pour les intellectuels italiens de l'époque, celui du champion de la pensée laïque et progressiste, ce sont des organes médiatiques tels que la *Tribuna illustrata* qui en ont relancé l'image et les connotations idéologiques chez un public bourgeois beaucoup plus vaste, en relatant par exemple tous les moments principaux de l'affaire Dreyfus et le rôle héroïque que Zola y a joué, car ses illustrations de haute qualité avaient une force de pénétration qui ne sera dépassée qu'avec l'avènement de la télévision.

À propos toujours des paratextes, il est intéressant d'examiner les dessins artistiques qui enrichissent une édition de *La Bestia Umana* datée de 1894 dont il n'existe que quatre copies actuellement en Italie⁵. Il s'agit de la publication de la traduction anonyme de *La Bestia Umana* en fascicules hebdomadaires pendant un an, cinquante-huit au total, faite par l'éditeur Edoardo Perino, spécialiste dans ce domaine à la fin du siècle⁶. Les fascicules ne correspondent pas aux chapitres⁷, mais

⁴ On peut voir la photo : <<https://it.pinterest.com/Vicendio/old-pictures-of-italy/?lp=true>> (dernier accès : 14.06.2017).

⁵ ÉMILE ZOLA, *La Bestia Umana*, illustrée de 65 dessins artistiques, Edoardo Perino, Roma 1894. J'ai pu obtenir ce volume grâce à la disponibilité et à l'efficacité de la bibliothécaire de la Bibliothèque « Simone Augelluzzi » d'Eboli, Mme Teresa Meola. Je tiens à la remercier, ainsi que la bibliothécaire de la Bibliothèque « Angelo Broccoli » de l'Université Roma Tre, Mme Maria Rita Varricchio, pour la compétence et la rapidité avec laquelle elles ont activé le prêt inter-bibliothèques pour ce texte ancien indispensable à l'achèvement de ma recherche.

⁶ Cf. MARIA IOLANDA PALAZZOLO, SARA MORI, GIORGIO BACCI, *Edoardo Perino. Un editore popolare nella Roma umbertina*, Milano, Franco Angeli, 2012.

⁷ Les chapitres de cette édition italienne, en outre, montrent des incongruités évidentes et difficilement explicables dans leur numérotation, surtout dans les références des didascalies des images. Cela a probablement pu passer inaperçu de prime abord à cause

uniquement au nombre de pages de ce genre éditorial (huit, comme d'habitude). La publication met en place par conséquent des stratégies pour assurer la cohésion de la réception ainsi que la stratégie d'attente nécessaire pour obtenir la fidélité du lecteur-acheteur. Le paratexte a un rôle essentiel dans cette stratégie : il oriente la hiérarchie émotive des contenus et fait la sélection des points charnières de l'intrigue. Les dessins du volume (soixante-cinq au total, réalisés par plusieurs illustrateurs dont les noms les plus récurrents sont ceux du Français Louis Moulignié et de l'Italien Ottavio Rodella) ainsi que de petits résumés figurant au début de chaque chapitre assurent donc ces deux fonctions, cohésion et fidélisation.

La première page du roman en synthétise déjà, par le dessin et par le résumé, tout le contenu, sollicitant les attentes, orientant la compréhension, tandis que ceux-ci aiguïssent aussi la curiosité, parfois même un certain attrait morbide :

« Una serie di orrori e di delitti bestiali che hanno il loro epilogo nel reciproco assassinio dei due macchinisti d'un treno, ecco LA BESTIA UMANA. E mentre i due rivali si finiscono sul *tender* della macchina, il treno trascinate un reggimento di soldati corre lontano, corre alla morte, all'infinito, all'ignoto »⁸ (Fig. 1).

Pour chaque fascicule, un dessin est affiché sur la page de couverture, avec le renvoi à un point du texte qui précède ou qui suit de près, et qui ne constitue pas nécessairement un moment fondamental de l'intrigue. Entre le premier et le deuxième fascicule, par exemple,

du long laps de temps (un an) sur lequel s'était échelonnée la publication du roman en feuilleton. Voici quelques exemples qui renvoient à l'indication que je donnerai par la suite à des scènes du roman : le chapitre 5 de l'original correspond tantôt au 8 tantôt au 9 dans l'édition Perino 1894. Le 6 et le 8 de l'original correspondent respectivement au 10 et au 13 de l'édition italienne. Des scènes des chapitres 11 et du 12 originaux apparaissent dans les didascalies comme appartenant aux chapitres 18 et 21. Du moment que les chapitres ne sont pas divisés dans l'édition italienne, nous ne pouvons attribuer cette bizarrerie de l'édition Perino qu'à des négligences ou, plus malicieusement, à la volonté de l'éditeur de donner au lecteur du feuilleton l'impression d'un roman plus long qu'il ne l'est réellement. En effet, la même traduction anonyme de *La Bête Humaine* sera publiée à nouveau par l'éditeur Salani en 1928, en deux volumes de petit format, sans illustrations (hormis deux sur les couvertures) et dans celle-ci la numérotation des chapitres est, par contre, exactement respectée. Cf. EMILIO ZOLA, *La Bestia Umana*, Firenze, Adriano Salani editore, 1928. Dans cet article j'indiquerai la collocation des morceaux cités telle qu'elle apparaît dans l'édition Perino 1894.

⁸ « Une série d'horreurs et de délits bestiaux dont l'épilogue sera l'assassinat réciproque des deux mécaniciens d'un train, voici LA BÊTE HUMAINE. Et pendant que les deux rivaux s'entre-tuent sur le *tender* de la machine, le train qui transporte un régiment de soldats court, lointain, court à la mort, à l'infini, à l'inconnu ». La traduction française, comme toutes celles qui apparaissent dans cet article, est la mienne.

le dessin renvoie au récit que Séverine fait à son mari de sa journée d'achats à Paris. C'est bien sûr aussi cette atmosphère française, cet exotisme élégant, qui plaisent au public bourgeois italien⁹. À l'intérieur de la publication il y a en outre des dessins qui renvoient aux points forts de l'intrigue, parfois en format double, avec un titre à effet. En voici quelques exemples :

- « Un vecchio impenitente » [Un vieux coureur de jupon] (p. 17).
- « La Bestia si risveglia » [La bête se réveille] (p. 28-29).
- « Istrumento d'amore, istrumento di morte ! » [Outil d'amour, outil de mort !] (p. 36-37).
- « Un cadavere sulla linea » [Un cadavre sur la ligne] (p. 73).
- « Il marito, la moglie e... l'altro » [Le mari, la femme et ...l'autre] (p. 193).
- « Un treno sepolto » [Un train enseveli] (p. 233).
- « Flagellati dal vento » [Fouettés par le vent] (p. 241).
- « Il racconto dell'assassinio » [Le récit du meurtre] (p. 265).
- « Il cadavere gettato dal vagone » [Le cadavre jeté du wagon] (p. 273).
- « Colazione a quattr'occhi » [Un déjeuner en tête-à-tête] (p. 301).
- « Fantasticherie » [Rêveries] (p. 313).
- « Il cadavere della suicida » [Le cadavre de la suicidée] (372-373).
- « Aspettando l'uomo » [En attendant l'homme] (p. 401).
- « La bestia trionfa » [La Bête triomphe] (p. 403).
- « Il processo famoso » [Le fameux procès] (p. 445).

Dans cette traduction intersémiotique en images, il y a parfois des invraisemblances ou des incongruités, tels que les vêtements des personnages par exemple, ou leur représentation d'une partie à l'autre du texte. Par exemple, on peut observer Jacques en complet et chapeau melon au chapitre 2¹⁰, en haut-de-forme au chapitre 9¹¹ ; avec une barbe, puis avec des moustaches au chapitre 18¹². Séverine, quant à elle, se promène élégamment chez elle avec une traîne, vêtue comme une duchesse, au chapitre 10¹³ (Fig. 2), ce qui ne manque pas de produire, sans aucun doute, un effet d'identification flatteuse chez les lectrices. Nous pouvons aussi remarquer une curieuse, voire paradoxale ressemblance physique et vestimentaire entre le puissant secrétaire général du Ministère de la justice Camy-Lamotte¹⁴ et le frère de Philomène, chef de dépôt et cheminot,

⁹ ZOLA, *La Bestia Umana*, cit., p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹¹ *Ibid.*, p. 169.

¹² *Ibid.*, p. 357 et p. 377.

¹³ *Ibid.*, p. 185.

¹⁴ *Ibid.*, p. 145 et p. 153.

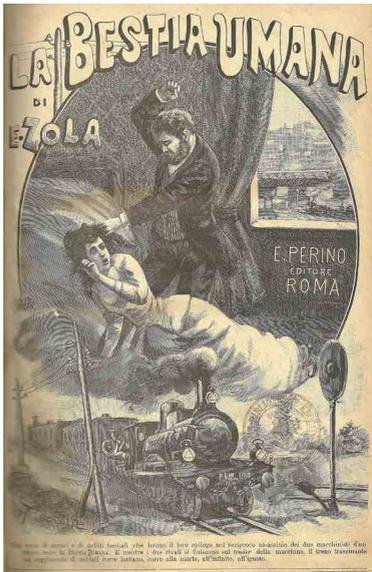


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 1 *La Bestia Umana*, édition Perino 1984 ; première page.

Fig. 2 *La Bestia Umana*, édition Perino 1984 ; Séverine, chapitre 10.

Fig. 3 Détail de la couverture du ciné-roman géant italien *La Bestia Umana*, 1955, avec l'adage « L'amore trionfa sul male ».

Fig. 4 La page finale du ciné-roman italien *La Bestia Umana*, 1955.

qui perd même son haut-de-forme dans une illustration au chapitre 21 (le dernier du roman dans l'édition Perino de 1894) pendant qu'il bat sa sœur, coupable d'impudeur¹⁵.

Au début de chaque chapitre, on l'a rappelé, il y a un résumé par points de son contenu, qui est en même temps une traduction intralinguistique synthétique et une sorte de prolepse fortement connotée. Le choix des mots appuie sur les tonalités romanesques les plus aptes à susciter une tension chez ses lecteurs, avec des renvois évidents au style des « romanzi d'appendice » (romans-feuilletons) en vogue, tels que ceux de Carolina Invernizio, avec leur goût pour les clairs-obscur sentimentaux, la sensualité trouble, l'horreur, le délit. Ainsi par exemple au chapitre 10 (*alias* 6 dans l'original) :

« Ore di calma – Il corpo del delitto – Jacques nella famiglia Roubaud – Rimembranze – Teneri rapporti – Il convegno – Rifiuto – Un bacio – Estasi d'amore – Il temporale – La caduta – Tresca – I venerdì di Severina – La febbre del gioco – Le diecimila lire dell'assassinato – Sorpreso – Sapeva!... »¹⁶.

Et au chapitre 13 (*alias* 8 dans l'original) :

« Il dispaccio al marito – La camera di mamma Vittoria – Cena intima – Ritorno al passato – Orgia d'amore – La macchia sanguigna – Confessione feroce – Particolari dell'assassinio – La voluttà del sangue – Amplesso belluino »¹⁷.

Dans les éditions suivantes de *La Bestia Umana* on ne retrouve jamais plus un paratexte iconographique si ample. L'image, s'il y en a, apparaît uniquement sur la couverture du livre. Elle conditionne les attentes du lecteur, en faisant aussi un tri des contenus mis au premier plan. On remarque que ce sont surtout les couvertures des illustrateurs qui insistent le plus sur les aspects dramatiques de l'intrigue (par exemple sur la couverture d'une édition de 1933, représentant la chute finale de Jacques et Pecqueux de la locomotive). Soit les couvertures successives n'ont aucune image (ou de simples traits stylisés), soit elles représentent des trains, des détails de trains, ou des gares dans des tableaux impressionnistes, des

¹⁵ *Ibid.*, p. 417.

¹⁶ *Ibid.*, p. 183. « Heures de calme – Le corps du délit – Jacques dans la famille Roubaud – Souvenirs – Tendres rapports – La rencontre – Le refus – Un baiser – Extase d'amour – L'orage – La chute – La liaison – Les vendredi de Séverine – La fièvre du jeu – Les dix mille livres (*alias* Les dix mille francs) – Il savait, il savait !... ».

¹⁷ *Ibid.*, p. 255. « La dépêche au mari – La chambre de la mère Victoire – Dîner intime – Retour au passé – Orgie d'amour – La Tache sanglante – Aveu féroce – Détails du meurtre – La volupté du sang – Étreinte bestiale ».

photographies ou autres, avec une absence à peu près totale de figures humaines. La tendance est donc à valoriser, non plus comme auparavant les connotations pathétiques du roman, mais le contexte historico-culturel de celui-ci ainsi que ses valeurs métaphoriques les plus abstraites (le train comme une métaphore du destin, ainsi que l'avait affirmé Roland Barthes dans son introduction à l'édition italienne¹⁸). Une petite observation seulement sur la couverture Newton Compton de 1995¹⁹, qui reproduit une lithographie d'Honoré Daumier, *Le Wagon de Troisième classe* (1864) : le contexte ferroviaire, mais, cette fois-ci, de l'intérieur et avec des présences humaines, est choisi par l'éditeur, nonobstant le léger décalage temporaire du tableau par rapport au roman. Ce qui me frappe dans ce choix, c'est qu'il semble renvoyer à la scène du roman, au chapitre 8, où Jacques, en proie à son obsession homicide, erre à la recherche d'une femme à égorger. C'est à ce moment qu'il écoute, dans un train, une conversation entre deux femmes où l'on parle d'un bébé que sa maman vient de « sevrer ».

Dans l'analyse de *La Bête Humaine* que j'ai publiée il y a quelques années²⁰, j'ai voulu montrer l'importance, à mon avis digne d'attention, de cette scène apparemment marginale, car ce mot prononcé presque au hasard, « sevrer », semble évoquer un lien sémantique caché entre ce verbe et le nom de Séverine, et suggérer ainsi l'une des raisons profondes de son assassinat. Il ne s'agit que d'une remarque en passant dans le cadre de mon article actuel, qui porte sur les problématiques de la traduction/transposition du roman en Italie. Le choix de l'éditeur est fort probablement fortuit ; il frappe toutefois le lecteur attentif, en attirant implicitement son attention sur la scène la plus semblable, dans le roman, à celle que le tableau représente. Je renvoie donc à mon livre ceux qui souhaiteraient approfondir cette question.

Venons-en aux deux versions cinématographiques de *La Bête Humaine*²¹. Le film de Jean Renoir, daté de 1938, transpose aux années

¹⁸ ROLAND BARTHES, *Nota introduttiva*, trad. S. Pautasso, in ZOLA, *La Bestia Umana*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 9-12. Elle a été rééditée depuis des dizaines de fois. Sur cette introduction PIERLUIGI PELLINI a fait des remarques intéressantes, car il paraît que son original français est introuvable et que le texte n'a donc circulé que dans sa version italienne (*Note e notizie sui testi*, in ZOLA, *Romanzi*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2015, volume III, trad. GIOVANNI BOGLIOLO, DONATA FEROLDI, DARIO GIBELLI, p. 1551-1888, cit. p. 1818).

¹⁹ ÉMILE ZOLA, *La Bestia Umana*, trad. LUISA COLLODI, intr. RICCARDO REIM, Newton Compton, Roma, 1995.

²⁰ MARINA GEAT, *La Croix-de-Maufrais. Un voyage à travers les mots de la Bête humaine d'Émile Zola*, Fasano-Paris, Schena editore/Éditions Lanore, 2006.

²¹ Cf. DELPHINE GLEIZES, « L'adaptation cinématographique : un événement littéraire à retardement ? » in *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, éd. CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 301-315.

30 le roman de Zola, dont il garde le titre de même que des références explicites, comme le signale le générique au début, où un extrait du texte, relatif à la fêlure héréditaire de Jacques, est affiché, ainsi que le visage et la signature d'Émile Zola. De l'intrigue restent le décor ferroviaire, l'assassinat de Grandmorin et celui de Séverine par Jacques, la maladie psychique de celui-ci et le procès où Cabuche est condamné. Pour le reste, on relève de nombreux changements ; ceux-ci visent à en faire une œuvre qui, sous l'égide zolienne, appartient pourtant totalement à Jean Renoir, à son contexte idéologique, au public auquel il s'adresse. Le sens profond du récit en est profondément modifié. La dimension de la « bestialité », en particulier, qui dans le texte de Zola s'insinue un peu partout et qui dessine une anthropologie radicalement marquée par le mal atavique et les hantises de mort, n'est évoquée chez Renoir que par les connotations félines de l'actrice Simone Simon qui interprète Séverine. Une femme-chatte. Au contraire, c'est sur le versant de l'humanisme, de la fraternité ouvrière, de la solidarité entre les cheminots qu'insiste Jean Renoir, à cette époque très proche du Front populaire. Un film « de gauche », donc²².

Le film arrive en Italie l'année suivante, en 1939, doublé et sous un titre différent de l'original. Il s'intitule maintenant *L'Angelo del Male*. Le contexte historique et idéologique de la réception, aussi, est très différent. *L'Angelo del Male* est présenté au concours de la VII^e Exposition internationale de l'art cinématographique de Venise, une édition du Festival qui est fortement conditionnée par le régime fasciste et le public très réduit en raison de l'imminence de la guerre²³.

Les attentes pour le film de Renoir sont décidément conditionnées par l'idéologie qui, par le biais des paratextes, tels que le titre, les affiches et les jugements des critiques, en orientent également la réception. En effet *L'Angelo del Male*, comme déjà son original français, efface complètement l'idée zolienne de bestialité et concentre la perversion morbide, ambiguë et fascinante exclusivement sur la femme. Cela projette le personnage féminin de Renoir sur un modèle stéréotypé de femme pécheresse (et pour cela fascinante et redoutable) fortement enraciné dans

²² Cf. GENEVIÈVE GUILLAUME-GRIMAUD, *Le Cinéma du Front Populaire*, Paris, Lherminier, 1986 ; JEAN VIGREUX, *Histoire du Front Populaire*, Paris, Tallandier, 2016 ; SIMONE VILLANI, *L'essenza e l'esistenza. Fritz Lang e Jean Renoir : due modelli di regia, due modelli di autore*, Torino, Lindau, 2007. Cf. aussi LUCIE WIBAULT, *La Bête humaine de Jean Renoir*, in *Il était une fois le cinéma*, <<http://www.iletaitunefoislecinema.com/chronique/1942/la-bete-humaine-de-jean-renoir>> (dernier accès 14.06.2017) ; ANDRÉ BAZIN, *Jean Renoir*, Paris, Champ libre, 1971.

²³ Cf. GIULIO CESARE CASTELLO, CARLO BERTIERI (éds.), *Venezia 1932-1939 : filmografia critica*, Venezia, Bianco e Nero, 1959, p. 56-63. Cf. ADRIANO APRÀ, GIUSEPPE GHI-GI, PATRIZIA PISTAGNESI (éds.), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1982.

la mentalité catholique de l'époque en Italie. Le charme de Jean Gabin sollicite les attentes : le public prévoit un récit amoureux passionné, probablement un peu trouble. Les affiches relancent l'image du couple diabolique ; on remarque que le train y a moins de place que dans les affiches françaises où l'image de la machine est dominante.

Quant aux critiques, leurs opinions expriment surtout les idéologies dominantes, ainsi que leurs ambiguïtés ou au moins leurs hésitations face à l'art de Jean Renoir. Les jugements des critiques catholiques se manifestent notamment dans les pages de « Segnalazioni cinematografiche ». Ici *L'Angelo del Male* est marqué par le « E » du *Centro Cattolico Cinematografico*, à savoir « escluso per tutti », interdit à tous. On y condamne carrément « l'evocazione eccessivamente realistica di un ambiente malsano »²⁴, mais on ne peut pourtant pas se passer de souligner les qualités techniques du film et de l'interprétation : « Ottime tuttavia alcune sequenze ed efficace l'interpretazione »²⁵. Quant aux critiques liés au régime fasciste, lequel avait déjà attaqué en 1937 le Jean Renoir de *La Grande Illusion* par la voix du directeur du *Centro Sperimentale di Cinematografia* Luigi Chiarini, en tant que « figlio di quel pacifismo comunistoide e patriottardo che caratterizza un certo intellettualismo francese falso e retorico »²⁶, leurs réticences morales envers certains aspects de *L'Angelo del Male*, film moins marqué idéologiquement que le précédent, ne cachent pourtant pas l'admiration pour son efficacité expressive qui, comme nous le verrons aussitôt, se montrera fructueuse²⁷.

En effet, *L'Angelo del Male* aura une réception, une continuité et une descendance textuelle intéressantes en Italie. Le deuxième enfant du Duce, Vittorio Mussolini, est passionné de cinéma, cinéaste lui-même. Il représente le côté du régime épris de modernité. Le sympathisant communiste Renoir est donc appelé à collaborer avec la revue *Cinema*, dirigée par Vittorio Mussolini, dont le groupe se propose justement de renouveler le cinéma italien, en le faisant sortir des clichés propres à la saison des « téléphones blancs », un genre très en vogue à l'époque, à savoir des films stéréotypés qui racontent des amours bourgeoises plutôt

²⁴ « L'évocation excessivement réaliste d'un milieu malsain ».

²⁵ « Très bonnes pourtant certaines séquences et efficace l'interprétation » (*Segnalazioni cinematografiche*, vol. 17, 1943, p. 25).

²⁶ « Fils de ce pacifisme communiste et patriotisant qui caractérise un certain intellectualisme français rhétorique et faux » (LUIGI CHIARINI, *Cinema*, n. 28, 1937, p. 115). Cf. aussi *Autori scomodi : Fritz Lang, Tod Browning, Jean Renoir*, in *Italia taglia. Progetto di ricerca sulla censura cinematografica in Italia*, <http://www.italiataglia.it/indice_sonoro_fascismo/autori_scomodi> (dernier accès : 14.06.2017).

²⁷ Déjà pour *La Grande Illusion* s'était déterminée en Italie une situation paradoxale : ce même film auquel avait été attribué un prix au Festival de Venise en 1937 pour ses qualités artistiques, est aussitôt banni d'Italie où la censure fasciste en interdit la distribution (Cf. CASTELLO, BERTIERI, *op. cit.*).

superficielles et surtout privées de toute référence au monde réel. Au contraire, le groupe de *Cinema* voudrait réaliser une rénovation des techniques ainsi que des thématiques du cinéma. C'est dans ce contexte que le triangle homicide (la femme, le mari, l'amant), au centre de *La Bête Humaine* de Zola réélaborée par Renoir, ainsi que les problématiques psychiques impliquées, deviennent l'objet de réflexions et de réélaborations par le groupe, notamment par le jeune cinéaste Luchino Visconti et aboutissent, en 1943, au film *Ossessione*. Un film fort controversé à l'époque de sa réalisation²⁸, dont le scénario s'inspire surtout du roman de James M. Cain *The Postman always rings twice*, mais où les traces de *La Bête Humaine* de Zola et Renoir sont pourtant importantes et reconnaissables. La scène initiale du film, avec sa longue séquence prise depuis le camion du protagoniste dans les rues poussiéreuses du Nord de l'Italie, a comme palimpseste évident la longue séquence prise du train par Renoir, avec qui Visconti avait travaillé, au début de son *Angelo del Male*. On peut donc affirmer que l'adaptation de *La Bête Humaine* de Zola par Renoir est aux racines du néoréalisme italien, dont on considère souvent *Ossessione* comme l'acte de naissance, à plusieurs égards : d'une part le film présente pour la première fois et sans rien édulcorer la réalité dure des classes sociales pauvres et de la province italienne la plus reculée²⁹ ; on peut bien affirmer qu'on y retrouve la force révolutionnaire des racines naturalistes. De l'autre, comme dans *La Bête humaine*, *Ossessione* pose au centre de ses interrogations profondes la relation entre le mouvement et la permanence, notamment entre la vitesse des moyens de transports (là le train, ici le camion) qui transforment le visage du monde et les rapports interpersonnels en opposition avec la fixité des obsessions humaines les plus profondes et obscures, comme le désir sexuel, la tentation du meurtre, la culpabilité. Enfin, c'est justement cette confrontation serrée entre la contingence et l'éternel, le passage et l'immobilité, qui donne ici au néoréalisme naissant une qualité qui appartenait déjà au naturalisme zolien, et notamment à *La Bête humaine*, à savoir l'émergence d'une vraie mythologie des passions humaines allant bien au-delà de l'événement qui est l'objet du récit³⁰.

En 1955 *La Bestia Umana* arrive à nouveau en Italie. Il s'agit de la version italienne du film américain de Fritz Lang. Le titre pose un problème inverse de celui que nous avons soulevé à propos du film de Renoir : le

²⁸ JEAN A. GILI, *Stato fascista e cinematografia : repressione e promozione*, Roma, Bulzoni, Roma 1981, p. 66-78. Cf. GUIDO ARISTARCO, *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Edizioni Dedalo, Bari, 1996.

²⁹ FRANÇOIS MAURIN, « Naissance d'un grand cinéaste : Visconti », *L'Humanité*, 14 janvier 1959.

³⁰ GIAN PIERO BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione"*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

cinéaste français avait conservé le titre de Zola, qui avait été modifié dans la version italienne ; ici le titre zolien réapparaît dans la version italienne, tandis que l'original de Lang s'intitulait *Human Desire*. En France, le film a circulé sous le titre *Désirs Humains*.

On ne sait pas bien pourquoi la distribution italienne a repris le titre de Zola. Plutôt que la reconnaissance de la dette à l'égard du romancier, l'association avec une certaine iconographie de l'assassin aux mains ensanglantées, telle qu'on ne la retrouve que dans des affiches italiennes du film (et non dans les affiches américaines et françaises), fait supposer que ce titre sollicitait surtout chez le public l'attente du monstre, d'une sorte d'automate du crime dans le genre de Frankenstein, plus efficace pour des finalités commerciales.

Le film de Fritz Lang s'éloigne beaucoup du roman de Zola, dont il cite pourtant le nom dans le générique. Par contre, la dette à l'égard de Renoir, dont l'œuvre est le palimpseste direct du film de Lang, est considérable³¹. Par rapport à Zola, nous sommes donc face à une transformation au deuxième degré, ou plus. Il est intéressant de réfléchir à une série de mutations que l'intrigue de Lang fait subir à l'intrigue zolienne, toujours reconnaissable en filigrane. Cela nous permettra de comprendre ce qui en est parvenu au public italien des années 50, et de mieux saisir les transformations ultérieures que cette intrigue subira dans le « cineromanzo », comme je l'ai annoncé au début. Je n'en rappellerai ici que quelques-unes.

Toute l'intrigue est transposée par Lang dans une province américaine des années 50. Tous les noms sont transformés en noms américains. Le protagoniste mécanicien de Zola, Jacques Lantier, s'appelle ici Jeff Warren. Il est interprété par la star hollywoodienne Glenn Ford. Selon la morale américaine, il était hors de question qu'il puisse être un psychopathe en proie à d'incontrôlables pulsions meurtrières. Aucune trace donc de l'isotopie concernant une intrinsèque, incontrôlable « bestialité » humaine³². Les potentialités homicides de Jeff sur lesquelles sa maîtresse Vicky (Séverine) compte pour qu'il tue son mari sont motivées par le fait qu'il revient de la guerre de Corée, donc qu'il a déjà expérimenté ce que tuer veut dire. Mais, justement pour cela, et à l'inverse du roman de Zola où il est question de pulsion atavique, privée ainsi de tout sentiment de culpabilité, qui pousse un individu à plonger un couteau dans la gorge d'un autre, confrontant le lecteur au mystère profond et obscur de la nature humaine, le héros américain est lucide, il fait nettement la différence entre tuer à la guerre, où « l'on tire sans savoir contre qui l'on tire », et tuer quelqu'un dont l'on constate l'humanité, la fragilité. Jeff/Jacques ne tue donc pas

³¹ Cf. VILLANI, *op. cit.*, p. 67-88.

³² Au plus, certaines répliques anodines où un personnage se plaint de « travailler comme une bête ».

dans le film de Lang. Cela lui est impossible. L'assassinat de Vicky-Séverine est accompli par le mari, étonnant sa femme en réaction à la méchanceté de celle-ci, qui ne montre aucune pitié envers lui et avoue même avoir séduit exprès Owen, le Grandmorin de Lang, pour s'approprier son argent. La mort, elle l'a bien méritée. C'est elle qui est entièrement coupable. Tout mystère psychique est ôté et la morale la plus admissible, qui est aussi la plus rebattue, est sauvée : le bon héros américain peut espérer la rédemption après sa chute momentanée.

On retrouvera beaucoup de cela dans le « cineromanzo » italien. Celui-ci est une version astucieuse du roman-photo, un genre populaire qui associe la narration, la photographie et le montage des bandes dessinées ; il a été inventé en Italie en 1947, l'année où le premier roman-photo (ou photo-roman) de l'histoire a été publié dans le magazine *Il Mio Sogno* ; le genre arrivera en France deux ans après, en 1949, sous l'impulsion de l'éditeur Cino del Duca. Même si d'autres expériences similaires ont existé, le « modèle italien du photo-roman », de par sa forme, sa diffusion ainsi que par le ton sentimental des récits qu'il propose, a des caractéristiques uniques qui en font un genre à part entière³³. Il en va de même pour le « cineromanzo », pour lequel aussi le modèle italien a des caractéristiques spécifiques qui le distinguent tout à fait, nonobstant une homonymie apparente, du « cinéroman » qui, en France, avait été rendu célèbre dans l'entre-deux guerres notamment par l'œuvre de Pierre Decourcelle³⁴. Le cinéroman italien utilise des photogrammes de film à succès et les adapte à la structure formelle du roman-photo ; ce faisant, il soutient l'industrie du cinéma et, en même temps, il satisfait le besoin d'histoires et d'évasion qui était primaire dans l'Italie de cette époque, ainsi que l'identification émotive du public³⁵.

La Bestia Umana devient donc aussi, en 1955, un « cineromanzo gigante » [un cinéroman géant]³⁶. La transformation au troisième degré (Zola/Lang/cineromanzo) qui en résulte est intéressante, car elle en arrive à modifier ultérieurement la signification de l'intrigue originelle, jusqu'à en renverser radicalement la vision de l'homme, la rendant compatible avec la morale optimiste, idéalisée et simpliste de la petite bourgeoisie, base de

³³ PHILIPPE SOHET, « Les ruses du roman-photo contemporain », *Études littéraires*, vol. 30, n. 1, 1997, p. 105-115. Cité p. 105. Cf. aussi *Le Cinéroman*, in « Star-ciné Maniac. L'Encyclopédie des cinéromans », <<http://www.fantasmak.com/html/star.html>> (dernier accès 14.06.2017).

³⁴ YVES OLIVIER-MARTIN, *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 210.

³⁵ EMILIANO MORREALE, *Così piangevano : il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Donzelli, 2011, p. 294-299.

³⁶ *La Bestia Umana*, cineromanzo gigante, edizioni Star, anno I, n. 2, Roma 15-30 marzo 1955.

son lectorat. C'est ce qu'exprime déjà l'adage affiché sur la couverture : « L'amore trionfa sul male » [l'amour triomphe du mal] (Fig. 3).

Rien de plus éloigné, me semble-t-il, de l'anthropologie inquiétante du roman zolien. D'ailleurs, le nom de Zola disparaît tout à fait du paratexte du cinéroman. La comparaison entre le film et le cinéroman montre que ce dernier aboutit à ce résultat par l'élimination et la surdétermination de la plupart des signes qui, dans le film de Lang, étaient susceptibles de glissements sémantiques, d'inférences interprétatives, de lectures métaphoriques, telles que la vision du train en marche intercalée entre les séquences ou la force de certains cadrages. À l'inverse, les didascalies du cinéroman explicitent les jugements moraux qu'il faut tirer des événements ainsi que les sentiments des personnages, y compris certains sentiments qui sont tout à fait petits-bourgeois et mesquins, absents des versions précédentes, mais aptes à favoriser l'identification des lecteurs : ainsi, la jalousie que Jeff/Jacques éprouverait envers le sous-chef Carl/Roubaud, celui-ci ayant eu un avancement de carrière pendant que lui-même était à la guerre. Quant aux autres personnages, Ellen (*alias* Flora) sent « son cœur battre tumultueusement » lorsqu'elle revoit Jeff (*alias* Jacques), car « il a toujours été dans ses rêves d'adolescente ». Vicky (Séverine) est « terrifiée par la lumière sinistre qui apparaît dans les yeux de Carl » (*alias* Roubaud), « une terrible lumière de folie » ; elle lui « obéit passivement, en sanglotant » et écrit donc la lettre-piège qu'il lui demande. Jeff (Jacques), de son côté, sent que « son cœur lui fait mal » en voyant Ellen pleurer. Ce ne sont que quelques exemples d'un mécanisme d'explicitation/simplification des sentiments et des situations que l'on retrouve partout dans le texte.

En particulier, la « bestialité », plus développée que dans le film, est placée tout entière du côté de Carl, le mari, tandis que les deux personnages féminins, Ellen (transformation de la Flore zolienne) et Vicky (l'avatar de Séverine) se partagent par une opposition radicale les champs sémantiques de la bonté, de l'innocence, des valeurs familiales d'une part, de l'infidélité, du mensonge, du cynisme calculateur et de la sensualité destructrice d'autre part. C'est ainsi que se prépare le finale édulcoré et empreint de bons sentiments qui explicite dans la perspective d'un bon mariage sentimental les sens de la métaphore ferroviaire appliquée à l'existence de Jeff :

« Maintenant le sifflement du train semble crier au ciel et à la terre l'annonce d'un nouveau bonheur [...] La machine dévore les rails projetés vers l'horizon. L'espérance de Jeff se projette aussi, loin, vers le cœur d'une jeune femme qui attend son amour »³⁷ (Fig. 4).

³⁷ Les exemples sont tirés des pages 6, 20, 49, 60 du cinéroman. Pour plus de facilité j'insère directement dans le texte leurs traductions en français.

Pour conclure je voudrais rappeler que cette *Bestia Umana*, format cinéroman, et filtrée par la culture italienne mélodramatique des années 50, revient en France cinq ans plus tard, en 1960. C'est à cette époque que le genre, importé par de grands éditeurs italiens, inonde le marché français. Dans la patrie de Zola, toutefois, le titre du cinéroman redevient celui de la version française du film de Lang, *Désirs Humains*, en perdant ainsi la dernière attache reconnaissable au roman qui était à l'origine de l'intrigue. Disparaît aussi l'adage sentimental en couverture, « l'amore trionfa sul male », fait pour plaire aux ménagères italiennes, mais qui aurait certainement semblé excessif, et probablement ridicule, dans une société française où approchaient à grand pas les ferments d'une nouvelle révolution culturelle.

Entre réel et imaginaire.
La réception et les traductions des Trois villes de Zola en Pologne

Piotr Śniedziewski¹

ABSTRACT

Le but de l'article consiste à présenter la réception des *Trois villes* d'Émile Zola en Pologne au XIX^e siècle et à examiner les traductions polonaises de cette série. Tout d'abord, nous rendrons compte des opinions défavorables qu'elle a suscitées : les critiques polonais décrivaient ces romans comme immatures et tendancieux. Puis nous soulignerons (avec toutefois une certaine réserve) l'importance artistique des traductions de *Trois villes* faites au XX^e siècle et la tension, bien remarquée par les traductrices, entre le langage de la médecine et de la religion, manifestement présente dans le volume *Lourdes*.

The aim of the article is to trace the nineteenth-century reception of Emil Zola's *The Three Cities* in Poland and to present the existing Polish translations of this novel. In the first case we should note the negative evaluation of this novel which Polish critics repressed for immaturity and tendency. In the second case we have to emphasis (though not without reservations) the artistic skill of the twentieth-century translations of *The Three Cities* and the tension, aptly interpreted by translators, between the language of medicine and religion, especially seen in the volume titled *Lourdes*.

Pour la plupart des écrivains polonais de la deuxième moitié du XIX^e siècle, Émile Zola était un romancier de référence. Ils le glorifiaient ou le détestaient, mais ils ne pouvaient pas l'ignorer. Cependant, leur point de vue était assez singulier². D'un côté, ils voyaient en Zola un grand réformateur du roman moderne, un théoricien du roman

¹ Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

² Sur les traces principales de la réception de l'œuvre de Zola en Pologne cf. *Naturalisme et antinaturalisme dans les littératures européennes des XIX^e et XX^e siècles. Continuateurs et adversaires*, sous la direction de DANUTA KNYSZ-RUDZKA, JANINA KULCZYCKA-SALONI et HALINA SUWAŁA, Varsovie, Université de Varsovie, 1992 (surtout les articles suivants : KNYSZ-RUDZKA, « À la recherche d'un renouveau littéraire et artistique à travers l'expérience naturaliste », traduit par KRYSZYNA ZALESKA, p. 68-77 ; KULCZYCKA-SALONI, « De l'hostilité à l'approbation : les méandres du naturalisme dans la littérature polonaise », traduit par JOANNA ŻUROWSKA, p. 78-89) ; DANUTA KNYSZ-TOMASZEWSKA, *Europejskie powinowactwa naturalistów polskich*, Warszawa, Uniwersytet Warszawski, 1992 (surtout le chapitre « Program naturalizmu otwartego », p. 7-34) ; KULCZYCKA-SALONI, KNYSZ-RUDZKA, EWA PACZOSKA, *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa, Uniwersytet Warszawski, 1992, surtout p. 33-41.

expérimental sensible non seulement aux valeurs narratives du texte littéraire, mais également – peut-être : avant tout – à sa genèse très complexe. C'était Zola qui les incitait à poser des questions sur la nature humaine, sur le déterminisme aussi bien biologique que social, enfin – sur la dimension scientifique de l'écriture. Mais, de l'autre côté, ce penchant de Zola éveillait une peur – n'oublions pas que les écrivains polonais à l'époque se trouvaient dans une situation assez confuse : ils écrivaient en polonais, ils s'adressaient au public connaissant cette langue, mais la Pologne – en tant que pays indépendant avec son propre pouvoir et sa politique – n'existait pas. En effet, ils cherchaient souvent des motifs qui pourraient renforcer l'âme de la nation et leurs œuvres servaient fréquemment à « la consolation des cœurs », comme on disait à l'époque, surtout par rapport aux romans publiés par Henryk Sienkiewicz. Aussi la publication des *Trois villes*, déjà au moment de la parution du premier volume intitulé *Lourdes* (1894), s'inscrivait-elle parfaitement dans ce sillage critique. Le nouveau cycle zolien, comme l'ont bien démontré Halina Suwała³ et Janina Kulczycka-Saloni⁴, répétait plusieurs composantes narratives (par exemple Zola reprend les mêmes motifs, les mêmes descriptions, etc.), mais en même temps il introduisait de nouvelles questions, éveillait une incertitude quant à la position de l'homme dans le monde.

Il n'est donc pas surprenant que la publication des *Trois villes* ait suscité une vive discussion dans la presse polonaise. Nous pouvons citer plusieurs articles dont le but consistait à décrire les circonstances relatives à cette publication, le voyage de Zola à Lourdes, les opinions défavorables du clergé aussi bien en France qu'en Vatican, et enfin – la mise à l'Index par le Vatican⁵. Curieusement, les opinions des critiques polonais étaient, dans la plupart des cas, aussi antagonistes. Ils insistaient avant tout sur trois points : premièrement, ils scrutaient la forme du cycle romanesque de Zola et en soulignaient les imperfections ; deuxièmement, ils dénonçaient la banalité de la dimension philosophique des romans ; enfin, ils essayaient de placer Zola soit dans un nouveau camp romantique, soit dans le camp positiviste.

Regardons tout d'abord certains jugements consacrés à la forme. Parisis (c'est le pseudonyme d'un critique), dans l'article « Najnowszy romans

³ Cf. SUWAŁA, *Emil Zola*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1968, p. 408.

⁴ Cf. JANINA KULCZYCKA-SALONI, *Literatura polska lat 1876-1902 a inspiracja Emila Zoli. Studia*, Wrocław, Ossolineum, 1974, p. 19.

⁵ Cf. sur ce sujet : [anonyme], « Zola w Lourdes », *Przegląd Tygodniowy*, n. 41, 1892, p. 458-460 ; J...z, « Z interviewów », *Przegląd Tygodniowy*, n. 35, 1894, p. 379 ; J...z, « Kronika paryska », *Przegląd Tygodniowy*, n. 39, 1894, p. 421 ; J...z, « Z interviewów », *Przegląd Tygodniowy*, n. 41, 1894, p. 441-442 ; J...z, « Kronika paryska », *Przegląd Tygodniowy*, n. 49, 1894, p. 541 ; [anonyme], « Książka Zoli o Lourdes », *Kraj*, n. 16, 1984, p. 11-12 ; FELICJA NOSSIG, « Listy z Paryża (Nowe dzieło Zoli) », *Życie*, n. 6, 1897, p. 10-11.

