

*Anna Kaczmarek*  
Université d'Opole

**LA SEXUALITÉ, LA MÉTAPHORE ET  
LA DIFFÉRENCE DES CULTURES : À L'EXEMPLE DE *LA CURÉE*  
D'ÉMILE ZOLA ET SA TRADUCTION POLONAISE**

“Sexuality, metaphor and cultural differences – example of *La Curée* by Émile Zola”

**SUMMARY** – In the literature of the 19<sup>th</sup> century, sexuality may be painted only in an indirect way, through allusions or metaphors. In Émile Zola's *La Curée*, plants in a greenhouse express and symbolize the character's desire. However, the force of the original image is completely lost in the Polish translation, made in the 1950s. Being a product of the Communist period, this text doesn't take into consideration the cultural aspect of the process of translation. An attempt to imitate the lexical and syntactic structure is made at the cost of pictorial description, characteristic of Zola's prose. Therefore, the most beautiful fragments of French novel remain nearly unknown to Polish readers.

**KEYWORDS** – Zola, *Curée*, Polish translation, metaphor, sexuality, cultural difference

„Seksualność, metafora i różnice kulturowe na przykładzie *Zdobyczy* Emila Zoli i jej polskiego tłumaczenia”

**STRESZCZENIE** – W dziewiętnastowiecznej literaturze seksualność może być przedstawiona tylko w sposób pośredni – poprzez aluzje i metafory. W *Zdobyczy* Emila Zoli rośliny w szklarni wyrażają i symbolizują pragnienia postaci. Siła pierwotnego obrazu została jednak całkowicie zatracona w polskim przekładzie, powstałym w 1950 roku. Będąc wytworem komunistycznych realiów, tekst ten nie bierze pod uwagę kulturowego aspektu procesu tłumaczenia. Próba wiernego oddania warstwy leksykalnej i syntaktycznej odbywa się w nim kosztem charakterystycznej dla Zoli „malarzkości” opisu, co powoduje, że najpiękniejsze fragmenty dzieła pisarza pozostają w zasadzie nieznanymi polskim czytelnikom.

**SŁOWA KLUCZOWE** – Zola, *Zdobyczy*, polski przekład, metafora, seksualność, różnica kulturowa

### **1. Une image « plus ou moins conforme » à l'original**

On le sait bien, depuis Wittgenstein : nous communiquons à travers notre culture, chaque texte est donc un objet culturel. Ainsi, la tâche du traducteur moderne dépasse le simple décodage du texte original et son encodage consécutif dans la langue cible ; elle consiste désormais à jouer le rôle d'intermédiaire culturel qui doit élucider ce qui rend difficile la réception de la vision du monde véhiculée par l'original. Car « [...] [o]n admet, aujourd'hui, qu'il y a des 'cultures'

[...] profondément différentes, qui constituent non pas autant de ‘visions du monde’ différentes, mais autant de ‘mondes’ réels différents [...] »<sup>1</sup>.

Par conséquent, la traduction est un acte particulier de communication, une « activité socioculturelle régie par des normes [...] [et, en même temps,] un comportement »<sup>2</sup>. C’est grâce à elle que s’opère la transmission d’information d’un texte à l’autre, compte tenu de toute une série de facteurs extralinguistiques dont le plus important est la différence culturelle entre le récepteur de l’original et le récepteur de la traduction. Ainsi,

[t]raduire est une opération qui a pour but de fabriquer, sur le modèle d’un texte de départ, un texte d’arrivée dont l’information soit dans chacun de ses aspects : référentiel, pragmatique, dialectal, stylistique – aussi proche que possible de celle contenue dans le texte de départ<sup>3</sup>.

Or, il est rare que la traduction d’une œuvre soit aussi conforme à l’original que le veut cette définition. Le traducteur devant prendre en considération le « bagage cognitif » du lecteur potentiel, son savoir extralinguistique, encyclopédique, il est d’habitude admis que l’on fait promouvoir ce qui se vend bien, donc ce qui s’adresse – et s’adapte – à la majorité. Ainsi, une traduction qui garderait trop d’éléments de l’original et choquant par son altérité risque de ne pas être considérée comme « bonne », celle qui se « lit bien » et qui reste abordable pour un lecteur moyen. Par conséquent, il arrive souvent que le traducteur transpose « en gros », « plus ou moins » l’image originelle, ayant recours à des retouches discrètes, des omissions, des modifications qui, en apparence innocentes, sont pourtant capables de changer radicalement l’image de départ et d’en déformer le sens.

