

Thèse de Doctorat

Yanna GUO

*Mémoire présenté en vue de l'obtention du
grade de Docteur de l'Université de Nantes
sous le sceau de l'Université Bretagne Loire*

École doctorale : Sociétés Cultures Échanges (SCE - 496)

Discipline : Lettres et langages

Spécialité : Littératures comparées

Unité de recherche : L'AMo (L'Antique, Le Moderne - EA 4276)

Soutenue le 20 mai 2016

LU XUN EN FRANCE (1926-2015)

Étude historique et critique des traductions françaises de l'œuvre de Lu Xun

JURY

Rapporteurs :

Raoul David FINDEISEN, Professeur des universités, Univerzita Komenského v Bratislave, Universität Wien
Isabelle RABUT, Professeur des universités, Institut National des Langues et Civilisations Orientales

Directeur de Thèse :

Christine LOMBEZ, Professeur des universités, Université de Nantes

Co-encadrant de Thèse :

Philippe POSTEL, Maître de conférences, Université de Nantes

Thèse de Doctorat

Yanna GUO

Lu Xun en France (1926-2015) Étude historique et critique des traductions françaises de l'œuvre de Lu Xun

Lu Xun in France (1926-2015) Historical and Critical Study of French Translations of Lu Xun's Works

Résumé

À l'orée du XX^e siècle, époque charnière de l'histoire intellectuelle et littéraire de l'Empire du Milieu, Lu Xun apparaît comme l'écrivain chinois emblématique : il est l'auteur moderne le plus traduit hors des frontières chinoises, notamment en France. La traduction de son œuvre n'y a été que très peu étudiée cependant, d'où l'objet de notre thèse qui se propose d'analyser, à travers une critique historique et traductologique, le parcours quasi-centenaire de l'œuvre de cet auteur en France. Depuis 1926, de nombreuses traductions paraissent grâce aux efforts conjugués des traducteurs chinois et français et ce, sur divers supports et selon des rythmes de parutions différents. Le panorama des publications de 1926 à nos jours met en lumière l'influence des enjeux sociopolitiques et des échanges culturels sur la traduction et la réception de l'écrivain, à la fois dans le pays de départ et celui d'arrivée. En raison notamment de la politisation et de la dépolitisation des œuvres de l'écrivain, les traducteurs, impliqués dans leur temps, sont loin de viser la même finalité de traduction. Ces passeurs de langues et de cultures appartiennent également à un certain horizon traductologique qui marque leur travail. Leur projet de traduction ne cesse donc d'évoluer, passant de la traduction libre à la traduction indirecte jusqu'à aboutir à la traduction dite « authentique ». Les tendances traductologiques seront mises en évidence grâce aux analyses comparées des traductions mettant au jour les enjeux et les défis du style luxunien ; nous nous demanderons, à cet égard, dans quelle mesure et par quelle stratégie le dynamisme de la textualité peut être transmis dans le texte d'arrivée.

Mots clés

Lu Xun et son œuvre ; les traductions françaises ; horizon traductif ; politisation et dépolitisation ; critique historique et traductologique ; visée traductive ; projet de traduction ; enjeux et défis stylistiques.

Abstract

The dawn of the twentieth century marked a turning point in the intellectual and literary history of The Middle Kingdom. Lu Xun (1881-1936) is an iconic Chinese writer in that era. He is the most translated contemporary Chinese writer overseas, particularly in France. However, the translation of his work has been very little studied, that is why this thesis proposes to study, through a historical and translational review, the almost century-old work of this author in France. Since 1926, through the joint efforts of Chinese and French translators, many translations of Lu Xun's works appear in various media publications at different paces. The comprehensive view of his French translations has revealed the influence of socio-political issues and cultural exchanges on the translation and reception of the writer, both in the countries of departure and arrival. Mainly because of the politicization and depoliticization of the works of Lu Xun, we will see that the intentions of translators, who are involved in their time, vary considerably. Moreover, they belong to a certain translational horizon that marks their work. Due to the evolution of translatable thought, their translation project differs from one another, from free translation to indirect translation until the "authentic" translation. The different trends will be highlighted through the comparative analysis of translations, which bring to light the stylistic issues and the challenges posed by the Lu Xun's work. We ask, in this regard, to what extent and by what strategy the dynamism of textuality can be transmitted in the target text.

Key Words

Lu Xun and his works; the Chinese and French translators; the French translations; translatable horizon; historical and translational review; intentions of translation; translation project; stylistic issues and challenges.

Université de Nantes
École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges
Laboratoire L'AMo

LU XUN EN FRANCE (1926-2015)
ÉTUDE HISTORIQUE ET CRITIQUE DES TRADUCTIONS
FRANÇAISES DE L'ŒUVRE DE LU XUN

THÈSE DE DOCTORAT
Littératures Comparées
Présentée et soutenue publiquement le 20 mai 2016 par

Yanna GUO

Sous la direction de Mme Christine LOMBEZ
(Co-encadrement : M. Philippe POSTEL)

Jury:

M. Raoul David Findeisen, Univerzita Komenského v Bratislave, Universität Wien
Mme Isabelle Rabut, Institut National des Langues et Civilisations Orientales

À Chi Wanfei

REMERCIEMENTS

Arrivée au terme de mon parcours doctoral, je pense avec une grande émotion à toutes les personnes qui m'ont généreusement soutenue et sans qui cette thèse n'aurait pu voir le jour. J'ai eu la chance d'être encadrée par Madame Christine Lombez et Monsieur Philippe Postel. C'est avec patience et bienveillance qu'ils m'ont toujours accompagnée tout au long de ce travail, notamment aux heures difficiles. Les remerciements exprimés ici ne seront jamais à la hauteur de leurs conseils, aussi judicieux que rigoureux, de leurs relectures attentives, de leur exigence stimulante ni de leur confiance dont je souhaite tout de même pouvoir être digne. Je remercie aussi les membres du Comité de suivi de thèse : Monsieur Sebastian Veg et Monsieur Zhiqing Li, ainsi que les membres de mon jury : Monsieur Raoul David Findeisen et Madame Isabelle Rabut. Je remercie également le *China Scholarship Council* dont le soutien financier a été décisif pour développer mes recherches.

Je n'aurais pas été en mesure de couvrir un sujet aussi vaste sans le concours d'éminents spécialistes. Ma profonde gratitude va aux nombreux chercheurs et professeurs qui ont bien voulu partager leur savoir. Que soient ici chaleureusement remerciés Madame Chantal Seguy, Messieurs Jacques Meunier et Joël Bellassen qui m'ont aimablement donné des renseignements sur le «Groupe Luxun »; Mesdames Isabelle Rabut et Françoise Paron ainsi que Messieurs Xinzhang Luo et Roland Depierre qui m'ont fourni références et témoignages sur les Éditions en Langues étrangères de Beijing ; Monsieur Marc Gilbert qui m'a généreusement aidée dans la consultation des archives du Fonds chinois de la Bibliothèque municipale de Lyon ; Messieurs Guoping Tu, Liqun Qian, Alexis Brossollet, Jieshi Gong et Takeshi Tanaka qui ont bien voulu répondre à mes interrogations sur l'œuvre de Lu Xun.

Je souhaite remercier le corps enseignant et le personnel de l'Université de Nantes ainsi que mes collègues du laboratoire L'AMo qui m'ont accueillie ; particulièrement mes amis doctorants Bérangère Chaumont et Jérémy Camus qui m'ont aidée et encouragée, chacun à leur manière, et mes collègues chinois du département Langues Étrangères Appliquées (LEA), Madame Leilei Li, Shuaijun Jiang-Mallet, Xiaoye Bai et Jian Feng qui ont su me soutenir autour de bonnes tables quand la petite flamme de la persévérance faiblissait.

Je remercie, du fond du cœur, Monsieur Daniel Gorans qui a accepté d'être premier lecteur et relecteur attentif tout au long de ce travail, et dont le soutien psychologique et le sourire indulgent m'ont beaucoup apporté lors des moments de doute et d'angoisse. De même, je remercie Lilian Truchon qui a relu mon travail, et dont la disponibilité et nos échanges philosophico-sociologiques m'ont ouvert des pistes de réflexion. Merci aussi à Bernadette Mège et à Emmanuelle Hervouët qui ont pris le temps de relire certaines parties de la thèse.

L'achèvement de ce travail doit beaucoup aux amis qui m'ont accompagnée en France, Hédière, Clémence, Patricia *ayi*, Henry, Marie, Annie, Pierre. Mes remerciements les plus

chaleureux vont aussi à ma famille qui m'a témoigné de son indéfectible soutien, qui a compris, accepté et supporté la distance et l'éloignement pendant ces années.

Je clos ces remerciements avec une pensée particulière pour Lu Xun, dont l'œuvre m'a tenu compagnie quotidiennement pendant toutes ces années de thèse, et qui m'a, à sa manière, permis de cheminer humainement au-delà de mon travail universitaire.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	5
TABLE DES MATIÈRES	7
INTRODUCTION.....	13
PREMIÈRE PARTIE	25
L'ŒUVRE DE LU XUN ET SON HORIZON TRANSLATIF	25
CHAPITRE I. LU XUN ET SON ŒUVRE : À LA DÉCOUVERTE DE L'ÉCRIVAIN.....	27
1. Lu Xun nouvelliste	28
1.1 La modernisation de la nouvelle à la fin des Qing et au début de la République.....	29
1.2 Les nouvelles de Lu Xun.....	31
1.3 Les nouvelles et la culture vernaculaire de Yue : le régionalisme	34
1.3.1 La gravure sur bois et les couleurs des décors dans le monde fictionnel de Lu Xun.....	36
1.3.2 L'Opéra Mulian dans le monde fictionnel de Lu Xun	38
2. Lu Xun essayiste	40
2.1 Lu Xun et la genèse du zawen moderne.....	43
2.2 La littérature traditionnelle et le zawen luxunien : le classicisme.....	45
2.2.1 Éducation classique et son influence sur le style de Lu Xun	47
2.2.2 Études diverses (zaxue 杂学) et écrits divers.....	49
3. Lu Xun poète.....	52
3.1 Les poèmes en baihua et les poèmes de style classique	54
3.2 Les poèmes en prose : Herbes sauvages.....	56
4. Lu Xun épistolier.....	59
CHAPITRE II. TRADUIRE LU XUN ET TRADUIRE EN GÉNÉRAL : UNE HISTOIRE COMPARÉE DE LA PRATIQUE TRANSLATIVE EN FRANCE ET EN CHINE	63
1. La pratique translatrice en France et en Chine : une histoire comparée	64
2. Penser la traduction : l'histoire de la réflexion sur la traduction en France et en Chine .	75
3. Lu Xun traducteur : projet et pratique de traduction	88
3.1 Le projet de traduction : une perspective pragmatique	88
3.2 Traduction relais et traduction « forcée ».....	92
CHAPITRE III. LA TRANSLATION EST HISTORIQUE : CONTEXTES CULTURELS ET SOCIOPOLITIQUES DE LA TRANSLATION DE LU XUN EN FRANCE	97
1. La première moitié du XX ^e siècle : désintérêt à l'égard de la littérature chinoise moderne en France	98
1.1 Les déséquilibres dans la relation de confrontation et leurs répercussions sur les échanges littéraires	98

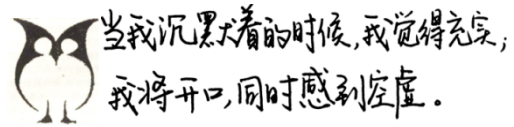
1.2 Les étudiants chinois : passeurs de la littérature chinoise moderne en France.....	101
1.3 Les missionnaires francophones et les premières études critiques sur Lu Xun.....	104
2. Des années 1950 aux années 1970 : l'effervescence idéologique dans les espaces littéraires en Chine et en France	108
2.1 La Chine sous le régime maoïste et l'instrumentalisation de Lu Xun.....	108
2.2 La France et la Chine : une reconnaissance sous contrainte	113
2.2.1 1949-1963 : les prémices des échanges culturels entre les deux pays.....	114
2.2.2 1964-1980 : le courant maoïste en France.....	117
3. Au tournant du XXI ^e siècle : inaugurer une nouvelle page des relations franco-chinoises	121
DEUXIÈME PARTIE	125
TRADUCTIONS, TRADUCTEURS ET VISÉES TRANSLATIVES.....	125
CHAPITRE I. TRANSLATIONS ET PUBLICATIONS FRANÇAISES DES ŒUVRES DE LU XUN : LES STATISTIQUES ET LA BIBLIOMÉTRIE	127
1. Panorama historique et état des lieux des traductions	128
1.1 La traduction et la retraduction des nouvelles	133
1.2 La traduction et la non-traduction du <i>zawen</i>	139
2. Publication des traductions dans les périodiques	144
2.1 Les contributeurs des traductions des textes de Lu Xun dans les périodiques	146
2.2 Littérature chinoise : principale revue de la publication des textes de Lu Xun.....	147
2.3 Les revues littéraires françaises et la publication des textes de Lu Xun : les points communs	148
2.4. Les revues d'information et d'étude sur la Chine : périodiques d'actualité	150
3. Publication des œuvres traduites sous forme monographique	153
3.1 Catégorisation des éditeurs des œuvres traduites de Lu Xun	153
3.1.1 Les éditeurs spécialisés	153
3.1.2 Les éditeurs généralistes.....	155
3.2 Modes particuliers de publication des œuvres traduites de Lu Xun.....	159
3.2.1 Éditions bilingues	159
3.2.2 Éditions illustrées	161
CHAPITRE II. PROFILS DES TRADUCTEURS DE LU XUN : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES ET PARCOURS DE LA TRANSLATION	167
1. Les traducteurs d'origine chinoise	168
1.1 Jing Yinyu	168
1.2 Zhang Dianya	170
1.3 Xu Zhongnian.....	170
1.4 Li Zhihua.....	172

1.5 Ng Yok-soon	173
2. Les traducteurs français.....	174
2.1 Paul Jamati	174
2.2 Daniel Hamiche et Liliane Princet	174
2.3 Martine Vallette-Hénery	175
2.4 Pierre Ryckmans	176
2.5 François Jullien	179
2.6 Michelle Loi	180
2.7 Charles Bisotto	185
2.8 Emmanuelle Péchenart.....	186
2.9 Jacques Meunier.....	186
2.10 Sebastian Veg.....	187
2.11 Alexis Brossollet	190
3. Traducteurs collectifs	192
3.1 Les traducteurs des Éditions en Langues étrangères	192
3.2 «Le Groupe Luxun ».....	194
CHAPITRE III. POURQUOI TRADUIRE ? ANALYSES DES VISÉES TRADUCTIVES À LA LUMIÈRE DU PARATEXTE	199
1. «Faire entendre une nouvelle voix de la Chine » : les étudiants-traducteurs et leur traduction des nouvelles de Lu Xun.....	200
2. « Inspirer la conscience et l'enthousiasme révolutionnaires » : la propagation des œuvres de Lu Xun dans le circuit d'exportation du transfert littéraire de l'État	207
3. Traduction et politique : Lu Xun à l'épreuve du courant et du contre-courant maoïste	215
4. Sortir la lecture de Lu Xun du prisme idéologique	226
4.1 Prendre de la distance par rapport à la politique : à la découverte de la valeur littéraire des œuvres de Lu Xun	227
4.2 Revenir au texte et à l'écriture luxunienne.....	229
4.3 Retraduire et réévaluer l'œuvre de Lu Xun : une relecture précise.....	233
TROISIÈME PARTIE	237
ENJEUX ET DÉFIS DU STYLE LUXUNIEN.....	237
ANALYSE COMPARÉE DES TRADUCTIONS FRANÇAISES DES ŒUVRES DE LU XUN	237
CHAPITRE I. PROJETS DE TRADUCTION : CARACTÉRISTIQUES ET ÉVOLUTION	239
1. Traduction libre : les causes et les effets.....	240
1.1 La traduction libre : quel principe pour quel objectif ?	240
1.2 Principaux procédés de la traduction libre	242
1.2.1 La suppression.....	243

1.2.2 La surtraduction.....	245
1.2.3 L'acculturation	249
2. Un mal nécessaire : la traduction relais des œuvres de Lu Xun.....	251
2.1 La traduction relais : pratique courante dans l'introduction de la littérature chinoise en Europe	251
2.2 Les traductions françaises et les versions intermédiaires des œuvres de Lu Xun : une brève description du corpus.....	253
2.3 La traduction relais : est-elle un raccourci ?.....	255
2.4 Les effets de la traduction relais : un examen critique	256
3. Traduction « authentique » : pour une éthique du traducteur.....	263
3.1 La visée idéologique a-t-elle des conséquences sur l'opération traductive ?	263
3.2 Traduire collectivement : le principe et la méthode	267
3.3 Sebastian Veg et la traduction littéraliste	272
4. Les traductions de Kong Yiji : une étude de cas comparative pour observer l'évolution de la traduction française de Lu Xun.....	276
CHAPITRE II. À L'ÉPREUVE DE L'ÉTRANGER : DIMENSION CULTURELLE DE L'ŒUVRE DE LU XUN.....	283
1. Les noms propres personnels et la motivation onomastique	284
1.1. Les anthroponymes : traduire le sens ou le son ?	284
1.1.1 La transcription phonétique.....	285
1.1.2 La traduction sémantique	291
1.2 Les surnoms : la traduction littérale possible	295
1.3 Les appellatifs : à la recherche des équivalents français	298
1.3.1. Les appellatifs de parenté.....	299
1.3.2. Les appellatifs amicaux.....	300
1.3.3. Les appellatifs d'ordre hiérarchique.....	302
2 Les réalités spécifiques du monde chinois : de l'intraduisibilité de principe à la pratique de la traduction.....	304
2.1 La traduction des realia dans La Véritable histoire d'Ah Q.....	305
2.2. Faire connaître l'étranger : la défamiliarisation dans la traduction des realia.....	306
2.3. Naturaliser l'étranger : la domestication dans la traduction des realia.....	308
2.3.1. La substitution et l'équivalence fonctionnelle.....	308
2.3.2. L'explicitation	312
2.3.3. L'omission.....	314
2.4. L'ajout des notes : la recherche de compromis	315
CHAPITRE III. HYBRIDITÉ LINGUISTIQUE : GAGEURE POUR RESTITUER L'ÉCART LANGAGIER ET LE STYLE ORIGINAL	319

1. Langue parlée versus langue classique : hiérarchiser les formes langagières	320
1.1 L'usage des termes classiques sur le plan esthétique : le registre soutenu.....	320
1.2 Le contraste langue classique/langue parlée et les effets humoristiques.....	324
2. Langue chinoise versus langue étrangère : reproduire l'hétérogénéité linguistique	327
2.1 L'insertion des mots et des expressions étrangers dans le texte chinois	328
2.1.1 L'insertion des lettres latines.....	328
2.1.2 L'insertion des mots et expressions étrangers.....	330
2.1.3 L'insertion des mots d'emprunt : la rétrotraduction.....	332
2.2 L'influence de la grammaire occidentale sur le langage luxunien	337
3. La langue nationale versus la langue régionale : mettre en valeur les éléments dialectaux	346
3.1 L'usage inintentionnel du dialecte de Shaoxing et l'effacement dans la traduction	348
3.2 L'usage intentionnel des dialectes : varier les stratégies de traduction pour une équivalence fonctionnelle.....	350
3.2.1 L'usage des dialectes à visée humoristique.....	351
3.2.2 L'usage du dialecte de Shaoxing et la création de l'univers fictionnel	356
CHAPITRE IV. EFFETS RHÉTORIQUES : RYTHME DE LANGUE ET CONTRAINTES DE TRADUCTION.....	361
1. La reduplication : la musicalité des mots et le supplément du sens	363
1.1 Les onomatopées redupliquées.....	363
1.2 Les adjectifs redupliqués	367
2. Le chengyu : expressions rythmiques imaginées	374
3. Le parallélisme : pour parer à la perte dans la traduction.....	380
3.1 Les distiques.....	382
3.2 Les allusions.....	385
3.3 Poèmes en prose	389
CONCLUSION	395
BIBLIOGRAPHIE	401
ANNEXES	441

INTRODUCTION



Quand je garde le silence, j'ai un sentiment de plénitude ;
Au moment de prendre la parole, il me vient un goût de néant.

1926-2015 : ces deux dates, qui délimitent un espace de quatre-vingt dix ans, constituent le cadre chronologique de notre travail, portant sur la traduction de l'œuvre de Lu Xun en France. Cette histoire quasi centenaire commence et s'achève avec le même récit : *A Q zhengzhuàn* [阿Q正传] [La Véritable histoire d'Ah Q], œuvre emblématique permettant à son auteur d'accéder à une célébrité mondiale. Le créateur d'Ah Q, qui jouit d'un prestige incontesté en tant que pierre angulaire de la littérature chinoise du XX^e siècle, fut également le premier écrivain moderne présent aux étrangers : introduit d'abord au Japon en 1922, il est traduit en français en 1926 et plus tard dans une cinquantaine de langues occidentales¹. La France fut donc le premier pays occidental à traduire Lu Xun. L'histoire de cette traduction va connaître diverses métamorphoses durant presque un siècle.

1. L'auteur et son environnement culturel

D'abord, nous présentons brièvement le parcours de l'auteur et son environnement culturel. D'une part, cela aidera les non-spécialistes de la littérature chinoise moderne à comprendre les événements et les notions clés récurrents dans la présente étude. D'autre part, les éléments biographiques de l'auteur ainsi que les facteurs contextuels favorisent la lecture et l'interprétation de l'œuvre de Lu Xun, celles-ci constituent le point de départ du processus traductif et aussi de la critique de traduction.

Lu Xun, nom de plume de Zhou Shuren 周树人, est né le 25 septembre 1881 dans une famille lettrée à Shaoxing (province de Zhejiang), connu pour son riche patrimoine historique et culturel. Depuis un millénaire, cette ville a vu naître un grand nombre d'éminents intellectuels lettrés. Il est naturel que Lu Xun suive la même voie que ses ancêtres. En effet, l'éducation strictement classique exercera une influence considérable sur le futur homme de lettres moderne : il sera plus tard écartelé entre ses habitudes de lettré traditionnel et son vœu de propager une littérature moderne. Encouragé par son grand-père paternel, lauréat des examens mandarins et fonctionnaire impérial, le jeune Lu Xun s'intéresse davantage à la littérature et la culture populaires. Il se passionne pour les contes et les légendes, les estampes et les dessins.

¹ Irene Iber, « The Reception of Lu Xun in Europe and America. The Politics of Popularization and Scholarship », in Leo Ou-fan Lee (éd.), *Lu Xun and His Legacy*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 242.

Toutefois, son enfance insouciante prend fin brutalement. En 1894, l'emprisonnement de son grand-père et, deux ans plus tard, la mort de son père, mettent la famille dans une situation proche de la mendicité. En tant que fils aîné, il prend en charge sa famille et subit de plein fouet un revers de fortune qui change radicalement son caractère. L'enfant sensible et précoce éprouvera, sa vie durant, de profonds sentiments d'impuissance et de méfiance. Il saura observer « le visage vrai de la société humaine¹ » de manière aussi perspicace que sarcastique. Suite à l'appauvrissement de la famille et surtout à l'envie de « changer de voie pour [s]'échapper vers une autre terre² », Lu Xun écourte, à l'âge de dix-huit ans, ses études classiques. Il se dirige alors vers une formation gratuite en sciences naturelles à l'École navale de Jiangnan, puis à l'École des mines et des chemins de fer à Nankin. Il y découvre un monde nouveau et devient très vite un lecteur avide des œuvres étrangères en tous genres.

Cette année 1894, qui change le cours de la vie de Lu Xun, marque aussi un tournant crucial dans l'histoire de la Chine. La première guerre sino-japonaise, appelée en Chine « guerre de Jiawu » (*Jiawu zhanzheng* 甲午战争, en référence au nom de 1894 dans le calendrier traditionnel), se solde par la défaite totale de la Chine de la dynastie des Qing. Elle marque donc l'échec flagrant du Mouvement des Affaires étrangères (*Yangwu yundong* 洋务运动). Ce mouvement, déclenché en 1861 à la suite de la défaite humiliante lors de la Seconde guerre de l'opium (1856-1860), avait pour principe « substance chinoise, efficacité occidentale » (*zhongti xiyong* 中体西用). Il visait une modernisation militaire et technique mais en écartant toute réforme sociale. Ainsi, après 1894, le prestige de l'Empire du Milieu subit un revers considérable. Le pays est plongé dans une crise nationale. Il cède la domination de l'Asie orientale au Japon, pays transformé en grande puissance après la Restauration de Meiji (1858-1889). À l'issue de la guerre sino-japonaise, des révolutions surgissent et se répandent rapidement en Chine. Les changements sociaux et politiques deviennent une revendication nationale ; des pensées nouvelles sont introduites à travers la traduction des œuvres japonaises et occidentales.

En 1902, Lu Xun part pour le Japon. Durant ses deux ans d'études des langues japonaise et allemande à l'Institut Kobun de Tokyo, il commence déjà à traduire des œuvres étrangères dont les écrits de Victor Hugo et de Jules Verne. Il s'inscrit ensuite en médecine à Sendai, mais un incident apparemment fortuit le décide à abandonner les études de médecine : à l'époque se déroule la guerre russo-japonaise et le professeur de Lu Xun en montre parfois des images en classe. Sur l'une de ces images, Lu Xun distingue un Chinois ligoté accusé d'espionnage au profit des Russes. De plus, la scène d'exécution du prisonnier est « appréciée » par ses compatriotes chinois, au regard apathique. Se trouvant au milieu des camarades japonais qui

¹ Luxun, « Préface de Luxun », *Cris*, traduction de Joël Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join et Michelle Loi, Paris, Éditions Albin Michel, collection « Grandes traductions », 1995, p. 14.

² *Ibid.*

crient de joie, Lu Xun est envahi par un sentiment d'infériorité mêlée d'humiliation et d'indignation, sentiment qui afflige bien d'autres étudiants chinois au Japon dont Yu Dafu 郁达夫. Ce dernier le manifeste constamment dans ses œuvres de fiction. Dès la première présentation de Lu Xun en France, le traducteur Jing Yinyu relate cette anecdote des « images de la guerre russo-japonaise ». Elle est devenue un élément de la « légende » de Lu Xun et répétée à maintes reprises dans les préfaces d'autres traductions françaises, accompagnée souvent de la formule de l'auteur devenue fameuse :

Les gens d'un pays faible et arriéré, me dis-je, si robuste que soit leur santé par ailleurs, ne peuvent que servir de matériaux ou de témoins désolés lors de ces spectacles pour l'instruction des masses. Qu'un certain nombre d'entre eux meurent de maladie n'était pas forcément un malheur. La première chose à faire, c'était changer leur esprit et, comme le moyen que j'estimais alors le plus efficace pour obtenir ce résultat était la littérature, j'avais conçu le projet de fonder un mouvement littéraire¹.

En 1906, Lu Xun retourne temporairement à Shaoxing. Il accepte à contrecœur le mariage arrangé par la famille, lequel demeure à jamais un mariage blanc. La même contradiction tragique se produit pour beaucoup de ses contemporains qui, à cette époque de transition, sont déchirés entre la piété filiale, principe fondamental de l'éthique confucéenne, et l'aspiration à la liberté et aux droits individuels. Quatre jours après le mariage, Lu Xun accompagné de son frère Zhou Zuoren 周作人 retourne au Japon. Ils s'installent à Tokyo. Lu Xun consacre son temps à écrire et à traduire, en étroite collaboration avec son frère. Dans l'espoir de « fonder un mouvement littéraire », il crée la revue *Vita nova* (*Xinsheng* 新生) mais, à cause du retrait des adhérents et du manque de soutien financier, elle ne verra jamais le jour. Lu Xun se souvient plus tard de cet échec : « Quelle affliction que ce sentiment de solitude dont je fus alors accablé ! Il se mit à grandir de jour en jour tel un grand serpent venimeux enlaçant mon âme². »

Cette solitude le poursuit à son retour définitif dans son pays natal en 1909. Il devient professeur de biologie et de chimie à Hangzhou et à Shaoxing. Dans ces deux villes, l'ardeur pour les révolutions est particulièrement intense. Gagné par cet enthousiasme, Lu Xun applaudit la Révolution de 1911. Celle-ci renverse la dynastie des Qing et aboutit à l'instauration de la fragile République de Chine en 1912. S'ensuit une période d'instabilité où le pouvoir est disputé par de nombreux seigneurs de la guerre qui « avaient une vision étonnamment limitée³ » et qui étaient « capables de fabriquer ou d'acheter des armes, d'enrôler des soldats, d'envahir et de piller les campagnes, mais incapables de poser les bases d'un gouvernement moderne stable⁴ ». Le peuple chinois semble s'enliser dans de profondes ténèbres, sans même s'en apercevoir. À

¹ Luxun, « Préface de Luxun », *Cris*, traduction de Joël Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join et Michelle Loi, *op. cit.*, p. 16.

² *Id.*, p. 17.

³ John King Fairbank, *La Grande révolution chinoise*, traduit de l'anglais par Sylvie Drefus, Paris, Flammarion, collection « Histoires Flammarion », 1989, p. 254.

⁴ *Ibid.*

cet égard, les lignes de Pearl Buck (1892-1973), écrivain américaine née vivant alors en Chine, offrent un témoignage encore plus vraisemblable dans *La Trilogie de la Terre Chinoise* :

Dans cette fièvre [de la guerre des grands seigneurs], de petits souffles guerriers naissent de toutes parts, et les hommes qui étaient oisifs et sans travail ou ceux qui ne voulaient pas travailler et les amoureux de l'aventure et les fils qui n'aimaient pas leurs parents et les joueurs qui avaient perdu au jeu et tous les mécontents profitèrent du moment pour se réveiller et faire une démonstration quelconque¹.

Lu Xun perçoit vite le caractère spéculatif de ces «révolutions », il écrit : «J'avais vu la Révolution de 1911, la seconde révolution [1913], l'appropriation par Yuan Shikai du titre d'empereur et la restauration de la monarchie par Zhang Xun, et tout cela m'avait rendu plutôt méfiant. J'avais perdu espoir et j'étais totalement déprimé² ». D'où la célèbre métaphore d'*anti-enlightenment* (*fan qimeng* 反启蒙) que l'on pourrait résumer comme ceci : à quoi bon crier et réveiller quelques-uns des «dormeurs profonds »qui ne vont pas tarder à mourir asphyxiés dans une maison de fer entièrement obscure et indestructible³ ? La désillusion le plonge de nouveau dans la solitude : il voue son temps aux études bouddhiques, aux collections de gravures de la dynastie des Han et aux recherches sur la littérature populaire des temps anciens. Toutefois, le Mouvement pour la Nouvelle culture (*Xinwenhua yundong* 新文化运动) ne le laisse pas totalement indifférent, bien qu'il n'en rejoigne que tardivement les promoteurs qui se rassemblent autour de la revue *Nouvelle Jeunesse* (*Xinqingnian* 新青年) fondée en 1915 par Chen Duxiu 陈独秀. Sur la demande insistante de Qian Xuanton 钱玄同, un collaborateur de ladite revue, Lu Xun écrit *Le Journal d'un fou* en 1918 et c'est justement pour signer cette œuvre que l'auteur se forge le nom de plume «Lu Xun 鲁迅⁴ » sous lequel il passera à la postérité

Le Mouvement pour la Nouvelle culture, appelé «Renaissance chinoise »(*Zhongguo wenyi fuxing* 中国文艺复兴) par Hu Shi 胡适, revendique en premier lieu une «Révolution littéraire » (*Wenxue geming* 文学革命). Les partisans plaident en faveur d'une nouvelle

¹ Pearl Buck, *La Trilogie de la Terre Chinoise*, traduction de Théo Varlet et S. Campaux, Paris, Omnibus, collection «Omnibus », 2008, p. 436.

² Lu Xun, «Introduction à mes Œuvres choisies », *Œuvres choisies*, vol. III, Pâkin, Éditions en Langues étrangères, 1985, p. 195.

³ Luxun, «Préface de Luxun », *Cris*, traduction de Joël Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join et Michelle Loi, *op. cit.*, p. 17.

⁴ Lu Xun a expliqué ainsi, à son ami Xu Shouchan 许寿裳, la création de son nom de plume : “因为《新青年》编辑者不愿意有别号一般的署名, 我从前用过‘迅行’的别号是你知道的, 所以临时命名如此。理由是: (一) 母亲姓鲁, (二) 周鲁是同姓之国, (三) 取愚鲁而迅速之意。” [Les éditeurs de *Nouvelle Jeunesse* ne voulaient pas que le nom d'auteur soit un “surnom littéraire” (*biehao* 别号) [il est courant que les lettrés chinois se donnent un «surnom littéraire »qui est loin de ressembler à un nom chinois ordinaire. Celui-ci comporte un nom de famille suivi d'un prénom donné généralement par les parents. Note de l'auteur Guo]. Comme tu le sais, j'ai utilisé *xunxing* 迅行 (littéralement : marcher rapidement) comme surnom littéraire, j'ai pris donc *xun* 迅 pour improviser Lu Xun 鲁迅. Voici les raisons : 1. Lu 鲁 est le nom de famille de ma mère ; 2. Les noms de famille Zhou et Lu sont originaires de la même région ; 3. Le nom Lu Xun 鲁迅 signifie «être à l'esprit lent (*lu* 鲁) mais prompt à agir (*xun* 迅) ».] Voir Xu Shouchang, «Biming Lu Xun 笔名鲁迅 »[Les noms de plume de Lu Xun], in *Lu Xun huiyilu* 鲁迅回忆录 [*Recueil de souvenirs sur Lu Xun*], compilés et édités par la *Revue mensuelle des études sur Lu Xu* (appartenant au Laboratoire de recherches sur Lu Xun au sein du Musée Lu Xun), Beijing, Beijing chubanshe, 1997, p. 249-250.

littérature écrite en *baihua* 白话 [langue parlée] qui favorise l'accès au savoir de toute la population chinoise ; en même temps, ils attaquent la littérature « noble » écrite en *wenyan* 文言 [langue classique], réservée à la classe lettrée et donc à une élite sociale. On s'efforce, par le biais d'abord littéraire, de « répandre dans toutes les classes de la population et dans toutes les aires dialectales, la connaissance et la pratique d'une langue nationale (*guoyu* 国语) qui effacera les frontières entre les langues écrite et parlée¹ ». Aussi les pionniers remettent-ils en question les valeurs traditionnelles confucéennes et appellent à une modernité à l'occidentale sur le plan social et culturel. C'est en ce sens que *Le Journal d'un fou*, rédigé avec succès en langue parlée et dénonçant les conventions sociales du *lijiao* 礼教 [doctrine de la bonne conduite], est considéré comme l'œuvre inaugurale de la littérature chinoise moderne². Lu Xun se lance d'abord dans la Nouvelle culture en tant que traducteur, auteur de fictions et d'essais, éditeur de revues ainsi que professeur dans plusieurs universités à Pékin dans lesquelles presque tous les jeunes étudiants progressistes sont lecteurs de la revue *Nouvelle Jeunesse*.

En effet, c'est avec la vaste manifestation d'étudiants qui eut lieu le 4 mai 1919 que le Mouvement pour la Nouvelle culture prend son essor. À Pékin, les étudiants des universités protestent contre le traité signé à la Conférence de Paix de Versailles, qui stipule que les anciennes possessions chinoises de l'Allemagne sont transférées au Japon. La manifestation du 4 mai devient vite un mouvement d'échelle nationale. Elle renforce l'influence de la Nouvelle culture en répandant ses valeurs. Pour cette raison, dans la plupart des histoires intellectuelles chinoises, l'« époque du 4 mai » est souvent confondue avec la période du Mouvement pour la Nouvelle culture. Néanmoins, il convient de souligner que le Mouvement du 4 mai est initialement une agitation politique et nationaliste dont se revendiquera plus tard la mouvance intellectuelle de gauche³. En effet, à partir de 1920, Chen Duxiu, rédacteur en chef de *Nouvelle Jeunesse*, participe à la fondation du Parti communiste de Chine. Dès lors, la revue prend un virage politique, provoquant le départ des écrivains individualistes et la dissolution du groupe *Nouvelle Jeunesse*. Le Mouvement pour la Nouvelle culture ayant décliné Lu Xun traverse une période d'« errances » et de dépression. Suite à l'invitation de son ami Lin Yutang 林语堂, il

¹ Zhang Yinde, *Le roman chinois moderne 1918-1949*, Paris, Presses universitaires de France, collection « Écriture », 1992, p. 7.

² *Le journal d'un fou* est généralement considéré comme la première œuvre de la littérature moderne pour son aspect iconoclaste et son expression en langue parlée. Toutefois, il n'est pas inintéressant de noter qu'en fait, Chen Hengzhe 陈衡哲, une étudiante chinoise aux États-Unis, a déjà publié en 1917, dans un périodique de Chinois d'outre-mer, un texte de prose intitulé *Un jour*, où elle remplace la langue classique par « une forme plus rapprochée au langage parlé ». Voir Raoul David Findeisen, « Lu Xun : l'homme de lettres. Son œuvre et l'édition de ses écrits. À l'occasion du 60^e anniversaire de sa mort le 19 octobre 1996 », *Études Asiatiques*, Revue de la Société Sino-Asie, Paris, Peter Lang, p. 699-700.

³ Mao Zedong a donné une interprétation devenue officielle du Mouvement du 4 mai : « Le Mouvement du 4 mai est né à l'appel de la révolution mondiale, à l'appel de la révolution russe, à l'appel de Lénine. Il fait partie de la révolution mondiale prolétarienne de l'époque. Bien que le Parti communiste chinois n'existât pas encore lors du "4 mai", un grand nombre d'intellectuels approuvaient déjà la révolution russe et commençaient à avoir des idées communistes. » Voir Mao Tsé-toung, « La Démocratie nouvelle », *Œuvres choisies de Mao Tsé-toung*, vol. II, Pékin, Éditions en Langues étrangères, 1967, p. 400.

quitte Pékin en 1926 pour enseigner à Amoy puis à Canton, mais aussi pour vivre avec Xu Guangping 许广平, son ancienne étudiante de l'École Normale Supérieure de Pékin.

Amoureux, il essaie de partager l'enthousiasme de sa jeune compagne pour l'expédition du Nord lancée en 1926 et ayant pour but d'unifier toute la Chine. La campagne militaire est dirigée par le Guomindang (le Parti nationaliste), allié avec le Parti communiste chinois. Cependant, avant même la fin de l'expédition, la rupture entre les deux partis a lieu, celle-ci est marquée par le massacre des communistes à Canton, le 12 avril 1927, dont Lu Xun est témoin. La même année, l'auteur quitte Canton et s'installe à Shanghai où la tension politique devient de plus en plus forte et conduit inéluctablement à des positions antagonistes entre intellectuels. Lu Xun s'interroge sur le rôle de l'intellectuel dans la société chinoise : plusieurs essais tels que *Sur l'intelligentsia*, *La littérature de l'époque révolutionnaire*, *Les chemins divergents de la littérature et du pouvoir politique* témoignent de ses réflexions. Il se rapproche des écrivains de gauche sans jamais être membre du Parti communiste. Partagé constamment entre le scepticisme et la responsabilité sociale, Lu Xun continue, pendant les dix dernières années de sa vie, à traduire des œuvres étrangères, à soutenir des jeunes auteurs, d'animer des revues, à promouvoir la gravure sur bois occidentale (notamment les œuvres engagées de Käthe Kollwitz) et à écrire des essais aux sujets très variés. Cependant, il est entraîné malgré lui dans le tourbillon politique : les autorités du Guomindang, qui sont au pouvoir, lui sont hostiles et le traitent comme un dissident de gauche en raison de son mordant et de son ton polémique. En même temps, son indépendance d'esprit contrarie grandement les dirigeants communistes de la Ligue d'écrivains de gauche et ne manque de susciter des différends. Les doutes et le sentiment de futilité lui reviennent de plus belle : « Je pense souvent à me reposer ces derniers temps¹ », confie-t-il à un ami en mai 1936. Cinq mois plus tard, le 19 octobre 1936, Lu Xun décède à Shanghai. Après la mort de l'écrivain, son œuvre continue d'être rééditée, lue, adaptée, commentée, étudiée, critiquée et aussi traduite.

2. Les recherches sur les traductions des œuvres de Lu Xun en France : un survol

La traduction a le mérite de prolonger la vie de l'auteur hors frontières et renforce l'existence de son œuvre. Ernest Renan remarque qu'« une œuvre non traduite n'est publiée qu'à demi². » Lorsque Lu Xun est accueilli en 1926 dans le monde francophone, il commence une nouvelle vie à l'épreuve de la culture réceptrice. En effet, pendant presque un siècle, les traductions et les retraductions de ses œuvres ne cessent de se multiplier et elles revêtent, à cet égard, un intérêt particulier. Cependant, il est regrettable que le rythme des traductions des

¹ Lu Xun, « Zhi Cao Jinghua 致曹靖华 » [Lettre à Cao Jinghua] (14/05/1936), *LXQJ*, vol. XX, p. 166: 近来时常想歇歇。

² Cité dans Antoine Berman, *À l'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1995, p. 283.

œuvres de Lu Xun en France ne s'accompagne pas, en parallèle, d'un développement des recherches. Il faut, en effet, noter qu'il existe un vide critique dans le domaine traductologique.

D'une part, les recensions des œuvres traduites de Lu Xun parues dans des périodiques ne sont pas suffisantes¹. Puisqu'elles relèvent essentiellement d'une «réception immédiate de la traduction²», on y trouve plutôt des remarques succinctes sur la qualité du texte traduit que des analyses traductologiques proprement dites. À l'exception de rares cas où les critiques prennent le temps et la peine de confronter la traduction à l'original³, l'objectif principal de telles recensions est de façonner l'image de l'œuvre traduite auprès des lecteurs français, plutôt que de la critiquer en tant que produit du processus de la traduction littéraire.

D'autre part, les critiques des traductions des œuvres de Lu Xun sont rares parmi les travaux universitaires. Les quelques études existantes, malgré leur mérite respectif, ne prennent pas les œuvres traduites de Lu Xun pour objet principal d'étude.

Tout d'abord, les recherches menées par Qian Linsen 钱林森 et Gao Fang 高方 s'inscrivent dans le cadre de la réception générale de la littérature chinoise moderne en France. En 1990, Qian Linsen, ancien professeur à l'Université de Nankin et comparatiste reconnu dans le domaine des échanges culturels et littéraires entre la France et la Chine, a publié *La littérature chinoise en France*⁴. La seconde partie de cet ouvrage est consacrée à la littérature chinoise moderne et notamment à la réception des romanciers et des nouvellistes (xiaoshuojia 小说家) en France dont Lu Xun, Mao Dun, Ba Jin, Lao She et Ding Ling. Il est intéressant de rappeler qu'en 1980, le même chercheur a recensé les traductions et les études sur Lu Xun pendant un demi-siècle⁵ (1926-1979). Le recensement nécessite d'être complété et actualisé car la traduction de l'œuvre de Lu Xun connaît un grand essor au cours des décennies suivantes. Le travail est repris par Gao Fang, également enseignant-chercheur à l'Université de Nankin. En 2008, elle a soutenu à Paris une thèse intitulée *La traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*⁶. À la lumière de la sociocritique d'Annie Brisset et de la

¹ Les recensions des traductions des œuvres de Lu Xun parues dans les périodiques ne sont pas nombreuses. Citons quelques exemples. Alphonse Monestier, «Une "Anthologie de la littérature chinoise" des origines à nos jours, par Sung-nien Hsu, docteur ès-lettres de l'Université de Lyon», *La Politique de Pékin*, le 22 janvier 1933, p. 4. Pierre Gentelle, «Le début d'un Lu Xun complet», *La Quinzaine littéraire*, n°362, 1^{er}/15 janvier 1982, p. 8. Noël Dutrait, «Lu Xun revisité», *Le Monde*, 19/03/2004, p. 4. Isabelle Rabut, «Lu Xun, *Errances*, édition établie par Sebastian Veg», *Perspectives chinoises*, [En ligne], 90, juillet-août 2005, mis en ligne le 09 octobre 2006. URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/909>. Consulté le 17/01/2015.

² Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque des idées», 1994, p. 16.

³ Parmi les articles cités précédemment, seul celui d'Isabelle Rabut est une étude comparative *stricto sensu* entre les textes chinois du recueil *Errances* et les textes traduits par Sebastian Veg.

⁴ Qian Linsen 钱林森, *Zhongguo wenxue zai faguo* 中国文学在法国 [*La littérature chinoise en France*], Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1990.

⁵ Qian Linsen, «Fawen Lu Xun zhuzuo fanyi ji yanjiu suoyin 法文鲁迅著作翻译及研究索引» [Index des traductions et des recherches sur Lu Xun en France], *Lu Xun yanjiu niankan* 鲁迅研究年刊 [*Annuaire des recherches sur Lu Xun*], 1980, p. 626-632.

⁶ Gao Fang 高方, *La traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, thèse soutenue à l'Université Paris VIII, sous la direction de Jacques Neefs et Xu Jun, Université de Paris VIII et Université de Nanjing, 2008.

sociologie de Pierre Bourdieu, et à l'appui des réflexions d'Étiemble et de P. Casanova, l'auteur établit un panorama de la traduction de la littérature chinoise moderne en France et s'interroge sur la hiérarchisation des échanges traductifs dans le monde. Une étude approfondie de trois cas spécifiques portant sur Lu Xun, Ba Jin et Lao She fait l'objet des trois derniers chapitres du travail. En ce qui concerne le cas de Lu Xun, Gao Fang réfléchit particulièrement au facteur politico-idéologique qui intervient activement dans la réception de l'écrivain. La réflexion donnera lieu, six ans plus tard, à l'article intitulé *Idéologie et traduction : la réception des traductions de Lu Xun en France*¹.

Ensuite, plusieurs recherches sur la traduction française des œuvres de Lu Xun sont réalisées dans une perspective comparatiste et internationale. Ge Baoquan 戈宝权 a été le premier à tenter cette approche. Dès les années 1940, il a suivi de près la diffusion des œuvres de Lu Xun dans les autres pays et a publié *L'œuvre de Lu Xun à l'étranger* dans la revue chinoise *Connaissances du monde*². Ge Baoquan poursuit dans ce domaine et fait paraître en 1981 deux ouvrages en chinois : *La place de Lu Xun dans l'histoire de littérature mondiale*³ et « *La Véritable histoire d'Ah Q* » à l'étranger⁴. L'auteur fournit un état des lieux des études sur Lu Xun et des traductions de ses œuvres au Japon, en Russie, aux États-Unis et dans les pays européens (y compris la France), permettant de comprendre brièvement le développement des recherches sur Lu Xun à l'étranger avant 1980. En 2009, Wang Jiaping 王家平 a publié en chinois *Cent ans de diffusion des œuvres de Lu Xun à l'étranger 1919-2008*⁵. Il divise la traduction et la réception des œuvres de Lu Xun dans les pays asiatiques et les pays occidentaux en trois grandes périodes : avant la guerre froide (des années 1920 à la fin des années 1940), pendant la guerre froide (du début des années 1950 au début des années 1990) et après la guerre froide (des années 1990 à 2008). La périodisation fortement idéologique révèle l'importance primordiale que le chercheur accorde aux enjeux politiques et géopolitiques dans la réception de Lu Xun à l'étranger.

Les travaux susmentionnés, auxquels nous devons beaucoup pour la préparation de nos propres recherches, ont posé les premiers jalons dans l'exploration des œuvres de Lu Xun en France. Or, certains de ces chercheurs se contentent de parcourir sommairement les traductions réalisées ; d'autres privilégient les considérations des facteurs socioculturels. Par conséquent,

¹ Gao Fang, « Idéologie et traduction : la réception des traductions de Lu Xun en France », *Meta : Translator's Journal*, vol. 59, n°1, 2014, p. 47-71.

² Ge Baoquan 戈宝权, « Lu Xun de zuopin zai guowai 鲁迅的作品在国外 » [Les œuvres de Lu Xun à l'étranger], *Shijie zhishi 世界知识 [Connaissances du monde]*, vol. 14, n°11, 1946. Cité dans Wang Jiaping 王家平, *Lu Xun yu wai bainian chuanboshi 鲁迅域外百年传播史 [Cent ans de diffusion des œuvres de Lu Xun à l'étranger]*, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2009, p. 7.

³ Ge Baoquan, *Lu Xun zai shijie wenxueshi shang de diwei 鲁迅在世界文学史上的地位 [La place de Lu Xun dans l'histoire de la littérature mondiale]*, Xi'an, Shanxi renmin chubanshe, 1981.

⁴ Ge Baoquan, « A Q zhengzhuan » zai guowai 《阿 Q 正传》在国外 [« La Véritable histoire d'Ah Q » à l'étranger], Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1981.

⁵ Wang Jiaping 王家平, *Lu Xun yu wai bainian chuanboshi 鲁迅域外百年传播史 [Cent ans de diffusion des œuvres de Lu Xun à l'étranger]*, op. cit.

l'étude de traduction risque de se heurter à l'écueil annoncé par Marianne Lederer : « La traductologie s'étend à l'heure actuelle dans toutes sortes de directions, sociologie, histoire, philosophie, anthropologie, politique, au risque peut-être bientôt d'oublier son objectif principal, la traduction¹. » À notre connaissance, il n'existe aucune étude critique portant spécifiquement sur les traductions françaises des œuvres de Lu Xun. Cet essai vise donc à combler cette sérieuse lacune : il a pour ambition de se consacrer, de manière à la fois exclusive et exhaustive, à l'histoire et à la critique des traductions elles-mêmes des œuvres de Lu Xun en France.

3. Approches méthodologiques et axes d'analyse

La présente étude est très redevable à Antoine Berman, théoricien français de la traduction. Ses nombreuses réflexions sur la traduction, claires et solides, nous ont beaucoup inspiré tout au long de l'élaboration des approches méthodologiques de ce travail. Dans son ouvrage posthume *Pour une critique des traductions : John Donne*, le théoricien tente d'établir les modalités d'une critique « productive » qui signifie non pas jugement ou évaluation, mais une « analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur² », permettant de dégager « la vérité d'une traduction³ ». Ainsi, chez Antoine Berman, le traducteur, qui a longtemps paru secondaire dans l'étude de traduction (on pense au célèbre vers de Philippe Jaccottet : « l'effacement soit ma façon de resplendir⁴ »), devient le point de départ du trajet analytique. De la sorte, tout un ensemble de questions se pose dès que l'on s'interroge sur les « sujets traduisants ». Il s'agit de savoir qui sont ces traducteurs ? Qu'est-ce qui les détermine à traduire ? Et plus concrètement, comment traduisent-ils ? Chacune de ces interrogations ouvre de nombreuses pistes d'investigation et constitue une problématique cohérente de recherche où chaque élément renvoie à l'ensemble. Ainsi, la structure de notre étude critique des traductions françaises des œuvres de Lu Xun s'articule autour de trois axes indissociables : l'exploration de l'horizon traductif, l'examen critique des traductions et des traducteurs, l'analyse comparative des textes traduits.

La première partie commence par une *lecture* analytique de l'œuvre originale de l'auteur, marquée par une riche et vivante diversité. Cette lecture qui est aussi bien un commentaire, une interprétation et une mise en situation historique revêt une grande importance, puisqu'elle permettra plus tard une confrontation rigoureuse dans l'analyse des traductions. Ensuite, nous passerons en revue les enjeux traductologiques et historiques qui constituent l'horizon traductif de l'œuvre de Lu Xun en France. L'objectif du deuxième chapitre consiste à retracer, dans une

¹ Marianne Lederer, « La théorie interprétative de la traduction — origine et évolution », in Michel Ballard, *Qu'est-ce que la traductologie ?* Artois, Artois Presses Université collection « Traductologie », 2006, p. 37.

² Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., p. 13-14.

³ *Id.*, p. 14.

⁴ Philippe Jaccottet, « Que la fin nous illumine », *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, collection « Poésie », 2006, p. 76.

perspective comparative, l'histoire de la pratique et la pensée traductives en France et en Chine dans laquelle s'inscrivent le travail et les réflexions propres des traducteurs de Lu Xun. Le troisième chapitre vise à explorer, dans un cadre chronologique, les contextes socio-historiques, idéologiques ainsi que les échanges littéraires et culturels entre le pays de départ et le pays récepteur. Qu'il le veuille ou non, qu'il le sache ou non, le traducteur est conditionné par l'ensemble de l'horizon traductif qui façonne, au moins partiellement, les traductions des œuvres de Lu Xun telles qu'elles sont.

Une fois achevée cette indispensable étape préparatoire, la deuxième partie examinera les traductions et les traducteurs en répondant à trois questions essentielles : *que* traduit-on ? *Qui* traduit ? *Pourquoi* traduit-on ? Le premier chapitre établit un état des lieux des traductions et des publications des œuvres de Lu Xun en France en adoptant largement une approche quantitative car, comme le souligne Albert Soboul, « pour décrire valablement il faut situer, pour situer il faut compter¹ ». Savoir compter nous permet de recueillir des données rigoureuses et vérifiables pour ensuite quantifier les phénomènes de traductions et de publications. Les phénomènes observés seront constamment étudiés en profondeur à l'aide d'une approche qualitative. Le deuxième chapitre est une analyse typologique des « sujets traduisants » : on distinguera alors les traducteurs chinois, les traducteurs français ainsi que les traducteurs qui, en produisant la majorité des traductions, travaillent collectivement. Il s'agit de proposer certains éléments biographiques et de présenter leurs expériences de traduction de l'œuvre de Lu Xun. Il reste à se demander plus précisément, dans le dernier chapitre, pourquoi ces traducteurs venus de différents horizons s'engagent dans la traduction des œuvres de Lu Xun. À cet effet, les péri-textes (présentations éditoriales, préfaces, postfaces, épigraphes, etc.) et les épitéxtes (interviews, entretiens, enquêtes et aussi courriers électroniques, démarches que nous-mêmes avons entreprises auprès de certains traducteurs) serviront de révélateurs capitaux pour comprendre leur visée traductive.

La troisième partie est consacrée à l'analyse des traductions à proprement parler. Elle va du général au spécifique. Le premier chapitre tente d'explicitier le projet global du traducteur. En d'autres termes, nous cherchons à savoir si les traducteurs possèdent un principe directeur dans leur travail, dans quelle mesure les différents projets sont liés à l'horizon ou à la visée de traduction et si, au niveau diachronique, se dessinent des tendances évolutives. Le projet global produit inexorablement des conséquences sur les stratégies concrètes dans la pratique de traduction. Les trois chapitres ultérieurs visent donc à mettre en évidence les choix effectués par les traducteurs, ils se focalisent respectivement sur trois traits stylistiques de l'œuvre originale : les spécificités culturelles, l'hybridité linguistique et le rythme de langue. L'analyse de traduction oblige, par le biais du texte cible, à un retour réflexif sur le texte source. Elle se fait

¹ Albert Soboul, *L'histoire sociale. Sources et méthodes*, cité dans Yves Chevrel, « La réception des littératures étrangères », *Thématique. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n°7, 1995, p. 92.

donc selon deux étapes : nous analysons d'abord les occurrences relevées dans l'original pour ensuite étudier leurs traductions françaises. Cela nous conduira à examiner les différentes approches possibles du style luxunien. Dans le cadre méthodologique, nous adoptons une critique à la fois descriptive (l'analyse est étayée par d'abondants exemples) et « constructive » au sens où l'entend Katharina Reiss. Cette dernière constate que « toute critique négative devrait être assortie de la proposition d'une solution meilleure¹ ». Cette approche sera destinée à éviter l'impression d'arbitraire et à favoriser une critique plus pertinente. Comme le souligne G. E. Lessing : « Le critique d'art ne se contente pas de sentir que quelque chose lui déplaît, il explique aussi *pourquoi*. Dans la mesure où ce *pourquoi* a un fondement solide, le critique pourra sans peine dire comment aurait dû se présenter la chose qui lui déplait si elle devait ne pas lui déplaire². » Nous nous appuyons sur ces principes pour observer, exemples à l'appui, dans quelle mesure et par le biais de quelles stratégies les défis dans les œuvres de Lu Xun sont traités. Cela afin d'apprécier la restitution des particularités stylistiques et la manière dont elles sont recréées dans les traductions françaises.

4. Quelques notices sur les éditions et les traductions

Pour tous les renvois aux textes originaux, nous nous appuyons sur *Lu Xun zhu yi biannian quanji* 鲁迅著译编年全集 [abrégé en *LXQJ* dans le travail], une édition chronologique des œuvres et des traductions complètes de Lu Xun en vingt volumes, compilée par Zhi An 止庵 et Wang Shijia 王世家, publiée en 2009.

Toutes les œuvres de Lu Xun ne sont pas traduites en langue française. Les citations des textes originaux reprennent, dans la mesure du possible, les traductions existantes, référencées dans la bibliographie. Pour les extraits non traduits mais cités dans notre étude, nous nous chargeons de la traduction en fournissant la référence en langue originale. Les citations en d'autres langues (anglais, espagnol) sont traitées de la même manière.

Nous mettons entre parenthèses, pour les titres et les notions importantes, le nom chinois en *pinyin* et en caractères chinois simplifiés, à l'exception des cas où sont respectées en citation les publications françaises qui ont adopté d'autres systèmes de translittération. Nous transcrivons les noms chinois en *pinyin*, sauf pour certains noms usuels de lieux et de personnages (Pékin, Nankin, Canton, Sun Yat-sen, Tchang kaï-chek, etc.). Le nom de plume de l'auteur 鲁迅 (Lu Xun en *pinyin*) paraît sous des formes variées dans différentes traductions françaises et anglaises citées dans le présent travail : « Lou Siun » selon la transcription de l'École française d'Extrême-Orient ; Lu Hsün selon le système de transcription Wade-Giles et aussi « Luxun »

¹ Katharina Reiss, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Arras, Artois Presses Université collection « Traductologie », 2002, p. 17.

² Cité dans Katharina Reiss, *ibid.* Version originale : « Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt [...] Der Kunstrichter empfindet nicht bloß, daß ihm etwas nicht gefällt, sondern er fügt auch noch sein "denn" hinzu [...] Freilich, wenn dieses "denn" ein gutes gründliches "denn" ist, so wird er leicht daraus herleiten können, wie das, was ihm mißfällt, eigentlich sein müßte, wenn es ihm nicht mißfallen sollte. »

dans les traductions de Charles Bisotto ainsi que dans celles de (ou dirigées par) Michelle Loi. Par convention, nous adoptons la forme «Lu Xun » mais conservons les autres transcriptions dans le travail.

Enfin, un même texte de Lu Xun peut avoir plusieurs traductions françaises. Par exemple *A Q zhengzhuan* 阿 Q 正传 a été traduit par *La vie de Ah Qui*, *La véritable histoire d'Ah Q*, *Histoire d'A Q : véridique biographie*, *La véridique histoire d'Ah Q*, *L'édifiante histoire d'a-Q* et *La Véridique histoire d'Ah Q*. Nous conservons en général le titre que l'usage semble avoir imposé (en l'occurrence, *La véritable histoire d'Ah Q*). Cependant, les variantes existantes sont respectées. Elles restent minimales et ne devraient pas trop dérouter le lecteur.

PREMIÈRE PARTIE

L'ŒUVRE DE LU XUN ET SON HORIZON TRADUCTIF

La première partie consiste en un travail préliminaire sur l'étude historique de la traduction de Lu Xun en France. Elle s'organise autour de deux axes fondamentaux : l'œuvre de Lu Xun et son horizon traductif. Lu Xun a traversé une ère de transition dans l'histoire intellectuelle chinoise : la complexité de sa pensée et la diversité de ses écrits témoignent des vicissitudes du passage de la tradition à la modernité. Dans le premier chapitre, nous tenterons d'aborder l'écrivain à travers ses créations littéraires. La reconstitution de son œuvre à la lumière des conjonctures historiques permettra, dans notre travail ultérieur, de mieux percevoir l'état de la traduction de Lu Xun en France et de poser les premiers jalons des analyses de traductions.

On ne peut présenter l'écriture luxunienne sans prendre en considération son « horizon *créatif* ». De même, l'« horizon *traductif* » est indispensable pour mener à bien l'étude de la traduction française de l'œuvre de Lu Xun. Il fera donc l'objet des deux chapitres qui suivent. Le concept *horizon*, issu de l'herméneutique moderne, est introduit par Antoine Berman dans la critique des traductions, désignant « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui “déterminent” le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur¹ ». Dans la traduction de l'œuvre de Lu Xun en France, l'horizon ne peut être que pluriel. Il est question, de prime abord, de deux espaces littéraires : le *pays de départ* et le *pays d'accueil* qui ont tous contribué à la traduction française de l'écrivain. Il est aussi question de l'évolution de la pratique traductive et des pensées traductologiques. Enfin, l'horizon traductif recouvre nécessairement les contextes socioculturels et historiques. L'ensemble des éléments définira le « cadre de travail » des traducteurs et aidera à expliquer les flux et reflux durant l'histoire de la traduction de Lu Xun en France.