Zoli » publié dans la revue *Kraj*, trouve que le premier volume du cycle zolien est très faible du point de vue artistique. Il énumère des malentendus en insistant principalement sur le caractère maladroit de la narration qui lui paraît comme une suite d'événements invraisemblables :

« Ce train qui court avec une vitesse instantanée, traverse seulement en trois heures la route de Paris à Blois, donc 175 kilomètres. Mais le même train, avec toujours la même vitesse, a besoin de quinze heures pour arriver à Bordeaux qui se trouve, selon les guides ferroviaires, seulement à 580 kilomètres de Paris »⁶.

En outre, la lecture que Pierre Froment fait d'un petit livre consacré à la vie de Bernadette, lors du voyage en train, est complètement impensable à cause des circonstances, de la petite foule placée dans le wagon et de la nuit qui tombe. Włodzimierz Bugiel, encore plus sévère, dans une série d'articles publiés dans la revue *Prawda* qualifie le roman intitulé *Lourdes* de « camelote précipitée »⁷, avec une intrigue « décrite nonchalamment, superficiellement, de la façon d'un vendeur moyen »⁸ – le jugement de valeur est dans ce cas-là plus qu'ostensible. Quant au troisième volume du cycle, *Paris*, Bugiel le trouve « mélodramatique »⁹. Nous pouvons facilement retrouver le même ton dans les articles consacrés à *Rome*. Prenons à titre d'exemple le texte « Powieść "naukowa": "Rome" Zoli », signé par Feliks Koneczny et publié dans la revue *Przegląd Literacki*. Le critique commence par une remarque générale et très hostile envers Zola :

« L'absence complète de concentration sur ce qui devait être l'axe du roman ; les épisodes dissimulent l'enjeu principal, le manque d'action, l'incohérence des composantes, en bref – l'évanouissement total de l'harmonie de la composition »¹⁰.

Ce raisonnement conduit Koneczny à ce jugement offusqué :

« [...] les descriptions sont trop sèches, souvent – assommantes, parfois même – ennuyeuses, rarement elles éveillent dans le lecteur l'impression souhaitée par l'auteur. Probablement l'intuition artistique de l'auteur était trop faible pour capter raisonnablement le fond de la ville éternelle ; il a consacré trop peu de temps à l'analyse afin de la comprendre grâce au raisonnement par induction, c'est-à-dire grâce aux documents.

⁶ PARISIS, « Najnowszy romans Zoli », *Kraj*, n. 34, 1894, p. 5.

⁷ WŁODZIMIERZ BUGIEL, « E. Zola : "Lourdes", Paryż 1894 », *Prawda*, n. 37, 1894, p. 438.

⁸ *Ibid.*

⁹ BUGIEL, « E. Zola : "Paris", Paryż 1898 », *Prawda*, n. 27, 1898, p. 319.

¹⁰ FELIKS KONECZNY, « Powieść "naukowa" : "Rome" Zoli », *Przegląd Literacki*, n. 7, 1896, p. 3.

C'est pourquoi plus de la moitié de descriptions n'a rien à voir avec une rédaction artistique, mais c'est plutôt une paraphrase stylistique des Baedeker »¹¹.

Ouvrons ici une petite parenthèse : la comparaison de *Rome* avec le guide Baedeker réapparaît assez souvent sous les plumes des critiques polonais et cette tendance n'est pas du tout fortuite ; elle a eu une conséquence majeure et sensible : on mesure l'infortune des descriptions zoliennes dans la troisième traduction de *Rome*, parue au XX^e siècle. Il nous suffit jeter un coup d'œil sur le roman en polonais pour constater qu'il est un peu moins volumineux que la version française. Le lecteur en trouvera une explication à la dernière page du volume. Une brève note signée par la maison d'édition nous l'explique :

« Dans cette traduction, basée sur l'édition Bibliothèque – Charpentier, Paris 1910, on a effectué de petits raccourcis en enlevant les descriptions archéologiques de Rome à la façon de Baedeker qui ne sont pas nécessairement liées au roman et qui n'intéressent nullement le lecteur d'aujourd'hui »¹².

Voilà comment certaines remarques critiques, provenant de la fin du XIX^e siècle, ont eu une influence importante aussi bien sur l'interprétation du roman zolien dans la deuxième moitié du XX^e siècle que sur la méthode de traduction¹³.

Néanmoins, les doutes quant à la forme concernaient non seulement la narration, mais également la mise en scène des personnages. Ici, encore une fois, les critiques polonais apparaissent intransigeants. Selon Bugiel, les héros de Zola dans *Paris* sont invraisemblables, ce qui prouve « l'incompétence dans le domaine de la psychologie »¹⁴ de l'auteur. Un critique anonyme, signant ses articles « Ego », ajoute que le romancier français « a créé des hommes qui n'existaient pas, qui – même s'ils existaient – seraient singuliers, à l'extérieur de la vie réelle »¹⁵. En outre, le même critique souligne que les aristocrates dans *Paris* sont « découpés dans du papier »¹⁶. Enfin Koneczny, en parlant de *Rome*, se plaint : les personnages dans ce deuxième volume zolien sont intéressants,

¹¹ *Ibid.*

¹² EMIL ZOLA, *Rzym*, traduit par HANNA SZUMAŃSKA-GROSSOWA, IRENA WIECZORKIEWICZ, Warszawa, PIW, 1959, p. 488.

¹³ La méthode, ajoutons-le encore, qui est bien connue dans l'histoire des traductions des romans zoliens en polonais – cf. KULCZYCKA-SALONI, *Literatura polska lat 1876-1902...*, cit., p. 81-101.

¹⁴ BUGIEL, « E. Zola : "Paris", Paryż 1898 », cit., p. 319.

¹⁵ EGO, « Ostatnia powieść Zoli », *Głos*, n. 11, 1898, p. 250.

¹⁶ EGO, « Ostatnia powieść Zoli », *Głos*, n. 13, 1898, p. 298.

mais détruits par « la tendance »¹⁷. Aussi deviennent-ils « figures incolores »¹⁸. Le critique, en se penchant sur Pierre Froment, précise encore :

« La caractérisation du héros, le prêtre Pierre, est la plus faible de toutes. Dans *Lourdes* c'était un homme, la tête tordue, mais un homme vivant ; dans *Rome* il est devenu une figure raisonnante. Voici la faute principale du roman »¹⁹.

Il n'est pas surprenant que, dans ce contexte, le cycle de Zola ait été considéré comme avorté du point de vue artistique. Bugiel s'exclame : « la valeur artistique [du roman *Lourdes*] est égale à zéro »²⁰ ; un autre critique parle de « la banalité artistique »²¹ du roman *Paris* ; enfin, Koneczny conclut : Zola « n'est pas suffisamment artiste et il a commis des fautes qui éveillent une sensation très distincte de la sensation intentionnelle »²².

Quant à la dimension philosophique du cycle zolien, les voix des critiques sont aussi hostiles et unanimes. Seul Parisis, dans un article déjà cité, apparaît comme un critique prudent en soulignant que « la thèse philosophico-religieuse »²³ dans *Lourdes* était préalablement refusée par le Vatican, intransigeant sur ce point. D'autres critiques sont franchement offensifs. Bugiel, à propos de *Paris*, parle d'« une philosophie imprécise »²⁴. Mais une opinion vraiment antagoniste a été présentée par un certain Ego, déjà cité, dans une série d'articles consacrée également à *Paris*. Tout d'abord il insiste uniquement sur « la banalité des pensées »²⁵ de Zola. Cependant, il ajoute une déclaration très amère :

« Il se trouve que son ambition a excédé ses moyens. Son *Paris* est clair, bon, robuste – c'est une image loin de tout réalisme, une idylle ennuyeuse, une vie d'hommes qui raisonnent plus qu'ils ne vivent ; sa philosophie est un positivisme vieux, un peu défraîchi – c'est vraiment une misère, et sa croyance en l'avenir n'est qu'un manque de toute croyance »²⁶.

¹⁷ KONECZNY, *op. cit.*, p. 3.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.* Il serait intéressant de voir comment la critique contemporaine en Pologne se différencie de cette perspective de la fin du dix-neuvième siècle. Cf. sur ce sujet l'article d'ANNA KACZMAREK, « La révolte d'un prêtre contre la religion : *Paris* d'Émile Zola », *Literaport. Revue annuelle de la littérature francophone*, n. 1, 2014, p. 149-157.

²⁰ BUGIEL, « E. Zola : "Lourdes", Paryż 1894 », *op. cit.*, p. 438.

²¹ EGO, « Ostatnia powieść Zoli », *Głos*, n. 11, 1898, p. 249.

²² KONECZNY, *op. cit.*, p. 3.

²³ PARISIS, *op. cit.*, p. 5.

²⁴ BUGIEL, « E. Zola : "Paris", Paryż 1898 », *op. cit.*, p. 319.

²⁵ EGO, « Ostatnia powieść Zoli », *Głos*, n. 11, 1898, p. 249.

²⁶ *Ibid.*

Et Ego termine son éreintement en suggérant que la méthode d'écriture zolienne est devenue inappropriée – l'écrivain français observe des maladies de la société, mais ses diagnostics sont maladroits et appartiennent plutôt à l'art vétérinaire²⁷. Zola est donc gauche, il ne comprend pas ce qu'il voit, il est perdu à cause d'une méthode trop brutale et simpliste.

Cependant, les critiques polonais ne s'accordent plus quand ils passent à l'explication de cette « gaucherie » de Zola. Les uns, par exemple Bugiel et Ego, sont prêts à trouver la cause de cette ignorance dans le positivisme outrancier de Zola qui se borne à la reproduction des faits extérieurs et qui est incapable d'analyser les mouvements de l'âme humaine. Ces critiques sont partagées par Felicja Nossing qui conclut à propos de *Rome* : « La note sentimentale du romantisme s'est perdue dans les descriptions embêtantes et dans le vacarme des discussions socio-religieuses »²⁸.

Mais il y en a ceux qui, comme un certain KA-TE, trouvent dans les *Trois villes* une sorte d'annonce : « Oui, c'est Zola qui tient encore le drapeau de l'école naturaliste, mais il se penche de plus en plus, lui aussi, vers le scepticisme ou même vers une croyance mystique »²⁹. Et le critique achève en disant :

« Eh bien, même Zola est emporté par le temps. Il n'a pas changé sa forme. Mais ses idées ont été transformées. Il est devenu un romantique recherchant des *documents humains* qui pourraient prouver ses rêveries antérieures. Auparavant il regardait, apprenait, suivait, et, après, il écrivait. Aujourd'hui, il a déjà un plan tout prêt avant de s'orienter dans son matériau »³⁰.

La conclusion ne peut être que confuse : soit Zola est un positiviste têtu qui ignore le mystère de la religion et de l'âme (nous pourrions donc dire qu'il s'en tient obstinément au réel), soit il devient un romantique désinvolte qui hait la science et se fie à un mysticisme flou et imprécis (il se place donc du côté de l'imaginaire). Ce qui nous paraît surprenant, c'est que cette tension entre réel et imaginaire se reflète également dans la traduction du cycle zolien.

Elle est peut-être moins sensible dans la première traduction polonaise qui a été présentée au grand public très vite, juste après la publication française. Cependant, l'importance de cette traduction était plus que restreinte. Il y avait deux raisons à cela. Tout d'abord, à l'époque, le français en Pologne était très bien connu, tous les critiques et les écrivains le parlaient couramment, ils lisaient alors Zola en version originale et ignoraient souvent

²⁷ Cf. EGO, « Ostatnia powieść Zoli », *Głos*, n. 14, 1898, p. 322.

²⁸ FELICJA NOSSIG, « Listy z Paryża (Nowe dzieło Zoli) », *Życie*, n. 6, 1897, p. 10.

²⁹ KA-TE, « Z literatury i sztuki współczesnej », *Głos*, n. 11, 1895, p. 247.

³⁰ *Ibid.*, p. 248.

l'existence de la traduction. Dans ce contexte, il est significatif que la traduction de *Lourdes* se soit vendue à très bas prix comme un supplément à la revue *Przegląd Tygodniowy*. En outre, l'intérêt moyen ou même nul qu'on prêtait à la traduction polonaise, était une conséquence de la méthode de traduction inspirée par la pratique de la revue russe *Wiestnik Jewropy*, très appréciée par les écrivains polonais, et qui avait vulgarisé Zola dans cette partie de l'Europe. Ainsi, tant dans *Wiestnik Jewropy* que dans *Przegląd Tygodniowy* retrouvons-nous des traductions qui, du point de vue linguistique, sont souvent fausses : on changeait l'ordre des chapitres, on enlevait certains passages jugés trop brutaux ou physiologiques, et tout cela – comme l'a très bien montré Janina Kulczycka-Saloni³¹ – pour souligner un enjeu politique, anticlérical, pour faire de Zola un « brave dénonciateur des vices de [la] société, enfin un militant du développement mental et social »³². Finalement, la traduction polonaise des *Trois villes* faite à la fin du XIX^e siècle est, déjà au moment de sa parution, ignorée, pratiquement absente. Si nous sommes d'accord sur le fait que la traduction littéraire n'est pas seulement un fait linguistique, mais également culturel, nous sommes obligés de dire que cette première tentative de présenter au public polonais les *Trois villes* a échoué. Cependant, au milieu du XX^e siècle les lecteurs polonais purent lire ce roman zolien dans une nouvelle traduction.

Cette deuxième traduction des *Trois villes* est parue dans les années 1959–1963. Ce qui est intéressant, c'est qu'elle a été précédée par la publication du seul roman *Rome* en deux volumes par la maison d'édition Książka i Wiedza. Le premier volume, publié en 1951, a été traduit par Zdana Matuszewicz (enseignante à l'Institut de Philologie Romane à l'Université de Varsovie où en 1932 elle avait soutenu sa thèse de doctorat sous la direction de Maurycy Mann) et revu par Irena Wieczorkiewicz (traductrice de Guy de Maupassant et de Michel Butor). Le deuxième volume, publié en 1952, a été traduit uniquement par Wieczorkiewicz. Dans les deux volumes, rédigés correctement et avec soin, nous observons tout de même plusieurs coupes et omissions – un exemple frappant nous en est fourni avec la scène d'amour et de mort de Dario et de Benedetta, spectaculaire et pourtant censurée. Cette scène, ajoutons-le, était particulièrement mal vue par la critique du XIX^e siècle.

Aujourd'hui, il nous paraît très difficile, voire impossible, de préciser les raisons pour lesquelles, au début des années cinquante, la maison d'édition avait décidé de publier seulement le roman *Rome* et non la trilogie de Zola. Cependant, cette question n'est pas du tout fortuite si nous y ajoutons que Książka i Wiedza était un éditeur forcément lié à l'idéologie

³¹ Cf. KLUCZYCKA-SALONI, *Literatura polska lat 1876-1902...*, cit., p. 89 ; cf. également KLUCZYCKA-SALONI, « Emil Zola – pisarz francuski, europejski, światowy », in *Naturalizm*, sous la direction de KNYSZ-TOMASZEWSKA, KLUCZYCKA-SALONI, Warszawa, Uniwersytet Warszawski, 1996, p. 168-170, 176-178.

³² KLUCZYCKA-SALONI, *Literatura polska lat 1876-1902...*, cit., p. 101.

marxiste³³ ; il a été créé en 1948 à partir d'une fusion de l'éditeur Książka (fondé par Komunistyczna Partia Polski – Parti communiste polonais) avec l'éditeur Wiedza (fondé par Polska Partia Socjalistyczna – Parti socialiste polonais). Ainsi la maison d'édition Książka i Wiedza était-elle peut-être spécialement intéressée par la publication d'un roman qui déconstruisait l'image de l'église catholique en la dévoilant non comme une institution animée d'une profonde spiritualité, mais plutôt comme un parti dévoré de multiples et parfois même clandestines ambitions³⁴.

Seulement huit ans après cette traduction, en 1959, une autre maison d'édition, Państwowy Instytut Wydawniczy, décida de publier le cycle entier de Zola. Curieusement, dans cette publication nous observons un changement important dans l'ordre des volumes. Le deuxième volume de Zola, *Rome*, en version polonaise a vu le jour avant la publication du premier volume, *Lourdes*. D'où vient ce changement significatif ? Il se peut qu'il y ait eu des raisons pratiques, liées – à titre d'exemple – à la situation financière de la maison d'édition ou encore au rythme de travail des traductrices. La nouvelle traduction de *Rome* était préparée par le duo Hanna Szumańska-Grossowa et Irena Wiczorkiewicz, tandis que la traduction de *Lourdes* et du troisième volume, *Paris*, qui nécessitaient un grand travail, était signée par une seule traductrice, Eligia Bąkowska. En outre, n'oublions pas qu'une autre traduction moderne de *Rome* existait déjà, ce qui facilitait, sans aucun doute, cette nouvelle entreprise – même si le texte traduit par Matuszewicz (et publié en 1951) a dû être retraduit complètement par Szumańska-Grossowa et même si Wiczorkiewicz a dû corriger stylistiquement et compléter (nous pensons par exemple à la fameuse scène entre Dario et Benedetta, déjà citée) sa propre traduction de 1952.

Cependant, une autre raison probable concernant l'ordre des romans, mais impossible à prouver encore aujourd'hui, se cache peut-être ailleurs, dans le contexte politique. Ne négligeons pas alors que le pouvoir communiste, qui réglait la vie en Pologne à l'époque, se mêlait constamment aussi de la vie éditoriale. Après des événements importants dans la deuxième moitié des années cinquante (le soulèvement de Poznań en juin 1956 ; ou encore le Serment de la nation polonaise de Jasna Góra le 26 août 1956 en présence d'un million des croyants), tous contre le régime, Polska Zjednoczona Partia Robotnicza [Le Parti ouvrier unifié polonais]

³³ Sur l'activité de la maison d'édition Książka i Wiedza cf. LUCJAN BILIŃSKI, *Książka w Polsce Ludowej: wydawnictwa i księgarstwo*, Warszawa, CUKB, 1981, p. 39-45.

³⁴ Sur la question très complexe de la politique éditoriale et culturelle sous le régime communiste en Pologne cf. STANISŁAW ADAM KONDEK, *Władza i wydawcy. Polityczne uwarunkowania produkcji książek w Polsce w latach 1944-1949*, Warszawa, Biblioteka Narodowa, 1993 ; PIOTR KITRASIEWICZ, ŁUKASZ GOŁĘBIEWSKI, *Rynek książki w Polsce 1944-1989*, Warszawa, Biblioteka Analiz, 2005.

cherchait à affaiblir ses ennemis, démocrates et souvent liés à l'église catholique. Il fallait donc, par tous les moyens, chercher des prétextes qui donnent l'occasion de présenter l'opposition comme une formation faible, menteuse et tournée vers le passé bourgeois. Dans ce cas-là, Zola a pu parfaitement servir d'arme – moins le Zola de *Lourdes* qui nous fait entrer dans l'âme d'un individu souffrant, en train de perdre sa foi, que le Zola de *Rome* qui dépeint la ville – et toute une culture – contaminée par un clergé qui, en se disant serviteur de Dieu et du peuple, est en réalité dévoré d'ambition. Néanmoins, si nous laissons de côté ces divagations politiques, nous sommes obligés de reconnaître que cette traduction est très bien faite, qu'elle est à la fois belle et fidèle. Et ce grâce au travail remarquable des traductrices : Szumańska-Grossowa (qui traduisait entre autres Victor Hugo, Stendhal, Alexandre Dumas, André Maurois, Jacques Le Goff), Wiczorkiewicz et Bąkowska (traductrice de Patrick Modiano, André Malraux, Jean Delumeau). Parce qu'il est impossible ici de scruter de près la poétique de traduction dans les trois volumes zoliens, nous avons décidé de présenter au lecteur quelques remarques concernant seulement *Lourdes* – le volume qui a suscité le plus grand vacarme dans la critique polonaise à la fin du XIX^e siècle.

Il nous faut commencer par une observation générale qui nous permet d'établir une frontière infranchissable entre les traductions du XIX^e siècle d'un côté et toutes les traductions du XX^e siècle. La langue polonaise est dans ces traductions sensiblement différente, en raison d'une réforme de l'orthographe et de la ponctuation qui eut lieu en 1936. Nous observons donc plusieurs procédés linguistiques (la mise en place de virgules, la déclinaison et la conjugaison, la transcription de noms étrangers) qui font de la nouvelle traduction un texte beaucoup plus moderne, loin de la pratique littéraire présente en Pologne au XIX^e siècle. En plus, nous observons dans cette nouvelle traduction un soin important apporté au lexique, au rythme de la prose zolienne et aux nuances qui font du cycle de Zola une immense construction, bien réfléchie et bien structurée. Dans la traduction du XIX^e siècle, nous voyons dans ces domaines une certaine désinvolture, de la contingence. Dans la traduction du XX^e siècle, ce n'est pas du tout le cas – même si nous pouvons apercevoir certains éléments qui, toujours dans cette nouvelle traduction, nécessiteraient une explication, voire une petite correction. Un très bel exemple de cette nouvelle traduction nous est fourni par un passage important qui présente au lecteur une tension primordiale entre la foi et la science dans le volume *Lourdes*. Il s'agit des scrupules du prêtre Pierre lors de son voyage, avec les malades, vers la cité mariale :

« La chaleur étouffante du wagon l'avait étourdi, la vue des misères entassées là faisait saigner sa chair pitoyable. Et la contagion agissait, il ne

savait plus bien où s'arrêtaient le réel et le possible, incapable, au milieu de cet amas de faits stupéfiants, de faire le partage, d'expliquer les uns et de rejeter les autres. Un moment, comme un cantique de nouveau s'élevait, l'emportait au fil entêté de son obsession, il ne s'appartint plus, il s'imagina qu'il finissait par croire, dans le vertige halluciné de cet hôpital roulant, roulant toujours, à toute vapeur »³⁵.

Et en version polonaise :

« Przytłaczający upał odurzył go, na widok takiej nędzy nagromadzonej w tym wagonie krwawiło jego litościwe serce. Bakcyl działał. Piotr nie wiedział już, gdzie kończyły się rzeczy realne i możliwe, niezdolny był pośród tego mnóstwa zdumiewających faktów dokonać podziału, wyjaśnić jedne, odrzucić drugie. Przez chwilę, gdy pieśń nabożna znowu się rozległa, unosząc go w uparty nurt obsesji, nie panował już nad sobą; w halucynacyjnym oblędzie tego pędzącego w przestrzeń szpitala wydało mu się, że wreszcie uwierzył »³⁶.

Tout d'abord, il faut reconnaître un effort de la traductrice, Eligia Bąkowska, qui a parfaitement reconnu l'enjeu principal de Zola : mettre en scène le combat intérieur du prêtre et lier la sphère de la foi à celle de la science, des faits indubitables. Cette entreprise était d'autant plus difficile que Zola utilisait un vocabulaire emprunté à la médecine³⁷ tout en décrivant, par effet de contraste, des états presque mystiques³⁸. Donnons-en quelques exemples. Quand Pierre pense à la maladie supposée de Marie, il se souvient de l'opinion du docteur Beauclair pour qui il s'agissait d'« une luxation de l'organe »³⁹ – ce que Bąkowska traduit parfaitement comme « skrzywienie macicy »⁴⁰ ; plus loin Zola parle des « vesicatoires » et des « pointes de feu »⁴¹, et en version polonaise nous trouvons « wezykatorie » et « przyżeganie »⁴² ; plus loin encore : on parle d'un certain

³⁵ ÉMILE ZOLA, *Lourdes*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995, p. 114.

³⁶ EMIL ZOLA, *Lourdes*, traduit par ELIGIA BĄKOWSKA, Warszawa, PIW, 1962, p. 77.

³⁷ Sur la description des problèmes relatifs à l'hygiène et à l'état de santé du peuple parisien dans *L'Assommoir* et *Paris* de Zola, cf. KACZMAREK, « Literacki obraz sytuacji zdrowotnej ubogich warstw Paryża w II poł. XIX w. w powieściach Emila Zoli *W matni* oraz *Paryż* », in *Bogactwo i bieda. Krytyczno-porównawcza analiza dyskursów*, sous la direction de BOŻENA PŁONKA-SYROKA, Wrocław, Quaestio, 2014, p. 77-94.

³⁸ Sur cette coïncidence de la médecine avec la métaphysique ainsi que sur la littérature consacrée au phénomène du pèlerinage chez Zola, Huysmans et Reymont (romancier polonais de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle) cf. KAZIMIERA JAKACKA-MIKULSKA, « Pielgrzymki w literaturze przełomu XIX i XX wieku. Emil Zola, Joris-Karl Huysmans i Władysław Reymont », *Peregrinus Cracoviensis*, n. 12, 2001, p. 153-169.

³⁹ ZOLA, *Lourdes*, cit., p. 68.

⁴⁰ ZOLA, *Lourdes*, traduit par BĄKOWSKA, cit., p. 37.

⁴¹ ZOLA, *Lourdes*, cit., p. 101.

⁴² ZOLA, *Lourdes*, traduit par BĄKOWSKA, cit., p. 66.

Delaunoy « ataxique »⁴³, qui devient en polonais « dotknięty ataksją »⁴⁴. Ce qui est très intéressant aussi bien dans le texte de Zola que dans sa traduction polonaise, c'est que ce vocabulaire se glisse dans plusieurs tentatives, de la part des pèlerins, d'attribution de guérisons à la Vierge Marie. C'est pourquoi, quand Zola présente ces états d'extase ou ces guérisons, il parle de « cette folie sainte »⁴⁵, de « crises épidémiques des hallucinations religieuses »⁴⁶, de « violences faites au ciel »⁴⁷, ou encore d'« un frénétique enthousiasme »⁴⁸. Nous ne savons donc pas s'il s'agit d'un vrai miracle ou plutôt d'un fantôme. Dans tous ces extraits Bąkowska suit de près le texte de l'écrivain français et elle réussit à maintenir l'ambiguïté zolienne.

La question du divin demeure donc sans aucune réponse définitive : nous sommes entre l'animalité et la métaphysique⁴⁹.

Cette tension entre la langue qui appartient à la religion et la langue scientifique dans le roman *Lourdes* est très bien connue en Pologne depuis la fin du XIX^e – les critiques (déjà cités) à cette époque-là trouvaient dans ce texte zolien : « l'essai d'un idéologue qui recherche une nouvelle et scientifique vision du monde opposée aux tendances idéalistes des temps modernes »⁵⁰.

Cependant, si nous entrons dans les détails, nous apercevons que la traduction citée ci-dessus (la scène dans le wagon et les hésitations de Pierre) insinue quelques éléments qui ne sont pas présents dans l'original. Tout d'abord, il faut souligner que la traductrice polonaise a perdu le rythme de la prose zolienne – nous retrouvons cette “erreur” dans la deuxième phrase de la citation ci-dessus. Zola commence cette phrase par une conjonction de coordination « Et » pour souligner que l'état psychique du prêtre était inséparable de sa condition physique dans le wagon : il se trouvait à la fois plongé dans la tristesse et confronté à la misère des malades. Ainsi la sphère de l'âme, Zola nous le suggère, est-elle toujours enveloppée par le

⁴³ ZOLA, *Lourdes*, cit., p. 106.

⁴⁴ Zola, *Lourdes*, traduit par BĄKOWSKA, cit., p. 70.

⁴⁵ ZOLA, *Lourdes*, cit., p. 236.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 394.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 403.

⁴⁹ Un exemple très frappant de ladite ambiguïté, liée au fait de la désacralisation de l'Église, nous est également fourni par certains passages de *Rome* dans lesquels Zola compare la cérémonie religieuse au spectacle et au théâtre – cf. ZOLA, *Rome*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 365. Sur ce sujet, cf. SOPHIE GUERMÈS, « La religion spectacle », in *La Religion de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2003, ou Champion Classiques Essais, 2006, p. 395-400, et *La Fable documentaire. Zola historien*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 205-209 ; KACZMAREK, « La désacralisation de l'église dans quelques romans des Rougon-Macquart », *Quêtes littéraires*, n. 3, 2013, p. 93-100.

⁵⁰ KULCZYCKA-SALONI, KNYSZ-RUDZKA, PACZOSKA, *Naturalizm i naturalisci w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, cit., p. 40.

corps, ce qui s'accorde bien avec l'idée générale présentée dans *Lourdes*. Néanmoins, en polonais, on ne commence que rarement la phrase par la même conjonction, c'est un procédé stylistique qui est plutôt perçu comme une faute. Nous comprenons donc pourquoi Bąkowska n'a pas répété le choix de Zola, même si cette décision de la traductrice nous paraît difficilement admissible. Cependant, toujours dans la même phrase, Zola ajoute, juste après la conjonction « Et », une information : « la contagion agissait », qui est suivie d'une virgule et d'une description plus détaillée de l'état de Pierre. Toutefois, dans la version polonaise cette phrase est coupée : nous avons un point après « la contagion agissait » (« bakcyl działał »). Ici, la proposition de la traductrice reste pour nous incompréhensible. En outre, Bąkowska change un peu le sens du passage : tandis que Zola met l'accent sur la continuité, sur le processus qui unit l'âme et le corps, la religion et la science, la traductrice sépare les différents états et souligne l'importance de chacun d'entre eux, mais éprouvé distinctement.

Regardons encore de plus près le lexique dans le fragment cité. Ce qui nous étonne dans la deuxième phrase de la citation en version polonaise, c'est qu'elle commence par le substantif « bakcyl ». Si nous revenons au texte de Zola, nous lisons « la contagion », et non « le bacille » qui serait l'équivalent français le plus proche du mot polonais. Disons tout de suite que « le bacille » est entré dans la langue française tardivement, dans les années 1870⁵¹ ; dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, on utilisait plutôt son synonyme « la bactérie », qui s'était répandu après les découvertes de Louis Pasteur⁵². Quant à Zola, comme nous venons de l'écrire, il n'utilise ni « le bacille » ni « la bactérie » parce qu'il essaie, encore une fois, d'analyser un processus très complexe qui se passe dans l'âme de Pierre. Selon l'écrivain français une simple réponse qui renvoie toutes nos questions à la même source n'existe pas, il est donc impossible d'indiquer la seule raison qui aurait déclenché la crise du prêtre. En outre, nous pouvons comprendre l'élocution zolienne de deux façons : soit littéralement comme « la contamination » (ce qui nous renvoie à la médecine), soit métaphoriquement comme « l'influence pernicieuse » (ce qui nous renvoie à la morale)⁵³. Toutes ces nuances de signification sont exclues de la version polonaise dans laquelle nous avons un mot, « bakcyl », beaucoup plus concret et univoque.

Nous observons un appauvrissement semblable à la fin du passage analysé. Dans la version française Zola, toujours sensible – à notre avis – au

⁵¹ Cf. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, sous la direction d'OSCAR BLOCH et WALTHER VON WARTBURG, Paris, PUF, 2004, p. 51 (entrée « bacille »).

⁵² *Ibid.*, p. 51 (entrée « bactérie »).

⁵³ Cf. *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, entrée « contagion », <www.cnrtl.fr/etymologie/contagion> (dernier accès : 15.09.2017 ; *Trésor de la Langue Française*, entrée « contagion », <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1570954530;r=1;nat=;sol=0>> (dernier accès : 15.09.2017).

processus, répète le verbe « rouler » et y ajoute encore « à toute vapeur ». Cette dernière précision, qui aurait dû être traduite comme « pełną parą », et qui s'inscrit dans la logique de l'image zolienne (le train qui court), disparaît complètement de la version polonaise. Pourquoi ? – il serait difficile, voire impossible, d'apporter une réponse. En outre, la répétition du verbe « rouler » a été remplacée par une locution qui nous paraît maladroite, aussi bien dans sa dimension stylistique que sémantique : le train « pędzący w przestrzeń » (le train « qui court dans l'espace »). Est-il possible pour un train de courir autrement que dans l'espace ? Si nous posons une telle question, elle ne peut être que rhétorique.

Si nous nous permettons de revenir à la vieille (et parfois maladroite) distinction entre le contenu et la forme, nous constatons que la traduction de Bąkowska reste en général fidèle au texte zolien, qu'elle reconstruit bien ses principales problématiques et met en évidence toutes les oppositions importantes contenues dans *Lourdes* ; mais en même temps elle trahit plusieurs procédés stylistiques. Bien sûr, il ne s'agit plus de grosses erreurs, d'omissions de fragments entiers ou, encore moins, de censure des mœurs, comme c'était le cas dans plusieurs traductions (en Pologne mais aussi ailleurs) au XIX^e siècle. Cependant, il faut savoir que la traduction polonaise des *Trois villes* publiée au milieu du XX^e siècle n'est pas parfaite du point de vue philologique.

Pour conclure, nous dirions qu'en Pologne au XX^e siècle on peut rencontrer deux images de Zola – et toutes les deux construites par la même traduction : la première, plutôt infidèle, liée à la politique éditoriale, utilisée de la façon consciente comme une arme contre l'Église ; et la deuxième, image vraie, restituée grâce au travail remarquable des traductrices qui ont réussi, malgré certains écarts, à montrer Zola comme un écrivain suspendu entre le réel et l'imaginaire – pour reprendre la distinction suggérée par la critique polonaise de la fin du XIX^e siècle.

Zola, l'art et son époque : approches culturelles grecques

Irini Apostolou¹

ABSTRACT

Au XX^e siècle, Zola est un des écrivains français les plus traduits en Grèce. Après la polémique suscitée par la publication de *Nana*, ses œuvres, accueillies par le biais de la traduction, ont véhiculé des informations sur la culture française, notamment parisienne, du XIX^e siècle. À partir d'un corpus composé des traductions de *L'Œuvre* et d'*Au Bonheur des Dames*, nous proposons d'étudier les éléments culturels qui sont longuement décrits par Zola. Plus précisément, nous nous intéresserons à l'image du milieu artistique, de l'art, de la mode et de l'architecture. Nous aborderons aussi les choix des traducteurs, marqués par les données historiques, et nous mettrons en lumière l'intraduisibilité de certains éléments, qui trahissent l'hétérogénéité des sociétés source et cible. Enfin, nous présenterons les moyens utilisés (préfaces, notes de bas de page, annexes) pour favoriser l'acclimatation culturelle du lecteur.

In the twentieth century, Zola is one of the French writers most translated into Greece. After the polemic caused by the publication of *Nana*, his works, accommodated by the means of the translation, conveyed information on the French culture, in particular Parisian, of the nineteenth century. Starting from a corpus made up of the translations of *The Masterpiece* and of *Ladies' Paradise*, we propose to study the cultural elements which are described at length by Zola. More precisely, we will be interested in the image of the artistic medium, art, the mode and architecture. We will approach also the choices of the translators, marked by historical data, and we will demonstrate that certain elements cannot be translated. This impossibility is the result of the heterogeneity of the source and target societies. Lastly, we will present the means used (prefaces, footnotes, appendices) to make easier the cultural acclimatization of the reader.

La littérature française fut à l'origine de nombreux transferts littéraires à l'étranger qui favorisèrent, par la suite, les transferts culturels entre la France et les pays d'accueil de sa littérature. Les romans naturalistes français du XIX^e siècle véhiculèrent des informations authentiques sur la culture française, notamment parisienne. L'influence qu'ils exercèrent sur les cultures périphériques européennes passa essentiellement par le biais de la traduction dans la langue du pays. Comme le roman

¹ Université nationale et capodistrienne d'Athènes.

« occupe une place de choix dans la circulation culturelle des idées, des images, des formes, des stéréotypes, des configurations discursives. Il a été un élément clé de la formation de l’imaginaire social »², sa traduction fut essentielle pour la connaissance de la vie sociale et culturelle décrite par leurs auteurs.

Si la réception des romans de Zola en Europe a déjà été abordée dans une approche souvent synchronique, il serait intéressant d’étudier certains éléments socio-culturels et leur transmission au public grec à partir d’un corpus composé des publications grecques relativement récentes de *L’Œuvre* et d’*Au Bonheur des Dames* de Zola. Riches en informations sur la vie parisienne, le monde artistique et la nouvelle société de consommation, ces romans offrent une fresque vivante d’une période historique qui n’avait pas les mêmes caractéristiques culturelles en Grèce : c’est pourquoi les éditions grecques ont servi également de « passeurs culturels », assurant le lien entre deux univers différents. Comme le roman naturaliste est un puissant vecteur de culture au sein de la société d’accueil, nous étudierons l’apport des deux romans de Zola précédemment mentionnés à la connaissance de la société et de l’art français par le public grec.

Déjà évoquée par Peter Burke, la notion de traduction culturelle (cultural translation)³ met en lumière la dimension culturelle du récit qui est en général délaissée par la traduction littérale. Convaincu que la traduction devait rendre le sens et l’esprit du texte, André Gide avait déjà protesté contre la traduction littérale puisque « le souci de littéralité, excellent en soi, qui, de nos jours, tend à prendre le pas sur le reste, devient parfois néfaste »⁴.

Transmettre des éléments socio-culturels à un public a priori peu familier avec les particularités de la société française est une tâche exigeante. De fait, la connaissance approfondie de la culture source est indispensable pour rendre efficacement les subtilités de l’écriture d’un écrivain étranger. Georges Mounin rappelle que « pour traduire, la connaissance de la langue ne suffit pas [...] il faut ajouter celle du pays qui la parle, de ses usages, de ses mœurs, de sa civilisation, de sa culture et de préférence directement par des contacts sur place »⁵.

² RÉGINE ROBIN, « Pour une socio-poétique de l’imaginaire social », in JACQUES NEEFS, MARIE-CLAIRE ROPARS (dir.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Villeneuve-d’Ascq, Presses universitaires de Lille, coll. « Problématique », 1992, p. 95.

³ PETER BURKE, « Lost (and Found) in Translation : A Cultural History of Translators and Translating in Early Modern Europe », *European Review*, 15 (1) 2007, p. 83-94.

⁴ ANDRÉ GIDE, *Préfaces*, Neuchâtel/Paris, Ides et Calendes, 1948, p. 51.

⁵ GEORGES MOUNIN, *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976, p. 75.

Au problème posé par Mounin s'ajoute celui de l'écart chronologique entre la parution et la traduction du texte, puisque le traducteur ne doit pas seulement connaître la culture d'un pays pour bien la traduire, mais doit avoir également des connaissances spécifiques sur la période historique dans laquelle l'intrigue se déroule. Il s'agit d'une appropriation difficile du texte puisque la distance temporelle rend plus ardue la traduction des termes d'une société donnée dans un espace donné, et qui ne sont plus forcément en usage.

Dans le cas de notre corpus, la parution tardive en grec des romans *L'Œuvre* (2005) et *Au Bonheur des Dames* (2016), plus de cent ans après leur publication, crée, outre les problèmes de traduction habituels, des difficultés en matière de terminologie en grec puisqu'ils s'adressent à un public qui n'est pas familier des spécificités de l'époque décrite. L'initiation du lecteur aux spécificités socio-culturelles du roman est essentielle à la compréhension de celui-ci. L'ajout de préfaces, postfaces, aperçus chronologiques et annotations permet l'élargissement du lectorat présumé puisque ces documents atténuent la distance temporelle et culturelle avec les héros du roman.

Aperçu des traductions de Zola en grec

Zola, devenu célèbre en Europe « à partir de la publication de *l'Assommoir* », y avait rapidement établi un réseau d'éditeurs et de traducteurs qui diffusaient son œuvre⁶. Ses romans y circulaient librement en français, mais leur public restait limité. À l'instar de l'Angleterre où ils « n'étaient accessibles qu'à un lectorat très restreint qui connaissait la langue française, essentiellement l'aristocratie et la haute bourgeoisie »⁷, dans la Grèce du XIX^e siècle, où le français était la langue des classes aisées et cultivées, leur publication en grec permit à un public plus large, que celui qui pouvait lire l'édition originale, de se familiariser avec le roman naturaliste et ainsi de mieux connaître la société et la culture françaises⁸. Son succès fut tel que certains de ses romans étaient publiés en livraisons à l'étranger avant même l'achèvement de leur publication en feuilleton en France. La thématique osée de Zola et sa représentation crue de la société

⁶ SVEN KELLNER, *Émile Zola et son œuvre*, Dole, les Deux colombes, 1994, p. 140.