Les traductions polonaises des *Rougon-Macquart* de Zola, dont celle de *La Curée*, semblent être, sous certains aspects, un exemple de cette opération de traduction « plus ou moins » exacte du texte de départ. Nous risquerions même l’hypothèse que la qualité de ces traductions a largement contribué à la méconnaissance de plusieurs volumes du cycle qui méritent pourtant bien d’être lus. En fait, à part *Germinal*, *Nana* (dont on connaît surtout les titres) et quelques autres romans, plus « légers » (*Une Page d’amour*, *Au bonheur des dames*), l’œuvre de Zola fait généralement partie de la littérature reléguée au grenier. Traduite pour la dernière fois vers la fin des années 50, elle n’a jamais été retraduite. Le principe de traduction « plus ou moins » exacte étant alors largement utilisé, la qualité de la traduction laisse à désirer ; par conséquent, les plus

<sup>1</sup> G. Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 59.

<sup>2</sup> R. Solová, *La Sociologie au service du traductologue. À la recherche des normes en traduction*, in : A. Kieliszczyk, E. Pilecka (dir.), *Perspective interdisciplinaire des études françaises et francophones*, Łask, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, 2009, p. 189-195.

<sup>3</sup> C. Tatilon, *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*, Toronto, Éd. Du GREF, 1986, p. 13.

belles pages de plusieurs romans zoliens – y compris *La Curée* – restent totalement ignorées, même par les amateurs du roman du XIX<sup>e</sup> siècle.

## 2. La traduction, l'histoire et l'étiquetage

Tous les vingt volumes des *Rougon-Macquart* ont été traduits entre 1956 et 1958<sup>4</sup> ; la traduction de *La Curée*, par Krystyna Dolatowska, date de 1956. Cette seconde décennie après la guerre est une période où la prose française occupe, dans le champ de traduction, une place qu'elle n'avait jamais occupée auparavant<sup>5</sup> : si, au siècle des Lumières, la littérature française était la référence principale dans tous les domaines de la science et de la culture, la connaissance générale de la langue française parmi les classes cultivées rendait alors les traductions inutiles. L'intérêt pour les traductions des classiques français après 1953 s'explique, entre autres, par le « dégel » post-stalinien. De plus, Zola, quant à lui, est alors considéré comme un des grands auteurs qui partagent la vision marxiste de l'histoire et qui critiquent le capitalisme, ce qui rend son œuvre – ou, du moins, une partie de ses écrits –, parfaitement conforme à l'idéologie en vigueur. En effet, il compte à cette époque parmi les classiques les plus souvent édités, et *Germinal* bat les records de tirages.

Or, comme on l'a remarqué déjà au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>, si l'original reste « jeune », les traductions « vieillissent » ; le processus de traduction est donc une opération historique : « Toute traduction est historique [ ... ] .[Elle n'est pas] séparable [ ... ] de la culture, de l'idéologie, de la littérature, dans une société donnée, à un moment de l'histoire donnée. [ ... ] »<sup>7</sup>. Ainsi, avec l'affaiblissement de l'idéologie communiste, Zola disparaît progressivement du marché de l'édition, et le changement de système politique et social en Pologne après 1989 semble ôter à ses livres le droit même de « rester jeunes ».

*Germinal* ayant fait du romancier un grand nom de la littérature « engagée », révélant les horreurs du capitalisme, cette catégorisation empêche de voir en lui un excellent peintre de la réalité de son époque. D'ailleurs, cet aspect n'intéresse pas ceux qui se croient orientés vers le progrès et qui rompent délibérément avec le passé bourgeois et capitaliste. La critique de l'époque a donc tendance à considérer une partie des romans zoliens comme des ouvrages de second rang,

<sup>4</sup> Bien évidemment, il existe des traductions antérieures des romans zoliens, datant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, publiées, entre autres, dans Wydawnictwo Przegląd Tygodniowy (1895). Notre esquisse s'intéresse pourtant à celles faites dans les années 50 du XX<sup>e</sup> siècle, répertoriées dans *Bibliografia literatury tłumaczonej na język polski w latach 1945-1976*, t. I, Warszawa, Czytelnik, 1977.