¹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., p. 79.

CHAPITRE I. LU XUN ET SON ŒUVRE : À LA DÉCOUVERTE DE L'ÉCRIVAIN

«Que connaissons-nous réellement de l'œuvre de Lu Xun¹ ? » La question soulevée par Noë Dutrait en 2004 dans le quotidien *Le Monde* n'est pas sans fondement. Écrivain symbole de la littérature chinoise du XX^e siècle, Lu Xun fut le premier auteur moderne traduit et introduit auprès du public français. Depuis, son œuvre fait l'objet d'importantes recherches universitaires, son nom figure dans tous les ouvrages ou manuels importants sur la littérature chinoise². Hors du cercle académique, Lu Xun n'est pas totalement inconnu des amateurs de littérature chinoise ou d'ouvrages «sur la Chine ». Il est salué par les écrivains contemporains les plus lus en France parmi lesquels Yu Hua et Mo Yan³ ; il est évoqué dans des «œuvres majeures⁴ » (*Le Dit de Tianyi* de François Cheng, par exemple) et aussi dans des récits populaires (tel que *Cyber China* de Qiu Xiaolong) ; et il est cité dans bon nombre de récits de voyage (nous pensons par exemple à *Sois riche et tais-toi* d'Éric Meyer). En effet, la notoriété de l'écrivain en France, atteinte promptement durant la seconde moitié du siècle dernier pour des raisons littéraires et non littéraires (que nous analyserons plus loin), demeure et perdure aujourd'hui encore. D'une façon étrange, on peut le reconnaître dans diverses lectures sans vraiment le reconnaître ; d'ailleurs, il convient de souligner que l'ensemble des écrits de Lu Xun sont peu étudiés de manière systématique. À cet égard, il semble que la question posée par Noë Dutrait soit toujours d'actualité et qu'il y ait lieu de commencer par l'essentiel : qui est Lu Xun ? N'ayant pas pour but de rédiger une biographie de l'écrivain, le premier chapitre vise plutôt à construire, à la lumière des contextes et des textes mêmes, une image plus complète de l'homme de lettres : nouvelliste, essayiste, poète et épistolier.

¹ Noë Dutrait, «Lu Xun revisité », *Le Monde*, 19/03/2004, p. 4.

² Citons par exemple Jacques Pimpaneau, *Chine. Histoire de la littérature*, Arles, Philippe Picquier, 1997 ; Paul Bady, *La Littérature chinoise moderne*, Paris, Publications Universitaires de France, collection «Que sais-je ? », 1993 ; Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Éditions Ellipses, collection «Littérature des cinq continents », 2004.

³ Yu Hua, «Lu Xun », *La Chine en dix mots*, essais traduits du chinois par Angel Pino et Isabelle Rabut, Arles, Éditions Actes Sud, collection «Lettres chinoises », 2011, p. 131-152 ; Mo Yan, «Du Lu Xun zagan 读鲁迅杂感 » [Réflexions diverses à la lecture des œuvres de Lu Xun], *Hui changge de qiang 会唱歌的墙 [Le Mur chantant]*, Beijing, Zuojia chubanshe, 2013, p. 289-294.

⁴ Daniel-Henri Pageaux, «Le Dit de Tianyi de François Cheng : un roman de l'artiste ? », *Revue de littérature comparée*, 2007, n°322, p. 223.

1. Lu Xun nouvelliste

Il est généralement admis que «pour illustrer le renouveau de la littérature, la vie et l'œuvre de Lu Xun ont [...] une valeur exemplaire¹ ». La première nouvelle de Lu Xun en langue parlée *Le journal d'un fou*, publiée en mai 1918 dans la revue *Nouvelle Jeunesse*, est célébrée comme «le premier récit de la littérature chinoise moderne² ». À ce titre, l'écrivain est considéré comme le «père fondateur de la littérature moderne³ ». Or, ces thèses, qui nous sont présentées comme des constatations évidentes, nécessitent une exploration plus avancée : pourquoi la littérature chinoise moderne débute-t-elle avec l'apparition du « roman moderne » ? Dans quelle mesure fait-on du *Journal d'un fou* l'œuvre emblématique de la littérature moderne ?

En fait, la première nouvelle de Lu Xun au sens strict est *Souvenirs du passé*⁴. Elle est parue dans *Revue mensuelle des nouvelles* (*Xiaoshuo yuebao* 小说月报) en mai 1913. Lu Xun l'évoque dans une lettre à Yang Jiyun 杨霁云 :

现在都说我的第一篇小说是《狂人日记》，其实我的最初排了活字的东西，是一篇文言的短篇小说，登在了《小说林》(?)上。题目和笔名，都忘记了，内容是讲私塾里的事情的。⁵

[Aujourd'hui, tout le monde croit que ma première nouvelle est *Le Journal d'un fou*, mais en réalité, la première chose que j'ai publiée était une nouvelle en langue classique, parue dans la revue *Le bois des nouvelles* (?). J'ai oublié le titre et le nom de plume utilisé, mais il s'agit d'une histoire qui se déroule dans un cabinet d'études.]

La nouvelle *Souvenirs du passé* est, selon Cao Juren 曹聚仁, ami de Lu Xun, «une satire de la révolution à l'époque et des ruses de la gentry. En ce sens, elle ressemble à *La véritable histoire d'Ah Q*⁶ ». Écrite dans une langue classique vulgarisée (*qianjin wenyan* 浅近文言), cette nouvelle met en œuvre des formes littéraires «occidentalisées», inhabituelles dans la tradition chinoise, telles que la subjectivité du narrateur, la description psychologique et le peu d'attention accordée aux intrigues. Il ressort de ce témoignage que Lu Xun ne s'est pas présenté d'emblée comme un écrivain moderne. Pourtant, il a eu conscience, même avant que la langue parlée n'ait été élevée au rang de langue littéraire, de «moderniser» le style traditionnel en recourant aux techniques littéraires étrangères.

¹ Paul Bady, *La littérature chinoise moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, collection «Que sais-je ? », 1993, p. 10.

² Zhang Yinde, *Le roman chinois moderne 1918-1949*, op. cit., 1992, p. 131.

³ Paul Bady, op. cit., p. 11.

⁴ «Huaijiu 怀旧 » [Souvenirs du passé] est inédit en français. Deux traductions anglaises sont pourtant accessibles : William Lyell, «Remembrances of the past », *Lu Hsün's Vision of Reality*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1976, p. 315-328 ; Julia Lovell, «Nostalgia », *The real story of Ah-Q and other tales of China: The Complete Fiction of Lu Xun*, London, Penguin Books, 2009, p. 1-20.

⁵ Lu Xun, «致杨霁云 Zhi Yang Jiyun » [Lettre à Yang Jiyun] (06/05/1934), *LXQJ*, vol. XVI, p. 147. Il n'est pas étonnant que Lu Xun ne se rappelle ni le titre ni le nom de plume, car ils ont été ajoutés ultérieurement par son frère Zhou Zuoren. Voir Zhou Zuoren, «Guanyu Lu Xun 关于鲁迅 » [Sur Lu Xun], *Gua dou ji* 瓜豆集 [Recueil des melons et des pois], Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2012, p. 174.

⁶ Cao Juren 曹聚仁, *Lu Xun pingzhuan* 鲁迅评传 [Biographie critique de Lu Xun], Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2006, p. 299 : 意在讽刺当时的革命，以及绅士群的狡猾手法，颇近于后来的《阿Q正传》。

1.1 La modernisation de la nouvelle à la fin des Qing et au début de la République¹

Même si « les termes littéraires occidentaux ne sont pas toujours appropriés pour parler des littératures orientales² », nous employons, par convention, « la nouvelle » pour traduire le *duanpian xiaoshuo* 短篇小说 qui est un sous-genre de *xiaoshuo* 小说 (littéralement « menus propos » ou « paroles futiles »), désignant « des textes narratifs fort divers, pouvant aller de quelques lignes à des milliers de pages³ ».

Le *xiaoshuo* s'origine dans les paroles, les ouï-dire et les rumeurs répandues dans les rues. Les écrivains en « firent consciemment acte de création⁴ » à l'époque des Tang. Rédigé alors en langue classique (*wenyan* 文言), le *xiaoshuo* a connu des vicissitudes à l'époque des Song. Sont alors apparus « des livres utilisant la langue populaire pour raconter des histoires appelées *pinghua*⁵ » qui, dès lors, connurent un développement soutenu pendant des siècles sous forme de « roman à épisodes » (*zhanghui xiaoshuo* 章回小说), fortement marquée par le *baihua* 白话 [langue parlée]. Ainsi, le *xiaoshuo* n'a jamais été reconnu par l'orthodoxie littéraire, dominée par la littérature classique. Le *xiaoshuo* représente donc un genre périphérique dans lequel « l'honnête homme ne s'engage pas⁶ ». Dans une brève introduction au recueil *Straw Sandals: Chinese Short Stories 1918-1933*, Lu Xun précise :

在中国，小说是向来不算文学的。在轻视的眼光下，自从十八世纪末的《红楼梦》以后，实在也没有产生什么较伟大的作品。小说家的侵入文坛，仅是开始“文学革命”运动，即一九一七年以来的事。自然，一方面是由于社会的要求的，一方面则是受了西洋文学的影响。⁷

[La fiction (*xiaoshuo* 小说) n'a jamais été considérée comme de la littérature (*wenxue* 文学) en Chine. Elle a été tenue en piètre estime et, en effet, aucune œuvre de grand mérite n'est apparue depuis *Le Rêve dans le pavillon rouge*, écrit à la fin du XVIII^e siècle. L'apparition des auteurs de fiction dans le domaine de la littérature chinoise a coïncidé avec le début de la Révolution

¹ Nous entendons par la fin des Qing la période de 1840 à 1911 et par la République chinoise la période de 1912 à 1949.

² Muriel D'Arrie, « Le comparatisme occidental/extrême-oriental en France : bilan et perspectives méthodologiques », in Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Mourain (éd.), *Le comparatisme aujourd'hui*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Université Charles-de-Gaule-Lille 3, collection « UL3 Travaux et recherches », 1999, p. 126. Dans cet article, Muriel D'Arrie propose ainsi : « En l'absence de langage universel, la solution n'est certainement pas de parler uniquement en chinois des choses chinoises et en français des choses françaises, mais bien plutôt, pour mieux nous comprendre nous-mêmes et mieux comprendre les autres, de définir très précisément les termes que nous employons, qu'ils soient de notre langue ou d'une autre langue, et sans cesse de traquer les approximations, les abus de langage, les projections, sans cesse de se méfier des séductions de l'exotisme comme des tentations d'hermétisme ou d'ethnocentrisme ». À l'appui de ce principe et étant donné que le sens de *xiaoshuo* est bien clarifié ici, nous remplaçons, selon les cas, le *xiaoshuo* par « romans », « nouvelles », « récits » ou « fiction », notamment dans la désignation des titres des revues ou des ouvrages contenant ce terme spécifique, cela pour éviter l'incompréhension des lecteurs non avertis.

³ *Ibid.*

⁴ Lu Xun, *Brève histoire du roman chinois*, traduit par Charles Bisotto, Paris, Gallimard, collection « Connaissance de l'Orient », 1993, p. 91.

⁵ *Id.*, p. 140.

⁶ *Id.*, p. 21.

⁷ Lu Xun, « *Caoxie jiao xiaoyin* 《草鞋脚》小引 » [Petite introduction à *Straw Sandals*], *LXQJ*, vol. XVI, p. 87-88. *Straw Sandals: Chinese Short Stories 1918-1933* est un recueil d'œuvres des écrivains chinois de gauche rassemblés et traduites en 1934 par Harold R. Isaacs sous le conseil de Lu Xun et Mao Dun 茅盾. Le recueil comprend vingt-trois nouvelles (dont cinq de Lu Xun), une pièce de théâtre et un poème. Il a été publié en 1974 (Cambridge, The MIT Press).

littéraire en 1917 et se poursuit depuis lors. Naturellement, cela est venu, d'une part, en réponse aux conditions sociales de l'époque et de l'autre, sous l'influence de la littérature occidentale.]

En effet, l'abolition du système des examens impériaux en 1905 a servi de catalyseur à la floraison du *xiaoshuo*. Les lettrés, privés de carrière conventionnelle, se sont souvent lancés dans la création du *xiaoshuo* pour continuer à vivre de leur plume. La diffusion rapide des revues et journaux à l'intention du grand public facilite et encourage la production du *xiaoshuo*, notamment des nouvelles, compte tenu du petit nombre de pages des périodiques. Le *xiaoshuo* commence à se déplacer de la périphérie vers le centre de la littérature.

Bien que le *xiaoshuo* moderne soit apparu lors de la Révolution littéraire au début de la République, il faut reconnaître que la modernisation, ou au moins, la tentative de modernisation a été esquissée dès la fin des Qing¹. Au cours de cette période de transition ont existé vingt-trois périodiques² consacrés exclusivement à la publication de *xiaoshuo*, dont vingt-deux ont répondu à l'appel à la Révolution du roman (*Xiaoshuojie geming* 小说界革命) lancé par Liang Qichao en 1902 : « Pour réformer la nation, il faut commencer par une révolution du roman ! Pour réformer le peuple, il faut commencer par les nouveaux romans³ ! » Écrit en langue populaire et donc « facile à lire et à comprendre⁴ », le *xiaoshuo* est alors considéré comme « la meilleure forme de la littérature⁵ » qui précède et favorise les réformes politiques et sociales. En effet, la Révolution du roman consiste avant tout en un renouvellement thématique. Par exemple, Lu Xun relève, dans *Brève histoire du roman chinois*, « les romans de dénonciation de la société » : « Les intellectuels songeaient à des réformes radicales, ils pensaient s'appuyer sur le sentiment d'aversion à l'égard de l'ennemi, exaltaient le patriotisme et la modernisation. [...] C'est alors qu'on voit apparaître dans les écrits de violentes attaques. Celles-ci, dans le domaine du roman, consistent à révéler les vices de la société à dénoncer ses abus et ses malversations, à décocher des traits sévères contre la politique de l'époque aussi bien que contre les conventions⁶. »

Hormis l'élévation du statut du *xiaoshuo* et le développement massif des médias écrits, la traduction des œuvres occidentales joue un rôle déterminant dans le processus de modernisation littéraire. Le *xiaoshuo*, par rapport à d'autres genres tels que la poésie ou le théâtre, était le genre privilégié des traducteurs. Ceux-ci ont plus ou moins conservé certaines formes « occidentales », à savoir l'adoption de l'ordre narratif inversé, la suppression des formules

¹ Voir David Wang, *Fin-de-Siècle Splendor, Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

² Wang Yan 王燕, *Wanqing xiaoshuo qikanshi lun* 晚清小说期刊史论 [L'histoire des périodiques de romans à la fin des Qing], Changchun, Jilin renmin chubanshe, 2002, p. 15-16.

³ Liang Qichao 梁启超, « Lun xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi 论小说与群治之关系 » [Le roman et sa relation au gouvernement de la société], *Liang Qichao wenji* 梁启超文集 [Œuvres complètes de Liang Qichao], Beijing, Beijing yanshan chubanshe, 2009, p. 207 : 故今日欲改良群治, 必自小说界革命始! 欲新民, 必自新小说始!

⁴ *Ibid.* : 以其浅而易解故。

⁵ *Ibid.* : 小说为文学之上乘。

⁶ Luxun, *Brève histoire du roman chinois*, op. cit., p. 366.

typiques du *xiaoshuo* traditionnel¹ et la décomposition de la structure narrative traditionnelle axée sur l'intrigue. Ces transformations « provoquent une déchirure importante sur le paravent des romans traditionnels² ».

Ces multiples facteurs ont fait du *xiaoshuo*, quoique toujours rédigé en langue classique ou en langue classique vulgarisée, la pierre de touche de la modernisation de la littérature chinoise. Si la Révolution du roman à la fin du XIX^e siècle entretient encore une relation ambiguë avec la littérature classique, elle prépare déjà la Révolution littéraire au début du XX^e siècle. Les partisans de cette dernière, qui se rassemblent autour de la revue *Nouvelle Jeunesse*, sont en grande partie d'une génération issue du nouveau système éducatif et sont formés aux écoles modernes ou à l'étranger. Ils se montrent plus radicaux et se font l'avocat de l'occidentalisation, allant de l'introduction des genres littéraires à la rénovation des formes voire même à l'adoption du nouveau système de ponctuation. C'est dans ce sens que *Le Journal d'un fou* est célébré comme la première œuvre littéraire moderne, car s'y cristallisent les « marques de modernité » tant par le fond iconoclaste (dénonciation de l'idéologie confucéenne) que par la forme, empreinte de l'influence occidentale³. Nous nous contentons ici d'évoquer les toutes premières impressions du *Journal d'un fou* formulées par Mao Dun écrivain, selon nous, le mieux le style luxunien :

冷隽的句子，挺峭的文调，对照着那含蓄半吐的意义，和淡淡的象征主义的色彩，便构成了异样的风格，使人一见就感着不可言喻的悲哀的愉快。⁴

[Les phrases significatives, les coups de pinceau énergiques, avec le sens voilé et une touche de couleur symboliste, tout cela contribue à un style singulier, qui, à la première lecture, nous procure une joie mœlancolique indescriptible.]

1.2 Les nouvelles de Lu Xun

Lu Xun débute sa carrière littéraire par l'écriture de nouvelles. Elles sont peu nombreuses : on en compte en tout trente-trois. La plupart sont publiées d'abord dans les revues et les

¹ En général, on cite des poèmes au début ou/et à la fin de l'histoire pour donner la morale ; un prologue (*xiezi* 楔子) est placé avant le commencement de l'histoire ; les épisodes (s'éances) finissent avec la même formule (en conservant la tradition orale de *pinghua* 评话). Prenons un exemple : Shi Nai-an 施耐庵, *Au bord de l'eau*, traduction de Jacques Dars, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1978. L'auteur cite, au tout début, un « poème à chanter » et un « poème régulier » ; il met un prologue pour contextualiser l'histoire et ajoute, à la fin de chaque épisode : « pour le savoir, lisez la suite de l'histoire ! »

² Chen Pingyuan 陈平原, *Zhongguo xiaoshuo xushi moshi de zhuanbian* 中国小说叙事模式的转变 [La transformation du mode narratif dans le roman chinois], Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1988, p. 26. Dans cet ouvrage, Chen Pingyuan analyse les innovations formelles dans les romans à la fin des Qing et au début de la République.

³ Pour une analyse détaillée de la modernité du *Journal d'un fou* ainsi que d'autres nouvelles de Lu Xun, voir Lee Leo Ou-fan, « The Technique of Modernity », *Voice from the Iron House. A Study of Lu Xun*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 48-68.

⁴ Shen Yanbing 沈雁冰 (Mao Dun 茅盾 est son nom de plume le plus connu), « Du Nahan 读《呐喊》 » [À la lecture de *Cris*], *Shishi xinbao* • *Wenxue fukan* 时事新报 • 文学副刊 [Supplément littéraire du Nouveau journal de l'actualité], n°91, 1923. Cité dans Zhang Mengyang 张梦阳, *Zhongguo Lu Xun xue tongshi* 中国鲁迅学通史 [L'histoire générale des études sur Lu Xun en Chine], vol. I, Guangzhou, Guangdong jiaoyu chubanshe, 2005, p. 51.

suppléments littéraires des journaux avant d'être reprises dans trois recueils : *Cris* (*Nahan* 呐喊), *Errances* (*Panghuang* 彷徨) et *Contes anciens sur un mode nouveau* (*Gushi xinbian* 故事新编).

Le recueil *Cris*, paru en 1923, s'ouvre par *Le Journal d'un fou*. Il comporte 14 nouvelles écrites de 1918 à 1922¹ dont *La Véritable histoire d'Ah Q*, récit de réputation mondiale. Publiées au moment où la Chine commence à s'inscrire dans le renouveau littéraire et social, ces nouvelles sont réunies sous le titre *Cris*, titre révélateur de l'intention de l'auteur : « je ne puis m'empêcher de lancer parfois des cris pour réconforter les vaillants lancés dans des chevauchées solitaires afin qu'ils ne perdent point courage². » Il importe de signaler que lorsque Lu Xun écrit ces premières nouvelles, il approche de la quarantaine, a donc de la génération des jeunes « guerriers » enflammés. On dit aussi que l'homme n'éprouve plus aucun doute à quarante ans³. Mais ce dont l'écrivain est sûr à l'âge de raison, c'est de l'incertitude elle-même, née du désenchantement des « beaux rêves » de sa propre jeunesse et de l'affliction de la solitude qui « se mit à grandir de jour en jour tel un grand serpent venimeux enlaçant [s]on âme⁴ ». De ce fait, malgré les « infléchissements de plume » (*qubi* 曲笔) optimistes que Lu Xun s'impose pour « obéir aux ordres des guerriers⁵ », les expériences que l'auteur a éprouvées confèrent une profondeur et une sobriété rares à sa création littéraire, en comparaison avec l'enthousiasme des jeunes écrivains de l'époque. Zheng Zhenduo 郑振铎 remarque :

《呐喊》是最近数年来中国文坛上少见之作，那样的讥诮而沉挚，那样的描写深刻，似乎一个字一个字都是用刀刻在木上的。⁶

[Parmi les parutions de ces dernières années, le recueil *Cris* est une œuvre rare dans le monde littéraire chinois. Sous la satire et l'ironie transparaissent la profondeur et la sincérité ; les descriptions sont pénétrantes comme si les caractères avaient été gravés sur du bois.]

Le deuxième recueil *Errances* se compose de onze nouvelles, écrites en 1924 et 1925⁷. Le titre du recueil témoigne de la « solitude » ressentie de nouveau quand les écrivains-guerriers de jadis se sont dispersés. À l'occasion de la publication d'une anthologie de ses œuvres en 1932, Lu Xun se souvient de cette période d'« errances ». Ainsi, il écrit dans la préface : « Dans la suite, le groupe de *Nouvelle Jeunesse* se désagrégea : certains firent une belle carrière, d'autres

¹ Originellement, le recueil *Cris* contient une préface et quinze nouvelles. Publié pour la première fois en 1923, l'ouvrage a été réédité 22 fois du vivant de l'auteur. À partir de la treizième édition en 1930, Lu Xun retire *Buzhoushan* 不周山 [*La montagne fendue*] pour l'insérer, sous le nouveau titre *Butian* 补天 [*Réparation de la voûte céleste*], dans le recueil *Contes anciens sur un mode nouveau*.

² Luxun, « Préface de Luxun », *Cris*, traduction de Joël Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join et Michelle Loi, *op. cit.*, p. 20.

³ *Entretiens de Confucius*, traduction d'Anne Cheng, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points, Sagesses », 1981, p. 33 : « Le Maître dit : “À quinze ans, je résolus d'apprendre. À trente ans, je m'affermis dans la Voie. À quarante ans, je n'éprouvais plus aucun doute. À cinquante ans, je connaissais les décrets du Ciel. À soixante ans, j'avais un discernement parfait. À soixante-dix ans, j'agissais en toute liberté, sans pour autant transgresser aucune règle”. »

⁴ Luxun, « Préface de Luxun », *Cris*, traduction de Joël Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join et Michelle Loi, *op. cit.*, p. 17.

⁵ Lu Xun, « Préface de l'auteur », *Cris*, traduction de Sebastian Veg, Paris, Éditions Rue d'Ulm, collection « Versions françaises », 2010, p. 18.

⁶ Zheng Zhenduo 郑振铎, « *Nahan* 《呐喊》 » [*Cris*], *Wenxue zhoubao* 文学周报 [*Hebdomadaire littéraire*], n°251, 1926. Cité dans Zhang Mengyang, *Zhongguo Lu Xun xue tongshi* 中国鲁迅学通史 [*L'histoire générale des études sur Lu Xun en Chine*], vol. I, *op. cit.*, p. 74.

⁷ Le recueil a été publié en 1926 et a connu 15 rééditions du vivant de l'auteur.

se retirèrent sous leur tente, d'autres encore continuèrent à marcher de l'avant. Quant à moi, après avoir été témoin des métamorphoses diverses qui peuvent si rapidement affecter un même groupe de compagnons de lutte, je me retrouvai comme devant, errant au milieu de mon désert, ayant seulement gagné dans l'entre-temps un titre de "romancier"¹. »

Du point de vue littéraire, l'auteur fait preuve d'efforts continus dans l'exploration des nouvelles formes narratives. Lu Xun lui-même estime, en comparant les recueils *Cris* et *Errances*, que, dans les onze nouvelles aux structures dissemblables, «les techniques sont plus habiles, les descriptions comme celles présentes dans *Le savon*, *Le divorce*, etc., sont plus réfléchies² ». Cependant, l'auteur reconnaît aussi que les nouvelles dans *Errances* enthousiasment moins les lecteurs et sont moins appréciées de ces derniers³. Le manque d'enthousiasme se révèle, selon Paul Bady, dans «le ton [...] moins combatif, plus désillusionné, comme si l'auteur doutait de voir aboutir la lutte engagée⁴ ». En effet, les errances solitaires ne font que renforcer l'incertitude de l'écrivain : le jour où il termine *L'exposition à la foule* (une nouvelle dans le recueil *Errances*), il confie dans une lettre à Xu Guangping 许广平 : «Il me semble toujours que ce sont les ténèbres et le néant qui constituent la vraie réalité ; mais contre cette réalité je m'obstine à opposer une résistance désespérée⁵. » Face à cette «vraie réalité», Lu Xun va renoncer à écrire des nouvelles : la «résistance désespérée» l'oriente progressivement vers l'écriture des essais dont il sera question plus loin.

Les huit textes dans le recueil *Contes anciens sur un mode nouveau* se différencient des nouvelles dans *Cris* et *Errances*. On remarque un important changement de registre qui, tout d'abord, résiste plus ou moins à la classification générique. Dans la préface du recueil, Lu Xun définit d'abord ces textes comme «nouvelles» : «mon intention était alors d'écrire des nouvelles en puisant des sujets à la fois dans l'antiquité et dans l'époque moderne⁶ ». Mais à la fin de la préface, l'auteur conteste, non sans humour, la légitimité de cette appartenance générique : «je suis arrivé à composer ce volume où beaucoup de récits sont demeurés sous forme d'esquisses et ne pourraient être comptés comme des nouvelles répondant à la définition du "Traité général de littérature"⁷ ». L'embarras en ce qui concerne le genre est, dans une large mesure, étroitement lié au style «excentrique ». Rédigés de façon discontinue de

¹ Lu Xun, «Zixuanji zixu 《自选集》自序 » [Préface aux *Œuvres choisies par moi-même*], *LXQJ*, vol. XIV, p. 409. Nous nous servons de la traduction du passage cité faite par Pierre Ryckmans dans «La mauvaise herbe de Lu Xun dans les plates-bandes officielles », in Lu Xun, *La mauvaise herbe*, traduction et introduction de Pierre Ryckmans, Paris, Union générale d'éditions, collection «Bibliothèque asiatique », 1975, p. 29.

² Lu Xun, «Zhongguo xinwenxue daxi xiaoshuo erji xu » 《中国新文学大系》小说二集序 » [Préface à *Grande Collection de la nouvelle littérature chinoise : nouvelles, deuxième série*], *LXQJ*, vol. XVIII, p. 99 : 技巧稍为圆熟, 刻划也稍加深切, 如《肥皂》, 《离婚》等。

³ *Ibid.* : 但一面也减少了热情, 不为读者们所注意了。

⁴ Paul Bady, *op. cit.*, p. 15.

⁵ Lu Xun, «致许广平 Zhi Xu Guangping » [Lettre à Xu Guangping] (18/03/1925), *LXQJ*, vol. VI, p. 136. Traduction de Pierre Ryckmans, «La mauvaise herbe de Lu Xun dans les plates-bandes officielles », *op. cit.*, p. 33.

⁶ Lu Xun, *Contes anciens sur un mode nouveau*, Beijing, Éditions en Langues étrangères, 1986, p. 1.

⁷ *Id.*, p. 4. Par convention, nous adoptons le terme «contes » ou «contes historiques » pour désigner ces huit textes.

1922 à 1935¹, les huit contes rassemblés par ordre chronologique s'apparentent aux « parodies », inspirées des récits mythologiques et des légendes populaires chinoises mais aménagés *ad libitum*. L'auteur ne dissimule pas son principe créatif, celle d'« emprunter un sujet et, en s'appuyant sur quelques faits, y ajouter à sa guise des touches de couleur² ». Dans les contes, la moralité et la trivialité, la tragédie et la farce sont embrouillées, l'ordre du temps historique est dissous, visant à ironiser et à déconstruire le « grandiose » traditionnel. À l'aspect composite du contenu s'ajoute un langage spécifique de *youhua* 油滑 (traduit souvent en « plaisanterie » ou « badinerie »), qui sous-entend une exagération caricaturale. Si le langage des nouvelles dans *Cris* et *Errances* peut être comparé à la gravure sur bois, dans la mesure où l'auteur « évite tout verbiage³ », celui dans les *Contes anciens sur un mode nouveau* serait, selon Tang Tao 唐弢, comparable aux dessins de George Grosz :

如果一定要举绘画来作说明的话,我觉得那种朴素而略带夸张的笔调,倒有点接近格罗斯(George Grosz)——一个鲁迅喜爱的德意志的画家。⁴

[S'il faut vraiment expliciter [le style des contes] par la peinture, il paraît que l'expression simple mais légèrement hyperbolique ressemble aux dessins de George Grosz — un peintre allemand que Lu Xun adore.]

« Treize ans ont passé, je n'ai fait aucun progrès⁵ », écrit Lu Xun dans la préface des *Contes anciens sur un mode nouveau*. Sous une apparence anodine, les huit contes truffés d'allusions historiques et de critiques de l'actualité, sont dirigés contre « la corruption, la laideur, l'hypocrisie, l'esprit rétrograde, en un mot, le côté négatif de la société qui l'entoure⁶ », comme c'est aussi l'objectif de *Cris* et *Errances*. Mais ce point final à la création fictionnelle, tracé d'une manière volontairement ridicule, ne serait-il pas aussi un retour au nihilisme, à la « futilité⁷ » (*wuliao* 无聊) de l'existence perceptible dans la préface de *Cris* ?

1.3 Les nouvelles et la culture vernaculaire de Yue : le régionalisme

Lu Xun n'a guère renié le fait qu'il s'inspire, dans la création fictionnelle, des littératures étrangères :

从一九一八年五月起,《狂人日记》,《孔乙己》,《药》等,陆续的出现了,算是显示了

¹ Le recueil a été publié pour la première fois en janvier 1936 et a connu sept rééditions avant la mort de Lu Xun en octobre.

² Lu Xun, *Contes anciens sur un mode nouveau*, op. cit., p. 3.

³ Lu Xun, « Comment j'en suis arrivé à écrire des histoires », *Œuvres choisies*, vol. III, Beijing, Éditions en Langues étrangères, 1985, p. 259.

⁴ Tang Tao 唐弢, « Guanyu Gushi xinbian 关于《故事新编》 » [Sur *Contes anciens sur un mode nouveau*], cité dans Zhang Mengyang, *Zhongguo Lu Xun xue tongshi* 中国鲁迅学通史 [L'histoire générale des études sur Lu Xun en Chine], vol. III, op. cit., p. 372.

⁵ Lu Xun, *Contes anciens sur un mode nouveau*, op. cit., p. 4.

⁶ Li Tche-houa, « Introduction », in Lou Siun, *Contes anciens à notre manière*, traduction de Li Tche-houa, Paris, Gallimard, collection « Connaissance de l'Orient. Série chinoise », 1959, p. 9.

⁷ Dans la préface du recueil *Cris*, Lu Xun écrit qu'après l'échec de son projet de la revue littéraire à Tokyo, il « goûtait un sentiment de futilité » qu'il n'avait jamais éprouvé. (*gandao weichang jingyan de wuliao* 感到未尝经验的无聊). Michelle Loi traduit *wuliao* 无聊 par « le désarroi » et Sebastian Veg par « l'ennui ». Nous conseillons de rendre ce terme quasi philosophique et récurrent dans les écrits de l'auteur par « sentiment de futilité ».

“文学革命”的实绩，又因那时的认为“表现的深切和格式的特别”，颇激动了一部分青年读者的心。然而这激动，却是向来怠慢了介绍欧洲大陆文学的缘故。一八三四年顷，俄国的果戈理（N. Gogol）就已经写了《狂人日记》；一八八三年顷，尼采（Fr. Nietzsche）也早借了苏鲁支（Zarathustra）的嘴，说过“你们已经走了从虫豸到人的路，在你们里面还有许多份是虫豸。你们做过猴子，到了现在，人还尤其猴子，无论比那一个猴子”的。而且《药》的收束，也分明的留着安特莱夫（L. Andreev）式的阴冷。¹

[Depuis mai 1918 ont paru successivement *Le Journal d'un fou*, Kong Yiji, *Le remède*. Ces nouvelles ont annoncé le vrai résultat de la Révolution littéraire et ont stimulé des jeunes lecteurs par « la profondeur expressive et la spécificité formelle ». Pourtant, cette stimulation est due au retard de l'introduction de la littérature du continent européen. En 1834, l'écrivain russe N. Gogol a dû écrire *Le Journal d'un fou* ; en 1883, Fr. Nietzsche a dû dire, à travers Zarathoustra, que « vous avez fait le chemin qui va du ver à l'homme, et vous avez encore beaucoup du ver en vous. Jadis vous avez été singes, et même à présent l'homme est plus singe qu'aucun singe ». D'ailleurs, la fin de *Remède* conserve bien la froide obscurité associée à Andreev.]

Les chercheurs accordent une attention particulière à l'influence de la littérature étrangère sur la création littéraire de Lu Xun². Ils la considèrent en général comme un élément de première importance, de sorte que la phrase qui fait suite à la longue citation ci-dessus est souvent délaissée : « Mais après, [...] les nouvelles se sont libérées de l'influence des écrivains étrangers, les techniques sont plus habiles, les descriptions sont plus réfléchies³. » Outre la littérature étrangère, la littérature chinoise traditionnelle influe, de manière latente, sur l'écriture de Lu Xun⁴. À cet égard, de nombreuses traces peuvent être relevées dans les contes historiques (ceux-ci puisent même directement leurs sujets dans l'antiquité) et les nouvelles. Citons par exemple *Le Journal d'un fou* qui, selon l'auteur, est inspiré d'une bonne centaine de récits étrangers et de quelques connaissances en médecine⁵. Le premier paragraphe qui prend la forme d'un « prologue » (xiezi 楔子) est rédigé en langue classique. D'ailleurs, il n'est pas difficile de remarquer qu'en matière d'art ironique, l'auteur s'aligne sur *Chronique indiscret des mandarins* (Rulin waishi 儒林外史), un ouvrage satirique auquel Lu Xun a voué une grande

¹ Lu Xun, « Zhongguo xinwenxue daxi xiaoshuo erji xu » 《中国新文学大系》小说二集序 » [Préface à *Grande Collection de la nouvelle littérature chinoise : nouvelles, deuxième série*], op. cit., p. 99. Pour la citation de Zarathoustra, nous adoptons la traduction française fournie par Geneviève Bianquis. Voir Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction de Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, collection « G. F. », 1996, p. 48.

² Nous renvoyons tout d'abord à « Lu Xun et la littérature étrangère », extrait de Wang Yao 王瑶, *Lu Xun zuopin yu waiguo wenxue de guanxi* 论鲁迅作品与外国文学的关系 [La relation entre les œuvres de Lu Xun et la littérature étrangère]. Ledit extrait, traduit en français par Buzen Medi, a été publié dans la revue *Littérature chinoise*, 1981, n°9, p. 3-29. Ensuite, l'étude de Patrick Hanan est aussi intéressante à ce sujet : « The Technique of Lu Xun's Fiction », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1974, vol. XXXIV, p. 53-96. Mais l'influence des œuvres étrangères sur l'écriture de Lu Xun ne se limite pas aux techniques stylistiques. Il faut rappeler que la lecture des œuvres étrangères produit parfois directement chez l'écrivain l'impulsion créative. Les exemples sont légion. Pour n'en citer que trois : le cédre poème en prose *Le passant* est sans doute un écho de *Je marche tout seul*, un poème japonais d'Itou Tateo, traduit par Lu Xun lui-même (Voir *LXQJ*, vol. VI, p. 124-125) ; la traduction de *Petit Jean* donne naissance à un souvenir de son propre monde d'enfance *Du jardin de cent plantes au Cabinet de Trois Inspirations* ; le poème en prose *Nuit d'Automne* évoque explicitement le chagrin féérique de *Nuage roses* d'Eilosiko.

³ Lu Xun, « Zhongguo xinwenxue daxi xiaoshuo erji xu » 《中国新文学大系》小说二集序 » [Préface à *Grande Collection de la nouvelle littérature chinoise : nouvelles, deuxième série*], op. cit. : 此后 [...] 脱离了外国作家的影响，技巧稍为圆熟，刻划也稍加深切。

⁴ L'influence de la littérature traditionnelle sur les nouvelles de Lu Xun est étudiée dans Xu Huaizhong 许怀中, *Lu Xun yu zhongguo gudian xiaoshuo* 鲁迅与中国古典小说 [Lu Xun et les romans chinois classiques], Xi'an, Shanxi renmin chubanshe, 1982.

⁵ Lu Xun, « Comment j'en suis arrivé à écrire des histoires », op. cit., p. 259.

admiration : « Tout en étant sérieux, le texte n'en garde pas moins son potentiel humoristique et les attaques, pour être menées avec tact, n'en sont pas moins cinglantes¹ ».

Ici, nous nous intéressons particulièrement à la présence constante de la culture vernaculaire dans le monde fictionnel de Lu Xun, lequel est construit autour de son pays natal. La ville de Shaoxing 绍兴, plus connue dans l'histoire sous le nom de Kuaiji 会稽, est l'un des centres de la culture Yue 越 et l'un des berceaux de l'histoire intellectuelle en Chine². Selon Ruth Benedict, « [Tout individu], quand il pourra s'exprimer [...] sera la petite créature de sa civilisation ; quand il aura grandi, il sera capable de prendre part aux activités de cette civilisation, ses habitudes seront devenues les habitudes de cette civilisation, de même pour ses croyances, ses possibilités et ses non-possibilités³ ». Effectivement, les œuvres de Lu Xun sont fortement teintées de la culture Yue, à tel point que Su Xuelin 苏雪林, critique littéraire à l'époque, a vu en l'auteur « le premier écrivain du terroir le plus réussi⁴ ». Elle ajoute, « depuis qu'il a créé ce courant, “manifester les couleurs vernaculaires” devient une expression favorite dans le nouveau champ littéraire⁵ ». C'est ce que reconnaît également Hsia Chih-tsing, selon qui « le pays natal de Lu Xun était la source principale de son inspiration⁶ ». Parmi les vingt-cinq nouvelles de Lu Xun (sauf les contes historiques), quatorze ont pour toile de fond la ville de Shaoxing nommée « la commune de Lu », « le village de Wei » ou « la ville de S ».

1.3.1 La gravure sur bois et les couleurs des décors dans le monde fictionnel de Lu Xun

Selon la statistique effectuée par Qian Liqun 钱理群⁷, le noir et le blanc représentent 44,2% des couleurs utilisées dans les descriptions parmi les recueils de nouvelles et le recueil de poèmes en prose *Herbes sauvages*. Ils constituent, pour ainsi dire, les couleurs des décors fictionnels de Lu Xun. Cela n'est pas sans lien avec la passion de l'auteur depuis tout jeune : la

¹ Luxun, *Brève histoire du roman chinois*, op. cit., p. 284.

² La région Yue a vu naître dans l'histoire un grand nombre d'éminents intellectuels parmi lesquels Wang Chong 王充, Ji Kang 嵇康 et Zhang Taiyan 章太炎. Ces personnages exercent une influence considérable sur Lu Xun. Wang Chong (27-97 avant JC), penseur chinois sous la dynastie des Han, est connu pour ses critiques à l'égard du Confucianisme et pour ses pensées athées. Ji Kang (224-263) est l'un des « Sept Sages de la forêt de bambou » (*zhulin qixian* 竹林七贤), un groupe de penseurs considérés comme les premiers praticiens du néo-taoïsme engagés dans les discussions métaphysiques. Ils ont défini les normes confucéennes de la société de l'époque et se sont opposés (à un moment ou un autre) à la dynastie des Jin. Zhang Taiyan (1868-1936) est philologue, critique littéraire et révolutionnaire. Lu Xun a été son disciple pendant son séjour au Japon.

³ Ruth Benedict, *Échantillons de civilisations*, traduction de Weill Raphaël, Paris, Gallimard, collection « Les Essais », 1950, p. 9.

⁴ Su Xuelin 苏雪林, « A Q zhengzhuan ji Lu Xun chuanguo de yishu 《阿 Q 正传》及鲁迅创作的艺术 » [*La Véritable histoire d'Ah Q et l'art de la création littéraire de Lu Xun*], in *Lu Xun xueshu yanjiu lunzhu ziliao huibian* 鲁迅学术研究论著资料汇编 [*Collection de documents des études et des recherches académiques sur Lu Xun*], Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe, vol. I, 1985, p. 1043-1044 : 鲁迅是中国最早的乡土文艺家。而且是最成功的乡土文艺家。

⁵ *Id.*, p. 1044 : 自从他创造了这一派文学以后, 表现“地方土彩”变成新文学界口头禅。

⁶ Hsia Chih-tsing, *A History of Modern Chinese Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. 30 : « Lu Hsün's home town was the principal source of his inspiration. »

⁷ Qian Liqun 钱理群, *Xinling de tansuo* 心灵的探索 [*Une recherche spirituelle*], Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1988, p. 322.

gravure sur bois. Il se souvient de son « affaire » des dessins au cabinet d'études classiques : profitant du moment où le maître lisait à haute voix un texte, certains élèves « donn[ai]ent un spectacle de marionnettes, coiffant leurs doigts de casques de papier. Pour [s]a part, [il] donnai[t] dans le dessin : [il] recouvrai[t] les illustrations des romans avec du papier de Jingchuan et les reproduisai[t] une à une, de la même façon que quand [il] calquai[t] les caractères ; et [s]es dessins se multipliaient au rythme de [s]es lectures¹. »

La valeur esthétique de la gravure sur bois consiste en l'harmonisation du noir et du blanc, du *yin* et du *yang*. Cet art est très populaire dans la région de Lu Xun, région où est également né Chen Hongshou 陈洪绶, portraitiste à la fin de l'époque des Ming. Celui-ci « acquit une bonne réputation comme illustrateur de pièces de théâtre et d'autres œuvres littéraires, et comme auteur d'images de cartes à jouer² ». Les illustrations des pièces de théâtres et des œuvres littéraires (*xiuxiang* 绣像) ainsi que les cartes à jouer (*zhipai* 纸牌) sont des collections d'estampes. Citons Lu Xun dans la préface au *Recueil de l'exposition nationale de la gravure sur bois* :

木刻的图画，原是中国早先就有的东西。唐末的佛像，纸牌，以至后来的小说绣像，启蒙小图，我们至今还能够看见实物。³

[Les images de gravure sur bois existaient en Chine depuis fort longtemps. Les images de bouddhas et les cartes à jouer à la fin de la dynastie des Tang, ainsi que les illustrations des romans et les images visant à instruire les enfants sont encore visibles aujourd'hui.]

Après son retour du Japon en 1909, il n'a pas cessé d'acquérir des œuvres de Chen Hongshou⁴ et envisage de publier ses estampes⁵. Son goût pour la gravure sur bois se manifeste aussi dans son style littéraire, Chen Danqing 陈丹青 remarque que :

鲁迅的天性，鲁迅的文学笔调，这种笔调的黑白质地，从来是木刻性的，正合于他的禀赋：简约，精炼，短小，在平面范围内追求纵深感。⁶

[La nature de Lu Xun et son style littéraire possèdent une « texture » en noir et blanc ; elle n'est rien que de la gravure sur bois ; cela correspond à son tempérament : être précis, subtil et bref en poursuivant une impression de profondeur dans un cadre en deux dimensions.]

¹ Luxun, *Fleurs du matin cueillies le soir*, traduction de François Jullien, Lausanne, Alfred Eibel, collection « La Chine d'aujourd'hui », 1976, p. 110.

² Yang Xin, Nie Chongzheng et al., *Trois mille ans de peinture chinoise*, traduction de Nadine Perront, Arles, Éditions Philippe Picquier, collection « Culture et civilisation de la Chine », 1997, p. 239.

³ Lu Xun, « *Quanguo muke lianhe zhanlanhui zhuanji xu* 《全国木刻联合展览会专辑》序 » [Préface au *Recueil de l'exposition nationale de la gravure sur bois*], *LXQJ*, vol. XVIII, p. 362.

⁴ Nous trouvons, dans le journal intime de Lu Xun, quelques informations concernant ses achats des œuvres de Chen Hongshou (alias Chen Zhanghou ou Chen Laolian). 24/12/1912 : achat de l'*Album de peinture de personnes de Chen Zhanghou* ; 06/12/1913 : achat de l'ouvrage posthume de Chen Hongshou *Recueil de Baolun tang* ; 08/04/1928 : achat des *Illustrations pour le roman Xixiangji de Chen Zhanghou* ; 28/04/1931 : achat de l'*Album d'illustrations de Chen Laolian* ; 10/02/1932 : achat des *Cartes à jouer illustrées d'anciennes anecdotes*.

⁵ Voir les échanges épistolaires entre Lu Xun et Zheng Zhenduo sur la publication des œuvres de Chen Hongshou : Song Zhijian 宋志坚, « Lu Xun yu Chen Hongshou de banhua 鲁迅与陈洪绶的版画 » [Lu Xun et la gravure sur bois de Chen Hongshou], *Fujian yishu* 福建艺术 [L'art de Fujian], 2010, n°2, p. 32-35.

⁶ Chen Danqing 陈丹青, *Xiaotan daxiansheng 笑谈大先生 [Parlons de Monsieur Lu Xun en riant]*, Guangxi, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2011, p. 149.

1.3.2 L'Opéra Mulian dans le monde fictionnel de Lu Xun

Shaoxing est connu pour être un pays d'eau. L'un des plus beaux souvenirs d'enfance de Lu Xun est l'opéra du village, qu'il a vu depuis un bateau. Ledit opéra renvoie à l'opéra de Mulian. Zhou Zuoren écrit :

吾乡有一种民众戏剧，名“目连戏”，或称曰《目连救母》。每到夏天，城坊乡村醴资演戏，以敬鬼神，禳灾厉，并以自娱乐。¹

[Dans mon pays natal Shaoxing, il y a une sorte d'opéra nommé *Opéra de Mulian* ou *Mulian descend aux enfers sauver sa mère*². Tous les étés, les citadins et les villageois faisaient un appel de fonds afin de monter une scène où l'on donnait des représentations de l'opéra pour chasser les malheurs et aussi pour se divertir.]

Hsia Tsi-an, après avoir analysé la récurrence du thème de l'obscurité dans l'œuvre de Lu Xun, évoque l'influence de l'Opéra Mulian sur la création littéraire de l'auteur. Il met l'accent sur « la ressemblance entre le monde fictionnel que [Lu Xun] a créé et le monde de l'opéra de Mulian, avec son horreur, son humour et l'espoir ultime dans le salut³ ». Les âmes des enfers, dont Wuchang et Nudiao⁴, selon Hsia Tsi-an,

supplied more than occasions for him to display his scholarly curiosity and superior wit, or to register his nostalgia. They represented something with a deeper significance: the terror and the beauty of death and the mystery of life peeping through the heavily powdered and rouged masks [...] as several of his best short stories, the poems-in-prose of *The Wild Grass*, and some other occasional essays attest⁵.

[ont fourni davantage que seulement des occasions pour lui d'exposer sa curiosité scientifique et son esprit supérieur, ou pour enregistrer sa nostalgie. Ils représentaient quelque chose d'une signification plus profonde : la terreur et la beauté de la mort et le mystère de la vie regardant furtivement à travers les masques lourdement poudrés et fardés [...] comme en témoignent plusieurs de ses meilleures histoires courtes, les poèmes en prose des *Herbes Sauvages*, et quelques autres essais de circonstances.]

L'Opéra Mulian se révèle être un facteur non négligeable dans la formation de la pensée de Lu Xun. De plus, il y puise aussi de l'inspiration littéraire. Cela se manifeste par un double aspect. Premièrement, la « comicisation » de la tragédie. Dans l'Opéra Mulian, la terreur des enfers est mêlée à des « interludes humoristiques » (*chuan cha xi* 穿插戏) qui forment quatre-

¹ Zhou Zuoren, « Tan Mulian xi 谈目连戏 » [De l'Opéra Mulian], *Tanlong ji* 谈龙集 [Recueil des discussions sur le dragon], Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2011, p. 89.

² Mulian 目连 part en Inde prier le Bouddha de sauver sa mère. Celle-ci est condamnée aux enfers pour parjure. Cet opéra d'origine bouddhique est adapté en Chine dans le cadre de la religion populaire. Des rites protègent les acteurs qui jouent les rôles de démons et chassent les fantômes qui auraient pu profiter du spectacle pour venir parmi les humains. Une représentation exceptionnelle a été filmée par Jacques Pimpaneau, à Luxi dans la préfecture de Xiangxi, le 23 février 1994. Voir <http://www.guimet.fr/fr/auditorium/cinema/mulian-descend-aux-enfers-sauver-sa-mere> consulté le 25/06/2013.

³ Hsia Tsi-an, *The Gate of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China*, Seattle and London, University of Washington Press, 1968, p. 156 : « the resemblance between the world of fiction that he created and the world of the Mu-lien-hsi, with its horror and humor and the final hope for salvation »

⁴ Les Wuchang 无常, comparables aux Faucheurs en Occident, sont des messagers venant de l'enfer. Ils sont chargés de ramener les esprits fantomatiques des morts en enfer. *Hei Wuchang* [Messager noir] est censé avoir un visage méchant alors que *Bai Wuchang* [Messager blanc], a un visage riant. *Bai Wuchang*, de tous les esprits, est le mieux connu et le plus familier. Selon Lu Xun, il est « plein de vie et de drôlerie ». Voir « Wu Chang », *Fleurs du matin cueillies le soir*, op. cit., p. 85-99. Nudiao est la pendue qui se venge. Lu Xun a consacré un mois avant son décès, un extraordinaire essai à Nudiao. Voir « Nudiao » [La déesse de la pendaison], *LXQJ*, vol. XX, p. 255-260.

⁵ Hsia Tsi-an, *The Gate of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China*, op. cit., p. 158.

vingt-dix pour cent de tout l'opéra. Ces interludes humoristiques sont « presque tous des histoires comiques, des caricatures de la société et de la famille¹ ». Lu Xun les relate avec entrain à ses amis² et évoque, dans *Propos d'un profane sur l'écriture chinoise*, un interlude intitulé *Wu Song abat le tigre*. Il conclut : « je pense moi, que cela vaut bien une fable du Grec Esope ou du russe Sologub³ ». Ce procédé artistique, susceptible de donner une intensité expressive au texte, est appliqué dans bon nombre de nouvelles de Lu Xun, notamment dans les contes historiques dominés par le style *youthua* 油滑.

La seconde manifestation de l'influence de *L'Opéra Mulian* est l'utilisation du langage vernaculaire de Shaoxing. Les acteurs de l'*Opéra Mulian*, dont « la plupart sont des paysans des villages d'eau, mais aussi des charpentiers, des maçons, des bateliers et des porteurs⁴ », chantent dans le dialecte de Shaoxing. Lu Xun garde « un souvenir bien distinct de Wu Chang » et se souvient que « nous jouissons de voir sa face rire ou pleurer, d'entendre de sa bouche des paroles énergiques (*yingyu* 硬语) et des blagues (*xietan* 谐谈⁵) ». Les « paroles énergiques » de l'*Opéra Mulian* deviennent alors une particularité du dialecte de Shaoxing. Comme le souligne Zhou Zuoren, « le fait que les villageois ont un faible pour *chuanci* [propos ironiques] et *lengyu* [propos sarcastiques] est une influence liée au goût de l'*Opéra Mulian*⁶ ». Dans la même veine, citons encore Lu Xun : « Il y a dans les patois et dialectes beaucoup d'expressions pleines de saveur et de profondeur, de ces idiotismes que nous appelons chez nous le *lianhua*⁷ 炼话 [expressions idiomatiques] ». En effet, les spécificités de la langue vernaculaire de Shaoxing sont très présentes dans les écrits de Lu Xun⁸. Elles pourraient représenter, avec les *realia* culturels, des difficultés épineuses pour les traducteurs français.

¹ Zhou Zuoren, « Guanyu mulianxi 关于目连戏 » [Sur l'*Opéra Mulian*], *Zhitangji waiwen • sijiunian yihou* 知堂集外文 • 四九年以后 [Pièces hors recueil de Zhitang Après 1949], Changsha, Yuelu shushe, 1988, p. 137: 占目连全剧十分之九地位的插曲, 差不多都是一个个喜剧化的笑话, 社会家庭的讽刺画。

² Voir Yu Dafu, « Huiyi Lu Xun 回忆鲁迅 » [Souvenirs sur Lu Xun], in *Yu Dafu yi luxun* 郁达夫忆鲁迅 [Souvenir sur Lu Xun de Yu Dafu], Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1982, p. 29; Xia Yan 夏衍, *Lan xun jiumeng lu* 懒寻旧梦录 [À la recherche nonchalante des vieux rêves], Beijing, Sanlian shudian, 1985, p. 149.

³ Luxun, « Propos d'un profane sur l'écriture chinoise », *Sur la langue et l'écriture chinoises*, traduction de Michelle Loi, Paris, Aubier-Montaigne, collection « Présence et pensée », 1979, p. 85.

⁴ Zhou Zuoren, « Tan Mulian xi 谈目连戏 » [De l'*Opéra Mulian*], *op.cit.*, p. 89 : 大抵系水村的农夫, 也有木工瓦匠舟子轿夫之流混杂其中。

⁵ Luxun, *Fleurs du matin cueillies le soir*, *op. cit.*, p. 97.

⁶ Zhou Zuoren, « Tan Mulian xi 谈目连戏 » [De l'*Opéra Mulian*], *op.cit.*, p. 90 : 乡间的人常喜讲“舛词”及“冷语”, 可以说是“目连趣味”的余流。Le *chuaici* désigne l'ironie et le *lengyu* le sarcasme.

⁷ Luxun, « Propos d'un profane sur l'écriture chinoise », *op. cit.*, p. 76. Nous modifions légèrement la traduction de *lianhua*. Michelle Loi le traduit par « extraits » en indiquant dans la note que le *lianhua* désigne des raccourcis, expressions elliptiques malicieuses qui ont trait à la vie courante. Voir aussi : Tu Guoping 屠国平, *Shaoxing fangyan yuyin tezhen yu yuedi yuyan wenhua* 绍兴方言语音特征与越地语言文化 [Les caractéristiques phonétiques du dialecte de Shaoxing et la langue et la culture Yue], Beijing, Zhongguo sheke chubanshe, 2002. Chapitre 2, partie 3, « De la langue et la culture de *lianhua* », p. 68-84.

⁸ Voir <http://www.zsbeike.com/hy-227-1>, où l'on recense un lexique de 454 expressions dialectales dans les œuvres de Lu Xun, consulté le 25/06/2013.

2. Lu Xun essayiste

Si Lu Xun n'a laissé que trois recueils de nouvelles, il est l'auteur de dix-sept recueils de *zawen* 杂文¹ qui r é v é l e n t « un pamphlétaire intransigeant, d'une exigence rare vis-à-vis de lui-même et de la société ». Dans ce domaine plus encore que dans tout autre, précise Paul Bady, « Lu Xun fait figure de maître incontesté. Tout au long des polémiques qui ont agité les années 20 et 30, ce sont ses essais philosophiques qui incitent le plus à la réflexion². » En général, on a tendance à associer le genre de l'essai avec le *zawen* de Lu Xun, traduit parfois par *feuilleton*, *variétés*, *mêanges*, *propos libres*, *proses variées*, *écrits divers*, etc. L'existence de la grande diversité de dénomination nous amène à reconsidérer le *zawen* qui existe en grande quantité dans les écrits de Lu Xun : comment l'auteur lui-même définit-il le *zawen* ? Est-il convenable de le considérer comme un genre ? Pourquoi Lu Xun a-t-il quasiment consacré toute son énergie d'écrivain à l'écriture du *zawen* ?

Lu Xun emploie le terme *zawen* dès l'apparition du recueil *La tombe* en 1927, mais il n'en donne sa propre interprétation que fin 1935 :

其实“杂文”也不是现在的新货色，是“古已有之”的，凡有文章，倘若分类，都有类可归，如果编年，那就只按作成的年月，不管文体，各种都夹在一处，于是成了“杂”⁴

[En fait, le « *zawen* » n'a rien de nouveau, il existait « depuis les temps anciens ». Toute œuvre pourrait y être classée pourvu qu'une classification soit établie. Si la classification est d'ordre chronologique, les œuvres seraient cataloguées pêle-mêle sans distinction de genre ni de style. C'est ce que l'on appelle « *za* ».]

Le préfixe *za*, explique Georges Bê Duc, « indique la variété la diversité ce qui sous-entend le caractère libre, voire indiscipliné hétérodoxe du contenu⁵ ». Le *zawen*, qui désigne une multiplicité et une hétérogénéité de genres, résiste à toute tentative de traduction *stricto sensu*. Il peut être considéré comme des « *miscellanées littéraires* ». À ce propos, l'observation de David Pollard nous semble pertinente :

An individual's occasional pieces may be lumped together in one volume and be known collectively as *zawen*, but the volume may include discursive, reminiscent, scholarly, anecdotal, and introspective pieces as well as lectures and correspondence. [...] *Zawen* is not a generic term but rather a catch-all name for all kinds of prose pieces written over a certain period of time and placed between two covers⁶.

[Les œuvres occasionnelles d'un auteur peuvent être regroupées en un seul volume et sont

¹ Parmi les dix-sept recueils, *Qiejieting zawen* 且介亭杂文 [Essais de la demi-concession], *Qiejieting zawen erji* 且介亭杂文二集 [Essais de la demi-concession (suite)], *Qiejieting zawen mobian* 且介亭杂文末编 [Essais de la demi-concession (fin)] ont été compilés par l'auteur de son vivant mais publiés à titre posthume. Les trois collections composites de *Jiwaiji* 集外集 [Pièces hors-recueil], *Jiwaiji shiyi* 集外集拾遗 [Ajouts à Hors-recueil], *Jiwaiji shiyi bubian* 集外集拾遗补编 [Suppléments aux Ajouts à Hors-recueil] comportent des poèmes et divers anciens écrits (*yiwen* 轶文).

² Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, op. cit., p. 81.

³ Paul Bady, op. cit., p. 38.

⁴ Lu Xun, « *Qiejieting zawen xuyan* 《且介亭杂文》序言 » [Préface aux *Essais de la demi-concession*], *LXQJ*, vol. XIX, p. 510.

⁵ Georges Bê Duc, *Zhou Zuoren et la genèse du xiaopinwen*, thèse de doctorat en lettres, soutenue à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, sous la direction d'Isabelle Rabut, 2006, p. 154.

⁶ David Pollard, « Lu Xun's *zawen* », in Leo Ou-fan Lee (dir.), *Lu Xun and his legacy*, op. cit., p. 54-55.

connues dans l'ensemble sous le nom de *zawen*, mais le volume peut inclure des morceaux discursifs, nostalgiques, érudits, anecdotiques et introspectifs, comme il peut inclure des textes de conférences et de la correspondance. [...] Le *zawen* n'est pas un terme générique mais plutôt une dénomination fourre-tout pour toutes sortes de pièces en prose écrites durant une certaine période de temps et regroupées sous la même couverture.]

