

*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 aiguïsent 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 comunista 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, étrange 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.