<sup>5</sup> E. Skibińska, *Kuchnia tłumacza*, Kraków, Universitas, 2008, p. 94-97.

<sup>6</sup> M. Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, P.U. de Lille, 1992, p. 264.

<sup>7</sup> P. Bensimon, « Présentation », in : *Retraduire, Palimpsestes*, 1990, n° 4, p. IX.

une distraction peu ambitieuse d'un écrivain engagé, voire un simple un exercice du naturalisme qui, démodé, ne trouve plus aucune place parmi les belles lettres<sup>8</sup>. Par conséquent, un grand nombre d'exemplaires des romans zoliens se couvrent de poussière sur les rayons des librairies.

Or, ce qui se perd suite à cette étiquette d'écrivain « politique », c'est un des traits les plus intéressants de son style, à savoir la picturalité de ses images romanesques. Elle est bien visible dans les nombreux fragments de ses œuvres qui portent sur la sexualité et la sensualité. *La Curée* en constitue un excellent exemple.

### 3. La métaphore, un moyen d'exprimer l'indécent

Le XIX<sup>e</sup> siècle est une époque qui, ménageant une décence publique et un libertinage privé, glorifiant la chasteté féminine et promouvant en même temps les bordels, reste obsédée par la sexualité qu'elle « sue », comme dirait Zola, mais qu'elle écarte soigneusement de la littérature. L'interdit imposé à la représentation littéraire de tout acte érotique fait qualifier de « pornographique » toute œuvre qui ne le respecte pas. Zola écrit à ce propos : « Notre siècle [...] [est] d'autant plus hypocrite que ses vices se sont civilisés davantage [...]. La morale ayant été mise à dissimuler le sexe, on a déclaré le sexe infâme »<sup>9</sup>. Partisan de la « naturalisation » du corps et de la sexualité qu'il considère comme des éléments indispensables de l'image de l'« animal humain » qui l'intéresse en tant que naturaliste, il s'oppose délibérément à l'idéalisation du corps et aux censures classiques et romantiques. En effet, ses *Rougon-Macquart* sont, dans une grande mesure, une histoire charnelle, et *La Curée* en constitue une des notes les plus fortes.

Dans les notes préparatoires du roman, Zola écrit : « L'Empire a déchaîné [...] [une] orgie d'appétits et d'ambitions. Soif de jouir, et de jouir par la pensée surmenée, et par le corps surmené »<sup>10</sup>. Comme *Nana*, *La Curée* est un roman de l'excès : *Nana* ayant montré le monde de la prostitution « officielle », *La Curée* peint celui de la débauche « décente ». L'histoire de Renée Saccard, une grande mondaine qui cherche en vain à assouvir ses désirs toujours plus aigus, a pour

<sup>8</sup> À propos de la critique du naturalisme dans les années 1950 en Pologne, voir par exemple l'ouvrage de L. Lachowiecki et al., *Polski socrealizm. Antologia publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1948-1957*, vol. 1-3, Warszawa, Almapress, 1988. Les textes recueillis dans cette anthologie traitent le naturalisme, par exemple, de « littérature du déclin, avec son opacité et sa pourriture thématique et formelle » („literatura schyłkowa, z całym jej tematycznym i formalnym mętniactwem i rozkładem” ; c'est nous qui traduisons).

<sup>9</sup> É. Zola, *Le Roman naturaliste. Anthologie*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 110-111.

<sup>10</sup> É. Zola, in : H. Mitterand (éd.), *Les Manuscrits et les dessins de Zola*, t. II, *Les Racines d'une œuvre*, Paris, Textuel, 2002, p. 273.

fond le monde des nouveaux-riches dont les fortunes sont bâties sur la spéculation financière : un vrai « carnaval de dégénérescence »<sup>11</sup>.