Le *zawen* de Lu Xun montre à quel point les conventions de classement générique peuvent être dépassées. En dehors du genre de l'essai, dans le *zawen* sont également présentes, quoique mineures, d'autres formes de textes en prose tels que les nouvelles¹, les préfaces aux ouvrages, les conférences², les maximes³, le journal intime⁴, les souvenirs d'enfance et des amis défunts⁵, les échanges épistolaires⁶, etc. Néanmoins, si l'on accepte unanimement la traduction de *zawen* en «essais», c'est parce que les essais, qui traitent de sujets d'actualité et reposent sur la critique culturelle et sociale, constituent la majorité des œuvres de *zawen* de Lu Xun. C'est pourquoi le terme *zawen* est employé dans notre étude pour désigner le genre d'expression subjective qui a comme visée principale la critique.

En tant qu'essayiste, Lu Xun a rédigé des souvenirs d'enfance et de jeunesse qu'il a réunis dans un second temps, en 1926, sous le titre *Fleurs du matin cueillies le soir*. Bien que dans la langue chinoise, la nomenclature de ces divers textes de nature autobiographique (*huiyixing sanwen* 回忆性散文) ne coïncide pas avec celle que l'on accorde aux essais proprement dits (traduits souvent comme *suibi* 随笔 ou *xiaopinwen* 小品文). Il nous semble tout de même souhaitable de présenter *Fleurs du matin cueillies le soir* dans le cadre des essais pour trois raisons : premièrement, nous cherchons à éviter l'imbricatio terminologique générateur de d'écarts ésotériques et d'incompréhensions (rappelons-nous ici la remarque de Muriel D'Arrie⁷). Deuxièmement, les lecteurs français familiers de l'œuvre de Montaigne, reconnu comme créateur du genre, n'auront pas de mal à accepter l'idée selon laquelle les essais comportent des connotations autobiographiques. Troisièmement, cela nous permet d'effectuer une lecture intertextuelle dans la mesure où nous pouvons mieux apercevoir l'imbrication générique et

¹ Telle que *L'intelligence est un crime*, dans le recueil *Vent chaud*.

² Pour les préfaces aux ouvrages et les textes de conférences, les exemples sont nombreux. Nous ne donnons qu'un exemple de chaque genre : «Préface à *Grande Collection de la nouvelle littérature chinoise : nouvelles, deuxième série* », dans *Essais de la demi-concession (suite)* ; «Les chemins divergents de la littérature et du pouvoir politique, Conférence à l'Université de Jinan à Shanghai », dans *Pièces hors-recueil*.

³ Sous l'influence de Nietzsche, les maximes (*zhenyan* 箴言) sont comparables à «Sprueche », comme Lu Xun l'a noté à la fin de sa traduction des extraits d'*Also sprach Zarathustra*. Dans ce genre, nous pouvons citer : «Rosier sans rose », «Rosier sans rose (2) », «Rosier sans rose (3) », et «Nouveaux rosiers » dans *Toujours sous le dais fleuri* ; «Menu recueil du mi-été » dans *Essais de la demi-concession (fin)*.

⁴ Le journal quotidien de Lu Xun se voit réduit à une sorte de memento. Mais ici, il s'agit des essais sous forme de journal. Par exemple : «Journal express », «Journal express (2) », «Annexe à mon Journal express » et «Journal improvisé2 » dans *Toujours sous le dais fleuri*.

⁵ Comme souvenirs d'enfance, nous pouvons citer «Mon premier maître », «La Déesse de la pendaïson » dans *Essais de la demi-concession (fin)*, «La vaccination » dans *Ajouts à hors-recueil, la suite*. Pour les souvenirs des amis défunts : «À la mémoire de Liu Hezhen » dans *Toujours sous le dais fleuri* ; «À la mémoire de Wei Suyuan » et «À la mémoire de Liu Bannong » dans *Essais de la demi-concession* ; «Deux ou trois choses sur Monsieur Taiyan » et «Deux ou trois choses évoquées à la mémoire de Monsieur Taiyan » dans *Essais de la demi-concession (fin)*.

⁶ Par exemple, cinq lettres ont été insérées dans le recueil *Toujours sous le dais fleuri* : «Lettre de Shanghai », «Lettre de Xiamen », «Lettre de Xiamen (2) », «Lettre de Xiamen (3) » et «Lettre écrite en mer ».

⁷ Voir la page 29 du présent travail, note 2.

stylistique dans les écrits de Lu Xun. De ce fait, il convient d'abord de faire un bref survol de *Fleurs du matin cueillies le soir*.

Dans la préface du recueil, Lu Xun déclare avec honnêteté que « ces dix textes sont écrits de mémoire et peut-être ne respectent-ils pas toujours l'exactitude des faits [...] L'écriture aussi n'en est pas homogène vu que [il a] souvent quitté et repris ce travail, sur plus de neuf mois¹ ». En effet, l'écriture des souvenirs, concomitante avec celle des essais réunis plus tard dans le recueil *Sous le dais fleuri (suite)*, s'engage volontiers dans l'actualité et se voit dominée par la visée critique. Les essais polémiques se reflètent largement dans les souvenirs du passé François Jullien perçoit ainsi l'entrelacement du souvenir et du présent dans les textes :

Le rapport du passé au présent est double : tantôt Luxun analyse et dénonce la situation présente à travers l'évocation du passé (la domination de l'idéologie confucéenne, la superstition, l'exploitation, la stérilité des rites et des classiques...) et par ailleurs Luxun vise directement le présent : à propos de sa situation personnelle ou contre ses adversaires — par citation ou allusion — mettant en évidence combien tout son récit est un perpétuel dialogue de contestation avec eux².

Cette mise en continuité du passé et du présent n'est pas sans rappeler *L'opéra de village*, la dernière nouvelle du recueil *Cris*, structurée de la même manière que *Des chats, des chiens et des souris*, le premier texte dans *Fleurs du matin cueillies le soir*. Ces deux souvenirs en prose sont ouverts par un prologue relativement indépendant sous forme d'essai critique évoquant la situation présente, mais n'entretiennent qu'un rapport épisodique avec le passé. Signalons que dans le recueil *Cris*, deux nouvelles ont également paru sous la forme d'« essai lettré » (ou « essai futile », appelé *xiapinwen* 小品文) : *Les lapins et le chat* et *La comédie des canards* qui « peuvent sembler parmi les plus énigmatiques aux lecteurs occidentaux³ ».

À l'hétérogénéité textuelle s'ajoute un mélange des genres. Lu Xun n'hésite pas à s'affranchir des contraintes formelles au profit de la liberté de parole. Son appréciation concernant la poésie de Qu Yuan 屈原⁴ peut être, nous semble-t-il, révélatrice : « Écrire librement ce que l'on pense sans se contraindre par aucune règle⁵ ». La discontinuité stylistique exige une lecture intertextuelle entre les essais de circonstances, les souvenirs et les nouvelles. Elle pourrait constituer une difficulté particulière pour les traducteurs, tout comme le non-respect de la loi du genre établie risquerait de surprendre les lecteurs français.

¹ Luxun, *Fleurs du matin cueillies le soir*, op. cit., p. 29.

² Id., p. 16.

³ Sebastian Veg, « Notice sur Les lapins et le chat », in Lu Xun, *Cris*, op. cit., p. 249.

⁴ Qu Yuan 屈原 (environ 340-278 avant notre ère) est un poète chinois du Royaume Chu. Il est initiateur de la poésie personnelle chinoise *ci* 辞 [chants de Chu].

⁵ Lu Xun, « Han wenxueshi gangyao 汉文学史纲要 » [Histoire abrégée de la littérature des Han], *LXQJ*, vol. VII, p. 476 : 凭心而言，不遵矩度。

2.1 Lu Xun et la genèse du *zawen* moderne

Hormis un petit nombre de *wenlun* 文论 [essais théoriques], la plupart des essais de Lu Xun ont été rassemblés sous le nom de *zagan* 杂感 [impressions improvisées] et *duanping* 短评 [brefs essais critiques], termes que l'essayiste emploie en alternance dans les préfaces ou les introductions pour présenter les écrits de *zawen*¹. Même si aujourd'hui, le *zawen* acquiert le statut de genre autonome, il reste toujours mal identifié². L'enjeu ici n'est pas d'en proposer une énième définition. Il s'agit de relever les spécificités stylistiques des essais de Lu Xun dans la perspective historique du *zawen*.

Le genre du *zawen* n'est pas sans précédent dans la tradition des écrits en prose. La plus ancienne identité générique du terme semble figurer dans *L'essence de la littérature et la gravure de dragons* (*Wenxin diaolong* 文心雕龙), le plus célèbre et le plus important traité de critique littéraire chinois, rédigé par Liu Xie 刘勰 aux environs de 500 (sous la dynastie des Liang). Le genre du *zawen*, défini par l'exclusion des autres genres, y est placé entre le *wen* 文 (« littérature », écrits en vers à visée esthétique) et *bi* 笔 (« pinceau », écrits en prose à visée utilitaire) : « Ce genre d'écrits divers est court et facile à rédiger. Avec une réflexion approfondie, ces textes pourraient s'écrire d'une manière très riche. Chaque travail qui est clair dans l'idée, net dans le langage, avec une narration pertinente et des sons mélodieux, est une vraie perle ronde³ ». Le genre du *zawen*, considéré par Liu Xie comme « les branches de l'arbre de l'écriture littéraire, qui ne servent qu'à s'amuser à l'heure des loisirs⁴ », s'est cependant beaucoup modifié au cours de l'évolution littéraire. En effet, le *zawen* moderne en question n'entretient que peu de lien avec sa conception originelle.

Le prédecesseur immédiat du *zawen* moderne est l'essai, qui, sous le nom de *xiaopin wen* 小品文 [essais futiles ou essais lettrés], connut un essor sans précédent à la fin de la dynastie des Ming (environ 1600). Dans un contexte troublé où l'autorité impériale s'effrite, nombreux sont les lettrés qui, tournant le dos au régime et à la littérature officielle, se sont retirés et ont renoncé à être utiles à la cour impériale. Ils prônent l'oisiveté (*xianshi* 闲适) et s'adonnent au *xiaopin wen* dont l'apparente futilité semble occulter la lutte désespérée des esprits libres.

¹ En passant en revue les titres des essais dans les recueils de *zawen* de Lu Xun, nous repérons d'autres termes assez récurrents dont l'essayiste se sert pour intituler ses textes, tels que *zaji* 杂记 [notes diverses], *zatan* 杂谈 [propos libres], *zashi* 杂识 [mêlanges], *zalun* 杂论 [critiques libres], *manbi* 漫笔 [écrits informels], *manji* 漫记 [notes libres], *suoji* 琐记 [notes insignifiantes], *suotan* 琐谈 [bavardages insignifiants], *xiantan* 闲谈 [causeries], *yutan* 余谈 [surplus des propos], *suigan* 随感 [impressions impromptues]. Ces termes sont des titres habituels de *xiaopin wen* 小品文 dont il sera question plus tard.

² En Chine, ces dernières années, de nombreux débats ont lieu autour de la délimitation du *zawen*, la distinction entre le *zawen* et le *sanwen* ainsi que la frontière entre le *zawen* et le *xiaopin wen*, sans aboutir à une position unanime.

³ Liu Xie 刘勰, *L'essence de la littérature et la gravure de dragons*, traduction de Chen Shuyu, Beijing, Éditions en Langues étrangères, collection « Classiques chinoises », 2010, p. 56.

⁴ *Id.*, p. 54.

Le renouveau littéraire au début du XX^e siècle témoigne de l'épanouissement du *xiaopin wen* dans le champ littéraire, notamment grâce aux efforts de Zhou Zuoren. Hu Shi, dans *De la littérature chinoise depuis cinquante ans*, souligne la valeur du développement de l'essai moderne :

这几年来, 散文方面最可注意的发展, 乃是周作人等提倡的“小品散文”。这一类的小品, 用平淡的谈话, 包藏着深刻的意味; 有时很像笨拙, 其实却是滑稽。¹

[Ces dernières années, dans le domaine des écrits en prose, le développement le plus remarquable est celui du *xiaopin*, préconisé par Zhou Zuoren. Dans le genre du *xiaopin*, les propos insipides recèlent des sens profonds, et il arrive que l'humour se cache derrière l'apparente maladresse.]

L'essor de la presse (journaux et revues) joue un rôle important dans le développement des essais modernes. En effet, c'est dans le cadre de la rubrique *Suiganlu* 随感录 [*Impromptus*] créée en 1918 dans la revue *Nouvelle Jeunesse* que les écrivains et les intellectuels, malgré les divergences idéologiques, se réunissent sous l'étendard de la Révolution littéraire et s'emploient à publier des essais critique d'ordre social et culturel. Pourtant, l'aggravation de la situation politique dans les années 1920 entraîne le désagrégement de l'intelligentsia. Les auteurs concernés s'orientent différemment et rédigent des essais à des fins divergentes ; les controverses à cet égard sont particulièrement intenses dans les années 1930.

D'une part, Zhou Zuoren et Lin Yutang 林语堂 revendiquent le droit à l'expression individuelle de l'écrivain. Ils insistent sur le retour à la valeur essentielle du *xiaopin wen*. Selon eux,

La «décontraction» (*xianshi*/闲适) est [...] le ton fondamental de cette écriture libérée des conventions, des contraintes formelles, et ramenée à un moment amical liant l'auteur et le lecteur, telle une conversation où tout sujet peut être abordé tranquillement, sans gêne : «l'esprit d'une renarde, les mouches, le tempérament excentrique d'un grand homme, les différences entre Orient et Occident, les bouquinistes sur le bord de la Seine, un petit tailleur élégant, nos gouvernants, les anecdotes sur tel homme politique ou tel général, comment conserver les cactus² ».

D'autre part, Lu Xun adresse de sévères critiques à l'encontre du désengagement de l'essai *d'oisiveté* (*xianshi xiaopin* 闲适小品) défendu par Zhou Zuoren et de l'essai *d'humour* (*youmo xiaopin* 幽默小品) soutenu par Lin Yutang. Il estime que, dans la situation critique où se trouve la Chine, le *xiaopin wen* est confronté à une question de survie :

对于文学上的“小摆设”——“小品文”的要求, 却正在越加旺盛起来, 要求者以为可以靠着低诉或微吟, 将粗犷的人心, 磨得渐渐的平滑。[...] 而忘记了自己是抱在黄河决口之后, 淹得仅仅露出水面的树梢头。但这时却只用得着挣扎和战斗。[...] 小品文就这样的走到了危机。[...] 生存的小品文, 必须是匕首, 是投枪, 能和读者一同杀出一条生存的血路的东西。³

[La demande pour les «bibelots» littéraires — les essais futiles— s'accroît de plus en plus.

¹ Hu Shi, «Wushinian lai zhongguo zhi wenxue 五十年来中国之文学» [De la littérature chinoise depuis cinquante ans], *Hu Shi wenji* 3 胡适文集 3 [*Œuvres complètes de Hu Shi* III], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1998, p. 263.

² Georges BêDuc, *Zhou Zuoren et la genèse du xiaopinwen*, op. cit., p. 75.

³ Lu Xun, «Xiaopinwen de weiji 小品文的危机» [La crise de *xiaopin wen*], *LXQJ*, vol. XV, p. 324-325.

Ceux qui y répondent se croient capables, avec des mots sereins et tendres, d'adoucir l'aspérité du cœur. [...] Mais ils oublient qu'ils ne tiennent qu'une cime d'arbre submergé après le déluge du fleuve Jaune. Dans une telle situation, tout ce qu'ils doivent faire, c'est se débattre et lutter. [...] C'est ainsi que le *xiaopin* aboutit à une situation cruciale. [...] Les essais qui survivront sont comme des poignards et des javelines, ils doivent tracer, avec les lecteurs, un chemin de vie sanglant.]

En effet, les essais de Lu Xun s'écartent de l'idée directrice du *xiaopin wen*. Ils se distinguent par une visée critique sur le plan social, culturel et idéologique. Ainsi, quand Lu Xun a intitulé ses trois derniers recueils d'essais¹ «zawen » en 1935, le *zawen* acquiert ses propres caractéristiques fortes et s'est définitivement détaché du *xiaopin wen*.

Le *zawen* de Lu Xun, par sa nature critique, touche indéniablement aux polémiques idéologiques et politiques. Cela est particulièrement marquant au cours des dix dernières années de sa vie. Certains chercheurs regrettent que l'écrivain gaspille son temps et son talent dans l'écriture des essais polémiques. Celui qui représente le mieux cette position est C. T. Hsia,

The writing of short essays became with him even more of a consuming passion, in compensation for his creative sterility. [...] He disguised his loss of creative powers in the bustle of an endless series of personal and non personal quarrels. [...] The over-all impression of his fifteen volumes of *tsa-wen* is that of a quarrelsome garrulity².

[L'écriture des courts essais est encore plus devenue, pour lui, une passion dévorante, en compensation de sa stérilité créative. [...] Il a déguisé sa perte de pouvoirs créatifs en se plongeant dans une interminable série de querelles personnelles et non personnelles. [...] L'impression d'ensemble de ses quinze volumes de *zawen* est celle d'un bavardage querelleur.]

La critique incisive du chercheur qui fait preuve d'une négligence volontaire de la valeur littéraire du *zawen* peut paraître arbitraire, tant sur le plan critique que sur le plan esthétique. Car, loin de se réduire à de simples pamphlets, la plupart des essais de Lu Xun sont cruellement d'actualité dans la Chine d'aujourd'hui, voire même d'une portée universelle si l'on en croit la constatation de Michelle Loi³. Ils réconcilient l'expression de soi et la voix de la société tout en se prêtant aux réflexions philosophiques. Sculpteur de *zawen*, Lu Xun impose des valeurs esthétiques très exigeantes à ses écrits. C'est aussi, avant tout, une écriture très érudite qui abonde en références historiques et culturelles et qui rappelle, par sa constitution textuelle, la littérature chinoise classique.

2.2 La littérature traditionnelle et le *zawen* luxunien : le classicisme

Quiconque est familier des œuvres de Lu Xun remarque un paradoxe chez l'écrivain à l'égard de la littérature traditionnelle. D'une part, l'auteur se dévoue corps et âme à la dénonciation de la «vieille culture » et à la préconisation d'une « nouvelle littérature accessible à tous » (*dazhong wenxue* 大众文学). Ses propos sont virulents, voire extrémistes, pour pourfendre les écoles conservatrices telles que «Essence nationale » (*Guocui pai* 国粹派) et

¹ *Essais de la demi-concession, Essais de la demi-concession (suite) et Essais de la demi-concession (fin)*.

² Hsia Chih-tsing, *A History of Modern Chinese Fiction*, op. cit., p. 51-52.

³ Michelle Loi, «Les essais de Luxun », in Michelle Loi (dir.), *Quelques pages pour Luxun 1881-1936 II*, op. cit., p. 41.

« Études et Critiques » (*Xueheng pai* 学衡派). Il a même fourni une réponse catégorique (qui lui vaut de violentes critiques de la part de ses contemporains), à la demande du *Supplément du Journal de Pékin* (*Jinbao fukan* 京报副刊) pour proposer des livres à lire aux jeunes : « il faut peu lire les livres chinois, écrit-l'auteur, et même, à la limite, ne pas les lire du tout¹ ».

D'autre part, Lu Xun consacre un temps considérable aux travaux d'érudition concernant la littérature chinoise classique, notamment aux études de romans², et ceci même aux moments les plus iconoclastes de sa vie. John C. Y. Wang souligne que « [Lu Xun] a commencé son travail sur la littérature traditionnelle longtemps avant de se lancer dans la carrière de nouvelliste, et il a continué le travail d'une façon ininterrompue presque jusqu'à la fin de sa vie, longtemps après que le moment culminant de sa carrière créative semble passé³. » Les liens que Lu Xun entretient avec la littérature traditionnelle se révèlent particulièrement étroits quant à son usage fréquent du chinois classique dans la composition des poèmes et également dans ses *zawen* et ses nouvelles. Il est indéniable que la lecture classique et le savoir traditionnel, que Lu Xun ne cesse d'acquérir depuis le plus jeune âge, laissent des empreintes fortes sur son style littéraire. Elles sont davantage flagrantes dans la vie quotidienne de l'auteur. Une fois éloigné de la responsabilité publique, Lu Xun se sert presque instinctivement de la langue classique : c'est en cette langue qu'il tient son journal intime et rédige une grande partie de sa correspondance.

Le dilemme de Lu Xun par rapport à la culture traditionnelle nous amène à l'argument avancé par l'écrivain lui-même : « Celui qui critique le mieux la littérature traditionnelle est celui qui l'a lue le plus⁴ ». Il considère son écriture comme « une forme intermédiaire » (*zhongjian wu* 中间物) et déclare qu'« au moment où l'on commence à réformer la littérature, qu'il y ait des écrivains partagés entre les deux tendances, cela est naturel, inévitable et même, il faut qu'il en soit ainsi⁵ ». Nous tâchons donc d'observer l'origine de cette « forme intermédiaire » — le « style parlé » souvent archaïque, particularité stylistique de l'auteur, qui pourrait gêner les traducteurs.

¹ Luxun, *Sous le dais fleuri. Les luttes idéologiques en Chine durant l'année 1925*, traduction de François Jullien, Lausanne, Albin Michel, collection « La Chine d'aujourd'hui », 1978, p. 62. Il est intéressant de savoir que Lu Xun, à la demande de son ami Xu Shouchang, a recommandé douze ouvrages chinois pour son fils Xu Shiying 许世瑛. Voir *LXQJ*, vol. XII, p. 195.

² Tels que *Zhongguo xiaoshuo shilue* 中国小说史略 [Brève histoire du roman chinois] (publié pour la première fois en 1923 et 1924 en deux volumes) et *Han wenxueshi gangyao* 汉文学史纲要 [Histoire abrégée de la littérature des Han] (publié en 1926).

³ John C. Y. Wang, « Lu Xun as a scholar of traditional Chinese literature », in *Lu Xun and his legacy*, op. cit., p. 91: « As a matter of fact, he had started his work in traditional literature long before he launched his career as a short story writer, and he continued that work uninterrupted almost to the very end of his life, long after the peak of his creative career seems to have passed ».

⁴ Lu Xun, « Gushu yu baihua 古书与白话 » [Les livres anciens et le *baihua*], *LXQJ*, vol. VII, p. 29: 菲薄古书者，惟读过古书者最有力。

⁵ Luxun, « Postface pour *La tombe* », *La tombe*, traduction du « Groupe Luxun » sous le contrôle de Michelle Loi, Paris, Acropole, collection « UNESCO d'œuvres représentatives. Série chinoise », 1981, p. 341.

2.2.1 Éducation classique et son influence sur le style de Lu Xun

Instruit au Cabinet des Trois Inspirations (*Sanwei shuwu* 三味书屋, une sorte d'école privée ancien style, tenue par les lettrés ou les lauréats du premier échelon des concours impériaux), Lu Xun a été «formé à la lecture des classiques et [a] presque lu les treize Classiques¹ ». Même si l'écrivain proclame que la lecture des textes classiques «n'a pas produit de grands effets² » sur lui, il est aisé de remarquer que la langue classique devient presque son langage instinctif et le moyen littéraire privilégié au sein duquel il n'éprouve aucune contrainte. La lecture traditionnelle exerce une grande influence sur ses essais «quant au vocabulaire, à la construction et au style³ (*ziju he tige* 字句和体格) ». En effet, dans *Lu Xun's zawen*, David Pollard réussit même à faire coïncider un essai de Lu Xun avec l'essai stéréotypé en huit parties (*baguwen* 八股文). «Il faut se rappeler, écrit-il, toutefois, que Lu Xun a pratiqué le *baguwen* dans sa jeunesse, et il serait surprenant que rien n'en transparaît⁴ ».

Après sa «première instruction » dans le cabinet d'études classiques, Lu Xun a bénéficié à Tokyo des conférences portant sur les études classiques (étymologie, exégèse, critique littéraire et historique⁵), données par Zhang Taiyan, grand lettré et alors éditeur du *Journal du peuple*⁶. L'influence de Zhang Taiyan sur la pensée de Lu Xun est telle que celui-ci estimait être «touché du poison de Zhuang Zhou ou de Han Fei, parfois laxiste et parfois rigoriste⁷ ». Sur le plan stylistique, les essais de jeunesse et les premières traductions en langue classique de Lu Xun révèlent également l'influence de son maître : «J'aimais aussi les phrases alambiquées et les caractères vécus ; c'était là l'influence du *Journal du peuple*⁸. » Plus tard, l'écrivain est toujours hanté dans ses écrits en langue moderne, par le souci de la perfection esthétique. Il avoue qu'« après avoir terminé quelque chose, je le relisais toujours deux fois et quand un passage sonnait mal, j'ajoutais ou retranchais quelques mots pour le rendre plus coulant. Quand

¹ Luxun, «La "lecture des Classiques" en 1925 », *Sous le dais fleuri. Les luttes idéologiques en Chine durant l'année 1925*, op. cit., p. 250. Nous avons modifié la traduction du titre. François Jullien a pris, nous semble-t-il, «la quatorzième année » de la République (soit 1925) pour une période de quatorze ans et a donc traduit le titre par *La lecture des classiques » durant ces quatorze dernières années*. Les treize Classiques sont les classiques confucéens, Voir André Lévy, *La littérature chinoise ancienne et classique*, Paris, Presses universitaires de France, collection «Que sais-je ? », 1991, p. 20-30.

² Luxun, «Postface pour *La tombe* », op. cit., p. 341.

³ Ibid.

⁴ David Pollard, « Lu Xun's zawen », op. cit., p. 75: «It must be remembered, however, that Lu Xun had practiced *baguwen* in his youth, and it would be surprising if no residue was left ».

⁵ Tels que *Dictionnaire étymologique* (*Shuowen jiezi* 说文解字), *Exégèse du dictionnaire Erya* (*Erya yishu* 尔雅义疏), *L'essence de la littérature et la gravure de dragons* (*Wenxin diaolong* 文心雕龙), *Tchouang-tseu* (*Zhuangzi* 庄子), *Élégies de Chu* (*Chuci* 楚辞) et *Livre des Han* (*Hanshu* 汉书).

⁶ Le *Minbao* 民报 [*Journal du peuple*] était l'organe politique du Parti de l'Alliance Révolutionnaire (*Zhongguo tongmenghui* 中国同盟会), précurseur de Guomindang.

⁷ Luxun, «Postface pour *La tombe* », op. cit., p. 341. Zhuang Zhou (Tchouang-tseu) et Han Fei sont r év é s de Zhang Taiyan.

⁸ Luxun, «Avant-propos », *La tombe*, op. cit., p. 25.

je ne trouvais pas de tournure populaire appropriée, j'en prenais de classiques, dans l'espoir que certains lecteurs comprendraient¹ ».

La valeur esthétique des textes luxuniens consiste en « mots justes », accompagnés de « sons harmonieux ». Sa recherche soutenue du « tempérament textuel » (*wenzhang gediao* 文章格调) n'est pas sans lien avec la lecture de la littérature des Six dynasties², une époque charnière et chaotique où « l'instabilité politique provoqua chez [les lettrés] un désarroi et un désengagement qui les orientaient vers les enseignements plus séduisants qu'offraient un taoïsme renaissant et un bouddhisme nouvellement implanté³ ». La littérature des Six dynasties demeure pour Lu Xun une passion continue, comme en témoigne son célèbre essai inédit en français : *Du rapport entre la prestance des Wei-Jin, la littérature, les drogues et l'alcool*⁴. Son faible pour la littérature des Six dynasties est ainsi confirmé par Zhou Zuoren :

对于正宗的诗文总之都无什么兴味 [...] 他对唐宋文一向看不起 [...] 他可以说爱六朝文胜于秦汉文, 六朝的著作如《洛阳伽蓝记》,《水经注》,《华阳国志》本来都是史地书, 但是文清俱胜, 鲁迅便把它当做文章看待。⁵

[[Lu Xun] n'éprouve guère d'intérêt pour la littérature orthodoxe. [...] Il n'a jamais accordé d'importance aux Lettres des dynasties des Tang et des Song. [...] Il aime la littérature des Six dynasties plus que celle des dynasties des Qin et des Han. Les œuvres des Six dynasties telles que *Les temples bouddhistes à Luoyang*, *Notes sur le livre des cours d'eau*, *Histoire des régions du sud-ouest de la Chine* qui sont originellement des ouvrages historiques et géographiques, mais d'une grande valeur littéraire, Lu Xun les a lus en tant que textes littéraires.]

Très souvent, on insiste sur l'influence de la « prestance » (*fengdu* 风度) des célèbres intellectuelles (*mingshi* 名士) des Six dynasties sur l'esprit et la pensée de Lu Xun⁶. Mais il faut souligner que la littérature de cette époque, notamment le *pianwen* 骈文 et le *sanwen* 散文⁷ dont le style est « gracieux, désinvolte, fleuri, exubérant⁸ », marque profondément son écriture. Compte tenu des spécificités esthétiques de ce style, la traduction fidèle du « mot juste » et du

¹ Lu Xun, « Comment j'en suis arrivé à écrire des histoires », *op. cit.*, p. 260.

² Les six dynasties sont : Wei 曹魏 (220–265), Jin 晋 (265–420), Song 宋 (420–479), Qi 齐 (479–502), Liang 梁 (502–557), Chen 陈 (557–589).

³ Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Lu Xun, « Wenjin fengdu ji wenzhang yu yao ji jiu zhi guanxi 魏晋风度及文章与药及酒之关系 » [Du rapport entre la prestance des Wei-Jin, la littérature, les drogues et l'alcool], *LXQJ*, vol. VIII, p. 356-369.

⁵ Zhou Zuoren, « Lu Xun du gushu 鲁迅读古书 » [De la lecture des livres anciens de Lu Xun], *Lu Xun de qingnian shidai* 鲁迅的青年时代 [La jeunesse de Lu Xun], Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 2001, p. 63.

⁶ Citons deux articles portant sur ce sujet : Luo Chengyan 罗成琰, « Lu Xun yu weijin fengdu 鲁迅与魏晋风度 » [Lu Xun et la prestance des Wei-Jin], *Lu Xun yanjiu yuekan* 鲁迅研究月刊 [Revue mensuelle des études sur Lu Xun], 1995, n°4, p. 24-31 ; Ren Guangtian 任广田, « Lu Xun yu weijin wenhua 鲁迅与魏晋文化 » [Lu Xun et la culture des Wei-Jin], *Lu Xun yanjiu yuekan* 鲁迅研究月刊 [Revue mensuelle des études sur Lu Xun], 2004, n°2, p. 10-20 ; Chen Hengjin 陈衡瑾, « Lu Xun yu weijin jingshen de chuancheng 鲁迅与魏晋精神的传承 » [Lu Xun et l'héritage de l'esprit des Wei-Jin], *Mingzuo xinshang* 名作欣赏 [Revue des chefs-d'œuvres], 2008, n°8, p. 43-45.

⁷ Le style du *pianwen* 骈文 [prose parallèle] est très raffiné. Des phrases de quatre caractères alternent avec des phrases de six caractères. Dans le *pianwen*, les phrases vont deux par deux, comme les deux chevaux d'un attelage, d'où le nom « *pian* 骈 ». Le style du *sanwen* 散文 [prose à phrases libres] est moins sophistiqué où les phrases sont indépendantes et de longueurs variables.

⁸ Lu Xun, « Wenjin fengdu ji wenzhang yu yao ji jiu de guanxi 魏晋风度及文章与药及酒之关系 » [Du rapport entre la prestance et la littérature des Wei-Jin et les drogues et l'alcool], *op. cit.*, p. 358-359. : 清俊, 通脱, 华丽, 壮大.

«tempérament textuel» s'avère difficile. Nous le vérifierons dans la troisième partie de notre travail.

2.2.2 Études diverses (*zaxue* 杂学) et écrits divers

Le *zawen* de Lu Xun se caractérise par une hybridité générique et aussi par une diversité sur le plan du contenu. L'aspect «encyclopédique» de ses œuvres provient, dans une certaine mesure, de ses lectures très variées. À l'aide du recensement d'achat de livres¹ (*shuzhang* 书帐) établi chaque année par l'écrivain lui-même, nous comptons plus de 13000 volumes parmi lesquels des ouvrages littéraires, philosophiques, scientifiques, artistiques, calligraphiques, de peinture, sociologiques, folkloriques, etc. Wei Li 韦力 écrit :

一个人的思想形成历程，必会受到他所读过的著作的影响，因而总是试图从一个人的藏书门类上来探求其思想构成元素。[...] 从藏书门类、排列方式上都能很直接地了解到书房主人的好恶观。同样，翻阅一个人的藏书目录，也就如同参观他的书房。²

[La formation de la pensée d'une personne est inévitablement influencée par les ouvrages qu'il a lus, donc je tente toujours d'explorer les éléments de la pensée d'une personne à partir de sa collection de livres. [...] Nous nous rendons compte directement des goûts du propriétaire de la bibliothèque en étudiant la classification de ses collections et sa manière d'arranger les livres. De même, parcourir les catalogues de la collection de livres d'une personne, c'est comme si l'on visitait sa bibliothèque.]

Wei Li sélectionne tous les anciens livres chinois que Lu Xun possède et les répartit selon les classifications bibliographiques de la Chine antique : les *jing* 经 [*classiques* : Classiques chinois], les *shi* 史 [*histoire* : Histoire et géographie tirées de l'histoire de la Chine], les *zi* 子 [*maîtres* : Philosophie, arts, sciences tirés des écoles de pensées chinoises], les *ji* 集 [*recueils* : Anthologies de la littérature chinoise]. Les études diverses de Lu Xun, qui recouvrent toutes les catégories de livres anciens, s'orientent plus particulièrement vers les catégories *Histoire* et *Maîtres*. Zhou Zuoren rappelle :

鲁迅对于古来文化有一个特别的看法，凡是“正宗”或“正统”的东西，他都不看重，却是另外去找出有价值的作品来看[...]鲁迅看了许多正史之外的野史，子部杂家的笔记³

[Lu Xun a un point de vue spécial sur la culture traditionnelle, il se méfie de ce qui est orthodoxe ou officiel, mais cherche d'autres œuvres qui ont de la valeur [...] Il a lu beaucoup d'ouvrages d'«Histoires non officielles» et beaucoup de *notes* de l'École Éclectique (*zajia* 杂家) de la catégorie *Maîtres*.]

En effet, parmi les quatre catégories, *Histoire* et *Maîtres* occupent une place dominante, alors que dans la catégorie *Classiques* (le nombre de classiques confucéens étant infime) foisonne le genre de la «petite étude» (*xiaoxue* 小学) comportant les études philologiques,

¹ Les comptes annuels de provisions de livres sont mis en annexes à la fin de chaque volume des *LXQJ*.

² Wei Li 韦力, «Préface», *Lu Xun guji cangshu mantan* 鲁迅古籍藏书漫谈 [*Quelques propos sur la collection de livres anciens de Lu Xun*], vol. I, Fuzhou, Fujian jiaoyu chubanshe, 2006, p. 1.

³ Zhou Zuoren, «Lu Xun yu zhongxue zhishi 鲁迅与中学知识» [Lu Xun et la culture chinoise], *Lu Xun de qingnian shidai* 鲁迅的青年时代 [*La jeunesse de Lu Xun*], op. cit., p. 50-51.

étymologiques et phonologiques¹. Les « études chinoises diverses » (*zaxue* 杂学²) constituent donc les principales lectures de l'auteur. Il y puise des réflexions profondes et acquiert une vision fine de l'histoire chinoise et du « caractère national ».

Parmi les *Maîtres*³ lus par l'écrivain, nous devons mentionner Han Fei 韩非, l'un des représentants de la pensée légiste « d[evant] son nom à l'idée que la puissance hégémonique de l'État se fonde sur le mécanisme de lois implacables supposant l'abolition des privilèges héréditaires, voire la “table rase” qui rejette morales et traditions⁴ ». Il est intéressant de noter que l'influence de l'école légiste (*Fajia* 法家 : littéralement « École de lois ») perdure et favorise le développement d'un métier exigeant ponctualité, rigueur et calculs minutieux, c'est celui de *shiye* 师爷 [conseillers du gouvernement⁵]. Ce métier, exercé largement par les lettrés issus de Shaoxing, date de la fin de la dynastie des Ming, il atteint son point culminant sous la dynastie des Qing. Zhou Zuoren explique, dans *Livre des jours pluvieux*, la source d'un tel « caractère de *shiye* » (*shiye qi* 师爷气) dont il est l'héritier :

我们一族住在绍兴只有十四世 [...] 这四百年间越中风土的影响大约很深, 成就了我的不可拔除的 [...] “师爷气”。本来师爷与钱店官同是绍兴出产的坏东西, 民国以来已逐渐减少, 但是他那法家的苛刻的态度, 并不限于职业, 却弥漫于乡间, 仿佛成为一种潮流, 清朝的章实斋、李越缦即是这派的代表, 他们都有一种喜骂人的脾气。⁶

[Notre famille n'a vécu que quatorze générations à Shaoxing [...] Pendant ces quatre cents ans, la culture de Yue a exercé me semble-t-il, une influence profonde et m'a donné un caractère de *shiye* [...] dont je ne peux me débarrasser. À l'origine, les *shiye* et les « petits banquiers illégaux » étaient deux professions de mauvaise réputation⁷ issues de Shaoxing, dont le nombre diminue graduellement après la République. Cependant, l'attitude rigoriste de l'École légiste ne se limitait pas aux métiers. Il paraît qu'elle se répandait dans la culture et est devenue une tendance, représentée par Zhang Shizhai et Li Yüeman, lettrés à l'époque de la dynastie des Qing. Ils ont en commun un tempérament qui laisse libre cours à leur colère.]

Bien que Lu Xun montre du mépris à l'égard de *shiye*, il n'a pas échappé, lui non plus, à l'influence de l'École légiste. C'est pour cela que Chen Yuan 陈源, son adversaire politique,

¹ Voir Wei Li, *Lu Xun guji cangshu mantan* 鲁迅古籍藏书漫谈 [Quelques propos sur la collection de livres anciens de Lu Xun], op. cit. Table des matières du vol. I, p. 1-12 et Table des matières du vol. II, p. 1-11.

² *Zaxue* 杂学 que l'on traduit par « études chinoises diverses » désigne les écrits de l'école Éclectique (*zajia* 杂家) de la catégorie *Maîtres* et, par extension, il désigne toutes études hormis les Classiques confucéens autorisés et exigés dans les concours impériaux.

³ Les *Maîtres* désignent les philosophes de 770 à 221 avant notre ère, dans la période Printemps-Automne et celle des Royaumes combattants, une époque de floraison culturelle et intellectuelle en Chine. Les principales écoles de pensées sont le Confucianisme (*Rujia* 儒家), le Moïsme (*Mojia* 墨家), le Taoïsme (*Daojia* 道家), le Mencianisme (*Mengjia* 孟家), le Légisme (*Fajia* 法家), l'Agriculturalisme (*Nongjia* 农家), l'École Logicienne (*Mingjia* 名家), l'École Cosmologiste (*Yinyangjia* 阴阳家), l'École de Diplomatie (*Zonghengjia* 纵横家), l'École Éclectique (*Zajia* 杂家) et l'École de Propos Menus (*Xiaoshuojia* 小说家).

⁴ André Lévy, *La littérature chinoise ancienne et classique*, op. cit., p. 15.

⁵ *Shiye* désigne les conseillers ou assistants qui travaillent pour les gouverneurs locaux. Selon leur fonction, on les nomme *xingming shiye* 刑名师爷 [conseillers judiciaires], *qiangou shiye* 钱谷师爷 [conseillers fiscaux], *zhezou shiye* 折奏师爷 [conseillers chargés d'écrire les mémoires à l'empereur], etc.

⁶ Zhou Zuoren, *Yutian de shu* 雨天的书 [Livre des jours pluvieux], Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 2002, p. 3.

⁷ Parmi les *shiye*, les *xingming shiye* 刑名师爷 (conseillers judiciaires, pour une explication étymologique du terme *xingming*, voir Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points. Série Essais », p. 243.) ont souvent une très mauvaise réputation, celle de « sbires » des gouverneurs à des fins égoïstes et malveillantes. Voir Qiu Shixiong 裘世雄, *Lu Xun bixia de shaoxing fengqing* 鲁迅笔下的绍兴风情 [La culture de Shaoxing sous la plume de Lu Xun], Hangzhou, Zhejiang jiaoyu chubanshe, 1985, p. 86.

lui donne une étiquette de *xingming shiye* 刑名师爷 [conseiller judiciaire]. Et c'est en s'inspirant de l'image de *Shaoxing shiye* que le caricaturiste Huang Miaozi 黄苗子 a dessiné en 1934, un portrait de l'auteur fort connu¹. Son rigorisme, comme Lu Xun a avoué est lié au fait qu'il « a été touché du poison de Han Fei ». Le style de ses essais s'aligne, d'après Zhou Zuoren, sur celui de Zhang Shizhai et Li Yueman², qui s'apparente au « verdict d'un procès annoncé par un vieux juge, incisif et percutant³ ». À ce sujet, l'impression de François Jullien, traducteur du recueil d'essais *Sous le dais fleuri*, est perspicace :

Même s'il ignore les luttes concrètes dans lesquelles Luxun a été engagé, même si le monde historique et culturel au sein duquel cet écrivain a conçu son œuvre lui est peu familier, le lecteur occidental ne saurait rester insensible à la tension d'un discours imprévu qui est à la fois désinvolte et acharné, insolent mais enjoué. [...] À l'encontre de la rhétorique figée des moralités ainsi que de son importante rigidité [le discours] produit sans relâche un sens agressif et détourné, audacieux et mystificateur, parodique et violent... Un jeu perpétuel est à l'œuvre qui nous tourne, nous retourne et nous détourne jusqu'à nous égarer hors du circuit des certitudes⁴.

De la description de François Jullien, précisons, pour conclure, certaines caractéristiques du style luxunien qui se comprennent par l'influence de la lecture classique et traditionnelle : premièrement, un recours permanent aux allusions historiques ; deuxièmement, un appel fréquent aux jeux de mots et aux figures de style ; troisièmement, une manipulation des tournures argumentatives en « trompe-l'œil » allant jusqu'à l'absurde sans que les lecteurs puissent le percevoir aisément. Si les effets du langage produits par ces particularités stylistiques peuvent être reconnus par les traducteurs sensibles à la littérature classique, ils mettront, comme nous le verrons plus tard, mal à l'aise ceux malheureusement non initiés à la culture traditionnelle chinoise.

¹ Cité dans Raoul David Findeisen, « Zuowei shijie wenxue de dansheng licheng : Lu Xun zhuanji sanlun 作为世界文学的诞生历程——鲁迅传记散论 » [Littérature mondiale en devenir : essai biographique sur Lu Xun], *Zai Naboli de hutongli. Zhongguo xiandai wenxue lunji* 在拿波里的胡同里 • 中国现代文学论集 [Dans les ruelles de Napoli. Recueil d'essais sur la littérature chinoise moderne], traduit par Huo Yuan, Shi Jianguo et al., Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2011, p. 19-20.

² Voir Zhou Zuoren, « Lu Xun de wenxue xiuyang 鲁迅的文学修养 » [La culture littéraire de Lu Xun], *Lu Xun de qingnian shidai* 鲁迅的青年时代 [La jeunesse de Lu Xun], op. cit., p. 53-54.

³ Zhou Zuoren, « Difang yu wenyi 地方与文艺 » [La région et la littérature], *Tanlong ji* 谈龙集 [Recueil des discussions sur le dragon], op. cit., p. 11 : 老吏断狱, 下笔辛辣。

⁴ François Jullien, « Lire Luxun », in Luxun, *Sous le dais fleuri. Les luttes idéologiques en Chine durant l'année 1925*, op. cit., p. 13.

3. Lu Xun poète

Occupant une place fondamentale dans l'orthodoxie littéraire chinoise, la poésie classique a subi des attaques de plein fouet dès le déclenchement de la Révolution littéraire. Il importe de remarquer que la modernisation de la poésie ne s'est pas accomplie en un seul jour. Depuis la fin de la dynastie des Qing, des réformes ont été entreprises pour sortir la poésie de l'état d'« épigones ». En 1868, Huang Zunxian 黄遵宪, dans *Impressions improvisées*, a exprimé sa volonté de secouer le joug des anciens et d'oser utiliser des expressions courantes condamnées par les poètes classiques :

我手写我口，古岂能拘牵！即今流俗语，我若登简编；五千年后人，惊为古斓斑。¹

[Ma main enregistre ce que dicte ma bouche, comment l'*Autrefois* pourrait-il m'en empêcher ?

Même si j'écris avec le langage populaire d'aujourd'hui,

Cinq mille ans plus tard, les gens s'émerveilleront devant mes écrits devenus des antiquités.]

En 1899, Liang Qichao a déclaré à son tour « la Révolution de la poésie » (*Shijie geming* 诗界革命) :

诗之境界，被千余年来鹦鹉名士(自注：余尝戏名词章家为鹦鹉名士，自觉过于尖刻)占尽矣，虽有佳章佳句，一读之，似在某集中曾相见者，是最可恨也。今日不作诗则已，若作诗，必为诗界之哥伦布、玛赛郎然后可。[...] 支那非有诗界革命，则诗运殆将绝。²

[Le royaume poétique est occupé par les poètes « perroquets » (note : j'ai nommé les poètes « perroquets » par plaisanterie mais je crois que ce terme est un peu trop acerbe). Le plus déplorable est que quand on lit un beau poème ou des vers, on a l'impression de l'avoir déjà lu quelque part. Aujourd'hui, soit on renonce à faire des poèmes, soit on se doit être Christophe Colomb ou Fernand de Magellan dans le domaine de la poésie. [...] Il faut absolument une Révolution de la poésie en Chine, faute de quoi, la poésie risque de disparaître.]

Dans le même article, il a noté trois éléments essentiels dont les nouveaux poèmes ne doivent pas faire l'économie : « Tout d'abord, il faut créer de nouvelles conceptions ; ensuite, il faut employer de nouveaux mots et de nouvelles phrases ; enfin, il est nécessaire d'adopter le style et la forme des anciens³ ».

À l'instar de la Révolution du roman, la Révolution de la poésie vise aussi la réforme politique et sociale. Mais il est regrettable que l'ajout de termes occidentaux aux formes poétiques traditionnelles soit loin d'être harmonieux : cela crée souvent un style bigarré réduisant la valeur esthétique et contrariant la vocation réformiste. Il faut attendre la Révolution littéraire au début du XX^e siècle pour que la poésie s'émancipe de la sclérose prosodique et de la reproduction stéréotypée. Hu Shi, pionnier de la poésie en *baihua*, réclame la libération des formes poétiques :

形式上的束缚，使精神不能自由发展，使良好的内容不能充分表现。若想有一种新内容

¹ Huang Zunxian, *Huang Zunxian shixuan* 黄遵宪诗选 [Les poèmes choisis de Huang Zunxian], Beijing, Zhonghua shuju, 2008, p. 1.

² Liang Qichao, « Xiaweiyi youji 夏威夷游记 » [Récit de voyage à Hawaï], *Yinbingshi heji • zhuanji* 饮冰室合集 • 专集 [Œuvres complètes de Yinbingshi. Recueil spécial], vol. II, Beijing, Zhonghua shuju, 1989, p. 189.

³ *Ibid.* : 第一要新意境，第二要新语句，而又须以古人之风格入之。

和新精神，不能不先打破那些束缚精神的枷锁镣铐。因此，中国近年的新诗运动可算得是一种“诗体的大解放”。因为有了这一层诗体的解放，所以丰富的材料，精密的观察，高深的理想，复杂的感情，方才能跑到诗里去。¹

[À cause des contraintes formelles, l'esprit ne peut pas se laisser aller librement et le contenu ne peut être suffisamment exprimé. Pour obtenir un nouveau contenu et un nouvel esprit, il faut briser les entraves formelles. C'est dans ce sens que, ces dernières années en Chine, le mouvement de la nouvelle poésie peut être considéré comme une « grande libération poétique ». Grâce à cette libération poétique, la richesse des matériaux, la précision des observations, la profondeur des pensées et la complexité des sentiments peuvent apparaître dans la poésie.]

C'est également dans la revue *Nouvelle Jeunesse*, le lieu principal du renouveau littéraire, qu'ont paru les premiers poèmes modernes. Hu Shi ne renie pas l'influence persistante de la poésie classique dans la création de nouveaux poèmes. Même son propre recueil de poèmes *Essais* (*Changshi ji* 尝试集), paru en 1920, « ne comporte, en langue parlée, qu'un nombre restreint de poèmes, les autres continuant de s'inspirer de modèles classiques ou traduisant des œuvres occidentales² ». En effet, il est difficile, pour la première génération des nouveaux poètes, de se débarrasser totalement de leur formation classique. Ainsi, Hu Shi constate :

我所知道的新诗人，除了会稽周氏弟兄之外，大都是从旧式诗、词、曲里脱胎出来的。³

[La plupart des nouveaux poètes que je connais, sauf les frères Zhou de Kuaiji, font des poèmes en s'inspirant de la poésie et des anciens poèmes chantés.]

Les frères Zhou désigne Lu Xun (Zhou Shuren) et Zhou Zuoren. Praticien de la poésie moderne, Lu Xun admet sans fausse modestie que :

我其实是不喜欢做古诗的，现代诗也不喜欢做，只不过诗坛寂寞，打打边鼓。待到称为诗人的一出现，就洗手不做了。⁴

[En réalité, je n'aime pas composer de poèmes de style ancien, ni de poèmes modernes. Mais comme le « monde poétique » est bien solitaire, je les ai écrits, comme si l'on frappait les tambours pour l'accompagnement. Je cesse d'écrire des poèmes modernes à l'apparition des véritables poètes.]

Néanmoins, son talent poétique se déploie dans la production de plus de soixante-dix poèmes⁵ et notamment dans le recueil de poèmes en prose *Herbes sauvages*. Anna Bujatti remarque : « Il ne faut d'ailleurs pas trop croire aux déclarations d'« incompétence » avancées par Luxun : les textes — lettres, essais, présentations — que Luxun consacre à la poésie ont une densité et une complexité qui méritent une attention suivie⁶. »

¹ Hu Shi, « Tan xinshi 谈新诗 » [De la nouvelle poésie], *Hushi wenji* 2 胡适文集 2 [Œuvres complètes de Hu Shi II], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1998, p. 134.

² Paul Bady, *op. cit.*, p. 29.

³ Hu Shi, « Tan xinshi 谈新诗 » [De la nouvelle poésie], *op. cit.*, p. 138.

⁴ Lu Xun, « *Jiwaiji xuyan* 《集外集》序言 » [Préface aux *Pièces hors-recueil*], *LXQJ*, vol. XVII, p. 264.

⁵ Voir Zhou Zhenfu 周振甫, « *Lu Xun shi quanbian qianyan* 《鲁迅诗全编》前言 » [Préface à *Collection complète des poèmes de Lu Xun*], *Zhou Zhenfu wenji* 周振甫文集 [Œuvres complètes de Zhou Zhenfu], vol. I, Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 1999, p. 227-228.

⁶ Anna Bujatti, « Les maintes facettes des poèmes de Luxun », in Michelle Loi (dir.), *Quelques pages pour Luxun (1881-1936) II*, Groupe d'études « Luxun » sous la direction de Michelle Loi, Paris, Presses de l'Université de Paris VIII Vincennes à Saint-Denis, 1983, p. 29.

3.1 Les poèmes en *baihua* et les poèmes de style classique

Bien que Hu Shi relève la valeur des poèmes modernes de Lu Xun, ce dernier n'en a écrit que six¹, tous publiés dans *Nouvelle Jeunesse* en 1918 et insérés plus tard dans *Pièces hors-recueil*. C'est pour répondre à l'appel des « guerriers » que Lu Xun se lance dans l'écriture de la poésie moderne. Shen Congwen 沈从文, dans *Le Vieux compte de la nouvelle poésie*, se souvient que :

当时被称为文化先驱的新人, 在新风气下不能不写诗。周作人, 鲁迅, 钱玄同, 朱经农, 李大钊, 陈独秀, 朱执信, 任鸿隽, 沈玄庐, 沈尹默, 傅斯年, 罗家伦, 把这些人的名字, 同新诗并举, 如今看来似乎有点幽默了。然在五四前后, 这些人是常常写新诗的, 正因为大家都肯天真烂漫写新诗, 所以新诗能引起特别注意, 这一点我们应该明白。²

[À l'époque, nouvelle situation oblige, les promoteurs de la Nouvelle culture se forçaient à composer de nouveaux poèmes. Aujourd'hui, il semble un peu risible d'associer la nouvelle poésie aux personnages suivants : Zhou Zuoren, Lu Xun, Qian Xuantong, Zhu Jingnong, Li Dazhao, Chen Duxiu, Zhu Zhixin, Ren Hongjuan, Shen Xuanlu, Shen Yinmo, Fu Sinian et Luo Jialun. Mais à l'époque du 4 mai, ils écrivaient souvent de nouveaux poèmes. Il faut comprendre que si la nouvelle poésie pouvait exercer un attrait particulier, c'est qu'aucun ne refusait de l'écrire, les nouveaux poètes étaient inexpérimentés mais bien sincères.]

Étant donné que la poésie moderne en *baihua* vise à détruire les entraves de la prosodie classique, elle se montre excessivement tolérante envers toute liberté formelle. Shen Congwen ajoute, en effet, que :

正因为张三李四都可以写新诗, 所以初期新诗就数量言, 成绩真不差。就质言, 说苛刻一点, 多数诗都太杂乱, 太随便, 太天真。[...] 新诗既毫无拘束, 十分自由, 一切散文分行写出几乎全可以称为诗, 作者鱼龙百状, 作品好的好, 坏的坏。³

[Puisque quiconque peut écrire la nouvelle poésie, au départ, les nouveaux poèmes sont très nombreux ; mais si l'on est un peu exigeant sur la qualité, la plupart des poèmes sont brouillons, lâches et naïfs. [...] La nouvelle poésie ne subit aucune contrainte, elle acquiert une telle liberté que tout texte en prose coupé à la ligne risque de passer pour de la poésie. Les poètes sont de qualité inégale, ainsi que leurs poèmes.]

Les six poèmes modernes de Lu Xun, dont les trois premiers figurent dans le même numéro de *Nouvelle Jeunesse* que *Le Journal d'un fou*, peuvent être interprétés à l'aide de ses essais concomitants, notamment aux *Impromptus*, publiés ultérieurement dans la même revue. Ces poèmes constituent, d'une manière essentiellement allégorique, le témoignage de l'aspiration au renouveau culturel. Malgré la profondeur thématique, on constate que le poète se sent encore peu à l'aise avec la nouvelle forme poétique.

La deuxième période de composition de poèmes en *baihua* de Lu Xun a lieu lors du mouvement de « la littérature et de l'art pour les masses populaires » (*wenyi dazhong hua* 文艺大众化) au début des années 1930. Le poète écrit quatre ballades satiriques publiées dans la

¹ Les six poèmes sont : *Rêves*, *Le dieu d'amour*, *Fleurs de pêcher*, *Dans leur jardin*, *Hommes et temps*, et *Lui*. Nous en trouvons la traduction (sauf *Fleurs de pêcher*) dans François Jullien, *Cahiers Luxun I. Fonctions d'un classique Luxun dans la Chine contemporaine. 1975-1977*, Lausanne, Alfred Eibel, collection « Cahiers Luxun », 1978, p. 30-43.

² Shen Congwen, « Xinshi de jiu Zhang 新诗的旧账 » [Le Vieux compte de la nouvelle poésie], *Shen Congwen wenji* 沈从文文集 [Œuvres complètes de Shen Congwen], vol. XII, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1984, p. 182.

³ *Ibid.*

revue *Le Carrefour* 十字街头¹ en 1931 et 1932. Il y exprime du dédain et de la fureur à l'encontre de l'autorité au pouvoir. Pourtant, le poète lui-même ne considère pas ces ballades acérées comme des poèmes réussis. Puisqu'il précise que :

周刊上常有极锋利肃杀的诗，其实是没有意思的，情随事迁，即味同嚼蜡。我以为感情正烈的时候，不宜做诗。否则锋芒太露，能将“诗美”杀掉。²

[Dans les revues hebdomadaires paraissent souvent des poèmes mordants et austères, mais en fait ils n'ont pas beaucoup de valeur. Les sentiments changent avec les circonstances, les poèmes deviennent insipides comme si l'on mâchait de la cire. À mon avis, il n'est guère convenable de composer des poèmes quand les émotions sont portées au paroxysme. Sinon, la ferveur est telle qu'elle tue la « beauté poétique ».]

Si la composition de la poésie en *baihua* sert en principe à assumer une responsabilité intellectuelle, c'est dans la poésie classique que l'auteur délivre ses émotions personnelles, déchargées de la responsabilité d'homme public. À ce propos, Hsia Tsi-an écrit :

When now and then his creative urge took a poetical turn, he simply resorted to *wen-yen*, a handy vehicle for a man with his cultural upbringing. He was not entirely unhappy within the restriction of the traditional poetical form, which became for him rather a fulfillment and a challenge. As a literary craftsman, he delighted in the *mot juste* and neat phrasing, in excision and compression, in making subtle allusion, in giving surprise by contrast and juxtaposition, and in regulating his emotions according to rhyme, rhythm, and form; he might also have felt the secret gratification of seeing a job well done, a pride in his successful emulation of the masters whom he knew by heart³.

[Lorsque de temps à autre son besoin créatif a pris une tournure poétique, [Lu Xun] recourait tout simplement au *wenyan*, un moyen pratique pour un homme d'une telle éducation culturelle. Il n'était pas tout à fait mécontent de la restriction imposée par la forme poétique traditionnelle, devenue pour lui plutôt un épanouissement et un défi à relever. En tant qu'artisan littéraire, il se plaisait au *mot juste* et à la structure soignée de la phrase, à l'élagage et à la compression, en faisant des allusions subtiles, en surprenant le lecteur par le contraste et la juxtaposition, et en réglant ses émotions en fonction de la rime, du rythme et de la forme ; il pouvait aussi ressentir la discrète satisfaction de voir un travail bien fait, une fierté tirée de sa fructueuse connaissance des maîtres qu'il connaissait par cœur.]

Lu Xun a composé plus de soixante poèmes de style traditionnel (dont la plupart sont des quatrains classiques). Ces poèmes de circonstances, rarement publiés de son vivant, « jalonnent le chemin de sa vie et de son œuvre presque sans interruption, comme un fil de soie ténu mais tenace mêlé à d'autres fils plus épais et plus voyants⁴ ». Les premiers poèmes composés pendant ses études à Nankin (1900-1902) sont d'un conformisme classique, empreints de mélancolie des adieux et de nostalgie du pays natal. À partir de son séjour au Japon, il a tendance à s'affranchir du strict conformisme. D'après Xu Shouchang 许寿裳,

鲁迅旧诗之特色，约略举之，可得数端：(1) 使用口语，极其自然；(2) 解放诗韵，不受拘束；(3) 采取异域典故；(4) 讽刺文坛阙失。⁵

¹ *Le Carrefour*, revue créée en 1931, publie principalement des essais critiques des membres de la Ligue des écrivains de gauche. Elle n'a sorti que trois numéros avant d'être censurée par le Bureau de censure de la presse du Guomindang.

² Lu Xun, « 致许广平 Zhi Xu Guangping » [Lettre à Xu Guangping] (28/06/1925), *LXQJ*, vol. VI, p. 276.

³ Hsia Tsi-an, *The Gate of Darkness, Studies on the Leftist Literary Movement in China*, op. cit., p. 149-150.

⁴ Anna Bujatti, « Les maintes facettes des poèmes de Luxun », op. cit., p. 29.

⁵ Xu Shouchang 许寿裳, « Lu Xun jiutishi ji xu 《鲁迅旧体诗集》序 » [Préface au *Recueil des poèmes de style classique de Lu Xun*], in *Lu Xun huiyilu 鲁迅回忆录 [Recueil de souvenirs sur Lu Xun]*, op. cit., p. 484-485.

[Plusieurs particularités stylistiques ressortent des poèmes classiques de Lu Xun : (1) l'emploi de la langue parlée, ce qui produit un effet naturel ; (2) la libération des rimes, sans être contraint par les règles ; (3) la citation des anecdotes venues d'Occident ; (4) l'allusion faite à l'ineptie du monde littéraire.]

Cependant, Lu Xun n'accorde pas de grande valeur à ses poèmes classiques. Ainsi écrit-il à Yang Jiyun avec sa modestie habituelle :

我以为一切好诗，到唐已被做完，此后倘非能翻出如来掌心之“齐天大圣”，大可不必动手，然而言行不能一致，有时也胡诌几句，自省殊亦可笑。¹

[À mon avis, tous les beaux poèmes ont déjà été créés sous la dynastie des Tang. Après les Tang, ce n'est même pas la peine de faire des poèmes si l'on n'est pas le Grand Saint Égal du Ciel qui prétend quitter la paume de la main de Bouddha. Mais comme je ne fais pas toujours ce que je dis, parfois je griffonne aussi quelques vers. C'est à en rire.]