⁷ SIOBHAN BROWNLIE, « De l'emploi récurrent de *cause* dans la première traduction de *Nana* : quel commentaire ? », *Palimpsestes*, n. 20, 2007, p.107.

⁸ Sur la réception du roman naturaliste en Grèce, voir VICKY PATSIΟΥ, « Τα μυθιστορήματα του Ζολά στην Ελλάδα : οι αναγνώστες του και η κριτική στην Ελλάδα (1880-1930) » [« Les romans de Zola en Grèce : ses lecteurs et la critique en Grèce (1880-1930) »], in *Πρακτικά του Α΄Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας*, [Actes du premier congrès de littérature comparée] Athènes, Domos, 1991, p. 589-599.

déclenchèrent de nombreuses polémiques qui marquèrent les esprits littéraires. Des critiques conservateurs, comme Anghélos Vlachos, qui fustigea Zola et l'école naturaliste en écrivant un réquisitoire publié dans *Hestia* le 16 décembre 1879⁹, désapprouvaient le naturalisme malgré l'influence qu'il exerçait déjà sur la vie littéraire grecque.

Le public grec, déjà initié au courant naturaliste, eut à sa disposition onze livraisons de *Nana*, dont la parution dans la revue *Rampagas* (Ραμπαγάς) commença avant que celle de l'original dans la revue *Voltaire* (16 oct. 1879-5 février 1880) soit complète. Les lecteurs purent ensuite lire son édition en volume (1880) traduit par Ioannis Kabouroglou¹⁰. Il semblerait que *Nana*, qui fit scandale en France, impressionna profondément la société grecque. Dans les années qui suivirent, des revues littéraires¹¹ renseignèrent leur public sur l'avancée du naturalisme et publièrent des extraits d'œuvres représentatives de ce courant¹². Le naturalisme fut l'objet de critiques acerbes jusqu'à ce qu'un jeune romancier, Grigorios Xénopoulos, prenne sa défense en 1890¹³. Zola fut le quatrième auteur français le plus traduit après Verne, Balzac et Hugo entre 1900 et 2010 avec trente-deux titres édités en grec¹⁴. Outre *Nana* et ses

⁹ ANGHÉLOS VLACHOS, « Η φυσιολογική σχολή και ο Ζολά : επιστολή προς επαρχιώτην » [« L'école naturaliste et Zola : lettre à un provincial »], *Hestia*, τ. 8, 1879, p. 789-795.

¹⁰ ΕΦΣΤΡΑΤΙΑ ΟΚΤΑΠΟΔΑ, « La traduction de Nana en Grèce et son retentissement sur le naturalisme néohellénique naissant », in AUGUSTE DEZALAY (dir.), *Zola sans frontières : actes du colloque international de Strasbourg (mai 1994)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1996, p. 185-206.

¹¹ Dans sa liste des traductions des œuvres de Zola dans la presse grecque du XIX^e siècle, Maria Spyridopolou cite aussi la parution dans *Φιλολογική Ηχώ* de l'extrait de *L'Œuvre*, « Émile Zola à travers la presse grecque de deux dernières décennies du XIX^e siècle une première approche », in CONSTANTINOS DIMADIS (dir.), *Actes du V^e Congrès européen des études néo-helléniques : Continuités, discontinuités, ruptures dans l'espace grec (1204-1214), économie, société, histoire, littérature*, Athènes, Société européenne des études néohelléniques, 2015, p. 95-114.

¹² *Hestia*, qui était une importante revue littéraire, tint au courant son public sur l'évolution du naturalisme, sans toutefois publier des romans de Zola. Pour un aperçu général du naturalisme dans la presse voir également STELLA PATSA, « Εστία, Ραμπαγάς, Εβδομάς : Τρεις ενδεικτικές περιπτώσεις εμπλοκής του περιοδικού τύπου στην πρόσληψη του γαλλικού νατουραλισμού στην Ελλάδα » [*Hestia, Rampagas, La Semaine : trois cas significatifs de l'implication de la presse à la réception du naturalisme français en Grèce*], Mémoire de Master II, Département de philologie, Section d'études médiévales et néohelléniques, filière de philologie néo-hellénique, Université Aristote de Thessalonique, Thessaloniki, 2011.

¹³ GRIGORIOS XÉNOΠΟΥΛΟΣ, « Αι περί Ζολά προλήψεις » [« Les préjugés sur Zola »], *Hestia illustrée*, juillet-décembre, 1890, p. 321-324, p. 336-340.

¹⁴ FANI SOPHRONIDOU, *Οι Ελληνικές μεταφράσεις της γαλλικής λογοτεχνίας : συμβολή στην καταγραφή και στη μελέτη της παρουσίας τους στα ελληνικά γράμματα από το 1900 έως το 2010* [*Les traductions grecques de la littérature française : contribution à l'enregistrement et à l'étude de leur présence dans les lettres grecques*], Athènes, Ypsilon, 2016, p. 325, p. 332-333.

treize traductions, au cours du XX^e siècle *Les Quatre Évangiles (Travail)*, *La Terre* et *L'Assommoir* furent aussi édités.

L'Œuvre

Quatorzième ouvrage de la série des *Rougon-Macquart*, *L'Œuvre* fut publié dans le journal parisien *Gil Blas* par livraisons en 1885 avant d'être édité en volume par la maison Charpentier en 1886. Albert Vandam, correspondant parisien du *Globe*, avait préparé sa traduction en anglais qui parut en feuilleton dans *The People*, l'hebdomadaire le plus populaire en Angleterre¹⁵. La même année, la revue littéraire *Εβδομάς*, fondée en 1884, 1892, dans sa rubrique « Φιλολογικά »¹⁶ consacrée à l'actualité littéraire, souligna les différences de *L'Œuvre* par rapport aux romans précédents de Zola, et fit également une recension élogieuse de *Germinal*. Néanmoins, le héros principal de *L'Œuvre*, peintre naturaliste raté, ainsi que la thématique de l'échec dans la création artistique et du triomphe de l'art moderne auraient difficilement touché les lecteurs grecs à une époque où la vie artistique grecque était marquée par l'École de Munich. En effet, à l'exception de Périclès Pantazis, qui après avoir fait des études à l'École d'art à Athènes, et s'être formé dans l'atelier de Gustave Courbet, adhéra à l'impressionnisme, les grands peintres grecs furent essentiellement rattachés à l'École de Munich. Nous serions tentée de penser que la personnalité de Claude, inspirée apparemment par Manet et Cézanne, ainsi que le débat autour de sa peinture brutale, qui effraie Christine, et le combat des artistes pour un art moderne, auraient été difficilement compris par les lecteurs grecs ; et les allusions de Zola au milieu artistique parisien leur seraient restées, la plupart du temps, étrangères.

Contrairement à d'autres romans du cycle des *Rougon-Macquart*, publiés dans leur intégralité en grec, seul un extrait de *L'Œuvre*, traduit par Ioannis Mourellos, parut dans *Φιλολογική Ηχώ*¹⁷, revue constantino-politaine publiée entre 1893 et 1897¹⁸. Le passage, qui est intitulé « Ο Ζολά περί μουσικής » [« Zola sur la musique »], est tiré du septième chapitre de *L'Œuvre*. Après le traditionnel dîner entre amis, le peintre Claude Lantier, le héros principal, finit la soirée avec Gagnière, un mélomane averti, au café

¹⁵ DOROTHY E. SPEIRS ET YANNICK PORTEBOIS (dir.), LILLIAN BARRA, MICHEL DUQUET, TANYA MAGNUS (coll.), *Mon cher maître : Lettres d'Ernest Vizetelly à Émile Zola, 1891-1902*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 83, note 4.

¹⁶ *Εβδομάς* [*La Semaine*], vol. III, n. 111, Dimanche 13 avril 1886 (article non signé), p. 178-179, cité par PATSA, « Hestia, Rampagas, La Semaine », cit., 2011, p. 113.

¹⁷ « Το Έργο », *Φιλολογική Ηχώ*, [*L'Écho philologique*]1897, n. 2, p. 12-13.

¹⁸ De grands noms de la littérature grecque comme Palamas, Psycharis et Eftaliotis étaient des collaborateurs de la revue qui soutenaient la langue démotique.

Baudequin, transposition probable du café Guerbois, lieu de rencontre des impressionnistes¹⁹. Renseigné auprès d'Henry Céard, qui était un pianiste accompli, Zola décrit les préférences musicales de Gagnière dans *L'Œuvre*. Après l'avoir décontextualisé en effaçant le serveur qui essayait de faire partir les derniers clients pour fermer le café, Mourellos publie le monologue de Gagnière sur ses préférences musicales. Une fois les éléments liés au déroulement de l'intrigue supprimés, ce monologue²⁰, où le peintre mélomane exprime notamment son admiration pour Wagner, se présente au lecteur grec comme un essai sur la musique sans aucune référence au contenu de *L'Œuvre*²¹.

Malgré le succès de Zola en Grèce attesté par ses nombreuses traductions, *L'Œuvre* ne parut qu'en 2005. Traduit par Sophia Dionysopoulou, le roman fait partie de la collection « Κλασική βιβλιοθήκη » [« Bibliothèque classique »] des éditions Kastaniotis, une des plus grandes maisons d'édition grecque. Loin de recourir à une traduction littérale comme *To έργο*, qui se réfère à la fois à une œuvre précise et à la totalité de la production de l'artiste, Dionysopoulou choisit comme titre *Το δημιούργημα*, qui signifie *La création*²². Il s'agit d'une signification plus restreinte qui permet toutefois d'identifier facilement la nature du travail de l'artiste. Le choix ne fut pas arbitraire puisque Zola avait déjà dressé une liste des titres possibles, qui ne furent pas retenus, parmi lesquels figuraient « Le chef-d'œuvre », « l'œuvre humaine », « l'œuvre d'art », « œuvre vivante », « l'idéal »²³. Rappelons aussi que le plus souvent les traductions anglaises portent le titre *The Masterpiece* ou *His Masterpiece*. Dans sa correspondance, Zola avait conseillé Ernst Ziegler le 5 décembre 1885 sur la traduction du titre de *L'Œuvre* :

« prenez-le dans la plus large acception : l'œuvre de création humaine, aussi bien l'œuvre de l'écrivain que l'œuvre du peintre, enfin tout ce que nous pouvons créer dans l'ordre de l'esprit. [...] Choisissez le mot le plus large »²⁴.

¹⁹ Sur la présence de l'art et de la musique dans *L'Œuvre*, voir MICHELLE FOA, « One art eating the Other in Emile Zola's *L'Œuvre* », dans JAMES H. RUBIN, OLIVIA MATTIS (dir.), *Rival sisters, art and music at the birth of modernism, 1815-1915*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 148-163.

²⁰ Pour plus d'informations sur les monologues de Gagnière, voir PATRICK BRADY, *L'Œuvre d'Émile Zola : roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, Droz, 1968, p. 340-345.

²¹ ÉMILE ZOLA, *Écrits sur la musique*, OLIVIER SAUVAGE (éd.), Paris, Éditions du Sandre, 2013.

²² Le mot *démiurge* est utilisé pour désigner le créateur. ANDRÉ MALRAUX, dans *Les Voix du silence* (1951), s'en sert pour parler du pouvoir du créateur d'œuvres d'art.

²³ BRADY, *L'Œuvre d'Émile Zola*, cit., p. 443.

²⁴ ZOLA, *Correspondance*, t. V, 1884-1886, BARD H. BAKKER (éd.), ALAIN PAGÈS et ALBERT J. SALVAN (coll.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1983, p. 344.

Ziegler opta finalement pour *Aus der Werkstatt der Kunst* comme titre du roman qui parut en feuilleton du 23 décembre 1885 au 14 avril 1886 dans le journal *Wiener Allgemeine Zeitung*.

Dionysopoulou suit fidèlement le texte traduisant littéralement certains termes. Ainsi au deuxième chapitre, les cours que Claude doit suivre à l'École (« le cours de perspective, cours de géométrie descriptive, cours de stéréotomie, cours de construction, histoire de l'art »²⁵) sont traduits fidèlement comme « Μάθημα προοπτικής, μάθημα περιγραφικής γεωμετρίας, μάθημα στερεοτομίας, μάθημα κατασκευής, ιστορία της τέχνης ». L'existence des mots en grec qui correspondent exactement à ceux utilisés par Zola facilite la tâche du traducteur.

Dionysopoulou a également recours à quelques notes de bas de page pour renseigner le lecteur grec sur des points qui ne sont pas expliqués clairement dans le texte. Évitant de le traduire librement pour mieux rendre le sens des propos de ses héros, elle les éclaire en présentant des informations complémentaires sous la forme de notes. Si, selon Umberto Eco, la note de bas de page est « toujours un signe de faiblesse de la part du traducteur »²⁶, elle facilite néanmoins l'appropriation des éléments culturels. Ainsi, au septième chapitre, Sandoz et Claude discutent des procédés employés pour peindre. « Je pose mon ton »²⁷ dit Claude ; phrase qui est traduite littéralement comme « Βάζω εγώ τον τόνο μου »²⁸. Sa reprise mot à mot est toutefois accompagnée d'une notice explicative sur la théorie du contraste simultané des couleurs, formulée par le chimiste Eugène Chevreul. Néanmoins, au lieu de se servir de la traduction couramment utilisée de la théorie du contraste simultané des couleurs, « θεωρία της ταυτόχρονης αντίθεσης των χρωμάτων », elle traduit celle-ci comme « θεωρία της αποσύνθεσης του φωτός του Σεβρέλ »²⁹ [« théorie de la décomposition de la lumière de Chevreul »] qui ne rend pas fidèlement le sens des mots. Quelques pages plus loin, Claude dit à Gagnière : « Tu pioches la théorie des couleurs complémentaires », phrase qui est traduite ainsi : « θεωρία των συμπληρωματικών χρωμάτων »³⁰.

Certaines informations viennent également éclairer le lecteur sur les liens entre la réalité artistique et sa transposition dans *L'Œuvre*. Dans la note 47 sur l'atelier Boutin où Claude se rend pour dessiner des

²⁵ ZOLA, *L'Œuvre*, in *Les Rougon-Macquart*, ARMAND LANOUX et HENRI MITTERAND (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1966, p. 52.

²⁶ UMBERTO ECO, *Experiences in translation* (ALASTAIR MACÉWEN, tr.) Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 50.

²⁷ ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 191.

²⁸ ZOLA, *L'Œuvre*, Sophia Dionysopoulou (trad., postface, notes), Athènes, Kastaniotis, 2005, p. 356.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 267.

nus, il est précisé que Cézanne, à son arrivée à Paris en 1861, fréquenta l'Académie Suisse. Dionysopoulou se sent aussi obligée de préciser que la description d'un tableau de Claude rappelle étrangement *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet. Elle cite alors une des sources picturales de Zola puisqu'il semble en réalité qu'il « prit pour modèles des tableaux de Cézanne (*La Pastorale, La Lutte d'amour, Femmes au bain, Déjeuner sur l'herbe*) » dont il « modifia le thème et la facture en empruntant quelques traits au *Bain* de Manet »³¹.

Au Bonheur des Dames

Publié entre le décembre 1882 et le 1^{er} mars 1883, *Au Bonheur des Dames* vient juste d'être traduit en grec en 2016 par Iphigénie Botouropoulou, professeur émérite d'Histoire de la civilisation française, dans la collection « Classiques et contemporains » des éditions Stéréoma. La publication est préfacée par Christophe Chantepy, ambassadeur de France en Grèce, qui considère que « ce chef-d'œuvre d'Émile Zola est une des pièces maîtresses du cycle des *Rougon-Macquart* ». La publication de cette édition suivit la programmation du feuilleton télévisé de la BBC (2012-2013) *The Paradise*, traduit littéralement « Στην Ευτυχία των κυριών », qui passa à la télévision grecque sur ERT2 à partir du 29 février 2016.

Onzième volet de leur série, le roman, dont l'action se déroule d'octobre 1864 à février 1869, reproduit une image vivante de grands magasins et du commerce sous le Second Empire. De plus, sous les traits de Denise, Zola brosse le portrait de la femme moderne : l'héroïne fait partie de cette nouvelle catégorie de vendeuses de grands magasins auxquelles le travail permet d'acquérir l'indépendance. Très utile pour la compréhension de la réalité culturelle et sociale dépeinte dans le roman ainsi que pour celle du cadre historique, la préface de Jeanne Gaillard de l'édition d'*Au Bonheur des Dames*, établie et annotée par Henri Mitterand dans la collection « Folio » de Gallimard en 1980³², est présentée en postface dans l'édition grecque. Sa connaissance approfondie de Paris³³ permit à Gaillard de présenter le panorama urbain et de retracer les changements survenus dans la société française. Le lecteur grec du XXI^e siècle peut alors s'orienter dans l'espace parisien qui fut marqué par les réalisations effectuées sous la direction du baron Haussmann. De plus, il se familiarise avec l'architecture des grands magasins, qui est méticuleusement décrite par Zola, et s'initie à leur organisation comme aux nouvelles

³¹ BRUNO FOUART, « Préface », in ZOLA, *L'Œuvre*, MITTERAND (éd.), Paris, Gallimard, « Folio classiques », 2006, p. 10.

³² ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, MITTERAND (éd.), JEANNE GAILLARD (préf.), Paris, Gallimard, « Folio », 1980.

³³ GAILLARD, *Paris, la ville 1852-1870*, Paris, Honoré Champion, 1977.

habitudes de consommation de la société parisienne³⁴.

Néanmoins, une fois de plus, la traduction retenue pour titre : *Στον Παράδεισο των Κυριών* [*Au Paradis des femmes*] n'est pas littérale car une traduction mot à mot n'aurait pas de sens. Il s'agit en réalité d'une reprise des traductions anglaises qui expriment l'esprit de Zola. Publiée en 1883 sous le titre *The Ladies' Paradise*, la traduction par Frank Belmont fut censurée et condensée. La maison Tinsley brothers, qui avait acquis les droits de publication contre la somme de 1759 francs, maintint sa version du titre en anglais³⁵. L'éditeur Ernest Alfred Vizetelly, qui avait commencé la publication des œuvres de Zola en 1884, publia une version intégrale du roman sous le titre *The Ladies' Paradise : A Realistic Novel*³⁶. Le mot « paradis » à la place de « bonheur » fut également employé par les traducteurs portugais³⁷ : *O Paraíso das Damas* (1913, 1957), italiens : *Al Paradiso delle signore* (1883)³⁸ et plus récemment par les traducteurs roumains : *La paradisul femeilor* (1968). Certains traducteurs préférèrent néanmoins une traduction plus analytique. Ainsi *Au Bonheur des Dames* parut à Philadelphie chez Petersons en 1883 sous le titre *The Shop Girls of Paris, with their Life and Experiences in a Large Dry Goods Store*. Il y a quelques années le roman parut également sous le titre *The ladies' delight* (2005) par Robin Buss.

Outre les problèmes liés au style de l'auteur, des difficultés surgissaient pour la traduction du vocabulaire spécialisé³⁹, notamment celui de la mode vestimentaire. Les femmes, séduites par la profusion des tissus et des accessoires en vente dans le grand magasin, succombent à une fièvre acheteuse. Il s'agit de la mise en scène d'un délire consumériste attisé par l'abondance des produits mis en vente. Dans son récit, Zola, qui avait mené une recherche approfondie dont témoignent ses dossiers préparatoires⁴⁰, procède à l'énumération exhaustive des marchandises, précisant leurs caractéristiques et leur

³⁴ ROSALIND H. WILLIAMS, *Dream worlds: mass consumption in late nineteenth-century France*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1982.

³⁵ ZOLA, *The Ladies' Paradise*, Londres, Tinsley Brothers, 1883.

³⁶ ZOLA, *The Ladies' Paradise : A Realistic Novel*, Londres, Vizetelly and Co, 1886.

³⁷ Sur la traduction des romans de Zola en portugais, voir CLAUDIA PONCIONI MERIAN, MARIO LARANJEIRA, *Emile Zola em português : um estudo das traduções de « Germinal » no Brasil e um Portugal*, São Paulo, Annablume, 1999.

³⁸ Une édition italienne traduite par Ferdinando Martini et illustrée d'après des dessins de Camuar parut chez Perino, à Rome, en 1889.

³⁹ Sur la richesse d'informations fournies par Zola sur la mode vestimentaire, voir SHOSHANA-ROSE MARZEL, *L'Esprit du chiffon : le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Berne, P. Lang, 2005.

⁴⁰ Conservés au Département des manuscrits de la BnF, les dossiers préparatoires de Zola mettent en lumière la méthode de son travail et la nature des informations réunies. Sur la documentation d'*Au Bonheur des Dames*, voir le manuscrit conservé sous la cote Naf 10278, et consultable sur le site Gallica : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9079765s>> (dernier accès : 29.09.2017).

qualité, qui indique l'appartenance sociale des clientes. Plus précisément, il explique les parties des vêtements dont il décrit la coupe. De plus, il distingue la matière des tissus utilisés et note leur couleur. Afin de composer ses descriptions minutieuses, il emploie un vocabulaire spécifique dont chaque élément a une définition très précise, difficilement traduisible au niveau lexical. L'inventaire des tissus, aux matières simples ou raffinées et aux nuances parfois étranges, pourrait notamment se prêter à une étude terminologique de la mode qui enrichissait à l'époque le commerce moderne. Sa traduction en grec s'avère néanmoins difficile puisque le nom de certains articles n'a pas d'équivalent dans cette langue. De plus, le laps de temps écoulé entre la rédaction du roman et sa parution en grec rend la tâche de la traduction encore plus difficile. Dans *Au Bonheur des Dames*, Zola énumère les tissus : « une cheviotte, des diagonales, des grisailles, toutes les variétés de la laine »⁴¹ que la traductrice traduit en les expliquant : « Ακολούθησαν ένα σεβιότ, ένα με διαγώνια μοτίβα, άλλα σε αποχρώσεις ασπρόμαυρες όλες οι μάλλινες ποικιλίες »⁴². « Σεβιότ » est un emprunt au français tandis que « αποχρώσεις ασπρόμαυρες » est une périphrase du mot « grisaille ».

De même, Zola a recours à un vocabulaire précis et spécialisé pour décrire l'architecture de nouveaux magasins dont la construction en fer est le symbole de la modernité. Il s'était notamment servi des notes et des plans que l'architecte Frantz Jourdain lui avait envoyés le 14 mars 1882. Les descriptions de la façade et de l'intérieur des bâtiments ainsi que celles des rues adjacentes contiennent une terminologie architecturale spécialisée qui fut particulièrement difficile à traduire⁴³. La description du magasin d'Octave Mouret, inspiré par *Le Bon Marché* et *Le Louvre*, révèle non seulement son souci du détail, mais aussi ses qualités d'observateur. La mauvaise utilisation des termes grecs pourrait alors produire des descriptions incompréhensibles ; c'est pourquoi la traductrice admet que les difficultés rencontrées proviennent surtout des descriptions des marchandises aux multiples noms et de la manière dont elles étaient exposées dans le magasin. L'initiation du lecteur grec à la mode bourgeoise et à l'architecture parisienne présuppose alors la restitution du vocabulaire de Zola dans la langue du pays cible.

La richesse du vocabulaire de Zola et son regard ethnographique font de ses œuvres des documents intéressants pour étudier la traduction de leurs éléments socio-culturels. Passeur entre la culture cible et la culture d'accueil, le traducteur a la tâche délicate de choisir les mots et les expressions

⁴¹ ZOLA, *Au Bonheur des Dames*, in *Les Rougon-Macquart*, cit., t. III, 1964, p. 486.

⁴² « Suivirent des cheviottes, des tissus avec motifs en diagonale, d'autres mêlant le gris et le noir, toutes les variétés de la laine ».

⁴³ Dans une interview récemment accordée, et consultable sur bookpress, Iphigénie Botouropoulou explique la méthodologie suivie et les difficultés qu'elle a dû surmonter : <<https://www.bookpress.gr/stiles/sto-ergastiri/ifigenia-botouropoulou>> (dernier accès : 29.09.2017).

pertinents pour transmettre la signification et respecter le style du texte original. Les romans *Au Bonheur des Dames* et *L'Œuvre* de Zola fournissent alors une matière importante pour penser le transfert des éléments socio-culturels par le biais de la traduction. Ses longues descriptions expliquent les termes utilisés, ce qui facilite la compréhension du texte. Néanmoins comme elles se prêtent difficilement à une interprétation libre, leur traducteur de la fin du XX^e siècle se trouve face à la tâche importante de rendre intelligible à ses lecteurs les subtilités de la culture française du XIX^e siècle et de donner une image vivante de la société française en prenant en compte la distance chronologique qui les sépare. Des éléments paratextuels (préface, postface, notes de bas de page) viennent au secours du lecteur en lui donnant les moyens de mieux comprendre le contexte culturel et historique de la France au XIX^e siècle. Passage obligé pour ceux qui veulent avoir une vision authentique de la culture et de la société française du Second Empire, les traductions d'*Au Bonheur des Dames* et de *L'Œuvre* offrent au lecteur grec la vision d'une époque révolue mais particulièrement séduisante.

La traduction de Zola en roumain

Maria Bîrnaz¹

ABSTRACT

La transposition des romans d'Émile Zola en Roumanie a débuté en 1882, avec la traduction de *Thérèse Raquin* par Frédéric Damé. Les difficultés de traduire l'œuvre zolienne, qui témoigne d'un discours nouveau, soucieux de "tout dire", n'ont pas rebuté le traducteur roumain. De nombreuses traductions et retraductions se sont succédées, Émile Zola faisant partie des écrivains abondamment traduits en Roumanie. Parallèlement à l'admiration que l'œuvre de Zola a éveillée parmi les lecteurs, la méthode de l'écrivain naturaliste a été très appréciée par les jeunes écrivains recherchant de nouveaux modèles en littérature. C'est ainsi que plusieurs auteurs roumains du début du XX^e siècle, en trouvant leurs sources d'inspirations dans l'univers de Zola, ont été qualifiés de "zoliens" voire "très zoliens".

The transposition of Emile Zola's novels in Romania began in 1882, with *Thérèse Raquin's* translation by Frédéric Damé. The difficulties of translating the Zolian work, which testifies to a new discourse, intent on "saying everything", did not deter the Romanian translator. Numerous translations and retranlations followed, Emile Zola being part of the writers abundantly rendered into Romanian. In parallel with the admiration that Zola's work awakened among readers, the method of the naturalist writer was much appreciated by young writers in search of new models in literature. Thus, several Romanian authors of the early twentieth century, finding their sources of inspiration in the universe of Zola, acquired the sobriquets of "Zolian" or even "very Zolian".

Dans le milieu littéraire roumain Émile Zola devient célèbre en même temps qu'en France. Quasiment tous francophones à la fin du XIX^e siècle, les intellectuels le lisent en version originale². Rappelons qu'en Roumanie,

¹ Université Spiru Haret de Bucarest.

² Nicolae Iorga (1871-1940), historien littéraire roumain, regrette qu'on n'ait pu apprécier les traductions à cette époque : « Traducerile făcute, ani de zile, la *Convorbiri* erau ca neexistente, odată ce originalele se aflau în mîna tuturora. [...] noua generație înțelegea s'o cetească în original, dar s'o judece personal și după alte criterii ». NICOLAE IORGA, *Istoria literaturii românești contemporane. Vol. I. Crearea formei*, București, Editura Adeverul, 1934, p. 324 (« Les traductions faites pendant des années à *Convorbiri* étaient comme inexistantes du moment que les livres en version originale se trouvaient entre les mains de tous. [...] la nouvelle génération comprenait le texte dans sa langue d'origine, mais la jugeait personnellement et selon d'autres critères ». C'est nous qui traduisons).

pays largement francophone, la littérature a été le plus important moyen de transmission et d'assimilation de la langue française. Cependant, même si Zola n'est pas encore connu du grand public, il n'en est pas ignoré non plus, grâce aux actualités littéraires européennes publiées régulièrement dans la presse. Par ailleurs, dans les années 1880, les hommes de lettres roumains en séjour à Paris envoient à Bucarest des comptes rendus de lecture sous forme de récit épistolaire, comme *Scrisori din Francia* de Constantin Mille³ ou *Corespondență pariziană* de Gheorghe Ionescu-Gion⁴, diffusés généreusement par les journaux de Bucarest, très actifs à cette époque.

Une des premières références à un roman de Zola paraît en Roumanie en 1868, après la publication de *Thérèse Raquin* en France. Il s'agit d'un article publié dans la revue littéraire *Albina Pindulu* dirigée par Grigore Grandea, journaliste, écrivain et traducteur renommé. Grandea dénonce fermement le danger du « sensualisme » qui venait de la littérature française et qui risquait de « profaner la jeune littérature roumaine » voire « d'empoisonner les esprits et le cœur de la société roumaine »⁵. Mais ce n'est pas uniquement sur l'imaginaire de l'œuvre que se penchent les premiers articles roumains concernant Zola, mais aussi sur la méthode originale de l'écrivain qui se voulait naturaliste. La première allusion roumaine à sa manière de travailler figure dans le journal *Timpul* du 24 octobre 1879, après le succès de l'adaptation dramatique de *L'Assommoir* en France⁶. L'article commence par la présentation du portrait physique de l'écrivain, avant de s'attarder sur la technicité de sa méthode :

« Capul mare, fața bărboasă, privirea curată și profundă, portul energic, [...] Iată cum scrie d.Zola. Zola scriind studiază cutare sau cutare stare morbidă, cutare sau cutare tetmperamente, intriga e aproape nulă. După ce-și face planul romanului, d.Zola, [...] cercetează cu minuțiozitate fiecare stadă pe unde șed sau trec personajele lui, cutreieră casele unde ei va face să locuiască, învață limba ce ei va învăța să vorbească, observă datinile, obiceiurile lor, se plimbă pe unde au obicei să se plimbe personajele lui »⁷.

³ Dans le journal *Telegraful*, XII, n. 3158, 1882, p. 2.

⁴ Dans le journal *Binele public*, IV, n. 53 (837), 1882, p. 1-2.

⁵ Cf. ȘERBAN CIOCULESCU, *Istoria literaturii române III. Epoca marilor clasici*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973, p. 540.

⁶ Signalé par Rodica Ștefan dans son ample ouvrage sur la réception et l'implantation du naturalisme en Roumanie. RODICA ȘTEFAN, *Naturalism românesc*, București, Editura Niculescu, 2005, p. 46.

⁷ *Timpul*, IV, n° 235 du 24 octobre 1879, cité par ȘTEFAN, *op. cit.* « Tête grande, visage barbu, regard pur et profond, allure énergique, [...] Voilà comment écrit monsieur Zola : Zola étudie tel ou tel état morbide, tels ou tels tempéraments, l'intrigue est presque inexistante. Après avoir fait le plan du roman, monsieur Zola [...] étudie minutieusement chaque rue où habitent ou passent ses personnages, traverse les maisons où il les fera vivre, apprend la langue qu'ils vont parler, observe leurs mœurs, leurs habitudes, se promène par où ses personnages ont l'habitude de se promener ».

Mais la traduction des textes de Zola en roumain débute beaucoup plus tard. Si les intellectuels le lisent en français, les non-intellectuels lisent peu, l'illettrisme étant encore très important en Roumanie à la fin du XIX^e siècle.

L'exégèse zolienne attribue le rôle de déclencheur de l'intérêt des traducteurs et des éditeurs roumains à la représentation de la pièce *Thérèse Raquin* au Théâtre National de Bucarest. Il s'agit du spectacle joué en mars 1881 par une troupe du Teatro dei Fiorentini de Naples et de la remarquable interprétation de l'actrice Giacinta Pezzana-Gualtieri, que le public connaissait depuis sa tournée en Roumanie trois ans auparavant. Le lendemain du spectacle, le jeune écrivain Barbu Ștefănescu Delavrancea publie la chronique intitulée « Giacinta Pezzana-Gualtieri »⁸ où il fait l'éloge de l'interprétation originale de la grande artiste italienne. L'année suivante, en 1882, le quotidien *Românul* commence la publication en feuilleton de la traduction du roman *Thérèse Raquin*⁹ signée par Frédéric Damé¹⁰. Aussi la critique zolienne de Bucarest affirme-t-elle que « le public roumain a eu le premier contact avec Zola par le biais de la langue italienne »¹¹. Toujours en 1882, la transposition en roumain de la nouvelle *Comment on meurt* paraît dans la revue *Cimpoiul*¹² sous le titre fidèle *Cum cineva moare*, alors que le journal *Apărarea* commence la publication en feuilleton du roman *Nana*. Cette première traduction de *Nana*, dont le traducteur reste anonyme, a été vivement critiquée par Ioan Nădejde¹³, le directeur de la revue scientifique et littéraire *Contemporanul*, dans le premier numéro de 1882. Le même numéro publie quatre nouvelles de Zola, traduites par Ioan Nădejde et Constantin Mille. À partir de cette date, *Contemporanul* va contribuer de manière très engagée à la promotion des écrivains naturalistes par une série d'articles, et particulièrement par la diffusion des traductions de leurs livres.

⁸ Dans *România liberă*, n. 1139 et n. 1148 des 27 mars et 7 avril 1881. Cette chronique a été publiée en volume dans BARBU DELAVRANCEA, *Despre literatură și artă*, București, Editura pentru literatură, 1963, p. 200-201.

⁹ Sous le titre adapté *Theresa Raquin*. Cf. *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989*, București, Editura Academiei Române, 2005, p.48. La traduction de la pièce de théâtre sous le titre *Teresa Raquin* signée par NICOLAI ANDRIESCU-BOGDAN a été publiée par le journal *Familia*, XXV, nn. 11-19, 1889.

¹⁰ Frédéric Damé a été un homme de lettres important en Roumanie. Français, né à Tonnerre, il s'est installé à Bucarest en 1872. Il a été le premier traducteur de Zola ainsi que le fondateur de plusieurs journaux roumains d'expression française.

¹¹ ION BRĂESCU, *Perspective și confluente literare româno-franceze*, București, Editura Univers, 1980, p. 311.

¹² Journal fondé en 1977 par Frédéric Damé.

¹³ IOAN NĂDEJDE (signé Verax), « Vai de limbă », *Contemporanul*, I, 1882, p. 393-396 et « Oameni îndrăzneți », *Contemporanul*, I, 1882, p. 467-471.

Dans la période 1882-1884, plusieurs nouvelles traduites en roumain paraissent dans les journaux qui prônent la littérature appelée réaliste, comme *Dreptatea*, *Epoca*, *Tribuna*, *Lupta*, etc.

Notons que non seulement les nouvelles et les romans, mais aussi des textes théoriques ou des études critiques retiennent l'attention des éditeurs : la traduction de la préface de *Mes Haines* et des fragments du volume accompagnés de commentaires critiques paraissent en 1882 dans le journal *Românul literar*¹⁴.

Plusieurs nouvelles et romans de Zola sont traduits en roumain avec l'accord de l'auteur lui-même¹⁵, comme *Nana* en 1882, *Rome* en 1895, *Paris* en 1897. Très rapidement, le décalage de réception des œuvres de Zola en France et en Roumanie se réduit, se rapprochant de la synchronisation. Ainsi, des fragments de *Rome* paraissent en feuilleton en Roumanie quatre mois avant la publication en volume en France. Ont été traduits en roumain les vingt romans du cycle *Les Rougon-Macquart*, les trois romans des *Quatre Évangiles*, tous les premiers romans, de *La Confession de Claude* à *Madeleine Férat*, de nombreuses nouvelles, ainsi que de vastes fragments des *Trois villes*, publiés en feuilleton : *Lourdes* en 1894, *Rome* entre 1895 et 1896.

« Œuvre ouverte », comme la définit si bien Irina Mavrodin¹⁶, une traduction est toujours objet de renouvellement. La retraduction comme amélioration du texte est pratiquée depuis le début de la transposition des œuvres de Zola en roumain. Sans attendre qu'une traduction « vieillisse », soucieux de se conformer aux nécessités toujours changeantes des normes de la culture linguistique du pays, les traducteurs roumains de Zola¹⁷ veillent à la mise à jour des textes déjà traduits. Il existe plusieurs versions de traductions de presque tous les romans du cycle des *Rougon-Macquart*, comme l'illustre la bibliographie des traductions roumaines présente en fin de volume. Quelques versions sont devenues ce que Jean René LADMIRAL appelle des « grandes traductions »¹⁸, des traductions qui, malgré le passage du temps, gardent le même prestige que le texte original. LADMIRAL parle de la valeur du traducteur qui se confond avec celle de l'auteur, par la maîtrise littéraire

¹⁴ *Românul literar*, VII, n. 1756, 1883.

¹⁵ Selon les mentions dans les registres de la Bibliothèque de l'Académie roumaine. Voir aussi ȘTEFAN, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶ IRINA MAVRODIN, *Despre traducere : literal și în toate sensurile*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 2006, p. 31.

¹⁷ Pour la liste exhaustive des traducteurs roumains de Zola voir la thèse de DANIELA PÎNTEILEI, *Traduire et retraduire l'œuvre d'Émile Zola en roumain*, Faculté des Lettres et Sciences de la Communication, Université de Suceava, 2012.

¹⁸ Cf. JEAN-RENÉ LADMIRAL, *Traduire : théorème pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.

de son écriture et la fidélité scrupuleuse au texte original qu'il reproduit. En parlant des grandes traductions roumaines, on peut donner l'exemple de la traduction de *Germinal* par Oscar Lemnaru en 1960, dont la sixième édition a paru en 2002, ou de *L'Assommoir* traduit par l'écrivain Vlad Mușătescu et édité quatre fois depuis 1972. Le roman *La Faute de l'abbé Mouret* a été traduit en 1920 par Ioan Grigore Periețeanu, un célèbre avocat passionné de littérature, auteur lui-même de plus d'une vingtaine de volumes, ample traducteur des écrivains français. Notons que la version du traducteur Ioan Periețeanu a été republiée à Bucarest en deuxième édition en 2014, alors que la traduction de *La Bête humaine* faite en 1939 par Ion Pas est republiée en 1994 en troisième édition.

On constate qu'au niveau du plan général des *Rougon-Macquart* il n'existe pas de cohésion entre les romans publiés en Roumanie, la priorité étant accordée aux plus célèbres romans de la série zolienne : *Germinal*, *Nana*, *Au Bonheur des dames*, *Une Page d'amour*, *L'Assommoir*.

C'est à partir du moment où les traductions ont commencé à être accompagnées par des préfaces, que le lecteur roumain s'est familiarisé avec la construction complexe des cycles romanesques de Zola.

Avant d'aborder la problématique des difficultés de traduction de Zola en roumain, rappelons que la transposition d'un texte français en langue roumaine permet de conserver l'ordre syntaxique original, ainsi que la ponctuation.

Si les noms propres, qui désignent un référent unique, ne sont pas traduits en roumain, les titres et les surnoms de l'univers zolien constituent une vraie pierre de touche pour le traducteur qui doit rendre leur charge symbolique. Le titre de *L'Assommoir*, riche en connotations, a mis à l'épreuve la créativité des traducteurs. La première traduction, réalisée en 1928 par Alexandru Iacobescu, est intitulée *Otrava* [*Le Poison*]¹⁹. La version actuelle, réalisée en 1972, porte comme titre le prénom du personnage principal : *Gervaise*. Dans une des éditions de 1992, cette version a été sous-titrée « *Cu inima zdrobită* » [*Au cœur brisé*] et pourvue d'un bandeau sur lequel était inscrit « *Cel mai trist roman de dragoste* » [Le plus triste roman d'amour]. Le *Rêve* a été traduit par *Visul* [*Le Rêve*], mais aussi par *Vis de iubire* [*Rêve d'amour*]. Notons que le titre *Pot-Bouille* n'a pas trouvé d'équivalent en roumain ; le traducteur Nicolae Teica a donc gardé le titre original, *Pot-Bouille*. Le titre du roman *Germinal* est traduit comme tel, étant donné que son équivalent roumain a la forme identique. *Germinal* correspond au septième mois de l'année dans le calendrier adopté pendant la Révolution

¹⁹ Le titre original d'un ouvrage est suivi par sa traduction en français mise entre crochets, faite par nous.

française et couvre la période du début du printemps. Pour le lecteur roumain, le mot « germinal » a le même sens et renvoie au même champ de références que celui du lecteur français.