Si le romancier se moque de la bienséance bourgeoise, il impose pourtant une contrainte esthétique à la représentation littéraire de la sexualité : elle est possible pour lui à condition qu'elle s'accompagne du talent. Autrement dit, il faut certes parler de « la chose », sans pourtant tomber dans le piège d'un langage trop « cru », trop explicite. Le moyen qui lui permet – en apparence – de rester dans les cadres d'écrivain « décent », selon les critères de l'époque, c'est la métaphore.

Chez Zola, « la description d'un paysage se substitue souvent à la relation de l'acte érotique. [...] Le paysage métaphorise la sexualité qui ne saurait s'énoncer de façon explicite dans le récit »<sup>12</sup>. Cette remarque s'applique aussi parfaitement à d'autres éléments de l'univers romanesque que Zola « sexualise » de manière métaphorique. Dans le cas de *La Curée*, il s'agit des plantes de la serre de Renée et de la serre elle-même ; il n'est pas injuste de dire qu'on ne comprendra pas l'héroïne sans voir ce lieu et l'effet qu'il produit sur elle.

#### **4. Traduttore traditore : la métaphore de la sexualité au fil du texte original et de sa traduction polonaise**

La métaphore est traduisible dans la mesure où il existe un champ sémique commun aux deux langues impliquées dans le processus de la traduction. Or, la comparaison des versions originales de quelques fragments de *La Curée* portant sur la sexualité avec leurs traductions polonaises montre nettement que la force de l'image évoquée par la métaphore n'est point la même dans les uns et les autres. Certes, « [d]ans la pratique, la traduction sera bien sûr toujours partielle. Comme tout acte de communication, elle comportera un certain degré d'entropie, autrement dit une déperdition d'information »<sup>13</sup>. Cependant, si Zola arrive à créer des images apparemment innocentes, même fades, mais en réalité très fortes et très suggestives ; s'il n'a pas besoin de représenter « crûment » l'acte sexuel pour en rendre la vérité au lecteur, ce n'est pas le cas dans la traduction. Chez Zola, le désir s'exprime à travers l'imaginaire ; le texte polonais fait disparaître cette ambiance particulière qui laisse les lecteurs exercer librement leur imagination, créée par les mots chargés de dénotations et de connotations érotiques. On aboutit à des fragments lourds et fatiguants que le lecteur saute, cherchant la suite de l'action à laquelle les fragments en question semblent ne pas contribuer, voire en être détachés.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> S. Collot, *Les Lieux du désir : topologie amoureuse chez Zola*, Paris, Hachette, 1992, p. 4.

<sup>13</sup> J.-P. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot 1979, p. 17.

Le fragment suivant de *La Curée* nous fera office d'échantillon représentatif pour illustrer nos propos :

Un amour immense, un besoin de volupté, flottait dans cette nef close, où bouillait la sève ardente des tropiques. La jeune femme était prise dans ces noces puissantes de la terre, qui engendraient autour d'elle ces verdure noires, ces tiges colossales ; et les couches âcres de cette mer de feu, cet épanouissement de forêt, ce tas de végétations toutes brûlantes des entrailles qui les nourrissaient, lui jetaient des effluves troublants, chargés d'ivresse. A ses pieds, le bassin, la masse d'eau chaude, épaissie par les suc des racines flottantes, fumait, mettait à ses épaules un manteau de vapeurs lourdes, une buée qui lui chauffait la peau, comme l'attouchement d'une main moite de volupté. Sur sa tête, elle sentait le jet des Palmiers, les hauts feuillages secouant leur arôme. Et [...] c'étaient surtout les odeurs qui la brisaient. Un parfum indéfinissable, fort, excitant, traînait, fait de mille parfums : sueurs humaines, haleines de femmes, senteurs de chevelures, et des souffles doux et fades jusqu'à l'évanouissement, étaient coupés par des souffles pestilentiels, rudes, chargés de poisons. Mais, dans cette musique étrange des odeurs, la phrase mélodique qui revenait toujours, dominant, étouffant les tendresses de la Vanille et les acuités des Orchidées, c'était cette odeur humaine, pénétrante, sensuelle, cette odeur d'amour qui s'échappe le matin de la chambre close de deux jeunes époux<sup>14</sup>.