La poésie classique postérieure à l'apogée des Tang se voit contrainte de dépasser la frontière établie et se réduit peu à peu à une imitation stérilisante. Pour reprendre les mots de Hans Robert Jauss, « plus un texte est la reproduction stéréotypée des caractéristiques d'un genre, plus il perd en valeur artistique et en historicité² ». De ce fait, le renouveau poétique s'inspire largement des formes poétiques occidentales dont les poèmes en prose.

3.2 Les poèmes en prose : *Herbes sauvages*

Le recueil *Herbes sauvages* est l'une des œuvres les plus obscures de Lu Xun. Publié pour la première fois en 1927, le recueil contient vingt-trois textes écrits de 1924 à 1926, à la même époque que la rédaction du recueil de nouvelles *Errances*. Nous avons évoqué cette période d'« errances » de l'écrivain, qui, selon Pierre Ryckmans, « correspond psychologiquement à une seconde crise de pessimisme et de dépression, et artistiquement à la phase de créativité peut-être la plus riche et la plus intense de toute la carrière de Lu Xun³ ».

Compte tenu du mélange des genres dans l'ensemble des œuvres de Lu Xun, il n'est pas étonnant de constater que le style des textes dans *Herbes sauvages* n'est pas homogène. Examinons d'abord la manière dont l'auteur lui-même présente ces textes. Dans la préface à une traduction anglaise d'*Herbes sauvages*, il les nomme *xiaopin* (essais futiles) :

这二十多篇小品[...]是]陆续发表于期刊《语丝》上的。大抵仅仅是随时的小感想。⁴

[Ces vingt et quelques *xiaopin* ont d'abord été publiés dans la revue *Paroles en fil*. Ils ne sont dans l'ensemble que des petites impressions improvisées.]

Un an après, dans l'introduction à l'anthologie de ses propres œuvres, il les évoque comme « brèves pièces » (*duanwen* 短文) et les définit ensuite comme « poèmes en prose » (*sanwen shi* 散文诗) :

¹ Lu Xun, « 致杨霁云 Zhi Yang Jiyun » [Lettre à Yang Jiyun] (20/12/1934), *LXQJ*, vol. XVII, p. 265.

² Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », in Gérard Genette et al., *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points. Essais », 1986, p. 59.

³ Pierre Ryckmans, « La mauvaise herbe de Lu Xun dans les plates-bandes officielles », *op. cit.*, p. 23.

⁴ Lu Xun, « Yecao yingwen yiben xu 《野草》英文译本序 » [Préface à la traduction anglaise d'*Herbes sauvages*], *LXQJ*, vol. XIII, p. 348.

有了小感触，就写些短文，夸大点说，就是散文诗。¹

[Il m'arrivait d'être ému par quelques inspirations, d'écrire des pièces brèves — des «poèmes en prose», si l'on me permet d'utiliser une expression un peu grandiloquente.]

L'hésitation sur la nomenclature, montrant certes la modestie de l'écrivain, peut aussi s'expliquer de deux façons suivantes. En premier lieu, les textes sont hétérogènes du point de vue du genre. Si les poèmes en prose constituent la majorité du recueil, nous y trouvons également *Chagrin d'amour*, un poème parodique visant à railler les poèmes sentimentaux de l'époque et aussi *L'éveil*, dont le style s'apparente à celui des essais. En second lieu, cette hésitation traduit la prudence de Lu Xun quand il s'agit d'introduire un terme occidental — le poème en prose (*sanwen shi* 散文诗) — pour dénommer ses «impressions improvisées» prises dans un élan poétique.

Pour Xu Shouchang, Lu Xun est poète par nature :

不但他的散文诗《野草》，内涵哲理，用意深邃，幽默和讽刺随处可寻。就是他的杂感集，依罗庸看法，也简直是诗；因为每篇都是短兵相接，毫无铺排。²

[Son recueil de poèmes en prose *Herbes sauvages* est marqué par une profondeur philosophique où foisonnent l'humour et l'ironie. Même ses recueils d'essais sont, selon le point de vue de Luo Yong, de la poésie ; écrits dans un style laconique, ils possèdent une grande intensité esthétique.]

Pourtant, il est aisé de différencier ses essais en prose et ses poèmes en prose. Les premiers visent à «perturber le cœur de l'homme» (*ying renxin* 攪人心) comme font les «poètes Mara». Ils cherchent à établir un dialogue et une connivence entre l'auteur et le lecteur. Les derniers, écrits dans un langage souvent hermétique et symbolique, sont des soliloques intérieurs consistant à «s'arracher le cœur pour le manger, afin de découvrir sa propre saveur³». À cet égard, aucune forme expressive ne serait plus convenable, pour approfondir l'introspection, que le poème en prose : «une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience⁴».

En 1919, Lu Xun publie, dans *Guomin gongbao* 国民公报 [*Gazette nationale*], sept poèmes en prose sous le titre *Soliloques* (*Ziyan ziyu* 自言自语⁵). Ces poèmes en prose, rarement

¹ Lu Xun, «*Zixuanji zixu* 《自选集》自序» [Préface aux *Œuvres choisies par moi-même*], *op. cit.* Ici, nous empruntons la traduction de Pierre Ryckmans. Voir «La mauvaise herbe de Lu Xun dans les plates-bandes officielles», *op. cit.*, p. 29.

² Xu Shouchang, «*Huaijiu* 怀旧» [Souvenirs], in *Lu Xun huiyilu* 鲁迅回忆录 [*Recueil de souvenirs sur Lu Xun*], *op. cit.*, p. 471.

³ Lu Xun, «*L'épithaphe*», *La mauvaise herbe*, *op. cit.*, p. 95.

⁴ Charles Baudelaire, «*À Arsène Houssaye*», *Le Spleen de Paris*, Paris, Éditions Gallimard, 2010, p. 8. Dans la même période où Lu Xun compose les *Herbes sauvages*, il traduit *Le symbole de dépression* de Kuriyagawa Hakuson où il y a un poème en prose de Baudelaire : *Les fenêtres*. Selon Lee Leo Ou-fan, «Lu Xun seems to put more emphasis on the French poet by inserting as an illustration a painting of Charles Baudelaire with a caption in German, "Ch. Baudelaire: Selbstporträt (Im Haschischrausch)," rendered correctly into Chinese as "Self-Portrait of Baudelaire (in the midst of imbibing Indian hashish).» Voir Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern: the Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 235.

⁵ Les sept poèmes en prose sont : «*Avant-propos*», «*Le feu gelé*», «*La ville antique*», «*Le crabe*», «*Fiston Bo*», «*Mon père*» et «*Mon frère*». Ils ont d'abord été publiés dans la rubrique «*Nouvelle littérature*» (*Xin wenyi* 新文艺)

étudiés, peuvent être considérés comme des embryons de ceux dans *Herbes sauvages*. Le recueil marque une continuité du point de vue stylistique et thématique. Par exemple, *Le feu gelé* et *Mon frère* sont les esquisses de *Le feu mort* et *Le cerf-volant* dans *Les herbes sauvages*. Si les *Monologues* sont écrits d'une manière allégorique, la majorité des textes dans les *Herbes sauvages* sont d'inspiration onirique. Le poète prend le motif de la nuit comme le lieu d'une rêverie artistique. Ainsi, les songes nocturnes constituent les refrains du recueil¹. «Seule la nuit est réelle, j'aime la nuit», écrit Lu Xun dans l'*Ode à la nuit*, «les amoureux de la nuit doivent avoir les oreilles pour l'écouter et les yeux pour la voir. Être dans l'obscurité pour voir toute l'obscurité. [...] Les amoureux de la nuit reçoivent ainsi la lumière donnée par la nuit² ». À mi-chemin de l'obscurité et de la lumière, du réel et du néant, du conscient et de l'inconscient, l'obscurité poétique se réalise dans une opacité langagière qui, dans une certaine mesure, résiste à toute interprétation conjecturale. Il s'avère incongru d'y trouver une connotation idéologique ou de ne le lire qu'à la lumière des « expériences frustrantes » que le poète éprouvait en traversant cette période d'errances. Car l'obscurité ne se limite pas à la dépression qui touche Lu Xun à une certaine époque : elle provient aussi d'une contradiction inconciliable en son for intérieur :

其实，我的意见原也不容易了然，因为其中本有着许多矛盾，教我自己说，或者是“人道主义”与“个人无治主义”的两种思想的消长起伏罢。³

[À vrai dire, il n'est pas facile de percevoir ce que je dis, parce qu'à l'intérieur, il y a beaucoup de contradictions. À mon avis, je pense que c'est probablement à cause du conflit perpétuel entre l'« humanisme » et l'« anarchisme individualiste ».]

Se trouvant dans une période historique d'instabilité, Lu Xun est déchiré entre les mondes traditionnel et moderne. Il est, pour emprunter une expression de Lin Yutang, «un paquet de contradictions⁴» (*yituan maodun* 一团矛盾). Converti au *baihua*, Lu Xun reste pourtant fidèle à la langue classique ; conscient de la divergence entre la littérature et la politique, il s'engage tout de même dans les polémiques idéologiques. Partisan du «mouvement de la littérature et de l'art pour les masses populaires», il est aussi un adepte de Nietzsche, créateur de «Übermensch», et ne voit dans les Chinois que des éternels «spectateurs de théâtre» (*kanke* 看客). Enfin, sachant que «la seule issue finale» est «la tombe» et que le Néant sera le vainqueur, il marche en avant et lance son javelot, comme le passant et le combattant décrits dans les *Herbes sauvages*.

de *Gazette nationale* du 19 août au 9 septembre 1919 et recueillis plus tard dans *Suppléments aux Ajouts à Hors-recueil*. Nous pouvons en trouver la traduction dans la revue *Littérature chinoise*, 1981, n°1, p. 63-68.

¹ Parmi les vingt-trois textes, sept commencent par l'expression formulée de la même manière : «J'ai rêvé que...» (*wo mengjian ziji* 我梦见自己).

² Lu Xun, «Yesong 夜颂» [Ode à la nuit], *LXQJ*, vol. XV, p. 185-186 : 只有夜还算是诚实的。我爱夜。[...] 爱夜的人要有听夜的耳朵和看夜的眼睛，自在暗中，看一切暗。[...] 爱夜的人于是领受了夜所给与的光明。

³ Lu Xun, «致许广平 Zhi Xu Guangping» [Lettre à Xu Guangping] (30/05/1925), *LXQJ*, vol. VI, p. 241.

⁴ Lin Yutang, «Bashi zixu 八十自叙» [Memoirs of an Octogenarian], traduit de l'anglais par Zhang Zhenyu, *Lin Yutang wenji* 林语堂文集 [*Œuvres complètes de Lin Yutang*], vol. VIII, Beijing, Zuoja chubanshe, 1995, p. 327.

4. Lu Xun épistolier

Il n'est pas rare que la correspondance, outre sa nature utilitaire et informative, prenne une dimension esthétique. Dans *L'essence de la littérature et la gravure de dragons*, le *shu* (书信 correspondance entre pairs) figure à la fin de la classification générique élaborée par Liu Xie. Celui-ci résume qu'« En contemplant l'ensemble des lettres écrites, nous voyons que les lettres sont en mesure de parler des sentiments profonds, de distraire l'auteur de ses sentiments mélancoliques et de montrer de belles expressions. Sur le plan des expressions, une bonne lettre doit être organisée de façon méthodique et avoir un style fluide. En ce qui concerne l'esprit de l'écrivain, il doit être ouvert et paisible. Si un écrit est produit de façon claire et naturelle, c'est un véritable cadeau du cœur¹. »

Le *shu* est un genre littéraire réunissant la fonction utilitaire et la valeur esthétique de la correspondance. À l'évidence, le recueil épistolaire de Lu Xun, *Liangdi shu* 两地书 [*Correspondance entre deux villes*], portant explicitement le nom de *shu*, s'inscrit dans cette longue tradition chinoise. Publié en avril 1933 à Shanghai, ce recueil contient 135 lettres échangées entre Lu Xun et Xu Guangping, élève de l'écrivain devenue sa compagne. Le recueil est divisé en trois parties en fonction du changement de villes : en 1925, Lu Xun et Xu Guangping étaient tous deux à Pékin, ils ont échangé 35 lettres de mars à juillet ; de septembre 1926 à janvier 1927, Lu Xun était à Amoy et Xu Guangping à Canton, 78 lettres ont été échangées entre ces deux villes ; aux mois de mai et de juin 1929, 22 lettres ont été écrites pendant que Lu Xun séjournait à Beijing pour s'occuper de sa mère et que Xu Guangping restait à Shanghai.

Par rapport à l'étude des autres œuvres de Lu Xun, la *Correspondance entre deux villes* suscite beaucoup moins d'intérêt. Bonnie S. McDougall, traductrice de *Letters Between Two: Correspondence between Lu Xun and Xu Guangping*², regrette que

Even today, some Chinese and Western studies of Lu Xun and modern Chinese history ignore the evidence from the correspondence. While some recent popularist accounts of Lu Xun's romance with Xu Guangping can be criticized for their sentimental avoidance of the whole picture, their use of the correspondence as a source is to be preferred to its repression³.

[Encore aujourd'hui, certaines études chinoises et occidentales portant sur Lu Xun et sur l'histoire chinoise moderne ignorent les témoignages provenant de la correspondance. Même si certains récits populaires récents sur la romance entre Lu Xun et Xu Guangping peuvent être critiquables car ils n'ont pas offert une restitution complète en raison de l'aspect sentimental, l'utilisation de la correspondance comme source devrait être plutôt préférée que repoussée.]

¹ Liu Xie, *L'essence de la littérature et la gravure de dragons*, op. cit., p. 108.

² Bonnie S. McDougall, *Letters between Two: Correspondence Between Lu Xun and Xu Guangping*, Beijing, Éditions en langues étrangères, 2001.

³ Bonnie S. McDougall, *Love-Letters and Privacy in Modern China. The Intimate Lives of Lu Xun and Xu Guangping*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 207.

Il convient de signaler que de nombreuses modifications et suppressions peuvent être relevées si l'on confronte la correspondance publiée aux lettres originales. Wang Dehou 王得后, après avoir effectué de minutieuses comparaisons entre les deux versions, note que :

比起《两地书》来, 原信自然更丰富, 更生动, 特别是有更多的细致的心理活动的表现。但《两地书》却更准确, 更精炼。¹

[Naturellement, les lettres originales, plus vivantes et plus substantielles, expriment mieux les émotions internes ; alors que la *Correspondance entre deux villes* est plus précise et plus concise.]

La *Correspondance entre deux villes* témoigne de l'histoire d'amour entre Lu Xun et Guangping. Lu Xun, avec l'humilité qui le caractérise, écrit dans la préface :

如果定要恭维这一本书的特色, 那么, 我想, 恐怕是因为他的平凡罢。这样平凡的东西, 别人大概是不会有, 即有也未必存留的, 而我们不然, 这就只好谓之也是一种特色。²

[S'il faut trouver une qualité particulière pour ce livre, alors je crains que ce soit le fait qu'il est ordinaire. D'autres gens ne sont probablement pas capables de faire un objet aussi ordinaire, ou s'ils l'ont, ils ne sont pas capables de le garder. Mais avec nous, il en était autrement, si l'on doit appeler cela une qualité spéciale.]

Dans l'« ordinaire » de ces « lettres d'amour » réside une valeur importante. En tant que moyen authentique d'exprimer les pensées et les émotions personnelles, la *Correspondance entre deux villes* constitue un accès important pour connaître le véritable Lu Xun : celui qui ne se préoccupe plus de son influence en tant qu'homme de lettres public, qui laisse couler en toute sincérité ses émotions, et qui épanche son cœur, son amour, sa joie comme ses doutes et ses idées sombres. Aussi comprend-on mieux la remarque de Yu Dafu :

在鲁迅的刻薄的表皮上, 人只见到他的一张冷冰冰的青脸, 可是皮下一层, 在那里潮涌发酵的, 却正是一腔沸血, 一股热情; 这一种弦外之音, 可以在他的小说, 尤其是《两地书》里面, 看得出来。³

[En apparence, on ne voit qu'un visage glacial de Lu Xun, mais derrière cette apparence son cœur déborde d'enthousiasme. Les sous-entendus se révèlent dans ses nouvelles et en particulier dans *Correspondance entre deux villes*.]

De plus, la *Correspondance entre deux villes* fait partie intégrante de la correspondance de Lu Xun⁴. Paul Bady fait remarquer que « comme leurs homologues étrangers, les auteurs

¹ Wang Dehou 王得后, *Liangdishu yanjiu* 《两地书》研究 [Recherches sur Correspondance entre deux villes], Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 1982, p. 2.

² Lu Xun, « *Liangdishu xuyan* 《两地书》序言 » [Préface à *Correspondance entre deux villes*], *LXQJ*, vol. XIV, p. 413.

³ Yu Dafu 郁达夫, « *Zhongguo xinwenxue daxi sanwen erji daoyan* 《中国新文学大系》散文二集导言 » [Préface à Grande Collection de la nouvelle littérature chinoise: écrits en prose, deuxième série], in Liu Yunfeng 刘运峰, *Zhongguo xinwenxue daxi daoyanji 1917-1927* 中国新文学大系导言集 [Recueil des préfaces de la Grande Collection de la nouvelle littérature chinoise 1917-1927], Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2009, p. 139.

⁴ La première source de renseignements sur la correspondance de Lu Xun est son journal, tenu à partir de 1912, où sont annotées plus de 5000 lettres au total. La partie reconstituée jusqu'à présent représente approximativement un tiers de la correspondance : 1528 lettres privées, datées de 1904 à 1936, constituent quatre volumes (vol. 11, 12, 13 et 14) des *Œuvres complètes de Lu Xun* (18 volumes en tout), éditées et publiées à Renmin wenxue chubanshe en 2005. En ce qui concerne la perte des lettres, Sandra Marina Carletti avance trois hypothèses : « l'ancienneté d'une partie des lettres, la dispersion de beaucoup de correspondants, les persécutions du Guo-min dang, qui obligeait parfois à détruire sa propre correspondance ». Voir Carletti Sandra Marina, « La correspondance de Lu Xun », in *Papers of the XIX international Congress of Chinese Studies*, Bochum, Ostasien-Institut der Ruhr-Universität Bochum Sektion Geschichte Chinas, 1968, p. 111.

chinois ont toujours échangé entre eux de nombreuses lettres. Si celles-ci pouvaient encore être rassemblées, elles constitueraient certainement une des sources les plus importantes pour l'étude de la littérature moderne¹ ». Certes, les lettres échangées entre les écrivains méritent d'être étudiées, mais les lettres familiales et amicales ont aussi un grand intérêt. Même si la censure était fort présente dans le domaine de la correspondance à l'époque, les lettres permettaient toutefois de s'exprimer avec une liberté relativement plus grande. L'étude de la correspondance de Lu Xun peut nous fournir des renseignements sur les événements biographiques de l'écrivain ainsi que ses pensées vécues sur la transformation du monde culturel chinois.

Nouvelliste, essayiste, poète et épistolier, ce sont les principales « identités » de l'écrivain Lu Xun. Outre sa vocation littéraire, il est aussi, entre autres, professeur d'histoire et de théorie de la littérature, traducteur prolifique des œuvres étrangères, amateur et promoteur de la gravure sur bois moderne. Il va sans dire que toutes ces activités professorales, traductives et artistiques, que nous avons sommairement évoquées ou que nous allons évoquer plus tard, influent de manière différente sur la création littéraire de l'auteur. Faire la connaissance de Lu Xun s'impose comme le point de départ de la présente étude, car cela favorise à la fois la construction d'une image plus complète d'un homme de lettres et la reconstitution de la réception de l'auteur en France.

¹ Paul Bady, *op. cit.*, p. 41.

CHAPITRE II. TRADUIRE LU XUN ET TRADUIRE EN GÉNÉRAL : UNE HISTOIRE COMPARÉE DE LA PRATIQUE TRANDUCTIVE EN FRANCE ET EN CHINE

L'histoire de la traduction de l'œuvre de Lu Xun est essentiellement située au XX^e siècle. Ce siècle est marqué par « l'apparition des premières véritables théories de traduction¹ » en France. En Chine, il témoigne d'un essor inédit de la traduction littéraire. La traduction française de l'œuvre de Lu Xun s'inscrit dans cet horizon traductologique. Tous les faits, les discussions et les pensées concernant la pratique traductive inspirent aux traducteurs de Lu Xun leurs propres réflexions. Qu'ils en soient conscients ou non, les traducteurs venus de Chine et de France sont à la fois *héritiers* et *porteurs* d'une longue tradition de traduction qui peut remonter à l'antiquité.

En adoptant une approche comparative, nous passerons brièvement en revue l'histoire et le développement de la pratique et de la pensée traductives en France et en Chine. L'intérêt de cette exploration est double : remettre les traducteurs de Lu Xun dans la situation traductologique d'alors qui influence sans doute leur conception et leur méthode de traduction et, présenter à grands traits l'histoire de la traduction en Chine jusqu'ici largement ignorée en Occident.

¹ Michaël Oustinoff, *La traduction*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 2003, p. 45.

1. La pratique traductive en France et en Chine : une histoire comparée

La traduction a eu lieu en même temps que la prise de conscience des diversités et du besoin de communication entre différentes cultures : elle est le dialogue naturel entre le Soi et l'Autre, l'identité et l'altérité. La traduction a toujours existé, écrit Newmark, « elle fait partie intégrante de la vie intellectuelle de tout peuple civilisé¹ ». Puisque la parole précède toujours l'écrit, la traduction existe d'abord sous forme orale, appelée aujourd'hui « interprétation ». Elle peut remonter, selon les inscriptions d'Assouan au moins à l'an 3000 avant notre ère, à l'époque des princes « chefs-interprètes » aux côtés des pharaons de l'Ancien Empire égyptien.

À l'égard de la fonction d'interprète, le témoignage le plus ancien que l'on possède en Chine se trouve dans le *Liji* 礼记 [*Livre des rites*] (datant du cinquième siècle avant notre ère) dont la compilation est attribuée aux disciples de Confucius. Dans le chapitre intitulé *Wangzhi* 王制 [*Règlements royaux*], on évoque la fonction d'un officier (appelé *xiangxu* 象胥) chargé de traduire et d'interpréter les langues des pays périphériques classés en quatre groupes : à l'Est, *Ji* 寄 ; au Sud, *Xiang* 象 ; à l'Ouest, *Didi* 狄鞮 et au Nord, *Yi* 译². En Grèce antique, les interprètes ne sont pas totalement inconnus, comme le prouvent « les écrits d'Hérodote et le fait que, selon saint Augustin, c'est par l'intermédiaire d'un interprète que Platon aurait, lors d'un voyage en Égypte, pris connaissance de textes égyptiens et bibliques³ ». Durant la période antique en Orient comme en Occident, les interprètes existent à des fins entre autres administrative, commerciale, militaire et diplomatique.

Les Chinois se considèrent comme habitants du Pays de Milieu ou du centre du *Monde* (*Tianxia* 天下, littéralement « Sous le ciel »), ils font preuve d'une certaine indifférence à l'égard des autres langues et cultures. De même, les Grecs dénomment « barbares » ceux qui ne parlent pas la langue grecque. L'ethnocentrisme explique en quelque sorte l'absence de traduction dans la Chine et la Grèce antiques : très peu de traces sont conservées en matière de traduction écrite en chinois classique ou en grec⁴. En effet, c'est à l'époque romaine qu'éclot

¹ Cité dans Mathieu Guidère, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, Bruxelles, De Boeck, collection « Traducto », 2010, p. 7.

² Selon le *Livre des rites*, « les tribus de l'Est de la Chine (le Pays du Milieu) sont appelées *Yi* 夷, leurs cheveux sont dénoués et leur corps tatoué. Certains mangent la nourriture sans la cuire. Les tribus du Sud sont appelées *Man* 蠻, leur front est tatoué et leurs pieds nus. Certains mangent la nourriture sans la cuire. Les tribus de l'Ouest sont appelées *Rong* 戎, ils dénouent les cheveux et s'habillent de peau d'animaux. Certains ne mangent pas de céréales. Les tribus du Nord sont appelées *Di* 狄, ils s'habillent de plumage et vivent dans les cavernes. Certains ne mangent pas de céréales. Les langues des habitants du Pays du Milieu et des tribus *Man*, *Yi*, *Di*, *Rong* ne se comprennent pas naturellement, leurs goûts et desirs sont différents. Pour faire en sorte qu'ils se comprennent et communiquent, il y a des officiers-interprètes ». Il faut remarquer que les dénominations *Man*, *Yi* qui sont neutres au départ deviennent peu à peu péjoratives. La traduction française de ce passage est inédite, nous renvoyons à la traduction anglaise : *The Lî Kî XI-XLVI, The Sacred Books of China, The Texts of Confucianism, Part IV*, vol. XXVII, traduction de James Legge, Orford, The Clarendon Press, 1885, p. 229-230.

³ Henri Van Hoof, *Histoire de la traduction en Occident : France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Paris, Éditions Duculot, collection « Bibliothèque de linguistique », 1991, p. 12.

⁴ Nous ne connaissons que de rares références concernant la traduction écrite. En Grèce antique, la seule traduction est celle de la *Version des Septante* ou *Septuaginte*, traduite des écritures bibliques de l'hébreu en grec par soixante-

une véritable activité traduisante, comme en témoigne la diversité des vocables pour désigner ce travail : *verto*, *converto*, *transverto*, *imitare*, *reddere*, *translatare*¹. La traduction ne se limite plus aux domaines scientifique, administratif et politique. La littérature grecque devient un bagage intellectuel important pour de nombreux auteurs latins qui s'en servent « autant comme base de travail pour une traduction plus ou moins libre que comme source d'inspiration pour des (re)créations plus ou moins personnelles² ». Dès lors, la traduction des littératures profanes se perpétue en Occident. Mais il convient de souligner que la traduction religieuse, « indubitablement antérieure à la traduction littéraire³ », joue un rôle capital à cette époque et aussi durant tout le Moyen Âge où la religion est au centre des sociétés christianisées.

D'une manière générale, depuis l'Empire romain, on distingue dans la tradition occidentale une double orientation de traduction (celle des œuvres profanes et celle des Saintes Écritures). Cela n'est pas le cas dans l'histoire de la traduction en Chine : les traductions dans le domaine profane n'apparaissent que très tardivement. En effet, ce sont les textes sacrés, et les sutras du bouddhisme en particulier⁴, qui initient et monopolisent la traduction en chinois pendant plus d'un millénaire (de 67 à 1285). Cette entreprise sans égal dans le monde donne lieu à 5396 volumes de canons bouddhiques en chinois réalisés par 194 traducteurs⁵ : d'abord des missionnaires bouddhistes venus de l'Asie centrale dans les premières centaines d'années et ensuite des moines chinois qui prennent le relais sous les auspices des souverains. Il est important de remarquer que, contrairement au christianisme qui parvient à dominer l'Europe et en marque profondément la culture, le bouddhisme dont la diffusion est mise sous l'égide ou sous le contrôle du pouvoir impérial, n'atteint jamais le statut d'une religion d'État de manière exclusive. Il coexiste, entre autres, avec le taoïsme et le confucianisme (que certains qualifient de philosophies) pour former les « trois religions » ou « trois écoles » (*sanjiao* 三教), c'est-à-dire trois formes d'orthodoxie religieuse reconnues par l'État. En effet, le bouddhisme s'adapte, dès son entrée en Chine, à la religion chinoise traditionnelle. Ainsi, en raison de l'acclimatation du bouddhisme et aussi du déclin du culte en Inde, les activités de traduction des canons perdent le patronage politique et ralentissent à partir de la fin de la dynastie des Tang⁶.

douze savants Juifs hellénisés vers 270 av. J.-C. ; en Chine, avant la dynastie des Han orientaux (*Donghan* 东汉, 25-220), il n'existe qu'une traduction écrite datant du 6^{ème} siècle avant notre ère : le Prince du E 鄂, intrigué par le chant de son batelier de la région Yue, demande à un interprète de le traduire. C'est donc la *Chanson du batelier Yue* (*Yueren ge* 越人歌), traduite sous la forme des *Chants de Chu*.

¹ Henri Van Hoof, *op. cit.*, p. 14-15.

² Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, collection « Étude de la traduction », 2007, p. 38.

³ Henri Van Hoof, *op. cit.*, p. 14.

⁴ Les sutras traduits peuvent être divisés en trois catégories principales : *jing* 经, paroles de Bouddha ; *lu* 律, dogmes du bouddhisme ; *lun* 论, exégèses des paroles de Bouddha et des dogmes du bouddhisme.

⁵ Liang Qichao 梁启超, « Fanyi wenxue yu fodian 翻译文学与佛典 » [La littérature traduite et les sutras bouddhiques], in Luo Xinzhong 罗新璋, Chen Yingnian 陈应年 (éd.), *Fanyi lunji* 翻译论集 [Recueil d'essais sur la traduction], Beijing, Shangwu yinshuguan, 2009, p. 95.

⁶ De 67 à 730, 176 traducteurs participent à la traduction des 4507 volumes d'ouvrages bouddhiques, tandis que de 730 (la fin de la dynastie des Tang) à 1285 (six ans après la chute de la dynastie des Song), on compte au total 18

Aucune œuvre proprement littéraire n'est traduite pendant cette longue période de mille ans. Durant les six siècles suivants, le désintérêt total pour les traductions profanes perdure en Chine classique. Le pays maintient la quasi-homogénéité culturelle et linguistique ; il s'enferme pour longtemps dans l'ethnocentrisme d'une littérature orthodoxe dont l'audience (les lettrés) demeure extrêmement limitée. Pourtant, il ne faut pas nier l'influence de la traduction des manuscrits bouddhiques sur la littérature, et plus largement sur la langue et la culture chinoises. D'abord, le bouddhisme et ses nombreuses paraboles fournissent une ample source d'inspiration pour les œuvres littéraires¹ ; il favorise le développement des « récits de l'étrange » (*zhiguai xiaoshuo* 志怪小说), genre fictionnel fort populaire à partir de l'époque des six dynasties². Ensuite, en vue de propager leur religion, les bouddhistes cherchent à populariser les canons bouddhiques : ils rejettent la langue des lettrés pour employer une langue classique vulgarisée. Cela donne naissance à un nouveau genre littéraire au style simple que l'on appelle « *bianwen* 变文 » [littéralement : écrits de transformations]. C'est la base stylistique de la littérature populaire contenant les contes en langue vulgaire (*huaben* 话本), les pièces de théâtre, les opéras (*xiqu* 戏曲), etc. Enfin, l'influence la plus sensible des traductions du bouddhisme se manifeste dans la création de néologismes dont le nombre est estimé à plus de 35000³, représentant presque 10% de la totalité des mots chinois.

Comparées à la traduction florissante du bouddhisme en Chine, les activités traduisantes en Occident au Moyen Âge s'avèrent relativement « modestes » en raison des temps troublés⁴. La préservation de la vie intellectuelle se circonscrit à quelques îlots et on éprouve peu le besoin de traduire étant donné que le latin est la langue universelle des lettrés de l'époque⁵. Malgré le nombre restreint de traductions, celles-ci jouent un rôle non négligeable dans plusieurs aspects de la culture occidentale. Charles Brucker affirme, ainsi :

Au Moyen Âge, la culture passe par la traduction : connaître, c'est traduire. On est à l'écoute

traducteurs et 889 volumes traduits. Voir Liang Qichao 梁启超, « Fanyi wenxue yu fodian 翻译文学与佛典 » [La littérature traduite et les sutras bouddhiques], *op. cit.*, p. 52.

¹ Parmi lesquelles *La Pérégrination vers l'Ouest*, l'un des « Quatre livres extraordinaires » (*sida qishu* 四大奇书) dans la littérature chinoise.

² Lu Xun souligne l'importance du bouddhisme dans la création du genre des « récits de l'étrange » : 助六朝人志怪思想发达的，便是印度思想之输入。因为晋，宋，齐，梁四朝，佛教大行，当时所译的佛经很多，而同时鬼神奇异之谈也杂出，所以当时合中，印两国底鬼怪到小说里，使它更加发达起来。[Ce qui aide à développer les récits de l'étrange durant les six dynasties, c'est l'introduction des pensées indiennes. Avec la floraison du bouddhisme dans les dynasties Jin, Song, Qi et Liang ainsi qu'un grand nombre de traductions des canons bouddhiques, les propos fantastiques sur l'étrange et les esprits surnaturels foisonnent. Ainsi, les récits sur l'étrange, inspirés des esprits et fantômes chinois et indiens, se développent davantage]. Lu Xun, « Zhongguo xiaoshuo de lishi de bianqian 中国小说的历史的变迁 » [Les vicissitudes historiques du roman chinois], *LXQJ*, vol. V, p. 252-253.

³ Liang Qichao 梁启超, « Fanyi wenxue yu fodian 翻译文学与佛典 » [La littérature traduite et les sutras bouddhiques], *op. cit.*, p. 63.

⁴ Henri Van Hoof, *op. cit.*, p. 28-29 : « Jusqu'à la fin du règne de Louis XII [1515], l'inventaire des traductions en langue française demeure ainsi très modeste. La longue suite des conflits politiques a retardé le développement de la littérature et, par ricochet, de la traduction. »

⁵ Michel Ballard, « La traduction comme conscience linguistique et culturelle : quelques repères », in *Europe et traduction*, textes réunis par Michel Ballard, Arras, Artois Presses Université ; Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, collection « Regards sur la traduction », 1998, p. 17.

du monde gréco-latin, de la civilisation gréco-latine, de la littérature et de la science gréco-latines ; on traduit alors pour soi, mais aussi pour les autres, pour ceux qui ne connaissent pas le latin ou le connaissent mal. Ce besoin de passer par l'autorité et la garantie des Grecs et des Romains persiste à la Renaissance, même si la vision politique et religieuse n'est plus la même¹.

La traduction connaît une accélération inouïe avec l'engouement de la Renaissance pour l'Antiquité. Elle revêt une importance essentielle pour l'avenir glorieux de la langue française qui, avec d'autres langues vernaculaires, se développe rapidement et vient supplanter le latin, bien que celui-ci demeure pendant longtemps la langue de la science et de la théologie. Les traducteurs s'aperçoivent que, au-delà de la responsabilité d'informer et d'instruire, ils ont le devoir, comme l'affirme Du Bellay dans *Défense et illustration de la langue française*, d'« enrichir [l]a langue, à l'imitation des meilleurs auteurs grecs et latins, et à toutes leurs plus grandes vertus² ». Par le biais des traductions et des « imitations directes », la langue française s'enrichit massivement d'emprunts aux autres langues. Du point de vue littéraire et linguistique, la traduction accomplit une mission comparable au cours de l'évolution des langues chinoise et française.

La France des XVII^e et XVIII^e siècles, dont le rayonnement s'étend à l'Europe entière, assiste à « l'âge du génie³ » des traductions. Le nombre des traductions en langue française a largement augmenté : Giovanni Dotoli répertorie quelques 1336 œuvres traduites durant les années 1600-1800⁴. Au fur et à mesure que les voyages en Europe et les échanges intellectuels se multiplient, l'intérêt croît manifestement pour les langues et les littératures étrangères vivantes, principalement pour l'anglais et l'allemand. Notamment à partir du XVIII^e siècle, les traductions offrent la possibilité d'ouvrir de nouveaux horizons :

Les traductions, de plus en plus nombreuses, faites à partir de langues de plus en plus variées, assurent aux lecteurs francophones contemporains des Lumières un horizon culturel et scientifique élargi, à la fois dans la continuité des héritages classiques et à la conquête de nouveaux domaines : voyageurs, diplomates, scientifiques et philosophes redoublent de curiosité à l'égard de « l'étranger », davantage sans doute que beaucoup d'hommes de lettres, moins aventureux⁵.

Le XIX^e siècle français est inséparable des traductions qui « désormais, embrassera toutes les activités humaines⁶ » : des littératures aux religions en passant par les sciences et techniques. L'ampleur et l'extension de l'activité traduisante se vérifient dans la croissance des dictionnaires techniques, bilingues ou multilingues qui vont « de la chimie à l'imprimerie, de

¹ Charles Brucker, « Avant-propos », in *Traduction et adaptation en France à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, actes du colloque organisé par l'Université de Nancy II, 23-25 mars 1995, édités par Charles Brucker, Paris, Champion, 1997, p. 7.

² Joachim Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, in *Les Regrets. Les Antiquités de Rome. La Défense et Illustration de la Langue Française*, préface de Jacques Borel, édition établie par Samuel Silvestre de Sacy, Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1967, p. 215.

³ Yves Chevrel, Annie Cointre, Yen-Maï Tran-Gervat, « Bilan », in *Histoire des traductions en langue française XVII^e et XVIII^e siècles, 1610-1815*, Lagrasse, Éditions Verdier, collection « Histoire des traductions en langue française », 2014, p. 1283.

⁴ Giovanni Dotoli, *Traduire en français du Moyen Âge au XXI^e siècle. Théorie, pratique et philosophie de la Traduction*, préface d'Alain Rey, Paris, Hermann Éditeurs, collection « Savoir lettres », 2010, p. 170.

⁵ *Id.*, p. 1293.

⁶ Henri Van Hoof, *op. cit.*, p. 68.

l'industrie textile à la photographie, de l'horlogerie à la gastronomie – [et qui sont] pas moins d'une soixantaine entre 1875 et la fin du siècle¹ ». La multiplication et la diversification des échanges entre les langues, notamment par le biais de la traduction, font du XIX^e siècle un siècle cosmopolite, qui ne se limite pas au plan européen. Si la France « accepte l'influence étrangère, italienne, allemande, anglaise, russe, espagnole² », elle est également séduite par les littératures orientales qui n'ont été abordées que timidement aux siècles précédents.

La Chine fascine depuis longtemps la France : les missionnaires français de la Compagnie de Jésus qui exercent une mission évangélique en Chine depuis la fin du XVII^e siècle entreprennent les premières traductions des « textes sacrés », c'est-à-dire des canons classiques confucéens (*Quatre Livres* et *Cinq Classiques*). Ainsi s'élabore et se développe une sinologie jésuite, dont les traductions ont attiré l'attention des penseurs français et « ont nourri la réflexion des philosophes, de Malebranche à Montesquieu ou Voltaire, tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles³ ». Puis, une sinologie laïque s'affirme et prend son essor au XIX^e siècle. En témoignent les contributions que les institutions apportent aux études chinoises : la chaire de chinois du Collège de France, fondée en 1814, s'intéresse davantage à l'antiquité chinoise ; la chaire de « chinois vulgaire », créée en 1843, au sein de l'École Nationale des Langues Orientales vivantes assure un enseignement « plus directement orienté vers l'action⁴ ». La philologie et les traductions constituent les objectifs caractéristiques de la sinologie et « perme[ttent] aux sinologues qui publièrent les textes chinois fondamentaux de préparer les sources de toutes les études sinologiques contemporaines⁵ ». Contrairement aux sinologues jésuites, les traducteurs laïcs « en chambre » (tels que Jean-Pierre Abel Rémusat, Stanislas Julien, Léon d'Hervey de Saint-Denys, Antoine Bazin et Edouard Chavannes) ne se limitent pas aux « textes sacrés », ils s'orientent vers la « littérature populaire » (*su wenxue* 俗文学 : romans, pièces de théâtre, poésie, etc.). Leurs travaux de grande qualité honorent la sinologie française et contribuent à l'apparition d'« un courant favorable à la Chine, porté par la mode de l'orientalisme et de l'exotisme⁶ ».

En effet, c'est à cette époque que « le couple Orient-Occident (celui-ci augmenté des États-Unis d'Amérique) représente finalement l'essentiel de l'espace dans lequel les traductions se déploient⁷ ». En outre, la traduction « reléguée au second plan parmi les genres mineurs de la littérature⁸ » au siècle précédent retrouve son prestige au XIX^e siècle, confirmé d'une part par

¹ *Id.*, p. 67.

² Giovanni Dotoli, *op. cit.*, p. 198.

³ Philippe Postel, « Textes sacrés chinois », in Yves Chevrel, Annie Cointre, Yen-Ma Tran-Gervat (dir.), *Histoire des traductions en langue française XVII^e et XVIII^e siècles, 1610-1815*, *op. cit.*, p. 498.

⁴ Joséphes, *La Sinologie*, Paris, Presses universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1975, p. 43.

⁵ *Id.*, p. 38.

⁶ *Id.*, p. 46.

⁷ Yves Chevrel, Lieven D'hulst, Christine Lombez, « Bilan », in *Histoire des traductions en langue française XIX^e siècle 1815-1914*, Lagrasse, Éditions Verdier, collection « Histoire des traductions en langue française », 2012, p. 1273.

⁸ Henri Van Hoof, *op. cit.*, p. 58.

l'institutionnalisation progressive de la pratique des traducteurs à l'échelon national, puis international, et de l'autre par la place importante qu'elle commence à occuper dans le milieu universitaire¹. Le prestige de la traduction perdure au XX^e siècle et jusqu'aujourd'hui. Celle-ci est reconnue comme une activité fondamentale dans la vie intellectuelle et devient «une voie de communication, au même titre que les chemins de fer, les routes, les fleuves navigables, les voies aériennes² ». C'est de la même façon qu'Henri Van Hoof conclut son ouvrage *Histoire de la traduction en Occident* :

La traduction s'est [...] intégrée à tous les aspects de la société, elle est devenue à ce point indispensable à son fonctionnement, qu'elle a acquis une dimension quasi existentielle. Sans doute n'a-t-elle plus sa mission d'antan, sans doute n'est-elle plus qu'un outil, mais elle y a gagné une fonction – la fonction de communication. Et peut-être est-ce par là qu'elle restera, comme l'a dit très justement le Prix Nobel Isaac Bashevis Singer, « l'essence même de la civilisation³ ».

La traduction s'assigne le rôle de médiateur entre toutes les cultures de l'Europe, elle-même « née de la traduction et dans la traduction⁴ ». André Lefevere constate avec justesse :

It should not come as much a surprise [...] that translation activity arose in the West in cultures that were not homogeneous, that were, in fact, internally divided by linguistic differences, or certain degrees of bilingualism⁵.

[Il ne devrait pas être surprenant [...] que l'activité de traduction ait surgi en Occident où les cultures ne sont pas homogènes. Elles étaient, en fait, divisées intérieurement par des différences linguistiques, ou par certains degrés de bilinguisme.]

La pratique traduisante connaît une évolution continue dans une Europe pluriculturelle, mais en Chine, une fois la vogue de la traduction de textes bouddhiques passée, elle tombe dans un long silence de plusieurs siècles. Ce silence est principalement dû à l'homogénéité culturelle (ou l'assimilation culturelle dans la dynastie des Yuan fondée par les Mongols) et au peu de rapport avec le monde extérieur. Il faut attendre la fin de la dynastie des Ming et le début de la dynastie des Qing (au XVII^e siècle environ) pour que les échanges entre la Chine et l'Occident se multiplient et que l'activité de traduction reprenne son cours, grâce notamment aux missionnaires jésuites en Chine. Dans le but de propager la foi, ils s'attellent à la traduction de la Bible en chinois. Leurs traductions ont aussi concerné la géographie, l'astronomie et les sciences naturelles afin d'« aider à connaître le Créateur⁶ ». Elles sont généralement réalisées en collaboration avec des lettrés-fonctionnaires chinois intéressés par les sciences et techniques

¹ Lieven D'Hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 10-11. « Les programmes scolaires, les traités linguistiques ou rhétoriques réservent une place importante à la question de la traduction et [...] les chaires d'université sont souvent occupées par des traducteurs, à qui l'Académie française ouvre aisément ses portes. »

² Inès Oseki-Dépré *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, collection « U. Lettres », 1999, p. 12.

³ Henri Van Hoof, *op. cit.*, p. 366.

⁴ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

⁵ André Lefevere, « Chinese and Western Thinking on Translation », in Susan Bassnett, André Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, Philadelphia, Toronto, Multilingual Matters, collection « Topics in translation », 1998, p. 14.

⁶ Zhao Xifang, « Traduction et Chine moderne », traduit du chinois par Angel Pino et Isabelle Rabut, in Angel Pino et Isabelle Rabut (dir.), *La Littérature chinoise hors de ses frontières. Influences et réceptions croisées*, Paris, Librairie You Feng, 2013, p. 54.

occidentales. Malheureusement, le cours de la traduction religieuse et scientifique est interrompu peu de temps après ses débuts. En effet, la querelle des rites¹, qui est l'une des conséquences de la politique isolationniste poursuivie par la dynastie des Qing tout au long du XVIII^e siècle, conduira à l'expulsion des Jésuites.

La porte que la Chine a fermée a été enfoncée par les flottes britanniques durant la première guerre de l'opium de 1839 à 1842. Mus par des ambitions commerciales, les Britanniques provoquent la seconde guerre de l'opium de 1856 à 1860, avec l'intervention de la France, des États-Unis et de la Russie. Les défaites successives précipitent l'Empire du Milieu dans le déclin. Sortis de la seconde guerre de l'opium, de nombreux fonctionnaires progressistes appellent à résister à l'Occident. Ils déclenchent le Mouvement des Affaires étrangères dans l'espoir d'adopter les techniques occidentales de fabrication militaire. Pour ce faire, des arsenaux et chantiers navals sont établis ; plusieurs organismes officiels sont créés pour former des traducteurs et pour traduire les ouvrages scientifiques et technologiques. L'École des Langues étrangères de la Capitale et le Bureau des Traductions de l'arsenal du Jiangnan en sont de bons exemples. L'échec du Mouvement des Affaires étrangères fait sentir le besoin de réformes sociales, culturelles, éducatives et politiques. À cet égard, le Mouvement de la Réforme Wuxu (*Wuxu bianfa* 戊戌变法), soutenu par l'empereur Guangxu, voit le jour en 1898. Avec le coup d'État des ultraconservateurs à la cour impériale, le mouvement avorte après seulement 104 jours d'existence. Néanmoins, les conséquences des réformes conduisent irrévérablement vers une révolution sociale et politique en Chine. La traduction offre, sur ce point, une bonne illustration. La *Liste des livres occidentaux* (*Xixue shumu biao* 西学书目表) compilée par Liang Qichao recense 350 titres traduits pendant le Mouvement des Affaires étrangères parmi lesquels 139 sont traduits par les missionnaires, 123 par les étrangers en collaboration avec les Chinois, et seulement 38 réalisés par les Chinois eux-mêmes. Notons que les traductions portant sur les sciences sociales ne représentent que 22% du total. La situation est largement modifiée au lendemain du Mouvement de la Réforme Wuxu. Selon les *Ouvrages traduits parcourus des yeux* (*Yishu jingyan lu* 译书经眼录) de Gu Xieguang 顾燮光 (1875-1949), parmi les 533 ouvrages traduits de l'Occident, 415 le sont par les Chinois, 35 par les étrangers et 33 sous forme de collaboration. Le pourcentage des œuvres en sciences sociales s'accroît à 61,4%². Il ressort donc de ce qui précède que, après l'an 1898, les Chinois projettent, de leur propre chef, une modernisation sur le plan social par le biais de la traduction des œuvres

¹ Il s'agit d'une longue série de discussions qui se développèrent aux XVII^e et XVIII^e siècles dans les missionnaires catholiques de différents ordres. Les différends portaient sur le fait de savoir s'il convenait d'adapter l'enseignement de la religion aux coutumes et usages locaux ou d'interdire aux convertis toute participation aux rites chinois traditionnels comme la vénération des ancêtres. L'attitude intransigeante du Vatican provoque la proscription des missionnaires dès 1724 par l'empereur Yongzheng. Voir à ce sujet Ren Étiemble, *Les Jésuites en Chine : la querelle des rites*, Paris, Éditions Julliard, collection « Archives », 1966.

² Voir Pan Yutian 潘玉田, Chen Yonggang 陈永刚, *Zhongxi wenxian jiaoliushi* 中西文献交流史 [Histoire des échanges documentaires entre la Chine et les pays occidentaux], Beijing, Beijing tushuguan chubanshe, 1996, p. 90.

occidentales. L'engouement pour l'Occident est compréhensible, car comme le constate Jacques Pimpaneau, «l'Occident était synonyme de modernité¹ ». Le chercheur japonais Tarumoto Teruo ne recense pas moins de 1016 œuvres fictionnelles traduites² de 1840 à 1911, proche du nombre de créations d'œuvres fictionnelles (1288 titres).

En 1898, Liang Qichao, lettré réformiste et l'un des promoteurs du Mouvement de la Réforme Wuxu, publie *Préface à la traduction et la publication des romans politiques* (*Yi yin zhengzhi xiaoshuo xu* 译印政治小说序). Selon lui, le roman, genre exclu de la littérature chinoise orthodoxe, se charge d'une fonction sociale et éducative. Il «exerce un pouvoir inimaginable sur l'humanité³ », écrit-il, trois ans plus tard, dans un article beaucoup plus connu sous le titre *Le roman et sa relation au gouvernement de la société*. L'appel de Liang Qichao constitue le prélude à la grande vague de traductions littéraires dans la première moitié du XX^e siècle en Chine. Dans ce courant de traduction, Chen Duxiu, fondateur de la revue *Nouvelle Jeunesse*, autour de laquelle s'organise le Mouvement pour la Nouvelle culture et la Nouvelle littérature, considère que «si la Chine veut entrer dans la modernité elle doit accepter la culture occidentale⁴ ». En effet, si la pratique de traduction des romans de la fin des Qing a, la plupart du temps, pour objectif de distraire ou instruire les lecteurs chinois, Chen Duxiu situe la traduction des «chefs-d'œuvre » étrangers au cœur de la réforme et de la révolution littéraires. Il exhorte «tous les hommes ambitieux du milieu littéraire chinois [...] à devenir les Hugo, Zola, Goethe, Hauptmann, Dickens et Wilde chinois⁵ ». La revue *Nouvelle Jeunesse* réserve une grande place à la présentation et à la traduction des littératures étrangères de tous les genres. De plus, c'est à cette époque que la traduction est faite en *baihua*. Tous les écrivains promoteurs de la littérature moderne traduisent et, durant les années 1920-1940, les groupes littéraires foisonnent et ne cessent de poursuivre, de plus belle, le travail de traduction dans des domaines très variés⁶.

¹ Jacques Pimpaneau, *Chine. Histoire de la littérature*, op. cit., p. 402.

² Tarumoto Teruo, « Qingmo minchu de fanyi xiaoshuo 清末民初的翻译小说 » [Les romans traduits à la fin des Qing et au début de la République], in Wang Hongzhi 王宏志 (dir.) et al., *Fanyi yu chuanguo : zhongguo jindai xiaoshuo lun* 翻译与创作：中国近代翻译小说论 [Translation and Creation : on Early Modern Chinese Translation of Foreign Fiction], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2000, p. 157.

³ Liang Qichao 梁启超, « Lun xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi 论小说与群治之关系 » [Le roman et sa relation au gouvernement de la société], op. cit., p. 207.

⁴ Zhao Xifang, « Traduction et Chine moderne », op. cit., p. 59.

⁵ Chen Duxiu, « Wenxue geming lun 文学革命论 » [Sur la révolution littéraire], *Nouvelle Jeunesse*, vol. 2, n° 6, 1917, p. 2. Cité dans Zhang Yinde, *Le roman chinois moderne 1918-1949*, op. cit., p. 13.

⁶ La Société de Recherches littéraires (*Wenxue yanjiuhui* 文学研究会) s'intéresse davantage à la littérature d'Europe centrale et orientale ainsi qu'aux romanciers réalistes français ; la Société de Création (*Chuangzao she* 创造社) prône le romantisme allemand et anglais ; la Société Sans Nom (*Weiming she* 未名社) publie principalement les œuvres de la littérature russe et soviétique ainsi que de la littérature japonaise ; la Société Croissant (*Xinyue she* 新月社) accorde une plus grande importance au romantisme anglais et au modernisme français. Dans les années 1930, la revue littéraire majeure *Les Contemporains* (*Xiandai* 现代) présente les littératures de treize pays tout en privilégiant les lettres américaines. Les années 1930 voient aussi un développement rapide des traductions de la littérature réaliste socialiste d'Union soviétique ou des littératures progressistes d'autres pays, réalisées principalement par les membres de la Ligue des écrivains de gauche. La traduction du réalisme socialiste et de la littérature russe occupe une place de première importance dans les années 1940. Voir Zhao Xifang, « Traduction et Chine moderne », op. cit., p. 65-70 ;

L'impact de la traduction des œuvres occidentales est considérable dans cette période de transition : de nouveaux genres littéraires apparaissent en quantité importante et les néologismes pour les objets et pour les termes abstraits sont abondamment introduits. Même la structure de la phrase chinoise subit l'influence des grammaires occidentales (nous en donnerons des exemples analysés dans la troisième partie). La langue et la littérature chinoises modernes s'affirment et s'épanouissent en bénéficiant grandement de la traduction. En effet, dans une perspective plus large, l'évolution de la civilisation chinoise est inséparable de la traduction. Ji Xianlin 季羨林 constate de manière métaphorique :

倘若拿河流来作比，中华文化这一条长河，有水满的时候，也有水少的时候，但却从未枯竭。原因就是有新水注入。注入的次数大小是颇多的。最大的有两次，一次是从印度来的水；一次是从西方来的水。而这两次的大注入依靠的都是翻译。¹

[Si l'on compare la civilisation chinoise à un long fleuve, il y a des moments où il était plein d'eau et d'autres où il manquait d'eau ; mais il n'a jamais vu son lit se tarir, puisque de l'eau fraîche ne cessait d'y être injectée, dont les deux sources les plus remarquables sont celles venues de l'Inde et de l'Occident par le canal de la traduction.]

La traduction littéraire prend un grand tournant au début des années 1950 : le Premier Congrès national du Travail de traduction en 1951 et le Congrès national du Travail de traduction littéraire en 1954 marquent l'institutionnalisation de la pratique de traduction qui devient alors un acte planifié et dirigé par l'État. Sur le plan quantitatif, la traduction connaît un développement de grande envergure autour de projets ambitieux soutenus par le gouvernement. Les littératures de l'URSS et des pays socialistes du Tiers-Monde sont mises à l'honneur et connaissent une production massive, au détriment des œuvres européennes et anglo-américaines, à l'exception de quelques rares auteurs « considérés comme progressistes [tels que] Hemingway, Zola, Maupassant, Romain Rolland, Jack London² » et de quelques « tentatives timides de retraduction de grands classiques occidentaux : Balzac, Stendhal, Goethe, Dante, Tolstoï³ ». Mais parmi les 2000 titres traduits en 1950, 1600 sont des ouvrages en langue russe⁴. Cette disproportion relève, de toute évidence, d'une stratégie d'ordre idéologique et politique plus que d'un choix fait en fonction de la valeur littéraire. À partir de 1957, les mouvements gauchistes se multiplient et le climat politique s'alourdit. Cela porte un coup sévère aux activités de création et de traduction littéraire. Les revues de traduction cessent de paraître ; de nombreux traducteurs sont obligés d'abandonner la plume ; les œuvres traduites de l'Occident sont

Zhang Yinde, «La revue *Xiandai* : activités réceptives », *Le monde romanesque chinois au XX^e siècle. Modernité et identité*, Paris, Éditions Champion, collection «Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2003, p. 17-48.

¹ Ji Xianlin 季羨林, «Xu 序 » [Préface], in Lin Huangtian 林煌天, *Zhongguo fanyi cidian* 中国翻译词典 [A Companion for Chinese Translators], Wuhan, Hubei jiaoyu chubanshe, 2005, p. 2.

² Francis Balin, «Petite histoire des traductions en Chine », *Critique. Chine 1949-1989, Revue générale des publications françaises et étrangères*, n°507-508, août-septembre 1989, p. 694.

³ *Ibid.*

⁴ Shen Zhiyuan 沈志远, «Wei fanyi gongzuo de jihua hua he tigao zhiliang er fendou 为翻译工作的计划化和提高质量而奋斗 » [Le Combat pour la planification du travail de traduction et l'amélioration de sa qualité], *Fanyi tongbao* 翻译通报 [Journal de la traduction], vol. III, n°5, 1951, p. 9. Cité dans Meng Zhaoyi 孟昭毅, Li Zaidao 李载道, *Zhongguo fanyi wenxueshi* 中国翻译文学史 [Histoire de la littérature traduite en Chine], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2005, p. 282.

considérées comme « capitalistes » et même la traduction des œuvres soviétiques est taxée de « révisionnisme » à cause de la rupture avec l'URSS dans les années 1960. Pendant les dix ans de la Révolution culturelle (1966-1976), seulement 34 traductions sont publiées : la majorité provient de quelques « pays amis » dont le Vietnam, l'Albanie et la Corée du Nord¹. Au milieu de ce désert intellectuel pousse néanmoins un grand nombre de « plantes toxiques » (*ducao* 毒草). Les dernières sont principalement des traductions de la littérature moderniste occidentale et japonaise qui paraissent sous forme de livres avec une simple couverture jaune. Destinées exclusivement à un nombre limité de cadres supérieurs du Parti, ces traductions sont publiées par la voie « interne » (*neibu faxing* 内部发行, soit des traductions destinées exclusivement à la classe dirigeante) et constituent des « matières réservées à la critique » (*pipan cailiao* 批判材料) dans les mouvements anti-impérialistes, antirévissionnistes et anticapitalistes. Ces œuvres traduites en nombre très limité contiennent en germe une littérature qui renaîtra au tournant des années quatre-vingts. Elles circulent chez les jeunes sous le manteau, certains « en firent le point de départ de leur propre création² ». Plus tard, la traduction, cette « révolution silencieuse³ » pour reprendre le terme du poète Beidao 北岛, donnera lieu à la naissance de la littérature non officielle durant la période qui succède à la Révolution culturelle. C'est une époque que l'on peut décrire comme celle d'une boulimie de traductions avec non seulement un nombre considérable de réimpressions d'œuvres étrangères cédées, mais aussi de nouvelles traductions d'auteurs venant d'Asie, d'Europe et notamment d'Amérique du Sud. La Chine accorde alors un rôle important à la traduction, moyen important d'échanges avec le monde extérieur. La traduction devient dès lors un sujet d'intérêt pour le grand public. Elle gagne un statut incomparable au XXI^e siècle.

Ainsi, notre brève synthèse montre comment la pratique de la traduction a évolué au fil du temps. Les traditions traductives en France et en Chine présentent plusieurs points communs. La traduction, dont le début est marqué par les écrits religieux dans les deux pays, a pour fonction de remplir diverses missions selon les époques : elle permet de découvrir d'autres cultures, de s'approprier des savoirs différents, de faire progresser les sciences et les techniques, de parfaire la langue nationale, de répandre des idées politiques et philosophiques ou tout simplement, d'introduire et de recommander une œuvre ou un auteur que l'on admire. Aujourd'hui, personne ne peut contester le fait que la langue du monde, pour imiter la citation d'Umberto Eco, est la traduction. Néanmoins, les traditions traductives française et chinoise ont leurs propres

¹ Ma Shikui 马士奎, « Wenge qijian de waiguo wenxue fanyi 文革期间的外国文学翻译 » [La traduction des littératures étrangères pendant la Révolution culturelle], *Zhongguo fanyi* 中国翻译 [La traduction en Chine], n° 3, 2003, p. 65.

² Bei Dao 北岛, « La traduction, une révolution silencieuse », in Chantal Chen-Andro, Annie Curien, Cécile Sakai (éd.), *Littératures d'extrême-Orient au XX^e siècle*, Arles, Philippe Picquier, 1993, p. 131.

³ *Ibid.*

caractéristiques non seulement sur le plan chronologique, mais aussi sur celui des réflexions théoriques qui seront, quant à elles, développées dans les pages suivantes.

2. Penser la traduction : l'histoire de la réflexion sur la traduction en France et en Chine

Les réflexions sur la traduction portent essentiellement sur la question de «comment traduire ». Elles sont concomitantes de l'acte de traduire et sont particulièrement florissantes aux moments forts de la pratique traductive. Du fait que l'histoire de la traduction en Chine et en Occident est loin de suivre un parcours parallèle, le développement des idées sur la traduction est assez différent. En Occident comme en Chine, il semble que l'histoire de la réflexion sur la traduction peut se diviser chronologiquement en plusieurs périodes¹. Mais les lignes de démarcation qui séparent les époques entre elles n'ont rien d'absolu. De ce fait, pour retracer l'histoire des idées traductologiques en Chine et en France, il est préférable d'opter pour une approche thématique au lieu d'une approche strictement chronologique. Cette comparaison thématique s'articulera autour d'un débat sans cesse renouvelé entre «la lettre » et «l'esprit » ou «le mot » et «le sens » dans la pratique de la traduction. Elle promet d'être fort intéressante car elle permettra de mettre en évidence les valeurs particulières et universelles de chacune de ces traditions de traduction, et reviendra à observer leurs similitudes et leurs divergences.

