

Traduire Zola : une question de voix

Brian Nelson¹

ABSTRACT

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

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

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

¹ Monash University, Melbourne.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ *Ibid.*, p. 103-104.

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

⁸ *Ibid.*, p. 487.

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

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

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

Voici un passage caractéristique :

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

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

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

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

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 579.

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

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

Voici la traduction que je proposerais :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ ZOLA, *L'Assommoir*, cit., p. 558.

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

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

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

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

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

Je proposerais quelque chose du genre :

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ ZOLA, *L'Assommoir*, cit., p. 570.

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

¹⁹ ZOLA, *L'Assommoir*, cit., p. 581.

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

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

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

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

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