Il est très intéressant d'observer comment le talent poétique de Zola, son penchant à la picturalité et l'idée sous-jacente de synesthésie, omniprésente dans son toute son œuvre<sup>15</sup>, l'emportent ici sur son ambition de créer un « document objectif » de son époque. En effet, les descriptions des éléments véhiculant ce qui ne doit pas être dit explicitement n'ont rien à voir avec l'esthétique naturaliste. En abordant la thématique érotique, Zola se transforme ; le chroniqueur perspicace de la réalité sociale du Second Empire devient un peintre impressionniste dont la vision monumentale change le monde de ses romans en tableaux vivants, comme le veut le fameux hémistiche d'Horace : *ut pictura poesis*.

Sans même entrer à fond dans le texte, on voit que cette description abonde en vocabulaire appartenant au champ lexical de la sexualité et de la sensualité : à côté des substantifs (*volupté, sève, noces, attouchement, arôme, parfum, haleine, senteur, souffle, évanouissement, odeur, tendresse*), on y trouve des adjectifs (*ardent, brûlant, troublant, chaud, lourd, moite, étouffant, excitant, pénétrant, sensuel*) et des verbes (*engendrer, chauffer, sentir*) qui font allusion à l'amour charnel. L'analyse de la traduction polonaise du fragment en question permet d'observer des inexactitudes assez frappantes, des adoucissements, voire des omissions de parties entières du texte original. Prenons quelques exemples.

<sup>14</sup> É. Zola, *La Curée*, Paris, Fasquelle, 1978, p. 64-65.

<sup>15</sup> Dans *La Curée*, la présence récurrente du vocabulaire relatif à tous les sens, et, en particulier, à ceux d'odorat et de toucher, fait que, comme le dirait Baudelaire, « les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Il en est de même pour les autres romans de la série des *Rougon-Macquart*.

Ogrom miłości, potrzeba rozkoszy unosiła się w tej zamkniętej nawie, gdzie wrzały gorące soki tropikalnych roślin. Potężna noc miłosna ziemi, noc, której owocem była ta głęboka zieleń, te olbrzymie łodygi naokół, zagarnęła młodą kobietę<sup>16</sup>.

L'*amour immense* de l'original est très certainement l'amour charnel, et l'adjectif *immense* évoque plutôt la puissance de l'émotion que les dimensions quelconques. Ainsi, en polonais, on attendrait plutôt le mot *potęga* que *ogrom*. De même, étant donné le champ lexical en question, le mot polonais *potrzeba* semble moins approprié ici que *pragnienie* (*désir*). Le verbe *flotter* véhicule certes l'idée d'être suspendu en l'air, mais aussi celle de bouger, de remuer sans contrôle, d'être percevable mais difficile à définir, à saisir ; avec le mot polonais *unosić się*, ce verbe redevient très « physique », et tout le sens figuré disparaît.

Une perte sémantique peut être observée aussi pour la formule *gorące soki*, équivalent de *la sève ardente* : non seulement le mot *ardent* est plus fort sémantiquement que le mot *gorący* (*chaud*), mais la traduction fait disparaître l'allusion biblique, celle au buisson ardent (= qui est en feu, qui brûle). L'adjectif polonais *rozpalony*, se référant en même temps au feu et à la fièvre (ici, fièvre de désir), y serait dans doute plus adéquat. La combinaison de mots *potężna noc miłosna ziemi* semble ratée au niveau de collocation, et le verbe *engendrer*, très fort sémantiquement puisque véhiculant l'idée de concevoir, de transmettre la vie, n'apparaît pas du tout dans la traduction : la traductrice a choisi de l'atténuer par la formule *być owocem czegoś* (*être le fruit de*), ce qui affaiblit considérablement la force de l'image.

De pareilles remarques s'imposent lors de la lecture de la suite du fragment en question en version polonaise ; vu leur caractère récurrent, nous ne faisons que les signaler.

Cierpkie warstwy tego ognistego zalewu, bujny rozkwit lasu, nawał roślin rozpalonych żarem trzewi, co je żywiły, słały ku niej wyziewy niepokojące, które odbierały przytomność. [...] Nad głową wyczuwała strzelistość palm i ich aromat.