«La lettre » ou «l'esprit »? Cette dichotomie essentielle marque l'histoire des réflexions traductologiques. Elle peut remonter à l'apparition des premières expériences de traductions. Ces principes opposés coexistent constamment dans la tradition occidentale et la tradition chinoise, sans que l'origine de la problématique soit identique.

La distinction entre «traduire la lettre » et «traduire l'esprit » prend naissance dans la double tradition de la traduction occidentale. Les Saintes Écritures sont considérées comme inspirées par le Saint-Esprit et sont donc la Vérité absolue sans aucune contestation. Saint Jérôme (374-420), père de *Vulgate*, va même jusqu'à affirmer que « dans la Sainte Écriture,

¹ Dans son ouvrage intitulé *After Babel*, George Steiner propose de diviser l'histoire de la réflexion sur la traduction en Occident en quatre périodes : la première débute en l'an 46 av. J.- C. avec «le célèbre précepte de Cicéron de ne pas traduire *verbum pro verbo* » et se terminerait vers 1813 avec «le remarquable essai de Friedrich Schleiermacher » ; la deuxième est celle de la théorie herméneutique et adoptée par la suite par Schlegel et Humboldt ; la troisième débute à la fin des années 1940 avec l'essor des recherches sur la traduction automatique ; la quatrième prend naissance à la fin des années 1960 et se caractérise par un renouvellement des interrogations herméneutiques sur la traduction et l'interprétation. Voir George Steiner, *After Babel : Aspects of Language and Translation*, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1975, p. 226. Louis Kelly reprend la classification de Steiner et divise la période la plus longue en cinq parties : pré-classique, Moyen Âge, Classique, Renaissance, Lumières. Voir Louis Kelly, *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*, New York, St. Martin's Press, 1979, p. 224. Ces deux références sont citées dans Mathieu Guidère, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, op. cit., p. 21. En Chine, il est généralement admis que l'histoire de la réflexion sur la traduction puisse se diviser en six périodes : la traduction des sutras (environ 67-1285), la traduction scientifique par les missionnaires jésuites (environ 1600-1724), la traduction des œuvres occidentales après la première guerre de l'opium (environ 1840-1917), la traduction moderne de l'époque du 4 mai jusqu'à la fondation de la République populaire de Chine (1917-1949), la traduction soutenue et contrôlée par l'État de 1949-1977 et la traduction dite de l'époque nouvelle après 1977.

toute phrase, toute syllabe, tout jambage ou signe de ponctuation regorgent de sens¹ ». La *divina auctoritas* exige que, rendus dans une autre langue, les textes sacrés restent intacts ou subissent le moins de changements possible. Quant aux textes littéraires profanes, les traducteurs anciens préconisent une « traduction du sens ». Saint Jérôme, toujours, écrit, dans *De optimo genere interpretandi* (395) : « Oui, quant à moi, non seulement je le confesse, mais je le professe sans gêne tout haut : quand je traduis les Grecs – sauf dans les Saintes Écritures où l’ordre des mots est aussi un mystère –, ce n’est pas un mot par un mot, mais une idée par une idée que j’exprime² ».

Cette proclamation reprend et confirme l’injonction de Cicéron (106 av. J.-C. -43) qui, dans son traité *Libellus de optimo genere oratorum* (46 av. J.-C.), repousse l’idée de traduire « verbum pro verbo ».

J’ai mis en latin les deux plus célèbres discours [...] non pas en traducteur mais en orateur ; les pensées restent les mêmes, ainsi que leur tour et comme leurs figures ; les mots sont conformes à l’usage de notre langue. Je n’ai pas cru nécessaire de rendre mot pour mot ; c’est le ton et la valeur des expressions dans leur ensemble que j’ai gardés. J’ai cru qu’il me fallait payer le lecteur non pas en comptant pièce par pièce, mais pour ainsi dire en pesant la somme en bloc³.

Il ressort de ce témoignage que, les traductions littéraires effectuées par les Romains peuvent être définies comme des adaptations. Dans une certaine mesure, la traduction des œuvres grecques est révélatrice de la fonction dont est investie l’entreprise de la traduction à Rome, celle de rivaliser, voire de dépasser leur modèle – les Grecs – en « intégra [ant] rapidement l’acquis de leur culture⁴ ». La perception figure dans le traité de saint Jérôme où il réaffirme la traduction du sens :

Une journée ne me suffirait pas, si je voulais reproduire les témoignages de tous les auteurs qui ont traduit selon le sens. Il suffira, pour le moment, de nommer Hilaire le Confesseur [...] loin de s’attacher à la lettre somnolente et de se torturer par une traduction affectée à la manière des ignorants, il a pour ainsi dire capturé les idées, et les a transposées dans sa propre langue, par le droit du vainqueur⁵.

Certains traducteurs adoptent le « droit du vainqueur » et s’attachent davantage au sens ; mais cette approche est loin de mettre d’accord tous les penseurs à l’Antiquité et au Moyen Âge. Ainsi, le poète et philosophe Boèce (470-524), par exemple, va à l’encontre de la traduction libre qui recherche davantage le contenu que le charme du style. Il exige pour sa part, le mot-à-mot afin que « la traduction ne soit pas une corruption de la vérité⁶ ». Dans la nouvelle traduction du texte de Porphyre, il juge sévèrement l’ancienne traduction libre de Marius

¹ Ce passage se trouve dans le commentaire de Jérôme de l’épître aux Éphésiens, cité dans Christophe Rico, « La traduction du sens littéral chez saint Jérôme », in Olivier-Thomas Vernard (éd.), *Le sens littéral des Écritures*, Hors Série, Paris, Éditions du Cerf, collection « Lectio Divina », 2009, p. 171.

² Saint Jérôme, *De optimo genere interpretandi*, in *Lettres*, texte établi et traduit par Jérôme Labourt, tome III, Paris, Les Belles Lettres, 1953, p. 59.

³ Cicéron, *L’orateur. Du meilleur genre d’orateurs*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1921, p. 111.

⁴ Mathieu Guidère, *op. cit.*, p. 34.

⁵ Saint Jérôme, *De optimo genere interpretandi*, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 62.

⁶ Cité dans Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, *op. cit.*, p. 57.

Victorinus deux siècles plus tôt, et soutient une fidélité débridée à la langue du texte original : l'élégance en souffre, argumente-il, mais la vérité y gagne¹. Le principe énoncé par Boèce dominera la traduction vers le latin pendant la plus grande partie du Moyen Âge.

La distinction entre « traduire le mot » et « traduire le sens » s'établit en Chine lors de la traduction des sutras. Les premières traductions bouddhiques à la fin de la dynastie des Han de l'Est (148-220) sont marquées du sceau de la littéralité excessive. Cette approche est due non pas au caractère sacré des écrits religieux comme c'est le cas pour la traduction de la Bible en Occident, mais à un manque de compétence linguistique des missionnaires bouddhistes étrangers tels que le Parthe An Shigao 安世高 (environ II^e siècle) et le Scythe Lokaksema 支娄迦讖 (environ II^e siècle). Il convient d'évoquer ici les « forums de traductions » (*yichang* 译场) tenus par les « chefs de traduction » (*yizhu* 译主) qui sont des moines bouddhistes honorifiques étrangers. Dans un premier temps, ces derniers récitent de mémoire tout en commentant en détail les textes bouddhiques (les textes écrits en sanscrit n'apparaîtront qu'à partir du III^e siècle) ; leurs paroles sont ensuite transmises par les interprètes (*chuanyan* 传言) aux adeptes chinois du bouddhisme et, pour terminer, un « preneur de notes » (*bishou* 笔受) se charge de recueillir, compiler, vérifier et polir toutes les notes prises par les moines chinois. Plus tard, le forum de traduction se voit institutionnalisé avec une division du travail de plus en plus précise, exigeant la collaboration de sept à douze participants. En effet, la traduction collective organisée sous le contrôle de l'État devient une tradition en Chine ; dans cette lignée naissent également les Bureaux de traduction à la fin de la dynastie des Qing et même les Éditions en Langues étrangères à Beijing (qui font paraître un grand nombre de traductions des œuvres de Lu Xun au XX^e siècle).

Dans cette première période de traduction des sutras, les bouddhistes étrangers maîrisent très approximativement le chinois alors que les adeptes chinois comprennent mal les doctrines bouddhiques, il est donc naturel que les fautes soient nombreuses. Pour assurer autant que possible le sens originel des canons bouddhiques, les chefs de traduction insistent en général sur la précision des termes religieux. Ainsi, An Shigao estime qu'il vaut mieux que le texte traduit soit « éloquent sans être fleuri, simple sans être rude² ». Dans cette veine, Lokaksema pousse la traduction du mot à l'extrême et recourt à d'abondantes transcriptions phonétiques (*yi Yin* 译音). En effet, ses travaux, « sans aucun ornement décoratif³ », sont émaillés de termes transcrits

¹ Max Lejbowicz, « “Cassiodorii euclides” : éléments de bibliographie boécienne », in Alain Galonnier (éd.), *Boèce ou la chaîne des savoirs. Actes du Colloque international de la Fondation Singer-Polignac*, Tome XLIV, Louvain-la-Neuve, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie ; Louvain, Paris, Éditions Peeters, collection « Philosophes médiévaux », 2003, p. 307.

² “辯而不華，質而不野”. Cité dans Liang Qichao, « Fanyi wenxue yu fodian 翻译文学与佛典 » [La littérature traduite et les sutras bouddhiques], *op. cit.*, p. 52.

³ *Id.*, p. 57.

phonétiquement. Cette approche de la transcription phonétique sera davantage valorisée dans la traduction littéraire au XX^e siècle, comme nous le verrons plus tard.

Les inconvénients des traductions trop littérales n'ont jamais été ignorés. Peu lisibles, ils font obstacle à l'expansion du bouddhisme. Zhi Qian 支谦 (environ III^e siècle), par exemple, préconise la «traduction du sens» (yiyi 意译) qu'il juge favorable à la popularisation du bouddhisme. Traducteur parfaitement bilingue, Zhi Qian est sans doute influencé par le style «gracieux, désinvolte, fleuri, exubérant¹» de son époque (le début des Six Dynasties). Non seulement il emprunte abondamment des termes taoïstes pour commenter les doctrines du bouddhisme, mais dans sa traduction, la forme élégante (*wen* 文) occupe la même place que le fond, voire davantage, car il est convaincu que c'est un moyen efficace d'attirer les auditoires lettrés et intellectuels.

L'opposition entre le *wen* 文 [élégant] et le *zhi* 质 [simple²] correspond essentiellement à la divergence entre la «traduction du sens» de manière élégante et la «traduction du mot» de manière simple. Le débat perdure au long des traductions des textes bouddhiques, et ce pendant un millénaire. Les véritables discussions commencent au IV^e siècle. Shi Dao'an 释道安 (312-385) est partisan de la traduction littérale. En tant que bouddhiste chinois ne maîtrisant pas aisément le sanscrit, il reconnaît les difficultés dans l'entreprise de traduction des canons bouddhiques mais critique des procédés déformants tels que la suppression et l'embellissement³. Il faut, selon lui, traduire «à la lettre de l'original, sans supprimer ni ajouter un mot⁴». Au contraire, Kumarajiva 鸠摩罗什 (344-413), érudit koutchéen et grand connaisseur de la culture chinoise, est partisan de traduction plus libre. Reconnaissant l'intraduisibilité il insiste sur le fait que la différence entre l'expression indienne et le style chinois est telle que traduire, c'est comme «faire manger ce qu'on a mâché, ce qui non seulement altère le bon goût, mais aussi

¹ Lu Xun, «Weijin fengdu ji wenzhang yu yao ji jiu de guanxi 魏晋风度及文章与药及酒的关系» [Du rapport entre la prestance et la littérature des Wei-Jin et les drogues et l'alcool], *op. cit.*, p. 358-359. : 清俊, 通脱, 华丽, 壮大.

² Les termes *wen* 文 et *zhi* 质 sont d'abord apparus dans la préface à *Faju jing* 法句经 [Dhammapada]. Cette préface, rédigée par Zhi Qian, peut être considérée comme la première discussion sur le principe de traduire. Le *wen* 文 renvoie à *wenshi* 文饰, désignant «l'élégance et l'ennoblement» de la traduction; le *zhi* 质 signifie *zhizhi* 质直, qualifiant une traduction «simple et directe». Voir Zhi Qian, «Dhammapada xu 法句经序» [Préface aux Vers du Dharma], in Luo Xinzhang, Chen Yingnian (éd.), *op. cit.*, p. 22.

³ Dao'an développe le concept des «trois difficultés et cinq pertes» (*san buyi wu shiben* 三不易五失本). Les trois difficultés sont : (1) il est difficile de trouver des équivalents aux mots sanscrits raffinés et riches de sens (2) il est difficile de rendre abordables pour les contemporains les nuances subtiles des courants de pensée de l'époque de Bouddha (3) il est difficile de trouver des sutras fidèlement et soigneusement transmis. Les cinq pertes désignent les cinq cas où la signification originale est perdue. Il s'agit de (1) inverser l'ordre des mots pour se conformer à la grammaire chinoise (2) employer des expressions sophistiquées et polies pour traduire la langue indienne simple, sans ornement (3) supprimer les répétitions des mots et des phrases dont l'objectif est d'insister ou de faciliter la mémorisation (4) supprimer les explications à l'intérieur des phrases considérées comme des digressions (5) supprimer les rappels des points analysés dans des passages antérieurs. Voir Shi Dao'an, «Moheboluoreboluomi jing chaoxu 摩诃钵罗若波罗蜜经钞序» [Préface au Sutra de la Grande Vertu de la sagesse], in Luo Xinzhang, Chen Yingnian (éd.), *op. cit.*, p. 25-26.

⁴ Shi Dao'an, «Bingposha xu 鞞婆沙序» [Préface à la Mahavibhasha], in Luo Xinzhang, Chen Yingnian (éd.), *op. cit.*, p. 27 : 案本而传, 不令有损言游字。

fait vomir¹ ». Puisque la traduction est présentée comme une inévitable dégradation, il est donc d'autant moins nécessaire de se soucier de la forme originale, pourvu que l'esprit du texte puisse être dignement transmis. Les conséquences de ces deux méthodes de traduction sont diamétralement différentes : les traductions de Shi Dao'an, aussi circonspectes qu'elles soient, sont « très peu lues depuis mille ans² » ; alors que celles de Kumarajiva écrites dans une langue fluide et claire sont très populaires et font encore autorité. Celles-ci exercent une influence considérable non seulement sur la diffusion du bouddhisme chinois mais aussi sur le développement de la pensée et de la littérature chinoises³. Du fait de la préférence pour la traduction « fluide » et conforme au goût chinois, la traduction du sens demeure prépondérante dans la tradition chinoise, du moins jusqu'au XX^e siècle.

Nous pouvons donc constater qu'en Chine comme en France, les premières pensées sur la traduction sont marquées par l'empirisme. Mais ces remarques succinctes et ponctuelles (parsemées dans les lettres, les préfaces et le corps des ouvrages) font ressortir l'une des principales contradictions qui structurera les futures réflexions traductologiques. Néanmoins, dès le commencement de la pratique traductive, la tradition chinoise et la tradition occidentale présentent des différences fondamentales. La dichotomie lettre/esprit repose sur la distinction entre les textes religieux et les œuvres profanes en Occident ; quant à l'opposition *zhi* [style simple, mot pour mot]/*wen* [style élégant, sens pour sens], elle prend naissance dans la traduction des sutras, revêtant un caractère moins mystérieux que la Bible. La compétence des traducteurs y joue aussi un rôle non négligeable : en général, ceux qui connaissent parfaitement le chinois et le sanscrit se sentent plus confiants envers les textes bouddhiques, ils se permettent souvent une plus grande liberté dans la traduction (tels que Zhi Qian et Kumarajiva) ; au contraire, les traducteurs monolingues (comme Lokaksema et Shi Dao'an) préfèrent suivre l'original avec une prudence méfieuse pour ne pas dénaturer le texte bouddhique.

Pourtant, il existe aussi des similitudes entre ces deux traditions traductives. D'abord, même si la distinction entre la traduction du mot et la traduction du sens est clairement établie, elle n'est pas aussi tranchée que l'on pourrait le croire de prime abord. Par exemple, Xuan Zang 玄奘 (602-664), traducteur de sutras de la dynastie des Tang, souhaite concilier l'élégance et la littéralité. Il élabore le principe de « cinq sortes de mots à ne pas traduire⁴ » (*wu bufan* 五不翻)

¹ Kumarajiva, « Wei Sen Rui lun xifang citi 为僧睿论西方辞体 » [Discuter du style du monde d'ouest avec Seng Rui], in Luo Xinzhang, Chen Yingnian (éd.), *op. cit.*, p. 34 : 改梵为秦，失其藻蔚，虽得大意，殊隔文体，有似嚼饭与人，非徒失味，乃令人呕秽也。

² Liang Qichao, « Fanyi wenxue yu fodian 翻译文学与佛典 » [La littérature traduite et les sutras bouddhiques], *op. cit.*, p. 61 : 绝对主张直译之道安[...]虽备极矜慎，而千年来鲜人过问。

³ *Ibid.* : 而什译[...]不特为我思想界辟一新天地，即文学界之影响亦至巨焉。

⁴ Xuan Zang adopte principalement la traduction du sens mais estime que dans les cinq cas suivants, il faut conserver les termes originaux translittérés : (1) mots dont le sens profond défie toute définition univoque (2) mots qui ont plusieurs sens (3) mots qui n'existent pas en Chine (4) mots traditionnellement translittérés (5) mots qui perdent leur signification et qui deviennent banals lorsqu'ils sont traduits. Voir Zhou Dunyi 周敦义, « Fanyi mingyi xu 翻译名义

et insiste sur la reproduction du style de l'original. De même, en Occident, saint Jérôme critique la traduction grecque des Septante, la trouvant trop libre et infidèle à l'original hébraïque, en même temps, une traduction strictement littérale est également rejetée dans sa propre traduction de la Bible¹. Ensuite, l'histoire de la pensée sur la traduction connaît une évolution régulière qui semble produire des «développements cycliques» : une approche traductive se voit presque toujours désavouée par une approche contraire, mais c'est justement cette coexistence qui suscitera des discussions plus approfondies et permettra aux idées contraires de s'alimenter réciproquement.

Les réflexions sur la traduction s'interrompent en Chine lors du déclin de la traduction des sutras à la fin du XIII^e siècle ; mais en France, dès la fin du Moyen Âge, les activités traduisantes se multiplient et les idées sur la traduction se développent rapidement. La fin de l'époque médiévale est marquée par la traduction vers les langues vernaculaires. Cela inaugure une nouvelle page dans l'histoire traductive. Rappelons que la traduction littérale domine une grande partie du Moyen Âge, mais dans cette nouvelle perspective s'ébauche « une façon de traduire prédominante qui évite le mot-à-mot pour des raisons de clarté et d'élégance », écrit Michel Ballard, «on voit ce genre de traduction se perpétuer et se développer jusqu'aux débuts de la Renaissance. Il participe du désir de rendre accessible au plus grand nombre, et en particulier aux profanes, des textes écrits en latin (ou en grec) et qui étaient jusque-là réservés aux seuls érudits² ». En France comme dans bien d'autres pays européens, l'entreprise de la traduction est subordonnée à l'émergence de la langue nationale. Ainsi, «la visée traductive» de la Renaissance est, comme le remarque Antoine Berman, «la clarification et l'adaptation appropriatrice de l'original, considéré comme un «trésor» qu'il s'agit d'annexer à la langue et à la culture nationale³ ». Dans les préfaces, les prologues et de nombreuses épîtres dédicatoires, les traducteurs n'hésitent pas à faire part de leur position : ils font preuve d'une véritable prise de conscience des règles de la traduction. Étienne Dolet (1509-1546) écrit *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre* qui est le premier ouvrage entièrement consacré à la traduction et dans lequel il en formule les règles fondamentales en cinq points⁴. C'est la pratique de la traduction du sens, refusant le mot à mot, qui fait presque l'unanimité à la Renaissance. Les traducteurs, sans renier la «fidélité» nécessaire à l'original dans l'ensemble, s'emploient à

序 » [Préface au *Recueil des mots sanscrits et leur signification dans la traduction*], in Luo Xinzhang, Chen Yingnian (éd.), *op. cit.*, p. 93.

¹ Voir Michaël Oustinoff, *op. cit.*, p. 26.

² Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, *op. cit.*, p. 86.

³ Antoine Berman, «L'accentuation et le principe de la mise en relief», in *Palimpsestes. La mise en relief*, n°5, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1991, p. 14.

⁴ Ces règles exigent que (1) le traducteur entende parfaitement le sens et la matière de l'auteur qu'il traduit (2) le traducteur ait une connaissance parfaite des deux langues (3) le traducteur ne se laisse pas asservir par le mot à mot (4) le traducteur ne se laisse pas séduire par la richesse et la variété de la langue de l'original mais suive le «langage commun» (5) le traducteur observe les «nombres oratoires», c'est-à-dire l'équilibre et l'harmonie de l'ensemble. Cité dans Henri Van Hoof, *op. cit.*, p. 45-46.

«adombrer la forme du style et manière de parler d'iceluy¹ ». On ne sera pas étonné que la traduction-adaptation de cette époque cède à la «beauté» du style traductif, qui deviendra le concept clé au siècle suivant.

En matière de traduction, les caractéristiques dominantes du XVII^e siècle sont celles des exigences du style classique : les considérations esthétiques (l'élégance, l'ornement, le sens de la clarté, le respect des bienséances...) sont mises au premier plan, ce qui vaut aux traductions l'appellation de «Belles Infidèles² ». Il n'est, en effet, plus question, comme au siècle précédent, de puiser dans la traduction pour «enrichir» la langue française. Celle-ci était, à cette époque, «en sa plus grande beauté», comme l'affirme Antoine Le Maistre en 1650 : «notre langue est venue à son terme, une des [raisons] moins douteuses est la facilité avec laquelle on traduit, et l'excellence des traductions françaises qui vont du pair et même surpasse[nt] les plus excellents qu'on ait faites en toutes les langues soit Hébraïque, Grecque ou Latine³ ». Les traductions libres réalisées selon les normes classiques se plient au goût des lecteurs contemporains.

À cette époque, outre les considérations exprimées dans certaines préfaces, paraissent également de multiples écrits spécifiques portant sur l'utilité, les principes, les méthodes et les règles de traduction. La richesse et l'intensité des réflexions traductives sont telles que l'on ose annoncer la naissance de la traductologie⁴. Le débat sur «la lettre» et «l'esprit» reste, comme nous l'avons évoqué, constamment présent. L'approche des «Belles Infidèles» n'est pas universellement admise, les «esprits suffisamment avertis et exigeants pour le déplorer⁵» ne sont pas rares. Lemaistre de Sacy et Pierre-Daniel Huet, par exemple, n'opposent pas l'exactitude à la beauté, ils soutiennent une traduction littérale et fidèle au texte d'origine. Le débat se poursuit au XVIII^e siècle : la masse des textes traduits favorise la diversité des discussions traductologiques. D'une part, l'élégance de la parole demeure un critère essentiel, la «fidélité» à l'original est refusée puisqu'«une traduction servilement littérale est presque toujours burlesque⁶». De l'autre, les Encyclopédistes commencent à réagir contre ces libertés. Ils insistent sur l'exigence de la fidélité en reconnaissant la spécificité de chaque langue. En effet, la fin du XVIII^e siècle commence à s'éloigner du classicisme pour s'orienter vers l'esthétique romantique valorisant l'individualité et l'originalité dans la création artistique et cherchant à accueillir les particularités d'autres langues dans la traduction. Bien que la tradition française établie à la Renaissance et renforcée par les «Belles infidèles» se poursuive et même

¹ Jacques Amyot, «Préface à *Vies parallèles*», cité dans Edmond Cary, *Les grands traducteurs français*, Genève, Georg, 1963, p. 17.

² Roger Zuber, *Les Belles infidèles et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, collection «Bibliothèque de l'évolution de l'humanité», 1968.

³ Antoine Le Maistre, *Règles de la traduction*, cité dans Giovanni Dotoli, *Traduire en français du Moyen Âge au XXI^e siècle, Traduire en français du Moyen Âge au XXI^e siècle. Théorie, pratique et philosophie de la Traduction*, op. cit., p. 108-109.

⁴ Giovanni Dotoli, op. cit., p. 97.

⁵ Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, op. cit., p. 150.

⁶ Pierre-François Guyot Desfontaines, *Jugements sur quelques ouvrages nouveaux*, cité dans Giovanni Dotoli, op. cit., p. 154.

se développe, le XIX^e siècle confirme, sous l'influence du romantisme allemand, le prestige de l'original. Ce siècle s'intéresse à la traduction littérale, voire à la traduction érudite. Nombreux sont les traducteurs (on se souvient de Chateaubriand ou de Leconte de Lisle) qui «prônent et pratiquent de savantes et pointilleuses traductions visant le calque dans le domaine littéraire et surtout poétique¹ ».

En France, un développement analogue des approches traductives s'observe dans la traduction du chinois du XVII^e au XIX^e siècle. Les jésuites français ou francophones résidant en Chine entreprennent le travail de traduction d'abord en latin puis en français à partir du XVIII^e siècle. À l'instar de leurs prédécesseurs italiens, ils suivent en général la méthode de l'adaptation, visant à «faire accepter par l'Europe la pensée chinoise, en l'acclimatant aux repères intellectuels européens² ». Les traductions libres existent également au siècle suivant ; or, le XIX^e siècle qui a vu la naissance d'une sinologie moderne se distingue par une nouvelle tendance dans la traduction : celle de la restitution intégrale et plus fidèle des textes chinois. Les sinologues laïcs souhaitent faire ressortir, via une traduction aussi littérale que possible, l'originalité et la singularité des textes chinois. Les traductions sinologiques sont destinées principalement aux spécialistes (savants, étudiants) et à un public lettré. Elles sont souvent assorties de notes abondantes et se caractérisent par une «scientificité» moderne et un souci philologique très prononcé.

De la Renaissance à l'époque contemporaine, l'extension de la pratique de traduction en langue française est accompagnée d'un développement sur le plan théorique. La façon de traduire suscite des débats continus. S'opère alors un mouvement inverse que l'on pourrait décrire comme un retour de balancier. En effet, le concept de «traduire le sens» a atteint son paroxysme et se voit remplacé au tournant du XIX^e siècle, par la «traduction littérale». À ce propos, Henri Meschonnic conclut avec justesse que «dans l'histoire de la traduction, à l'intérieur de notre culture européenne et proche-orientale, la paraphrase a précédé la traduction littérale presque partout³ ». Pour sa part, la traduction en chinois à l'époque moderne a parcouru un chemin identique, celui de la traduction du sens vers la traduction du mot.

À la fin du XIX^e siècle en Chine, la traduction littéraire se distingue finalement de la traduction religieuse et scientifique et joue un rôle comparable à celui qu'elle a connu à la Renaissance en Occident en contribuant à la formation d'une nouvelle langue littéraire. Elle représente dorénavant un courant indépendant sur le plan pratique et théorique. En 1898, Yan Fu 严复 (1853-1921), traducteur des œuvres philosophiques occidentales, s'exclame en traduisant *Evolution and Ethics* de Huxley : «Qu'il est difficile de parvenir à la fois à la fidélité

¹ Michel Ballard, *De Ciceron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, op. cit., p. 263.

² Philippe Postel, «Textes sacrés chinois», op. cit., p. 493.

³ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, p. 362.

la clarté et l'élégance en traduction¹ ! » Le traducteur lui-même n'a pas donné davantage d'explications, mais ces trois caractères *xin* 信 [fidélité], *da* 达 [clarté], *ya* 雅 [élégance] seront sans cesse interprétés et discutés, de sorte qu'ils deviennent, aujourd'hui encore, la bible de la pratique de la traduction². Pourtant, ni Yan Fu ni ses collègues contemporains ne respectent ces critères. Pour eux, la forme de l'original est secondaire, pour ne pas dire insignifiante. Tant que le lecteur est informé du contenu de l'œuvre, la traduction a atteint son but. De ce fait, les traducteurs de cette époque se laissent une grande liberté. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'adaptation et la traduction libre soient les principales manières de traduire : les suppressions, les ajouts et les réécritures sont monnaie courante. Par exemple, on abandonne souvent la longue description du paysage naturel ou social dans l'œuvre originale, mais utilise des formules habituelles des anciens romans populaires chinois telles que « *huashuo* 话说 » [l'histoire dit...] ou « *queshuo* 却说 » [on raconte que...] pour aborder directement l'histoire. Cette façon de traduire, appelée *haojie yi* 豪杰译 (littéralement « traduction de héros », c'est-à-dire traduire sans se soucier des points mineurs, des détails) vise à rendre l'original dans une langue chinoise classique conforme aux normes stylistiques des Belles Lettres chinoises. Cela ne manque pas de rappeler « les Belles infidèles » au XVIIe siècle en France. À l'instar de leurs cousines françaises, les « traductions de héros » qui consistent à acculturer les éléments étrangers, prennent naissance dans l'ethnocentrisme linguistique et littéraire. De plus, la création et la traduction n'étant pas strictement définies, les traducteurs qui sont presque tous des écrivains-lettrés cèdent facilement à l'« impulsion créative » (*chuangzuo chongdong* 创作冲动³). Qian Zhongshu (1910-1998), critique et fondateur des études comparatistes en Chine, écrit ainsi à propos du traducteur renommé Lin Shu 林纾⁴ (1852-1924) qui prétend combler les manques et réparer les imperfections des œuvres originales dans ses propres traductions :

一个能写作或自信能写作的人从事文学翻译，难保不象林纾那样的手痒，他根据自己的写作标准，要充当原作者的“诤友”，自以为有点铁成金或以石攻玉的义务和权利。⁵

[Dans les traductions littéraires, un traducteur qui écrit aussi ou croit pouvoir écrire agirait peut-être comme Lin Shu : il veut être un « ami qui critique franchement les erreurs » de l'auteur et oblige ce dernier à accepter ses propres critères d'écriture. Il pense avoir le droit et le devoir de transformer la pierre en or ou de polir le jade avec la pierre de l'autre colline.]

¹ Yan Fu, « "Tianyan lun" yi liyan “天演论”译例言 » [Préface à la traduction de l'*Evolution and Ethics*], in Luo Xinzhang, Chen Yingnian (éd.), *op. cit.*, p. 202 : 译事三难：信达雅。

² Tan Zaixi 谭载喜, Shao Lu 邵璐, « Zhongxi fanyi lilun bijiao 中西翻译理论比较 » [L'étude comparative des théories de traduction en France et en Occident], in Xu Jun 许钧, Mu Lei 穆雷, *Fanyixue gailun 翻译学概论 [Introduction aux études de traduction]*, Nanjing, Yilin chubanshe, 2009, p. 140-141.

³ Qian Zhongshu 钱钟书, « Linshu de fanyi 林纾的翻译 » [Les traductions de Lin Shu], *Qizhuiji* 七缀集 [*Sept piñes rapiécées*], Beijing, Sanlian shidian, 2002, p. 86.

⁴ Comme beaucoup d'autres traducteurs à cette époque, Lin Shu ne connaît aucune langue étrangère. Il travaillait avec des « nègres ». Il a publié la version chinoise d'environ 180 romans. Ceux qui ont eu le plus de succès sont *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, *David Copperfield* de Dickens, *Ivanhoe* de Walter Scott, *Uncle Tom's Cabin* d'Harriet Beecher-Stowe, *The Sketchbook* de Washington Irving. Voir Jacques Pimpaneau, *Chine. Histoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 401.

⁵ Qian Zhongshu, « Linshu de fanyi 林纾的翻译 » [Les traductions de Lin Shu], *op. cit.*, p. 85.

Les «traductions de héros» connaissent un succès considérable. Cette façon de traduire va exercer une grande influence sur le travail des traducteurs postérieurs jusqu'à une époque assez récente. Par exemple, le traducteur connu Fu Donghua 傅东华 s'explique dans la préface de sa traduction du roman américain *Gone with the Wind* en 1940 :

有一些冗长的描写和心理的分析，觉得它跟情节的发展没有多大关系，并且要使读者厌倦的，那我就老实不客气地将它整个删节了。¹

[Il y a des descriptions prolixes et des analyses psychologiques qui ont peu d'importance pour le développement de l'intrigue et ennuieraient les lecteurs, je les coupe sans ménagement.]

Malgré l'influence de la «traduction de héros», une approche opposée se dessine aux environs des années 1920 où la langue parlée remplace la langue classique comme principale langue de traduction. Lu Xun et son frère Zhou Zuoren en furent les tout premiers promoteurs. La traduction «littérale» était considérée comme le moyen d'enrichir la langue, la littérature et la culture chinoises modernes. Ses nombreux adeptes (dont Lu Xun) vont jusqu'à pratiquer une traduction «européanisée»: ils introduisent de nouveaux termes et imitent la syntaxe des langues occidentales. Mais du fait de la grande différence entre la langue chinoise et les langues occidentales, cet impératif de fidélité donne lieu à des textes traduits difficilement lisibles, ce qui suscite dans les années 1930 de violentes controverses à l'issue desquelles la traduction du sens revient à nouveau, comme en témoignent durant les années 1930 et 1940 les points de vue des traducteurs les plus connus (tels que Zhang Guruo 张谷若, Zhu Shenghao 朱生豪 et Fu Donghua 傅东华 qui affirment l'acculturation dans leur pratique de traduction).

Entre la traduction européanisée et la traduction acculturante, Zhou Zuoren, qui accorde également une grande importance à la forme de l'original, cherche un compromis. Il ne refuse pas l'eupéanisation à condition que les structures «calquées» puissent s'intégrer dans la langue chinoise. Il reconnaît que l'on tire davantage de profit en pratiquant les traductions libres en langue classique, car elles sont «complaisantes et faciles à réaliser²». À l'opposé de cette activité de «traduire pour soi-même» (*wei ziji er fanyi* 为自己而翻译), il propose de «traduire pour l'œuvre originale» (*wei shu er fanyi* 为书而翻译): il s'agit de traduire en langue parlée et de «conserver autant que possible les us et coutumes ainsi que l'ordre de la langue de l'original; il vaut mieux traduire mot à mot, ou du moins, dans les cas impossibles, phrase par phrase³». Mais Zhou Zuoren distingue la traduction littérale de la «traduction morte» (*siyi* 死译), cette dernière cherche trop à rendre fidèlement chaque mot au risque que le sens ne soit pas clair. La traduction de Zhou Zuoren va bien au-delà d'un mot à mot mécanique, tout comme celle du

¹ Fu Donghua 傅东华, «*Piao yixu* 《飘》译序» [La préface à la traduction de *Gone with the Wind*], in Luo Xinzhang, Chen Yingnian (éd.), *op. cit.*, p. 516. De nombreux romans étrangers ont subi des suppressions similaires dans leurs versions chinoises, comme les romans de Victor Hugo, Emile Zola et Stendhal pour ne citer que trois écrivains français dont nous avons lu les traductions chinoises.

² Zhou Zuoren, «*Tan fanyi* 谈翻译» [De la traduction], in Luo Xinzhang, Chen Yingnian (éd.), *op. cit.*, p. 541.

³ Zhou Zuoren, «*Kongtaigu xu* 空大鼓序» [Préface au *Tambour vide*], in Luo Xinzhang, Chen Yingnian (éd.), *op. cit.*, p. 441: 应当竭力保存原作的风气习惯语言条理; 最好是逐字译, 不得已也应逐句译。

Paradis perdu réalisée par Chateaubriand qui déclare « calquer Milton à la vitre¹ ». Leur entreprise relève en réalité d'une conciliation harmonieuse entre la traduction « littéralisante » du mot et de la traduction libre du sens. Elle rappelle la « troisième forme » de traduction distinguée par Goethe dans le *Divan occidental-oriental* (1819) : « la traduction n'est plus l'à "au lieu de" ("anstatt") l'original, mais à sa propre place ("an der Stelle") au sein de la langue traduisante, permettant ainsi de transférer l'original d'une langue à l'autre. Il se produit alors un croisement entre les deux langues, un *tertium quid*² ». L'idéal de la troisième forme trouvera un écho chez Qian Zhongshu qui décrit, en 1963, « le sommet de la perfection » (*huajing* 化境, terme bouddhique signifiant littéralement « le *nec plus ultra* de la *transmutation* ») de traduction :

把作品从一国文字转变成另一国文字，既能不因语文习惯的差异而露出生硬牵强的痕迹，又能完全保存原作的风味，那就算得入于“化境”。[...] 因此，意大利一位大诗人认为好翻译应备的条件看来是彼此不相容乃至相矛盾的(*paiono discordanti e incompatibili e contraddittorie*)：译者得矫揉造作(*ora il traduttore necessariamente affetta*)，对原文亦步亦趋，以求曲肖原著者的天然本来(*inaffettato, naturale o spontaneo*)的风格。³

[Traduire consiste à transformer l'ouvrage de la langue d'un pays en celle d'un autre pays. Si cela peut se faire à la fois sans aucun artifice malgré les divergences linguistiques et garder la saveur de l'original, alors nous pouvons dire qu'une telle performance a atteint « le sommet de la perfection ». [...] C'est pour cela qu'un poète italien estime que les conditions qu'une bonne traduction doit accomplir sont incompatibles voire contradictoires (*paiono discordanti e incompatibili e contraddittorie*) : il faut que le traducteur se montre nécessairement affecté (*ora il traduttore necessariamente affetta*) en emboîtant le pas de l'original et cela en vue d'imiter le style authentique, naturel et spontané (*inaffettato, naturale o spontaneo*) de l'auteur.]

Le « sommet de la perfection » demande à la fois une fidélité scrupuleuse à la forme du texte original et une reproduction créative du style de l'auteur : la traduction purement « élégante » et la traduction strictement « étrangéante » risquent d'altérer l'œuvre originale. Mais dans la pratique, il est très difficile de concilier ces deux concepts dualistes, Qian Zhongshu lui-même regrette que « la transmutation totale et complète est irréalisable⁴ ».

La distinction entre la traduction mot à mot et la traduction « sens pour sens », instaurée dès le début des activités traduisantes, relève toujours des problèmes traductologiques fondamentaux au XX^e siècle. À ce propos, le débat acharné qui voit le jour en 1995 autour des quinze versions chinoises du *Rouge et le Noir* de Stendhal fournit une bonne illustration. En collaboration avec le journal hebdomadaire de Shanghai *Dushu* 读书 [*Lire*], le Centre de traduction de l'Université de Nanjing a élaboré et lancé un questionnaire destiné à un grand nombre de traducteurs (y compris les traducteurs du *Rouge et le Noir*), de critiques et de lecteurs. L'analyse des réponses recueillies a été partiellement publiée par Xu Jun 许钧, professeur de français et directeur du Centre de traduction, dans *Réflexions sur les études des problèmes*

¹ Chateaubriand, *Remarques*, cité dans Antoine Berman, « Chateaubriand traducteur de Milton », in Antoine Berman et al., *Les Tours de Babel, essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-press, 1985, p. 115.

² Goethe, *Divan occidental-oriental*, cité dans Michail Oustinoïff, *La traduction*, op. cit., p. 43.

³ Qian Zhongshu, « Lin Shu de fanyi 林纾的翻译 » [Les traductions de Lin Shu], op. cit., p. 77-78.

⁴ Id., p. 79 : 彻底和全部的“化”是不可实现的理想。

*fondamentaux de la traduction*¹. Ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est que chaque (re)traducteur tente d'interpréter à sa façon les principes *xin* [fidélité], *da* [clarté] et *ya*² [élégance] mais, dans leur pratique traductive, ils n'accordent pas la même importance à chacun des trois critères. Citons trois traducteurs représentatifs. Xu Yuanchong 许渊冲 met l'accent sur la « beauté » et l'« élégance » du texte d'arrivée. Selon lui, la traduction littéraire est en quelque sorte « une concurrence de deux systèmes culturels³ », il est important de recréer l'original en privilégiant les avantages de la langue d'arrivée pour que la traduction dépasse le texte source. Luo Xinzhang 罗新璋 s'inscrit dans la lignée de Fu Lei 傅雷 (1908-1966), figure éminente de la traduction de la littérature française, qui privilégie la « ressemblance spirituelle » (*shensi* 神似) à la « ressemblance formelle » (*xingsi* 形似). Luo Xinzhang tient à offrir une traduction dans « un style classique et concis digne de celui de Stendhal⁴ ». Enfin, l'attitude de Hao Yun 郝运 s'apparente en réalité à celle de Zhou Zuoren. Il insiste sur la fidélité [*xin* 信] par rapport à l'original et s'efforce de « transposer non seulement le sens, mais aussi la structure des phrases qui pourraient donner sans doute une sensation de nouveauté aux lecteurs chinois⁵ ». Les traductions de Xu Yuanchong, Luo Xinzhang et Hao Yun connaissent chacune une large diffusion et sont appréciées par des lecteurs de milieux différents. Il est intéressant de noter que, selon les données des enquêtes, 78,3% des lecteurs préfèrent une traduction littérale et « défamiliarisante » qui contient une certaine part d'étrangeté du texte d'origine et donc un goût exotique. Voici une réponse représentative d'un lecteur noté et traduite par Xu Jun :

La structure interne des phrases de l'œuvre française nous montre dans une certaine mesure la manière de penser française : si le traducteur la remplace selon son goût par l'expression purement chinoise (y compris les métaphores et les proverbes), beaucoup d'informations très intéressantes au niveau de la pensée et de la sémantique ainsi que des valeurs de formes au niveau esthétique risqueront de rester inconnues des lecteurs chinois, ce sera bien dommage⁶ !

De même, en France au XX^e siècle, les tenants du « littéralisme », notamment ceux dans la lignée des romantiques allemands, sont nombreux (citons les traducteurs-théoriciens Henri Meschonnic, Jacqueline Risset et Antoine Berman) sans que le courant de la traduction « sens pour sens » soit affaibli. Par exemple, dans la traduction du chinois, il faut admettre que l'« on s'éloigne alors de la littéralité et de l'exactitude sinologique⁷ », bien que l'on trouve toujours des traductions littérales savantes à des fins souvent pédagogique ou académique.

Le XX^e siècle (et jusqu'à aujourd'hui) est l'âge de la traduction en Occident et en Chine. Pourtant, le développement des pensées traductologiques revêt des formes différentes. On

¹ Xu Jun 许钧, « Réflexions sur les études des problèmes fondamentaux de la traduction », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 44, n°1, 1999, p. 44-60.

² Ce problème a été discuté plus en détail dans Xu Jun et Liu Heping 刘和平, « Expériences et théorisation de la traduction littéraire en Chine », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 49, n°4, 2004, p. 786-804.

³ Xu Jun, « Réflexions sur les études des problèmes fondamentaux de la traduction », *op. cit.*, p. 53.

⁴ *Id.*, p. 55.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.*, p. 54.

⁷ Philippe Postel, « Textes sacrés chinois », *op. cit.*, p. 525.

assiste, en France, à une apparition des premières véritables théories de la traduction qui devient un sujet d'intérêt non seulement pour les traducteurs et leurs critiques, mais aussi pour les linguistes, les chercheurs et les théoriciens. La même conceptualisation théorique n'a pas eu lieu en Chine. Même si les traducteurs et les critiques chinois formulent des remarques pertinentes ou énoncent leurs propres critères, et que les débats sur la traduction ont bien lieu, il n'y a pourtant pas de véritable étude théorique. L'aversion pour les théories « abstraites » porte sans doute l'empreinte culturelle de la philosophie chinoise qui privilégie l'« intuition » (*wuxing* 悟性) à la pensée analytique. Les réflexions sur la traduction sont davantage des méthodes pragmatiques que des considérations théoriques. De plus, il est préférable d'exprimer des « idées » traductives de manière concise plutôt que de systématiser la traduction en inventant de nouvelles dénominations « scientifiques ». Cela explique pourquoi le principe de Yan Fu (auquel on assigne sans cesse de nouvelles significations) garde toujours sa vitalité aujourd'hui. Quelle que soit la forme de la pensée traductologique, les enjeux essentiels auxquels sont confrontés les traducteurs restent les mêmes et la dichotomie « traduire le sens ou le mot » reparaît au cours de chaque traduction. À l'heure actuelle, faut-il peut-être annoncer avec Henri Meschonnic que, dans la pratique de la traduction, on n'oppose plus diamétralement l'exactitude à la beauté et que l'on vise plutôt un public¹ pour lequel le traducteur élabore son projet de traduction ?

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, op. cit., p. 362.

3. Lu Xun traducteur : projet et pratique de traduction

Il n'est pas inintéressant, dans le cadre de la présentation générale sur la pratique et la pensée traductives, d'évoquer Lu Xun en tant que traducteur. Deux raisons expliquent ces recherches sur l'activité de traduction de notre écrivain. D'une part, c'est parce que Lu Xun est *avant tout* un traducteur et sa pratique de traduction influe largement sur ses créations littéraires. D'autre part, ses réflexions sur la traduction inspirent, comme nous le verrons plus tard dans le présent travail, plusieurs traducteurs de son œuvre, tels que Daniel Hamiche et Sebastian Veg, dans l'étude qui nous concerne ici.

Lecteur avide des œuvres occidentales durant ses années d'études à Nankin et au Japon, Lu Xun n'a eu de cesse d'introduire et de traduire la littérature étrangère¹. L'apport de Lu Xun à la traduction est remarquable, tant comme praticien que comme théoricien. Pourtant, dans les études et les présentations sur Lu Xun en France, son identité de « traducteur » n'occupe qu'une place marginale. En effet, sa pratique traductive demeure, jusqu'à présent, peu mentionnée et rarement étudiée, sinon évoquée brièvement dans les biographies², ou bien présentée de manière succincte dans les préfaces³ ou les bibliographies annexées aux ouvrages traduits⁴. C'est dans *Quelques vues de Lu Xun sur la traduction* que l'analyse la plus complète se trouve. L'auteur, Ng Yok-soon, y esquisse quelques remarques et exprime ses souhaits, non aboutis, de « traduire un recueil d'essais, concernant la théorie de la traduction de Lu Xun⁵ ».

3.1 Le projet de traduction : une perspective pragmatique

La « modernisation » de la littérature chinoise reconnaît volontiers l'influence de la littérature occidentale, car, comme le dit Lu Xun, « une vieille littérature à son déclin p[eut] ainsi se rénover en puisant dans la littérature populaire ou dans la littérature étrangère, c'est un

¹ D'après le recensement de Wang Yougui 王友贵, « Lu Xun a traduit deux romans de science-fiction, soixante-quatorze nouvelles (*duanpian xiaoshuo* 短篇小说), deux romans (*changpian xiaoshuo* 长篇小说), deux romans courts (*zhongpian xiaoshuo* 中篇小说), trois pièces de théâtre, trente-sept contes de fée, un recueil d'essais, vingt et un essais, quarante-deux poèmes (y compris un poème en prose de Baudelaire), sept ouvrages de théorie littéraire et cinquante-cinq essais sur la théorie littéraire ». Voir Wang Yougui, *Fanyijia Lu Xun* 翻译家鲁迅 [Lu Xun le traducteur], Tianjin, Nankai daxue chubanshe, 2005, p. 301. Sun Yu 孙郁 confirme que la traduction faite par Lu Xun compte plus de trois millions de caractères, dont la quantité est plus grande que l'ensemble de ses essais et nouvelles. Voir Sun Yu, *Lu Xun yousi lu* 鲁迅忧思录 [Quelques réflexions sur Lu Xun], Beijing, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2012, p. 203.

² Il existe deux biographies de Lu Xun en langue française : Berta Krebsova, *Lu Sün, sa vie et son œuvre*, Prague, Éditions de l'académie tchécoslovaque des sciences, 1953 ; Lin Zhihao 林志浩, *La vie de Lu Xun*, traduction du Groupe Luxun de l'Université de Paris VIII, Beijing, Éditions en Langues étrangères, 1990. Dans la première biographie, l'auteur mentionne deux traductions de Lu Xun, p. 12-13 ; dans la deuxième biographie, nous renvoyons aux passages p. 64, 65 et 102 du premier volume pour lire quelques présentations des traductions de Lu Xun.

³ Par exemple, Sebastian Veg mentionne la stratégie traductive de Lu Xun dans la note sur l'édition de sa traduction du recueil *Errances*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, collection « Versions françaises », 2004, p. 8.

⁴ À titre d'exemple, Michelle Loi donne quelques éléments, non sans erreur, sur les œuvres traduites par Lu Xun dans la « Bibliographie de Luxun », *Pamphlets et libelles (1925-1936)*, présentation et traduction par Michelle Loi, Paris, François Maspero, collection « Théorie. Écrits politiques », 1977.

⁵ Ng Yok-soon, « Quelques vues de Lu Xun sur la traduction (En guise de préface) », préface à Lu Xun, *Causerie d'un profane sur la langue et la littérature*, traduction et notes par Ng Yok-soon, Cologne, Drückerei et Verlag Kai Yeh, 1981, p. 13.

fait courant dans l'histoire de la littérature¹ ». La position de Lu Xun en tant que traducteur est implicite : il veut « s'approprier » (*nalai* 拿来) la littérature étrangère en vue d'enrichir la langue chinoise, d'élargir les thèmes de la littérature et d'y apporter de nouvelles formes langagières. Selon lui, « nous ne deviendrons pas des hommes nouveaux si nous ne savons nous approprier le bien d'autrui. Ni l'art ni la littérature ne connaîtraient de renouveau sans l'appropriation du bien d'autrui² ». Il soutient donc une traduction-exploration des œuvres étrangères à visée pragmatique. À ce propos, Cai Yuanpei 蔡元培 ajoute que :

彼既博览而又虚衷，对于世界文学家之作品，有所见略同者，尽量之移译。[...] 借他人之酒杯，浇自己的块垒。³

[[Lu Xun] lit beaucoup tout en demeurant modeste ; il s'efforce, autant que faire se peut, de traduire les œuvres étrangères qui répondent à son esprit. [...] Il emprunte le calice d'autrui pour noyer ses propres soucis.]

Ses « propres soucis » peuvent être résumés en trois questions que l'écrivain s'est posées en entamant ses premières traductions : « Comment arriver enfin au caractère humain idéal ? Quelles sont les tares majeures du caractère national de la Chine ? Quelles sont les racines de ses défauts⁴ ? » Tout en cherchant à répondre à ces interrogations, Lu Xun tourne son regard vers les pensées et les littératures étrangères. De ce fait, rien d'étonnant à ce qu'il fasse ses choix de traductions dans une perspective pragmatique. Examinons, en guise d'illustrations de son projet de traduction, les trois aspects les plus intéressants.

Tout d'abord, Lu Xun s'est lancé dans la traduction de romans de science-fiction⁵, ce qui est clairement une réponse à l'appel du lettré réformiste Liang Qichao. Il fait connaître, entre autres, une dizaine de scientifiques français⁶, car pour lui, « le caractère sacré de la science rayonne dans le monde entier. C'est elle qui est susceptible d'enrayer la décadence et de stimuler le cœur des hommes⁷ ». Dans la même veine, il traduit, d'une manière extrêmement libre, deux romans de science-fiction de Jules Verne⁸, *Voyage au centre de la terre* et *De la*

¹ Luxun, « Propos d'un profane sur l'écriture chinoise », *Sur la langue et l'écriture chinoises*, présentation, traduction et notes de Michelle Loi, Paris, Aubier Montaigne, collection « Présence et pensée », 1979, p. 67-68.

² Lu Xun, « Appropriation-isme », *Œuvres Choisies*, vol. IV, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1986, p. 44.

³ Cai Yuanpei 蔡元培, « Lu Xun quanji xu 《鲁迅全集》序 » [Préface aux *Œuvres complètes de Lu Xun*], *Cai Yuanpei quanji 蔡元培全集 [Œuvres complètes de Cai Yuanpei]*, vol. VII, Beijing, Zhonghua shuju, 1989, p. 214.

⁴ Lin Zhihao 林志浩, *La vie de Luxun*, traduction du Groupe Luxun de l'Université de Paris VIII, Beijing, Éditions en Langues étrangères, vol. I, 1990, p. 60.

⁵ Il est important de signaler qu'à l'époque, les romans de science-fiction (*kehuan xiaoshuo* 科幻小说) portaient le nom de « romans scientifiques » (*kexue xiaoshuo* 科学小说). Cette dénomination révèle que les romans de science-fiction, au départ, ont été introduits et traduits en Chine en tant que moyen de propager les connaissances scientifiques.

⁶ Tels que le biologiste Jean-Baptiste de Lamarck, les naturalistes G. Cuvier et E. Geoffroy saint-Hilaire, le mathématicien G. Monge, l'astronome Pierre-Simon de Laplace, le chimiste A. F. de Fourcroy et la physicienne Marie Curie.

⁷ Luxun, « Des leçons données par l'histoire de la science », *La tombe*, op. cit., p. 61.

⁸ Dans une lettre à Yang Jiyun 杨霁云 (15/05/1934), Lu Xun a dit qu'il avait traduit un autre roman scientifique intitulé *Beiji tanxian ji* 北极探险记 [*L'expédition au Pôle nord*]. Voir *LXQJ*, vol. XVI, p. 160. Même si cette traduction reste introuvable aujourd'hui, nous supposons, à l'appui de nos recherches, qu'il s'agit de *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* de Jules Verne. Lu Xun l'a traduit d'après la version japonaise signée par Tsutomu Inoue.

terre à la lune (réintitulé *Voyage vers la lune* dans la traduction). Dans la préface du dernier, Lu Xun fait transparaître, à l'instar de Liang Qichao, son intention de vulgariser les connaissances scientifiques :

故掇取学理，去庄而谐，使读者触目会心，不劳思索，则必能于不知不觉间，获一斑之智识，破遗传之迷信，改良思想，补助文明，势力之伟，有如此者！我国说部，若言情谈故刺时志怪者，架栋汗牛，而独于科学小说，乃如麟角。智识荒隘，此实一端。故苟欲弥今日译界之缺点，导中国人群以进行，必自科学小说始。¹

[Il faut obtenir des connaissances scientifiques, remplacer les théories austères par la distraction, de sorte que les lecteurs comprennent sans avoir à réfléchir et qu'ils élargissent leur culture sans s'en apercevoir. Ainsi les superstitions anciennes seront brisées, les pensées seront réformées, la civilisation sera améliorée. Tel est le pouvoir des romans scientifiques ! Les romans chinois regorgent d'histoires sentimentales, historiques, dénonciatrices ou fantastiques, mais rares sont les romans scientifiques. Ce défaut révèle un manque de connaissances. Si nous voulons combler la lacune de la traduction d'aujourd'hui pour éveiller l'esprit du peuple, il faut commencer par traduire des romans scientifiques.]

En deuxième lieu, «l'art pour la vie » est le credo dans ses choix de traduction. Cela se manifeste dès sa première traduction intitulée *Misérable monde terrestre*, traduite de *L'origine de Fantine*² de Victor Hugo. L'histoire suscite en lui une vive émotion : « Hélas ! Sur cette immense planète, en Asie comme en Europe, on s'indigne contre les pièges tendus par la société ! [...] Les bambous de la montagne du sud finiront tous un jour par être abattus et transformés en lamelles pour enregistrer les méfaits ; mais si Hugo vivait à notre époque, à quelle date ferait-il finir *Les Misérables* ? ! À quelle date³ ? ! »

Sa volonté d'introduire et de traduire les œuvres russes et celles des « petits peuples faibles » (*ruoxiao minzu* 弱小民族) est étroitement liée à la « vie contemporaine ». Ainsi il explique dans *Comment j'en suis arrivé à écrire des histoires* : « Je ne me suis pas attaché à créer, il m'intéressait plus de faire connaître et de traduire — en particulier des nouvelles, et plus spécialement celles d'auteurs des peuples opprimés. Car, à l'époque, il était surtout question de chasser les Mandchous, et des jeunes trouvaient un soutien moral auprès de ces écrivains qui protestaient et se révoltaient. [...] Comme je recherchais des œuvres de dénonciation, de révolte, je me tournai inévitablement vers l'Europe orientale et lus beaucoup les écrivains russes, polonais et des pays balkaniques. À un moment, j'ai recherché passionnément des récits de l'Inde et de l'Égypte, mais sans succès⁴ ».

Après avoir découvert la littérature russe, celle-ci devient pour Lu Xun son principal centre d'intérêt. Jusque dans les dernières années de sa vie, il traduit encore *Les Ames mortes* de Gogol. C'est dans la préface à la *Harpe*, un recueil des textes représentatifs de la littérature des « compagnons de route » en Russie qu'il se justifie ainsi :

¹ Lu Xun, « Yuejie lüxing bianyan 月界旅行弁言 » [Préface au *Voyage vers la lune*], *LXQJ*, vol. I, p. 28.

² Voir Victor Hugo, *Choses vues. 1830-1848*, Édition présentée, établie et annotée par Hubert Juin, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 167-173.

³ Lu Xun, « Aichen 哀尘 » [Misérable monde terrestre], *LXQJ*, vol. I, p. 26 : 嗟社会之陷穽兮，莽莽尘球，亚欧同慨！[...] 使器俄而生斯世也，则剖南山之竹，会有穷时，而《哀史》辍书，其在何日欤，其在何日欤？

⁴ Lu Xun, « Comment j'en suis arrivé à écrire des histoires », *op. cit.*, p. 258-259.

俄国的文学，从尼古拉斯二世时候以来，就是“为人生”的，无论它的主意是在探究，或在解决，或者堕入神秘，沦于颓唐，而其主流还是一个：为人生。¹

[La littérature russe, depuis Nicolas II, n'a qu'un principe : « pour la vie ». Qu'elle tienne à chercher, à résoudre, ou qu'elle tombe dans le mysticisme ou dans l'anéantissement, son esprit essentiel n'est qu'un : pour la vie.]

Lu Xun et son frère Zhou Zuoren ont traduit et rassemblé dans deux volumes de *Recueil des récits étrangers*, quatorze auteurs, dont dix de Russie et des « petits pays faibles² ». Il convient de signaler qu'aucun texte ne touche directement à des sujets de « d'émancipation » ni de « révolte ». Ces textes ont souvent pris différentes formes : l'expression subjective, la narration lyrique, le langage et la conception poétique. Les frères Zhou ont proposé au travers les traductions, une vision humaniste et ont souhaité de fournir une expérience spirituelle chez les lecteurs chinois : « lisez les voix du cœur, ont-ils écrit dans la préface, pour appréhender l'esprit humain³ ».

En dernier lieu, Lu Xun met l'accent sur la traduction de la littérature enfantine, notamment des contes de fées, un genre littéraire qui n'existait pas en Chine. À l'époque, les enfants chinois, au lieu d'avoir accès au monde imaginaire, reçoivent, à contrecœur, de fastidieuses leçons de morale, adaptées des doctrines confucianistes. Dans *Les vingt-quatre images de la piété filiale*, Lu Xun déplore ses lectures de jeunesse : « À cette époque, qu'avions-nous à lire ? Il suffisait qu'un livre ait quelques images pour qu'aussitôt le maître d'école, "l'Aîné chargé de guider la jeunesse", nous l'interdise en nous réprimandant et même nous châtie⁴ ». De ce fait, la traduction des contes de fées revêt, aux yeux de Lu Xun, une importance particulière pour « sauver les enfants⁵ ». Ainsi écrit-il dans une lettre à Zheng Zhenduo 郑振铎 : « Je suis dans la traduction des contes de fées, pourvu qu'il y ait encore espoir dans l'avenir ! Hélas⁶ ! » Certes, la traduction des contes de fées a, pour lui, une fonction éducative, mais ne serait-ce pas aussi une porte vers les moments perdus de sa propre enfance ?