Il est parfois difficile de deviner un titre zolien sous un titre traduit en roumain. Ainsi le titre de la nouvelle *Une cage de bêtes féroces* est rendu par *Leul și hiena între oameni*²⁰ [*Le Lion et la hyène parmi les gens*], alors que le titre du roman *La Confession de Claude* devient *Dragoste și decădere* [*Amour et décadence*] sous la plume du traducteur Constantin Ghica. Le titre de la nouvelle *Le Chômage*, marqué par l'inexistence d'un terme similaire dans la réalité linguistique roumaine de l'époque, a été traduit par *Lipsa de muncă* [*Le manque de travail*].

Une des difficultés de traduire Zola intervient au niveau de la traduction des noms propres articulés. Par exemple, « le Voreux » est rendu à l'aide du procédé d'étoffement : l'article cède la place au nom. Ainsi, « le Voreux » sera « puțul Voreux » [le puits Voreux] ou « mina Voreux » [la mine Voreux]. Mais il existe aussi dans le *Germinal* traduit par Oscar Lemnaru des cas de reprise de la structure originale par le procédé d'articulation enclitique. Alors « Le Voreux » devient « Voreux-ul » ou « Voreux-ului ». Le traducteur choisit de garder le nom français et d'adapter son articulation, selon les règles de la langue roumaine, en rajoutant l'article à la fin du mot. C'est une pratique courante dans la traduction d'Oscar Lemnaru qui adapte par le même procédé les termes et les référents culturels sans contrepartie en roumain. Notons que même si les traducteurs roumains de Zola respectent la non-traduction des noms propres, il existe quelques exceptions. Par exemple, dans *Germinal*, le traducteur choisit de modifier l'orthographe du nom de Souvarine, qui devient Suvarin, afin de garder la forme phonétique identique de l'original.

La traduction du sobriquet, que Jean-Louis Vaxelaire appelle « anthroponyme qui persiste à être traduit »²¹ est un défi pour le traducteur de Zola. Il est important de ne pas confondre les sobriquets qui comportent une charge descriptive et souvent moqueuse, avec les noms propres qui sont des référents uniques. Si, par exemple, dans *Gervaise* [*L'Assommoir*], le traducteur Vlad Mușătescu traduit magistralement tous les sobriquets « Gueule d'Or » par « Gură de Aur », « Mes Bottes » par « Cizmă », « Bibi-la-Grillade » par « Bihi-Fripturică », etc., les traducteurs de *Germinal* choisissent de reporter comme tel le surnom de « Bonnemort ». On trouve l'explication du mot en bas de page, lors de la première occurrence du personnage du vieux mineur dans le texte :

²⁰ Dans la traduction de PAVEL ROTARIU, *Luminatorul*, VI, n. 17, 1885, p. 1-3.

²¹ JEAN-LOUIS VAXELAIRE, Pistes pour une nouvelle approche de la traduction automatique des noms propres », *Meta*, vol. 51, n. 4, 2006, p. 730.

« Bonnemort are, ca substantiv comun, întelesul de moarte care nu ucide »²².

Les fameuses nomenclatures zoliennes dont la traduction intégrale met à l'épreuve le traducteur car elle requiert de sa part la maîtrise d'un très vaste vocabulaire technique, sont transposées minutieusement en roumain. Souvent, quand le terme recherché n'a pas de correspondant dans la réalité culturelle roumaine, on touche « aux limites de la traduction », selon le terme de Michel Ballard²³. Selon le même procédé, le mot-problème est repris comme tel, accompagné d'une note explicative du traducteur, en bas de la page. C'est le cas des termes techniques et surtout des référents culturels, comme le mot « briquet » de *Germinal*, traduit par Oscar Lemnaru par « briquet-ul »²⁴.

La réception des textes de Zola en Roumanie a été marquée par l'accueil populaire chaleureux et l'hostilité de la critique traditionaliste. Pourtant, la critique roumaine distingue le romancier du théoricien, en applaudissant l'artiste novateur au détriment du théoricien naturaliste. En 1891, le critique Traian Demetrescu parle de la « personnalité géniale » de Zola, de son tempérament de « poète épique », c'est « un Homère qui écrit l'*Iliade* d'une société », déclare-t-il. En revanche, pour ce qui concerne l'esthétique du roman naturaliste, il affirme que Zola a été « le premier à ne pas avoir suivi ses propres théories »²⁵. Rodica Ștefan, dans son livre *Naturalism românesc*, décrit minutieusement la polémique que provoqua le nouveau courant naturaliste dans la presse et parmi les écrivains roumain.

La méthode zolienne, sa manière de voir, de décrire, de construire la narration, ont fasciné les jeunes écrivains roumains. Plusieurs auteurs, à la recherche d'une méthode qui mette en lumière de nouveaux moyens d'observation et d'analyse sociale, se sont emparés des principes du naturalisme zolien comme d'un instrument innovant pour changer de perspective et mettre sur le devant de la scène le « cas » et le pathologique, au détriment du typique et du normal. Par la restitution des sensations physiques et physiologiques dans leurs œuvres, plusieurs écrivains comme Ioan Slavici, Ion Luca Caragiale, Liviu Rebreanu ou Barbu Delavrancea se rapprochent de l'esthétique naturaliste et sont considérés comme disciples de Zola. La critique les désigne souvent comme des écrivains « zoliens » ou « très zoliens », et cette épithète se

²² « Bonnemort, en tant que nom commun, signifie mort qui ne tue pas ». C'est nous qui traduisons.

²³ MICHEL BALLARD, *Versus : la traduction réfléchie*, Paris, Ophrys, 2003, p. 92.

²⁴ À ce propos, voir la thèse de PINTILEI, *op. cit.*

²⁵ TRAIAN DEMETRESCU, « Emile Zola », in *Profile literare*, Craiova, Editura Tipografiei D.I. Benvenisti, 1891, p. 77-84, repris dans *Scrieri alese*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 528-529.

rapporte autant à l'imaginaire qu'à la construction narrative-descriptive de leurs textes.

Si après les années 1960 l'œuvre de Zola a été analysée surtout dans une perspective « socialiste », à partir des années soixante-dix et sous l'influence des transformations subies par la critique littéraire en Europe et en Russie, l'œuvre de Zola a fait l'objet d'interprétations narratologiques dans les articles des chercheurs et des professeurs universitaires roumains.

Avant de dire quelques mots de la censure de l'œuvre zolienne en Roumanie, rappelons que les textes de Zola ont toujours fortement impressionné le lecteur roumain. Jamais on n'a été indifférent à ses œuvres, on les adorait ou on les détestait. La spécificité de leur présentation au public roumain a été leur publication partielle en feuilleton, avant d'être offerts en volume. Ainsi, on peut affirmer que la censure des textes de Zola en Roumanie a commencé par les éditeurs qui sélectionnaient les fragments à traduire et à publier selon un choix commercial visant à signaler le sensationnel. Avant 1902, on pratiquait surtout la publication non intégrale des romans en feuilleton, en privilégiant les nouvelles et les textes courts. C'est après la mort de Zola qu'une vague de retraductions et de publications en volume a commencé. Avant la guerre étaient éliminés les fragments jugés trop érotiques, bestiaux ou blasphématoires. Pendant la période de la dictature communiste la production littéraire en Roumanie a été très importante. Cependant, certaines littératures étaient vivement encouragées, alors qu'on en interdisait d'autres. Et même si l'activité de traduction était largement soutenue, elle était aussi entièrement contrôlée : l'autorisation de la censure idéologique précédait toujours la décision de traduire un texte. Des pages entières étaient supprimées : des fragments jugés malséants par l'état totalitaire.

Précisons pour finir qu'à présent les romans de Zola sont retraduits et republiés en Roumanie sans être censurés ni adaptés. Mais les politiques éditoriales donnent toujours priorité aux plus célèbres romans des *Rougon-Macquart*, alors que les *Trois villes*, dont seulement des fragments ont été publiés, attendent toujours leurs traducteurs²⁶.

²⁶ Pour un complément bibliographique, voir aussi JON BRĂESCU, *Le Naturalisme français – Emile Zola*, Bucaresti, Albatros, 1978 et *Perspective și confluențe literare româno-franceze*, București, Editura Univers, 1980 ; *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, Editura Republicii Socialiste România, 1979 ; PALOMBA YASHINSKY, « La réception de Zola en Roumanie », *Les Cahiers naturalistes*, n. 56, 1982, pp. 225-229 ; LAURENTIU ZOICAS, « Pour une histoire de la traduction en roumain du

LES TRADUCTIONS DES ROMANS DE ZOLA EN ROUMAIN
PUBLIÉES EN FEUILLETON ET EN VOLUME

Pour les références aux publications en feuilleton sans indication de nom du traducteur ou de journal/de revue, nous nous appuyons sur les informations des registres de la bibliothèque de l'Académie Roumaine et sur les articles du dictionnaire *Dictionarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989*, București, Editura Academiei Române, 2005. Pour les références aux traductions sans indication d'année de publication, de maison d'éditions ou d'auteur de la traduction, nous nous appuyons sur les informations des registres de la bibliothèque de l'Académie Roumaine (M.B.)

LA CONFESSION DE CLAUDE

En volume :

1915 (1926², 1994³, 1999⁴) *Dragoste și decădere (Spovedania lui Claudiu)*, București, Ed. I.Negreanu ; Ed. Niculescu, (trad. C. Ghica).

1926 *Spovedania unui tânăr*, București, Ed. Cugetarea, (trad. I. Pas).

1989 *Confesiunea lui Claude*, (trad. A. Cismaș).

MADELEINE FÉRAT

En feuilleton :

1893 *Madalena Ferat*, fragments, (trad. inconnu).

En volume :

[s.d] *Madeleine Ferat* (trad. Al. Iacobescu).

[s.d] *Ispășirea*, București, Ed. Sicietății anonime Eminescu, (trad. C. Ghica).

THÉRÈSE RAQUIN

En feuilleton :

1882 *Theresa Raquin, Românul*, XXVI (trad. Fr. Damé).

1889 *Thérèse Raquin, Fântâna Blanduziei*, II (trad. inconnu).

En volume :

1910 *Tereza Raquin*, București, Ed. Librăriei Universală Alcalay et Co., (trad. G. Iorga).

1970 (1993²) *Thérèse Raquin*, București, Cartea Românească, (trad. F. Condurachi).

LE VŒU D'UNE MORTE

En volume :

1926 (1938²) *Dorința unei moarte*, București, Ed. I.Negreanu ; Ed. Cultura Poporului, (trad. C. Ghica).

roman français et francophone », in MARC QUAGHEBEUR (éd.), *Analyse et enseignement des littératures francophones: tentatives, réticences, responsabilités*, Bruxelles, Peter Lang, 2008.

LES ROUGON-MACQUART

L'ARGENT

En feuilleton :

1891 *Moartea socialistului*, fragments, dans *Munca*, II (trad. inconnu).

1897 *Bancruta*, fragments, *Tribuna*, XIV (trad. Vi-o-ni).

1902 *Salariatul*, fragments, *România muncitoare*, I (trad. inconnu).

En volume :

1951 *Banii*, București, Ed. de Stat pentru literatură și artă, (trad. E. Fronescu).

L'ASSOMMOIR

En volume :

1928 *Otrava*, București, Ed. Cugetarea (trad. Al. Iacobescu).

1972 (1982², 1992³, 1992⁴) *Gervaise*, București, Ed. Minerva ; Ed. Univers ; Ed. Jupiter 92 ; Ed. Rolex, (trad. V. Mușătescu).

LA BÊTE HUMAINE

En feuilleton :

1890 *Mașinistul*, fragments (trad. inconnu).

En volume :

1905 *Bestia umană*, (trad. inconnu).

1939 (1944², 1992³, 1992⁴, 2012⁵) *Bestia umană*, București, Ed. Cugetarea; Ed. Cugetarea; Ed. Narcis; Alba-Iulia, Ed. Continental ; București, Ed. Adevărul Holding (trad. I. Pas).

AU BONHEUR DES DAMES

En feuilleton :

1883 *Găteala*, fragments, *Contemporanul*, III (trad. S. Nădejde).

En volume :

1926 *La fericirea femeilor*, București, Ed. Cugetarea (trad. I. Pas).

1968 (1992², 1993³, 2007⁴) *La paradisul femeilor*, București, Ed. pentru Literatură ; Ed. Demiurg ; Ed. Ioana ; Ed. Curtea veche (trad. S. Cassvan).

1999 *La Paradisul femeilor*, București, Ed. Prietenii cărții, (trad. L. Ciuca).

2010 *La Paradisul femeilor*, București, Ed. Adevărul Holding (trad. D. Gabor).

LA CONQUÊTE DE PLASSANS

En volume :

1919 (1921²) *Amor fanatic*, București, Ed. I. Negreanu (trad. C. Ghica).

1989 *Cucerirea orasului Plassans*, București, Ed. Minerva (trad. A. Cismas).

LA CURÉE

En volume :

1985 (1993²) *Haita*, București, Ed. Univers (trad. I. Șoldea).

1999 *Prada*, Iași, Ed. Polirom (trad. I. Șoldea).

LA DÉBÂCLE

En feuilleton :

1897 *În război*, fragments, *Adevărul*, X (trad. Caion).

- 1898 *Fatalitate*, fragments, *Adevărul*, XI (trad. Alastor/O. Carp).
- 1901 *La Débâcle*, fragments, Foaia literară, IV (trad. L. V.).
- 1905 *1 Septembrie 1870*, fragments, *Munca literară și științifică*, I (trad. E.V./E. Vaian).
- 1909 *Înaintea Sedanului*, fragments, *Căminul literar*, II (trad. Ș. Boțoiu).
- 1912 *Ultimele cartușe*, fragments *Ziarul călătoriilor și al întâmplărilor de pe mare și de pe uscat*, XIII (trad. P. Petrescu).
- En volume :
- 1917 (1917², 1926³) *Prăbușirea*, București, Ed. Librăria Carmen Silva; Ed. Socec et Co. (trad. G. Rares, G. Botez).
- 1958 *Prăpădul*, București, Ed. de Stat pentru literatură și artă (trad. A. Tita).
- LE DOCTEUR PASCAL
- En feuilleton :
- 1893 *Doctorul Pascal*, fragments, Țara, I (trad. L. Vaian/L. Vampa).
- En volume :
- 1926 *Doctorul Pascal*, București, Ed. Cugetarea (trad. Al. Popovici).
- 1975 *Doctorul Pascal*, București, Ed. Cartea Românească (trad. D. Teodorescu).
- LA FAUTE DE L'ABBÉ MOURET
- En feuilleton :
- 1890 et 1891 *Preotul Mouret*, fragments, Lupta, VII et Lupta VIII (trad. inconnu).
- 1893 *Între cotețe, Bătrânul, Fratele Arhanghel*, dans *Adevărul*, VI (trad. E. Vaian).
- 1948 *Paradox*, dans *Națiunea*, III (trad. V. Ciobanu).
- En volume :
- 1920 (2014²) *Greșeala abatelui Mouret*, București, Ed. Librăriei Universală Alcalay et Co. (trad. I. Periețeanu).
- 1926 *Greșeala abatelui Mouret*, București, Ed. Cugetarea (trad. I. Pas).
- LA FORTUNE DES ROUGON
- En volume :
- 1957 *Izbînda familiei Rougon*, București, Ed. de Stat pentru literatură și artă (trad. Al. Dimitiu-Păușesti).
- GERMINAL
- En volume :
- 1897 *Germinal*, Craiova, Ed. Ralian și Ignat Samitca (trad. I. Gentilis).
- 1917 *Germinal*, București, Ed. Librăria nouă (trad. Thermidor).
- 1949 *Germinal*, București, Ed. de Stat (trad. S. Pătrașcu, I. Marian).
- 1960 (1965², 1977³, 1994⁴, 2002⁵) *Germinal*, București, Ed. de Stat pentru literatură și artă ; Ed. P.L.U. ; Ed. Albatros ; Ed. Prietenii cărții ; Ed. Gramar (trad. O. Lemnaru).

LA JOIE DE VIVRE

En volume :

1978 (2011²) *Bucuria de a trăi*, Iași, Ed. Junimea; București, Ed. Art (trad. A. Cismas).

L'ŒUVRE

En volume :

1976 (2007²) *Creație*, București, Ed. Eminescu; Ed. Leda (trad. A. Cristodorescu-Fuerea).

NANA

En feuilleton :

1882 *Nana*, fragments, *Apărarea* (trad. inconnu).

1888 *Nana*, fragments, *Drepturile omului*, I (trad. inconnu).

1889 *Nana*, fragments, *Drepturile omului*, II (trad. inconnu).

1915 *Nana*, fragments, *Rampa*, I (trad. inconnu).

En volume :

1918 *Nana*, București, Ed. I. Branisteanu (trad. O. Grozea).

1921 *Nana*, București, Ed. Librăria H. Steinberg (trad. V. Marian).

1972 *Nana*, București, Ed. Univers (trad. V. Conea).

2002 *Nana*, București-Chișinău, Ed. Litera International (trad. V. Vasilache).

2007 (2015²) *Nana*, București, Ed. Leda; Ed. Corint (trad. I. Feldrihan).

UNE PAGE D'AMOUR

En volume :

1906 *O pagină de amor* (trad. M. Gheorghiu).

[s.d.], *O pagină de iubire*, București, Ed. Ancora Alcalay et Calafateanu, (trad. G. Rareș).

1971 (1992², 2008³, 2015⁴) *O pagină de dragoste*, București, Ed. Eminescu ; Ed. Hera ; Ed. Leda, Ed. Corint (trad. T. Popa-Mazilu).

1993 *O pagină de dragoste*, București, Ed. Silvana (trad. N. Baltă).

POT-BOUILLE

En volume :

1977 *Pot-Bouille*, București, Ed. Minerva (trad. N. Teică).

LE RÊVE

En feuilleton :

1988 *Visul*, fragments, *Revista literară*, IX et X (trad. D. Manolescu-Sideri).

1912 et 1913 *Visul*, fragments, *Rampa*, II, et *Rampa*, II (trad. M. Gheorghiu).

En volume :

1916 (1920²) *Vis de iubire*, București, Ed. I. Neagreanu (trad. M. Gheorghiu).

1925 *Visul*, București, Ed. Cugetarea (trad. Al. Iacobescu).

1986 (1996², 2012³) *Visul*, București, Ed. Univers; Ed. Minerva, Ed. Lira, (trad. N. Teică).

1992 (2007²) *Visul*, București, Ed. Porus; Ed. Minerva (trad. T. Popa-Mazilu).

SON EXCELLENCE EUGÈNE ROUGON

En volume :

1957 *Exceleanța Sa Eugène Rougon*, București, Ed. de Stat pentru literatură și artă (trad. E. Serghie).

LA TERRE

En volume :

1982 (1986²) *Pământul*, București, Ed. Eminescu; Ed. Minerva (trad. N. Teică).

LE VENTRE DE PARIS

En feuilleton :

1896 *Pântecele Parisului*, fragments, *Liga ortodoxă*, juillet 1896 (trad. inconnu).

En volume :

1968 (1993²) *Pântecele Parisului*, București, Ed. pentru Literatură Universală ; Ed. Romcart (trad. S. Oprescu).

LES TROIS VILLES

LOURDES

En feuilleton :

1894 *Lourdes*, fragments, *Țara*, II (trad. L.Vampa).

PARIS

En feuilleton :

1897 *Paris*, fragments, *Țara*, III (trad. inconnu).

1897 *Parisul*, fragments, *Curierul serei*, I (trad. inconnu).

1897 *Parisul*, fragments, *Opinia*, I et II (trad. inconnu).

1897 *Parisul*, fragments, *Universul literar*, XV (trad. inconnu).

1907 *Goana*, fragments, *România*, IV (trad. inconnu).

ROME

En feuilleton :

1895-1896 *Roma*, fragments, *Lumea nouă*, II (trad. S.Nădejde).

LES QUATRE ÉVANGILES

FÉCONDITÉ

En feuilleton :

1899 *Fecunditate*, fragments, *Dreptatea*, IV (trad. Scaro).

En volume:

1922 *Fecunditate*, București, Ed. Providența (trad. Th. Euharis).

1971 *Fecunditate*, București, Ed. Univers (trad. I. Marinescu).

TRAVAIL

En feuilleton :

1910 *Munca*, fragments, *Progresul*, IV (trad. inconnu).

En volume :

1925 (1929², 1945³) *Munca*, București, Ed. Cugetarea-Georgescu-Delafras (trad. P. Georgescu-Delafras).

1974 *Munca*, București, Cartea Românească (trad. C. Valer).

VÉRITÉ

En feuilleton :

1902 et 1903 *Adevăr*, fragments, *Adevărul*, XV et *Adevărul*, XVI (trad. inconnu).

En volume :

1925 *Adevărul*, București, Ed. Cugetarea (trad. I. Pas).

La “Fortune” de Zola au Royaume-Uni

Chantal Morel¹

ABSTRACT

La “Fortune” de l’œuvre d’Émile Zola au Royaume Uni depuis 1879 – date de la première traduction en anglais publiée au Royaume Uni – est le fruit d’une connaissance de première main de tous les volumes inventoriés. Cet article met l’accent sur l’importance des Vizetelly, Henry et Alfred, qui ont ouvert la voie à de nombreux nouveaux traducteurs au XX^e siècle, dont ceux qui ont récemment publié leur travail aux Presses de l’université d’Oxford.

The “Fortune” of Emile Zola’s work in the United Kingdom from 1879 - date of the first translation in English and published in the UK – is the fruit of a first-hand knowledge of each volume listed, with a special emphasis on the Vizetellys, Henry and Alfred, and the Oxford University Press. Included, too, is a Palmarès of the most prolific twentieth Century translators.

Quand parut la première traduction anglaise d’une œuvre de Zola au Royaume Uni ? D’après mes recherches, la première traduction date de 1879. Il s’agit de *L’Assommoir* (la pièce) et de *L’Assommoir* (le roman), donc deux traductions, en fait. Apparaît ensuite, en 1883, *Au Bonheur des Dames*. Puis, de 1884 à 1889, la maison Vizetelly and Co. – maison de graveurs et d’éditions francophiles qui publiait de nombreux auteurs français tels que Flaubert, Bourget, Macé, Du Boisgobey, Ohnet, Sirven, Leverdier, Belot et Delpit, se lance dans la publication de dix-huit titres de Zola sans aucune référence aux traducteurs ; en revanche, la mention « Zola’s Powerful Realistic Novels translated without abridgment » apparaît sur toutes les pages de titre sans exception. D’où la conséquence rappelée par Valerie Minogue : le 10 août 1888, Vizetelly Père est condamné et emprisonné pour avoir publié de la littérature obscène. Cela provoque alors un hiatus dans la production des œuvres de Zola en langue anglaise au Royaume Uni : entre 1889 et 1892, aucun éditeur n’ose toucher au fruit défendu sans courir le risque d’être poursuivi en justice.

Puis, en 1892, l’éditeur Chatto & Windus reprend le flambeau sans interruption jusqu’en 1938. Il commence avec *La Débâcle*², un roman

¹ The Emile Zola Society, London.

² ZOLA, *The Downfall (La Débâcle) : A Story of the horrors of war*, trad. ERNEST A. VIZETELLY, London, Chatto & Windus, 1892.

historique, donc moins provocateur, sans passages douteux voire audacieux ou gravures alléchantes³. Après *La Débâcle*, Chatto & Windus publie *Le Rêve*⁴, une autre œuvre sûre, qui pourra être lue à haute voix dans tout cercle familial. Puis Chatto republiera progressivement presque toute la série des *Rougon-Macquart* sauf cinq titres : *Nana*, *La Terre*, *La Bête humaine*, *Au Bonheur des Dames* et *Pot-Bouille*. Ce sera un des fils d'Henry Vizetelly, Ernest – francophone, il avait rencontré Zola à Paris – que l'on chargera de revoir ou encore de retraduire les romans de Zola. Il le fera très sérieusement. Ainsi, dans *La Fortune des Rougon* de 1898, à la page X, on trouve la mention suivante :

« La présente édition anglaise est basée sur une traduction faite pour mon Père il y a quelques années. Cependant, afin d'être plus proche de la pensée de Zola, je me suis vu obligé de changer, en général, au moins une phrase sur trois »⁵.

Dans l'édition de *Germinal*⁶ de 1901, à la page VIII, il admet qu'il s'agit pratiquement d'une nouvelle traduction.

Parallèlement, pendant les années 1894-1895 une société anglaise, la Lutetian Society, se lance dans la publication « intégrale » et « littérale » de six œuvres de Zola. Les traductions sont commandées à des hommes de lettres et les ouvrages sont uniquement diffusés auprès de leurs membres. Les œuvres n'apparaissent donc pas dans *The English Catalogue of Books*⁷ pour la période de 1890-1897, ils ne sont donc pas touchés par la censure, et la Vigilance Association n'en connaît pas l'existence. La traduction de *L'Assommoir*⁸ est confiée à Arthur Symons, celle de *Nana*⁹ à Victor Plarr, *La Curée*¹⁰ à A. Teixeira de Mattos, *Germinal*¹¹ à Havelock Ellis, *Pot-Bouille*¹² à Percy Pinkerton et *La Terre*¹³ à Ernest Dowson. Nous savons

³ Contrairement à la gravure qui accompagnait la traduction de *Nana* : le déshabillé transparent de l'héroïne laissait peu de place à l'imagination !

⁴ *The Dream (Le Rêve)*, trad. ELIZA E. CHASE, 8 illustrations de GEORGES JEANNIOT, London, Chatto & Windus, 1892.

⁵ ZOLA, *The Fortune of the Rougons*, éd. et intr. ALFRED VIZETELLY, London, Chatto & Windus, 1898.

⁶ ZOLA, *Germinal or Master and Man*, éd. et préf. A. VIZETELLY, 2 vol., London, Chatto & Windus, 1901.

⁷ Il s'agit de la bibliographie nationale britannique pour les années 1890-1897.

⁸ ZOLA, *L'Assommoir*, pour la première fois traduit par ARTHUR SYMONS, London, Printed by the Lutetian Society for private distribution among its Members, 1894, 2 vol.

⁹ ZOLA, *Nana*, trad. Victor Plarr, *ibid.*, 2 vol.

¹⁰ ZOLA, *La Curée (The Hound's Fee)*, trad. ALEXANDER TEIXEIRA DE MATTOS, *ibid.*, 1895, 2 vol.

¹¹ ZOLA, *Germinal*, trad. HAVELOCK ELLIS, *ibid.*, 1895, 2 vol.

¹² ZOLA, *Pot-Bouille*, trad. PERCY PINKERTON, *ibid.*, 1895, 2 vol.

¹³ ZOLA, *La Terre*, trad. ERNEST DAWSON, *ibid.*, 1895, 2 vol.

très peu de choses sur cette Lutetian Society. Cependant, Havelock Ellis, dans la réédition de *Germinal*¹⁴ de 1933, explique que c'est Teixeira de Mattos qui lui avait commandé la traduction de *Germinal*, et qu'un contrat¹⁵ (« Memorandum of Agreement ») trouvé depuis, révèle quelques détails supplémentaires :

- la date butoir de la remise des traductions est fixée au 1^{er} juillet 1894 ;
- les personnes impliquées sont Hannaford Bennet (éditeur établi au 1 Guildford Place, Londres), Leonard Charles Smithers (éditeur à Effingham House, Arundel Street, London) et Havelock Ellis (traducteur à Carbis Water, Lelant, Cornwall) ;
- les détenteurs des droits d'auteur sont Bennett et Smithers ;
- chaque traduction est payée 50 livres sterling¹⁶ tous droits inclus ;
- les témoins lors de la signature du contrat sont A. Teixeira de Mattos et D. S. Nichols.

Enfin, dans un courrier d'A. Teixeira de Mattos à Havelock Ellis, nous découvrons que :

« la date du 1.07.1894 est caduque et, surtout, qu'aucune publicité ne sera jamais faite au sujet de ces nouvelles traductions, et que ces dernières seront vendues exclusivement aux membres d'une société X non nommée. Cependant, afin de garantir la valeur littéraire de ces six oeuvres, le nom du traducteur apparaîtra sur la page de titre »¹⁷.

Il est important de souligner que la lettre est écrite sur le papier à en-tête de l'éditeur Henry & Co (6 Bouverie Street, London EC) qui avait publié en 1892 *Les Héritiers Rabourdin*¹⁸ dans la collection Independent Theatre Series of Plays.

Une seconde période productive, en ce qui concerne la publication des œuvres de Zola en langue anglaise au Royaume Uni, commence dans les années 1950, avec l'éditeur Elek qui publie dix-huit romans de Zola, à l'exclusion de *La Fortune des Rougon*, de *L'Argent* et du *Rêve*. Puis, dans les années 1970, ce sont les éditions Penguin qui se lancent dans la publication des romans d'Émile Zola. Ils ne sélectionnent, cependant, que quelques titres : *L'Assommoir*, *Au Bonheur des dames*, *La Débâcle*, *Germinal*, *Nana*, *La Terre et Thérèse*

¹⁴ ZOLA, *Germinal*, trad. HAVELOCK ELLIS, London, Toronto, J.M. Dent & Sons Ltd, New York, E.P. Dutton & Co., 1933.

¹⁵ In *The Bulletin of the Emile Zola Society*, 16 septembre 1997, p. 6-15.

¹⁶ Soit environ 17.000 GBP actuels.

¹⁷ *Archives de la Émile Zola Society*, dossier Lutetian Society, trad. MOREL.

¹⁸ ZOLA, *The Heirs of Rabourdin : A Comedy in three Acts*, éd. J. T. GREIN, trad. TEIXEIRA DE MATTOS, London, Henry & Co, 1893, « The Independent Theatre Series of Plays ». L'édition de 1892 n'a pas encore été retrouvée.

Raquin. Peut-être est-ce dû à la présence d'un formidable concurrent sur le marché britannique ?

Il s'agit, bien sûr, des éditions Oxford University Press qui, dès 1964, avec la publication de *L'Attaque du Moulin et autres contes*¹⁹, vont à leur tour relever le flambeau et permettre l'apogée au XX^e siècle des œuvres de Zola traduites et publiées au Royaume Uni. Seize titres sont disponibles auprès de l'éditeur, le plus récent étant la traduction de *La Faute de l'abbé Mouret*²⁰ par Valerie Minogue, à laquelle nous devons également la traduction du roman *L'Argent*²¹, publiée en 2016.

Manquent encore dans la série des *Rougon-Macquart* : *Le Docteur Pascal*, *La Joie de vivre*, *Le Rêve*, *Son Excellence Eugène Rougon* et *Une page d'amour*, mais aussi *Les Trois villes*, *Les Quatre Évangiles*, *La Confession de Claude*, *Madeleine Férat*, *Le Roman expérimental*, *Les Mystères de Marseille*, et *Le Vœu d'une morte*. Avis aux traducteurs, en espérant qu'un jour prochain la collection sera complète.

Sauf erreur de ma part, le palmarès des traducteurs de Zola en langue anglaise – à l'exclusion d'Ernest Alfred Vizetelly – revient à Brian Nelson qui, à ce jour, a traduit sept romans d'Émile Zola²², publiés chez Oxford University Press. La deuxième place revient à Leonard Tancock pour ses cinq traductions²³ et la troisième à Alec John C. Brown pour ses quatre traductions²⁴. La qualité des traductions publiées par Oxford University Press ne fait aucun doute et j'aimerais citer ici Brian Nelson – le texte est tiré d'un site internet – car il souligne et rappelle les discussions de ces journées de colloque, l'importance et le travail du traducteur :

« My aim as a translator is to transform Zola's prose into a work of art that approaches the original, that is, is faithful to the spirit of the original. This means capturing the structure and rhythms, the tone and texture, and the lexical choices – in sum, the particular idiom – of Zola's novel, as well as preserving the "feel" of the social context out of which the novel emerged and which it represents »²⁵.

¹⁹ ZOLA, *The Attack on the Mill and Other Stories*, trad. et intr. DOUGLAS PARMÉE, Oxford, New York, Oxford University Press, 1964.

²⁰ ZOLA, *The Sin of Abbé Mouret*, trad. et intr. VALERIE MINOGUE, Oxford, Oxford University Press, 2017. L'ouvrage est sorti des presses quelques jours après ce colloque.

²¹ ZOLA, *Money*, trad., intr. et notes, MINOGUE, Oxford, Oxford University Press, 2016.

²² *Ladies' Paradise* (1995), *Pot-Luck*, (1999), *The Kill*, (2004), *The Belly of Paris*, (2007), *The Fortune of the Rougons*, (2012), *The Earth* (2016), et *His Excellency Eugène Rougon* (2017).

²³ *L'Assommoir* (Penguin, 1970), *La Bête Humaine* (Penguin, 1977), *The Dérâcle* (Penguin, 1972), *Germinal* (Penguin, 1954), *Thérèse Raquin* (Penguin, 1962).

²⁴ *The Beast in Man* (Elek, 1956), *The Abbé Mouret's Sin* (Elek, 1957), *Madeleine Férat* (Elek, 1957), *His Excellency* (Elek, 1957).

²⁵ <<http://camargofoundation.org/nc/programs/directory-of-past-residents/>>: « Mon but en tant que traducteur est de transformer la prose de Zola en une œuvre d'art qui se rap-

Aujourd'hui, le palmarès des romans de Zola les plus traduits en langue anglaise et publiés au Royaume Uni accorde la première place à *L'Assommoir*, avec quatorze traductions. Viennent ensuite *Nana* avec dix traductions, puis *Thérèse Raquin*, qui en a huit, *La Terre*, sept, *Au Bonheur des Dames* et *La Bête humaine* ayant chacun six traductions.

Le dernier point que je souhaiterais aborder avant de conclure est la question du public, des lecteurs et lectrices pour lesquels sont traduits les œuvres d'Émile Zola. Nous savons que Vizetelly Père souhaitait que toutes les classes de la société puissent avoir accès à la littérature et, entre autres, lire les romans de Zola. Le monopole était à l'époque de Vizetelly entre les mains des « Circulating Libraries »²⁶ et les ouvrages étaient des « Three deckers »²⁷ hors de la portée financière de la classe ouvrière. L'abonnement coûtait une guinée²⁸ par an pour un titre, ou cinq guinées²⁹ pour une sélection envoyée tous les quinze jours. Mudie's était l'une des plus célèbres « Circulating Libraries » et stockait trois millions et demi d'ouvrages. C'était en fait Mudie's qui décidait du sort d'un roman : soit il l'achetait soit il le rejetait et l'œuvre tombait dans l'oubli. Ses critères étaient les suivants : le roman devait pouvoir être lu à haute voix sans embarrasser les jeunes filles ou les femmes, et ne contenir aucune description où le vice serait mis en valeur car cela polluerait la jeunesse ; la lecture devait participer à l'apprentissage de la respectabilité, et à l'éducation. Il y avait aussi deux autres concurrents, Smith & Sons et ses six cents points de vente, et Jesse Boot, ses cent cinquante et une pharmacies et sa collection connue sous le nom de Book-lovers Library³⁰. Aussi Henry Vizetelly produisit-il une gamme d'éditions, en un seul volume, allant des « Sixpenny series » pour la classe ouvrière jusqu'aux éditions à 15/- (15 shillings) pour les classes aisées. Le salaire moyen se situait autour de 5/- (5 shillings) par semaine à cette époque. Vizetelly apparaît donc comme le précurseur du livre de poche. De plus, pour attirer son public, il donnait une large part à la publicité dans chacun de ses ouvrages, mentionnant les prix intéressants à 6d (6 pence), 1/- (1 shilling), 2/6 (2 shillings et 6 pence), 3/6 (3 shillings et 6 pence), 5/- (5 shillings), 6/- (6 shillings), 10/6 (10 shillings et 6 Pence), et 15/- (15 Shillings), les illustrations – des gravures françaises – et la qualité des descriptions « puissantes », « réalistes », et « sans coupures ».

proche de l'original, qui soit fidèle à l'esprit de l'original. Cela signifie qu'il faut en saisir la structure et le rythme, le ton et la texture, et les choix lexicaux – en somme, l'idiome spécifique du roman de l'auteur, et en même temps préserver l'impression, la sensibilité du contexte social » (dernier accès : 15. 09. 2017). C'est moi qui traduis.

²⁶ On pourrait voir en eux les ancêtres des bibliobus.

²⁷ Les « Three Deckers » étaient des œuvres en trois volumes.

²⁸ Une guinée représentait alors une livre sterling et un shilling, soit environ 380.23 GBP (valeur actuelle).

²⁹ Cinq guinées feraient environ 1.901.13 GBP (valeur actuelle).

³⁰ C'est-à-dire : Les Amoureux des livres.

À l'époque victorienne, « réaliste » sous-entendait osée, voire pornographique. Toutes les éditions de Vizetelly & Co portaient jusqu'en 1888 la mention « A Realistic novel ».

Chat échaudé craint l'eau froide : à partir de 1892 les traductions d'Ernest Alfred Vizetelly sont tronquées et édulcorées. Les romans de Zola se vendent bien mais le public ne possède aucune œuvre intégrale. Il doit attendre les années 1950 et les publications d'Elek pour obtenir des textes sans coupures ni édulcorations. Les traductions de la Lutetian Society sont rééditées : celles d'Havelock Ellis, Percy Pinkerton, Victor Plarr, Arthur Symons, et Teixeira de Mattos, à l'exception de *La Terre* d'Ernest Dowson.

Aujourd'hui, les lecteurs non-francophones peuvent lire et apprécier de nombreux romans d'Émile Zola publiés par Oxford University Press, traduits par des professionnels qui possèdent une excellente connaissance de l'auteur et de son œuvre. Je conclus en faisant le vœu de trouver d'ici quelques années la collection complète des *Rougon-Macquart* chez cet éditeur³¹.

LISTE DES TRADUCTEURS DES ŒUVRES D'ÉMILE ZOLA EN ANGLAIS PUBLIÉES AU ROYAUME-UNI

ADAIR-FITZGERALD, Shafto Justin :

Drink [*L'Assommoir*], London, Greening & Co., 1903 ; London, Collins' Clear Type, 1920.

BELMONT, Frank :

The Ladies' Paradise [*Au Bonheur des Dames*], London, Tinsley Brothers, 1883, 2 vol.

BOUTALL, Kathleen :

Thérèse Raquin : A Drama in Four Actes in From the Modern Repertoire, series three, éd. Eric Bentley, London, Marger Vosper Ltd., 1956.

BROWN, Alec :

The Beast in Man [*La Bête humaine*], London, Elek Books, 1956) ; London, Bestseller Library, 1958 ; London, Panther/Granada Publishing, 1985.

The Sin of Abbe Mouret [*La Faute de l'abbé Mouret*], London, Elek Books, 1957 ; London, Bestseller Library, 1960 ; London, Arrow Books, 1967 ; London, Panther/Granada Publishing, 1982).

Madeleine Ferat, London, Elek Books, 1957 ; London, Bestseller Library,

³¹ À la date du colloque (27-29 avril 2017), Oxford University Press n'avait pas encore publié l'ensemble des *Rougon-Macquart*.

- 1960 ; London, Panther/Granada Publishing, 1960.
His Excellency [*Son Excellence Eugène Rougon*], London, Elek Books, 1958.
- BUSS, Robin :
L'Assommoir (*The Dram-shop*), Harmondsworth, Penguin Books, 2000.
Au Bonheur des Dames (*Ladies' Delight*), Harmondsworth, Penguin Books, 2001.
Thérèse Raquin, Harmondsworth, Penguin Books, 2004.
- CHASE, Éliisa :
The Dream [*Le Rêve*] [en feuilleton], [188-] ; London, Chatto & Windus, 1892 ; London, The Caxton Publishing Company Limited, 1912 ; London, Everett & Co. Ltd, 1912 ; London, Blackwood, Scott & Co., [1928].
- COLLIER, Peter :
Germinal, New York/Oxford, University Press, 1993.
- COX, Georges D. :
Claude's Confession [*La Confession de Claude*], London, Temple Company, 1888.
- CROSSLAND, Margaret :
Earth [*La Terre*], London, The New English Library Ltd., 1962.
- DORDAY, Elinor :
La Débâcle, Oxford, University Press, 2000.
- DOWNS, Philip Georges :
Thérèse Raquin, Toronto/London, William Heinemann Ltd., 1955.
- DOWSON, Ernest :
La Terre, London, The Lutetian Society, 1895, 2 vol.
- DUFF, Charles :
Nana : A Realistic Novel, Melbourne/Toronto/London, William Heinemann Ltd., 1953 ; London, The Folio Society, 1956 ; London, Transworld Publishers, 1959 ; London, Folio Press/J. M. Dent, 1973.
- ELLIS, Havelock :
Germinal, London, The Lutetian Society, 1895, 2 vol.
- FITZLYON, April :
The Ladies' Delight [*Au Bonheur des Dames*], London, John Calder, 1957 ; London, Elek Books, 1957 ; New York/London, Abelard-Schumann, 1958 ; London, Bestseller Library, 1960.
- GAMINARA, Willam :
Germinal [pièce de théâtre], London, Absolute Classics, 1990.
- GANT, Roland :
Three Faces of Love [*Les Trois Visages de l'Amour*], London, Sphere Books Ltd, 1969.
- GARMAN, Douglas, HANDS, John, WILES, Peter :
The Debacle [*La Débâcle*], London, Elek Books, 1968.