*Ognisty zalew*, équivalent de *couches âcres*, est un exemple de déplacement de sens : entre les deux sens du mot *couches*, la traductrice a choisi le premier, celui de 'substance étalée sur une surface', sur lequel elle a bâti sa métaphore (plusieurs couches superposées, donc un flux, une masse, une vague de verdure) ; or, toujours en raison du champ lexical auquel se réfère notre analyse, il aurait fallu penser au second, celui de 'enfantement'. Quant à la formule *chargés d'ivresse*, rendue en polonais par *które odbierały przytomność*, on peut remarquer que le mot *ivresse* désigne souvent chez Zola une sorte de folie,

<sup>16</sup> E. Zola, *Zdobycz*, tłum. K. Dolatowska, Warszawa, PIW, 1956, p. 41. Toutes les citations en polonais se réfèrent à cette édition.

surtout sensuelle ; ici, vu l'intensité de l'odeur et l'humidité de l'air, on peut facilement s'imaginer un effet semblable à celui d'une boisson alcoolique. Ainsi, l'expression idiomatique polonaise *uderzać do głowy (jak trunek)* aurait été une solution tout à fait acceptable.

Basen u jej stóp, woda ciepła, zgęstniała od soku pływających w niej pędów, spowijała jej ramiona płaszczem ciężkiego oddechu, mgłą, co rozgrzewała skórę niby dotyk dłoni zwilgotniałej od rozkoszy. [...] [O]d wszystkiego bardziej wprawiała ją w zamęt zapachy. Woń nie dająca się określić, silna, podniecająca, unosiła się tu, złożona z tysiąca woni: potu ludzkiego, oddechu kobiet, zapachu włosów. Tchnienia łagodne i mdłe, tak że robiło się słabo, mąciły nagle tchnienia zatruć, ostre, jadowite. Lecz w tej dziwacznej muzyce zapachów, melodyjną frazą, która powracała stale, tłumiąc, zagłuszając słodycz drzewa waniliowego i cierpkość orchidei, była owa woń ciała ludzkiego, przejmująca, zmysłowa, woń miłości, jaka dobywa się rankiem z zamkniętej sypialni dwojga młodych małżonków.

Une perte sémantique grave due à la disparition d'un mot important peut être observée dans l'image du bassin : chez Zola, il *fumait* (idée de vapeur qui flotte dans l'air en lui ôtant sa transparence), ce qui n'est point rendu dans la traduction ; on aurait pu mettre *z sadzawki unosił się opar*. La traductrice n'échappe d'ailleurs ni aux calques (le *bassin* zolien n'est évidemment pas *basen* mais plutôt *oczko wodne, sadzawka, zbiornik*) ; ni aux structures syntaxiques bizarres (la séquence *Basen u jej stóp, woda ciepła, zgęstniała od soku pływających w niej pędów, spowijała jej ramiona... etc.*, se lit mal en polonais, ne suivant pas le rythme ordinaire de la phrase) ; ni à la redondance (résultant d'ailleurs d'un calque : *deux jeunes époux* paraît redondant déjà dans le texte original, d'où *dwojga młodych małżonków* l'est aussi) ; ni, finalement, aux faux amis (une phrase *mélodique* n'est pas forcément une phrase *mélodieuse*, ce qui fait s'attendre, dans la traduction, à *fraza melodyczna* et non *melodyjna*).

Mais, ce qui frappe le plus dans la traduction en question, c'est une sorte de « surinterprétation », toujours péjorative, de certaines expressions et formules de l'original. Par exemple, dans *cette musique étrange des odeurs*, l'adjectif *étrange* n'a pas de connotation négative : Zola ne veut certainement pas dévaloriser la symphonie des odeurs ; cette dévalorisation est pourtant très nette dans l'adjectif polonais *dziwaczny*. On aurait pu rendre ce mot par *przedziwny* qui véhicule l'idée d'étonnement et d'admiration sans aucun aspect négatif.