¹ Lu Xun, « *Shuqin qianji* 《竖琴》前记 » [Préface à *La Harpe*], *LXQJ*, vol. XIV, p. 165. Il importe de souligner que Lu Xun n'était pas un « écrivain prolétarien » comme souvent on le prétendait. Au contraire, il gardait une attitude réservée envers la révolution dite prolétarienne en Chine. Le fait qu'il se penche sur la littérature des compagnons de route critiquée par les prolétaires russes illustre sa position politique. Voir Emmanuel Waegemans, *Histoire de la littérature russe : de 1700 à nos jours*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 225 : « Le type qui domine parmi les compagnons de route, c'est l'écrivain qui donne une image tronquée de la révolution, une révolution qu'il calomnie d'ailleurs souvent, l'écrivain qui est pénétré de l'esprit du nationalisme, de l'impérialisme et du mysticisme... La littérature des compagnons de route est une littérature essentiellement orientée contre la révolution prolétarienne. »

² Ces auteurs sont : le Britannique Oscar Wilde (1 texte traduit) ; l'États-unien Edgar Poe (1) ; les Français Maupassant (1), Marcel Schwob (5) ; le Danois Hans Andersen (1) ; les Russes Sergueï Stepniak (1), Garchine (2), Tchekhov (2), Sologoub (11), Andréïev (2) ; le Polonais Henryk Sienkiewicz (4) ; le Bosnien Milena Mrazovic (2) ; le Grecque Argyris Ephtaliotis (3) ; le Finnois Juhani Aho (1).

³ Lu Xun, « *Yuwai xiaoshuoji xuyan* 《域外小说集》序言 » [Préface au *Recueil des récits étrangers*], *LXQJ*, vol. I, p. 313 : 籀读其心声，以相度神思之所在。

⁴ Lu Xun, « Les vingt-quatre images de la piété filiale », *Fleurs du matin cueillies le soir*, op. cit., p. 64. Pour la traduction française, *Vingt-quatre images de la piété filiale*, voir *Amour filial — légendes chinoises. Les Vingt-quatre exemples de piété filiale*, traduction de Lucie Paul-Marguerite, Paris, Librairie You Feng, 2005.

⁵ Lu Xun, « Kuangren riji 狂人日记 » [Le Journal d'un fou], *LXQJ*, vol. III, p. 28 : 救救孩子……

⁶ Lu Xun, « Zhi Zheng Zhenduo 致郑振铎 » [Lettre à Zheng Zhenduo] (08/01/1935), *LXQJ*, vol. XVIII, p. 12 : 我正在译童话，亦尚存希望于将来耳，呜呼！

3.2 Traduction relais et traduction «forcée»

Bien que le projet de traduction de Lu Xun soit fort louable, ses stratégies traductives sont, selon certains, peu recommandables. Elles font l'objet de sérieuses controverses dont les répercussions perdurent aujourd'hui encore. Néanmoins, au lieu de défendre ou de pourfendre ses stratégies de traduction, il serait opportun de souligner d'emblée que la contribution de Lu Xun s'inscrit durant une période de très grande abondance de traductions en Chine. En gardant ce contexte à l'esprit, nous allons examiner les stratégies les plus controversées de Lu Xun : la traduction relais et la traduction dite «forcée»¹.

Considérons tout d'abord la traduction relais (traduction indirecte ou traduction de seconde main), qui est la pratique principale de Lu Xun. En effet, ses traductions d'œuvres de langues occidentales ont généralement été effectuées à partir du japonais, dont il avait une excellente maîtrise, et de l'allemand, dont il a appris les bases à Nankin et au Japon². Il convient de préciser que la traduction indirecte, notamment par l'intermédiaire du japonais, est une pratique courante de l'époque : les intellectuels chinois sont encouragés à emprunter un raccourci via le japonais. En effet, grâce à l'occidentalisation durant la Restauration de Meiji (1858-1889), le Japon est devenu la seule puissance moderne en Asie. En 1898, Zhang Zhidong 张之洞, éminent réformiste du Mouvement des Affaires occidentales, est le premier à préconiser la traduction relais depuis le japonais, car selon lui, «les ouvrages occidentaux sont fort nombreux. Tout ce qui semble impertinent dans ces ouvrages, les Japonais l'ont déjà supprimé et corrigé selon leurs besoins»³.

De surcroît, pour Lu Xun, la traduction indirecte se révèle efficace et même nécessaire pour s'éloigner du chauvinisme littéraire et favoriser l'accès à la diversité de la littérature mondiale.

¹ Pour le terme *yingyi* 硬译 [littéralement : traduction dure], il existe plusieurs traductions. Michelle Loi utilise alternativement «traduction serrée» («De la traduction serrée et du caractère de classe de la littérature», *Pamphlets et libelles* (1925-1936), op. cit., p. 132) et «traduction raide» («De la traduction raide et du caractère de classe de la littérature», *Tel Quel*, 1973, n°53, p. 65). Dans les *Œuvres choisies* de Lu Xun publiées par les Éditions en Langues étrangères, il est rendu par la «traduction rigoureuse» («“Traduction rigoureuse” et “caractère de classe de la littérature”», *Œuvres choisies*, vol. III, op. cit., p. 63). Daniel Hamiche et Liliane Princet proposent la «traduction scrupuleuse» («“Traduction scrupuleuse” et “caractère de classe de la littérature”», *Essais choisis*, tome I, Paris, Union générale d'éditions, 1976, p. 361). En nous appuyant sur la première explication de Lu Xun lui-même, nous le traduisons par «traduction forcée». Voir Lu Xun, «*Wenyi yu piping yizhe fuji* 《文艺与批评》译者附记» [Note du traducteur de *Littérature et critique*], *LXQJ*, vol. XI, p. 64. Il s'agit, pour le traducteur, de «se forcer» à conserver la syntaxe du texte original, et pour le lecteur, de «se forcer» à lire la traduction malgré les aspects du texte rendu.

² À part le japonais et l'allemand, Lu Xun comprend aussi l'anglais et l'espéranto, il lit le russe mais son niveau est élémentaire. Il est intéressant de savoir que, même si Lu Xun a appris l'allemand, il n'a traduit que très peu de textes allemands. Nous comptons, par exemple, deux poèmes de Heine et un extrait de la préface d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. Voir Yuan Diyong 袁荻涌, «Lu Xun yu deguo wenxue 鲁迅与德国文学» [Lu Xun et la littérature allemande], *Lu Xun yanjiu yuekan* 鲁迅研究月刊 [Revue mensuelle des études sur Lu Xun], 1993, n°7, p. 23-27. Selon Zhou Zuoren, la langue allemande n'est qu'«une brique ramassée pour frapper à la porte des littératures des nations luttant pour l'indépendance». Voir Zhou Zuoren, «Zaishi dongjing 再是东京» [Encore à Tokyo], *Lu Xun de qingnian shidai* 鲁迅的青年时代 [La jeunesse de Lu Xun], op. cit., p. 37.

³ Zhang Zhidong 张之洞, *Quanxue pian* 劝学篇 [Une exhortation à l'apprentissage], Zhengzhou, Zhongzhou guji chubanshe, 1998, p. 117 : 西学甚繁, 凡西学不切要者东人已删节而酌改之。

La traduction des œuvres des « petits pays faibles » par le biais du japonais et de l'allemand illustre exactement cette conception. Ainsi se justifie-t-il dans *De la traduction indirecte* :

L'idée que ce qui est le mieux, c'est de traduire la littérature du pays dont on connaît la langue, est absolument juste. Mais en ce cas il devient peu probable qu'on voie en Chine des traductions d'œuvres étrangères du passé — depuis la Grèce et l'Empire romain — et du présent. En Chine ceux qui connaissent l'anglais sont, je suppose, les plus nombreux. Viennent ensuite ceux qui connaissent le japonais. Alors si l'on ne pratiquait pas la traduction indirecte, nous ne pourrions lire que des œuvres anglaises, américaines et japonaises. Il serait impossible de lire non seulement Ibsen et Ibañez, mais aussi les *Contes* d'Andersen qui connaissent une telle vogue, ou *Don Quichotte de la Manche* de Cervantès. Quel horizon pitoyable ! Naturellement la Chine n'est pas sans bons connaisseurs de danois, de norvégien et d'espagnol, mais malheureusement ils n'ont rien traduit jusqu'ici. Tous ce que nous possédons actuellement en fait d'œuvres d'écrivains de ces langues a été retraduit de l'anglais¹.

Sur le plan politico-culturel, Lu Xun appelle à une tolérance envers la traduction relais ; toutefois, cette stratégie a été mise en cause en raison de ses conséquences négatives. Lu Xun lui-même est pleinement conscient de la valeur réduite de la traduction indirecte. Il indique clairement que « le jour où il y aura des traductions directes des œuvres célèbres, la pratique de la traduction indirecte devra prendre fin² ». Cela dit, la traduction indirecte possède toutefois une valeur « relative », dans le sens où elle est destinée à se substituer, en tant qu'expédient temporaire, à la traduction directe, en cas d'absence ou de non-faisabilité de cette dernière.

Examinons maintenant la « traduction forcée ». Lu Xun réalise les premières traductions dans le sillage de Lin Shu³, dont les romans étrangers « traduits » ou plutôt « réécrits » en langue chinoise classique ont connu un succès considérable. À l'instar de Lin Shu, Lu Xun affirme, dans la préface du *Voyage vers la lune*, sa tentative de traduction libre « cibliste » :

《月界旅行》原书，为日本井上勤氏译本，凡二十八章。[...] 今截长补短，得十四回。[...] 其措辞无味，不适于我国人者，删易少许。⁴

[*Voyage vers la lune* est traduit par Inoue Tsutomu, la traduction comprend vingt-huit chapitres. [...] Nous obtenons quatorze chapitres en amputant l'excès d'un côté et complétant ce qui manque de l'autre côté. [...] Nous supprimons certains propos fades qui ne répondraient pas au goût des nos lecteurs.]

Son engouement pour la traduction libre cède, peu de temps après, à l'intention de rectifier les romans traduits en langue classique par Lin Shu, dont le style était excellent, mais les traductions émaillées de contresens⁵. Ainsi, les textes dans *Recueil des récits étrangers*, bien que toujours rendus dans la langue classique, constitue le premier terrain d'expérimentation,

¹ Luxun, « De la traduction indirecte », *La littérature en dentelles*, traduction du Groupe Luxun de l'Université de Paris VIII à Saint-Denis, Paris, Acropole, collection « UNESCO d'œuvres représentatives. Série chinoise », 1987, p. 117-118. Nous remplaçons « la retraduction » qui risque de provoquer la confusion par « la traduction indirecte ».

² *Id.*, p. 118.

³ Zhou Zuoren, « Lu Xun yu qingmo wentan 鲁迅与清末文坛 » [Lu Xun et le monde littéraire à la fin des Qing], *Lu Xun de qingnian shidai 鲁迅的青年时代 [La jeunesse de Lu Xun]*, op. cit., p. 73-76.

⁴ Lu Xun, « Yuejie lüxing bianyan 月界旅行弁言 » [Préface au *Voyage vers la lune*], op. cit., p. 28.

⁵ Lu Xun, « Zhi Zengtianshe 致增田涉 » [Lettre à Masuda] (16/01/1932), *LXQJ*, vol. XIV, p. 10 : 当时中国流行林琴南用古文翻译的外国小说，文章确实很好，但误译很多。我们想加以纠正。

pour mettre en pratique la traduction littérale, une stratégie diamétralement opposée à la mode de l'époque.

Virtuose de la langue chinoise, Lu Xun persiste cependant dans cette aventure d'écriture. Il baptise même cette littéralité excessive « la traduction forcée », raillé par Liang Shiqiu qui la nomme « traduction morte » (siyi 死译). « La littéralité au détriment de la fluidité¹ » est le dogme de la traduction forcée, qui a pour corollaire un style « saccadé et raboteux » (jiqu aoya 佶屈聱牙). Il est à noter que l'expérimentation de la traduction forcée, concomitante de la rénovation littéraire moderne, s'inscrit dans une longue lignée de réformes culturelles et langagières. La traduction des ouvrages bouddhiques en marque le début : elle apporte une grande contribution à la rénovation de la langue chinoise. Il y a lieu de signaler la liste établie dans *La littérature traduite et les ouvrages bouddhiques* par Liang Qichao. Celui-ci fait remarquer l'apparition de sept nouvelles formes littéraires et trente-cinq mille nouveaux mots et expressions due à la traduction des ouvrages bouddhiques². De même, à l'époque moderne, un nombre très important de néologismes émane directement ou indirectement des langues occidentales et du japonais via la traduction. Jean François Billeter précise que « la plus grande partie des termes utilisés aujourd'hui en matière économique, sociale, politique, en philosophie et dans les sciences humaines sont des néologismes calqués sur des termes européens³ ».

Chu Xiaoquan 褚孝泉 rappelle : « Dans des moments historiques cruciaux où le sort de la Chine et de la culture chinoise était sérieusement mis en cause, le défi se traduisait souvent en un problème de langue qui provoquait des réactions émotionnelles dans l'imaginaire linguistique des Chinois. Mais jamais ceux-ci, dans leur longue histoire, ne se sont affrontés à une interrogation sur leur propre langue d'une manière aussi aiguë et aussi radicale qu'à l'époque moderne⁴ ». À cet égard, il y a plutôt lieu de saluer la « traduction forcée » qui, en faisant violence aux habitudes chinoises, s'approprie des éléments « utiles » dans les langues étrangères. Ainsi, dans une lettre à Qu Qiubai 瞿秋白, Lu Xun s'explique :

这样的译本，不但在输入新的内容，也在输入新的表现法。中国的文或话，法子实在太不精密了，作文的秘诀，是在避去熟字，删掉虚字，就是好文章，讲话的时候，也时时要辞不达意。[...] 这语法的不精密，就在证明思路的不精密，换一句话，就是脑筋有些糊涂。倘若永远用着糊涂话，即使读的时候，滔滔而下，但归根结蒂，所得的还是一个糊涂的影子。要医这病，我以为只好陆续吃一点苦，装进异样的句法去，古的，外省外府的，外国的，后来便可以据为己有。这并不是空想的事情。远的例子，如日本，他

¹ Lu Xun, « Guanyu fanyi de tongxin 关于翻译的通信 » [Correspondance sur la traduction], *LXQJ*, vol. XIII, p. 394 : 宁信而不顺。

² Liang Qichao, « Fanyi wenxue yu fodian 翻译文学与佛典 » [La littérature traduite et les sutras bouddhiques], *op. cit.*, p. 63.

³ Jean François Billeter, *Chine trois fois muette : essai sur l'histoire contemporaine et la Chine ; suivi de Bref essai sur l'histoire chinoise d'après Spinoza*, Paris, Allia, 2000, p. 78. Lydia H. Liu propose une longue liste des mots chinois issus de la traduction, voir *Translingual Practice : Literature, National Culture, and Translated Modernity – China 1900-1937*, California, Stanford University Press, 1995, p. 265-378.

⁴ Chu Xiaoquan 褚孝泉, « Identité de la langue, identité de la Chine », in Anne Cheng (dir.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard, collection « Folio. Essais », 2007, p. 271.

们的文章里，欧化的语法是极平常的了。¹

[Les œuvres traduites de cette manière consistent non seulement à introduire de nouveaux contenus, mais aussi de nouvelles formes langagières. Celles de la langue et de l'écriture chinoises sont vraiment imprécises, à tel point que le secret pour écrire un bel article, c'est d'éviter les mots courants et de supprimer les mots vides². Même dans une conversation, les mots ne traduisent pas bien les idées. [...] Les imprécisions grammaticales proviennent du manque de rigueur de l'esprit. En d'autres termes, la tête est embrouillée. Si l'on se sert toujours des mots brouillés, même si on peut lire la traduction sans la moindre difficulté on n'obtiendra en fin de compte qu'un aspect brouillé. Pour pallier cette maladie, à mon avis, il faut prendre la peine d'acquérir des syntaxes différentes, archaïques, dialectales ou étrangères, pour les transformer en grammaire proprement chinoise. Cela n'est pas un rêve. Je cite un exemple venant de plus loin : nous remarquons que, maintenant au Japon, la grammaire européanisée dans les articles devient chose courante.]

Bien que Lu Xun traducteur ait été la cible de critiques virulentes et que son langage «européanisé» ait pu produire des «aspérités» d'agréables ou nuisibles à la beauté textuelle³, son aventure traductive s'est poursuivie : elle a même abouti à un résultat estimable. Le linguiste chinois Wang Li 王力 reconnaît la grande influence de l'importation de la grammaire occidentale. Il a consacré un chapitre entier à l'absorption de la grammaire européenne (notamment anglaise) dans *La grammaire chinoise moderne*. Le linguiste n'a pas manqué d'en tirer la conclusion dans une optique historique :

欧化是大势所趋，不是人力所能阻隔的；但是，西洋语法和中国语法相离太远的地方，也不是中国所能勉强迁就的。⁴

[L'européanisation était une tendance générale dans la situation historique, personne n'y pouvait rien. En revanche, personne ne pourra forcer l'acceptation de la grammaire occidentale quand celle-ci est confrontée à un écart trop important avec la grammaire chinoise.]

Il est évident que l'expérience de la « traduction forcée » a eu des retombées sur la création littéraire de Lu Xun. Du traducteur des littératures étrangères au « premier praticien de la fiction en style occidental⁵ », Lu Xun se montre fort sensible aux valeurs littéraires de la littérature étrangère. Il s'engage à les emprunter et jusqu'à les appliquer dans ses propres expérimentations langagières. En effet, le style propre de l'écrivain est sans nul doute empreint d'un aspect d'«européanisation». Dans la dernière partie de cette étude, nous mesurerons l'ampleur des effets provoqués par ce style particulier, nous analyserons aussi les méthodes que les traducteurs ont employées pour traiter les structures européanisées dans les textes de Lu Xun.

¹ Lu Xun, «Guanyu fanyi de tongxin 关于翻译的通信» [Correspondance sur la traduction], *op. cit.*, p. 394-395.

² Désignant les mots autour desquels la syntaxe chinoise est réglementée.

³ Pour une critique détaillée sur la langue européanisée de Lu Xun, Voir Lou Chi Kuan 老志钧, *Lu Xun de ouhua wenzi—zhongwen ouhua de xingsi 鲁迅的欧化文字——中文欧化的省思* [Le langage européanisé de Lu Xun—réflexions sur l'européanisation de la langue chinoise], Taipei, Shida shuyuan, 2005, p. 223-363.

⁴ Wang Li 王力, *Zhongguo xiandai yufa 中国现代语法* [La grammaire chinoise moderne], Beijing, Shangwu yinshuguan, 1985, p. 334.

⁵ Hsia Chih-tsing, *History of Modern Chinese Fiction*, *op. cit.*, p. 28 : «the earliest practitioner of Western-style fiction».

CHAPITRE III. LA TRADUCTION EST HISTORIQUE : CONTEXTES CULTURELS ET SOCIOPOLITIQUES DE LA TRADUCTION DE LU XUN EN FRANCE

Toute traduction est historique. Elle est inséparable de la culture, de l'idéologie et de la littérature dans une société donnée, à un moment de l'histoire donné. En ce sens, pour retracer le chemin parcouru par l'œuvre de Lu Xun depuis la Chine jusqu'à la France, il est primordial de connaître les contextes historiques. D'autant plus que Lu Xun n'est pas un auteur quelconque : père fondateur de la littérature chinoise moderne, il se verra nommé trente ans après sa mort, le « porte-drapeau » de la Révolution culturelle prolétarienne. L'écrivain demeure, aujourd'hui encore, « au cœur des débats intellectuels en Chine¹ ». Il faut souligner que le « phénomène Lu Xun » (*Lu Xun xianxiang* 鲁迅现象) est largement dû à l'« instrumentalisation politique », celle-ci joue un rôle de premier plan dans la perception de Lu Xun en Chine. La réception de l'écrivain dans son propre pays peut influencer sur sa « fortune étrangère », pour reprendre le terme de Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau :

La fortune [...] peut être nationale et internationale. Généralement, la seconde suit la première. Cela est vrai de la chronologie, mais aussi des aspects de l'œuvre qui sont pris en considération. Pour connaître la fortune étrangère d'un auteur, il est donc bon de suivre d'abord sa réputation dans son pays d'origine : sa fortune hors des frontières est assimilable aux ondes qui vont s'élargissant depuis un centre².

Il existe bien entendu des exceptions : nombreux sont les écrivains dissidents ou méconnus qui trouvent plus de lecteurs à l'étranger que dans leur pays d'origine. Toutefois, l'accueil réservé à l'œuvre de Lu Xun en France semble concorder avec cette règle générale. En outre, les relations d'échanges entre la Chine et la France, qu'elles soient littéraires, culturelles ou diplomatiques, pèsent sur tous les aspects de la « fortune » de l'écrivain dans le pays récepteur. Dans une perspective chronologique et comparative, nous allons observer l'évolution de la perception de Lu Xun en Chine et mesurer ses répercussions sur la manière dont l'écrivain est accueilli dans le pays d'arrivée. Parallèlement, nous explorerons les échanges culturels franco-chinois et les contextes sociopolitiques dans lesquels s'inscrivent les traductions de l'œuvre de Lu Xun. Pour ce faire, il y a aussi nécessité à passer en revue les critiques et les études sur Lu Xun car elles préparent le terrain de la traduction et de la retraduction de l'œuvre de l'auteur en France.

¹ Sebastian Veg, « Nouvelles interprétations de Lu Xun. Critique de la modernité et réinventeur de l'hétérodoxie », traduit par Céline Letemplé *Perspectives chinoises*, n°3, 2014, p. 53.

² Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, collection « U », 1996, p. 52.

1. La première moitié du XX^e siècle : désintérêt à l'égard de la littérature chinoise moderne en France

Si la littérature chinoise moderne, fraîchement apparue à l'orée du XX^e siècle, attire sans tarder les chercheurs sinologues des pays voisins tels que le Japon et la Corée, elle semble, durant le demi-siècle suivant, passer nettement inaperçue chez leurs homologues français. Il est difficile, néanmoins, de déterminer si ce manque d'intérêt est imputable à l'ignorance du surgissement des nouvelles œuvres littéraires, à l'éloignement géographique et culturel de deux pays ou à l'indifférence voire la méfiance envers une littérature naissante encore non confirmée. Tout au moins, il est très probable que le peu d'attention accordée à la littérature chinoise moderne découle d'une relation de confrontation entre la Chine et la France, l'Orient et l'Occident, qui se répercute sur les échanges interculturels et donc aussi sur la traduction. Ainsi, nous avons tout intérêt à nous interroger sur la relation géopolitique qui lie, aux alentours du XX^e siècle, l'espace de départ et celui d'arrivée afin d'en mesurer ensuite les retombées sur la traduction de Lu Xun en France.

1.1 Les déséquilibres dans la relation de confrontation et leurs répercussions sur les échanges littéraires

La France et la Chine, deux extrémités du continent eurasiatique, s'ignorent presque complètement avant le XIII^e siècle. Pourtant, en dépit des grandes distances géographiques et culturelles qui les séparent, les relations des deux pays se nouent au fil des siècles. Les échanges culturels et intellectuels ne cessent de s'intensifier, bien qu'ils soient marqués par d'importants déséquilibres.

Le premier contact littéraire entre la Chine et la France a lieu vers le milieu du XVIII^e siècle, grâce aux traductions d'œuvres chinoises réalisées par le Père Prénare et le Père Amyot¹. Ces missionnaires jésuites français jouent un rôle d'intermédiaire dans l'établissement de passerelles entre les deux cultures : les connaissances qu'ils rapportent en France créent un engouement pour les « chinoïseries ». Idéalisé comme « un royaume puissant et prospère, gouverné par un souverain éclairé² », l'Empire du Milieu suscite la curiosité des philosophes

¹ Henri Van Hoof, *op. cit.*, p. 62 : « La littérature chinoise, enfin, fait son entrée en France dans des traductions du Père Prénare, qui donne *Tchao-chi-con-eulh* ou *l'Orphelin de la Maison de Tchao, tragédie chinoise, traduite en français avec des éclaircissements sur le théâtre des Chinois* (1755), et du Père Amyot, auteur d'une version de *l'Eloge de la ville de Moukden, poème chinois* (1770) de Kien-long ». La date indiquée par Van Hoof pour la traduction de la pièce de théâtre est erronée, voir René Etiemble, *L'Europe chinoise II, De la sinophilie à la sinophobie*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 143 : « Le *Tchao-che-kou-eul* fut traduit en 1731 par le P. de Prénare, qui l'envoya de Chine à Fourmont l'aîné ; mais le texte tomba aux mains du P. du Halde, qui fut trop heureux de le publier en 1735 au tome troisième de la *Description de la Chine : Tchao Chi Cou Ell, ou le petit orphelin de la maison de Tchao, tragédie chinoise*. Le procédé du P. du Halde causa un petit scandale, qui n'est pas tout à fait étranger au succès de cette pièce, et dont l'histoire anecdotique se trouve dans la préface que Sorel Desflottes rédigea pour l'édition séparée qu'il publia en 1755 : l'année même où Voltaire faisait jouer *L'Orphelin de la Chine*. »

² Muriel D'Arrie, *France-Chine : quand deux mondes se rencontrent*, Paris, Gallimard, collection « Découvertes Gallimard », 2004, p. 30.

des Lumières. La France se voit en effet «enchinoisée» dans la mesure où les ouvrages sur la Chine se multiplient et que «les Chinois envahissent la littérature et les spectacles¹». Pendant deux siècles, les Européens découvrent la Chine et tentent d'entrer en relation avec elle, cette grande puissance dissemblable au monde occidental mais qui a un niveau de développement (sur le plan intellectuel, culturel, politique, économique et social) égal et même supérieur à celui atteint dans les pays européens les plus avancés. Cependant, de son côté la Chine se cramponne à son «splendide isolement» et fait preuve de méfiance voire d'un certain mépris envers les cultures différentes de la sienne. Muriel D'Arérel relève ainsi que

les jésuites ont assurément réussi à ancrer dans l'esprit des Français l'idée de la grandeur de la Chine, mais non l'inverse, et malgré tous leurs efforts, ils ont échoué dans leur projet d'établir des relations privilégiées entre les deux nations : aux yeux des empereurs mandchous, la France reste un petit royaume lointain dont les présents ne sont qu'un hommage rendu à la puissance chinoise et ses envoyés des serviteurs, certes savants et habiles, mais corvéables à merci².

En matière de littérature, aucune œuvre française n'a été présentée ni traduite en Chine avant la fin du XIX^e siècle. Pourtant, cette relation déséquilibrée s'inverse complètement à partir du milieu du XIX^e siècle : le déclin de l'Empire impérial fait de la Chine une proie privilégiée pour les appétits commerciaux grandissants des puissances européennes, alors en pleine ascension grâce à l'essor de la science et la technologie moderne. La France compte elle aussi parmi ces pays. La puissance chinoise qui enchantait jadis l'Europe devient un empire immobile face à la suprématie de la culture européenne «[qui] s'est renforcée et a précisé son identité en se démarquant d'un Orient qu'elle prenait comme une forme d'elle-même inférieure et refoulée³».

Toutefois, la Chine ne reste pas inactive dans les temps difficiles. Comme nous l'avons évoqué le gouvernement mandchou procède à une politique de réformes et de rénovations sur le plan militaire et industriel avec pour objectif d'«apprendre les technologies de pointe des barbares européens pour ensuite résister à leur invasion» (*shi yi changji yi zhi yi* 师夷长技以制夷). Cependant, les étudiants chinois envoyés en Europe à partir de la fin du XIX^e siècle pour acquérir les savoirs scientifiques reviennent aussi avec des œuvres littéraires dans leurs bagages. C'est le cas, par exemple, de Wang Changshou 王寿昌, ancien diplômé de l'École Navale Mawei de Fuzhou. Après un séjour de six ans à Paris, il revient en Chine et traduit en 1871, avec Zhang Zhixuan 张芝轩, le chant patriotique *La Marseillaise*. On considère ceci comme le

¹ *Id.*, p. 29-30. Nous renvoyons, pour que le lecteur puisse se faire une idée plus complète de l'influence de la littérature chinoise dans le milieu intellectuel français au XVIII^e siècle, à l'ouvrage de Qian Linsen, *Guang zi dongfang lai-Faguo zuojia yu zhongguo wenhua* 光自东方来——法国作家与中国文化 [Ex oriente lux—Les écrivains français et la culture chinoise], Yinchuan, Ningxia renmin chubanshe, 2004, p. 58-151.

² *Id.*, p. 20-21. En effet, pendant ces siècles, seuls quelques Chinois, moins de dix, ont fait le voyage en Europe, jamais à leur initiative — les règlements de l'Empire interdisent les voyages hors des frontières. Ils sont emmenés clandestinement dans les bagages des missionnaires. Voir Jacques Dumasy, *La France et la Chine (1248-2014). De la méconnaissance à la reconnaissance*, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2014, p. 133.

³ Edward Saïd, *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, collection «La couleur des idées», 1997, p. 16.

premier texte littéraire occidental traduit en Chine. Plus tard, Wang Shouchang traduit avec Lin Shu *La Dame aux camélias* dont le succès fut immédiat. Au XX^e siècle, les grands noms de la littérature française qui ont mis leur plume au service de la liberté et de la justice (tels que Voltaire, Rousseau, Anatole France, Hugo, Zola et Romain Rolland) sont abondamment traduits et connus des Intellectuels du 4 mai pris alors dans le courant des bouleversements historiques. Haut-lieu littéraire, la France, par son développement social et surtout la Révolution de 1789, enflamme particulièrement la jeunesse intellectuelle qui recherche les idées modernistes et révolutionnaires. Dans le tout premier numéro de la revue *Nouvelle Jeunesse*, creuset de l'évolution littéraire et foyer des idées novatrices au début du XX^e siècle, Chen Duxiu publie un article intitulé *Les Français et la civilisation contemporaine*. Il y exprime avec force son admiration pour l'égalité proclamée par la Déclaration des Droits de l'Homme, pour l'évolutionnisme proclamé par Lamarck et aussi pour le socialisme de Babeuf, Fourier et Saint-Simon visant à prolonger la révolution politique en créant une société plus juste. Non sans idéalisation, Chen Duxiu écrit : « À la France, le monde est redevable de ces trois doctrines fondatrices de la civilisation contemporaine, s'il n'y avait pas la France, nous vivrions toujours dans l'obscurité¹ ».

Ainsi, les relations sino-françaises se déséquilibrent sur le plan économique et intellectuel. La balance penche cette fois en défaveur de la Chine, pays dominé et soumis à la pression de l'Occident. Il n'est donc pas tout à fait étonnant que la littérature moderne chinoise naissante et nourrie largement des œuvres étrangères n'ait pas été placée immédiatement au centre de l'intérêt des sinologues français. À cet égard, l'opinion de Jean Monsterleet, missionnaire belge et témoin de l'évolution littéraire en Chine, est en quelque sorte révélatrice : « imitée de l'étranger, la littérature chinoise contemporaine ne peut pas se comparer aux grandes littératures de l'Occident² ». En effet, les sinologues jésuites et laïcs s'attachent quasi exclusivement aux aspects traditionnels de la Chine dont, entre autres, l'archéologie, l'histoire, la philosophie et la littérature classique. Joséphes remarque à juste titre qu'

[a]vant 1950, peu de sinologues avaient axé leurs recherches sur l'actualité chinoise. La Chine était synonyme d'ancien. Peut-être aussi doit-on y voir la volonté d'échapper au présent, où l'Occident n'était plus juge, mais partie. La Chine moderne avait été abandonnée aux militaires, aux diplomates et aux journalistes. C'est pourquoi l'historiographie occidentale de la Chine moderne s'est trouvée tout d'un coup sans réponse devant les multiples questions suscitées par la Révolution de 1949³.

De plus, en France, pays pionnier dans les études sinologiques européennes, on assiste pendant assez longtemps à une tension entre la sinologie traditionnelle et les études chinoises

¹ Chen Duxiu, « Falanxiren yu jinshi wenming 法兰西人与近世文明 » [Les Français et la civilisation contemporaine], *Duxiu wencun xuan* 《独秀文存》选 [Œuvres choisies de Duxiu], Guiyang, Guizhou jiaoyu chubanshe, 2014, p. 40 : 此近世三大文明。皆法兰西人之赐。世界而无法兰西。今日之黑暗不识仍居何等。

² Jean Monsterleet, *Sommets de la Littérature chinoise contemporaine*, Paris, Éditions Domat, collection « Connaissance de l'Est », 1953, p. 19.

³ Joséphes, *La Sinologie*, op. cit., p. 106.

dites modernes et contemporaines. Par conséquent, la France ne s'oriente vers la littérature chinoise moderne qu'avec beaucoup de retard. À ce sujet, Erik Zürcher constate :

比起 1960 年以后的美国,一般说来,我们可以讲欧洲的现代及当代中国研究发展略显迟缓。欧洲传统汉学直到六〇年代底、七〇年代初,才领教了这个急速发展成长的双胞小兄弟。在许多欧洲大学和研究机构里,当代中国研究的欣欣向荣曾经导致双方的紧张和误解。这股“新兴势力”(通常非由四书陶养成器,而受的是政治学或经济学训练)指控传统汉学家是已然僵滞的老古董;汉学家则为当代中国专家打上肤浅和政治化的标记。¹

[En général, nous pouvons dire que les études chinoises modernes et contemporaines en Europe ont pris du retard par rapport à celles aux États-Unis. Ce n'est qu'à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix que la sinologie traditionnelle en Europe prend connaissance de ce «petit frère jumeau » qui grandit très vite. Le plein épanouissement des études chinoises modernes et contemporaines conduit, au sein de nombreux organismes de recherche et universités, à une tension et un malentendu mutuel. Cette «nouvelle force » (normalement non formée par les *Quatre Livres* mais par l'entraînement des sciences politiques et économiques) accuse les sinologues traditionnels d'être archaïques et pétrifiés alors que ces derniers reprochent aux spécialistes des études chinoises modernes et contemporaines d'être superficiels et politisés.]

Dans le même registre, la traduction et l'étude des œuvres de la littérature chinoise moderne, dont Lu Xun est une figure incontournable, n'apparaîtront en nombre qu'à partir des années 1970. Cependant, les lecteurs français en eurent un avant-goût dans les années 1920 : *La Vie de Ah-Qui*, traduit par Jing Yinyu et publié en 1926 dans la revue *Europe*, même à titre encore singulier, est de bon augure pour l'avènement de la réception de la littérature chinoise moderne en France.

1.2 Les étudiants chinois : passeurs de la littérature chinoise moderne en France

Bien que la littérature chinoise moderne n'ait pas attiré l'attention des sinologues français pendant la première moitié du XX^e siècle, il faut rappeler que la France fut parmi les premiers pays européens à accueillir les œuvres chinoises modernes. Les traductions des œuvres de Lu

¹ Cité dans Huang Junjie 黄俊杰, «Oumei hanxue yanjiu de fazhan 欧美汉学研究的发展 » [Le développement des études sinologiques en Europe et aux États-Unis], *Hanxue yanjiu tongxun* 汉学研究通讯 [La correspondance des études sinologiques], vol. XI, n° 2, Taibei, 1992, p. 97. Plusieurs chercheurs ont souligné la lacune des études sinologiques françaises, leur développement «retardé » et leur tension interne. Paul Demiéville constate que la sinologie française est caractérisée par «[une] relative absence de curiosité philosophique et esthétique, la négligence des belles-lettres, l'attitude de supériorité européenne qui faisait obstacle à tout comparatisme ». Voir Paul Demiéville, «Aperçu historique des études sinologiques en France », *Acta Asiatica*, n° 11, 1966, p. 86. Xu Guanghua 许光华, dans *Faguo hanxue shi* 法国汉学史 [L'histoire de la sinologie française], Beijing, Xueyuan chubanshe, 2009, p. 100-101, écrit : « Tout comme les missionnaires jésuites venus en Chine au XVIII^e siècle, les sinologues français du XIX^e siècle péchaient par les mêmes déficiences, dont l'une principale est qu'ils se limitaient, à l'instar des missionnaires du XVIII^e siècle, "dans l'antiquité au détriment de l'actualité" (*hougu bojin* 厚古薄今). Et ceci concerne notamment les domaines littéraire et philosophique. [...] Même si les études sinologiques étaient prospères aux États-Unis, en URSS et au Japon dans les années 1920 et 1930, il faut attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour que la sinologie française, avec P. Demiéville en tant que promoteur, évolue ». À l'occasion d'une table ronde avec Régis Bergeron et Claude Julien, dont le texte a été publié dans la revue *Chine* 73, n° 1, p. 3, Michelle Loi s'est exprimée ainsi : « C'est une tradition dans la sinologie française d'ignorer la Chine moderne, la Chine, pour elle, s'arrête en 1911 et, au plus tard, en 1919. [...] C'est encore très difficile de faire passer chez les éditeurs les traductions du chinois moderne. D'autres ne s'intéressent dans la Chine du présent qu'aux confucianistes, aux taoïstes, aux particularismes locaux, ils admirent tout ce qui est traditionnel, s'attachent à tout ce qui est de l'ancien [...] Pour eux, ce n'est pas sérieux, ceux des sinologues qui s'intéressent à la Chine moderne ne sont pas sérieux. »

Xun, dont le nombre se compte sur les doigts d'une main, sont toutes signées par les étudiants chinois vivant ou ayant vécu sur le territoire français. Il est important de souligner que la contribution de ces traducteurs venus du champ littéraire de la langue de départ est favorisée par la politique d'éducation et d'enseignement moderne mise en œuvre par la France dans ses concessions, notamment à Shanghai, dès la fin du XIX^e siècle. N'ayant pas acquis en Chine une place économique équivalente à celle de sa rivale anglo-saxonne, la France « compte sur la diffusion de sa langue, de sa culture, de ses technologies et de sa philanthropie pour renforcer à terme sa position¹ ». En plus de la création d'universités françaises en Chine, la France s'investit beaucoup dans la promotion de l'éducation et favorise la coopération universitaire entre les deux pays. Elle accueille sur son sol de plus en plus de Chinois. Le flux des étudiants allant vers la France dans le cadre du système « Travail diligent et Études dans la frugalité » (*Qingong jianxue* 勤工俭学) augmente rapidement à la fin de la Première Guerre mondiale². Parmi ces étudiants qui partent en France avec des bourses locales ou à leurs propres frais, figurent de futures grandes personnalités dans les domaines scientifiques, artistiques et littéraires. Un certain nombre se lancent dans le militantisme et se forment une conscience politique : citons par exemple Zhou Enlai, Deng Xiaoping, Chen Yi, Zhu De, Nie Rongzhen, Li Fuchun et Li Lisan. Ces noms marqueront l'histoire politique de la Chine pendant tout le XX^e siècle.

C'est dans le cadre de ce Mouvement travail-études que les quatre traducteurs de Lu Xun se sont rendus en France : Zhang Dianya 张奠亚 était étudiant à Paris alors que Jing Yinyu 敬隐渔, Xu Zhongnian 徐仲年 et Li Zhihua 李治华 étaient pensionnaires à l'Institut franco-chinois de Lyon. Cet institut, installé au fort Saint-Irénée, était à l'époque l'unique institution laïque d'enseignement supérieur créée pour les Chinois en France. Ce mouvement de départ est régi par l'Association universitaire franco-chinoise, fondée en 1921 à l'initiative de Cai Yuanpei 蔡元培 et Li Shizeng 李石曾 et soutenue financièrement par l'Indemnité des Boxers (*Gengzi peikuan* 庚子赔款) que la Chine devait verser à la France mais que cette dernière a investi dans les échanges culturels entre les deux pays. L'université franco-chinoise se compose de trois campus principaux : à Pékin, en France et en Belgique (une section industrielle). Elle a « pour but de faire développer en Chine la science, la philosophie, et la littérature des pays de langue française et de faire connaître à ces pays la vraie civilisation chinoise³ ». Les étudiants chinois sont censés, à leur retour en Chine, avoir intégré l'enseignement supérieur français et accélérer la modernisation sociale chinoise. Ainsi, ils se voient confier la charge de servir de pont entre

¹ Jacques Dumasy, *La France et la Chine (1248-2014). De la méconnaissance à la reconnaissance*, op. cit., p. 229.

² Le premier départ dans le cadre de ce projet éducatif a eu lieu à Shanghai le 17 mars 1919 avec 89 étudiants. Vingt départs s'échelonnèrent jusqu'en décembre 1920, pour un total de 1550 jeunes, dont une petite minorité de filles. Au total, au début des années 1920, on estime à plus de 2000 étudiants chinois en France, originaires principalement du Sichuan, du Hunan, du Guangdong et du Jiangxi. Voir Jacques Dumasy, op. cit., p. 239.

³ « L'université Franco-chinoise et les œuvres Scolaires Sino-Belges », *La Politique de Pékin*, 01/04/1928, n° 13, p. 372.

les deux cultures. C'est dans ce contexte que les étudiants-traducteurs chinois s'engagent dans l'introduction et la traduction des œuvres représentatives de la nouvelle littérature chinoise pour le public français. Étant donné que Lu Xun « a été célébré et continue de l'être comme aucun autre écrivain moderne en Chine¹ », ses œuvres constituent un choix de prédilection à cette époque où « aucune revue ou maison d'édition de Paris n'a encore abordé la littérature chinoise contemporaine² ».

Parmi les treize textes de Lu Xun (qui sont tous des nouvelles) traduits par les étudiants chinois, dix ont été publiés également dans *La Politique de Pékín*³ et *Le Journal de Shanghai*⁴, périodiques d'expression française édités sur le territoire chinois. En effet, la presse coloniale⁵ naît généralement sous les auspices du gouvernement français et est destinée aux milliers de ressortissants affluant dans les enclaves françaises en Chine. Cette presse est étonnamment nombreuse : rien qu'à Shanghai, on peut compter plus de huit périodiques, bien que la plupart ne soient qu'éphémères⁶. Incarnant, en premier lieu, les intérêts propagandistes et l'idéologie coloniale de la France, ces périodiques entendent également présenter la Chine sous tous ses aspects aux résidents français des concessions qui, en réalité « vivent dans un monde bien éloigné de la Chine⁷ ». De plus, certains journaux et revues sont aussi le lieu d'échanges littéraires. Installés sur le terrain, ils sont plus susceptibles de prendre le pouls de la littérature chinoise. Ils se présentent ainsi comme les premiers vecteurs médiatiques français annonçant

¹ Octave Brière, « Un écrivain populaire : Lou Sin 鲁迅 (1881-1936) », *Bulletin de l'Université l'Aurore*, série III, tome 7, n°1, 1946, p. 51.

² Lettre de Romain Rolland adressée à Léon Bazalgette (12/01/1926). Annexe V. Léon Bazalgette était alors rédacteur en chef de la revue *Europe*. Le terme « contemporaine » est un concept relatif, qui désigne « la littérature chinoise dans les années 20 » généralement appelée « la littérature moderne » maintenant.

³ Publié de 1914 à 1940, *La Politique de Pékín* a pour rédacteur en chef Alphonse Monestier. L'hebdomadaire fait paraître des articles sur actualité de l'époque, qui touchent presque tous les sujets possibles concernant la Chine (et également des pays étrangers) : politique, historique, économique, social et littéraire.

⁴ *Le Journal de Shanghai* est un journal français fondé en 1927 par Jean Fontenoy, il cesse de paraître en 1940. Le journal jouissait d'une grande réputation à l'époque parmi les Français habitant en Extrême-Orient.

⁵ Le terme « presse coloniale » peut s'entendre « de deux façons différentes », selon Paul Combes, journaliste consacrant neuf articles à ce sujet en 1899. « Il peut s'appliquer, en effet, soit aux journaux édités dans les colonies, soit aux organes qui, dans la métropole, s'occupent plus spécialement des questions coloniales ». Voir Paul Combes, « La Presse Coloniale », *Le Bulletin de la Presse*, n° 101, le 16 mars 1899, p. 321. Ce sont les premiers dont nous nous occupons ici. Depuis le milieu du XIX^e siècle, la France, à l'instar des autres puissances occidentales, empiète sur des parcelles de territoire chinois appelées « concessions » dont la souveraineté n'est pas détenue par les Français. Ceux-ci administrent et jouissent du privilège d'extraterritorialité. Nous comptons, par exemple, les concessions françaises de Shanghai (1849-1946), de Tianjin (1860-1946), de Hankou (1896-1943) et de Canton (1859-1949). Au sens strict du terme, ces concessions ne font pas partie de l'empire colonial français, mais étant donné que la France rêve de colonisation, nous considérons ici que les périodiques nés sous les auspices du gouvernement français et parus dans la Chine proie des impérialistes relèvent aussi de la « presse coloniale ».

⁶ Citons, entre autres, *Le Nouvelliste de Shanghai*, *Le Progrès*, *Le Courrier de Shanghai*, *L'Écho de Shanghai* : journal des intérêts français en Extrême-Orient, *Courrier l'Extrême-Orient*, *Le Courrier de Chine*, *Empire du Milieu*, *Revue de l'Extrême-Orient*. A ce sujet, voir Li Junyi 李君益, *Huang Dele shiqi de Fawen Shanghai ribao 1927-1929* 黄德乐时期的《法文上海日报》 [Le journal de Shanghai en langue française : période sous la direction de Jean Fontenoy 1927-1929], mémoire de master sous la direction de Su Zhiliang, École Normale de Shanghai, 2014, p. 7-10.

⁷ Muriel D'Arrie, *France-Chine : quand deux mondes se rencontrent*, op. cit., p. 43. « Comme à Paris, [les Français] partagent leur temps entre les courses dans les boutiques de mode et de luxe, les causeries dans les cafés et pâtisseries et les mondanités au champ de courses ou au canidrome ».

l'avènement d'une littérature chinoise moderne et publient avec un certain empressement les œuvres représentatives de ce nouveau courant.

1.3 Les missionnaires francophones et les premières études critiques sur Lu Xun

Eu égard au contact direct qu'ils ont avec l'objet de leurs recherches, les missionnaires jésuites peuvent adopter la pratique du « terrain ». Marie-Claire Bergère écrit que « l'essor de la sinologie pratique est lié à l'expansion coloniale et au développement de la présence française en Chine après les guerres d'ouverture de 1842 à 1860. Les meilleurs connaisseurs des réalités chinoises de leur époque sont alors — et pour longtemps — les missionnaires, les diplomates, les officiers¹ ». Les traités franco-chinois après les deux guerres de l'opium (1839-1842 ; 1856-1860) permettent aux missionnaires, expulsés² de Chine à la suite de la Querelle des rites, de s'y réinstaller en 1842 et de reprendre les études chinoises sur place avant d'être à nouveau bannis dans les années 1950.

Durant la première moitié du XX^e siècle, en dehors des quatre étudiants-traducteurs que nous avons évoqués, quatre missionnaires constituent l'autre pilier de la présentation de la littérature chinoise au monde francophone. Ils sont Octave Brière, Henri Van Boven, Joseph Schyns et Jean Monsterleet. Le premier et le dernier sont jésuites français tandis que Henri Van Boven et Joseph Schyns sont membres de la Congrégation du Cœur Immaculé de Marie fondée à Scheut, un faubourg de Bruxelles. Ils se rendirent en Chine dans les années 1920 et 1930 et furent tous expulsés au cours de la « réforme de l'Église » mise en place après l'arrivée au pouvoir du Parti communiste chinois. Sans pouvoir parcourir en détail la vie des missionnaires, on peut se reporter aux éléments essentiels dans la notice biographique que leur ont consacré Angel Pino et Isabelle Rabut³.

Néophytes dans l'étude de la nouvelle littérature chinoise, les quatre missionnaires ne sont pas traducteurs directs de Lu Xun⁴. Cependant, observateurs attentifs en la matière, ils se font compilateurs diligents des documents et aussi auteurs des premiers ouvrages critiques à ce sujet. En 1946, dix ans après la mort de Lu Xun dont « [la] renommée demeure presque intacte⁵ », Octave Brière publie, dans le *Bulletin de l'Université l'Aurore*, une étude sur l'écrivain avec en annexe un tableau de ses œuvres. Il y analyse le style caustique de Lu Xun et divise le parcours

¹ Marie-Claire Bergère, « La Sinologie face à la nouvelle société mondiale », in *Célébration du bicentenaire de l'École des langues orientales : séances du mardi 31 janvier 1995*, Paris, Institut de France, Académie des inscriptions et Belles-lettres, p. 31.

² Sauf certains qui habitaient à Pékin.

³ Voir Angel Pino et Isabelle Rabut, « Les Missionnaires occidentaux, premiers lecteurs de la littérature chinoise moderne », in Jean-Louis Bacqué-Grammont, Angel Pino et Samaha Khoury (éd.), *D'un Orient l'autre*, Actes des troisièmes journées de l'Orient (Bordeaux, 2-4 octobre 2002), nouvelle série, IV, Paris-Louvain, Éditions Peeters, collection « Cahiers de la Société Asiatique », 2005, p. 484-493.

⁴ Il faut souligner que les missionnaires offrent volontiers un espace à la traduction des œuvres littéraires modernes. Citons, à titre d'exemple, la publication des cinq poèmes en prose de Lu Xun traduits par Li Zhihua dans la revue *Rythmes du monde : perspectives missionnaires*, le bulletin des missions de l'Abbaye de Saint-André (Bruges).

⁵ Octave Brière, « Un écrivain populaire : Lou Sin 鲁迅 (1881-1936) », *op. cit.*, p. 51.

de l'écrivain en deux parties, division assez convenue à l'époque¹ : Lu Xun le conteur durant la première moitié de sa carrière littéraire puis le polémiste pendant la deuxième décennie. Octave Brière s'écarte des idées « communistes » et remarque que cet écrivain chinois « conserve la plupart de ses conceptions littéraires de fond² » bien qu'il se laisse attirer sur le plan politique dans le camp de la gauche. Cette remarque s'avère d'autant plus précieuse et clairvoyante que les critiques « prolétaires » tentent plus tard de passer sous silence l'indépendance d'esprit de l'écrivain. Cette étude a le double intérêt, comme le proclame Octave Brière lui-même, de « nous mettre en contact avec l'un des principaux talents de la Chine moderne et de nous introduire au cœur des problèmes qui ont agité la littérature chinoise contemporaine, car Lou Sin fut l'auteur en vedette³ ».

La même année (1946) sont apparus aux éditions Scheut deux ouvrages rédigés en langue française par les missionnaires belges. La littérature chinoise moderne fait l'objet de ces « travaux de circonstance⁴ ». En effet, étant donné que la Belgique déclare la guerre au Japon après Pearl Harbour (le 8 décembre 1941), les pères scheutistes en Chine sont regroupés et transférés, par les Japonais, à Weixian 潍县 (le 21 mars 1943) puis à Pékin. Ils ne seront libérés qu'après la capitulation du Japon, le 15 août 1945. Les pères s'adonnent, pour tromper leur désœuvrement, à des recherches sur la littérature chinoise moderne, profitant de la bibliothèque de la maison Chabanel. Durant cette période, Henri Van Boven rédige l'*Histoire de la littérature chinoise moderne*⁵, un ouvrage destiné à servir l'enseignement à l'école normale. Le livre est considéré comme « une démonstration du développement de la littérature chinoise, avec une structure parfaite et [utilisant] à la base des matériaux originaux⁶ ». Parmi les quinze chapitres où se déploient les grands événements de la scène littéraire chinoise depuis l'époque des réformes de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1940, huit sont consacrés aux groupes littéraires et un chapitre entier à l'écrivain Lu Xun, intitulé « Lou Sin : l'homme et son œuvre ». À l'instar d'Octave Brière, Henri Van Boven veut être fidèle à « la vraie physionomie de Lou Sin⁷ » en mettant en garde contre les références « gauchistes ».

¹ Voir le chapitre 7 intitulé « Lu Xun yanjiu xuelihua de chubu fazhan 鲁迅研究学理化的初步发展 (1940-1949) » [Le premier développement de la théorisation des études luxuniennes (1940-1949)], in Zhang Mengyang, *Zhongguo Lu Xun xue tongshi* 中国鲁迅学通史 [L'histoire générale des études sur Lu Xun en Chine], vol. I, op. cit., p. 353-450.

² Octave Brière, « Un écrivain populaire : Lou Sin 鲁迅 (1881-1936) », op. cit., p. 68.

³ *Id.*, p. 52.

⁴ Angel Pino et Isabelle Rabut, « Les Missionnaires occidentaux, premiers lecteurs de la littérature chinoise moderne », op. cit., p. 471.

⁵ Henri Van Boven, *Histoire de la littérature chinoise moderne*, Peiping, Éditions Scheut, 1946.

⁶ Milena Doleželová Velingerová « Ouzhou de zhongguo xiandai wenxue yanjiu 欧洲的中国现代文学研究 » [European Studies of Modern Chinese Literature], traduit par Dai Guohua 戴国华, *Guoji hanxue* 国际汉学 [International Sinology], vol. XV, Zhengzhou, Daxiang chubanshe, 2007, p. 201 : 一篇结构完美、取材于中国文献资料的中国文学发展说明。

⁷ Henri Van Boven, *Histoire de la littérature chinoise moderne*, op. cit., p. 3.

Hormis la rédaction de cet ouvrage individuel, Henri Van Boven collabore, sous la direction de Joseph Schyns, à l'élaboration du recueil *Romans à lire et romans à proscrire*¹, un énorme inventaire annoté des œuvres littéraires chinoises dont 519 appartiennent au répertoire de la littérature moderne. Le catalogue est établi selon des critères axés principalement sur l'idéal missionnaire : « nous ne nous occupons pas de la valeur littéraire des ouvrages recensés, mais uniquement de leur valeur morale² », écrit Joseph Schyns dans l'introduction. Pour ce faire, les œuvres sont divisées en quatre catégories : « livres pour tous », « livres simplement réservés », « livres doublement réservés » et « livres à proscrire ». Cela ne signifie pas pour autant que les critiques sont sous l'unique perspective apologétique ; elles revêtent en même temps une dimension politique ou sociale. Si Joseph Schyns estime que Lu Xun a « parfois entrevu une lueur de la vérité au sujet de l'existence de Dieu³ » et que certaines de ses nouvelles « peuvent être lues sans danger⁴ », il tente aussi d'interpréter la conception de la littérature révolutionnaire de l'écrivain : « Lou Sin défendit plutôt une révolution individuelle et constructive parmi toutes les classes dirigeantes de la société et non une révolution exclusivement "par" ou "pour" le prolétariat⁵. »

Enfin, le père jésuite Jean Monsterleet publie en 1953 *Sommets de la littérature chinoise contemporaine*⁶, un ouvrage dont la principale matière est tirée de sa thèse intitulée *Littérature chinoise contemporaine : écrivains témoins de leur temps*. Préparée sous la direction de Paul Demiéville et soutenue en 1947, cette thèse est la première de son genre à porter un intérêt d'ordre universitaire à la littérature chinoise moderne. Dans l'introduction, Jean Monsterleet dresse un bref panorama de la renaissance de la littérature chinoise, de la Révolution littéraire jusqu'à « l'hégémonie de la littérature prolétarienne⁷ » imposée par la victoire du communisme en Chine. L'ouvrage comporte quatre parties : le roman, le conte et l'essai, le théâtre et la poésie. Les écrivains les plus représentatifs dans chacun des genres littéraires sont explorés individuellement. Le nom de Lu Xun figure parmi les conteurs et essayistes. Comme l'indique le sous-titre *Lousiun : le créateur d'« Ah Q »*, l'étude se penche davantage sur *Cris* et *Perplexité* [aujourd'hui couramment traduit par *Errances*], mais le critique admet sans la

¹ *Romans à lire et romans à proscrire*, par le P. Joseph Schyns et d'autres missionnaires en collaboration, Peiping, Éditions Scheut, 1946. La traduction en chinois sous le titre *Wenyi yuedan* 文艺月旦 [*Critiques littéraires et artistiques*] réalisée par Jing Ming 景明 sera publiée aux Éditions Scheut un an plus tard. La version revue et corrigée de cet ouvrage sera publiée en anglais dans la même maison d'éditions en 1948 sous le titre : *1500 Modern Chinese Novels & Plays*.

² *Romans à lire et romans à proscrire*, op. cit., p. 1.

³ *Id.*, p. 31.

⁴ *Id.*, p. 34. Mais il ne faut pas, selon les auteurs de *Romans à lire et romans à proscrire*, laisser à portée des mains de jeunes filles certains contes, tel que *La véritable histoire d'Ah Q*. *Id.*, p. 123.

⁵ *Id.*, p. 25.

⁶ Jean Monsterleet, *Sommets de la littérature chinoise contemporaine*, Paris, Domat, « Connaissance de l'Est », 1953. Il a été traduit, la même année, en chinois par un jésuite de Hong Kong Zhu Yuren 朱煜仁 (le Père Michel Chu) sous le titre *Xin wenxue jianshi* 新文学简史 [*Histoire abrégée de la littérature moderne*], Hong Kong, Catholic Truth Society, 1953. Quatre ans plus tard, la traduction chinoise a été rééditée aux éditions Xinsheng chubanshe à Hong Kong.

⁷ *Id.*, p. 18.

moindre hésitation que «ses essais [...] offrent des modèles d'ironie d'une valeur incontestable et r é v è l e n t e n L o u s i u n u n m a î t r e d e l a s a t i r e¹ ».

Contre toute attente, les études des missionnaires jésuites sur Lu Xun et sur la littérature chinoise moderne ne répondent pas directement à leur vocation d'origine ; à tout le moins, les préoccupations strictement apologétiques se manifestent, comme le remarquent Angel Pino et Isabelle Rabut, moins dans les œuvres des Compagnons de Jésus que dans celles de leurs collègues scheutistes². La tendance à s'intéresser aux branches « profanes » du savoir s'explique, selon Angel Pino et Isabelle Rabut, «probablement par la tradition propre de leur compagnie : outre la pédagogie de la foi, l'éducation de la jeunesse ou la présence et l'action évangélisatrices, les jésuites investissent volontiers le champ de la recherche intellectuelle et de l'expression culturelle³ ». Quelle que soit la perspective dans laquelle s'inscrivent ces travaux critiques des missionnaires (à savoir : apologétique, moral, pédagogique ou universitaire), ils ont par-dessus tout le grand mérite de frayer la voie aux sinologues français qui devaient les relayer trente ans plus tard dans le domaine de la littérature chinoise moderne et des études sur Lu Xun.

Par rapport aux étudiants-traducteurs contemporains de Lu Xun, les missionnaires francophones peuvent prendre plus aisément du recul du point de vue littéraire, historique et national. Ils font avancer les études luxuniennes en s'intéressant non seulement aux œuvres fictionnelles de l'écrivain mais aussi ses essais dont ils ne manquent pas de souligner la valeur. Par ailleurs, en tant qu'étrangers portant un regard peu ou prou objectif sur l'évolution littéraire chinoise, les jésuites gardent une prudente distance avec les critiques « gauchistes ». Dans *Sommets de la littérature chinoise contemporaine*, Jean Monsterleet, qui fut aux premières loges lors de la réforme de l'Église en Chine, prévoit même le destin posthume de l'écrivain sous le gouvernement communiste :

Son réalisme cru, aux sombres teintes, fait songer à cet art de la gravure sur bois qu'il remit en honneur. Son symbolisme voilé le rend énigmatique, difficile à saisir. Il aurait besoin d'être traduit pour être mis à la portée des masses qu'il dépeint. Cet écrivain, qui au fond de son amertume cache une vive compassion pour le peuple, son peuple, n'est pas un écrivain populaire. Cependant Lousiun survit. Il se peut qu'il devienne demain le Gorki chinois, l'idole officielle d'une Chine nouvelle...qu'il ne pourra plus critiquer⁴.

Cette prophétie ne tarde pas à se confirmer et, comme nous allons le montrer plus tard, à annoncer les violentes controverses qui agiteront le monde sinologique français.

¹ *Id.*, p. 65.

² Angel Pino et Isabelle Rabut, «Les Missionnaires occidentaux, premiers lecteurs de la littérature chinoise moderne », *op. cit.*, p. 470.

³ *Ibid.*

⁴ Jean Monsterleet, *Sommets de la littérature chinoise contemporaine*, *op. cit.*, p. 72.

2. Des années 1950 aux années 1970 : l'effervescence idéologique dans les espaces littéraires en Chine et en France

À peine Jean Monsterleet met-il le point final à *Sommets de la littérature chinoise contemporaine*, que les études sur Lu Xun entrent dans une nouvelle période, inaugurée par la parution presque simultanée de deux ouvrages : une retraduction complète du chef-d'œuvre *La véritable histoire de Ah Q*¹ et une biographie de l'écrivain rédigée en français². Dans ce dernier, Berta Krebsová identifie Lu Xun comme « l'exemple et la source de la vie culturelle et révolutionnaire de la nouvelle Chine³ ». Cette interprétation marquée du sceau de l'idéologie demeure, durant plusieurs décennies suivantes, la direction dominante des études luxuniennes en France. Tentons d'expliquer le tournant idéologique des études sur l'écrivain.