- GOODYEAR, Robert Godfrey & WRIGHT, P. J. R. :
The Beast in Man [La Bête Humaine], London, New English Library/
Times Mirror, 1968).
- GOSSE, Edmund :
*The Attack on the Mill and Other Stories of War [L'Attaque du moulin
et autres contes de guerre]*, London, The New Review, 1892 ; London,
William Heinemann, 1892.
- HANDS, John. Voir GARMAN, Douglas.
- HEARN, Lafcadio :
Stories [Contes], London, E. D. W./G. Allen & Sons Ltd., 1935.
- HOLDEN, George :
Nana, Harmondsworth, Penguin Books, 1972.
- HOPKINS, Gerard :
The Dram-shop (L'Assommoir), London, Hamish Hamilton, 1951.
- HUGHES, David & MASON, Marie-Jacqueline :
Savage Paris [Le Ventre de Paris], London, Elek Books, 1955.
- KEAN, Vladimir :
Doctor Pascal, London, Elek Books, 1957 ; Bestseller Library, 1961.
- KEATING, Joseph :
Nana, London, Cecil Palmer, 1926.
- LINDSAY, Ann :
Drunkard [L'Assommoir], London, [---], 1958.
Earth [La Terre], London, Elek Books, 1954 ; London, Bestseller Li-
brary, 1959 ; London, Arrow Books, 1967 ; London, Panther/Granada
Publishing, [198-].
- MACNALLY, Elizabeth :
The Death of Olivier Becaille [La Mort d'Olivier Bécaille], London,
Bloomsbury Books, 1984.
- MARCOURT, Lee :
Shame [Madeleine Férat], London, Brown Watson Limited, 1957.
Thérèse Raquin, London, World Distributors, 1958.
- MAULDON, Margaret :
L'Assommoir, Oxford, University Press, 1995.
- MINOGUE, Valerie :
Money [L'Argent], Oxford, University Press, 2016.
The Sin of Abbe Mouret [La Faute de l'abbé Mouret], Oxford, University
Press, 2017.
- NELSON, Brian :
The Ladies' Paradise [Au Bonheur des Dames], Oxford, University Press,
1995.
Pot-Luck [Pot-Bouille], Oxford, University Press, 1999.
The Kill [La Curée], Oxford, University Press, 2004.
The Belly of Paris [Le Ventre de Paris], Oxford, University Press, 2007.

- The Fortune of the Rougons* [*La Fortune des Rougon*], Oxford, University Press, 2015.
- His Excellency Eugène Rougon* [*Son Excellence Eugène Rougon*], Oxford, University Press, 2017.
- NELSON, Brian, ROSE, Julie :
The Earth [*La Terre*], Oxford University Press, 2016.
- PARMEE, Douglas :
The Attack on the Mill and Other Stories [*L'Attaque du moulin et autres histoires*], Oxford, University Press, 1964.
- Nana*, New York/Oxford, University Press, 1992.
- The Earth* [*La Terre*], Harmondsworth, Penguin Books, 1980.
- PEARSON, Roger :
La Bête Humaine, New York/Oxford, University Press, 1996.
- Germinal*, Harmondsworth, Penguin Books, 2004.
- PEYRE, Henri :
Nana, London, Collier-MacMillan, 1962.
- PINKERTON, Percy :
Pot-Bouille, London, The Lutetian Society, 1895 2 vol. ; London, Dent, 2000, 2 vol. Publié sous le titre *Restless House*, London, Weidenfeld & Nicholson Ltd., 1953 ; London, Elek Books, 1953 ; London, Bestseller Library, 1958 ; London, Glasgow, Toronto, Sydney, Auckland, Grafton Books, 1986. Publié sous le titre *Lesson in Love* [*Pot-Bouille*], London, World Distributors, 1958.
- PLARR, Victor :
Nana, London, The Lutetian Society, 1894 2 vol. ; London, Elek Books, 1957 ; London, Bookseller Library, 1958 ; London, Book Club Associate, 1971 ; London, Panther/Granada, [198-].
- RHYS, Brian :
A Priest in the House [*La Conquête de Plassans*], London, Elek Books, 1957 ; London, Bestseller Library, 1961 ; London, Panther/Granada, [198-].
- ROBINS, E. P. :
The Downfall [*La Débâcle*], London, MacMillan & Co. Ltd., 1898.
- ROSE, Julie. Voir NELSON, Brian
- ROTHWELL, Andrew :
Thérèse Raquin, Oxford, University Press, 1992.
- SANDS, Leslie :
Thérèse Raquin [pièce de théâtre], London, The English Theatre Guild Ltd., 1985.
- SERRANO, Mary Jane :
Doctor Pascal, [*Le Docteur Pascal*], New York/London, MacMillan & Co. Ltd., 1898.

SHERMANN, Belle Mary :

The Experimental Novel [Le Roman expérimental] London, Hutchinson, 1893 ; London, Heinemann ; The Open University, 1972 ; 2^e éd. revue, London, Heinemann, 1981 ; London, Haskell House Publishing ; Tonbridge, J. Truscott, 1982.

SHERWOOD, Mary Neal :

The Assommoir (The Prelude to Nana) : A Realistic Novel, Boston/London, Peterson Bros., 1979.

SMYTH, M. :

The Sin of Abbe Mouret [La Faute de l'abbé Mouret], London, Maclaren & Company, 1904.

SOISSONS, Count Charles S. de :

A Dead Woman's Wish [Le Vœu d'une morte], Philadelphia, David McKay Company ; London, Stanley Paul & Co. Ltd., 1928.

STEWART, Jean :

Zest for Life [La Joie de Vivre], London, Elek Books, 1955 ; London, Bookseller Library, 1959 ; London, Panther/Granada, [198-].

A Love Affair [Une page d'Amour], London, Elek Books, 1957 ; London, Bookseller Library, 1958 ; London, Arrow Books, 1967 ; London, Panther/Granada, [198-].

STIRLING, John :

In the Swim [La Curée], London, Temple & Co., 1887.

SYMONS, Arthur :

L'Assommoir, London, The Lutetian Society, 1894, 2 vol. ; London, T. Werner Laurie Ltd., 1928. Publié sous le titre *Drunkard*, London, Elek Books, 1958 ; London, Bestseller Library, 1958 ; London, Arrow Books, 1968 ; London, Panther/Granada, [198-] ; London, Dent, 1995.

TANCOCK, Leonard W. :

Germinal, Harmondsworth, Penguin Books, 1954 ; London, J. M. Dent, 1991.

Thérèse Raquin, Harmondsworth, Penguin Books, 1962 ; London, The Folio Society, 1969.

L'Assommoir, Harmondsworth, Penguin Books, 1970.

The Debacle (1870-71) [La Débâcle], Harmondsworth, Penguin Books, 1972.

La Bête Humaine, Harmondsworth, Penguin Books, 1977.

TEIXEIRA DE MATTOS, Alexander Louis :

La Curée (The Hound's Fee), London, The Lutetian Society, 1895, 2 vol. Publié sous le titre *The Kill*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1954 ; London, Elek Books, 1957 ; London, Bestseller Library, 1958 ; London, World Distributors, 1959 ; London, Arrow Books, 1967 ; London, Harper & Collins, 1982 ; London, Panther/Granada, [198-].

TRASK, Villiard Ropes :

Thérèse Raquin, New York/London, Bantam Books, 1960.

VANDAM, A. D. :

Germinal [en feuilleton], London, The People, 1884. Publié sous le titre *Germinal or Master and Man : A Realistic Novel*, London, Vizetelly & Co., 1885 ; nouvelle édition, London, Vizetelly & Co., 1888 ; London, Chatto & Windus, 1901 ; London, The Caxton Publishing Company Limited, 1912 ; London, Blackwood, Scott and Company, [1928]. Publié sous le titre *Germinal or Master and Man : The Rougon-Macquart Family*, vol. XIII, London, Vizetelly & Co., 1889.

His Masterpiece ? (L'Œuvre) [en feuilleton], London, [---], 1886 ; London, Chatto & Windus, 1902 ; London, Marion & Co., 1914 ; Publié sous le titre *His Masterpiece ? (L'Œuvre) or Claude Lantier's Struggle for Fame : A Realistic Novel*, London, Vizetelly & Co., 1886 ; nouvelle édition, London, Vizetelly & Co., 1887 ; nouvelle édition, London, Vizetelly & Co., 1889. Publié sous le titre *His Masterpiece*, Stroud, Alan Sutton, 1986.

VERMA, Deepak :

Ghostdancing [Thérèse Raquin – pièce de théâtre], London, Methuen Publishing Ltd., 2001.

VIZETELLY, Edward :

Stories for Ninon [Contes à Ninon], London, William Heinemann, 1895.

The Mysteries of Marseilles : A Novel, London, Hutchinson & Co., 1895.

The Monomaniac [La Bête Humaine], London, Hutchinson & Co., 1901.

Thérèse Raquin, London, Grant Richards, 1902 ; London, Chatto & Windus, 1909 ; London, Marion & Co., 1914.

VIZETELLY, Ernest Alfred :

The Debacle (La Débâcle) [en feuilleton], London, The Weekly Time & Echo, 1892. Publié sous le titre *The Debacle (La Débâcle) : A Story of the Horrors of War*, London, Chatto & Windus, 1892, 1892², 1893³ ; nouvelle édition revue, London, Chatto & Windus, 1893 ; nouvelle édition, London, Chatto & Windus, 1896 ; Édition populaire [version abrégée], London, Chatto & Windus, 1902 ; London, The Caxton Publishing Company Limited, 1914 ; London, Blackwood, Scott and Company, [1928].

Doctor Pascal [en feuilleton], London, The Weekly Time & Echo, 1893. Publié sous le titre *Doctor Pascal or Life and Heredity [Le Docteur Pascal ou Vie et Hérité]*, London, Chatto & Windus, 1893 ; London, The Caxton Publishing Company Limited, 1912 ; Édition populaire [version abrégée], London, Chatto & Windus, 1920 ; London, Blackwood, Scott and Company, [1928].

Lourdes [en feuilleton], London, [---], 1893 ; London, Chatto & Windus, 1894 ; London, MacMillan, 1896 ; Édition populaire [version abrégée], London, Chatto & Windus, 1905 ; London, The Caxton Publishing Company Limited, 1912 ; London, Blackwood, Scott and Company, [1928] ;

Stroud, Alan Sutton, 1993.

Money (L'Argent), London, Chatto & Windus, 1894 ; Nouvelle édition, London, Chatto & Windus, 1899 ; Édition populaire [version abrégée], London, Chatto & Windus, 1907 ; London, The Caxton Publishing Company Limited, 1912 ; London, Blackwood, Scott and Company, [1928]. Publié sous le titre *Money*, London, Chartsearch Ltd., [198-] ; Stroud, Alan Sutton, 1991.

Angeline [en feuilleton], London, *The Star*, 1899d., 1896 ; London, Chatto & Windus, 1896 ; Édition de poche [version abrégée], London, The Knickerbocker Press, [19--] [vol. 2] ; Édition de poche [version abrégée] in *Three Popular Novels*, London, Review of Reviews Office, [19--] ; Nouvelle édition, London, Chatto & Windus, 1903 ; London, The Caxton Publishing Company Limited, 1912 ; London, Blackwood, Scott and Company, [1928] ; Stroud, Alan Sutton, 1993.

Paris [en feuilleton], London, *The People*, 1897 ; London, Chatto & Windus, 1897 ; Édition populaire [version abrégée], London, Chatto & Windus, 1905 ; London, The Caxton Publishing Company Limited, 1912 ; London, Blackwood, Scott and Company, [1928] ; Stroud, Alan Sutton, 1993. Publié sous le titre *Paris The Three Cities : Lourdes, Rome, Paris [Paris Les Trois villes : Lourdes, Rome, Paris]*, New York/London, Macmillan & Co. Ltd., 1898.

Angeline [en feuilleton], London, *The Star*, 1899.

Fruitfulness (Fécondité), London, Chatto & Windus, 1900 ; London, The Caxton Publishing Company Limited, 1912 ; London, The Blackwood, Scott and Company, [1928].

Life and Labour [Vie et Travail] [en feuilleton], London, *The New Review*, 1893. Publié sous le titre *Labour*, New York/London, Harper & Brothers, 1901. Publié sous le titre *Work (Travail)*, London, Chatto & Windus, 1901.

Truth (Vérité) [en feuilleton], London, *Reynold's Newspaper*, 1902 ; London, Chatto & Windus, 1902 ; London, The Caxton Publishing Company Limited, 1912 ; London, Blackwood, Scott & Co., [1928] ; Stroud, Alan Sutton, 1994. Publié sous le titre *Vérité [version abrégée]*, New York/London, John Lane, 1903.

WALTON, Thomas :

His Masterpiece (L'Œuvre), New York/London, Elek Books, 1950 ; London, Ralph Gold Booksellers Ltd., [195-] ; London, Bestseller Library, 1959 ; New York/Oxford, University Press, 1993.

WILES, Peter. Voir GARMAN, Douglas

WILSON, A. N. :

For a Night of Love [Pour une nuit d'Amour] Édition de poche, London, Hesperus Press, 2002.

WYMARK, Olwen :

Nana [pièce de théâtre], London, Absolute Classics, 1990.

Traduire Zola au Japon : comment traduire ? Pour qui traduire ?

Kyoko Watanabe¹

ABSTRACT

La traduction de la littérature occidentale est un phénomène récent au Japon, demeuré fermé aux autres pays pendant une longue période. Les premières œuvres traduites en japonais étaient des récits d'aventures destinés à divertir les masses, non à les instruire. Parmi les romanciers populaires, Zola fut l'un des plus traduits. Nous prendrons pour exemples les traductions qu'en proposa Kafû Nagai. Kafû, bien que très au fait des théories zoliennes, a rendu les romans de Zola conformes aux goûts des lecteurs japonais : il les a abrégés et a changé au besoin les noms français des personnages en noms japonais. Très souvent, ce furent des adaptations plus que des traductions. Mais Kafû ne fut pas le seul à effectuer ce genre de travail, ce qui explique l'apparition de nombreuses traductions fantaisistes, certaines d'entre elles étant assurées par différents traducteurs qui n'étaient pas du tout traducteurs professionnels mais souvent écrivains eux-mêmes. Il fallut longtemps pour que les œuvres complètes de Zola soient traduites au Japon sans modifications.

Translating literature of the Occident does not have a long history in Japan, which had been closed for a long time to foreign countries. The first works translated in Japanese were mainly adventures, to divert the masses, not intending to instruct them. Zola was one of the most translated among these popular novels. We will take Kafû Nagai's translation for example. Kafû, who grasped well the literary conception of Zola, arranged Zola's work to fit Japanese readers' taste : cutting to make the text much shorter than the original, changing sommting persons' names into Japanese ones. Very often, it was adoption of Zola rather than translation. Moreover, Kafû was not the only one to carry out this kind of work, which explains the existence of many translations, with several versions by different translators who were not all professional translators but often writers themselves, entertainers. Japan needed a long time to see the complete works of Zola without modification.

Chaque pays, chaque langue ont leurs propres problèmes pour traduire une œuvre littéraire étrangère – « pari difficile, quelquefois impossible à tenir », selon Paul Ricœur².

¹ Université Meiji, Tokyo.

² PAUL RICŒUR, « Défi et bonheur de la traduction » in *Sur la traduction*, Paris, Les Belles Lettres (« Traductologiques »), 2016, p. 2.

Pour traduire un texte français en japonais, nous rencontrons sans doute plus de difficultés que pour traduire dans une autre langue européenne. D'abord, nous ne possédons pas les mêmes systèmes d'écriture. Au lieu d'un alphabet composé de vingt-six lettres, la langue japonaise possède deux systèmes de cinquante lettres et syllabes, écriture phonétique, dérivés des « *kanji* (les caractères chinois) » qui, eux, sont pratiquement innombrables ; plus de cent mille idéogrammes, avec possibilité d'en inventer de nouveaux en combinant ceux qui existent déjà. Ce langage s'écrit *a priori* verticalement, ce qui fait que nous ouvrons les livres dans le sens inverse de ceux qui sont écrits en alphabet romain. Un autre problème : le japonais est riche en sujets. Un pronom personnel qui correspondrait à « je » en français, première personne singulier, on en compte au moins une vingtaine selon les sexes, l'âge, les classes sociales, etc.. « 俺 (ore) » pour un jeune homme, « 僕 (boku) » pour un petit garçon, « 私 (watakushi) » pour une dame bourgeoise, « あたし (atashi) » pour une femme d'une classe populaire, ainsi de suite. Un exemple célèbre suffira à le montrer : le roman *Je suis un chat* de Sôseki Natsume, qui a pour narrateur le chat d'un écrivain, commence par une phrase connue par tous les japonais. « Je suis un chat. Je n'ai pas encore de nom »³. Cette phrase a un effet comique précisément parce que le « je » de ce narrateur-chat se sert d'un pronom personnel habituel chez les hommes importants, tels que les politiciens ou les banquiers, et d'un certain âge. On imaginerait un homme au ventre proéminent, à partir de ce « je : 吾輩 (wagahai) ». C'est le décalage qui produit le rire. Cet éventail de pronoms montre l'embarras du choix que rencontrent les traducteurs japonais pour sélectionner les pronoms personnels convenant au contexte, car ce premier choix détermine tous ceux du style et des termes qu'emploie ce personnage tout au long du livre. Ce préambule vient de rappeler que les deux langues étaient matériellement très différentes ; ce ne sont pourtant pas les problèmes les plus graves rencontrés lors de la traduction d'un texte européen en japonais.

Prenons un exemple. En guise de titre, on lit : *L'Amour et la lame*, par Kafû Nagai. Voici le début :

« Dans les locaux de la gare de Yokohama, de la Société du Chemin de Fer de Shonan, il y a une haute maison à cinq étages qui sert de logement pour les cheminots et les contrôleurs. Le type qui est à la fenêtre du cinquième, regardant la cohue de la gare sous le ciel gris du milieu de février, contemplant les locomotives qui se croisent, c'est *Gosuke* HARADA, sous-chef de la gare de Miura. Chaque fois qu'il monte à Yokohama pour son travail, *Gosuke* est toujours accompagné de sa femme *Osei*, trouvant au

³ SÔSEKI NATSUME, *Wagahai wa neko de aru* [*Je suis un chat*], traduit du japonais et présenté par JEAN CHOLLEY, Paris, Gallimard/ Unesco (Connaissance de l'Orient), 1978, p. 25.

dîner à deux dans cette chambre un plaisir extrême. Or, la propriétaire de cette chambre, *Okatsu*, est l'épouse du chauffeur de la locomotive *Kashichi* ; celle-ci fut la nourrice d'*Osei*. *Gosuke* est impatient, désirant aujourd'hui, comme d'habitude, manger joyeusement avec sa femme chérie, partie faire des courses vers Isezaki-cho et qui n'est pas encore rentrée. Fatigué d'attendre, il tourne dans la chambre, sans doute en songeant sans cesse à sa femme bien aimée *Osei* »⁴.

On le reconnaît, c'est *La Bête Humaine*. Soulignons que le texte n'est pas présenté comme traduit par Kafû⁵. Effectivement, ce n'est plus une traduction, mais une adaptation. Les détails sont déplacés pour être intégrés dans une vie japonaise : l'histoire se déroule à Yokohama, un port proche de la capitale, tout comme Le Havre. La chambre est au cinquième étage, on est à la mi-février. Séverine, qui s'appelle ici *Osei*, est la fille d'un jardinier, qui a perdu ses parents dans son enfance et a été élevée avec la fille d'un juge, notable de province. Roubaud, qui a bientôt quarante ans, s'appelle *Gosuke* dans cette version (fig. 3). L'ensemble reste fidèle à l'original, mais il y manque beaucoup de points forts : on ne trouve pas de personnification de la machine, la Lison n'est pas nommée, mais seulement numérotée 293. Sans cette affection excessive de Jacques pour la locomotive, le roman perd force et nuances. Par ailleurs, le procès concernant les deux meurtres ne contient aucun élément politique, contrairement à la corruption du monde législatif que Zola avait dénoncée. On dirait que la version de Kafû n'est qu'un fait divers. Après les convocations des accusés et des témoins, le roman passe directement au déroulement des aventures de Philomène [*Otamî*] et de Jacques [*Seikichî*]. La lettre de Séverine = *Osei* n'y figure plus, les réactions de la famille de feu Grandmorin [*Seigneur Ôkubo*] ne sont pas évoquées, les relations compliquées des juristes ambitieux ne sont pas mentionnées. Le procès devient un simple objet de curiosité pour les citoyens, comme un spectacle. Avant les condamnations, la version Kafû passe à la scène du train qui roule à toute vitesse. Dans les wagons, il y a des soldats, certes, mais ils ne vont pas au front : ils participent à un « stage militaire ». Ce n'est plus de même dimension ! Le brouhaha est donc présent, mais n'a pas cette fatalité de la débâcle ravageuse qu'on lit à la fin de *La Bête humaine*.

Le mécanicien et le chauffeur sont tous les deux éjectés de la machine, morts simplement avec la tête écrasée. On n'y lit pas la description terrible des deux corps enlacés « sans tête, sans pieds, deux troncs sanglants

⁴ KAFÛ NAGAI, *Koi to yaiba [L'Amour et la lame]*, in KAFÛ ZENSHÛ (Éd.), *Ceuvres complètes*, vol. 3, Tokyo, Iwanami Shoten, 1993, p. 218. Ce roman a été publié en 46 reprises, du 9 juillet au 23 août 1903 dans le journal *Osaka Mainichi [Le Quotidien d'Osaka]*. Certains étaient juste signés (le 9, 29 et 31 juillet), mais d'autres dotés de « écrit par Kafû Nagai ». Textes cités désormais ici sont traduits par nous.

⁵ Au Japon, certains écrivains sont désignés par leur prénom et non par leur patronyme. Ce qui est le cas de Kafû. Nous nous permettons cet usage ici.

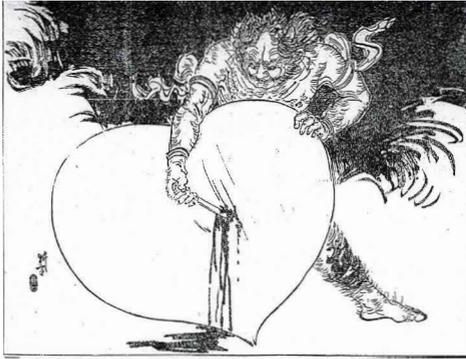


Fig. 1 Une illustration pour *L'Amour et la lame*, lors du feuilleton d'un quotidien. L'épisode du jour est le récit d'Osei qui raconte le meurtre commis par son mari. L'image correspond à la rumeur de la fin du roman, selon laquelle le deuxième meurtre est effectué par un être surnaturel.

qui se serraient encore, comme pour s'étouffer »⁶ ; de même, il n'est pas question du « train fantôme »⁷ bestial qui galope « tout droit, la bête qui fonçait tête basse et muette »⁸ avec « ces wagons à bestiaux emplies de troupiers qui hurlaient des refrains patriotiques »⁹.

Le train dans la version japonaise est une locomotive folle qui accélère, mais sans métaphores, sans allusions aux brutalités des hommes, sans symbolique, ni aucun reflet du patriotisme fanatique conduisant les soldats ivres vers la destruction. Sans répétition du terme « machine », les lecteurs japonais n'ont pas reçu le message de Zola qui est évident à travers les expressions comme : « la machine dévorante [qui] roulait toujours »¹⁰, « libre de toute direction »¹¹ ; « la bête »¹² qui « roulait, roulait sans fin, comme affolée de plus en plus par le bruit strident de son haleine »¹³.

Le comble est atteint aux trois dernières lignes après une description du train furieux qui se précipite :

« Aucun juge n'a été assez compétent pour réussir à trouver le véritable assassin qui a tué Osei. Koshichi est libéré, acquitté, seul Gosuke a été exécuté. Le monde a cru à de la superstition, on a fini par dire que c'est un être fantastique qui a anéanti Osei »¹⁴. (Fig. 1)

⁶ ÉMILE ZOLA, *La Bête humaine*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995, p. 460.

⁷ *Ibid.*, p. 461.

⁸ *Ibid.*, p. 460.

⁹ *Ibid.*, p. 461.

¹⁰ *Ibid.*, p. 459.

¹¹ *Ibid.*, p. 460.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ KAFÛ NAGAI, *L'Amour et la lame*, cit., p. 316.

Le jugement du tribunal est différent de celui que le romancier français avait imaginé ; et surtout, céder à la superstition est-il admissible pour les lecteurs de Zola ? Rappelons les dernières phrases de *La Bête humaine* pour les comparer avec la version Kafû.

« Qu'importaient les victimes que la machine écrasait en chemin ! N'allait-elle pas quand même à l'avenir, insoucieuse du sang répandu ? Sans conducteur, au milieu des ténèbres, en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, elle roulait, chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue, et ivres, qui chantaient »¹⁵.

Ce ton vigoureux n'a rien à voir avec la version de Kafû. Sans le jeu de répétition simple mais poétique sur « la machine » et « la bête », métaphores du train, qui va vers « l'avenir » en écrasant tout, il serait difficile de transmettre le message zolien.

Le traducteur était-il un sot qui ne comprenait rien aux idées zoliennes ? Pas du tout. Il suffit de jeter un coup d'œil à la préface de ce roman écrite par Kafû. Il y explique *La Bête humaine*, évoquant le sujet de l'hérédité, en précisant que ce roman est le plus riche en péripéties des écrits zoliens :

« Le texte original s'appelle *La Bête humaine*, un roman qui fait partie de la série *Les Rougon-Macquart* de feu le Grand Maître Monsieur Émile Zola. Comme le titre l'indique, cette œuvre décrit la nature bestiale des hommes : le héros est un pervers, victime d'une maladie étrange due à l'hérédité de l'alcoolisme. Parmi les nombreuses œuvres du Grand Maître, la plus originale, la plus bouleversante est sans doute celle-ci. Le roman est constitué de douze parties comportant plus de quatre cents pages au total. Ce grand volume s'est vendu d'un seul coup en France, plusieurs centaines de milliers d'exemplaires, dit-on. Ce phénomène suffit à montrer à quel point ce roman est un chef-d'œuvre bien connu dans son pays d'origine. Maintenant, j'essaie de le traduire pour en faire un petit récit de deux cents pages. Il est évident que je n'ai pas l'ambition outrée de transmettre l'ombre du texte original, qui est parfait. Je vais simplement raconter les principaux événements qui se déroulent dans ce roman, pour en faire une sorte de résumé. En outre, je l'ai fait à force de lire et relire les textes du Maître quotidiennement et assidûment, j'ai renouvelé ma mémoire des lectures pour avancer la traduction. Pour que les nombreux lecteurs comprennent, j'ai transposé les noms propres en noms à la japonaise. D'ailleurs, les descriptions scientifiques qui sont extrêmement minutieuses, la particularité de l'écriture du Maître, ont fini par disparaître complètement. Je me sens obligé de dire un mot concernant mon crime malheureux, celui d'avoir souillé l'œuvre originale »¹⁶.

¹⁵ ZOLA, *La Bête humaine*, cit., p. 461-462.

¹⁶ KAFÛ NAGAI, « Avant-propos », in *L'Amour et la lame*, cit., p. 210.

Les changements drastiques du texte qu'on a constatés plus haut, ainsi que cette humiliation excessive du traducteur, ne sont-ils pas extravagants ? Pourquoi réduire et changer autant, et pourquoi s'abaisser à ce point ? Tout cela nous intrigue. D'autant plus que le même Kafû avait aussi « traduit » *Nana*, en septembre de la même année, deux mois plutôt que *La Bête humaine*.

Il avait en effet publié une « traduction » de *Nana*, sous le titre *L'Actrice Nana, roman*, toujours sans préciser qu'il s'agissait d'une traduction¹⁷, précédée d'une préface que nous examinerons ultérieurement, et une traduction de la nouvelle *L'Inondation* accompagnée d'un essai critique intitulé « Émile Zola et ses romans »¹⁸. *L'Actrice Nana, roman* conserve les noms propres français. Mais Kafû a beaucoup réduit le volume du roman : son livre est quinze fois plus court. Il suit les événements majeurs comme le début de *Nana* au Théâtre des Variétés, mais la dimension provocatrice du roman a disparu. C'est ainsi qu'il n'est plus question, au début, de la nudité de *Nana* :

« Lorsque Vénus, attendue avec tant d'impatience a fait son apparition sur la scène, habillée d'une légère étoffe blanche sur sa peau de porcelaine, avec ses cheveux blonds ébourrifés, le public a écarquillé les yeux »¹⁹.

C'est tout. Alors que Zola pose *Nana* dans sa nudité complète, « naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux »²⁰, etc. En outre, l'analyse psychologique est plutôt faible. La réticence à la débauche, la peur de Muffat devant le péché, la peur de la mort éprouvée par *Nana*, les chassés-croisés de la haute société et du demi-monde, ne sont pas assez forts. Les références historiques et culturelles, telles que l'Exposition Universelle, les rumeurs qui courent à propos de Bismarck, sont discrètes pour ne pas dire absentes. Plusieurs épisodes importants comme la scène des courses hippiques et celle de la fausse couche de *Nana* sont intégralement supprimés. De sorte que les cris à la fin du roman « À Berlin ! à Berlin ! à Berlin ! »²¹, repris fidèlement dans la version Kafû, ne résonnent pas avec

¹⁷ Nous pouvons lire dans la publicité du 15 mai 1903 : « *L'Actrice Nana*, l'œuvre originale du grand écrivain français Monsieur Émile Zola, traduit et écrit par Monsieur Kafû Nagai est sous presse ». Une autre publicité annonçant la publication en juillet affiche plus clairement : « Zola, *L'Actrice Nana*, traduit par Kafû Nagai ».

¹⁸ *L'Actrice Nana, roman* n'est pas passé par un journal comme *L'Amour et la lame*, mais a été publié dès le début, sous une forme d'un livre avec ces deux écrits chez Shin-sei sha [la nouvelle voix] le 24 septembre 1903. Le tout est repris dans KAFÛ NAGAI, *Œuvres complètes*, vol. 3, cit.

¹⁹ KAFÛ NAGAI, *L'Actrice Nana, roman*, in KAFÛ NAGAI, *Œuvres complètes*, vol. 3, cit., p. 345.

²⁰ ZOLA, *Nana*, Paris, LGF, Le Livre de poche classique, 2016, p. 54.

²¹ *Ibid.*, p. 492.

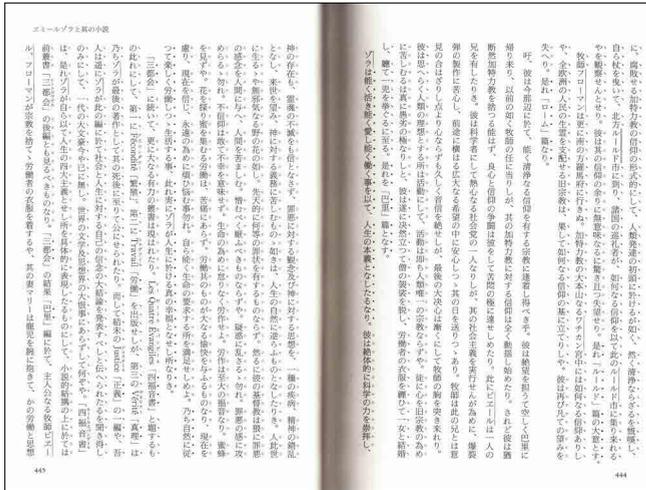


Fig. 2 Abondance de soulignements dans le texte de Kafû sur Zola.

la même force qu'à la fin du roman de Zola. En revanche, les scènes émotionnelles et sensuelles sont gardées, comme Nana en extase se contemplant dans sa psyché, ou Nana et Muffat jouant au chien et à sa maîtresse ; mais Nana n'y est qu'une créature érotique, elle n'est pas animée, comme chez Zola, de vengeance contre les hommes, elle ne symbolise pas le Second Empire.

La préface est, encore une fois, d'une modestie excessive : elle dit que la traduction proposée était initialement prévue comme « un essai simple pour extraire d'une manière brutale seulement la structure de ce chef-d'œuvre grandiose »²². En lisant son « Émile Zola et ses romans », recueilli dans le même volume, on voit pourtant très clairement que Kafû était complètement conscient des principes zoliens. Il en avait été ému au point de souligner presque toutes les phrases. De sorte que souligner ne fonctionnait plus ! Il s'était donc obligé à varier les typographies : soulignement simple, à deux lignes, en pointillés, par des cercles blancs, et ainsi de suite (Fig. 2).

Ce texte, constitué de six parties, trace d'abord la vie de Zola, passant par les années formatrices en Provence, puis par une présentation des romans, en commençant par *Les Rougon-Macquart* (il donne les titres et résume les intrigues de chaque volume, ainsi que les rapports entre les œuvres) pour aboutir aux *Trois villes* et aux *Quatre évangiles*, totalement inconnus au Japon à l'époque – ce qui montre que Kafû connaissait bien les œuvres de Zola, ainsi que sa théorie littéraire et sa méthode faite de

²² KAFÛ NAGAI, « Préface », *L'Actrice Nana, roman*, cit., p. 344.

méticuleuses enquêtes préalables. En effet, Kafû, qui a bien étudié la littérature, est lui-même un écrivain déjà suffisamment connu, issu d'une famille aisée ; son père a vécu aux États-Unis, lui-même partira pour le Nouveau Monde avant de séjourner en France. Au retour, il fondera avec ses collègues une faculté de littérature française, renommée encore de nos jours. Il a également lancé une revue littéraire où il a chanté les louanges du jeune Tanizaki. Alors, pourquoi n'a-t-il pas traduit Zola d'une manière plus correcte, sinon savante ?

D'ailleurs, Kafû n'est pas le seul qui a traduit de cette manière. Il y a tant de cas similaires que nous ne les énumérerons pas ici. Le premier roman adapté de Zola semble avoir été *Muki-tamago* de Kôyô Ozaki en 1891. La trame du récit rappelle en effet *L'Œuvre*, mais chez Ozaki, il n'y a pas cette rivalité entre le modèle et la femme qui est le noyau de ce roman zolien. Il mentionne simplement la réticence d'une fille pudique à se montrer dans sa nudité intégrale. Celle-ci vient d'une famille pauvre qui se nourrit à peine, mais garde une fierté de samouraï. Si elle décide de servir de modèle – car on lui propose ce « travail » à cause de sa beauté reconnue –, c'est avec beaucoup de dépit qu'elle se rend chez le peintre, qui, contrairement à Claude Lantier, est un homme riche. Il garde la jeune fille même après avoir fini le tableau, comme servante, pour qu'elle puisse aider financièrement ses pauvres parents. Le tableau achevé fait scandale, et un grand seigneur local, brûlant d'une curiosité grossière, réclame de voir la belle baigneuse en chair et en os. Le peintre était prêt à l'offrir à ce dernier, mais apprenant que la jeune fille est amoureuse de lui, il finit par l'épouser. La nudité n'est qu'un prétexte ici, et on hésitera à parler d'une traduction, même pas d'une adaptation, tout au plus d'un récit inspiré de Zola.

Pourquoi les œuvres dites « traduites » sont-elles aussi vulgarisées et/ou banalisées ? C'est ici qu'il faut se poser la question : pour qui sont-elles traduites ? et pourquoi ?

Inévitablement, nous devons évoquer la situation du Japon à cette époque. On sait que le pays est un archipel ; entouré de mers, il se trouve par conséquent géographiquement isolé. Mais il l'était aussi politiquement pendant très longtemps. Après Marco Polo, ce sont les jésuites qui sont arrivés dans ce Japon médiéval. Le gouverneur de l'époque Nobunaga Oda, homme doté d'une grande curiosité intellectuelle, a favorisé la culture occidentale. Non seulement il l'a accueillie, mais il a envoyé quatre jeunes aristocrates catholiques à Rome, pour qu'ils y présentent la culture japonaise et assimilent le savoir européen. Toutefois, ce riche échange culturel a été interrompu par l'assassinat de ce gouverneur libéral. Le nouveau dirigeant, Hideyoshi Toyotomi, pris de peur devant la grande emprise des jésuites, a chassé ces derniers. Ieyasu Tokugawa qui lui a succédé a interdit le christianisme et fermé la porte aux pays étrangers, à l'exception de la

Chine et des Pays Bas qui n'avaient pas à propager le catholicisme, mais entretenaient des relations commerciales. Les quatre ambassadeurs, qui représentaient, en partant pour Rome, la sagesse du Japon, ont été obligés de renier leur foi en rentrant, ainsi que tout ce qu'ils avaient appris et vécu en Europe. L'un d'eux a même été martyrisé...

Avec cette politique radicale, le Japon, protégé de toute influence extérieure, a connu une apogée culturelle. C'est seulement en 1854 qu'il a rouvert ses frontières, sous la menace américaine. Aussitôt après, tout le pays s'est précipité vers la modernisation et l'occidentalisme, comme pour combler une lacune de deux cent dix ans. En ce qui concerne la littérature, le premier roman traduit en japonais a été, en 1872, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Il a été suivi par la vogue des romans de détectives et des romans d'aventures, en tête desquels se trouvent ceux de Jules Verne et de Victor Hugo. Les romans occidentaux à traduire avaient davantage pour but de divertir les lecteurs que d'instruire le peuple. En écho au mouvement social qui visait la démocratisation, Rousseau a connu plusieurs traductions, mais elles restaient lues par des élites. Les littéraires, y compris les éditeurs, ont cru qu'il devaient présenter de toute urgence les romans européens. Ils ont lancé la publication des grandes œuvres mondiales. Le livre de Kafû comportant *Nana*, que nous avons évoqué plus haut, faisait partie de ce type d'anthologie, intitulée « Collection littéraire du XIX^e siècle ». Il s'agissait d'un vaste projet en l'honneur du septième anniversaire d'une maison d'édition, dont l'objectif était de « faire circuler les nouvelles idées, comme on encourage la circulation du sang dans le corps humain »²³. La maison d'édition proclamait : « Malgré la distance des milliers de kilomètres, malgré la différence des mœurs en Orient et en Occident, les nouvelles idées donnent toujours des changements extrêmement importants dans toutes les civilisations, et finissent par donner une nuance de couleur identique dans la sphère spirituelle »²⁴ ; elle confirmait que si la littérature s'était récemment développée au Japon, c'était incontestablement grâce à la réception des idées occidentales. Par conséquent,

« ceux qui désir[ai]ent saisir le noyau de l'art, émergé dans les fleurs de la poésie et du roman, s[eraie]nt obligés de remonter à la source littéraire. [...] Il faudrait donc traduire les chefs-d'œuvres des pays européens, un pour chaque pays, considéré comme représentatif de l'époque, de tout le dix-neuvième siècle »²⁵.

²³ Citation d'une annonce insérée dans le sixième volume de la collection. KAFÛ NAGAI, *Œuvres complètes*, vol. 3, cit., p. 484.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

La liste d'abonnement annonçait Zola, Gorki, Flaubert, D'Annunzio, Tourgueniev et Bjørnson : elle était donc très variée²⁶. Même d'une façon succincte, il fallait offrir les textes européens le plus rapidement possible²⁷. Kafû se rabaisse donc encore en présentant sa *Nana* aux lecteurs, disant qu'il est « bien au-dessus de [s]a capacité de le présenter au public dans le cadre grandiose de la Collection de la littérature du XIX^e siècle »²⁸ et s'excusant à plusieurs reprises de sa « faible compétence, insuffisante pour rendre l'esprit colossal et le génie de Zola »²⁹.