## 5. Conclusion : une traduction négligente ? timide ? pudique ?

À l'époque où la traduction en question de *La Curée* a été faite, la dimension culturelle de la traduction n'était pas encore considérée comme un des facteurs les plus importants déterminant la qualité de la traduction. Elle ne constituait guère l'objet de réflexion, ce dont témoigne, dans le roman en question, l'absence

totale de notes explicatives de la traductrice, concernant les noms propres et les phénomènes susceptibles de poser des problèmes au lecteur moyen, ignorant la réalité française du second XIX<sup>e</sup> siècle. En 1956, on ignorait que « le dialogue interculturel [...] n'est possible que si les différentes cultures, les cultures différentes apprennent à s'écouter, dans une attitude d'ouverture et de tolérance. Apprendre à s'écouter mutuellement, cela signifie aussi apprendre à se lire mutuellement. À se lire correctement. Et cela n'est globalement possible que si l'Autre est bien traduit [...] »<sup>17</sup>. On pourrait donc se demander s'il est juste d'appliquer les critères d'aujourd'hui pour passer sous la loupe une traduction faite il y a une soixantaine d'années. Or, il s'avère, nous semble-t-il, que c'est justement le regard de la perspective actuelle, tenant compte de l'importance des phénomènes culturels dans la traduction, qui permet de formuler, pour brève que soit notre analyse, quelques remarques concernant la qualité du texte polonais du roman zolien qui nous intéresse.

Notons d'abord que la traductrice essaie de suivre l'original mot à mot, surtout au niveau syntaxique ; par conséquent, le lecteur de la traduction se heurte parfois contre la lourdeur des phrases dont la syntaxe ne correspond pas toujours à la nôtre. La traductrice omet les mots qu'elle trouve peu importants, ce qui mène à des pertes sémantiques parfois très graves. Elle n'ajoute jamais rien, même si un ajout aurait pu contribuer à la picturalité de l'image. Tâchant de garder le plus possible la structure de l'original, elle semble hésiter à effectuer des modifications grammaticales quelconques. On est frappé aussi par des automatismes comme *basen* pour *bassin* ou *fraza melodyjna* pour *phrase mélodique*. Enfin, elle semble avoir peur des mots « crus » que Zola utilise pour renforcer son image (comme *engendrer*).

Ensuite, il faut dire que la traductrice, comme le veut Lawrence Venuti, essaie d'intervenir le moins possible, de rester « invisible ». Pourtant, en se refusant le droit d'intervention, elle ôte à son texte certaines caractéristiques propres au texte zolien. Chez Zola rien n'est fortuit, et les passages descriptifs métaphoriques contribuent au comportement des protagonistes et à leur évolution. Face à la force délibérée de l'image zolienne, le texte polonais ne produit pas le même effet sur le lecteur : ce qui, dans l'original, était courageux, sensuel, ardent, ce qui formait une image cohérente et exerçait une influence sur l'imagination, devient, dans la traduction, bizarre, presque incompréhensible et quasi inimaginable dans sa totalité, mettant en doute le principe de l'équivalence textuelle. Cette observation s'applique à maints autres fragments du texte du roman décrivant les amours incestueux de Renée et de Maxime ; prenons-en un autre exemple :

<sup>17</sup> F. Wuilmart, fondatrice et directrice du Centre européen de traduction littéraire (CETL), *La traduction littéraire : qualité et formation*. URL : [http://www.langue-francaise.org/Bruxelles/La\\_traduction\\_litteraire\\_Francoise\\_Wuilmart.pdf](http://www.langue-francaise.org/Bruxelles/La_traduction_litteraire_Francoise_Wuilmart.pdf), accès le 04/01/2013.

Et, au milieu de la peau noire, le corps de Renée blanchissait, dans sa pose de grande chatte accroupie, l'échine allongée, les poignets tendus, comme des jarrets souples et nerveux. Elle était toute gonflée de volupté [...]. Elle guettait Maxime [...] et, de temps à autre, elle se penchait brusquement, elle le baisait de sa bouche irritée [...] Elle n'était plus qu'une fille brûlante de la serre<sup>18</sup>.

Ce fragment est traduit comme suit :

Pośrodku czarnej skóry niedźwiedziej białała postać Renaty, przyczajonej kotki [la phrase suivante, de « dans » à « nerveux », n'apparaît pas du tout]. Cała była nabrzmiąta rozpustą [...] Czyhała na Maksyma [...] Od czasu do czasu pochylała się gwałtownie i całowała go rozjątrzonymi wargami. [...] Była już tylko płomienną córką cieplarni<sup>19</sup>.