2.1 La Chine sous le régime maoïste et l'instrumentalisation de Lu Xun

Comme nous le savons déjà après que le groupe de *Nouvelle jeunesse* se soit désagrégé Lu Xun devient « un franc-tireur isolé, n'appartenant plus à aucun camp⁴ ». Il continue à écrire mais se consacre largement aux essais critiques. Écrivain renommé Lu Xun est suivi par une grande partie de la jeunesse et devient inévitablement la cible privilégiée des « attaques de tous côtés par les pontifes de la littérature [...] pour montrer leur supériorité⁵ ». Les écrivains néophytes marxistes de *Création* et de *Soleil*⁶, deux groupes littéraires de gauche qui préconisent la littérature prolétarienne et révolutionnaire de manière radicale, sont parmi les plus agressifs. Pour ne citer qu'un exemple : Qian Xingcun 钱杏邨, l'un des fondateurs du groupe *Soleil*, publie en 1928 *Les écrivains contemporains chinois*⁷ où il met en cause, à l'aune des critères idéologiques, la valeur de l'œuvre de Lu Xun fondée, selon lui, « sur la règle du principe dit "libéralisme", sans caractère durable. Car elle est insignifiante, inutile, semblable à un bijou, et dépendant de la classe capitaliste⁸ ». Lu Xun est décrit comme un « petit bourgeois superficiel » et un « méchant maître de Chao Hsing » (*shaoxing shiye* 绍兴师爷) qui refuse de suivre le « chemin lumineux » de la révolution prolétarienne dans une époque de lutte, mais

¹ Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, traduit par Paul Jamati, Paris, Les Éditions françaises réunies, 1953.

² Berta Krebsová *Lu Sün : sa vie et son œuvre*, Prague, Éditions de l'Académie tchécoslovaque des sciences, collection « Archiv Orientálního », 1953.

³ Berta Krebsová *op. cit.*, p. 5.

⁴ Lu Xun, « Préface à mes *Œuvres choisies* », traduction citée dans Pierre Ryckmans, « La mauvaise herbe de Lu Xun dans les plates-bandes officielles », *op. cit.*, p. 30.

⁵ Lu Xun, « Introduction à *Triples loisirs* », *Œuvres choisies*, vol. III, *op. cit.*, p. 164.

⁶ Le groupe *Création* est fondé en 1921 à Tokyo et disparaît en 1929. Les membres principaux sont Guo Moruo, Yu Dafu, Cheng Fangwu, etc. Le groupe *Soleil* est fondé en 1927 et disparaît en 1929. Après la dissolution des deux groupes, les membres s'affilient à la Ligue des écrivains de gauche.

⁷ Qian Xingcun, *Xiandai zhongguo wenxue zuojia* 现代中国文学作家 [Les écrivains contemporains chinois], Shanghai, Taidong tushuju, 1928. Cet ouvrage comporte des essais critiques sur quatre écrivains chinois modernes (Lu Xun, Yu Dafu, Guo Moruo et Jiang Guangci). L'essai critique sur Lu Xun est traduit par Li Tchang-chain (Li Changshan 李长山). Voir Tchien Hsing-tsoun, « Les écrivains contemporains chinois. Lou Hsin », *La Politique de Pékin*, n° 38, 1932, p. 1090-1092 ; n° 39, 1932, p. 1126-1129 ; n° 40, 1932, p. 1159-1160 ; n° 41, 1932, p. 1193-1194 ; n° 42, 1932, p. 1225-1226 ; n° 43, 1932, p. 1254-1255.

⁸ Tchien Hsing-tsoun, « Les écrivains contemporains chinois. Lou Hsin », n° 38, 1932, p. 1092.

sombre en entraînant les jeunes avec lui, dans une obscurité individualiste «sans esprit de s'accommoder au groupe¹ ». Si Lu Xun devient un écrivain de renom, ajoute Qian Xingcun, «c'[est] une chose bien facile à prévoir. Car son œuvre convient au goût des lecteurs chinois. Elle a profité de la faiblesse du caractère du peuple chinois. De plus, elle a été traduite en des langues étrangères, ses élèves lui font de la publicité sa situation de professeur attire beaucoup l'attention et tout cela n'est pas sans importance. Surtout, le fait qu'une nouvelle soit traduite en d'autres langues semble bien extraordinaire² ». *La véritable histoire d'Ah Q* attire particulièrement l'attention du critique. Jugeant qu'elle est écrite dans « un style superficiel et piquant et qui n'a pas de pensée politique³ », il proclame la mort de l'époque de Ah Q, puisque les laboureurs chinois «ne sont plus si simples qu'[à cette époque], ils ont [dorénavant] une organisation serrée et une connaissance relative de la politique ; [...] leur caractère révolutionnaire s'est affermi, ils résistent aux possesseurs de la terre et prennent part à la révolution⁴ ». Les attaques personnelles mêlées aux critiques venimeuses laissent percevoir la ferveur de la propagande révolutionnaire.

Peu de temps après, en 1929, les écrivains gauchistes cessent de critiquer Lu Xun suite aux recommandations du Parti communiste chinois. D'où l'amorce de tentative de la récupération de l'écrivain :

创造社、太阳社和鲁迅先生的论战[...]是不正确的。现在应该集中火力，把冒头对准国民党。鲁迅先生是五四以来很进步的老前辈，在青年中影响很大。[...]你们批评他，从原则上讲是不对的，应该争取他、团结他。如果他与我们共产党合作，那力量就更大了。⁵

[Les polémiques déclenchées par les groupes *Création* et *Soleil* avec Monsieur Lu Xun [...] sont incongrues. À l'heure actuelle, il faut concentrer la puissance de feu contre le Guomindang. Monsieur Lu Xun est un devancier progressiste depuis le 4 mai, il exerce une grande influence sur la jeunesse. [...] En principe, il n'est pas correct que vous le critiquiez ; tâchons de le gagner et le rallier. S'il veut coopérer avec le Parti communiste, notre puissance s'accroîtra encore davantage.]

Lu Xun, de son côté ne refuse pas de se rapprocher des communistes pour plusieurs raisons. L'une d'entre elles est que, « stupéfait par le sang versé » après le coup de force anti-communiste de Chiang Kai-chek en 1927, il prend le parti de l'humanisme et fait preuve d'une sympathie pour les opprimés et les rebelles, en l'occurrence les communistes. Les polémiques virulentes avec les écrivains gauchistes «obligent⁷ » Lu Xun à découvrir les théories marxistes dans la littérature de l'URSS. En traduisant les ouvrages des théoriciens de l'URSS, l'écrivain

¹ *Id.*, n°41, 1932, p. 1193.

² *Id.*, n°40, 1932, p. 1160.

³ *Id.*, n°39, 1932, p. 1129.

⁴ *Ibid.*

⁵ Wang Xirong 王锡荣, *Lu Xun shengping yi'an* 鲁迅生平疑案 [Les affaires obscures dans la vie de Lu Xun], Shanghai, Shanghai cishu chubanshe, 2002, p. 166.

⁶ Lu Xun, «Introduction à *Triples loisirs* », *op. cit.*, p. 165.

⁷ *Id.*, p. 167 : «Il me faut remercier le Cercle Création : il m'a "obligé" à lire de la critique littéraire scientifique, qui est venue clarifier plusieurs questions demeurées sans réponse en dépit de tout ce qui a été écrit sur l'histoire de la littérature. Grâce à cela, j'ai traduit *Théorie de l'art* de Plekhanov, pour redresser la croyance unilatérale dans l'évolutionnisme que j'avais défendue, et que d'autres ont défendue à cause de moi ».

cherche également à sortir de ses « errances » depuis la dissolution du groupe de *Nouvelle Jeunesse* : cette orientation n'est pas sans rappeler l'époque où le jeune Lu Xun se mettait à traduire les écrivains russes suite à l'échec du projet de la revue *Renaissance*.

Bien qu'il devienne sympathisant communiste, comme d'ailleurs beaucoup d'écrivains en Chine ou en Occident à l'époque (on songe par exemple à Romain Rolland, André Gide, etc.), Lu Xun s'oppose à tout autoritarisme politique et refuse par principe de renoncer à son indépendance critique vis-à-vis des « systèmes ». À l'occasion de la réunion inaugurale de la Ligue des écrivains de gauche, il avertit les écrivains enflammés par la révolution qu'il est très facile pour « les socialistes de salon » qui « nourrissent des rêves romantiques au sujet de la révolution » de se sentir « désabusés après un contact plus étroit ou quand une révolution est en marche¹ ». Le scepticisme de l'écrivain ne se révèle pas moins au sujet du devenir du Parti communiste chinois, lequel attire un grand nombre d'écrivains qui s'en rapprochent :

Ce que disaient les écrivains auparavant, les hommes politiques révolutionnaires l'avaient alors approuvé. Mais après le succès de la révolution, les hommes politiques remettront en œuvre toutes les vieilles méthodes qu'utilisaient leurs ennemis de naguère. Pour les écrivains, toujours inévitablement insatisfaits, cela signifie qu'ils seront de nouveau nécessairement écrasés ou bien qu'on leur coupera la tête².

C'est ce qu'entend Lu Xun par « les chemins divergents de la littérature et du pouvoir politique ». Dans une lettre à Cao Juren en 1934, il réitère ce constat : « Si par chance je vis jusqu'au jour où le Guomindang sera chassé du pouvoir, je devrai porter un gilet rouge pour balayer les rues de Shanghai³ ». La plaisanterie de l'écrivain s'avère être une prophétie : pendant maints mouvements gauchistes sous le régime maoïste, les intellectuels chinois sont envoyés balayer les toilettes et les rues⁴ ; parmi lesquels Ba Jin 巴金, Zhang Tianyi 张天翼 et Caoyu 曹禺, trois des seize porteurs de cercueil de Lu Xun. Malheureusement, ou plutôt heureusement, Lu Xun meurt en 1936, une date qui marque également le point de départ de sa

¹ Lu Xun, « Réflexions sur la Ligue des écrivains de gauche », *Œuvres choisies*, vol. III, *op. cit.*, p. 94. Dans une lettre à Zhang Tingqian, Lu Xun lui confie son impression après la réunion de la Ligue : (此次又应青年之请, [...] 又加入左翼作家联盟, 于会场中, 一览了荟萃于上海的革命作家, 然而以我看来, 皆茄花色, 于是不佞势又不得不有作梯子之险, 但还怕他们尚未必能爬梯子也。哀哉! [Cette fois, invité par les jeunes, [...] je participe à la Ligue des écrivains de gauche. Dans la salle de conférence, j'ai fait connaissance avec les écrivains révolutionnaires réunis à Shanghai ; à mes yeux, ils sont tous revêtus de la couleur des fleurs d'aubergine [une expression dialectale de Shaoxing : quelque chose de décevant. Note de l'auteur Guo]. Ceci dit, je risque de nouveau de n'être qu'un marchepied, bien que je doute qu'ils ne puissent même pas s'en servir. Hélas !]. Voir Lu Xun, « Zhi Zhang Tingqian 致章廷谦 » [Lettre à Zhang Tingqian] (27/03/1930), *LXQJ*, vol. XII, p. 126.

² Lu Xun, « Les chemins divergents de la littérature et du pouvoir politique », traduit par Sebastian Veg, in Lu Xun, *Errances*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, collection « Versions françaises », 2004, p. 283-284.

³ Lu Xun, « Zhi Cao Juren 致曹聚仁 » [Lettre à Cao Juren], (30/04/1934), *LXQJ*, vol. XVI, p. 135 : 倘当崩溃之际, 竟尚幸存, 当乞红背心扫上海马路耳。Une anecdote que Zhou Haiying, fils de Lu Xun, récite dans *Lu Xun yu wo qishi nian* 鲁迅与我七十年 [Lu Xun et moi : soixante-dix ans] semble confirmer l'hypothèse de Lu Xun : en 1957, Luo Jinan 罗稷南 pose une question à Mao Zedong lors d'une causerie à Shanghai : comment Lu Xun aurait été s'il vivait aujourd'hui encore ? Après un moment de réflexion, Mao répond : « À mon avis, soit il continuerait à écrire en prison, soit il comprendrait les intérêts et cessait d'écrire. Voir Zhou Haiying 周海婴, *Lu Xun yu wo qishi nian* 鲁迅与我七十年 [Lu Xun et moi : soixante-dix ans], Shanghai, Wenhui chubanshe, 2006, p. 318-319.

⁴ Voir Yang Jiang 杨绛, *Six récits de l'école des cadres*, préface de Qian Zhongshu, traduit du chinois par Isabelle Landry et Zhi Sheng, Paris, Christian Bourgois, collection « Bibliothèque asiatique », 1983, p. 41.

sacralisation par le Parti communiste et de sa diabolisation par le Guomindang, le parti adverse¹. Cela révèle clairement l'engagement politique de l'écrivain. Ironiquement, Lu Xun prévoit d'ê à le destin tragique qui l'attend : «le malheur d'un écrivain, c'est qu'après sa mort, une fois ses paroles et ses actes oubliés, des ineptes prétendent être de ses amis et affirment ceci ou cela, pour se faire un nom ou de l'argent, en se servant du cadavre comme d'un marchepied pour parvenir au profit et à la renommée² ».

Le 19 octobre 1937, un an après sa mort, Lu Xun est considéré comme «un bolchevique hors du Parti »et «le sage dans la Chine moderne à l'instar de Confucius, le sage dans la Chine féodale³ » par Mao Zedong, alors président de la Commission militaire du Parti communiste. Ces étiquettes posthumes ne sont pas sans rappeler un essai de l'écrivain intitulé *Confucius et la Chine d'aujourd'hui*. Dans cet article écrit en 1935, Lu Xun constate qu'«il peut être affirmé que le sage connut un sort plus favorable après sa mort. Il ne pouvait plus pontifier et de nombreuses autorités se mirent à le disculper de toutes les manières possibles, jusqu'à le placer à des hauteurs vertigineuses⁴ ». La ressemblance entre Lu Xun et Confucius consiste moins dans le fait d'être de «grands sages » que dans celui de subir le même sort : être tué par l'éloge. Le titre que Mao Zedong lui décerne dans *La démocratie nouvelle* en 1940 atteint un point culminant :

Lou Sin est le porte-drapeau le plus glorieux et le plus intrépide de cette nouvelle force culturelle. Commandant en chef de la révolution culturelle chinoise, il est grand non seulement comme homme de lettres, mais encore comme penseur et révolutionnaire. [...] Lou Sin représente sur le front culturel l'écrasante majorité du peuple ; il est le héros national le plus lucide, le plus courageux, le plus ferme, le plus loyal et le plus ardent qui ait jamais livré assaut aux positions ennemies. La voie dans laquelle il s'est engagé est celle de la nouvelle culture du peuple chinois⁵.

Cette assertion demeure officielle sur laquelle tous les critiques doivent s'appuyer pendant un demi-siècle en Chine. Elle passe sous silence non seulement la complexité et les contradictions de l'écrivain, mais la diversité idéologique qui se développe depuis le début du XX^e siècle. Le Mouvement pour la Nouvelle culture est défini, de ce fait, comme un préalable nécessaire pour la popularisation du communisme, ce qui fait du Parti communiste chinois l'héritier légitime du renouveau national.

Merle Goldman, dans *The Political Use of Lu Xun in the Cultural Revolution and After*, remarque non sans raison :

Like the traditional Chinese dynasties, the Chinese Communist Party has often used famous figures for its own political purposes. And, more than any other person in the twentieth century, perhaps, the Party has used the prestige of China's preeminent modern writer, Lu Xun, for a

¹ Après avoir perdu la Seconde Guerre civile chinoise (1945-1949) contre les communistes, le Guomindang s'installe à Taiwan. Les œuvres de Lu Xun y furent donc interdites jusqu'à la fin des années 1980.

² Lu Xun, « À la mémoire de Wei Suyuan », *Œuvres Choisies*, vol. IV, *op. cit.*, p. 64.

³ Mao Zedong, « Lun Lu Xun 论鲁迅 » [De Lu Xun], *Mao Zedong wenji* 毛泽东文集 [*Œuvres complètes de Mao Zedong*], vol. II, Beijing, Renmin chubanshe, 1993, p. 43.

⁴ Lu Xun, « Confucius et la Chine d'aujourd'hui », *Œuvres choisies*, vol. IV, *op. cit.*, p. 182.

⁵ Mao Tsé-toung, « La démocratie nouvelle », *op. cit.*, p. 398.

wide variety of political, ideological, and factional purpose. Since Lu Xun died in October 1936 his life and work have been reinterpreted over and over again to legitimize the various mutations in Party policy¹.

[Comme les dynasties chinoises traditionnelles, le Parti communiste chinois a souvent utilisé des personnages célèbres pour ses propres fins politiques. Et, plus que toute autre personne dans le XX^e siècle, peut-être, le Parti a utilisé le prestige de l'écrivain moderne par excellence de la Chine, Lu Xun, pour une grande variété d'objectifs politiques, idéologiques ainsi que pour des intérêts de factions. Depuis que Lu Xun est décédé en Octobre 1936, sa vie et son œuvre ont été interprétées maintes fois pour légitimer les différentes mutations de la politique du Parti.]

Ainsi, les œuvres de Lu Xun, notamment ses essais polémiques, sont interprétées et exploitées de manière abusive² pour satisfaire aux besoins idéologiques du moment ; l'écrivain lui-même se voit affublé de titres variés selon le changement de situation politique. Si bien qu'il devient, pendant la Révolution culturelle lors de laquelle le culte de Mao atteint son paroxysme³, «un simple soldat du parti [qui] vou[e] une immense vénération et une affection sans borne au président Mao⁴ ».

De surcroît, la Révolution culturelle revendique, du moins dans ses propagandes officielles, la poursuite des luttes antiféodales en faisant table rase de toutes les «vieilles traditions féodales » : vieilles idées, vieille culture, vieilles mœurs et vieilles coutumes (*jiu sixiang* 旧思想 *jiu wenhua* 旧文化 *jiu fengsu* 旧风俗 *jiu xiguan* 旧习惯). Cette entreprise de liquidation de la tradition n'est pas sans rappeler le mouvement pour la Nouvelle culture au début du siècle qui fustigeait violemment le Confucianisme et réévaluait toutes les valeurs traditionnelles. Du fait de cette ressemblance, plusieurs historiens situent la Révolution culturelle dans le prolongement historique de l'époque du 4 mai, dont Lin Yü-sheng qui dit :

¹ Merle Goldman, «The Political Use of Lu Xun in the Cultural Revolution and After », in Leo Ou-fan Lee (dir.), *Lu Xun and his legacy*, op. cit., p. 180.

² Citons quelques faits pour que le lecteur puisse se faire une idée sur les «manières abusives » dans l'interprétation des œuvres de Lu Xun. Tous les recueils des *Citations de Lu Xun* compilés pendant la Révolution culturelle portaient sur la couverture des titres tels que «Aimons le Parti communiste, aimons le Président Mao », «Les classes et les luttes des classes », «Soutenir les luttes des jeunes » ou «L'Art des rébellions ». Comme si Lu Xun pouvait prévoir une telle Révolution culturelle de son vivant. Les phrases extraites de ses œuvres sont destinées à faire l'éloge du mouvement de «la réforme des pensées idéologiques des intellectuels » ou pour renforcer «la lutte contre Zhou Yang et ses semblables ». On n'hésitait pas à dénaturer ou altérer les citations à des fins idéologiques. Dans la *Préface* du recueil *Cris*, Lu Xun écrit : «Comme c'étaient des cris, il fallait bien obéir aux ordres des guerriers... ». Les «guerriers »qui renvoient aux réformateurs de la Nouvelle culture ont été consciemment détournés en «le Parti communiste ». Un autre exemple concerne *Réponse à la revue Grande Ourse* : l'article contient huit conseils pour la création littéraire dont deux ont été supprimés dans les recueils compilés. Ils sont : «Lire les nouvelles de l'étranger, notamment celles de l'Europe de l'Est et l'Europe du Nord, et aussi des œuvres japonaises »; «Ne jamais croire aux soi-disant critiques chinois, mais on peut lire des critiques étrangers fiables ». Le premier conseil est supprimé parce que les pays de l'Europe de l'Est étaient alors proches de l'URSS avec qui la Chine était brouillée et que les œuvres japonaises étaient interdites ; le deuxième parce qu'il manifeste une attitude «servile » à l'égard des «choses étrangères », attitude très critiquée à l'époque. Voir Yan Jingming 阎晶明, «“Lu Xun yanlun” de shidai laoyin “鲁迅言论”的时代烙印 » [L'empreinte de l'époque dans les «Citations de Lu Xun »], *Zhonghua dushubao* 中华读书报 [Hebdomadaire de lecture en Chine], le 15/03/2000.

³ En 1966, la première année de la Révolution culturelle, Zhou Enlai résume le nouveau principe directeur selon lequel vont agir tous les dirigeants du Parti : «Tout ce qui concorde avec la “pensée Mao Zedong” est juste, tout ce qui ne concorde pas avec elle est faux ». À la fin de 1966, l'ensemble de la Chine semblait marcher au pas de Mao. Voir Philip Short, *Mao Tsé-toung*, traduit de l'anglais par Colette Lahary-Gautié Paris, Éditions Fayard, collection «Les géants du XX^e siècle », 2013, p. 481.

⁴ Hsiu Kouang-ping, «La lumière de la pensée de Mao Tsé-toung éclaire Lou Sin », in *À la mémoire de Lou Sin, notre précurseur dans la Révolution culturelle*, Beijing, Éditions en Langues étrangères, 1966, p. 36.

It is by no means fortuitous that the calls for “cultural revolution”, which were so dominant in the May Fourth era, have been heard again during the history of the People’s Republic, and most dramatically in the “Great Proletarian Cultural Revolution” of 1966-69. [...] For expressions of cultural iconoclasm in the decades which followed took the antitraditionalism of the May Fourth period as their points of departure¹.

[Il n’est nullement fortuit que les appels à la « révolution culturelle », si dominants à l’époque du 4 mai, aient été à nouveau entendus au cours de l’histoire de la République populaire, et plus considérablement pendant la « Grande Révolution Culturelle Proletarienne » de 1966 à 69. [...] Parce que les expressions de l’iconoclasme culturel dans les décennies suivantes ont pris l’antitraditionalisme du 4 mai comme leurs points de départ.]

Il en résulte que Lu Xun, artisan majeur du mouvement pour la Nouvelle culture, a été davantage récupéré pendant la Révolution culturelle comme « un mot qui représentait la vérité éternelle et la révolution éternelle² ». Pendant cette période chaotique, il est, pour ainsi dire, l’un des rares écrivains autorisés en Chine. Yu Hua se souvient : « La Révolution culturelle a été un désert pour les Lettres. Les manuels scolaires de chinois étaient les seuls lieux où l’on sentait encore passer un souffle de littérature. Encore que, de l’école primaire à l’école secondaire, ils ne continssent que les œuvres de deux écrivains : les nouvelles, les textes en prose et les essais polémiques de Lu Xun, et les poèmes de Mao Zedong. Quand j’étais en première année d’école primaire, je croyais naïvement qu’il n’y avait au monde qu’un seul écrivain, Lu Xun, et un seul poète, Mao Zedong³ ». Dans un contexte de surpolitisation, le statut de quasi monopole de Lu Xun pendant les années 1950-1970 laissera une forte empreinte dans la traduction de ses œuvres, notamment dans le circuit d’exportation et de promotion littéraire.

2.2 La France et la Chine : une reconnaissance sous contrainte

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale se met en place une nouvelle configuration des relations internationales : les anciennes puissances coloniales cèdent la place aux deux superpuissances, les États-Unis et l’URSS, autour desquelles se constituent deux blocs caractérisés politiquement et géographiquement. Le partage géopolitique du monde en deux camps opposés modifie considérablement le mode d’échanges culturels entre la France et la

¹ Lin Yu-sheng, *The Crisis of Chinese Consciousness: Radical Antitraditionalism in the May Fourth Era*, Madison, University of Wisconsin Press, 1979, p. 3-6. Cette idée est contestée par d’autres chercheurs, tel que Yan Jiaya 严家炎. Ce dernier souligne que la ressemblance des deux « révolutions » n’est que superficielle ; puisque la Révolution culturelle n’a de culturel que le nom, elle est en réalité un trouble politique. Voir Yan Jiaya, « “Wusi” “quanpan fan chuantong” wenti zhi kaobian “五四” “全盘反传统” 问题之考辨 » [L’investigation et la différenciation sur « l’aspect antitraditionnel radical du 4 mai »], *Shiyu manbi 史余漫笔 [Essais après la lecture de l’histoire]*, Beijing, Sanlian shidian, 2009, p. 125-126. Du fait de l’accès très limité des archives sur la Révolution culturelle, les recherches sur ce bouleversement politique en Chine continentale sont restreintes et la publication très contrôlée. Cependant, les chercheurs étrangers et les chercheurs chinois d’outre-mer ont différentes opinions sur la cause de la Révolution culturelle, en voici les trois principales : 1. Mao Zedong déclenche la Révolution culturelle puisque qu’il insiste sur la nécessité d’une société idéale (Victor C. Funnell) ; 2. La Révolution culturelle est imputée aux luttes pour le pouvoir (Simon Leys) ; 3. La Révolution culturelle est causée directement par les luttes pour le pouvoir qui provenaient de la divergence politique entre les dirigeants du parti, représentés par Mao Zedong et Liu Shaoqi (Gargi Dutt et Vidya Prakash Dutt). Voir Xu Youyu 徐友渔, « Xifang xuezhe dui zhongguo wengge de yanjiu 西方学者对中国文革的研究 » [Les études sur la Révolution culturelle chinoise menées par les chercheurs occidentaux], in Liu Qingfeng 刘青峰 (dir.), *Wenhua dageming : shishi yu yanjiu 文化大革命：史实与研究 [La Révolution culturelle : les faits et les recherches]*, Hongkong, The Chinese University Press, 1996, p. 499-503.

² Yu Hua, « Lu Xun », *op. cit.*, p. 135.

³ *Id.*, p. 134.

Chine, qui appartiennent à des camps idéologiquement opposés. Les conséquences de la Seconde Guerre mondiale ont influé profondément sur les études sinologiques et les études luxuniennes en France. D'une part, les échanges littéraires entre la France et la Chine ont été largement perturbés, du fait notamment des relations diplomatiques « anormales » des deux pays ; d'autre part, elles ont contribué à la politisation de l'espace littéraire international qui subit une pleine redéfinition. Les études et la traduction des œuvres de Lu Xun, qui ne se dévoilent que timidement dans les années antérieures, revêtent de nouvelles particularités durant la période d'après-guerre et un peu plus tard, celle du mouvement maoïste.

2.2.1 1949-1963 : les prémices des échanges culturels entre les deux pays

Lors de la proclamation de la République populaire de Chine (ci-après abrégée en RPC), la France se montre hésitante à poursuivre ses contacts avec les nouvelles autorités chinoises. Étant donné que la Chine apporte son aide au Viêt Minh en Indochine, la France opte pour le soutien des nationalistes à Taiwan : le fossé entre les deux pays se creuse davantage. La rupture entre Paris et Pékin, un des résultats de la guerre froide, interrompt brusquement toutes les relations officielles : le colonel Jacques Guillerma, alors attaché militaire, quitte son poste en janvier 1951 et Charles Malo ferme le dernier consulat, à Tianjin, fin 1952¹. L'hostilité et le refus de reconnaissance mettent un frein aux dialogues officiels à tous les niveaux, aussi bien institutionnels et culturels que littéraires et intellectuels. Toutefois, malgré la coupure diplomatique, des relations informelles se poursuivent pendant plus d'une décennie, et ce, grâce notamment à la création de l'Association des Amitiés franco-chinoises (AAFC) en 1954, liée alors au Parti communiste français². Étroitement contrôlée par les cercles communistes, cette organisation met en place des « missions culturelles » à destination de la Chine. Elle a pour objectif initial d'« œuvrer à l'établissement de relations diplomatiques entre les deux pays à une époque où la Chine était soumise à un blocus de la part d'une partie des pays occidentaux non socialistes et n'était pas assez connue des Français³ ». C'est ainsi que l'association assure le patronage de plusieurs revues, dirigées par des sinologues et amis de la Chine, telles que les *Cahiers franco-chinois* dans lesquels sont publiées trois nouvelles de Lu Xun en 1960 et 1961.

Hormis l'encouragement à la création d'associations de sympathisants, le nouveau régime chinois veut, par le truchement de la diffusion à l'étranger de revues de propagande, « faire

¹ Jacques Dumasy, *op. cit.*, p. 265.

² Alain Caporossi, secrétaire général de la Fédération des Associations franco-chinoises, précise la composition de l'AAFC : « Dans le contexte de l'époque, on peut dire que l'AAFC était constituée de deux groupes, tous deux attachés à la préservation de la paix : les gaullistes et les communistes. Ces deux groupes avaient peu en commun, sinon le fait de considérer que la France devait avoir une politique étrangère indépendante de celle des États-Unis. Bien sûr, les membres de l'association n'étaient pas automatiquement liés à un groupe politique, l'AAFC regroupait également par sympathie ou par curiosité de nombreuses personnes intéressées par la Chine et sa culture ». Voir le reportage spécial : « Incroyable : De Gaulle enfin en visite en Chine ! », http://www.chinatoday.com.cn/french/Reportage/article/2014-08/28/content_637451.htm, consulté le 9 septembre 2014.

³ *Ibid.*

connaître la Chine nouvelle au monde¹ », en montrant ses efforts et exploits dans les domaines économique, industriel, social et éducatif. L'esprit révolutionnaire et égalitariste dont fait preuve la nouvelle Chine n'échappe pas à certains Français intéressés par cette utopie tiers-mondiste. À partir des années 1950, le gouvernement chinois organise régulièrement des voyages politiques à l'occasion de la fête nationale (le 1^{er} octobre) et de la fête de la création de l'Armée populaire de libération (le 1^{er} août). Les voyageurs qui prennent le chemin de Pékin «font partie de l'intelligentsia et jouissent d'une certaine notoriété dans le domaine politique, littéraire et scientifique, condition sine qua non pour obtenir le statut d'invité officiel des autorités chinoises² ». Nombre d'intellectuels, y compris des communistes, compagnons de route, journalistes, écrivains et universitaires, sont invités par Pékin pour visiter des usines, des écoles et des communes populaires modèles³. De retour en France, les sympathisants idéologiques publient des récits de voyage à tonalité généralement favorable et enthousiaste, malgré quelques craintes et soupçons qui se mêlent aux sentiments d'admiration.

Sur la liste des invités français à l'occasion du VI^e anniversaire de la RPC en 1955 figurent Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre. Leur séjour de quarante-cinq jours donnera deux résultats importants : un dossier spécial contenant quatre nouvelles de Lu Xun publié dans la revue *Les Temps modernes* qui se prononce en faveur de l'engagement politique dès son premier numéro⁴, et un témoignage *La Longue marche : essai sur la Chine*⁵ signé par Simone de Beauvoir. Dans le cinquième chapitre de l'ouvrage, l'auteur s'intéresse à divers aspects de la culture chinoise : l'idéologie, la littérature, la réforme de l'écriture, le théâtre, les arts plastiques, l'artisanat, la médecine chinoise et les sciences. La bienveillance qu'elle montre pour le nouveau régime n'empêche pas un regard critique. Simone de Beauvoir passe en revue, s'appuyant sans doute sur des matériaux de seconde main, l'évolution de la littérature chinoise depuis l'époque du 4 mai jusqu'à « la campagne des Cent fleurs » proclamant assurer « la liberté de la pensée dans les domaines de la littérature, des arts, de la recherche scientifique⁶ » sous la direction du Parti communiste. L'écrivaine consacre de longues pages à Lu Xun puisqu'« il incarne cette intelligentsia qui de 1917 à 1936 forgea la langue et la littérature modernes et les mit au service de la révolution⁷ ». Eu égard à l'ignorance complète de la langue

¹ Denise Ly-Lebreton, *La Quête de la Jeunesse*, Beijing, Éditions en Langues étrangères, 1988, p. 155.

² Ieme van der Poel, *Une révolution de la pensée : maoïsme et félinisme à travers Tel Quel*, *Les Temps modernes et Esprit*, Amsterdam, Rodopi, collection «Faux titre », 1992, p. 56-57.

³ Citons parmi eux Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Armand Gatti, Michel Leiris, René Dumont, Chris Marker, Jean Lurçat, Paul Ricœur, Edgar Faure, Claude Morgan, Claude Roy, René Étiemble, Jean Chesneaux, Lucien Bodard, Gérard Philipe, etc.

⁴ Dans le premier numéro de la revue, Jean-Paul Sartre écrit : «L'écrivain est *en situation* dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire, dira-t-on. Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? » Voir Jean-Paul Sartre, «Présentation », *Les Temps modernes*, n°1, octobre 1945, p. 5.

⁵ Simone de Beauvoir, *La Longue marche : essai sur la Chine*, Paris, Gallimard, 1957.

⁶ *Id.*, p. 313.

⁷ *Id.*, p. 284.

chinoise de l'auteur, il faut souligner le scrupule et la perspicacité dans sa présentation de l'écrivain, non seulement agrémentée d'abondantes citations, mais aussi assortie de critiques pertinentes. Ainsi exprime-t-elle les impressions sur l'art de Lu Xun :

Les Chinois le comparent à Gorki ; à mon avis, il s'apparente bien davantage à Tchekov. [...] Ses héros apparaissent d'ordinaire dans une sorte de clair-obscur. Il y a souvent — comme chez Tchekov — un narrateur, qui est supposé être l'auteur lui-même, et qui assiste du dehors aux événements : ceux-ci lui échappent en partie et ils tirent leur épaisseur de ce demi-mystère. [...] Cela ne signifie pas que la subjectivité soit absente de ses œuvres ; loin de là ; les situations paraissent intolérables parce qu'on sent à chaque instant la présence de la conscience qui les vit ; on pourrait dire au contraire que chez Lou Sin la subjectivité est partout. C'est une des divergences fondamentales qui le séparaient avant 1930 de la littérature dite prolétarienne. La prétendue objectivité du réalisme socialiste ne pouvait pas le satisfaire ; pour lui, prendre conscience du monde ne se réduisait pas simplement à le refléter¹.

En effet, dès le lendemain de l'instauration communiste, Lu Xun jouit d'un prestige énorme, son nom et son portrait ne laissent pas indifférents les voyageurs qui connaissent la Chine des années 1950 et qui, d'une manière ou d'une autre, le font connaître auprès du public français.

Les commentaires des sinophiles français sur Lu Xun sont accompagnés de quelques rares études académiques : à part la biographie de l'écrivain rédigée en français par Berta Krebsová, une universitaire tchécoslovaque politiquement prédisposée, le sinologue Robert Ruhlman, alors professeur de chinois à l'École des Langues Orientales, présente au public « Les nouvelles de Lou-siun » au cours d'une série d'émissions culturelles consacrées à la Chine par la Radiodiffusion française de novembre 1954 à juillet 1955. Les causeries, parmi lesquelles celle de R. Ruhlmann, sont publiées sous le titre *Aspects de la Chine* en 1959. R. Ruhlmann s'intéresse d'abord à la naissance de la vocation littéraire du « plus grand écrivain chinois de l'entre-deux-guerres² » avant de faire découvrir le talent et le style du nouvelliste : « Dans le cadre certes limité de morceaux dont la longueur est en moyenne de dix et au maximum de vingt pages (sauf A. Q., beaucoup plus développé), Lou-siun déploie des dons incomparables et un art consommé. Psychologue clairvoyant et moraliste sans illusions, servi par un style énergique, coloré, étincelant d'humour, il a des mots à l'emporte-pièce et une ironie froide qui frappe juste et sans pitié³ ».

Pendant cette période, la traduction de l'œuvre de Lu Xun et de la littérature chinoise moderne se révèle restreinte et marginalisée. Pourtant, elle ne tarde pas à connaître un développement rapide quand les sinologues prennent enfin la relève suite à l'établissement des relations diplomatiques entre les deux pays.

¹ *Id.*, p. 287.

² Robert Ruhlmann, « Les Nouvelles de Lou-siun » in E. Balazs, H. Bernard-Maire, P. Demiéville, V. Elisseeff, *et al.*, *Aspects de la Chine : Langue, histoire, religions, philosophie, littérature, arts*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 617.

³ *Id.*, p. 622.

2.2.2 1964-1980 : le courant maoïste en France

Le 27 janvier 1964, un bref communiqué est publié simultanément à Pékin et à Paris annonçant l'établissement des relations diplomatiques entre la France et la Chine, deux pays cherchant à sortir de la bipolarisation de la scène internationale pour acquérir l'autonomie. Quatre jours après l'annonce officielle, le général de Gaulle souligne, au cours d'une conférence de presse, que «la masse propre à la Chine, sa valeur et ses besoins présents, la dimension de son avenir, la font se révéler de plus en plus aux intérêts et aux soucis de l'univers tout entier. Pour tous ces motifs, il est clair que la France doit pouvoir entendre directement la Chine et aussi s'en faire écouter¹ ». Parmi les États occidentaux, la France acquiert, dû à la reconnaissance de la RPC voulue et portée par le général de Gaulle, une présence privilégiée en Chine à maints égards : «Des dizaines d'«experts» français sont envoyés en Chine pour y enseigner le français (surtout utile à la Chine pour sa politique en Afrique francophone) et apporter au pays l'aide scientifique et technique dont il a besoin. De jeunes chercheurs y entreprennent des études qui redonneront bientôt tout son lustre à la sinologie française² ». En effet, avec les coopérations et les échanges entre les deux pays, les études chinoises ouvrent une nouvelle page sachant que les étudiants français inscrits dans les cours de chinois n'ont jamais été aussi nombreux :

Au XIX^e siècle, l'enseignement sinologique ne disposait en France que de deux chaires [...] celle du Collège de France (créée en 1814) et celle de l'École des Langues orientales (créée en 1843), l'une de niveau savant et érudit, l'autre d'ordre plus pratique. Les étudiants qui suivaient ces enseignements étaient peu nombreux. À l'École des Langues orientales, il n'y en avait qu'une vingtaine à la fin du siècle passé ; un peu plus tard, quand j'ai fait mes études pendant la première guerre mondiale, ils étaient moins nombreux encore : on les aurait comptés sur les doigts des deux mains dans toute la France. Cela a changé : il y a maintenant [1966, soit la date du discours. Note de l'auteur Guo] plus de deux cents élèves inscrits au cours de chinois de l'École des Langues orientales. Pour répondre au progrès des études chinoises, toutes sortes d'institutions, de centres d'enseignement et de moyens de travail sont venus s'ajouter à ce qui existait naguère³.

De nouvelles perspectives s'ouvrent en matière d'études sinologiques : les sinologues français peuvent enfin prendre le relais des missionnaires et des étudiants chinois dans le domaine de la traduction et de l'étude de la littérature chinoise moderne, terrain alors quasi vierge. Mais cet essor des études chinoises a immédiatement subi des répercussions politiques croissantes. Isabelle Rabut constate que «les malheurs des temps ont voulu que cet intérêt naissant coïncide avec la fermeture idéologique de la Chine et avec la vague du maoïsme, de sorte que s'[est] imposée, au début des années 1980, une image de la littérature moderne réduite, dans le meilleur des cas, à un panthéon de quatre ou cinq auteurs⁴ ». Si la traduction des œuvres de Lu Xun, visiblement privilégiée au détriment des autres écrivains, s'explique d'une part par

¹ Charles de Gaulle, «Extrait de la conférence de presse du 31 janvier 1964 » cité dans Jacques Dumasy, *op. cit.*, p. 8.

² Muriel D'Arrie, *France-Chine : quand deux mondes se rencontrent*, *op. cit.*, p. 80.

³ Paul Demiéville, «Aperçu historique des études sinologiques en France » *op. cit.*, p. 90.

⁴ Isabelle Rabut, «Un siècle de littérature chinoise moderne dans le miroir de la traduction française », *Arts Livres*, URL : <http://artslivres.com/ShowArticle.php?Id=3>, consulté le 9 décembre 2014.

l'exportation du pays de départ, comme nous l'avons démontré plus haut, d'autre part elle est indissociable du terreau fertile du maoïsme du pays d'accueil. L'enthousiasme de la traduction de Lu Xun correspond dans une large mesure à la ferveur du maoïsme qui fut décrit (contredisant largement la réalité historique) essentiellement comme antidogmatique et antiautoritaire¹. Certes, le culte que les intellectuels vouent à la Chine est lié étroitement au déclin du stalinisme et au courant tiers-mondiste de l'époque ; mais Claude Cadart souligne non sans raison qu'il est le résultat conjoint de quatre facteurs :

有两类是纯法国的，就是法国的天主教传统和法国土生的无政府主义传统；其他两类是中法混合的：旧汉学家或更早期仰慕中华文明的法国人士对中国理想美化的传统，以及法国人国家自我中心观念产生对中国活生生现实的无知。²

[Parmi les quatre facteurs, deux sont purement français : la tradition catholique française et la tradition anarchiste d'origine française ; deux autres sont un mélange franco-chinois : la tradition d'embellir et d'idéaliser la Chine chez les anciens sinologues et les admirateurs de la civilisation chinoise ; enfin, l'ignorance de la réalité en Chine produite par l'égoïsme des Français.]

Ex oriente lux. L'adage antique se réincarne dans la Chine de Mao dans laquelle beaucoup d'intellectuels français projettent des rêves politiques et des fantasmes utopiques. Les représentations de la Révolution culturelle entreront en résonance avec les revendications de mai 68, deux ans seulement après le déclenchement de l'événement. Avec la préconisation de l'antibureaucratisme, du mouvement de masse, de l'élimination des trois grandes différences³, ainsi que l'annulation de l'ancien système éducatif, le maoïsme attire profondément les jeunes contestataires français et alimente sans relâche les passions et les projections idéologiques d'un grand nombre d'intellectuels hexagonaux. Il se révèle être le moyen le plus commode pour mettre le doigt sur les dysfonctionnements de la société et pour étancher la soif de renouvellement et de modernité. Christophe Bourseiller nous propose une définition, sommaire mais pleinement légitime, du courant maoïste : « [il s'agit de] la conjonction d'un populisme de gauche, d'un tiers-mondisme militant, d'un antitotalitarisme qui prend le visage de l'antisoviétisme, et d'une volonté naïve d'appliquer en France le modèle chinois⁴ ».

À une époque où les images sur la Chine sont encore rares, ce mystérieux et secret « Autre fondamental de l'Occident⁵ » suscite un intérêt généralisé en France. En témoignent le foisonnement de groupuscules maoïstes, la fréquence des informations et des dépêches sur la Chine dans des journaux de référence tels que *Le Monde*, *Libération* et *Le Nouvel Observateur*,

¹ Maria Antonietta Macciocchi, *De la Chine*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Combats », 1971, p. 548.

² Claude Cadart 高达乐, « Faguo shi maozhuyi de leibie yu xingshuai 1966-1979 法国式毛主义的类别与兴衰 1966-1979 » [La classification et les vicissitudes du maoïsme français 1966-1979], in Liu Qingfeng 刘青峰 (dir.), *Wenhua dageming : shishi yu yanjiu 文化大革命：史实与研究 [La Révolution culturelle : les faits et les recherches]*, op. cit., p. 333.

³ Il s'agit des différences entre les zones urbaines et rurales, l'industrie et l'agriculture, le travail intellectuel et le travail manuel.

⁴ Christophe Bourseiller, *Les maoïstes. La folle histoire des gardes rouges français*, Paris, Points, collection « Points », 2008, p. 435.

⁵ Simon Leys, « L'« exotisme » de Segalen », *Essais sur la Chine*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1998, p. 761.

la création du Centre de documentation sur la Chine contemporaine, la croissance des visites stéréotypées des communistes et des sympathisants de la cause maoïste en Chine, etc. De surcroît, l'engouement pour la Chine se traduit également par le succès foudroyant du *Petit livre rouge* et l'emploi courant du mot chinois *dazibao*, accueilli par *Le Petit Robert* dans la langue française en 1970. Nous ne mentionnons le maoïsme et son impact en France que très rapidement et sans nous y attarder, parce qu'ils ont déjà été étudiés avec précision et posent un problème sensiblement différent de celui que nous voulons aborder.

Le culte pour la Chine de Mao conduit à la traduction et l'étude de Lu Xun, «précurseur de la Révolution culturelle ». Si le *Petit livre rouge*, sous titré «Les Plus Hautes Instructions » (*Zuigao zhishi* 最高指示), sert de bréviaire théorique aux partisans maoïstes, les œuvres de Lu Xun, dont la traduction est particulièrement dense, font l'objet d'appréciations divergentes selon les interprétations politiques propres aux sinologues français. En effet, les études sur Lu Xun ont été effectuées principalement par les sinologues engagés : durant cette époque, la majorité des traductions et des critiques des œuvres de Lu Xun ont été réalisées par Michelle Loi¹, François Jullien, Martine Vallette-Hénery et Pierre Ryckmans, dont les idéologies proclamées sont loin d'être identiques. À leurs études s'ajoutent entre autres la thèse soutenue en 1972 par Jean Charbonnier, missionnaire français en Chine et les articles de Robert Ruhlman, de Joroslav Prusek et de Sandra Marina Carle. Les travaux des sinologues sur Lu Xun sont rejoints par ceux de certains militants gauchistes et maoïstes ignorant la langue chinoise : citons par exemple le montage et la tournée du spectacle adaptée de *La véritable histoire de Ah Q* sous la double plume de Bernard Chartreux et Jean Jourdeuil ; l'adaptation du même récit par Christophe Hein et traduite en français par François Rey ; l'importante traduction des essais de Lu Xun et son introduction volumineuse par Daniel Hamiche. Enfin, il n'est pas sans intérêt de souligner l'apparition successive des traductions de Lu Xun dans la revue *Tel Quel*, sur l'initiative de Philippe Sollers². Autour de celui-ci se rassemblent des idéologues du mouvement maoïste français qui cherchent à lier l'idée d'une révolution dans les Lettres à la Révolution culturelle prônée par Mao Zedong. À cet égard, Philippe Sollers se voit comparé à Lu Xun dans la mesure où ils se sentent tous deux prisonniers de leur propre langue et s'engagent dans une pratique d'avant-garde littéraire : Lu Xun s'applique à s'appropriier la syntaxe occidentale dans la langue parlée tandis que Sollers se laisse tirer vers la langue chinoise classique en réduisant la syntaxe. Jean-Michel Lou mène une analyse comparative de Lu Xun et Philippe Sollers, qui le conduit à

¹ Traductrice inlassable, Michelle Loi publie également de nombreux articles dans des revues spécialisées et généralistes. Citons, entre autres, «D'une image à l'autre », *Le Monde*, 06/10/1972 ; «Luxun, le plus grand écrivain moderne », *La Nouvelle Chine*, n°6, 1972 ; «Luxun après sa mort ou l'histoire des quatre lascars », *Chine* 73, n°4, 1973 ; «Lire Luxun », *Tel Quel*, n°53, 1973 ; «Comment Ah Q vint au monde et le sens de sa mort », *Chine* 74, n°2, 1974 ; «Escroqueries et mandarinale », *Théorie et politique*, n°5, 1975.

² Voir Annexe III, 5 : enquête avec Françoise Paron ; et aussi Michelle Loi, «Lire Luxun », *Tel Quel*, n°53, 1973, p. 49 : «Cet été [...] parce que Philippe Sollers m'avait demandé en juin de donner à *Tel Quel* la traduction de quelques-uns des textes de Luxun «que j'aimais le mieux », j'ai osé ouvrir les premiers des vingt et un volumes de l'œuvre et, comme disent les Chinois, “mordre l'os” ».

conclure qu'« il est probable qu'à l'instar de Simon Leys, [Sollers] ait été frappé par l'admirable figure de rebelle de Lu Xun, fidèle par vents et marées à lui-même et à l'écriture¹ ». La popularité de l'écrivain fait que Lu Xun entre en 1974 dans *La Grande Encyclopédie Larousse* :

Il est évidemment au tout premier rang du mouvement littéraire du 4 mai 1919, dont les deux buts principaux sont de promouvoir la langue parlée comme langue littéraire et de faire de la littérature un instrument au service du redressement de la Chine. [...] Pour son attitude novatrice et surtout pour l'aspect social de son œuvre romanesque, Lu Xun est considéré en Chine comme le plus grand écrivain moderne².

Depuis, le nom de Lu Xun figure dans plusieurs dictionnaires spécialisés et généralistes³. Par rapport aux ouvrages académiques, les dictionnaires constituent un important raccourci pour évaluer la réception de Lu Xun en France. Ils représentent, grâce aux entrées précises et concises, le niveau moyen d'acquisition de savoirs et de connaissances du public. Lu Xun est présenté à cette époque, comme une figure incontournable de la littérature chinoise moderne et comme un écrivain proche du Parti communiste. Si le premier constat ne fait qu'affirmer la thèse des traducteurs de Lu Xun dans la première moitié du XX^e siècle, le second révèle la tendance à transformer l'image d'un Lu Xun écrivain en un Lu Xun pamphlétaire engagé, voire combattant communiste, tendance témoignée par la vague déferlante de la traduction durant cette période. Ce phénomène n'est pas réservé à la France. Dans tous les pays d'Europe et d'Amérique, les considérations politiques revêtent une importance primordiale dans les intérêts portés à la littérature chinoise moderne et à l'œuvre de Lu Xun :

The Western countries paid relatively little attention to the writer and his works before 1949. But once China's literary establishment hailed Lu Xun as a precursor and hero of China's successful revolution, Western sympathizers and critics both began to pay closer attention. The reverberations of China's Great Proletarian Cultural Revolution in 1966 and thereafter extended to leftist circles throughout Europe and America, and adulatory Chinese writings about Lu Xun were either copied or translated by Western would-be cultural revolutionists⁴.

[Les pays occidentaux n'accordaient relativement que peu d'attention à l'écrivain et à ses œuvres avant 1949. Mais dès que la littérature chinoise établie a salué Lu Xun comme un précurseur et héros de la révolution réussie de la Chine, les sympathisants occidentaux et les critiques ont tous commencé à lui accorder plus d'attention. Les répercussions de la Grande Révolution Culturelle Proletarienne en Chine en 1966 se sont étendues par la suite aux milieux de gauche en Europe et en Amérique. Les écrits chinois adulant Lu Xun ont été soit copiés soit traduits par les révolutionnaires culturels occidentaux.]

¹ Jean-Michel Lou, *Corps d'enfance corps chinois — Sollers et la Chine*, Paris, Gallimard, collection « L'infini », 2012, p. 88.

² *La Grande Encyclopédie Larousse*, volume 12, Librairie Larousse, Paris, 1974, p. 7343.

³ Tels que : « LUXUN », *La Grande Encyclopédie Larousse*, volume 12, 1974, p. 7374.

« LUXUN », *Nouvelle Encyclopédie Bordas*, corpus 6, 1985, p. 3142.

« LUXUN », *Grand Dictionnaire des Lettres. Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures. Littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, 1992, p. 928.

« LUXUN », *Le Grand Larousse universel*, 1994, p. 6466.

« LUXUN », *Dictionnaire universel des littératures*, corpus 2, 1994, p. 2136-2137.

« LUXUN », in André Lévy, *Dictionnaire de littérature chinoise*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 209-211.

« LUXUN », *Dictionnaire mondial des Littératures*, 2002, p. 541.

« LUXUN », *Encyclopaedia Universalis*, corpus 13, 2002, p. 987-988.

« LUXUN », *Le Petit Robert des noms propres*, 2003, p. 1267.

⁴ Irene Eber, « The Reception of Lu Xun in Europe and America: The politics of Popularization and Scholarship », *op. cit.*, p. 243.

3. Au tournant du XXI^e siècle : inaugurer une nouvelle page des relations franco-chinoises

En 1978, deux ans après la mort de Mao Zedong, Deng Xiaoping accède définitivement au pouvoir, inaugurant des mutations impressionnantes dans les années futures : les politiques de réforme et d'ouverture conduisent la Chine à une expansion économique et aussi à un recul progressif de l'idéologie marxiste et maoïste. Au-delà des divergences concernant le régime politique, les relations sino-françaises s'ouvrent à de nouveaux horizons et les deux pays se découvrent des affinités à maints égards. La fin de la Révolution culturelle et l'assouplissement du régime communiste permettent à l'approche de la littérature chinoise moderne de faire l'objet d'une lecture « désidéologisée ». En effet, si l'effondrement des idéologies fait tomber Lu Xun du piédestal communiste, l'écrivain a échappé au discrédit que la littérature de gauche a connu après la fin de la Révolution culturelle en 1976. Raoul David Findeisen rappelle que « même une quarantaine années de propagande luxunienne n'ont pas réussi à faire tomber dans l'oubli cet auteur¹ ». Cependant, il faut avouer que l'influence de l'idéologie dominante perdure et l'engouement prolongé pour l'écrivain se traduit par la solennité des grandes cérémonies de commémoration du centième anniversaire de sa naissance, organisées par les autorités. Le discours prononcé à cette occasion par le président Hu Yaobang 胡耀邦 se garde d'évoquer l'aliénation littéraire de l'écrivain sous l'impact de l'autoritarisme et le rôle de son esprit critique en tant qu'initiateur et artisan du renouveau de la société chinoise. L'œuvre de Lu Xun, toujours chargée d'une fonction de propagande, est censée être à la fois la source spirituelle de la modernisation du pays et la référence contre toute déviance à l'égard de la ligne orthodoxe définie par le Parti communiste. À ce sujet, Pierre Ryckmans remarque sur un ton sarcastique :

Dans le cadre des Quatre Modernisations, [...] les autorités communistes ont jugé bon d'invoquer d'abord la mémoire d'un grand intellectuel et écrivain ; elles répriment ainsi la contestation au nom du plus courageux des contestataires ; elles écrasent la critique au nom du critique le plus audacieux de la Chine moderne ; elles persécutent l'hérésie au nom d'un hérétique irréductible ; elles prêchent le conformisme et exigent la soumission au nom de celui qui fut le rebelle par excellence².

Le centenaire de la naissance de Lu Xun en 1981 a été également l'occasion de nombreuses manifestations culturelles. À partir de cette année-là quatre volumes des *Œuvres choisies* paraissent successivement aux Éditions en Langues étrangères. En France, les manifestations à la mémoire de l'écrivain sont notamment animées par Michelle Loi et le « Groupe Luxun » sous sa direction : plusieurs associations et organismes furent mobilisés³ et nombre de spécialistes de l'œuvre de Lu Xun invités, dont Cheng Yong de Beijing, Anna Bujatti de Rome, Wolfgang

¹ Raoul David Findeisen, « Lu Xun : l'homme de lettres. Son œuvre et l'édition de ses écrits. À l'occasion du 60^e anniversaire de sa mort le 19 octobre 1996 », *op. cit.*, p. 712.

² Simon Leys, *Essais sur la Chine*, *op. cit.*, p. 636-637.

³ Le Ministère des relations extérieures, le Ministère de la culture, le Service culturel de l'Ambassade de République populaire de Chine en France, l'Association des Amitiés franco-chinoises, les Éditions Acropole, la Librairie le Phénix, le Centre culturel Georges Pompidou.

Kubin de Berlin-Ouest. La soirée « Pour le centenaire de Luxun », ouverte au grand public, a lieu le samedi 5 décembre 1981 au Centre culturel Georges Pompidou. Elle est présidée par Michelle Loi. Outre la présentation de Lu Xun et de ses œuvres par les spécialistes et les membres du « Groupe Luxun », un film sur la vie de Lu Xun est diffusé, une exposition de photographies et des traductions de Lu Xun en langue française sont présentées, accompagnées des conférences à la Librairie le Phénix. À l'issue de cette soirée commémorative, deux ouvrages intitulés *Quelques pages pour le centenaire de Luxun (1881-1936)*¹ furent publiés : le premier contient principalement la présentation et les traductions des essais de Lu Xun et le deuxième regroupe les interventions des spécialistes et des membres du « Groupe Luxun ». Traductrice infatigable de notre auteur, Michelle Loi s'engage activement dans la traduction et la publication de ses œuvres et prend, quasiment seule, l'initiative dans ce domaine durant les années 1980 et 1990 : les « telqueliens » qui faisaient paraître continuellement les traductions de Lu Xun font vite volte-face politique dans la foulée du reflux du maoïsme. Pour mieux le faire connaître au public français, une biographie de l'écrivain est jugée comme indispensable. Dans ce but, le « Groupe Luxun » entreprend, en 1983, la traduction de *La vie de Luxun* de Lin Zhihao². En 1990, la traduction est publiée en deux volumes par les Éditions en Langues étrangères. Pendant sept ans, plus de vingt traducteurs³ participent à ce travail aussi gigantesque (plus de huit cents pages) que difficile. Ainsi, après avoir terminé la traduction des deux premiers chapitres de *La vie de Luxun*, Alain Rousseau, l'un des traducteurs, écrit à Michelle Loi : « Je l'ai relue plusieurs fois et j'espère ne pas avoir oublié de corriger les nombreuses fautes de frappe. Quant aux fautes de traduction... J'avoue bien humblement qu'en dépit de mes recherches, il y a dans ces 2 chapitres trois ou quatre passages, heureusement assez courts, dont je ne suis pas arrivé à percer le sens. Je les ai indiqués d'un repère en rouge, en espérant que vous aurez la bonté de bien vouloir suppléer mes défaillances⁴ ». Cependant, les traducteurs ne laissent aucun détail dans l'ombre : les lettres de « questions-réponses » entre Michelle Loi et Lin Zhihao se multiplient, les voyages en Chine des membres du « Groupe Luxun » se présentent comme des occasions pour résoudre les problèmes de traduction, les correspondances sollicitant des éclaircissements sont même envoyées à des spécialistes au Japon. Michelle Loi, dans une lettre à Lin Zhihao, plaisante : « Vous voyez, pour Luxun, je fais travailler tout le

¹ *Quelques pages pour le centenaire de Luxun (1881-1936)*, Groupe d'études « Luxun » sous la direction de Michelle Loi, Publication du Centre de recherches de Paris VIII — Vincennes à Saint-Denis, 1981. *Quelques pages pour Luxun (1881-1936) II*, 1983.

² Lin Zhihao 林志浩, *Lu Xun zhuan* 鲁迅传 [La vie de Luxun], Beijing, Beijing chubanshe, 1981.

³ Même si les traducteurs sont mentionnés sous le nom collectif de « Groupe Luxun de l'Université de Paris VIII », nous trouvons deux listes de rémunération sur lesquelles sont indiqués les noms des traducteurs : Michelle Loi, I. Chow, Li Shengheng, Gu Yilin, Lu Ping'an, Zhang Shangci, Fan Liyong, Yam Tcheng, H. Vizcarra, Yongja Joo, Lin Zhiwei, Zhang Shushang, J. Desperrois, Alain Rousseau, J.-J. Hédelin, Colette Bernay, Ida Bucher, Frédérique Gilbank, Li Hao, Fu Xiaolin, Ma Zhonglin.

⁴ Lettre d'Alain Rousseau adressée à Michelle Loi (19/12/1985). Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque municipale de Lyon.

monde¹ ! » Grâce aux efforts rigoureux du « Groupe Luxun », cet ouvrage estimable demeure, aujourd'hui encore, la seule biographie complète de Lu Xun en langue française.

Si l'impact de l'idéologie officielle persiste encore au lendemain de la Révolution culturelle dans la lecture de Lu Xun, François Jullien lance néanmoins, en cette même année 1981, un appel en contrepoint pour inciter les chercheurs à revenir au texte de l'écrivain :

Le « Grand » Lu Xun est condamné à servir de guignol à l'idéologie et nous éprouvons irrésistiblement une impression de lassitude à l'égard d'une œuvre qui, avant même que nous commençons à la lire, s'est trouvée ainsi figée, gelée, sous son commentaire. Prenons donc aujourd'hui le contre-pied d'une telle attitude en revenant délibérément à l'œuvre même, d'un point de vue proprement littéraire, et sans chercher à faire jouer à celle-ci, coûte que coûte, le rôle de modèle; délaissions une fois pour toutes les projections forcées de l'idéologie et considérons dans sa fraîcheur originelle l'inaliénable épaisseur de ce texte².