Beaucoup de traductions étaient réduites et modifiées, souvent à partir d'une traduction anglaise, même si la version originale en français était la référence³⁰. La plupart des romans étaient traduits, comme dans le cas de Kafû, par un écrivain, et non par un traducteur professionnel. Cela explique aussi la souplesse du style. Au lieu de traduire fidèlement et littéralement, certains ont choisi de « récrire » le récit dans leur propre langage, avec leur rythme. Il faut dire que la notion de traduction n'était pas tout à fait intégrée au champ littéraire japonais à l'époque, car la littérature était encore prisonnière de catégories. Les classiques étaient réservés aux élites qui connaissaient la langue originelle, qu'il s'agisse du chinois, de l'anglais ou du hollandais ; pendant sa longue période de méfiance à l'égard de l'extérieur, le Japon importait en effet principalement d'Angleterre et des Pays-Bas le savoir scientifique et technique ; à l'inverse, le peuple s'amusait à lire des livres populaires, moralisateurs ou burlesques, comiques ou sentimentaux et peu prestigieux du point de vue littéraire. Rappelons que le roman était encore considéré à l'époque comme un genre vulgaire. Shôyô Tsubouchi qui écrivit *La Quintessence du roman* en 1886, avait provoqué un scandale terrible en publiant sous son véritable nom sans utiliser de pseudonyme, et surtout parce qu'il avait inscrit le titre prestigieux de « licencié ès lettres » sur la couverture. L'on pouvait badiner avec le roman sous des pseudonymes drôles comme « Kôyô » qui veut dire « feuilles rouges », « Ruikô » qui signifie « larmes parfumées », ou encore « Shôyô »,

²⁶ Malgré ce défi ambitieux, le nombre d'abonnés étant faible, le projet n'a pas réussi ; il a avorté avec seulement le premier volume, *L'Actrice Nana, roman*. La maison a dû par la suite céder le bail. Cependant, ce volume-ci a eu beaucoup de succès : il a connu trois publications en un mois.

²⁷ Toujours selon ce prospectus, les noms et les titres des grands écrivains en Occident étaient déjà largement connus au Japon, mais les lecteurs japonais avaient hâte d'en savoir le contenu.

²⁸ KAFÛ NAGAI, « Avant-propos », *L'Actrice Nana, roman*, cit., p. 344.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Ce qui est le cas pour *Nana*. Kafû a vraisemblablement traduit en référant comme texte de base l'édition anglaise de F. J. Vizetelly, paru en 1884. Quant à *L'Inondation*, Asuka Minami assure que Kafû l'a traduit à partir de *The Inundation* dans l'anthologie d'E. A. VIZETELLY, *The Honor of the Army*, London, Chatto & Windus, 1901.

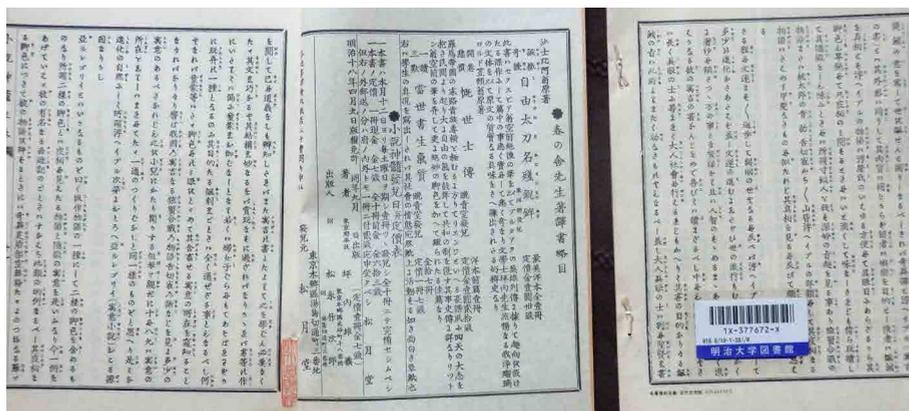


Fig. 3 Une phrase coupée en plein milieu pour passer au volume suivant. (Shōyō Tsubouchi).

« flânerie », mais un savant académique ne devait pas traiter ce genre littéraire. Écrire sérieusement sur les romans était donc un grand défi. La maison d'édition fit faillite, et une autre reprit le manuscrit, mais d'une manière si arbitraire que la dernière phrase du premier volume ne s'achevait qu'à la première page du deuxième volume. On n'avait jamais vu une publication pareille, mais cela signifiait que l'auteur avait désiré faire connaître son livre à tout prix : c'était une preuve de sa passion (Fig.3).

On voit bien que le champ littéraire au Japon n'était pas encore assez développé, ni mûr ; on constate aussi combien le marché était pressé. Précisément pour cette raison, le début du vingtième siècle a vu paraître beaucoup de traductions dans un laps de temps très court, et souvent des mêmes romans. La multiplicité de choix des pronoms personnels en japonais, amplifiant les possibilités stylistiques, justifie sans doute cette abondance de versions³¹. Zola faisait partie des romanciers favoris des Japonais, et l'on voyait souvent les mêmes livres traduits par des traducteurs différents : *L'Assommoir*, *Nana*, *La Bête humaine* entre autres, même s'ils portaient parfois des titres différents. La nouvelle *L'Inondation* avait été déjà traduite en 1892 et 1896, avant Kafû, *La Bête humaine* en 1896, *L'Œuvre* en 1903 et 1910 (cette dernière version par un célèbre poète-sculpteur Kôtarô Takamura). Pour certains romans, il était difficile de déceler l'original, tant les titres étaient métamorphosés, et parfois méconnaissables. À partir de l'époque Taishô et Shôwa, les traducteurs

³¹ Cf. le début de cet article. Pour prendre *Le Petit Prince* comme exemple, nous en comptons, dans le Japon de 2017, plus de vingt versions traduites par divers écrivains et / ou chercheurs, depuis la première traduction en 1953.

sont devenus plus consciencieux et rigoureux. Nous pouvons désormais établir une liste plus fiable des romans zoliens traduits en japonais. *L'Assommoir* compte cinq versions avec quatre traducteurs, ainsi que deux autres aux titres modifiés. *Nana* en a quinze ; on dénombre aussi quatre éditions des *Œuvres complètes* de Zola en traduction japonaise. À l'exception de Teinosuke Tanabe et de Tatsuji Miyoshi (le premier traduisit également divers romans français, notamment ceux de Théophile Gautier ; le second était un poète très apprécié), ceux qui les ont traduits en japonais sont aujourd'hui tombés dans l'oubli, car la langue japonaise a beaucoup évolué, et les Japonais, de nos jours, auraient du mal à lire les textes traduits au début de l'ère Showa [1926-1989].

Aujourd'hui, ce sont plus souvent les universitaires spécialistes de Zola qui traduisent les romans de celui-ci. Il va sans dire qu'ils sont fidèles aux textes originaux, et ajoutent des notes qui aident à la compréhension de lecture. Par conséquent, tous les livres de Zola sont maintenant accessibles en japonais, intégralement, et pour tous les lecteurs.

*Les traductions des romans de Zola
et la réception du naturalisme en Chine (1871-1949)*

Rosa Lombardi¹

ABSTRACT

Cette étude veut illustrer le processus dynamique ayant préparé et accompagné la réception des théories naturalistes et la traduction des œuvres principales de Zola en Chine dans la première moitié du XX^e siècle. L'analyse des textes théoriques, des préfaces et postfaces aux éditions chinoises des œuvres de Zola, signées par les traducteurs et écrivains les plus célèbres à l'époque, semble indiquer que l'introduction du naturalisme en Chine répondait à la volonté de créer un nouveau canon littéraire en mesure de s'inscrire dans la modernité et de répondre aux besoins de ce moment historique. Le vif débat portant sur les théories de Zola, qui a précédé la traduction de ses œuvres, a mené à l'adaptation du Naturalisme et à sa sinisation par l'omission des aspects négatifs susceptibles de conditionner sa réception en Chine.

This study aims to illustrate the dynamics that prepare and accompany the reception of naturalistic theories and the translation of Zola's main works in China in the first half of the twentieth century. The analysis of critical writings, prefaces, and afterword to the Chinese editions of Zola's works, signed by well-known translators and writers, indicates that the choice to introduce Naturalism in China was due to the need to create a new and modern literary canon that responded to the needs of the period. The heated debate on Zola's theories that preceded the translation of his works led to an adaptation and Sinification of Naturalism, through the exclusion of those aspects considered negative that would affect its reception by the Chinese readers.

À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, les défaites subies par la Chine dans les conflits armés contre les puissances impérialistes, d'abord lors des Guerres de l'opium (1839-1842 ; 1856-1860) puis contre le Japon voisin (1894-1895), avivèrent la crise du système impérial qui conduisirent très vite à la fondation de la République (1911) et contraignirent les intellectuels chinois à réfléchir sur l'état arriéré dans lequel stagnait leur pays. La confrontation avec l'Occident favorisa l'introduction des connaissances modernes en matière de sciences et de techniques et servit de catalyseur dans le processus de renouveau culturel et politique. Parmi les initiatives

¹ Università Roma Tre.

prises pour soutenir la modernisation du pays, la promotion et la diffusion des langues étrangères s'avère de première importance ; elles furent rendues possibles par le biais de l'ouverture d'instituts pour l'enseignement et la formation des traducteurs et interprètes, faisant suite à l'envoi en Europe, au Japon et aux États-Unis, de contingents d'étudiants qui, une fois revenus dans leur patrie, apportèrent, en tant qu'écrivains, scientifiques et hommes politiques, une contribution fondamentale aux changements en cours dans le pays.

En quelques années une opération intensive de traductions fut lancée : elle visait non seulement à l'acquisition de connaissances scientifiques dans un but militaire et stratégique, de façon à permettre à la Chine de devenir une grande puissance mondiale, mais aussi à la diffusion de la connaissance de la culture et de la pensée occidentales.

En Chine, la culture humaniste et les lettres ont toujours été le fondement de l'éducation traditionnelle : l'étude et la connaissance des Cinq classiques confucéens (les textes canoniques de poésie, philosophie et histoire) était considérée comme la condition nécessaire à la formation et au recrutement des fonctionnaires d'État. La vision traditionnelle de la littérature comme instrument d'éducation morale inspira aussi, bien que d'une façon différente, les intellectuels les plus éclairés de la fin du XIX^e siècle, qui conçurent l'idée d'un renouveau et d'une démocratisation de cette littérature, confiant au roman – considéré jusqu'alors comme un genre mineur car populaire et dont l'écriture était seulement un passe-temps – l'ambition de diffuser les idées nouvelles et de sensibiliser les esprits aux problèmes politiques et sociaux que la Chine devait affronter.

Ce changement drastique d'orientation, on le dut en grande partie à l'idée mythifiée que se faisaient les intellectuels chinois du rôle joué par la fiction, et surtout les romans, dans la vie sociale et politique de l'Occident. L'un des promoteurs de cette vision fut Liang Qichao (1873-1929), homme politique, écrivain et philosophe de la fin du XIX^e siècle, peut-être l'une des figures les plus influentes parmi les réformateurs de l'époque, qui soutint l'importance de la fiction et du roman politique en affirmant :

« Dans le passé, quand les pays européens commencèrent leurs mouvements de réformes, d'extraordinaires érudits, des hommes de culture supérieure et de grands principes utilisèrent souvent les romans pour écrire leurs expériences personnelles et exprimer leurs propres idées et leurs visions politiques [...]. Souvent, la pensée d'une nation entière change à la suite de la publication d'un livre [...]. La fiction est l'esprit d'une nation [...]. L'unique façon de transformer le peuple d'un pays est de transformer d'abord la fiction de ce pays »².

²LAWRENCE WANG-CHI WONG, « The Sole Purpose is to Express My Political Views :

Liang soutenait qu'en Occident les auteurs de fiction étaient « d'extraordinaires érudits, hommes de culture supérieure et de grands principes », des personnages célèbres dont les œuvres étaient lues par tous et pouvaient « changer la pensée d'une nation entière »³. Une situation diamétralement opposée à celle de la Chine où, comme on l'a déjà noté, le roman était considéré comme un genre mineur, réservé au simple divertissement, et où les auteurs, souvent fonctionnaires d'État, préféraient la plupart du temps garder l'anonymat.

Le développement et l'évolution de l'activité de traduction à l'époque pré-moderne apparaissent donc étroitement liés à l'exigence de rénovation culturelle du pays qui investit tous les domaines, y compris l'espace littéraire, c'est-à-dire le noyau le plus profond de la culture chinoise.

Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, l'étude et l'introduction d'auteurs et de courants de la pensée occidentale, accompagnée par la traduction de centaines de textes classiques et modernes, constitua une part considérable de l'immense projet de traduction entrepris au niveau central. Entre 1840 et 1920 on traduisit environ cinq mille œuvres, parmi lesquelles plus de trois cents provenant d'auteurs français⁴.

La traduction d'ouvrages français et le naturalisme de Zola

Un des premiers textes français traduits en chinois fut *La Marseillaise*. Sa traduction fut proposée en 1871 par le réformateur, traducteur et écrivain Wang Tao (1828-1897) en raison de sa haute valeur patriotique : de nombreux intellectuels investis dans la traduction de romans politiques comptaient qu'elle inspirait le peuple chinois⁵.

La diffusion de la littérature française en Chine commença en revanche vingt ans plus tard, avec la traduction de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, parue en 1898, due à Lin Shu (1852-1924), célèbre traducteur *sui generis* de la fin du XIX^e siècle, qui, bien qu'ignorant les langues étrangères, traduisit dans un élégant chinois classique près de deux cents œuvres, avec l'aide de collaborateurs qui traduisaient oralement.

Liang Qichao and the Translation and Writing of Political Novels in the Late Qing », in DAVID POLLARD, *Translation and Creation – Readings of Western Literature in Early Modern China, 1840-1918*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins Publishing, 1998, p. 105-126 (la citation renvoie à la p. 107).

³ *Ibid.*

⁴ TARUMOTO TERUO, « A Statistical Survey of Translated Fiction 1840-1920 », in POLLARD, *op. cit.*, p. 37-42.

⁵ XIE TIANZHEN, CHA MINGJIAN, *Zhongguo xiandai fanyi wenxueshi*, [Histoire littéraire de la traduction moderne en Chine], Shanghai, Waiyu jiaoyu chubanshe, 2004, chap. 8, p. 374-448.

La traduction de *La Dame aux camélias* eut un succès extraordinaire, suscitant dans le public et parmi les nouveaux écrivains un grand intérêt pour la littérature française⁶, et encourageant la traduction des principales œuvres des auteurs les plus connus parmi lesquels Hugo, Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant et Jules Verne.

Le nom d'Émile Zola⁷ fut mentionné pour la première fois dans un article de 1915, publié dans la revue du Mouvement de la Nouvelle Culture, et signé par Chen Duxiu (1879-1942), un intellectuel progressiste qui avait pris part à la Révolution républicaine de 1911. Dans cet article, Chen présentait l'évolution de la littérature et de l'art européen des époques les plus récentes, suivant le passage du classicisme au romantisme, puis de celui-ci au réalisme et enfin au naturalisme, qui était né et s'était développé en même temps que la diffusion des nouvelles théories scientifiques, et il définissait Zola comme le « Napoléon du Naturalisme »⁸. Chen soutenait que la culture européenne était profondément influencée par les théories naturalistes, qu'il considérait comme le produit d'une nouvelle époque consacrée à la science ; il affirmait que la Chine aussi avait besoin d'une littérature naturaliste et souhaitait l'apparition de « nombreux Zola » chinois⁹.

Il est probable que durant ses séjours répétés au Japon, Chen Duxiu avait lu les œuvres des naturalistes japonais et les essais sur le naturalisme de Shimamura Hogetsu (1871-1918), en particulier un essai de 1908, *Le Naturalisme dans la littérature et dans l'art*, qui fut traduit en chinois en 1921 et circula largement dans les milieux littéraires¹⁰. Les idées nouvelles, les courants de pensée étrangers et les œuvres des écrivains occidentaux avaient gagné depuis longtemps le Japon où, à partir de l'ère Meiji (1868-1912), un rapide processus de modernisation avait été lancé, transformant le pays en une puissance militaire aguerrie. De nombreux jeunes intellectuels chinois venaient étudier au Japon, et de là les nouveaux courants de pensée arrivèrent en Chine.

Une des premières œuvres de Zola parues en chinois fut *L'Inondation* (*Hongshui*). La traduction, assurée par l'écrivain et scénariste Zhou

⁶ Le roman *La Dame aux camélias* a continué d'avoir un grand succès, même à une époque récente. On raconte que Mao Zedong, recevant une délégation de sénateurs français, vanta le roman comme « l'expression la plus grande du génie littéraire de la France » (Cf. SIMON LEYS, *L'Ange et le cachalot*, Paris, Seuil, 1998).

⁷ Le nom de Zola fut traduit phonétiquement d'abord comme 'Chala', puis comme 'Zuola'.

⁸ XIE TIANZHEN, CHA MINGJIAN, *op.cit.*

⁹ CHEN DUXIU, « Xiandai ouzhou wenyi shitan (Introduction à la littérature et l'art moderne européen », *Qingnian zazhi*, Vol. 1, n. 3-4 <<http://fanren8.com/simple/index.php?t19421.html>> (dernier accès : 29.09.2017).

¹⁰ BONNIE MCDUGALL, *The Introduction of Western Literary Theories into China, 1919-1925*, Tokyo, Centre for East Asian Cultural Studies, 1971.

Shoujuan (1895-1968), fut publiée dans une collection de nouvelles d'écrivains célèbres européens et américains (*Oumei mingjia duanpian xiaoshuo congkan*) en trois volumes, en 1917 (Fig. 1)¹¹ et précédée d'une brève introduction présentant l'auteur (« Chala xiaozhuan ») (Fig. 2)¹². Dans la section française, le recueil présentait, outre l'œuvre de Zola, des nouvelles de Voltaire, Maupassant, Bourget, Balzac, Madame de Staël et d'autres auteurs, mineurs.

Une autre référence au naturalisme est présente dans un compte rendu de voyage en Europe publié en 1918, *Ouyou xinying lu* [*Impressions de voyage en Europe*], dans lequel Liang Qichao (1873-1929), intellectuel promoteur d'un renouveau littéraire, écrivait que les naturalistes considéraient la société comme un « laboratoire scientifique », une « salle d'anatomie », et analysaient avec froideur et rigueur les mouvements de l'esprit humain¹³. Toutefois Liang estimait que le rôle central accordé à l'objectivité des descriptions et à la représentation des instincts les plus bas était négatif, parce qu'une vision pessimiste du genre humain, esclave des instincts et des conditions matérielles, en découlait¹⁴.

Avant même que les œuvres de Zola ne paraissent en traductions, intellectuels et écrivains avaient déjà montré un vif intérêt pour la nouveauté que représentaient les théories naturalistes, en particulier leur approche « scientifique » de la description de la réalité et de la vie quotidienne, aspect absent de la fiction chinoise traditionnelle. L'analyse et la représentation objective de la réalité sociale pouvaient conduire, selon les intellectuels et les réformateurs, à une rénovation des conditions de vie et favoriser la naissance d'une conscience politique parmi la population, rendant alors possibles de grands changements sociaux. À la fin de l'époque Qing (1644-1911), le refus de la culture traditionnelle et des modèles culturels du passé avaient ouvert de nouvelles possibilités expressives et stimulé l'exigence de trouver de nouveaux modes narratifs afin de définir un canon littéraire moderne.

Un de ceux qui soutinrent le plus le naturalisme fut assurément l'écrivain Mao Dun (1896-1981), qui fit partie des fondateurs de la Société d'études littéraires, promotrice d'une littérature à fort engagement social.

¹¹ *Oumei mingjia duanpian xiaoshuo congkan* [Collection de Nouvelles d'écrivains célèbres européens et américains], 3 vol., Beijing, Zhonghua shuju, 1917.

¹² ZHOU SHOUJUAN, « *Hongshui yingming* : *The Inundation* (L'Inondation), yuanzhuzhe Aimiye Chala. Chala xiaozhuan (1840-1902) » [« Notes à l'Inondation : *The Inundation* (L'Inondation), œuvre d'Émile Zola. Brève biographie de Zola (1840-1902) »], in *Oumei mingjia duanpian xiaoshuo congkan*, cit., vol. 2, p. 92-93.

¹³ DAI XINGLI, « Liang Qichao 'Ouzhou xinying lu' wenhua jiazhilun » [« La valeur littéraire d'*Impressions de voyage en Europe* de Liang Qichao »], *Hunan gongye daxue xuebao*, 2009, vol.14, n. 3, p. 64-66.

¹⁴ ZHANG WANHUA, *Xifang ziranzhuyi yu Zhongguo 20 shiji wenxue* [Le Naturalisme occidental et la littérature du XX^e siècle], Beijing, Zhongyang bianyi, 2007.



Fig. 1



Fig. 2

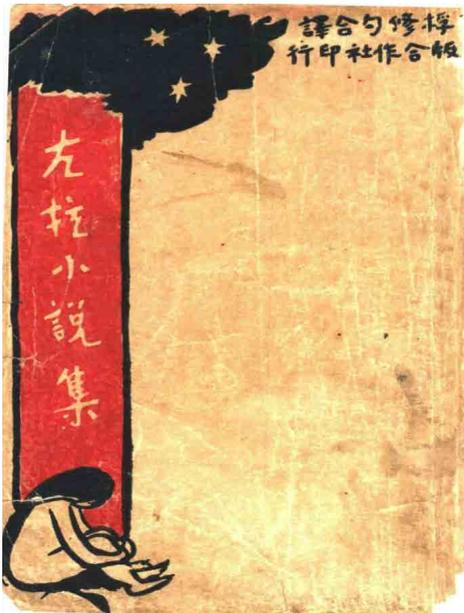


Fig. 3

Fig. 1 *Oumei mingjia duanpian xiaoshuo congkan* [Collection of *Nouvelles d'écrivains célèbres européens et américains*] traduit de l'anglais par Zhou Shoujuan, vol. 2, Beijing, Zhonghua shuju, 1917.

Fig. 2 « *Hongshui yingming: The Inundation (L'Inondation)*, yuanzhuzhe Aimiye Chala Chala xiaozhuan (1840-1902) » [« Notes à l'Inondation: *The Inundation (L'Inondation)*, œuvre d'Émile Zola. Brève biographie de Zola (1840-1902) », in *Oumei mingjia duanpian xiaoshuo congkan* [Collection de *Nouvelles d'écrivains célèbres européens et américains*], 1917, p. 92.

Fig. 3 *Zuola xiaoshuojiji* [Anthologie de récits de Zola], trad. Bi Xiushao et Chen Zhaifu, Shanghai, Jianwan hezuo chubanshan, 1927.

Dans une série d'articles parus à partir de 1920 dans *Xiaoshuo Yuebao*, [*Mensuel de fiction*], Mao Dun introduisit le naturalisme et les mouvements littéraires contemporains. Il critiqua le peu de rigueur dans le choix des traductions des dernières années qui, à son avis, ne répondaient pas aux exigences du temps. Il pensait que la littérature chinoise se trouvait encore dans une phase transitoire entre classicisme et romantisme, d'où la nécessité d'approfondir l'étude des auteurs plus récents, ce qui le porta à un projet de traduction d'une cinquantaine d'ouvrages réalistes et naturalistes parmi lesquels quelques textes de Zola : *La Débâcle*, *La Joie de vivre*, *L'Attaque du Moulin*¹⁵. Mao Dun soutint aussi avec le même engagement la diffusion des théories naturalistes, suscitant un vif débat qui dura de février à décembre 1922.

Dans un essai de 1922¹⁶, également écrit en réponse aux attaques et à tous ceux qui montraient de la perplexité à l'égard des traductions des œuvres de Zola pour l'impact négatif qu'elles pourraient avoir sur les lecteurs, Mao Dun critiqua la littérature chinoise contemporaine pour son manque d'objectivité. Le naturalisme, à l'inverse, fondé sur la méthodologie des sciences modernes, se caractérisait par la reconstitution attentive des milieux, des personnages, des situations, des conflits, et présentait une image minutieuse et objective du monde contemporain ; dans cette mesure, il offrait une méthode pour remédier aux faiblesses de la littérature chinoise. L'article suscita des critiques enflammées : beaucoup blâmèrent le déterminisme matérialiste de la vision naturaliste et son pessimisme qui engendrait désespérance, découragement et douleur, au lieu de stimuler à la lutte pour réaliser des changements ; d'autres soutinrent qu'en ce moment historique, la littérature chinoise devait être libre de se développer selon des modalités variées, et qu'imiter les naturalistes limiterait la créativité des auteurs chinois¹⁷.

Mao Dun répliqua que du naturalisme il était nécessaire de retenir surtout l'esprit et l'attitude, c'est-à-dire de développer une attitude d'observation scientifique de la réalité et de décrire de façon objective ce qui provenait d'une expérience personnelle, à l'exclusion du reste. Le véritable esprit du naturalisme résidait en fait « dans les descriptions scientifiques, dans l'écriture de ce qui est vu ou expérimenté sans aucun ajout ou cliqué : voilà ce qui est l'esprit commun aux écrivains tels que Flaubert,

¹⁵ MCDUGALL, *op. cit.* p. 172-175.

¹⁶ SHEN YANBING (MAO DUN), « Ziranzhuyi yu Zhongguo xiandai xiaoshuo » [« Le Naturalisme et la fiction chinoise contemporaine »], *Xiaoshuo yuebao*, 1922, Vol. 13, n. 7. <http://blog.sina.com.cn/s/blog_62217a7d0100s7cw.html> (dernier accès : 29.09.2017).

¹⁷ CHENG HONG, « Pingshu wusihou ershi niandai de Ziranzhuyi lunzhan » [« À propos du débat sur la naturalisme dans les années 20 et après le Mouvement du 4 Mai »], *Jiangxi guangbo dianshi daxue xuebao*, 1999, n. 2, p. 17-20.

Hauptmann, Matilde Serao et Tchékhouv »¹⁸.

À tous ceux qui critiquaient le déterminisme mécanique de la vision naturaliste, Mao Dun répéta que la littérature avait besoin d'acquérir les « techniques scientifiques » du naturalisme et non sa vision du monde ; en outre, il souligna que le plus important était de diffuser les idées et les théories nouvelles, et que les choix de traduction devaient répondre aux exigences chinoises¹⁹. Par la suite, l'adhésion au marxisme au début des années 20 poussa Mao Dun à souligner l'importance d'une littérature qui décrive la réalité sociale et les conditions de vie des classes les plus humbles. Dans ces années de guerre civile sanglante, de division interne et d'agressive présence des puissances occidentales sur le territoire national, l'objectif de nombreux écrivains n'était pas seulement de représenter les aspects les plus sombres de la réalité, mais avant tout de réveiller les consciences en confiant à la littérature le but de sauver la Chine.

Dans son projet de création d'une littérature moderne socialement engagée, Mao Dun puisa dans le naturalisme pour ce qui concerne l'attitude scientifique et objective, mais maintint une position très critique à l'égard de la vision déterministe de Zola. En 1921, il faisait partie des membres fondateurs du Parti communiste : ses convictions politiques l'empêchaient d'accepter une vision statique de l'Histoire et l'idée d'une immutabilité du destin humain ; il en avait une vision dynamique, fondée sur la révolution et la lutte des classes. Le naturalisme qu'il proposait se présentait donc comme un étrange amalgame d'une vision déterministe "à la Zola" de la condition humaine, d'une littérature engagée à gauche et d'un didactisme confucéen puisque, tout en propageant la modernité littéraire, il restait rivé à la conception traditionnelle de la littérature comme véhicule d'idées et instrument d'éducation – conception qui sera partagée (avec d'autres méthodes et résultats) par l'orthodoxie marxiste. Dans cette vision, un fort impératif moral se mêlait au darwinisme, théorie considérée par les intellectuels chinois non comme une simple loi d'évolution biologique mais bien comme la quintessence de la modernité occidentale²⁰.

¹⁸ MAO DUN, « Zuolazhuyi de weixianxing » [« Le danger du zolisme »], *Shishi xinbao - Wenxue xunkan*, 1922, n. 50, 21 septembre; in *Mao Dun sanwenji, Wenxuelun, vol. 11*, [Œuvres de Mao Dun, Essais sur la littérature vol. 11], Cf. <<http://www.kanunu8.com/book3/8330/185062.html>> (dernier accès: 29.09.2017).

¹⁹ YANG ZHEN, « Zhongguo wenxue xiandaixing zhuiqiu beijingxia de 'yi' 'jie' bili - yi Xiaoshuo yuebao dui Zuola de yijie weili » [« Écarts dans la "traduction" et dans les "introductions" à la recherche d'une modernité dans la littérature chinoise – le cas de l'introduction et de la traduction de Zola dans le *Mensuel de fiction* »], *Faguo yanjiu*, 2007, n. 2, p. 32-37.

²⁰ DAVID DER-WEI WANG, *Fictional Realism in 20th Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*, New York, Columbia University Press, 1992.

La diffusion du naturalisme promue en Chine par Mao Dun prépara le terrain à l'affirmation dans les années 30 du réalisme engagé et, dans les années 40, du réalisme socialiste.

La traduction des œuvres de Zola

Le projet de traduction des œuvres de Zola naquit à la fin des années 20. La première anthologie de nouvelles de l'auteur en langue vernaculaire (*Zuola xiaoshuoji*) fut assurée par deux spécialistes qui avaient longuement étudié en France, Bi Xiushao (1902-1992) et Chen Zhaifu, et publiée en 1927 à Shanghai (Fig. 3), à l'époque l'un des centres les plus florissants de l'industrie éditoriale. Elle comprenait quatre textes : *Les Quatre journées de Jean Gourdon*, *Pour une nuit d'amour*, *La Mort d'Olivier Bécaille* et *Le Chômage*²¹. Dans ces années, l'intérêt pour Zola est attesté par les nombreuses traductions fondées sur le texte original français et assurées par des écrivains connus. En 1927 Bi Xiushao traduisit *Le Roman expérimental* (*Shiyan xiaoshuo*). Dans la brève préface il annonçait qu'il présenterait d'autres œuvres de Zola et affirmait à propos du naturalisme :

« J'ai l'impression que ces dernières années le naturalisme de Zola a été mal compris des écrivains ; certains retiennent qu'il consiste en descriptions licencieuses, d'autres que Zola se borne à une représentation photographique [de la réalité]. Mais qu'est-ce que la littérature naturaliste ? Peu le savent, et cela n'a rien d'étonnant puisque les œuvres de Zola n'ont pas été traduites, pas plus que ses écrits sur la littérature. Personnellement je retiens qu'il n'est pas suffisant de rapporter les critiques qui lui ont été adressées dans les autres pays [...]. C'est pourquoi je traduirai ses œuvres [...]. Maintenant je vais présenter *Le Roman expérimental* qui résume ses positions [...] »²².

La même année Liu Bannong (1891-1934), célèbre écrivain et linguiste, publiait une *Anthologie de nouvelles françaises* (*Faguo duanpian xiaoji*) dans laquelle étaient présentés *Le Paradis des chats*, *Le Chômage*, *La Légende du petit manteau bleu de l'amour* de Zola, ainsi que des textes de Voltaire, Diderot, Hugo, Flaubert et d'autres écrivains moins connus²³.

En 1928 l'écrivain Xu Xiacun (1907-1986) publia l'anthologie *Xizao*

²¹ *Zuola Xiaoshuoji* [*Anthologie de nouvelles de Zola*], Shanghai, Jianwan hezuo chuban, 1927.

²² BI XIUSHAO, « Yizhe xiaoyan » [« Préface du traducteur »], in *Shiyan Xiaoshuo lun* [*Le Roman expérimental*], Shanghai, Meide shudian, 1927, p. 1-2.

²³ Liu Bannong *yi Faguo duanpian xiaoshuoji* [*Anthologie de nouvelles françaises traduites par Liu Bannong*], Shanghai, Beixin Shuju, 1927.

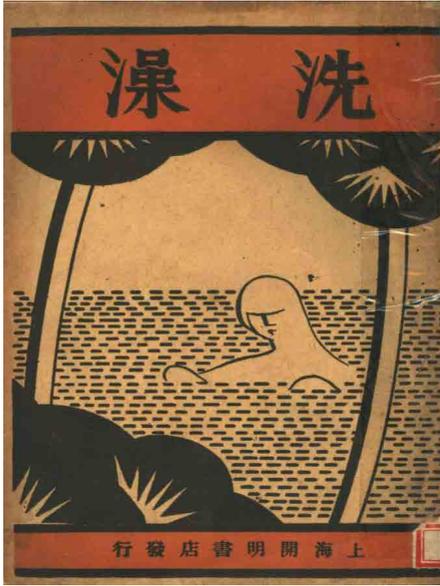


Fig. 4

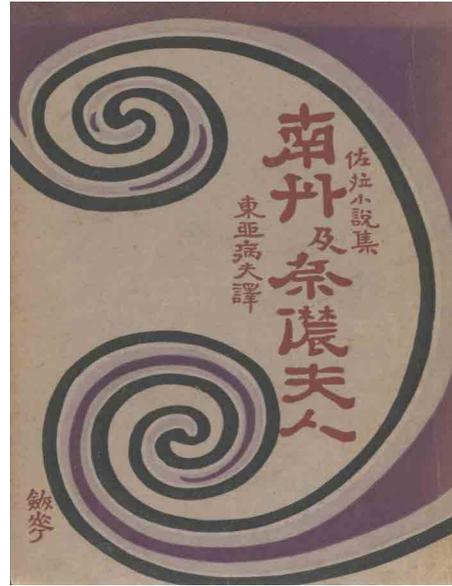


Fig. 5

Fig. 4 Zuola, *Xizao* [*Le Bain*], éd. Xu Xiacun, Shanghai Kaiming shudian, 1928.

Fig. 5 Zuola xiaoshuoji – *Nandan ji Nainong furen* [*Anthologie de nouvelles de Zola – Nantas, suivi de Madame Neigeon*], trad. Dongya Bingfu [Zeng Pu], Shanghai, Zhenmeishan shudian, 1928.

[*Un bain*] qui comprenait douze nouvelles de Zola, parmi lesquelles *Un bain*, *Les Fraises*, *Le Jeûne*, *Les Épaules de la marquise*, *Le Paradis des chats*, *Le Forgeron* (Fig. 4). Dans la postface, Xu écrivait : « Zola n'est pas l'écrivain que j'aime le plus, j'ai lu ses romans et ils m'ont toujours paru peu vivants, rigides, mais quand, l'année dernière, j'ai lu *Un bain*, j'en suis resté sidéré : c'est très différent de ses autres œuvres »²⁴.

La même année, l'écrivain Zeng Pu (1817-1934) traduisit sous le nom de plume Dongya Bingfu [« le malade de l'Asie »]²⁵ *Nantas*, suivi de *Madame Neigeon* (*Nandan ji Nainong furen*) (Fig. 5)²⁶.

En 1934 le célèbre linguiste Wang Liaoyi (Wang Li) (1900-1986) traduisit *Nana* (Fig. 6)²⁷ et *L'Assommoir* sous le titre *Tuchui* [*L'Abattoir*] ; il

²⁴ ZUOLA, *Xizao* [*Un bain*], Shanghai Kaiming shudian, 1928.

²⁵ Formule péjorative employée par les étrangers dans la période coloniale pour désigner les Chinois.

²⁶ ZUOLA xiaoshuoji – *Nandan ji Nainong furen* [*Anthologie de nouvelles de Zola – Nantas, suivi de Madame Neigeon*], Shanghai, Zhenmeishan shudian, 1928.

²⁷ ZUOLA, *Nana*, Shanghai, Santong shuju, 1934.

republia le roman en 1937 sous le titre *Jiuwo* [*La Taverne de l'alcool*]²⁸. En 1936 Lin Ruji (1902-1976) traduisit la série des *Rougon-Macquart* (*Lugong jiazhu de jiayun*)²⁹ et Shen Qiyu (1903-1970) proposa une nouvelle traduction de *L'Assommoir* (*Jiuchang- L'Auberge*)³⁰.

La traduction de *Nana* assurée par Wang Liaoyi était précédée d'une longue préface intitulée « Zuola yu Ziranzhuyi » [« Zola et le naturalisme »] dans laquelle le savant présentait les œuvres et la pensée de Zola, abordant les aspects et les caractéristiques du naturalisme particulièrement intéressants pour les écrivains et les lecteurs chinois. Il soulignait l'importance accordée par les écrivains naturalistes à l'observation de la réalité et à la méthode scientifique, appréciait la construction d'histoires dotées d'une fin ouverte et, surtout, la description des conditions de vie des classes défavorisées. À une époque où la pression politique sur l'art devenait toujours plus forte, Wang soutenait que « la littérature ne devait pas être un lieu de propagande d'idées politiques, et que les histoires ne devaient pas contenir une morale »³¹. En outre, en réponse à tous ceux qui critiquaient le naturalisme pour ses descriptions scabreuses, il écrivait :

« Même en France ceux qui critiquent Zola affirment que ses récits sont négatifs, triviaux, abjects et donnent une mauvaise image de la société française à l'étranger. Ils ne déplorent pas l'abjection de la société, mais des romans de Zola qu'ils considèrent scabreux : ils sont comme ceux qui ne savent pas qu'ils sont sales et qui, se regardant dans un miroir, se plaignent et disent que c'est le miroir qui l'est »³².

Dans une note en marge de sa traduction de *L'Assommoir* publiée en 1934, Wang déplorait la difficulté rencontrée lors de la traduction de l'œuvre mais aussi du titre ; cette difficulté était due à l'absence d'un équivalent du terme en chinois, et à la complexité de la langue émaillée de nombreuses expressions argotiques, introuvables dans les dictionnaires. Il expliquait ainsi la signification d'*assommoir* :

« Le titre du roman est *L'Assommoir* ; le terme a deux significations : le petit peuple appelle l'abattoir *assommoir*, employant le même terme pour désigner les auberges ; les ouvriers qui s'y saoulaient finissent par mourir à cause de l'alcool : pour cette raison on a appelé ces établissements 'assommoir'.

²⁸ ZUOLA, *Tuchui* [*L'Abattoir*], Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1934 ; ZUOLA, *Jiuwo* [*La Taverne de l'Alcool*], Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1937.

²⁹ *Lugong jiazhu de jiayun*, Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1936.

³⁰ *Jiuchang*, Shanghai, Zhonghua Shuju, 1936.

³¹ WANG LIAOYI, « Zuola yu Ziranzhuyi » [« Zola et le naturalisme »], in *Nana*, Shanghai, Santong shuju, 1934, p. 1-18. Cité p. 7.

³² *Ibid.*, p. 17.

J'étais très indécis sur le terme à employer pour le titre, entre "auberge" et "abattoir", parce qu'en chinois il n'y a pas d'équivalent d'assommoir'. À la fin, j'ai choisi "abattoir" (*tuchui*) parce que dans les auberges les ouvriers se saoulaient en "mourant abattus" (*tuchui*) par l'alcool »³³.

Dans une note ajoutée lors de la réimpression de 1937, Wang revint sur la question de la traduction du titre, expliquant les raisons qui l'avaient conduit à proposer une autre traduction (*La Taverne de l'alcool*) pour la nouvelle édition :

« [J'avais traduit] *L'Abattoir* en perdant en partie la signification du terme, parce qu'il indique aussi un bâton ou quelque objet utilisé pour frapper non seulement les bêtes mais les êtres humains [...]. Cette fois, avant de décider comment traduire le mot, j'ai demandé conseil au Professeur D. Mornet, docteur en littérature de l'université de Paris [...]. En me reportant à la traduction en anglais du terme, *the dram shop*, prise dans *A Guide to the Best Fiction* d'E. A. Barker, le Prof. Mornet ne connaissant pas le chinois, j'ai demandé au Professeur Cazamian, docteur en littérature anglaise, de me répondre [...] [il écrit dans sa lettre :] Vous avez bien raison, *Dram shop* n'est pas une traduction exacte de *L'Assommoir*. Mais il est souvent impossible de trouver dans une langue un équivalent exact à un mot [...] »³⁴.

Wang concluait que du moment que le terme était une métaphore pour quelque chose qui conduit à la mort, il ne pouvait être traduit en chinois simplement par "auberge" (*jiudian*), ou "gargote" (*xiadeng jiudian*). D'autre part, en traduisant le titre par *L'abattoir* (*jiuchui*), on ne restituait pas complètement l'image et la signification de l'original. Après avoir consulté d'autres illustres spécialistes de langue et littérature françaises, Wang Yiliao avait créé un terme (*jiuwo*) unissant deux morphèmes, (*jiu*) alcool et (*wo*) taverne, repaire, fumerie, qui signifiait littéralement *La Taverne de l'alcool*.

