

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

Silvia Disegni<sup>1</sup>

### 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*<sup>2</sup> (le quotidien libéral particulièrement lu dans la nouvelle capitale d'Italie et dans le centre Sud) en cent quatre-vingt-quatre feuilletons 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 1896<sup>3</sup>. Il est donc de quelques mois postérieur à la publication du roman dans *Le Journal*

---

<sup>1</sup> Università di Napoli-Federico II.

<sup>2</sup> *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 feuilletons 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).

<sup>3</sup> 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* »<sup>4</sup>, 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 Camerini dans une lettre à l'écrivain du 2 octobre 1881. Le critique qui œuvra tellement pour la diffusion, la reconnaissance de Zola

<sup>4</sup> 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*<sup>5</sup>. 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 régionaux<sup>6</sup>.

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 temps<sup>7</sup> ? 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

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> 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 Zola<sup>8</sup>, 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*<sup>9</sup>. 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

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> 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 français<sup>10</sup> et étrangers en leur demandant parfois de faire figurer l'information en note à

<sup>10</sup> Dans le contrat stipulé par Zola avec Fasquelle le 1<sup>er</sup> 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 »<sup>11</sup>. 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 introduction<sup>12</sup>. 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 1880<sup>13</sup>.

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 Camerini 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 »<sup>14</sup>. Aussi y demandait-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

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

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

<sup>13</sup> 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 Pravioux, Paul Ackker, Yvette Prost, André Lichtenberger, Paul Margueritte. Dans cet article de sociologie littéraire consacré aux écrivaines italiennes du XIX<sup>e</sup> 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.

<sup>14</sup> 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 Bideri<sup>15</sup> : 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

<sup>15</sup> 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*<sup>16</sup>

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

<sup>16</sup> 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 Bocasso<sup>17</sup>, 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<sup>er</sup> 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 contemporain<sup>18</sup> : 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 1966<sup>19</sup>. 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 feuilletons dans les journaux et dans de multiples traductions dans les autres langues, à des milliers et des milliers d'exemplaires »<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Il appartenait à l'ordre mineur des « Servi di Maria ».

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

<sup>19</sup> 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 ».

<sup>20</sup> 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*<sup>21</sup> poussent à croire que le *votum* de Tripepi, 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<sup>e</sup> 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

<sup>21</sup> 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 ecclésiastique<sup>22</sup>, 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 »<sup>23</sup>, 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

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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 réprouvés 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 *consulatore* : 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 réprouvée. 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*<sup>24</sup>

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

<sup>24</sup> 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)<sup>25</sup>.

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).

<sup>25</sup> 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 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 incises 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)<sup>26</sup>.

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

<sup>26</sup> 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 « *sovrànità* » 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 *sovrànità* temporale al papa o non lasciargli che la *sovrànità* 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.