On pourrait se demander, en lisant la traduction de ce fragment, si l'on assiste à une scène d'amour ou bien à celle de guerre, comprenant la chasse à l'ennemi (*przyczajonej, czyhała*), la rancune qu'on lui porte (*rozjątrzonymi*), des actions momentanées et imprévisibles (*gwałtownie*).

Il est évident que les choix opérés par la traductrice peuvent relever aussi bien de l'esthétique que de la dimension historique de la traduction. Depuis des décennies, on était persuadé que le polonais manque de terminologie érotique à proprement parler et glisse souvent dans l'obscène, adouci parfois par des euphémismes plus ou moins réussis, ou bien dans le langage médical<sup>20</sup>. Dans la Pologne communiste, la censure portant sur l'érotisme était peut-être même plus rigoureuse que celle concernant la politique. Le système communiste étant en effet très pudibond, les dictionnaires de la langue polonaise publiés après la Seconde guerre mondiale manquaient aussi bien de terminologie sexuelle *stricto sensu* que de métaphores portant sur ce domaine. Ainsi, il n'est pas injuste de constater que, si la culture bourgeoise française du second XIX<sup>e</sup> siècle et la culture de la Pologne socialiste des années 1950 se correspondent en ce qui concerne leur pudibonderie, les traducteurs des romans zoliens disposaient pourtant de moyens assez limités pour appliquer en pratique le principe de Clément d'Alexandrie : « Que l'homme n'ait pas honte de nommer ce que Dieu lui-même n'eut pas honte de créer ».

Il n'empêche que « ce qui, dans la version [originale] sonnait énergique, fort, ce qui s'enfermait dans les cadres d'un rythme dynamique, parfois coupé ou saccadé, s'affouille, dans la traduction polonaise, dans un balancement

<sup>18</sup> É. Zola, *La Curée*, *op. cit.*, p. 263-264.

<sup>19</sup> E. Zola, *Zdobycz*, *op. cit.*, p. 171-172.

<sup>20</sup> En effet, le *Dictionnaire des sexualismes polonais*, par Jacek Lewinson, qui prouve que ce manque de vocabulaire érotique n'est qu'un lieu commun, date seulement de 1999. Voir J. Lewinson, *Słownik seksualizmów polskich*, Warszawa, Książka i Wiedza, 1999 (plus de 10000 entrées).

maladroit [...] »<sup>21</sup>. S'il est vrai que la traduction de la prose se situe à un niveau supérieur par rapport à celle de la poésie, étant donné que le traducteur doit aboutir à une équivalence non seulement des lexèmes particuliers, des groupes sémantiques, mais des images entières créées par des parties respectives du texte<sup>22</sup>, la traductrice de *La Curée* semble abandonner le principe de rendre l'image par l'image et se concentre sur l'équivalence lexicale et syntaxique au détriment de la valeur et de la force textuelles. S'il nous est permis d'emprunter une expression au langage de la peinture, si cher à Zola, la traduction polonaise de *La Curée* offre au lecteur une aquarelle censée copier un tableau peint en huile. Certes, les deux se ressemblent, au point qu'on reconnaisse facilement les éléments de l'original dans la copie ; néanmoins, cette dernière, au lieu de familiariser le lecteur avec l'original, d'éveiller en lui la curiosité, l'envie de connaître plus profondément la culture qu'il véhicule, l'en éloigne et le décourage, compromettant ainsi la mission du traducteur conscient de son rôle culturel.

<sup>21</sup> K. Kralkowska-Gątkowska, „Zagadki „De profundis” Stanisława Przybyszewskiego (auto-przekład autoerotycznej powieści)”, in : *Topika erotyczna w przekładzie*, red. P. Fast, Katowice, Wydawnictwo Śląsk, 1994, p. 147. C'est nous qui traduisons.

<sup>22</sup> Cf. B. Sienkiewicz, „‘Obrazy języka’ w tłumaczeniu prozy powieściowej”, in : *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, red. E. Balcerzan, Ossolineum / Wydawnictwo PAN, 1984, p. 228-230.