Dans les préfaces aux traductions de ces années-là, l'intérêt pour Zola apparaît toujours plus évident ; il correspondait à un programme culturel et politique précis, et à l'exigence d'une littérature engagée. Les termes "Ziranzhuyi" ["Naturalisme"] et "Xieshizhuyi" ["Réalisme"] sont de nouveau employés sur un mode interchangeable comme c'était le cas au début des années 20 parce qu'on retenait – la même situation s'était produite au Japon – qu'ils désignaient des courants de pensée identiques³⁵. La diffusion

³³ WANG LIAOYI, « Yihou zhuiyu » [« Encore sur la traduction »], in *Tuchui* [*L'Abattoir*], Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1934.

³⁴ WANG LIAOYI, « Zaiban yizhe xu » [« Préface à la réimpression »], in *Jiuwo* (*L'Assommoir*), Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1937, p. 1-7. Cité p. 2-3.

³⁵ McDougall, *op. cit.*



Fig. 6



Fig. 7

Fig. 6 *Santong Jiaoku* [Archive Santong], Zola, Nana, vol. 2, trad. Wang Liaoyi, Shanghai, Santong shuju, 1934.

Fig. 7 *Shijie wenxue quanji* [Œuvres complètes des littératures du monde], Zola, Jiuchang [L'Assommoir], trad. Chen Qiyu, Shanghai, Zhonghua Shuju, 1936.

de la littérature révolutionnaire dans les années 30 puis du réalisme socialiste à partir des années 40 contribua probablement à alimenter la confusion entre les deux termes. De fait, dans la longue préface à sa traduction de *L'Assommoir* publiée en 1936 (Fig. 7), Shen Qiyu, présentant Zola et son œuvre, écrivait : « Zola est un représentant du réalisme, il décrit dans ses livres les aspects positifs et négatifs de la vie selon les impératifs du réalisme[...] ». Et à propos du roman il ajoutait :

« *L'Assommoir* est le neuvième roman de la série des *Rougon-Macquart*, et du point de vue artistique c'est le meilleur de Zola. Les descriptions de la vie de la classe ouvrière, l'emploi d'une langue et d'une forme populaires nous ont laissé un héritage inépuisable. Je suis convaincu que cette grande œuvre pourra fournir de nombreuses pistes au monde de l'art et de la littérature chinoise [...] »³⁶.

³⁶ CHEN QIYU, « Yizhe xu » [« Préface du traducteur »] in *Jiuchang* (*L'Assommoir*), Shanghai, Zhonghua shuju, 1936, p. 1-12. Cité p. 5 et 11. Chen Qiyu commet une erreur :

Dans les années 40 les œuvres de Zola continuèrent à paraître en traductions. L'un des traducteurs les plus actifs fut Bi Xiushao, qui avait passé dix ans en France et, à partir de 1945, s'était exclusivement consacré à la traduction des ouvrages de l'auteur, publiant en seulement deux ans un grand nombre de nouvelles et de romans, parmi lesquels la série des *Rougon-Macquart* et la trilogie des *Trois villes*, outre *Le Roman expérimental* et autres essais. Dès 1949, les huit plus importants romans de Zola, ainsi que quarante nouvelles et un volume d'essais étaient déjà traduits³⁷.

L'intérêt pour le naturalisme et les romans de Zola témoigne seulement d'un aspect de l'immense opération de traduction des littératures étrangères entreprise par les intellectuels chinois de la fin du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle : une entreprise de dimensions inégalées au niveau mondial, visant à la connaissance de la pensée et de la culture occidentales, associée à l'idée de modernité. La réception du naturalisme et l'adéquation des théories de Zola à la situation chinoise montrent, ainsi que le soutient Hill, « comment les écrivains de pays lointains ont détourné les formes européennes pour servir leurs propres fins »³⁸. Le naturalisme, arrivé en Chine à une époque de grands changements, se transforma en se dépouillant de la vision déterministe qui avait suscité tant d'oppositions, et acquit des "caractéristiques chinoises" ; il fournit matière et inspiration pour la création d'un nouveau canon littéraire fondé sur l'observation objective de la réalité et porta pour la première fois sur la scène littéraire, grâce à ses protagonistes, la vie matérielle et spirituelle ainsi que les espérances des classes pauvres, dont la grouillante masse humaine était restée jusqu'alors oubliée dans les profondeurs de l'Histoire.

(traduit de l'italien par Sophie Guermès)

L'Assommoir est le septième volume des *Rougon-Macquart*.

³⁷ XIE TIANZHEN, CHA MINGJIAN, *op. cit.* p. 421.

³⁸ Christopher L. Hill, « The Travels of Naturalism and the Challenges of a World Literary History », *Literature Compass*, n. 6/6, nov. 2009, p. 1198.

Bibliographie des traductions de Zola en Italie

Giulia Parma¹

ABSTRACT

L'article contient une bibliographie complète des œuvres d'Émile Zola traduites en italien jusqu'à aujourd'hui. C'est notamment grâce à la contribution d'intellectuels comme Felice Cameroni, Francesco De Sanctis et Edmondo De Amicis ainsi qu'à la portée originelle et scandaleuse de ses romans que l'auteur connut en Italie un véritable succès déjà pendant les dernières vingt années du XIX^e siècle, et en particulier après la publication de *L'Assommoir* en 1877. Toutes les majeures maisons d'édition italiennes, in primis les frères Treves de Milan, surent exploiter au mieux cette favorable occasion commerciale créée par le naissant « fenomeno Zola ». En effet, nombre de traductions italiennes des œuvres zoliennes furent publiées pendant cette période. Cependant, le rythme serré imposé par le marché éditorial et le manque d'une reconnaissance professionnelle du traducteur provoquèrent la diffusion de traductions souvent anonymes et de piètre qualité. Si à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle le marché des traductions de Zola devint plus structuré et plus réglé, la quantité des traductions produites jusqu'à aujourd'hui fait d'Émile Zola l'un des auteurs les plus influents et les plus traduits en Italie depuis toujours.

The article contains a complete bibliography of Émile Zola's works translated into Italian to this date. Thanks to the contribution of several intellectuals such as Felice Cameroni, Francesco De Sanctis and Edmondo De Amicis, as well as to their originality and their scandalous impact, already in the last twenty years of the XIX century the author's romances were met with tremendous success with the Italian public, particularly after the publishing of *L'Assommoir* in 1877. All the most important Italian publishing houses, especially the Treves brothers of Milan, were then able to exploit the rising of the « fenomeno Zola » to the maximum. As evidence, we can easily perceive that a lot of Italian translations of Zola's works were indeed published during this particular period. However, the quick rhythm imposed by the publishing market and the lack of a professional recognition of the translators' work led to the spreading of translations of often poorer quality and usually made anonymously. Even if from the second half of the XX century the market for translations of Zola's works became more structured and regulated, the amount of translations produced up to the present day render Émile Zola one of the most influential and most translated authors in Italy.

¹ Università degli Studi di Milano.

Comme le fait remarquer Gian Carlo Menichelli au tout début de son article sur les éditions illustrées des œuvres de Zola en Italie, « la recherche et l'analyse des traductions italiennes des romans de Zola en Italie ne saurait se réduire à un pur et simple exercice de statistique littéraire, car elle met en lumière une opération culturelle et anthropologique complexe et de vaste portée »².

En effet, ce travail de recherche ne peut mettre de côté l'étude de la réception de Zola et du naturalisme en Italie, surtout pendant les années d'activité de l'écrivain, et celles qui suivent dans l'immédiat. Cela est vrai notamment car « nulle part autant qu'en Italie Zola n'a été lu, connu, discuté, admiré, critiqué (et glorifié à l'époque de l'Affaire) entre 1877 et 1902 »³.

C'est pour cette raison que, comme le souligne Menichelli, qui se consacra longtemps au repérage et à la classification des traductions italiennes des œuvres de Zola, leur quantité est impressionnante. Leur identification, de plus, n'est pas toujours aisée, surtout en ce qui concerne la fin du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle⁴.

C'est à trois hommes en particulier que l'on doit le succès de Zola en Italie, à la fois auprès de la critique et du grand public : Felice Cameroni, Francesco De Sanctis et Edmondo De Amicis, qui apprécient l'œuvre de l'écrivain et contribuent à sa notoriété. Le premier, notamment, découvre les écrits de Zola et en assure la diffusion à travers les journaux italiens et parmi les intellectuels dès 1873, alors même que seuls trois romans des *Rougon-Macquart* ont été publiés.

Mais l'événement qui déclenche le véritable succès de Zola en Italie est la publication de *L'Assommoir*, en 1877 : la portée scandaleuse de ce roman, autant du point de vue des contenus que de la méthode du « roman expérimental » qui y est appliquée, suscite nombre de débats chez les critiques et éveille la curiosité du public. C'est à ce point, donc, qu'éclate ce que l'on nomme le *fenomeno Zola*⁵, qui a exercé une grande influence sur le panorama du marché éditorial et de la littérature italienne contemporaine.

² GIAN CARLO MENICHELLI, « Les éditions illustrées des œuvres de Zola en Italie », *Les Cahiers naturalistes*, n. 66, 1992 p. 185-193 ; cité p. 185.

³ *Ibid.*

⁴ En 1992, Menichelli comptait au total environ huit cents traductions, mais il n'excluait pas d'en découvrir bien d'autres à travers des recherches ultérieures. Pour une classification des traductions jusqu'aux années 1950, voir MENICHELLI, *Bibliographie de Zola en Italie*, Firenze, Institut Français de Florence, 1960. Celle-ci reste sans doute la plus précise et complète.

⁵ Expression devenue célèbre après la conférence de De Sanctis sur *L'Assommoir* qui eut lieu en 1879 au Circolo filologico di Napoli. Elle a été publiée, avec le *Studio sopra Emilio Zola*, in FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggi critici* (éd. LUIGI RUSSO), Roma-Bari, Laterza, 1979, vol. III, p. 266-338.

Dès lors, les traductions des œuvres de Zola commencent à se multiplier : selon un sondage de *CLIO* (*Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento*) conduit sur un échantillon de dix ans entre 1880 et 1889, l'auteur est, dans l'absolu, le plus traduit en Italie pendant cette période⁶. Certaines maisons d'édition fondent sur le *fenomeno Zola* une grande partie de leur activité commerciale. Parmi d'autres, les frères Treves de Milan publient jusqu'à 1898 vingt-cinq éditions d'œuvres zoliennes traduites en italien. Néanmoins, le rythme serré de la production, poussé par une excellente occasion lucrative, et le manque d'une reconnaissance professionnelle du traducteur (qui se trouve souvent être un journaliste, un professeur, ou bien l'éditeur lui-même, chargé par la maison d'édition) mettent au second plan la qualité de ces traductions. Elles sont pour la plupart anonymes, dépourvues de commentaires et, surtout, de piètre qualité⁷.

C'est justement à cause de cette attribution difficile que, dans la bibliographie qui suit, le nom du traducteur n'est pas indiqué pour un certain nombre d'éditions (principalement celles qui précèdent la deuxième moitié du XX^e siècle). Dans ce travail, je me suis appuyée, pour cette première période qui est sans doute la plus problématique, sur la bibliographie de Menicelli déjà citée et sur son article plus récent concernant les éditions illustrées⁸. J'ai ensuite enrichi et révisé ces données grâce à d'autres études plus récentes qui concernent les traductions italiennes de certaines œuvres spécifiques⁹.

La bibliographie, qui reprend la division des genres généralement retenue, se compose de quatre sections : les romans, les contes, les recueils et le théâtre. Dans la première, on retrouve toutes les œuvres romanesques de Zola, qui ont été regroupées selon le critère suivant : avant tout les œuvres qui précèdent *Les Rougon-Macquart*, ensuite *Les Rougon-Macquart*, *Les Trois villes* et *Les Quatre Évangiles*. À l'intérieur de chaque groupe les romans ont été classés selon un ordre alphabétique par titre.

⁶ STEFANO ONDELLI e PAOLO ZIANI, « Per un censimento delle traduzioni in italiano nell'Ottocento. Risultati di uno spoglio del CLIO relativo al periodo 1880-1889 », *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione - International Journal of Translation*, n. 15, 2013, p. 83-107.

⁷ Cf. MENICELLI, *Bibliographie de Zola en Italie*, cit., p. XIV.

⁸ MENICELLI, *Les éditions illustrées des œuvres de Zola en Italie*, cit.

⁹ Il s'agit, en particulier, des thèses de doctorat de FLAVIANA IANTORNO, *Analisi delle traduzioni italiane dell'Argent di Émile Zola con l'ausilio di TaLTac*, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2012 et de BENEDETTA TIGNANI, *Tradurre il discorso riportato. Le versioni italiane di Nana di Émile Zola (1880-2010)*, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2013 ; de ma *tesi di laurea* : GIULIA PARMA, *Le Ventre de Paris di Émile Zola : le prime traduzioni italiane (1880-1903). Un confronto linguistico*, Università degli Studi di Milano, 2017 ; de l'article de SILVIA DISEGNI, « La réception du *Rêve* en Italie entre les deux siècles », dans *Les Cahiers naturalistes*, n. 76, 2002, p. 105-124 ; de l'essai de ANNA FRANCESCA NACCARATO, *Poétique de la métonymie. Les traductions italiennes de La Curée d'Émile Zola*, Roma, Aracne, 2008.

La deuxième section est composée des contes, qui sont classifiés en petits recueils selon la répartition de l'édition *Contes et nouvelles* par Gallimard¹⁰. Dans celle-ci, les recueils sont groupés en quatre sections, qui correspondent à quatre phases chronologiques : *Les débuts littéraires* (1859-1864), *Les années du journalisme* (1865-1874), *La collaboration au "Messager de l'Europe"* (1875-1880), *Derniers contes*¹¹. La bibliographie reprend cette répartition chronologique et suit, dans ce cas aussi, un ordre alphabétique par titre en ce qui concerne les contes à l'intérieur de chaque recueil. Les recueils de contes ont été rarement traduits dans leur intégralité : les contes publiés singulièrement, qui sont nombreux notamment dans la première période, ont été insérés dans le recueil auquel ils appartiennent. La dernière partie de cette section est dédiée aux contes épars, que je n'ai pas pu identifier ou qui ne peuvent pas être rattachés à un recueil, avec la série de volumes qui rassemblent des contes issus de recueils différents, sans suivre une logique précise. La section suivante est consacrée aux recueils structurés de romans et de contes. Enfin, dans la section « théâtre » sont insérées les pièces majeures rédigées par Zola, en excluant les adaptations des romans et des contes confiées à d'autres auteurs.

Les œuvres non traduites, qui sont encore assez nombreuses et qui appartiennent notamment aux sections des contes et du théâtre, ne sont pas mentionnées dans la bibliographie. Il s'agit, en particulier, du roman *Justice (Les Quatre Évangiles)*, d'ailleurs resté à l'état d'ébauche, des contes *Simplice* et *Le Carnet de danse (Contes à Ninon)*, du conte *Un coup de vent*, du recueil entier *Contes et nouvelles* (1865-1872), des contes *La Semaine d'une parisienne*, *Portraits de prêtres*, *Les Trois guerres*, *Les Parisiens en villégiature*, *Scènes d'élections (Contes et nouvelles 1875-1880)*, des pièces théâtrales *Les Héritiers Rabourdin* et *Madeleine*.

De même, les œuvres zoliennes parues dans les revues et les journaux italiens ne sont pas mentionnées car, comme l'affirme Menichelli, qui a fait le même choix dans sa bibliographie, « les retrouver aurait demandé un travail disproportionné à l'importance du résultat »¹². En effet, nous ne pourrions fournir que des informations imprécises et incomplètes sur ces traductions : celles qui sont connues, dans la majeure partie des cas, sont difficiles à repérer. Nous nous limitons à citer deux journaux qui ont eu un rôle fondamental dans la diffusion initiale des œuvres de Zola auprès du grand public : *La Ragione*, un quotidien milanais fondé par Felice Cavallotti, et *La Tribuna*, né à Rome et dirigé pendant longtemps par Attilio Luzzatto.

¹⁰ ÉMILE ZOLA, *Contes et nouvelles*, texte établi, présenté et annoté par ROGER RIPOLL, avec la collaboration de SYLVIE LUNEAU pour les textes de Zola traduits du russe, Paris, Gallimard, 1976.

¹¹ Pour plus de détails sur les critères de cette division, on renvoie à la note de l'édition de référence.

¹² Cf. MENICHELLI, *Bibliographie de Zola en Italie*, cit., p. 15.

Nombre de premières traductions en volume ont été reprises des traductions déjà parues sur ces journaux, et probablement sur d'autres. C'est le cas notamment des éditions de *La Tribuna*, qui reprennent presque toujours les œuvres traduites publiées sur le quotidien.

A) ROMANS

LA CONFESION DE CLAUDE

- 1880 *La confessione di Claudio*, Milano, Simonetti (trad. C. Dassato).
 1903 *La confessione di Claudio*, Napoli, Lubrano (trad. G. Lubrano).
 1903 *La confessione di Claudio*, Firenze, Salani.
 1904 *La confessione di Claudio*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).
 1931 *La confessione di Claudio*, Milano, La Prora.
 1934 *La confessione di Claudio*, Milano, Mondadori (éd. ill. E. Pinochi et A. Terzi ; trad. G. Monicelli).
 2011 *La confessione di Claude*, Roma, Robin (éd. L. Monfregola, trad. M. Barletta).

MADELEINE FÉRAT

- 1880 *Maddalena Férat*, Milano, Simonetti.
 1898 (1915², 1919³, 1923⁴, 1928⁵) *Maddalena Férat*, Milano, Treves.
 1903 *Maddalena Férat*, Firenze, Salani.
 1905 *Maddalena Férat*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).
 1919 (1931², 1934³, 1953⁴) *Maddalena Férat*, Milano, Bietti.
 1921 *Maddalena Férat*, Firenze, Quattrini.
 1934 *Maddalena Férat*, Milano, Ed. Minerva (trad. S. Giurleo).
 1993 *Madeleine Férat : gli amori proibiti nella Francia dell'800*, Padova, MEB (éd. M. Longato, trad. J. Del Real).
 1996 (2002²) *Madeleine Férat*, Roma, Editori Riuniti (éd. et trad. R. Reim).
 2014 *Madeleine Férat*, Roma, Elliot (éd. et trad. R. Reim).

LES MYSTÈRES DE MARSEILLE

- 1885 *I misteri di Marsiglia*, Milano, Treves.
 1987 *I misteri di Marsiglia*, Roma, Editori Riuniti (éd. R. Reim, trad. anonyme de 1885 revue par R. Reim).
 1993 (2012²) *I misteri di Marsiglia*, Roma, Tascabili economici Newton (éd. R. Reim, trad. anonyme de 1885, revue par R. Reim).
 2015 *I misteri di Marsiglia*, Roma, Fermento (trad. F. Ombrosi, format ebook).
 [Bien que je n'aie pas jusqu'à présent mentionné les éditions en *ebook* - d'habitude ce sont des reproductions des textes imprimés - dans ce cas précis il s'agit d'une édition et d'une traduction inédites. Cela est valable aussi pour les autres éditions citées ensuite de la maison Fermento, qui est spécialisée dans les éditions en *ebook*.]

THÉRÈSE RAQUIN

- [s.d.] *Teresa Raquin*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).
 1877 (1880², 1882³) *Un matrimonio d'amore : madame Raquin*, Milano, Simonetti (éd. ill. H Castelli et Kemplen ; trad. C. Pizzigoni).

- 1880 *Teresa Raquin*, Milano, Treves (éd. ill. H. Castelli et Kemplen ; trad. L. Rocco).
- 1889 *Teresa Raquin*, Milano, Aliprandi (éd. ill. H. Castelli e Kemplen).
- 1891 (1906², 1917³, 1921⁴, 1929⁵) *Teresa Raquin*, Milano, Treves (trad. L. Rocco).
- 1894 (1896², 1898³, 1901⁴, 1907⁵, 1926⁶) *Teresa Raquin o un matrimonio d'amore*, Firenze, Salani.
- 1903 *Teresa Raquin*, Milano, Tip. La Poligrafica.
- 1904 *Teresa Raquin*, Napoli, Lubrano (trad. G. Lubrano).
- 1905 (1910²) *Il delitto di Teresa*, Napoli, Villani (trad. V. Arabia).
- 1906 *Teresa Raquin*, Napoli, Romano (trad. G. Lubrano).
- 1906 (1908², 1911³) *Teresa Raquin*, Milano, Soc. Ed. Milanese (éd. ill. Kemplen).
- 1907 *Gli amanti*, avec une notice sur l'auteur de Matilde Serao, Napoli, D'Angelilli (trad. V. Arabia).
- 1913 (1933²) *Teresa Raquin*, Milano, Bietti.
- 1921 *Teresa Raquin*, Milano, Casa Ed. Gloriosa.
- 1924 *Teresa Raquin*, Firenze, Quattrini.
- 1926 *Teresa Raquin*, Firenze, Carpignani e Zipoli.
- 1929 *Teresa Raquin*, Firenze, Nerbini (éd. ill. ; trad. F. Bello).
- 1931 *Teresa Raquin*, Firenze, Nerbini.
- 1932 *Teresa Raquin*, Sesto S. Giovanni, Madella.
- 1933 *Teresa Raquin*, Milano, E.L.I.T. (trad. G. Marchetti).
- 1934 (1938²) *Teresa Raquin*, Sesto S. Giovanni, Barion (trad. N. Ferrini).
- 1935 *Teresa Raquin*, Napoli, Bideri.
- 1936 *Teresa Raquin*, Milano, Ed. Aurora.
- 1946 *Teresa Raquin*, Torino, T.E.T.
- 1949 *Teresa Raquin*, Milano, Rizzoli (trad. E. Tombolini).
- 1950 [ca] *Teresa Raquin*, Milano, Mundus (trad. G. Landi).
- 1952 (1954², 1958³) *Teresa Raquin*, Milano, Lucchi (trad. L. Rossi).
- 1954 *Teresa Raquin*, Milano, E.L.I.T. (trad. V. Tocci).
- 1954 *Teresa Raquin*, Milano, Giachini.
- 1958 (1965², 1971³) *Teresa Raquin*, Torino, U.T.E.T. (intr. et trad. G. Poli).
- 1969 (1974², 1975³, 1985⁴, 1991⁵, 1994⁶) *Teresa Raquin*, Milano, Fabbri (trad. L. Martin).
- 1974 *Teresa Raquin*, Ginevra, Ferni (éd. ill. ; trad. G. Ricchezza).
- 1975 *Teresa Raquin*, in *Teresa Raquin, Nantas, Nuove storielle a Ninetta*, Novara, Edipem (trad. G. Poli) [Voir « Contes épars et recueils divers »].
- 1984 (1986², 1991³) *Teresa Raquin*, in *Teresa Raquin, Nantas, Nuove storielle a Ninetta*, Novara, De Agostini (trad. G. Poli) [Voir « Contes épars et recueils divers »].
- 1985 (1986²) *Teresa Raquin*, Milano, C.D.C. (trad. G. Ricchezza).
- 1985 (1988², 1989⁴, 1991⁵, 1992⁷, 1994⁸, 1996⁹, 2000¹², 2002¹⁴, 2005¹⁵,

- 2006¹⁶, 2007¹⁸, 2016¹⁹) *Teresa Raquin*, Milano, Garzanti (intr. L. Binni, trad. E. Groppali).
- 1985 *Teresa Raquin*, Sesto S. Giovanni, Peruzzo.
- 1988 *Teresa Raquin*, in *Nana ; Teresa Raquin*, Roma, Casini (trad. M. Bellonci) [Voir « Les Rougon Macquart »].
- 1988 (1989²) *Teresa Raquin*, Torriana, Orsa maggiore.
- 1991 *Teresa Raquin*, in *Nanà ; Teresa Raquin*, Trezzano sul Naviglio, Euroclub (trad. M. Bellonci) [Voir « Les Rougon Macquart »].
- 1992 *Teresa Raquin*, Roma, Lucarini Scuola (éd. D. Baldini).
- 1995 *Thérèse Raquin*, Milano, Frassinelli (trad. K. Lysy).
- 1995 (2002², 2010³) *Thérèse Raquin*, Roma, Biblioteca economica Newton (intr. M. Lunetta, trad. M. Grasso).
- 1999 (2000², 2007³) *Thérèse Raquin*, Milano, Rizzoli (BUR) (intr. Ph. Hamon, trad. P. Messori).
- 2001 (2006², 2008³) *Thérèse Raquin*, avec un essai de G. Macchia, Torino, Einaudi (trad. G. Pallavicini).
- 2003 *Thérèse Raquin*, Torino, Éd. *La Stampa* (intr. L. Binni, préf. et trad. E. Groppali).
- 2004 *Teresa Raquin*, Santarcangelo di Romagna, Rusconi Libri.
- 2009 *Thérèse Raquin*, avec un essai de Guy de Maupassant, Milano, Mondadori (intr. et trad. K. Lysy).
- 2010 *Thérèse Raquin*, in *Romanzi*, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), vol. 1 (trad. P. Messori) [voir « Recueils de romans et de contes »].
- 2013 *Thérèse Raquin*, in *I Magnifici 7 capolavori della letteratura francese*, Roma, Grandi tascabili economici Newton (intr. M. Lunetta, trad. M. Grasso).
- 2014 *Teresa Raquin*, Marina di Massa, Edizioni clandestine (trad. J. Papin).
- 2015 *Thérèse Raquin*, Roma, Fermento (trad. L. Zagaglini, format ebook).
- 2016 *Thérèse Raquin*, Roma, Newton Compton (intr. M. Lunetta, trad. M. Grasso).
- LE VŒU D'UNE MORTE
- 1889 (1890², 1896³, 1905⁴, 1919⁵) *Il voto di una morta*, Milano, Treves.
- 1904 *Il voto di una morta*, Firenze, Salani (trad. A. Palau).
- 1904 *Il voto di una morta*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).
- 1912 (1914²) *Il voto di una morta*, Napoli, Lubrano e Ferrara.
- 1919 (1931², 1932³, 1934⁴, 1946⁵, 1950⁶) *Il voto di una morta*, Milano, Bietti.
- 1928 (1930²) *Il voto di una morta*, Sesto S. Giovanni, Madella.
- 1929 *Il voto di una morta*, Firenze, Quattrini.
- 1931 *Il voto di una morta*, Firenze, Nerbini.

LES ROUGON MACQUART

L'ARGENT

1891 *Il denaro*, Roma, Éd de *La Tribuna*.

1891 (1893², 1903³, 1913⁴, 1918⁵, 1920⁶, 1922⁷, 1929⁸), *Il denaro*, Milano, Treves.

1904 *Il denaro*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).

1996 *Il denaro*, Roma, Biblioteca economica Newton (intr. A. Lolini, trad. L. Collodi).

2017 *Il denaro*, Palermo, Sellerio (éd. et trad. F. Grassi).

L'ASSOMMOIR

1878 (1881², 1884³, 1888⁴, 1893⁵, 1901⁶, 1906⁷, 1912⁸, 1917⁹, 1919¹⁰, 1926¹¹, 1927¹²) *Lo Scannatojo*, Milano, Treves (trad. E. Rocco).

1879 (1880², 1903³, 1909⁴) *Lo scannatojo (L'Assommoir)*, Milano, Treves (éd. ill. A. Gill, H. Castelli, F. Regamey, A. Oberlander *et al.* ; trad. E. Rocco).

1879 (1880²) *L'Assomuàr*, Milano, Pavia & C. (éd. ill. Q. Celli, G. Vannucci, Baldi *et al.* ; trad P. Petrocchi e L. Standaert).

1881 *Lo scannatojo (L'Assommoir)*, Napoli, Regina (trad. E. Rocco).

1883 (1892², 1893³, 1894⁴) *L'Assomuar*, Napoli, Bideri (trad. F. Bideri).

1902 (1903², 1906³) *I drammi dell'alcoolismo (L'Assommoir)*, Firenze, Nerbini (éd. ill. C. Sarri ; trad. A. Angiolini).

1904 (1911², 1917³, 1923⁴) *Lo scannatoio (L'Assommoir)*, Firenze, Salani.

1920 (1928², 1938³) *Lo scannatoio (L'Assommoir)*, Milano, Bietti (trad. A. Ventura Almanzi).

1924 *Lo scannatoio (L'Assommoir)*, Milano, Casa Ed. Gloriosa (éd. ill. S. Bagni ; trad. A. Ventura Almanzi).

1926 *Lo scannatoio (L'Assommoir)*, Firenze, Quattrini (éd. ill. A. Del Senno).

1930 (1932²) *L'Assommoir*, Sesto S. Giovanni, Barion (trad. G. E. Mottini).

1948 *L'Assommoir*, Milano, Garzanti (trad. E. Rocco).

1953 (1955²) *L'Assommoir*, Milano, Giachini (trad. C. Villa).

1958 (1959², 1961³) *L'Assommoir*, Roma, Editori Riuniti (trad. E. Aldini).

1964 *L'Assommoir*, Milano, Rizzoli (trad. L. G. Tenconi).

1966 *L'Assommoir*, Roma, Casini (trad. E. Venzi).

1989 *Lo scannatoio*, Milano, Messagerie pontremolesi. Réimpression anastatique de l'éd. Treves, 1879 (présentation de G. Mirandola).

1991 (2006⁷, 2009⁸, 2013⁹) *L'Assommoir*, Milano, BUR (intr. J. Dubois, trad. L. G. Tenconi).

1992 (1993², 1995³, 1999⁴, 2000⁵, 2005⁶, 2007⁷, 2011⁹) *L'Assommoir*, Milano, Garzanti (intr. L. Binni, trad. et préf. F. Bruno).

1995 *L'ammazzatoio*, Roma, Biblioteca economica Newton (intr. M. Raffaelli, trad. L. Collodi).

1995 (2000²) *L'ammazzatoio*, in *L'ammazzatoio e Nanà*, Roma, Newton Compton (intr. R. Reim, préf. M. Raffaelli et A. Lolini, trad. L. Collodi) [Voir aussi *Nanà*].

- 2010 *L'Assommoir*, in *Romanzi*, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), vol. 1 (trad. P. Pellini) [voir « Recueils de romans et de contes »].
- 2012 *Lo scannatoio*, Roma, Grandi tascabili economici Newton (éd. et intr. R. Reim, trad. L. Collodi).
- 2014 *L'Assommoir*, Milano, Mondadori (éd. et trad. P. Pellini).
- 2014 *L'Assommuàr nella traduzione di Policarpo Petrocchi*, Pistoia, Società pi-stoiese di storia patria (éd. et intr. L. Zini, trad. P. Petrocchi).
- LA BÊTE HUMAINE
- 1890 *La bestia umana*, Roma, Perino.
- 1894 *La bestia umana*, Roma, Perino (éd. ill. L. Mouligné, O. Rodella, E. Zier, Camuar).
- 1902 (1906², 1910³, 1916⁴, 1923⁵, 1931⁶) *La Bestia umana*, Firenze, Salani.
- 1905 *La bestia umana*, Como, Ed. Roma (éd. ill. L. Mouligné, O. Rodella, E. Zier, Camuar).
- 1933 *La bestia umana*, Milano, E.L.I.T. (trad. C. Salerno).
- 1936 *La bestia umana*, Milano, S.A.C.S.E.
- 1936 *La bestia umana*, Milano, Ed. Minerva (trad. libre G. Piemontese).
- 1954 *La bestia umana*, Milano, E.L.I.T. (trad. libre V. Tocci).
- 1955 *La bestia umana*, Milano, Giachini (trad. C. Villa).
- 1976 (1981², 1987³, 1989⁴, 1993⁵, 1995⁶, 1997⁷, 2000⁸, 2002⁹, 2004¹⁰, 2008¹¹, 2013¹²) *La bestia umana*, Milano, BUR (intr. R. Barthes, trad. F. Francavilla).
- 1986 *La bestia umana*, Sesto S. Giovanni, Peruzzo (trad. A. La Rosa).
- 1994 (1996²) *La bestia umana*, Milano, Fabbri (trad. F. Francavilla).
- 1995 (2003²) *La bestia umana*, Roma, Biblioteca economica Newton (intr. R. Reim, trad. L. Collodi).
- 2015 *La bestia umana*, dans *Romanzi*, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), vol. 3 (trad. D. Feroldi) [voir « Recueils de romans et de contes »].
- AU BONHEUR DES DAMES
- 1883 (1885²) *Il Paradiso delle signore (Au Bonheur des dames)*, Roma, Perino (trad. F. Martini / G. Mazzoni).
- [La traduction, qui est attribuée à Ferdinando Martini, fut élaborée en réalité par Guido Mazzoni. Ce fait ne fut découvert qu'en 1936, lors de la réédition du texte par Mondadori (voir G. C. Menichelli, « Les éditions illustrées des œuvres de Zola en Italie », *Les Cahiers naturalistes*, n. 66, 1992, p. 185-93, sur ce point p. 190-191). Chaque fois que cette traduction sera mentionnée, je citerai les deux noms.]
- 1889 *Il Paradiso delle signore (Au Bonheur des dames)*, Roma, Perino (éd. ill. Camuar ; trad. F. Martini / G. Mazzoni).
- 1902 (1926², 1932³) *Il Paradiso delle signore*, Firenze, Salani (trad. F. Martini / G. Mazzoni).
- 1934 *Il Paradiso delle signore*, Milano, Ed. Minerva (trad. G. Piemontese).
- 1936 (1945², 1951³, 1970⁴, 1971⁵) *Il Paradiso delle signore*, Milano, Mondadori (trad. et notes F. Martini / G. Mazzoni).

1954 (1955², 1957³, 1960⁴) *Al Paradiso delle signore*, Milano, Lucchi (trad. C. Siniscalchi).

1959 *Al Paradiso delle signore*, Milano, Rizzoli (trad. A. Jeri).

1986 *Il Paradiso delle signore*, Sesto S. Giovanni, Peruzzo (trad. L. Caruso).

1989 (2000², 2004³, 2016⁹) *Al Paradiso delle signore*, Milano, BUR (intr. C. Becker, trad. A. Jeri).

1994 (2009², 2010³, 2012⁴) *Al Paradiso delle signore*, Roma, Tascabili economici Newton (intr. M. Lunetta, trad. F. Martini / G. Mazzoni revue et mise à jour).

2012 *Au Bonheur des dames*, dans *Romanzi*, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), vol. 2 (trad. A. Bucarelli) [voir « Recueils de romans et de contes »]

2015 *Al Paradiso delle signore*, Roma, Fermento (trad. M. Vierin, format ebook).

2015 (2016²) *Al Paradiso delle signore*, Roma, Newton Compton (intr. M. Lunetta, notes et indications bibliographiques R. Reim, trad. F. Martini / G. Mazzoni revue et mise à jour).

2017 *Il Paradiso delle signore*, Milano, Mondadori (intr. P. Pellini, trad. A. Bucarelli).

LA CONQUÊTE DE PLASSANS

1880 (1894², 1917³, 1928⁴) *La conquista di Plassans*, Milano, Treves.

1903 *La conquista di Plassans o l'invasione del prete*, Firenze, tip. L'Elzeviriana.

1903 *La conquista di Plassans*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).

1907 *L'invasione del prete : La conquista di Plassans. Romanzo drammatico verista*, Firenze, Nerbini (éd. ill. E. Gnichini).

1907 *L'invasione del prete*, Firenze, Quattrini.

1960 *La conquista di Plassans*, Roma, Editori Riuniti (trad. P. Guarino).

1973 *La conquista di Plassans*, Firenze, Sansoni (intr. E. Cantoni, trad. U. Benedetti).

1993 (2011²) *La conquista di Plassans*, Milano, Garzanti (intr. L. Binni, trad. S. Timpanaro).

2015 *La conquista di Plassans*, Roma, Fermento (trad. A. Latour, format ebook).

LA CURÉE

1878 *Orgie dorate*, Milano, Brigola.

1879 *Orgie dorate*, Milano, Moreo.

1880 *La caccia ai milioni (La Curée)*, Milano, Simonetti (éd. ill. ; trad. C. Dassato).

1881 *Crapule d'oro*, Milano, Garbini (éd. ill.).

1881 (1887², 1906³, 1911⁴, 1917⁵, 1919⁶, 1926⁷, 1927⁸) *La Cuccagna (La Curée)*, Milano, Treves (trad. L. Rocco).

1882 *Orgie di Parigi (La Curée)*, Napoli, Regina.

1897 (1899², 1902³, 1908⁴, 1927⁵) *Renata (La Curée)*, Firenze, Salani (éd. ill ; trad. R. Fondini).

- 1903 *La Curée*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).
- 1907 *La cuccagna*, Napoli, Monte (trad. G. Lubrano).
- 1907 *La cuccagna (La Curée)*, Napoli, Lubrano (trad. G. Lubrano).
- 1907 *La cuccagna*, Catania, De Angelis (trad. G. Lubrano).
- 1908 *Gli amori di Renata*, Napoli, Bideri (trad. F. Bideri).
- 1908 *La Curée o I carrozzoni dell'Impero*, Napoli, Bideri (trad. F. Bideri).
- 1919 (1931², 1936³, 1946⁴, 1956⁵) *Orgie dorate*, Milano, Bietti.
- 1924 (1929², 1932³, 1933⁴) *La cuccagna (La Curée)*, Sesto S. Giovanni, Barion (trad. A. R. Ferrarin).
- 1926 *La cuccagna*, Firenze, Quattrini (éd. ill. ; trad. L. Rocco).
- 1950 [ca] *La cuccagna*, Milano, Mundus.
- 1966 (1970²) *La cuccagna*, Firenze, Sansoni (intr. E. Melon, trad. G. Bargioni).
- 1966 *La preda*, Torino, Ed. dell'Albero (trad. C. Lottero).
- 1973 *La Curée*, Milano, Club degli editori (trad. M. Bellonci).
- 1978 *La Curée*, Roma, Curcio (trad. M. Bellonci).
- LA DÉBÂCLE
- 1892 (1897², 1903³, 1909⁴, 1913⁵, 1916⁶, 1918⁷, 1921⁸, 1927⁹) *La guerra (La Débâcle)*, Milano, Treves (trad. G. Palma).
- [G. Palma est le pseudonyme d'Emilia Luzzatto, belle-sœur d'Attilio Luzzatto, propriétaire et directeur du journal romain *La Tribuna* (On renvoie à l'article de Silvia Disegni dans ce même volume)].
- 1893 (1915²) *La guerra (La Débâcle)*, Milano, Treves (éd. ill. R. Paoletti ; trad. G. Palma).
- 1906 *La Débâcle*, Como, Casa Ed. Roma (éd. ill.).
- 1907 *La Débâcle*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).
- 1916 *Eroismo francese e crudeltà tedesca : episodi della guerra franco-prussiana*, Napoli, Soc. Ed. Partenopea.
- 1917 (1920², 1929³) *La Débâcle (La guerra franco-prussiana)*, Milano, Sonzogno (trad. A. Manzi)
- 1944 *La Débâcle*, Roma, De Carlo (trad. I. Toscani).
- 1952 *La disfatta*, Milano, Rizzoli (trad. S. Spellanzon).
- 1955 (1964², 1971³) *La disfatta*, Torino, U.T.E.T. (intr. G. Nicoletti, trad. C. Berra).
- 1998 *La disfatta*, Roma, Biblioteca economica Newton (intr. L. Binni, trad. L. Collodi).
- 2001 *La disfatta*, Milano, Fabbri (trad. S. Spellanzon).
- LE DOCTEUR PASCAL
- 1891 (1894², 1909³, 1920⁴, 1927⁵) *Il Dottor Pascal*, Milano, Treves.
- 1894 *Il dottor Pascal*, Palermo, Pedone.
- 2008 *Il dottor Pascal*, Milano, Medusa (éd. E. Pasini, trad. M. Porro).
- 2013 *Il dottor Pascal*, Aosta, Faligi (trad. R. Carpinteri).

LA FAUTE DE L'ABBÉ MOURET

1880 (1886², 1891³, 1904⁴, 1910⁵, 1918⁶, 1921⁷, 1926⁸, 1927⁹) *Il fallo dell'abate Mouret*, Milano, Treves (trad. B. Sperani).

1882 *Albina o Il fallo dell'abate Mouret*, Napoli, Regina (trad. G. Lubrano).

1896 (1898², 1900³, 1908⁴, 1923⁵) *Il fallo dell'abate Mouret*, Firenze, Salani (trad. F. Picchianti).

1905 *Il fallo dell'abate Mouret*, Napoli, Lubrano (trad. G. Lubrano).

1906 *Il fallo dell'abate Mouret*, Milano, Perrella (trad. G. Lubrano).

1907 (1917²) *Il fallo dell'abate Mouret*, Napoli, Bideri (intr. et trad. A. Macchia).

