

Introduction

À Halina Suwała, in memoriam¹

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

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

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

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

³ *Ibid.*, p. 30-31.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bruna Donatelli et Sophie Guermès