1908 *Il fallo dell'abate*, in *Una notte d'amore, Il fallo dell'abate*, Napoli, Bideri.

1908 *Il peccato d'un abate*, Roma, Libreria editrice d'Italia.

1919 (1928², 1933³, 1936⁴) *Il fallo dell'abate Mouret*, Milano, Bietti.

1932 (1933²) *Il fallo dell'abate Mouret*, Sesto S. Giovanni, Madella (trad. G. Vaccaro).

1937 (1938²) *Il fallo dell'abate Mouret*, Milano, Ed. Aurora (trad. G. Vaccaro).

1952 (1955², 1961³, 1969⁴, 1971⁵) *Il fallo dell'abate Mouret*, Milano, Lucchi (trad. G. Vaccaro).

1988 *Il fallo dell'abate Mouret*, in *Romanzi : Una pagina d'amore, Il fallo dell'abate Mouret, Il piacere della vita*, Roma, Casini (intr. O. Cecchi, trad. F. Bartoli).

LA FORTUNE DES ROUGON

1879 *La fortuna dei Rougon*, Milano, Simonetti (trad. C. Dassato).

1880 (1889², 1905³, 1914⁴, 1919⁵, 1922⁶, 1929⁷, 1938⁸) *La fortuna dei Rougon*, Milano, Treves (trad. L. Rocco).

1908 *Sogno d'amore (La fortuna dei Rougon)*, Napoli, Bideri (trad. F. Bideri).

1916 *La fortuna dei Rougon (Le origini)*, Napoli, Bideri.

1920 *La fortuna dei Rougon : Sogno d'amore*, Napoli, Bideri (préf. A. Macchia, trad. F. Bideri).

1992 *La fortuna dei Rougon*, Milano, Garzanti (intr. L. Binni, trad. S. Timpanaro).

2015 *La fortuna dei Rougon*, Roma, Fermento (trad. L. Zagaglini, format ebook).

GERMINAL

1885 (1886², 1887³) *Germinal*, Roma, Éd. de *La Tribuna* (trad. L. Mercatelli).

1886 *Germinal. Romanzo sociale*, Roma, Perino (éd. ill. J. Férat ; trad. L. Mercatelli).

1893 (1901², 1906³, 1914⁴, 1917⁵, 1920⁶, 1927⁷, 1939⁸) *Germinal*, Milano, Treves (trad. L. Mercatelli).

1899 (1903², 1908³, 1923⁴, 1928⁵) *Germinal o i lavoratori sotterranei*, Firenze, Salani.

1899 (1900²) *Germinal*, Venezia, Colombo (éd. ill. J. Férat ; trad. L. Mercatelli).

- 1904 (1906², 1907³, 1915⁴) *Germinale, o i lavoratori sotterranei*, Milano, Soc. Ed. Milanese (éd. ill. F. Farina et C. Tallone ; trad. G. Rubetti).
- 1910 *Germinale*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).
- 1948 *Germinale*, Milano, Garzanti (trad. L. Mercatelli).
- 1951 (1976²) *Germinale*, Torino, Einaudi (trad. C. Sbarbaro).
- 1953 (1957²) *Germinale*, Milano, Rizzoli (trad. L. G. Tenconi).
- 1958 (1959²) *Germinale*, Roma, Editori Riuniti (trad. C. Sbarbaro).
- 1967 (1969², 1987³, 1991⁴) *Germinale*, Roma, Casini (éd. ill. ; intr. O. Cecchi, trad. M. P. Vigoriti).
- 1970 (1979², 1981³, 1983⁴, 1984⁵) *Germinale*, Milano, Mondadori (intr. F. Fortini, trad. C. Sbarbaro).
- 1994 (1999², 2000³, 2003⁴, 2006⁸, 2009⁹) *Germinale*, Milano, BUR (intr. C. Becker, trad. L. G. Tenconi, note H. Mitterand).
- 1994 (1999², 2005³, 2010⁴) *Germinale*, Roma, Biblioteca economica Newton (intr. O. Cecchi, trad. M. P. Vigoriti).
- 1994 (1996², 2005³, 2007⁴) *Germinale*, avec un essai de F. De Sanctis, Torino, Einaudi (trad. C. Sbarbaro).
- 1996 *Germinale*, Milano, Frassinelli (trad. E. Minervini).
- 2001 *Germinale*, Milano, Fabbri (intr. C. Becker, trad. L. G. Tenconi, notes H. Mitterand).
- 2004 *Germinale*, Roma, La biblioteca di *Repubblica* (intr. A. Laserra, trad. I. Porfido).
- 2010 *Germinale*, avec un essai d'Henry James, Milano, Mondadori (intr. et trad. E. Minervini).
- 2013 *Germinale*, Roma, La biblioteca dell'*Espresso* (intr. A. Laserra, trad. I. Porfido).
- 2013 *Germinale*, Milano, Feltrinelli (trad. S. Valenti).
- 2014 *Germinale*, Santarcangelo di Romagna, Rusconi Libri (intr. O. Cecchi, trad. M. P. Vigoriti).
- 2015 *Germinale*, avec un essai de R. Reim, Roma, Newton Compton (éd. R. Reim, intr. O. Cecchi, trad. M. P. Vigoriti).
- 2015 *Germinale*, dans *Romanzi*, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), vol. 3 (trad. G. Bogliolo) [voir « Recueils de romans et de contes »].
- LA JOIE DE VIVRE
- 1884 *Voluttà della vita*, Roma, Sommaruga.
- 1902 (1908², 1923³) *Voluttà della vita*, Firenze, Salani.
- 1915 (1917²) *Voluttà della vita (La Joie de vivre)*, Napoli, Bideri (préf. A. Macchia).
- 1928 *Voluttà della vita*, Sesto S. Giovanni, Barion.
- 1988 *Il piacere della vita*, in *Romanzi : Una pagina d'amore, Il fallo dell'abate Mouret, Il piacere della vita*, Roma, Casini (intr. O. Cecchi, trad. F. Bartoli).
- 1994 (2001², 2010⁴) *La gioia di vivere*, Milano, BUR (intr. G. Ceronetti, trad. P. Messori, note H. Mitterand).

- 2012 *La gioia di vivere*, in *Romanzi*, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), vol. 2 (trad. P. Messori) [voir « Recueils de romans et de contes »].
- 2016 *Il piacere della vita*, Santarcangelo di Romagna, Rusconi Libri (éd. et trad. F. Bartoli).
- 2017 *La gioia di vivere*, Milano, Theoria (préf. O. Cecchi, trad. F. Bartoli).
- 2017 *La gioia di vivere*, Santarcangelo di Romagna, Foschi (éd. et trad. F. Bartoli).
- NANA
- [s.d.] *Nanà*, Losanna, Società Editrice.
- 1880 (1881²) *Nanà. Romanzo che fa seguito all'Assommuar tradotto dai Proff. Petrocchi e Standaert*, Milano, Pavia & C. (éd. ill. A. Bonamore, E. Tornaghi).
- 1880 *Nanà. Romanzo che fa seguito all'Assommoir*, Milano, Golio (éd. ill. A. Bonamore).
- 1881 *Nana*, Malta, Tipografia Reale.
- 1882 (1883², 1894³) *Nana*, Milano, Libreria Editrice Italiana.
- 1883 (1909²) *Nanà*, Milano, Soc. ed. Milanese (éd. ill. A. Bonamore, E. Tornaghi).
- 1892 (1907², 1909³, 1913⁴, 1918⁵) *Nanà*, Napoli, Bideri (trad. A. Macchia).
- 1895 (1897², 1898³, 1900⁴, 1903⁵, 1907⁶, 1913⁷, 1921⁸, 1923⁹, 1931¹⁰) *Nanà*, Firenze, Salani.
- 1909 (1913²) *Nanà*, Milano, Bietti (éd. ill. C. Tallone ; trad. C. Liviah).
- 1912 (1933²) *Nanà. Romanzo sociale*, Firenze, Nerbini (éd. ill. T. Scarpelli ; préf. et trad. R. Fandot).
- 1923 *Nanà*, Milano, La Milanese.
- 1924 (1930²) *Nanà*, Firenze, Quattrini.
- 1929 (1931², 1933³) *Nanà*, Sesto S. Giovanni, Madella (trad. R. Picco).
- 1931 (1933², 1934³, 1936⁴, 1946⁵, 1950⁶) *Nanà*, Milano, Bietti.
- 1934 *Nanà*, Milano, E.L.I.T. (trad. A. Lissi).
- 1936 *Nanà*, Milano, Ed. Aurora.
- 1938 *Nanà*, Napoli, Bideri (éd. ill.).
- 1940 *Nanà*, Torino, Fiorini.
- 1947 (1952², 1956³, 1958⁴, 1959⁵, 1961⁶, 1962³, 1964⁴, 1969⁵, 1971⁶, 1974⁷, 1977⁸) *Nanà*, Milano, Lucchi (trad. U. Caimpenta).
- 1947 *Nanà*, Firenze, Nerbini.
- 1954 *Nanà*, Milano, Giachini.
- 1955 (1965², 1969³, 1970⁴, 1971⁵) *Nanà*, Firenze, Sansoni (trad. M. Bellonci).
- 1955 *Nanà*, Roma, Casini (trad. M. Bellonci).
- 1955 (1960²) *Nanà*, Milano, Mondadori (trad. S. Montanelli).
- 1956 *Nanà*, suivi par *Emma Lionna : l'amante di Nelson* di M. Dupons, Firenze, Nerbini (éd. ill.).
- 1960 (1966²) *Nana*, Torino, U.T.E.T (intr. et trad. D. Eusebietti).
- 1965 *Nana*, Firenze, Casini (trad. M. Bellonci).
- 1965 (1972²) *Nanà*, Firenze, Pugliese (trad. M. Bellonci).

- 1968 *Nanà*, Milano, Bietti (trad. C. Ferri).
- 1972 *Nanà*, Firenze, Personal C.I.D.E.M.A. (trad. M. Bellonci).
- 1981 *Nana*, Milano, Club Italiano dei Lettori.
- 1981 (1988², 1989³, 1993⁴, 1994⁵, 1997⁷, 1999⁸, 2001⁹, 2007¹⁰, 2012¹¹, 2016¹⁴) *Nana*, Milano, BUR (intr. H. Mitterand, trad. M. Bellonci).
- 1986 *Nanà*, Sesto S. Giovanni, Peruzzo (trad. R. Buzzoni).
- 1988 *Nana* in *Nana ; Teresa Raquin*, Roma, Casini (trad. M. Bellonci).
- 1989 (1992²) *Nana*, La Spezia, Melita (intr. O. Cecchi, trad. M. Bellonci).
- 1991 *Nanà*, in *Nanà ; Teresa Raquin*, Trezzano sul Naviglio, Euroclub (trad. M. Bellonci).
- 1994 (1997²) *Nanà*, Roma, Biblioteca economica Newton, (intr. A. Lolini, trad. L. Collodi).
- 1995 (2000²) *Nanà*, in *L'ammazzatoio e Nanà*, Roma, Newton Compton (intr. R. Reim, préf. M. Raffaelli et A. Lolini, trad. L. Collodi).
- 1995 (1998², 2008³) *Nana*, avec un essai de Thomas Mann, Milano, Mondadori (intr. R. Maccagnani, trad. S. Montanelli).
- 1996 (1998², 2000³, 2004⁴) *Nanà*, Milano, Fabbri (trad. M. Bellonci).
- 2002 *Nanà*, Milano, Mondolibri (intr. A. Lolini, trad. L. Collodi).
- 2004 (2005²) *Nanà*, Roma, Newton Compton (intr. R. Reim, préf. A. Lolini, trad. L. Collodi).
- 2008 *Nanà*, Santarcangelo di Romagna, Rusconi Libri (trad. M. Bellonci).
- 2008 (2010², 2015³, 2016⁴) *Nanà*, Roma, Newton Compton (intr. R. Reim, préf. Aldo Nove, trad. L. Collodi).
- 2010 *Nanà*, in *Romanzi*, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), vol. 1 (trad. G. Bogliolo) [voir « Recueils de romans et de contes »].
- 2011 (2013²) *Nanà*, avec un essai de Thomas Mann, Milano, Mondadori (intr. et trad. G. Bogliolo).
- 2014 *Nanà*, Milano, Feltrinelli (éd. et trad. D. Feroldi).
- 2015 *Nanà*, Roma, Fermento (format ebook).
- 2015 *Nana*, in *I grandi romanzi d'amore*, Roma, Newton Compton (trad. L. Collodi).
- L'ŒUVRE
- 1886 *Vita d'artista (L'Œuvre)*, Roma, Éd de *La Tribuna* (éd. ill. ; trad. G. Palma).
- 1893 *Vita d'artista (L'Œuvre)*, Milano, Treves (éd. ill. ; trad. G. Palma).
- 1894 (1911², 1918³, 1921⁴, 1927⁵) *Vita d'artista (L'Œuvre)*, Milano, Treves (trad. G. Palma).
- 1947 *Il capolavoro (L'Œuvre)*, Roma, Palombi (trad. G. Bianchi).
- 1978 (1982², 1985³, 1995⁴, 2003⁶, 2006⁷) *L'opera*, Milano, Garzanti (intr. L. Binni, trad. F. Cordelli).

UNE PAGE D'AMOUR

1879 (1880², 1881³, 1885⁴, 1888⁵, 1892⁶, 1895⁷, 1904⁸, 1908⁹, 1916¹⁰, 1920¹¹, 1924¹², 1927¹³) *Una pagina d'amore*, Milano, Treves (trad. L. Rocco).

1895 (1898², 1902³) *Una pagina d'amore*, Firenze, Salani.

1906 *Una pagina d'amore*, Napoli, Lubrano (trad. G. Lubrano).

1916 (1933², 1934³) *Una pagina d'amore*, Milano, Bietti.

1917 *Una pagina d'amore*, Napoli, Bideri.

1923 *Una pagina d'amore*, Firenze, Quattrini.

1935 *Una pagina d'amore*, Milano, Ed. Minerva (trad. A. L. Cerani).

1944 *Una pagina d'amore*, Roma, Ed. Geos (intr. L. Guarnieri, trad. P. De Colmar).

1944 *Una pagina d'amore*, Roma, A.D.E.

1961 *Una pagina d'amore*, Milano, Leda (trad. G. Marcora).

1965 *Una pagina d'amore*, Milano, Del Duca.

1988 *Una pagina d'amore*, in *Romanzi : Una pagina d'amore, Il fallo dell'abate Mouret, Il piacere della vita*, Roma, Casini (intr. O. Cecchi, trad. F. Bartoli).

2017 *Una pagina d'amore*, Firenze, Clichy (éd. et trad. F. Fioroni).

POT-BOUILLE

1882 (1889², 1902³, 1914⁴, 1921⁵, 1928⁶) *Quel che bolle in pentola (Pot-Bouille)*, Milano, Treves.

1902 Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).

1966 (1970², 1971³) *Dietro la facciata (Pot-Bouille)*, Firenze, Sansoni (intr. et trad. E. Melon).

2012 *La solita minestra*, dans *Romanzi*, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), vol. 2 (trad. A. Calzolari) [voir « Recueils de romans et de contes »].

LE RÊVE

[s.d.] *Il sogno*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).

1889 (1891²) *Il sogno*, Roma, Éd. de *La Tribuna*.

1894 *Il sogno (Le Rêve)*, Milano, Treves (éd. ill. C. Schwabe et L. Métivet).

1894 (1896², 1901³, 1913⁴, 1917⁵, 1920⁶, 1927⁷) *Il sogno (Le Rêve)*, Milano, Treves.

1908 (1910²) *Il sogno : romanzo*, Firenze, Salani (trad. F. Bideri).

1922 (1927²) *Il sogno*, Firenze, Carpignani e Zipoli (trad. G. Pierotti).

1933 *Il sogno*, Milano, E.L.I.T.

1934 *Il sogno*, Milano, Ed. Minerva (trad. G. Setti).

1935 *Il sogno*, Milano, S.A.C.S.E. (trad. F. Tomaselli).

1936 *Il sogno*, Milano, Ed. Aurora (trad. M. T. Massa).

1945 *Il sogno (Le Rêve)*, Venezia, Montuoro (trad. M. T. Massa).

1946 *Il sogno*, Sesto S. Giovanni, Barion (trad. A. D. Repossi).

1949 (1952²) *Sogno*, Milano, Bietti.

1952 *Il sogno*, Milano, Rizzoli (intr. et trad. L. G. Tenconi).

1953 *Il sogno*, Milano, Nuvoletti, (trad. F. Feroldi).

- 1965 *Il sogno*, Milano, Del Duca (trad. F. Feroldi).
 1976 (1987²) *Il sogno*, Milano, Rusconi Libri (trad. M. Azzi Grimaldi).
 1986 *Il sogno*, Sesto S. Giovanni, Peruzzo (trad. N. Russo).
 1994 *Il sogno : fiaba d'amore all'ombra di una cattedrale*, Bussolengo, Demetra (prés. et trad. F. Clerici).
 2011 *Il sogno*, Marina di Massa, Edizioni clandestine (trad. B. Gambaccini, A. Salieri).
 2011 *Il sogno : fiaba d'amore all'ombra di una cattedrale*, Milano, Viator (trad. et notes P. Cavasin).
- SON EXCELLENCE EUGÈNE ROUGON
- 1876 *Sua Eccellenza Eugenio Rougon*, Milano, Simonetti (trad. F. Giarelli).
 1881 (1888², 1905³, 1920⁴) *Sua Eccellenza Eugenio Rougon*, Milano, Treves (trad. G. C. Carbone).
 1883 *Il ministro e l'avventuriera*, Napoli, Regina (éd. ill ; trad. G. Lubrano).
 1906 *Sua Eccellenza Rougon*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).
 1910 *Le avventure del ministro Rougon*, Napoli, Lubrano.
- LA TERRE
- 1887 *La terra*, Roma, Éd de *La Tribuna* (trad. G. Palma).
 1892 (1901², 1906³, 1911⁴, 1918⁵, 1920⁶, 1921⁷, 1929⁸) *La Terra*, Milano, Treves (trad. G. Palma).
 1905 *La terra*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).
 1953 (1954², 1955³) *La terra*, Milano, Giachini, (trad. C. Villa).
 1954 *La terra*, Milano, Coop. del libro popolare (préf. T. Giglio, trad. S. Spellanzon).
 1958 (1959², 2013³) *La terra*, Roma, Editori Riuniti (trad. C. Saveri).
 1965 *La terra*, Bologna, Edagricole (intr. C. Barberis, trad. G. Agliandolo).
 2015 *La terra*, dans *Romanzi*, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), vol. 3 (trad. D. Gibelli) [voir « Recueils de romans et de contes »].
- LE VENTRE DE PARIS
- 1880 *Il ventre di Parigi*, Milano, Pavia & C. (éd. ill. Villetti ; trad. P. Petrocchi).
 1880 (1885², 1893³, 1903⁴, 1912⁵, 1919⁶, 1922⁷, 1927⁸, 1938⁹) *Il Ventre di Parigi*, Milano, Treves (trad. G. C. Carbone).
 1880 (1890², 1904³) *Il ventre di Parigi*, Milano, Treves (éd. ill. A. Gill, H. Castelli, G. Bellanger, A. Gérardin *et al.* ; trad. G. C. Carbone).
 1903 (1906², 1909³, 1919⁴, 1930⁵) *Il ventre di Parigi*, Napoli, Bideri (éd. ill. ; trad. E. Tofano).
 1931 (1932², 1934³, 1953⁴) *Il ventre di Parigi*, Milano, Bietti.
 1934 *Il ventre di Parigi*, Milano, E.L.I.T. (trad. E. Tofano).
 1958 *Il ventre di Parigi*, Roma, Editori Riuniti (trad. A. D'Alfonso).
 1959 *Il ventre di Parigi*, Roma, Editori Riuniti (trad. C. Saveri).
 1966 *Il ventre di Parigi*, Roma, Editori Riuniti (intr. R. Dal Sasso, trad. A. D'Amato).

1975 (1978², 1980³, 1982⁴, 1983⁵, 1986⁶, 1988⁷, 1991⁸, 1994⁹, 2000¹⁰, 2003¹¹, 2007¹², 2009¹³, 2012¹⁴) *Il ventre di Parigi*, Milano, Garzanti (intr. L. Binni, trad. M. T. Nessi).

1994 (2001², 2007³) *Il ventre di Parigi*, Milano, BUR (intr. A. Pagès, trad. G. Longo).

1997 *Il ventre di Parigi*, Roma, Biblioteca economica Newton (intr. L. Binni, trad. L. Collodi).

LES TROIS VILLES

LOURDES

1894 *Le tre città : Lourdes*, Roma, Éd de *La Tribuna* (trad. G. Palma).

1903 (1904²) *Le tre città : Lourdes*, Torino, Roux e Viarengo (trad. G. Palma).

1923 *Le tre città : Lourdes*, Torino, S.T.E.N. (trad. G. Palma).

PARIS

1898 *Le tre città : Parigi*, Roma, Éd de *La Tribuna* (trad. G. Palma).

1904 *Le tre città : Parigi*, Torino, Roux e Viarengo (trad. G. Palma).

1922 *Le tre città : Parigi*, Torino, S.T.E.N. (trad. G. Palma).

ROME

1896 (1901²) *Le tre città : Roma*, Roma, Éd de *La Tribuna* (trad. G. Palma).

1904 *Le tre città : Roma*, Torino, Roux e Viarengo (trad. G. Palma).

1923 *Le tre città : Roma*, Torino, S.T.E.N. (trad. G. Palma).

2012 (2014²) *Roma*, Roma, Ed. Bordeaux (préf. E. Trevis, trad. G. Palma).

LES QUATRE ÉVANGILES

FÉCONDITÉ

1899 *Fecondità*, Roma, Éd de *La Tribuna* (trad. G. Palma).

1908 (1927²) *Gli Evangelii : Fecondità*, Torino, S.T.E.N. (trad. G. Palma).

TRAVAIL

1901 (1904²) *Lavoro*, Torino, Roux e Viarengo (trad. G. Palma).

1925 *Gli Evangelii : Lavoro*, Torino, S.T.E.N. (trad. G. Palma).

VÉRITÉ

1902 (1903²) *Verità*, Torino, Roux e Viarengo (trad. G. Palma).

1926 *Gli Evangelii : Verità*, Torino, S.T.E.N. (trad. G. Palma).

B) CONTES

ANGELINE (DERNIERS CONTES)

2000 *Angeline o la casa degli spettri*, San Marino, AIEP (éd. et trad. R. Reim).

2014 *Angeline o la casa degli spettri*, Milano, La Vita Felice (éd. et trad. R. Reim).

LE CAPITAINE BURLE
(LA COLLABORATION AU MESSAGER DE L'EUROPE 1875 – 1880)

AUX CHAMPS

1910 *Ai campi*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).

LE CAPITAINE BURLE

1881 *Il capitano Burle*, Bergamo, Gaffuri e Gatti (trad. A. Barattani).

1893 *Gli amori di capitano Burle*, Napoli, Bideri.

1909 *Il capitano Burle*, Napoli, Romano (trad. V. Arabia).

COMMENT ON MEURT

1884 *Come si muore*, Firenze, De Maria (trad. L. Ravasini).

1902 (1907²) *Come si muore*, Napoli, Soc. Ed. Partenopea.

1903 *Come si muore : fisiologia della morte*, Firenze, Nerbini.

LA FÊTE À COQUEVILLE

1908 *La festa a Coqueville*, avec un jugement sur l'auteur de Victor Hugo, Napoli, Soc. Ed. Partenopea.

L'INONDATION

1909 *L'inondazione*, Milano, Soc. Ed. Milanese (trad. L. Ausonio).

POUR UNE NUIT D'AMOUR

1886 *Una notte d'amore*, Napoli, Pietrocola.

1892 *Per una notte d'amore*, Napoli, Bideri.

1906 *Per una notte d'amore*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).

1914 (1931², 1934³, 1936⁴, 1959⁵) *Una notte d'amore*, Milano, Bietti.

1923 *Una notte d'amore*, Milano, Facchi (trad. D. Cinti).

1926 *Per una notte d'amore*, Sesto S. Giovanni, Barion.

1928 (1929², 1932³, 1933⁴) *Una notte d'amore*, Sesto S. Giovanni, Madella.

1947 *Una notte d'amore (Une nuit d'amour)*, suivi par *Il Giocatore* de F. Dostoevskij, Torino, La Lito.

2012 *Per una notte d'amore e altri racconti*, Parma, MUP (préf. P. Pellini, trad. P. Fontana).

CONTES À NINON (LES DÉBUTS LITTÉRAIRES 1859-1864)

À NINON

1880 *Avventure raccontate a Ninon*, Milano, Simonetti (trad. C. Dassato).

1880 (1927²) *Racconti a Ninetta*, Milano, Treves (trad. C. Cenacchi).

1880 *Racconti a Ninetta*, Milano, Pavia & C. (trad. C. Cenacchi).

1902 (1912²) *Racconti a Ninon*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).

1903 *Racconti a Ninetta*, Firenze, Salani.

1906 *Anime d'amore : racconti a Ninetta*, Napoli, Romano (trad. V. Arabia).

1923 *Racconti a Ninon*, Milano, Facchi.

1946 *Racconti a Ninon*, Sesto S. Giovanni, Barion (trad. A. D. Reposi).

2003 *Racconti per Ninon*, Ravenna, Longo (trad. M. Raccanello).

AVENTURES DU GRAND SIDOINE ET DU PETIT MÉDÉRIC

1911 *Aventure meravigliosa d'un pigmeo e d'un gigante : Sidonio e Mederico*, Napoli, Soc. Ed. Partenopea.

2004 *Sidoine e Médéric*, Palermo, Sellerio (éd. et trad. G. D'Angelo Matassa).

CELLE QUI M'AIME

1908 *Quella che mi ama*, Napoli, Soc. ed. Partenopea.

LA FÉE AMOUREUSE

1908 *Le fate dell'amore*, Napoli, D'Angelilli (trad. V. Arabia).

LE SANG

1928 *Il sangue*, en appendice au roman *Il Romanzo rosso* de C. Mendès (trad. A. Serafini), Milano, Sonzogno.

1909 *Il sangue*, Napoli, D'Angelilli (trad. V. Arabia).

SŒUR-DES-PAUVRES

1900 *Sorella dei poveri*, Napoli, D'Angelilli.

2002 *Sorella dei poveri*, Roma, Armando (éd. ill ; éd. et trad. R. Reim).

LES VOLEURS ET L'ÂNE

1930 *I ladri e l'asino*, en appendice au roman *Brividi d'amore* de C. Foley (trad. C. Siniscalchi), Milano, Sonzogno.

CONTES ET NOUVELLES

(LA COLLABORATION AU MESSAGER DE L'EUROPE 1875-1880)

L'ATTAQUE DU MOULIN

1881 *L'attacco al molino*, in *Le veglie di Médan*, Milano, Simonetti.

1890 *L'assalto al molino*, Roma, Perino [Voir *Teatro di campagna, L'assalto al molino*, dans la section « Contes épars et divers »].

1892 *L'assalto al molino : episodio della guerra franco-prussiana del 1870-1871*, Napoli, Bideri.

1903 (1927²) *L'attacco al molino*, in *Le Veglie di Médan*, Firenze, Salani.

1909 *L'assalto al mulino*, Milano, Soc. Ed. Milanese.

1914 *L'assalto al molino*, seguito da altre novelle, Milano, Sonzogno, (trad. L. Orsini).

1929 *L'assalto al molino*, in appendice al romanzo *La Confessione postuma* di P. Margueritte (trad. A. Serafini), Milano, Sonzogno.

1946 *L'attacco al molino*, in *Le Serate di Médan*, éd. A. Donaudy, Milano, Fasani (trad. G. Titta Rosa).

1957 *L'attacco del mulino*, in *Le più belle novelle dell'Ottocento*, Roma, Casini (éd. ill.).

1958 (1964², 1968³, 1969⁴) *L'attacco del mulino*, in *Le serate di Médan*, suivi par *Emilio Zola : note d'un amico* de P. Alexis, Novara, De Agostini (éd. ill. ; trad. F. Della Pergola).

1958 (1964²) *L'attacco del mulino*, in *Le serate di Médan*, seguito da *Emilio*

Zola : note d'un amico di P. Alexis, éd. F. Della Pergola, Milano, Edizioni per il Club del Libro (trad. F. Della Pergola).

1973 *L'attacco del mulino*, in *Le serate di Médan*, Novara, Edipem.

1995 *L'attacco del mulino*, in *Le serate di Médan*, Roma, Euroma La Goliardica (intr. G. Ragone).

1998 *L'attacco del mulino*, in *Le serate di Médan*, Roma, Editori Riuniti (éd. et trad. R. Reim).

2014 *L'attacco del mulino*, in *Le serate di Médan*, Roma, Elliot (éd. et trad. R. Reim).

COMMENT ON SE MARIE

2010 *Come ci si sposa e come si muore*, Roma, Manifestolibri (trad. P. Fontana).

MADAME SOURDIS

1905 *La signora Sourdis*, Roma, Voghera ed. (éd. ill. Castellucci et Ballarini ; trad. E. Corradi).

2017 *Madame Sourdis e altri racconti*, Cosenza, Pellegrini (préf. P. Pellini, trad. P. Fontana).

ESQUISSES PARISIENNES

(LES ANNÉES DE JOURNALISME 1865-1874)

1993 *Impressioni parigine e altri racconti*, Santa Marinella, Quid (éd. G. Crico).

NAÏS MICOULIN

(LA COLLABORATION AU MESSAGER DE L'EUROPE 1875 – 1880)

LES COQUILLAGES DE M. CHABRE

1892 *Le conchiglie del signor Chabre*, Napoli, Bideri.

1906 *Le ostriche del signor Chabre*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi). [Voir *Madame Neigeon*].

2000 *I frutti di mare del signor Chabre*, Latina, L'Argonauta.

JACQUES DAMOUR

1890 (1900²) *Giacomo Damour*, Napoli, D'Angelilli (trad. V. Arabia).

MADAME NEIGEON

1900 (1901²) *Il seduttore (Madame Neigeon)*, Napoli, Nobile.

1906 *La signora Neigeon. Le ostriche del signor Chabre*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).

LA MORT D'OLIVIER BÉCAILLE

[s.d] *Sepolto vivo!*, Napoli, Società Editrice Partenopea.

1905 *La morte di Oliviero Becaille*, in *Nantas, La morte di Oliviero Becaille* Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi) [Voir *Nantas*].

1993 *I morti non sono gelosi* (*La Mort d'Olivier Bécaille*), Milano, Tranchida (éd. et trad. E. Badellino).

1999 *La morte di Olivier Bécaille*, in *Sepolto vivo! Quindici racconti dalle tenebre*, Torino, Einaudi (trad. E. Badellino).

NAÏS MICOULIN

1887 *Naïs Micoulin*, Napoli, Pietrocola.

1892 *Naïs Micoulin o La fine d'un amore*, Napoli, Bideri.

1907 *La fine di un amore*, Napoli, D'Angelilli.

1924 *Naïde Micoulin*, Milano, Sonzogno.

2014 *Naïs Micoulin e altri racconti*, Cosenza, Pellegrini (préf. P. Pellini, trad. P. Fontana).

NANTAS

1880 (1889²) *Nantas, seguito da altre novelle*, Milano, Treves (trad. T. Cybeo).

1905 *Nantas, La morte di Oliviero Bécaille*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).

1928 *Nantas*, Sesto S. Giovanni, Madella.

NOUVEAUX CONTES À NINON
(LES ANNÉES DE JOURNALISME 1865-1874)

1882 (1897², 1922³, 1929⁴) *Nuove storielle a Ninetta*, Milano, Treves (trad. R. Barbiera).

1903 (1926²) *Nuovi racconti a Ninetta*, Firenze, Salani.

1904 *Nuovi racconti a Ninon*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).

2013 *Nuovi racconti a Ninon*, Aosta, Faligi (trad. S. Chiodi).

LES QUATRE JOURNÉES DE JEAN GOURDON

1909 *Giovanni Gourdon*, Napoli, D'Angelilli (trad. V. Arabia).

1916 (1919²) *Le quattro giornate*, Napoli, Borrelli (trad. L. Zegretti).

THÉÂTRE DE CAMPAGNE (DERNIERS CONTES)

[Une seule traduction de ce conte a été identifiée, et elle a été publiée dans un recueil avec L'Attaque du moulin : elle se trouve donc dans la section des contes épars et recueils divers.]

CONTES ÉPARS ET RECUEILS DIVERS

1887 *Storie meste e gaie* (É. Zola et al.), Napoli, Pietrocola.

1888 (1889²) *Le tentazioni della carne*, Milano, Falconi.

1890 *Teatro di campagna, L'assalto al molino*, Roma, Perino.

1890 *Un viaggio circolare, La cura dei molluschi*, Roma, Perino.

1891 *L'ultima vedova ed altre novelle*, Milano, Miazzon.

1892 *Avventure amorose : novelle*, Napoli, Lezzi (É. Zola et al.).

1892 *Le spalle della marchesa, Un viaggio circolare*, Napoli, Bideri.

1892 *Misteri di guarnigione : racconto*, Napoli, Lezzi (trad. Raul).

- 1892 *Peccato*, Napoli, Bideri.
 1892 *Per un dente*, Napoli, Lezzi.
 1892 *Il romanzo della morte : novelle*, Napoli, Lezzi.
 1892 *La serva onesta*, Napoli, Bideri.
 1892 *Storia di una donna*, Napoli, Lezzi (trad. N. Stoeros).
 1892 *Vedovanze*, Napoli, Bideri.
 1893 *Racconti e novelle : Gli amori di Capitan Burle, L'assalto al molino*, Napoli, Bideri (éd. ill.).
 1893 *Avventure galanti. Carletto*, Napoli, Bideri (trad. E. De Sanctis).
 1893 *Carletto. Racconto di Natale*, Venezia, Draghi.
 1898 *Un deportato della Comune*, Napoli, Bideri.
 1899 *La cameriera*, Napoli, D'Angelilli.
 1899 *Le tentazioni della carne*, Napoli, D'Angelilli (trad. V. Arabia).
 1900 *L'inondazione, Il sepolto vivo, Ai bagni*, Napoli, Bideri (trad. F. Bideri).
 1903 *Una donna terribile*, Napoli, Villani.
 1904 *Tentazioni carnali. Con un cenno biografico sull'autore di M. Serao*, Napoli, Villani (trad. V. Arabia).
 1904 *Novelle*, in G. Droz, *La prima notte di matrimonio ed altri racconti di É. Zola e G. de Maupassant*, Napoli, Monte.
 1905 *L'assalto al molino e Naïs Micoulin*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).
 1906 *Forte come l'amore*, Napoli, Monte (trad. V. Arabia).
 1906 *Per una notte d'amore, Giacomo Damour*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).
 1907 *Angelo d'amore*, Napoli, Romano (trad. V. Arabia).
 1907 *Una di quelle signore*, Napoli, D'Angelilli.
 1908 *Una notte d'amore, Il fallo dell'abate*, Napoli, Bideri.
 1908 *L'ultima vedova*, Roma, Voghera ed. (trad. E. Corradi).
 1909 *L'inondazione, Il sepolto vivo, Ai bagni, Un deportato della Comune*, Napoli, Bideri.
 1909 *Nel paese dei felici*, Napoli, Romano (trad. G. Schmitt).
 1913 *Racconti scelti : La leggenda del piccolo mantello azzurro dell'amore, Un bagno, Sorella dei poveri, I ladri e l'asino*, Milano, Sonzogno (trad. L. Orsini).
 1916 *Nuovi racconti : Naïs Micoulin, Il sepolto vivo, Ai bagni, Un deportato della Comune, L'inondazione*, Napoli, Bideri (préf. A. Macchia).
 1916 *Forte come l'amore*, Firenze, Quattrini.
 1917 *Le tentazioni*, Napoli, Villani.
 1920 *Le memorie di un morto*, Firenze, Quattrini.
 1922 (1923²) *Per una notte d'amore, Nantas, Sorella dei poveri*, Milano, Facchi (trad. D. Cinti).
 1927 *Nantas, Le confessioni di Claudio*, Milano, Treves.
 1928 *Un bagno, Per una notte d'amore*, en appendice au roman *Angeli* de A. Hermant (trad. A. Serafini) in *Têtes d'anges*, Milano, Sonzogno.

- 1931 *Le memorie di un morto*, Firenze, Nerbini.
1931 *Una notte d'amore*, Nantas, *Sorella dei poveri*, Milano, MECE.
1934 *Giacomo Delacour e altri racconti*, Milano, E.L.I.T.
1935 *Una casa... per bene*, Milano, Ed. Minerva.
1936 *Amore svanito*, Milano, S.A.C.S.E.
1946 *Naïde Micoulin*, *L'assalto al molino*, Nantas, *La morte di Oliviero Bécaille*, Torino, T.E.T.
1975 *Teresa Raquin*, Nantas, *Nuove storielle a Ninetta*, Novara, Edipem (trad. G. Poli, T. Cybeo, R. Barbiera).
1984 (1986², 1991³) *Teresa Raquin*, Nantas, *Nuove storielle a Ninetta*, Novara, De Agostini (trad. G. Poli, T. Cybeo, R. Barbiera).
1993 *Per una notte d'amore*, Nantas, Roma E/O (trad. et postface L. Camerini).

C) RECUEILS DE ROMANS ET DE CONTES

- 1966 *Racconti a Ninon e Nuovi racconti a Ninon*, Milano, Rizzoli (trad. L. G. Tenconi).
1999 *Racconti*, Bari, Palomar (préf. F. Fiorentino, trad. E. Minervini).
2010 - 2015 *Romanzi*, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), 3 vol. (intr. et notes P. Pellini, trad. G. Bogliolo, A. Bucarelli, A. Calzolari, D. Feroldi, D. Gibelli, P. Messori, P. Pellini).
2011 *I grandi romanzi*, Roma, Grandi tascabili economici Newton (éd. et intr. R. Reim, trad. M. Grasso, L. Collodi, E. Melon, F. Martini / G. Mazzoni, M. P. Vigoriti, R. Reim).

D) THÉÂTRE

LE BOUTON DE ROSE

- 1895 *Il botton di rosa. Commedia in tre atti*, Roma, Perino.
1908 (1909²) *Il bottone di rosa. Commedia in tre atti*, Milano, Soc. Ed. Milanese (trad. V. Almanzi).

RENÉE

- 1892 *Renata. Dramma in cinque atti*, Milano, Treves (trad. V. Bersezio).

THÉRÈSE RAQUIN

- 1879 (1880²) *Teresa Raquin. Dramma in quattro atti*, Bologna, Società Editrice.
1893 *Teresa Raquin. Dramma in quattro atti*, Bologna, Brugnoli e Figli.
1925 *Teresa Raquin. Dramma in quattro atti*, Milano, Cesati.

Émile Zola a été, de son vivant, l'un des romanciers les plus lus dans le monde, grâce à la diffusion rapide de ses romans ; on continue à le traduire. Ce volume, qui recueille les actes du colloque *Traduire Zola, du XIX^e siècle à nos jours*, rassemble les contributions de chercheurs et de traducteurs. Il a été conçu comme une enquête sur les pratiques de transmission, de transferts d'une langue à l'autre, ainsi que du textuel au transmédiat. Plusieurs pistes de réflexion ont été ouvertes, la première étant évidemment celle de l'approche linguistique. Zola, qui se destinait à la poésie et dut renoncer à la forme versifiée, est resté poète en devenant romancier ; celles et ceux qui ont traduit son œuvre ont donc dû travailler sur la matière sonore, le rythme et les images, pour tenter d'en restituer la force. À l'approche linguistique s'est ajoutée une réflexion sur les adaptations des romans en fonction des cultures d'accueil, ainsi qu'une étude socio-culturelle menée sur quelques traducteurs et traductrices. Enfin, le potentiel d'exploitation visuelle des romans de Zola a été rappelé par l'analyse de plusieurs exemples de remédiations relevant de domaines variés : peinture, dessin, cinéma, cinéroman.

Tatiana Antolini-Dumas, Irini Apostolou, Maria Bîrnaz, Andrea Calzolari, Silvia Disegni, Bruna Donatelli, Hans Färnlöf, Marina Geat, Sophie Guermès, Dominique Legallois, Rosa Lombardi, Valerie Minogue, Henri Mitterand, Chantal Morel, Brian Nelson, Giulia Parma, Piotr Śniedziewski, Kyoko Watanabe