En effet, en Chine, dans les deux décennies qui suivent, l'œuvre de Lu Xun se voit peu à peu dépourvue de sa dimension politique. De nouvelles interprétations, à l'encontre de l'exégèse orthodoxe, ont abondamment émergé. Se basant sur des approches méthodologiques originales, ces études ouvrent de nouvelles perspectives pour explorer toutes les facettes de Lu Xun et de son œuvre³. Les spécialistes luxuniens en Occident s'engagent également dans un renouveau d'interprétation. En France, les quelques thèses réalisées pendant cette période révèlent les efforts des chercheurs pour sortir l'étude sur Lu Xun de la vision étroite de l'idéologie et de la politique⁴. En 1999, un film documentaire portant sur Lu Xun est diffusé sur France 3, dans la série « Un siècle d'écrivains » proposée par Bernard Rapp⁵. Le documentaire d'Henry Lange s'appuie sur les faits historiques, les témoignages des familiers et des « héritiers » de l'œuvre de Lu Xun. Il vise à la fois à restituer le cadre de la Chine en mutation dans lequel Lu Xun a évolué et à tracer le portrait de l'intellectuel indépendant qui a impulsé des avant-gardes sociales, littéraires, artistiques encore à l'ordre du jour. Le film est accompagné de lectures de plusieurs textes extraits des nouvelles et des essais. Le nom de Lu Xun en tant qu'écrivain important du XX^e siècle n'est plus totalement inconnu du grand public français. Cependant, ce n'est qu'au seuil du XXI^e siècle que, « conformément au vœu formulé par Yu Hua au cours d'une des tables

¹ Lettre de Michelle Loi adressée à Lin Zhihao (04/01/1986). Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque municipale de Lyon.

² François Jullien, « Lu Xun écrivain : perspectives de l'année 1925. Symbolisme figurateur et symbolisme dénonciateur », *Études chinoises*, n° 1, 1982, p. 55-56. Le texte a été lu lors de la commémoration du centenaire de Lu Xun (séance de l'A. F. E. C. du 5 décembre 1981).

³ Voir Wang Jiaping, « Ershi shiji bajiushi niandai Lu Xun yanjiu de shengtai xitong 二十世纪八九十年代鲁迅研究的生态系统 » [Ecosystème de la recherche sur Lu Xun dans les années 1980 et 1990], *Shoudu shifan daxue xuebao (shehui kexue ban)* 首都师范大学学报 (社会科学版) [Journal de l'Université Normale de la Capitale (Éditions Sciences sociales)], n° 4, 2002, p. 74-90.

⁴ Lee Yong-Jia Joo, *Le petit peuple dans les nouvelles de Luxun: "Herbes sauvages sous le rocher"*, sous la direction de Michelle Loi, 1983, Université Paris VII. Chantal Seguy, *Luxun: Les Trois loisirs*, sous la direction de Michelle Loi, 1990, Université Paris VIII. En adoptant l'approche déconstructionniste, RYU (Beung Tae) rédige *L'écriture de Lu Xun : à la recherche de la nouvelle mouvance dans « Le vent et la lune »*, sous la direction de François Jullien, 1992, Université Paris VII. Dans le cadre psychanalytique, Qi Wen réalise la thèse intitulée *L'autre à l'avant et Lu Xun : la modernité de la littérature de la folie*, sous la direction de Pierre Brunel, 2002, Université Paris-Sorbonne.

⁵ *Lu Xun (1881-1936)*, film documentaire réalisé par Henry Lange, voix parlée de Bernard-Pierre Donnadiou, collection « Un siècle d'écrivains », n° 205, première diffusion sur France 3 le 9/10/1999. La cassette vidéo (50 minutes) est sortie en 2002, Ministère de la Culture et de la communication ; Centre national de la cinématographie.

rondes au Salon du Livre 2004, on regarde [Lu Xun] pleinement comme un artiste, et non comme un combattant et un porte-drapeau¹ ». Il est intéressant de noter qu'une nouvelle ligne de démarcation est tracée dans la traduction et la réception de Lu Xun en France autour de 2004, avec l'organisation des Années Chine-France (10/2003-07/2005), considérée comme l'aboutissement de l'histoire de la fascination réciproque entre les deux pays :

Plus d'une centaine de manifestations sont proposées en France et en Chine [...] Le succès est immense, et un vif intérêt naît de part et d'autre, qui se concrétise par un nombre croissant de jeunes Chinois et de Français allant étudier à l'est ou à l'ouest du continent. Au-delà du grand public, la démarche révèle l'engagement constructif que veut à son tour et à sa manière Jacques Chirac avec la Chine. La France et la Chine se découvrent beaucoup de points communs dans leur vision du monde, qu'elles conçoivent multipolaire et multiculturel².

La demande et le désir de connaître la Chine, un pays qui sort de son état de fermeture et qui connaît un plein essor économique, ne cessent de croître. En témoignent la publication des ouvrages à succès rapportés par des voyageurs non sinologues voire non sinophones, la fondation successive des Instituts Confucius et le flux quotidien d'informations dans la presse. S'y ajoutent, dans la foulée d'intenses échanges, la présentation et la traduction des œuvres littéraires, un des meilleurs accès à la culture chinoise. Lu Xun qui « a cessé d'être un mot sacré, [et] est redevenu un écrivain³ » fait de nouveau l'objet de traductions et de publications. Il est, pour emprunter le terme de Noël Dutrait, « revisité⁴ » en France. Car ses œuvres sont, aujourd'hui encore, cruellement d'actualité et d'une importante valeur pour ceux qui veulent comprendre la réalité et la mentalité de la Chine. À ce propos, Sebastian Veg, principal traducteur et critique français des œuvres de Lu Xun dans le nouveau siècle, constate :

Plus qu'aucun autre écrivain moderne, Lu Xun reste aujourd'hui au cœur des débats intellectuels en Chine. [...] L[a] raison, plus essentielle, de la pertinence contemporaine de Lu Xun est qu'il fit face à de nombreux dilemmes auxquels la Chine reste confrontée aujourd'hui. Les questions liées à la démocratie, à l'occidentalisation, à l'individu comme point de référence d'un système de valeurs moderne, ont toutes été différées plutôt que tranchées par les événements historiques de ces 60 dernières années⁵.

La nouvelle perspective historique donnera lieu à un nouveau tournant de la traduction de Lu Xun en France. Au cours d'un siècle, le contexte historique a connu des métamorphoses importantes, dues notamment à la politisation de l'écrivain qui passe tour à tour pour l'« un de nos auteurs les plus renommés⁶ », le « plus grand porte-étendard de la révolution culturelle chinoise⁷ » puis est enfin reconnu en tant qu'écrivain majeur de la littérature chinoise. Il va sans dire que le changement de l'horizon politique et culturel en Chine et en France pèsera sur l'activité traductive de l'œuvre de Lu Xun.

¹ Isabelle Rabut, « Un siècle de littérature chinoise moderne dans le miroir de la traduction française », *op. cit.*

² Caroline Puel, *Les trente ans qui ont changé la Chine (1980-2010)*, Paris, Buchet-Chastel, 2011, p. 294-295.

³ Yu Hua, « Lu Xun », *op. cit.*, p. 146.

⁴ Noël Dutrait, « Lu Xun revisité », *op. cit.*, p. 4.

⁵ Sebastian Veg, « Nouvelles interprétations de Lu Xun. Critique de la modernité et réinvention de l'hétérodoxie », *op. cit.*, p. 53.

⁶ Lou Siun, « La vie de Ah Qui », traduit et présenté par J.-B. Jin Yn Yu, *Europe*, 1926, n° 41, p. 57.

⁷ Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, traduction de Paul Jamati, *op. cit.*, la quatrième de couverture.

DEUXIÈME PARTIE

TRADUCTIONS, TRADUCTEURS ET VISÉES TRADUCTIVES

Pierre Gentelle, dans un bref compte rendu sur la publication de la traduction française du recueil *La tombe* en 1982, suggère que « nous devons tous lire Lu Xun, et lire, comme on nous le promet, tout Lu Xun¹ ». La promesse renvoie au « Groupe de traduction et d'étude de l'œuvre de Luxun », qui, fondé en 1977 à l'initiative de Michelle Loi et de Robert Ruhlmann, a pour objectif de traduire les œuvres intégrales de Lu Xun en français. En dépit de la forte volonté et de grands efforts des membres du Groupe, un tel engagement demeure inachevé : jusqu'à présent, toutes les œuvres de Lu Xun ne sont pas accessibles en langue française. Néanmoins, un certain nombre d'œuvres sont traduites².

La présente partie envisage de dresser un état des lieux des traductions françaises des œuvres de Lu Xun. Par le biais des indicateurs statistiques et bibliométriques, nous nous efforcerons, dans le premier chapitre, d'établir un panorama historique de la traduction pour ensuite examiner la (re/non)traduction et la publication éditoriale. En parcourant les œuvres traduites en français, nous ne pouvons pas manquer de souligner l'engagement très actif des « sujets traduisants » qui feront l'objet du deuxième chapitre de la présente partie. Le parcours personnel du traducteur et son contexte environnant déterminent sa visée traductive, elle sera explorée dans le troisième chapitre.

¹ Pierre Gentelle, « Le début d'un Lu Xun complet », *op. cit.*, p. 8.

² Voir Annexes I et II : Tableaux récapitulatif des œuvres de Lu Xun traduites en français : monographies et périodiques.

CHAPITRE I. TRADUCTIONS ET PUBLICATIONS FRANÇAISES DES ŒUVRES DE LU XUN : LES STATISTIQUES ET LA BIBLIOMÉTRIE

Dès que l'on aborde la traduction française des œuvres de Lu Xun durant presque un siècle, plusieurs questions se posent : à quel moment les premières traductions voient le jour ? Dans quelle mesure la fluctuation des traductions subit l'impact du contexte historique ? Quelles œuvres ont été (ou n'ont pas encore été) traduites ? Nous tentons de répondre à ces interrogations en exposant et analysant les éléments statistiques essentiels à l'appui des recensements effectués. Nos intérêts portent également sur la publication éditoriale des œuvres traduites via différents supports de diffusion, dont les principaux sont les monographies et les périodiques.

1. Panorama historique et état des lieux des traductions

Il est préférable de schématiser les données dont nous disposons afin d'offrir un meilleur panorama historique de la traduction de Lu Xun en France. C'est pourquoi l'on peut se reporter à la figure ci-après. Sur l'axe des abscisses du graphique, les périodes de traduction sont désignées suivant l'unité de base qui est la décennie (de 1920 à 2015). Quant à l'axe des ordonnées, il représente le nombre, de 0 à 25, de traductions publiées. L'une des courbes indique celles publiées sous forme monographique (ou parties de monographie) et l'autre celles publiées dans les périodiques¹.

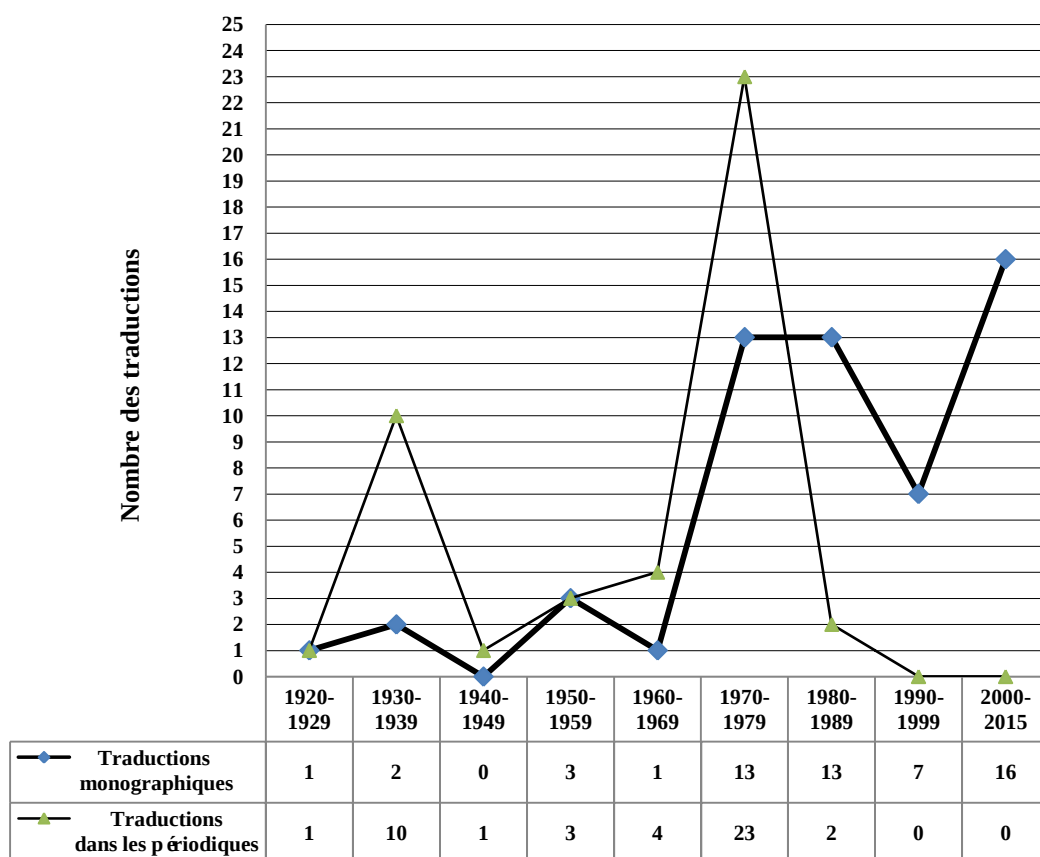


Figure I Historique de la traduction des œuvres de Lu Xun en France

Les statistiques révèlent le déroulement de l'histoire de traduction de Lu Xun : les premières traductions de Lu Xun en France ont eu lieu sporadiquement dans les années 1920 et 1930. Il importe de souligner que les textes traduits recueillis dans les trois monographies ont été également publiés dans des périodiques d'expression française. Parues chez des éditeurs français, les traductions de cette période sont toutes signées par des Chinois, ceux-ci poursuivront leurs efforts durant les années suivantes. La traduction a connu un déclin dans les

¹ Nous comptons les rééditions de certaines œuvres traduites car elles font preuve aussi de l'intérêt que l'on porte à l'auteur en France. Quant aux traductions publiées dans les périodiques, nous comptons les « fréquences ». Par exemple, dans le numéro 2 de la revue *Littérature chinoise* ont été publiées, en 1964, cinq nouvelles de Lu Xun traduites en français, cela compte pour une seule traduction puisqu'elles sont publiées dans un même numéro.

années 1940 avant de reprendre progressivement un nouvel essor à partir des années 1950. Très rapidement, elle atteint son apogée qui se prolonge jusqu'au début des années 1980, là où les traducteurs français sinophones ont rejoint leurs confrères chinois pour constituer une des forces principales dans la traduction de Lu Xun. Durant cette période, les textes de Lu Xun ont parus plus de trente fois dans les périodiques. Une vingtaine d'œuvres traduites ou rééditées ont été publiées. Après une baisse évidente dans les années 1990 (où sont publiées tout de même sept traductions), survient à l'aube du XXI^e siècle, un rebond. En quinze ans, on compte quinze publications sous forme monographique.

Premier écrivain chinois moderne introduit en 1926 en France, Lu Xun est aussi l'écrivain chinois le plus traduit en l'espace d'un siècle. Il est flagrant que la croissance rapide des traductions des œuvres de Lu Xun s'est grandement nourrie de la « canonisation » de l'écrivain. En effet, une nouvelle page de la traduction et de la réception de Lu Xun s'ouvre depuis la fondation de la Chine communiste en 1949. De 1950 à 1980, la publication des œuvres traduites de Lu Xun dépasse largement celles des autres écrivains chinois modernes. D'après le recensement que nous avons établi selon les données du catalogue Sudoc, durant ces trois décennies, quatorze écrivains sont traduits en français, parmi lesquels cinq pendant les dix ans de la Révolution culturelle (1966-1976) :

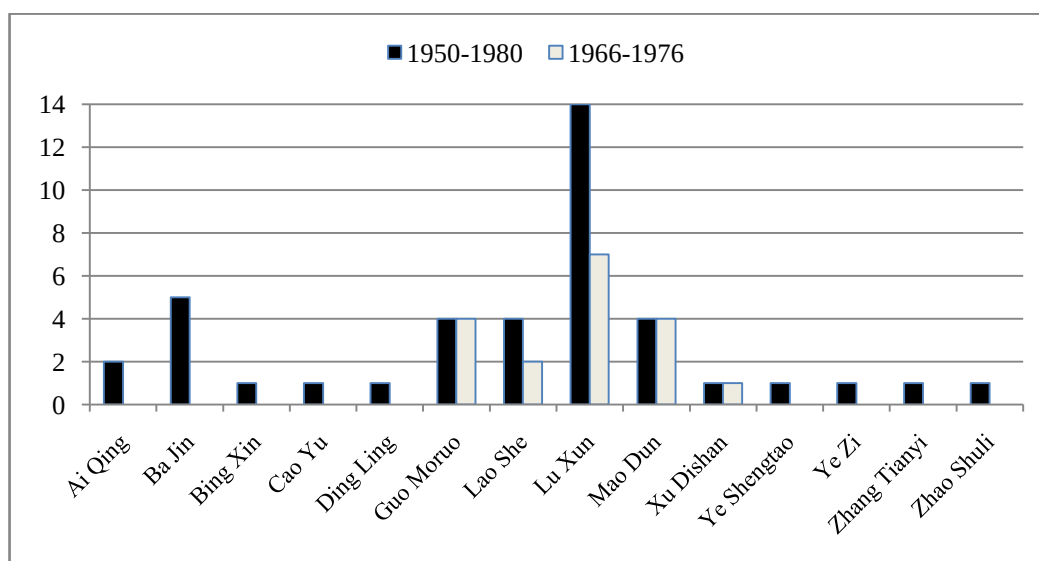


Figure II. Les écrivains chinois modernes traduits en français de 1950 à 1980

Les écrivains chinois modernes les plus traduits sont Lu Xun, Guo Moruo, Mao Dun, Ba Jin et Lao She. Ils figurent tous, dès l'instauration de la Chine communiste, dans le panthéon de la littérature officielle¹. Pourtant, la fortune que devait leur réserver la Révolution culturelle est

¹ Après l'arrivée au pouvoir du Parti communiste chinois en 1949, le statut des écrivains de gauche est officialisé. La même année, Wang Yao 王瑶 met un terme à son premier volume de *Zhongguo xinwenxue shigao* 中国新文学史稿 [*L'histoire de la nouvelle littérature chinoise*] dans lequel il apprécie, en vertu de la théorie de la nouvelle démocratie de Mao Zedong, Lu Xun, Guo Moruo, Mao Dun, Ba Jin, Lao She et Cao Yu. Dès lors, l'hierarchisation des six écrivains est établie, non seulement en fonction de leur contribution littéraire mais aussi selon des critères idéologiques.

diverse : certains ont été réduits au silence (comme Mao Dun), d'autres ont subi l'humiliation et la persécution physique et mentale, comme ce fut le cas pour Lao She, Ba Jin et Cao Yu. Mis au purgatoire, ces derniers cessèrent complètement la création littéraire. Seul Guo Moruo maintient sa place « officialisée » : il est parvenu à servir fidèlement les intérêts du Parti communiste en acceptant de rédiger des flagorneries. Quant à Lu Xun, décédé en 1936, il est encensé en tant que « grand porte-drapeau prolétarien du front culturel¹ », et ce sans discontinuer. Le destin de Lu Xun semble différent de celui des autres écrivains ; mais en réalité il n'en est pas moins abîmé pendant cette période, car si les autres sont « tués par l'insulte » (*masha* 骂杀), il l'est, lui, pour reprendre ses propres termes, par « l'éloge outrancier² » (*pengsha* 捧杀) fait à son encontre.

Plus tard, la fin de la Révolution culturelle et l'assouplissement du régime communiste permettent à la littérature chinoise moderne de faire l'objet d'une lecture « désidéologisée » qui se manifeste fortement dans la traduction :

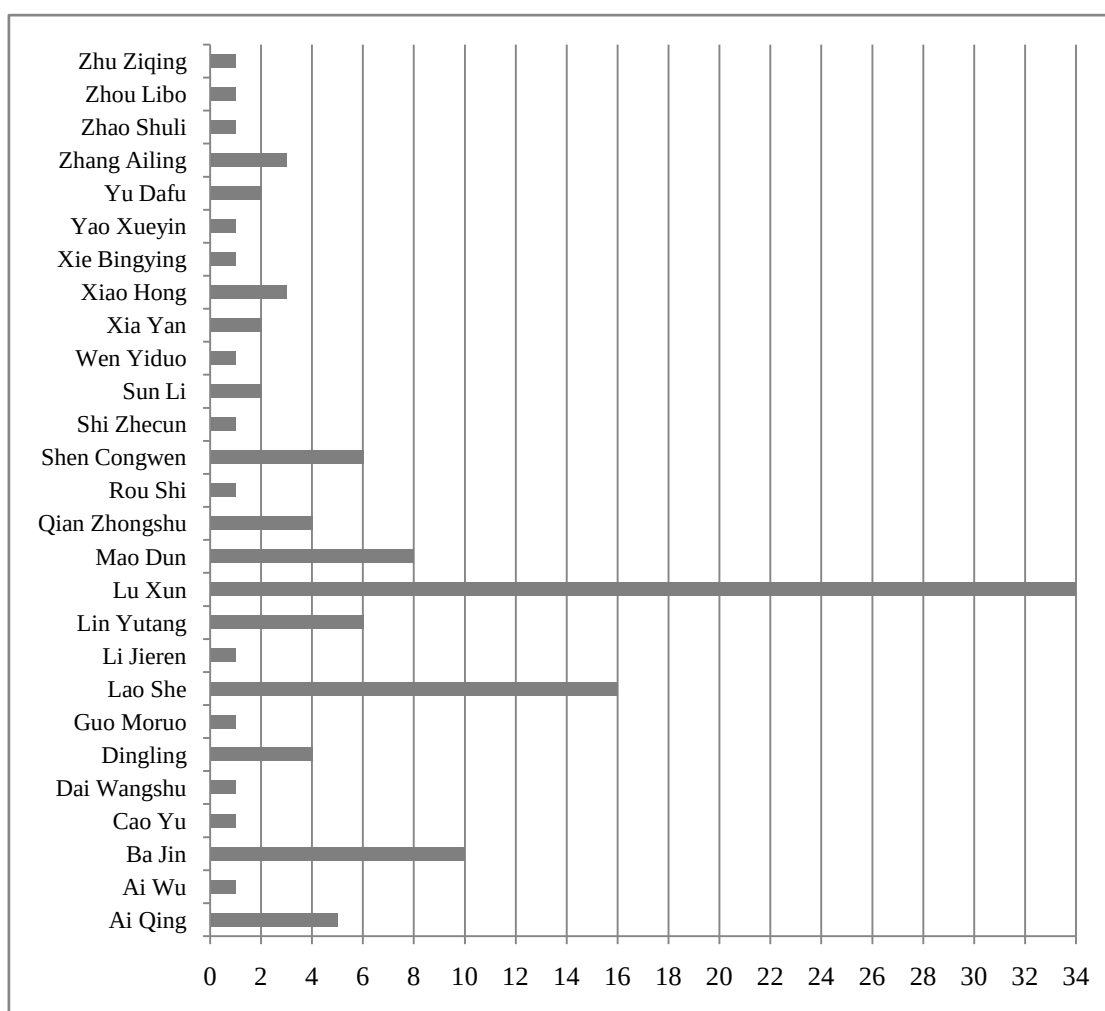


Figure III. Les écrivains chinois modernes traduits en français de 1981 à 2015

¹ Yao Wen Yuan 姚文元, « Célébrons la mémoire de Lou Sin et menons jusqu'au bout la révolution », in *À la mémoire de Lou Sin, notre précurseur dans la Révolution culturelle*, op. cit., p. 4.

² Lu Xun, « Tuer par l'insulte et tuer par l'éloge », *La littérature en dentelles*, op. cit., p. 205.

Par comparaison aux trois décennies antérieures, les écrivains modernes traduits en France pendant cette période sont d'une plus grande diversité. Ceux d'honorés pendant la Révolution culturelle se voient réhabilités et leurs œuvres à nouveau publiées. Étant donné que la valeur de la littérature n'est plus jugée à l'aune du seul modèle du « réalisme socialiste » défini par Mao Zedong, un grand nombre d'écrivains, tombés en disgrâce depuis 1949¹ est « redécouvert » et figure dans la liste des traductions. Néanmoins, l'attention portée aux écrivains modernes longuement mis à l'écart n'a pas entraîné la diminution de celle accordée aux œuvres de Lu Xun, du moins pas si l'on tient compte du nombre de traductions. Certes, l'influence continue de l'interprétation officielle demeure un enjeu indéniable dans la traduction de l'écrivain à l'époque dite post-maoïste, mais l'accroissement récent des traductions révèle les nouveaux intérêts portés à l'œuvre de Lu Xun. En ce sens, les nombreuses traductions des œuvres de Lu Xun restituent et justifient la place de l'écrivain, celle parmi les très grands auteurs du vingtième siècle en Chine.

Abordons maintenant en détail la traduction des œuvres de Lu Xun. Le bilan récapitulatif met en parallèle les œuvres originales de Lu Xun et celles traduites en langue française :

Nom du recueil ² (titre original en pinyin et en chinois)	Nb de textes du recueil ³	Nom du recueil (titre traduit couramment adopté)	Nb de textes traduits	Nb de publications ⁴
<i>Fen</i> 坟	25	<i>La tombe</i>	24	1
<i>Refeng</i> 热风	42	<i>Vent chaud</i>	16	0
<i>Nahan</i> 呐喊	15	<i>Cris</i>	15	5
<i>Panghuang</i> 彷徨	11	<i>Errances</i>	11	5
<i>Yecao</i> 野草	24	<i>Les Herbes sauvages</i>	24	6
<i>Zhaohua xishi</i> 朝花夕拾	12	<i>Fleurs du matin cueillies le soir</i>	11	2
<i>Gushi xinbian</i> 故事新编	9	<i>Contes anciens sur un mode nouveau</i>	9	8
<i>Huagai ji</i> 华盖集	33	<i>Sous le dais fleuri</i>	33	1
<i>Huagai ji xubian</i> 华盖集续编	34	<i>Toujours sous le dais fleuri</i>	34	1
<i>Eryi ji</i> 而已集	31	<i>Et voilà à tout!</i>	9	0
<i>Sanxian ji</i> 三闲集	36	<i>Trois loisirs</i>	16	0
<i>Erxin ji</i> 二心集	38	<i>Deux cœurs</i>	18	0
<i>Nanqiang beidiao ji</i> 南腔北调集	52	<i>Accents du Sud mêlés à ceux du Nord</i>	30	0
<i>Wei ziyoushu</i> 伪自由书	44	<i>Écrits de fausse liberté</i>	44	1
<i>Zhun fengyuetan</i> 准风月谈	65	<i>Propos libertins autorisés</i>	26	0
<i>Huabian wenxue</i> 花边文学	62	<i>La Littérature en dentelles</i>	62	1
<i>Qiejieting zawen</i> 且介亭杂文	37	<i>Essais de demi-concession</i>	24	0
<i>Qiejieting zawen erji</i> 且介亭杂	49	<i>Essais de demi-concession</i>	23	0

¹ Entre autres Lin Yutang 林语堂, Qian Zhongshu 钱钟书, Yang Jiang 杨绛, Zhang Ailing 张爱玲, Shi Zhecun 施蛰存, Ye Lingfeng 叶灵凤.

² Nous nous référons aux *Œuvres complètes de Lu Xun* en 18 volumes publiées en 2005 par Renmin wenxue chubanshe [Éditions de Littérature du peuple]. Nous ne comptabilisons ni la correspondance personnelle ni le journal intime de Lu Xun. Sont exceptés également les ouvrages d'érudition dont *Brève histoire du roman chinois* et *Histoire abrégée de la littérature chinoise*.

³ Nous comptabilisons les préfaces et les postfaces s'il y en a. Mais dans quelques rares cas, Lu Xun met en annexe ses traductions. Elles ne comptent pas dans notre recensement.

⁴ Il s'agit des traductions et des rééditions (intégrales ou partielles) portant le nom du recueil.

文二集		(suite)		
<i>Qiejieting zawen mobian</i> 且介亭杂文末编	36	<i>Essais de demi-concession (fin)</i>	15	0
<i>Jiwaiji</i> 集外集	44	<i>Pi àes hors-recueil</i>	11	0
<i>Jiwaiji shiyi</i> 集外集拾遗	75	<i>Ajouts à Hors-recueil</i>	10	0
<i>Jiwaiji shiyi bubian</i> 集外集拾遗补编	173	<i>Suppléments aux Ajouts à Hors-recueil</i>	3	0
<i>Liangdi shu</i> 两地书	135	<i>Correspondance entre deux villes</i>	2	0
Total	1082		470	

Tableau I Récapitulatif des œuvres originales et traduites de Lu Xun en français

Le tableau appelle trois remarques. D'abord, les textes traduits sont issus de tous les recueils existants, ils représentent 43,4% de la totalité de la création littéraire de Lu Xun. Ce pourcentage relativement important témoigne de l'intérêt que l'on porte aux œuvres de l'écrivain. Ensuite, bien que seuls huit recueils originaux soient publiés à titre individuel, tous les autres recueils sont partiellement traduits. Les supports de publication sont de plusieurs ordres : ouvrages (sous forme de volume ou anthologie collective) et périodiques. Enfin, il existe un déséquilibre important dans le nombre de traductions de nouvelles, de poèmes en prose et d'essais non fictionnels. Ce déséquilibre mérite une attention plus particulière. En effet, dans l'ensemble, les œuvres fictionnelles sont mieux accueillies que les œuvres non fictionnelles. L'abondance des publications de nouvelles et des poèmes en prose sous-entendent sans doute une retraduction systématique. Au contraire, la retraduction des recueils d'essais non fictionnels est plus restreinte. Outre les compilations des essais choisis, seuls cinq recueils ont été intégralement publiés, une faible proportion au vu du nombre total de recueils d'essais s'élevant à dix-sept.

Tentons donc de procéder à une analyse statistique en répartissant les œuvres en fonction de leur genre. Les « nouvelles » comprennent les trois recueils de nouvelles et de contes *Cris*, *Errances* et *Contes anciens sur un mode nouveau* ; les « essais fictionnels » renvoient aux *Fleurs du matin cueillies le soir*. Les poèmes en prose correspondent à *Herbes sauvages* ; les « poèmes modernes et classiques », soixante-dix en tout, sont disséminés dans les recueils d'essais, notamment dans les trois dernières *Pi àes hors-recueil* ; la correspondance désigne *La Correspondance entre deux villes* ; en dernier lieu, les essais non fictionnels comprennent les textes de tous les recueils, y compris les poèmes qui, en raison de l'imbrication générique que nous avons dû évoquer, sont souvent apparus dans le corps des essais non fictionnels. D'une part, nous établissons une catégorie à part entière consacrée aux poèmes, car certains traducteurs publient des recueils regroupant uniquement les poèmes de Lu Xun. De l'autre, nous respectons l'intégralité des recueils d'essais qui recueillent parfois des poèmes. C'est pourquoi les données des « essais non fictionnels » se superposent légèrement à celles des poèmes. Étant donné le nombre très limité de textes communs aux deux catégories citées, le calcul reste valable :

Genres	Taux de représentation dans les œuvres originales (%) ¹	Taux de traduction en français (%)
Nouvelles	3	100
Poèmes en prose	2	100
Essais fictionnels	1	92
Essais non fictionnels	82	45
Poèmes modernes et classiques	6.5	41
Correspondance	12.5	1.5

Tableau II Taux de représentation et de traduction en français des œuvres de Lu Xun (par genre)

Nous constatons que les nouvelles, poèmes en prose et essais fictionnels qui ne représentent au total que 6% des œuvres complètes de Lu Xun sont traduits en totalité en langue française², alors que les essais non fictionnels, bien que largement majoritaires, ne sont traduits qu'à moins de 50%. Les poèmes, création marginale de l'écrivain, font l'objet d'une traduction relativement ample. Tandis que la correspondance, considérée comme un accès direct à la vie et à la pensée de Lu Xun, reste très peu traduite. En effet, nous ne comptons que deux lettres³ traduites par Michelle Loi et intégrées dans le recueil *La vie et la mort injustes des femmes*. Notre intérêt se porte particulièrement sur deux phénomènes importants dans l'histoire de la traduction des œuvres de Lu Xun : la retraduction des nouvelles et la non-traduction du *zawen*, les essais non fictionnels. Nous tenterons d'en déceler les principaux enjeux et de réfléchir aux questions suivantes : pourquoi les œuvres fictionnelles de Lu Xun connaissent-elles un plus grand succès ? Comment expliquer la faible publication des traductions des essais ?

1.1 La traduction et la retraduction des nouvelles

Dans *Poétique du traduire*, Henri Meschonnic affirme très justement que « l'histoire de la traduction est surtout l'histoire des retraductions. Ce sont les retraductions qui procurent la série la plus documentée des transformations d'un texte, de ses mouvements, par lesquels une culture se montre poétiquement⁴ ». Dans l'histoire de la traduction des œuvres de Lu Xun, les fictions (les nouvelles et les essais fictionnels) connaissent régulièrement des retraductions. *Fleurs du matin cueillies le soir* a été publié deux fois, *Cris* et *Errances* trois fois, *Contes anciens sur un mode nouveau* six fois. De plus, il faut prendre en considération les rééditions de ces œuvres qui sont aussi des faits courants. Étant donné que plusieurs textes sont traduits dans des anthologies

¹ Les chiffres ici sont arrondis.

² Si le taux de représentation des essais fictionnels dans les traductions françaises est de 91,67%, c'est que la postface du recueil *Fleurs du matin cueillies le soir* n'est pas traduite. Mais les essais sont tous traduits.

³ Lu Xun, « Lettre à Xu Guangping » (15/11/1926), Xu Guangping, « Lettre à Lu Xun » (22/11/1926). L'attention que Michelle Loi porte à *La correspondance entre deux villes* va bien au-delà : nous trouvons, dans les archives de Michelle Loi, une lettre (dont nous ignorons la date, sans doute avant 1986) destinée probablement, selon le contenu, à Lin Zhihao. Dans la lettre, la traductrice sollicite son correspondant pour aider Isabelle Rabut : « Je vous ai envoyé une jeune "camarade" (=ancienne élève comme moi de l'École Normale Supérieure de Jeunes filles) qui est en poste à Beijing encore pour un an. Elle va travailler sous ma direction à une thèse sur les textes de *Liang di shu* (les originaux nouvellement publiés et les autres). Je lui ai dit d'aller vous voir : pouvez-vous l'aider, s'il vous plaît ? Elle parle le chinois très couramment car elle a fait ses études à l'École des Langues orientales et a passé plusieurs années à Beijing, où elle est enseignante à l'Institut des langues. Son nom est Isabelle Rabut. Je vous en remercie d'avance. » *Liang di shu* désigne *La correspondance entre deux villes*. Cette lettre (voir Annexe VII) révèle du moins que le projet de la traduction de ce recueil épistolaire a été prévu, même si la traduction n'a finalement pas vu le jour.

⁴ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 175.

ou publiées séparément, le nombre des traductions des nouvelles et des contes varie beaucoup. Le tableau ci-dessous montre clairement le phénomène de la retraduction des œuvres fictionnelles :

Titre du texte	Nb de traductions	Titre du texte	Nb de traductions
<i>Cris</i>		<i>Errances</i>	
<i>Préface</i>	5	<i>Le sacrifice du Nouvel an</i>	7
<i>Le Journal d'un fou</i>	5	<i>Dans la taverne</i>	5
<i>Kong Yiji</i>	8	<i>Une famille heureuse</i>	6
<i>Le remède</i>	6	<i>La savonnette</i>	4
<i>Demain</i>	5	<i>La lampe éternelle</i>	2
<i>Un petit incident</i>	4	<i>L'exposition à la foule</i>	3
<i>L'histoire des cheveux</i>	2	<i>Le professeur Gao</i>	2
<i>Tempête dans une tasse de thé</i>	4	<i>Le Misanthrope</i>	4
<i>Mon pays natal</i>	6	<i>Regret du passé</i>	6
<i>La véritable histoire d'Ah Q</i>	9	<i>Des frères</i>	3
<i>La fête des Bateaux-dragons</i>	2	<i>Le divorce</i>	4
<i>La lumière blanche</i>	3		
<i>Les lapins et le chat</i>	2		
<i>La comédie des canards</i>	3		
<i>L'opéra de village</i>	4		
Moyenne	4.5	Moyenne	4.2
<i>Contes anciens sur un mode nouveau</i>		<i>Fleurs du matin cueillies le soir</i>	
<i>Préface de l'auteur</i>	4	<i>Introduction</i>	1
<i>Restauration de la voûte céleste</i>	4	<i>Des chats, des chiens et des souris</i>	1
<i>Fuite dans la lune</i>	4	<i>A Chang et le Classique des mers et montagnes</i>	2
<i>La cueillette des osmondes</i>	4	<i>Les vingt-quatre images de la piété filiale</i>	1
<i>Echec au d'Égée</i>	4	<i>La foire aux cinq diables</i>	2
<i>Les épées</i>	5	<i>Wu Chang</i>	2
<i>La traversée de la passe</i>	4	<i>Du jardin des cent plantes au Cabinet des trois inspirations</i>	2
<i>Non-guerre</i>	4	<i>La maladie de mon père</i>	2
<i>Le mort ressuscité</i>	4	<i>Faits divers</i>	1
		<i>Monsieur Fujino</i>	2
		<i>Fan Ainong</i>	2
		<i>La postface</i>	0
Moyenne	4.5	Moyenne	1.5

Tableau III Nombre de retraductions des œuvres fictionnelles de Lu Xun

En moyenne, les textes fictionnels sont traduits 3,7 fois. Le nombre des traductions des nouvelles et des contes relevant des recueils *Cris*, *Errances* et *Contes anciens sur un mode nouveau* est le triple de celui du recueil des essais fictionnels *Fleurs du matin cueillies le soir*. D'ailleurs, *La véritable histoire d'Ah Q* et *Kong Yiji* sont tellement bien accueillis qu'ils connaissent respectivement neuf et huit traductions au cours d'un siècle seulement ! En effet, avant les années 1970, l'intérêt des traducteurs se porte exclusivement sur les œuvres fictionnelles de Lu Xun. L'écrivain lui-même se plaint de ces retraductions fréquentes, phénomène également présent dans le monde anglo-saxon :

近几期的 *China Today* 上，又在登《阿 Q 正传》了，是一个在那边做教员的中国人新译的，我想永远是炒阿 Q 的冷饭，也颇无聊，不如选些未曾介绍过的作者的新作品，由那

边译载¹

[Dans les quelques numéros récents de *China Today* apparaît de nouveau *La Véritable histoire d'Ah Q*. Cette nouvelle traduction est faite par un enseignant chinois de l'à-bas². Je pense qu'il est assez ennuyeux de toujours réchauffer le riz restant de « Ah Q ». Il vaut mieux choisir des nouvelles œuvres d'auteurs inédites pour que les traducteurs l'à-bas puissent les traduire et les publier.]

Certes, il est difficile de généraliser la fréquence de traduction, mais si l'on en croit Robert Kahn et Catriona Seth, la durée de vie d'une traduction d'une grande œuvre est estimée à une trentaine d'années environ³. Or, la plupart des nouvelles des recueils *Cris* et *Errances* dépassent largement ce rythme. À la question « pourquoi retraduire », Yves Chevrel répondrait que : « La décision de retraduire prend place, semble-t-il, sur une ligne dont le curseur va de l'intérêt intellectuel – faire (mieux) connaître une œuvre jugée importante — à l'intérêt financier — gagner de l'argent en exploitant le succès d'une œuvre déjà connue ; ces deux types d'intérêt ne s'excluent d'ailleurs nullement l'un l'autre⁴ ». Ces deux types d'intérêt qui résument, plus ou moins, les multiples raisons de la retraduction sont concomitantes aux conjonctures historiques et socioculturelles. Nous envisageons ici de faire la lumière sur les diverses motivations à retraduire les nouvelles de Lu Xun.

D'emblée, il faut clarifier que certains traducteurs, au moment où ils préparent leur traduction, ne se soucient pas et donc ne sont pas conscients de l'existence de traductions antérieures. Or, qu'ils veuillent ou non, « toute traduction faite après la première traduction d'une œuvre est [...] une retraduction⁵ ». Dans la pratique de retraduction existent différents types de facteurs : les facteurs « internes » concernent notamment les valeurs littéraires des œuvres ; les facteurs « externes » désignent les traducteurs, les éditeurs ainsi que les contextes historiques où ils se trouvent.

Examinons les facteurs « internes ». D'abord, la valeur littéraire des nouvelles de Lu Xun est incontestable : nombre d'entre elles figurent invariablement dans tous les manuels scolaires à partir de 1923⁶. Les grandes œuvres ne cessent de « toucher » les lecteurs parmi lesquels les traducteurs qui, quand l'occasion se présente, ne se contentent plus d'être des simples lecteurs : ils sont honorés de « s'approprier » les œuvres ou les faire connaître de sa propre façon. À cet

¹ Lu Xun, « Zhi Shen Yanbing 致沈雁冰 » [Lettre à Shen Yanbing] (08/01/1931), *LXQJ*, vol. XX, p. 22.

² « L'à-bas » désigne les États-Unis. *China Today* est une revue créée au début des années 1930 à New York par Ji Chaoding 冀朝鼎, Philip J. Jaffe, T. A. Bisson.

³ Robert Kahn et Catriona Seth, « Avant-propos : une fois ne suffit pas », in Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), *La Retraduction*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 8. Selon Ivan Nabokov, ancien responsable de la littérature étrangère chez Plon, il faudrait compter une cadence de vingt ans. Cité dans Enrico Monti, « Introduction : La retraduction, un état des lieux », in Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 19.

⁴ Yves Chevrel, « Introduction : la retraduction - und kein Ende », in Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), *La Retraduction*, op. cit., p. 12.

⁵ Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes, Retraduire*, n° 4, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 1.

⁶ Voir Bo Jingxin 薄景昕, *Zhongxue Lu Xun zuopin de jieshou licheng 中学鲁迅作品的接受历程 [La réception des œuvres de Lu Xun aux collèges]*, thèse doctorale sous la direction de Pang Zengyu, Jilin, École Normale du Nord-est, 2007.

égard, la déclaration de la traductrice Huang Hong 黄荭 dans sa une nouvelle traduction du *Petit Prince* semble intéressante :

很多朋友都曾[...]问我，国内都已经出了那么多个版本了，而且有几个已经翻译得相当不错，你为什么还要重译？我不知道该怎样去解释自己有些孩子气的想法：我其实只希望有一个自己的版本，可以用自己的声音把这个故事再说一次，在静夜里，说给自己听¹

[Beaucoup d'amis [...] me demandaient : il existe déjà de nombreuses versions en chinois et plusieurs d'entre elles sont même très appréciées. Pourquoi veux-tu retraduire l'œuvre ? Je ne sais comment expliquer mon intention quelque peu enfantine : en fait, je voudrais seulement avoir une traduction propre à moi pour me raconter de nouveau, de ma propre voix, cette histoire, dans le silence de la nuit.]

Traduire les œuvres qui correspondent à ses goûts est, comme le dit Zhou Zuoren, «un travail par amour² » (*aiqing de gongzuo* 爱情的工作). Les œuvres de Lu Xun, notamment ses nouvelles, ne manquent pas de rencontrer des «lecteurs-amis ». Par exemple, Joël Bellassen, traducteur de plusieurs textes de Lu Xun, confie : «J'aimais beaucoup les nouvelles de Luxun, c'est de fait ce que je préférerais dans son œuvre, et, professeur de chinois dans le secondaire, j'ai enseigné aux élèves de Terminale quelques extraits de *Kong Yiji* en bande dessinée³. » En ce sens, les grandes œuvres « appellent » des traductions et naturellement des retraductions.

Ensuite, il va sans dire que par rapport à d'autres genres littéraires, les fictions attirent un plus vaste public. Puisque Lu Xun n'a produit aucun roman, notre analyse se limite ici aux nouvelles. Le succès des fictions peut s'expliquer de trois façons : premièrement, le monde des nouvelles est directement perceptible. Les œuvres fictionnelles peuvent paraître vraisemblables. Traduites, elles permettent aux lecteurs étrangers de se transporter sans difficulté dans l'autre culture. Deuxièmement, l'enjeu capital du succès des nouvelles, comme celui de presque tous les genres romanesques, est de «savoir conter et raconter ». Grâce à leur nature distrayante, les œuvres fictionnelles sont généralement plus populaires et accessibles au lecteur lambda. Troisièmement, la nouvelle est un genre économe qui, comme le souligne Pierre Camarra, «dit beaucoup en peu de lignes⁴ ». Courte et synthétique, la nouvelle est souvent saisissante avec sa prompte entrée en matière et sa chute rapide, ce qui limite les efforts et laisse une empreinte durable. Ces caractéristiques font que le public potentiel des nouvelles est assez large.

Quant aux facteurs «externes », ils jouent aussi un rôle fondamental dans la retraduction des œuvres fictionnelles de Lu Xun. En premier lieu, le changement d'horizon traductif ouvre de nouvelles perspectives d'interprétation et de traduction. Au cours des premières décennies du vingtième siècle, certaines nouvelles de Lu Xun, considérées comme les «vrais résultats de la Révolution littéraire⁵ » connaissent plusieurs traductions. L'arrivée au pouvoir du Parti

¹ Huang Hong, 黄荭, «Guoqu de huichen 过去的灰尘 » [Poussières d'autrefois], in Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, traduit par Huang Hong, Beijing, Zuoja chubanshe, 2007, p. 131.

² Zhou Zuoren, «Tan fanyi 谈翻译 » [De la traduction], *op. cit.*, p. 543.

³ Voir Annexe III, 1 : enquête avec Joël Bellassen.

⁴ Pierre Camarra, «Défense et illustration de la nouvelle », *Europe*, août-septembre 1981, p. 4.

⁵ Lu Xun, «Zhongguo xinwenxue daxi xiaoshuo erji xu » 《中国新文学大系》小说二集序 » [Préface à *Grande Collection de la nouvelle littérature chinoise : nouvelles, deuxième série*], *op. cit.*, p. 99.

communiste chinois prélude à une période de retraductions des œuvres de l'écrivain : les   ditions en Langues étrangères font paraître successivement un recueil de *Nouvelles choisies* de Lu Xun en 1956 et un recueil d'*  uvres choisies* (où les nouvelles retraduites occupent une place importante) en 1981. Cette vague de retraductions fortement id  logis  es sera suivie d'un nouvel essor de retraductions visant à faire redécouvrir des nouvelles dans un cadre d'  politis  .

En outre, l'intérêt des éditeurs est un autre facteur externe non négligeable. Les éditeurs sont prêts à lancer des retraductions pourvu qu'elles soient publiées dans un cadre différent des traductions existantes. Ainsi, Philippe Marty souligne qu'«[il n'y a] pas d'ouvrage se présentant expressément comme "retraduction", de traducteur mettant son projet ou sa réalisation sous cette   tiquette¹ ». Dans la terminologie éditoriale, il s'agit d'une «nouvelle traduction »qui, par rapport aux anciennes, s'avère plus « authentique ». Cette stratégie commerciale vise à gagner plus de lecteurs et, par conséquent, à apporter plus de rentabilité.

En dernier lieu, le facteur externe le plus important est le traducteur lui-même. Dans beaucoup de cas, la raison essentielle à la retraduction est le souhait du traducteur d'améliorer la traduction (ou les traductions) précédente(s). C'est ce que reconnaît Jean-Louis Back  s : «l'expérience de celui qui travaille à traduire un texte dont il existe déjà une traduction connue peut sans doute se résumer de manière très simple : il espère faire mieux² ». Si le traducteur entreprend une nouvelle version, c'est qu'il pense pouvoir combler les lacunes des anciennes ou qu'il juge nécessaire de donner une nouvelle interprétation. Prenons, par exemple, *La Véritable histoire d'Ah Q*, récit maintes fois traduit et régulièrement publié depuis 1926. La première traduction signée par Jing Yinyu est, comparée au texte chinois, largement tronquée et abondamment réécrite ; la retraduction de Paul Jamati en 1953 est intégrale mais indirecte (traduite de l'anglais). Dès lors, ceci appelle certainement à de nouvelles traductions directes. En Chine, trois retraductions sont successivement effectuées par les   ditions en Langues étrangères et la revue *Littérature chinoise* en 1973, 1977 et 1981, interprétées en conformité avec l'idéologie dominante de la lutte des classes. En France, le même récit est retraduit respectivement par Martine Vallette-Hénery, Michelle Loi, Sebastian Veg et Alexis Brossollet sous des titres différents : *La véridique histoire d'A-Q* (1975), *Histoire d'A Q : véridique biographie* (1989), *L'édifiante histoire d'a-Q* (2010) et *La véridique histoire d'Ah Q* (2015). La modification du titre est un révélateur de leur intention inavouée : celle de «faire mieux », de prendre en compte les dimensions du texte original non prises par les traductions précédentes.

Chaque traduction, lorsqu'elle est retraduction, manifeste implicitement ou non l'insatisfaction à l'égard des traductions existantes, bien qu'elle reconnaisse parfois clairement sa dette envers elles. C'est pour cela qu'Antoine Berman constate que la retraduction est elle-

¹ Philippe Marty, «Le "re" de "retraduire". La communauté des traductions (meinen dans un vers de Rilke : *Sonnets    Orphée*, I, 4) », in Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), *op. cit.*, p. 33.

² Jean-Louis Back  s, «Evolution des normes. Note sur diverses traductions de Dosto  vski et de Virginia Woolf », in Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), *op. cit.*, p. 173.

même «critique des traductions précédentes¹ »: «elle les “révèle”, au sens photographique, comme ce qu’elles sont (les traductions d’une certaine époque, d’un certain état de la littérature, de la langue, de la culture, etc.), mais son existence peut aussi attester que ces traductions étaient soit déficientes, soit caduques² ». En effet, la raison majeure des retraductions des nouvelles de Lu Xun provient du «vieillissement »des précédentes. Le «vieillissement » d’une traduction s’observe à deux égards. D’abord, le « vieillissement » d’ordre historique, c’est-à-dire le texte traduit «vieillit » avec les vicissitudes sociales et idéologiques. À ce propos, Christine Lombez rappelle : «parce qu’elle est fondamentalement *interprétation*, une traduction vieillit généralement plus vite [...] que l’œuvre originale³ ». C’est le cas de l’interprétation politisée, par exemple. Ensuite, il s’agit du caractère caduc des traductions. À part les rares «grandes traductions⁴ » qui résistent à l’épreuve du temps, la majorité des anciennes traductions sont peu rééditées et risquent de tomber dans l’oubli. De ce fait, les «vieilles » traductions des nouvelles de Lu Xun, souvent enterrées dans des bibliothèques spécialisées, n’ont pas beaucoup de chance d’être trouvées par les lecteurs ordinaires dans les librairies. À titre d’exemple, l’*Anthologie des conteurs chinois modernes* de Jing Yinyu en 1929, les *Choix de nouvelles de Lou Shun* de Zhang Dianya en 1932 et l’*Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours* de Xu Zhongnian en 1933 sont presque inaccessibles aux lecteurs ordinaires. Citons des exemples plus récents : l’une des motivations de Sebastian Veg pour retraduire *Cris* est que ce dernier, publié en 1995 chez Albin Michel, est «désormais difficile à se procurer⁵ ». De ce fait, les retraductions sont nécessaires pour que les nouvelles de Lu Xun puissent être à nouveau découvertes par le public français.

1.2 La traduction et la non-traduction du *zawen*

Comme nous l’avons indiqué dans la première partie, Lu Xun est le maître incontesté du *zawen*. Les essais non fictionnels⁶ représentent environ 82% de sa création littéraire. Les traducteurs n’ignorent certainement pas leur importance ; pourtant, ces essais sont loin d’être tous traduits, comme c’est le cas pour les nouvelles. «On ne dira jamais assez combien les essais sont les mal aimés de l’œuvre de Luxun », observe légitimement Michelle Loi, «c’était le

¹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., p. 40.

² *Ibid.*

³ Christine Lombez, «Avant-Propos » in Christine Lombez (dir.), *Retraductions. De la Renaissance au XXI^e siècle*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, collection «Horizons comparatistes », 2011, p. 9.

⁴ Dans «La retraduction comme espace de traduction », Antoine Berman définit ainsi les «grandes traductions »: «L’Histoire nous montre qu’il existe des traductions qui perdurent à l’égal des originaux et qui, parfois, gardent plus d’éclat que ceux-ci ». Les grandes traductions qu’il cite sont : La *Vulgate* de saint Jérôme, la Bible de Luther, le Plutarque d’Amyot, les *Mille et Une Nuits* de Galland, le Shakespeare de Schlegel, l’*Antigone* de Hölderlin, le *Don Quichotte* de Tieck, le *Paradis perdu* de Milton par Chateaubriand, le Poe de Baudelaire, le Baudelaire de Stefan George. Cette liste n’est nullement exhaustive, nous pouvons y ajouter par exemple quelques œuvres traduites franco-chinoises : *La Dame aux camélias* de Lin Shu, les œuvres de Balzac de Fu Lei, *Au bord de l’eau* de Jacques Dars, etc.

⁵ Sebastian Veg, «Note sur l’édition », in Lu Xun, *Cris*, traduction de Sebastian Veg, Paris, Éditions de Rue d’Ulm, collection «Versions françaises », 2010, p. 7.

⁶ Par commodité les «essais non fictionnels »seront désignés par les «essais ».

cas de son vivant. C'est encore le cas aujourd'hui¹ ». En effet, les « mal-aimés » n'ont pas le même succès que les œuvres fictionnelles : parmi plus de 800 essais, seul 45% sont traduits en français ; parmi les 17 recueils d'essais, seuls 5 le sont intégralement. Avant de nous interroger sur la non-translation des essais de Lu Xun, voici un bref aperçu de la traduction :

Année	Traducteur	Titre d'ouvrage	Éditeur	Nb
1970	Martine Vallette-Hémery	<i>De la Révolution littéraire à la littérature révolutionnaire : écrits chinois 1918-1942</i>	Éditions de l'Herne	1
1973	Michelle Loi	<i>Un combattant comme ça</i>	Éditions du Centenaire	22
1976	Liliane Princet ; Daniel Hamiche	<i>Essais choisis</i>	Union générale d'éditions	94
1977	Michelle Loi	<i>Pamphlets et libelles</i>	François Maspero	30
1978	François Jullien	<i>Sous le dais fleuri</i>	Alfred Eibel	33
1979	Michelle Loi	<i>Sur la langue et l'écriture chinoise</i>	Aubier Montaigne	8
1980	Sans mention du traducteur (ci-après abrégé en SMT)	<i>Un cœur d'esclave</i>	Éditions du Centenaire	1
1981	Groupe Luxun	<i>La tombe</i>	Acropole	24
1981	Ng Yok-soon	<i>Causerie d'un profane sur la langue et la littérature</i>	Kai Yeh	1
1983	SMT	<i>Œuvres choisies (II)</i>	Éditions en Langues étrangères	74
1985	Michelle Loi	<i>La vie et la mort injustes des femmes</i>	Mercure de France	23
1985	SMT	<i>Œuvres choisies (III)</i>	Éditions en Langues étrangères	97
1986	SMT	<i>Œuvres choisies (IV)</i>	Éditions en Langues étrangères	76
1987	Groupe Luxun	<i>La littérature en dentelles</i>	Acropole	62
1991	Michelle Loi	<i>La grande muraille</i>	Shirley Sharoff	1
1995	Emmanuelle Pécenart	<i>Shanghai 1920-1940</i>	Bleu de Chine	2
2010	Jacques Meunier	<i>Écrits de fausse liberté</i>	Éditions en Langues étrangères	36
2014	Jacques Meunier	<i>Toujours sous le dais fleuri</i>	Éditions You Feng	34
Total				619

Tableau IV Traduction des essais de Lu Xun

Ce tableau montre que l'« âge d'or » de la traduction du *zawen* se situe dans les années 1970 et 1980 : 93,33% des essais traduits apparaissent pendant ces deux décennies. À l'exception des Éditions en Langues étrangères qui publient successivement quatre œuvres traduites de Lu Xun, les treize autres ouvrages traduits sont publiés chez onze éditeurs de manière discontinue. De plus, les traducteurs des Éditions en Langues étrangères, Michelle Loi et le « Groupe Luxun » sous sa direction, sont à l'origine de 77,44% des essais traduits : ce chiffre peut atteindre les 100% si nous y ajoutons les essais traduits par François Jullien, Liliane Princet et Daniel Hamiche. François Jullien publie *Sous le dais fleuri* dans la collection « Chine d'aujourd'hui » dirigée par Michelle Loi et le travail de Princet-Hamiche est une traduction indirecte prenant appui sur la version anglaise réalisée par les Éditions en Langues étrangères. L'apogée de la traduction du *zawen* dans les années 1970 et 1980 s'explique principalement par

¹ Michelle Loi, « Les essais de Luxun », in Michelle Loi (dir.), *Quelques pages pour Luxun 1881-1936 II*, op. cit., p. 39.

la canonisation sous condition des œuvres de Lu Xun pendant la Révolution culturelle en Chine : la correspondance et un grand nombre d'essais faisant preuve de la pensée complexe et de l'esprit d'insubordination de l'écrivain sont interdits de propagation et d'interprétation non officielle¹. Seuls les essais à caractère polémique et pamphlétaire ainsi que ceux qui révèlent la relation « intime » entre Lu Xun et le Parti communiste sont susceptibles d'être sélectionnés et soigneusement exploités. Ces essais connaissent également plusieurs traductions². En effet, selon le Tableau I, le total des essais traduits est au nombre de 385. Cela démontre que parmi les 619 essais traduits (chiffre calculé d'après le tableau IV), 234 sont les retraductions des mêmes essais. Mais parmi les 876 essais (selon le Tableau I) au total, 491 n'ont pas été traduits en français. Comment expliquer la non-translation et la non-publication³ de ce grand nombre de *zawen* ?

En premier lieu, la non-translation est due à la sous-estimation de la valeur littéraire du *zawen*. Il est notoire que dès sa naissance dans la littérature moderne, le *zawen* est immédiatement en prise à la controverse : en tant qu'écrit nourri de faits d'actualité, le *zawen* fait-il partie de « la Littérature proprement dite » ? La réponse de Hsia Tsi-An est catégorique :

I think that it would be as futile to follow Lu Hsün in the shifts of his moods as it is deplorable for him to have dissipated his ideas and feelings in occasional essays, brilliantly executed as they often are⁴.

[Je pense qu'il serait aussi vain de suivre Lu Hsün dans les changements de ses humeurs comme il est déplorable pour lui d'avoir dissipé ses idées et ses sentiments dans des essais d'actualité, bien qu'ils soient souvent brillamment réalisés.]

La valeur littéraire du *zawen* de Lu Xun, comparé par l'écrivain lui-même à la « javeline » et au « poignard », se détériore d'autant plus que ces mêmes *zawen* sont repris par le Parti communiste pour servir des luttes idéologiques et politiques, à tel point que les essais semblent « ne p[ouvoir] présenter que le visage avec “les sourcils froncés et les yeux furieux”⁵ » de l'auteur. De la même manière, Pierre Ryckmans, traducteur des poèmes en prose de l'écrivain, accorde peu de valeur aux essais polémiques de Lu Xun. Dans l'introduction de *La mauvaise herbe*, il déplore l'indigence de la création littéraire de Lu Xun pendant les dix dernières années de sa vie :

La période de composition de *La mauvaise herbe* correspond psychologiquement à une seconde crise de pessimisme et de dépression, et artistiquement à la phase de créativité peut-

¹ Voir Li Linrong 李林荣, « Weiqu de jingdian——Lu Xun zawen zai 1960-1990 niandai 委屈的经典——鲁迅杂文在 1960-1990 年代 » [Les œuvres classiques incomprises – les essais de Lu Xun de 1960 à 1990], *Wenyi zhengming* 文艺争鸣 [Débats en littérature et art], n°3, 2006, p. 76.

² À titre d'exemples : « Qu'il faut cesser d'être fair-play » est traduit quatre fois ; « La littérature d'une époque révolutionnaire » quatre fois ; « Mon opinion sur l'Association des écrivains de gauche » quatre fois ; « En célébrant la reconquête de Shanghai et de Nankin » trois fois ; « Réponse à une lettre des trotskistes » trois fois.

³ Il convient de rappeler que la non-translation n'est pas l'équivalent de la non-publication : huit recueils d'essais sont traduits par le « Groupe Luxun », mais seulement quatre ont été publiés. Nous renvoyons à la présentation du « Groupe Luxun » de la présente étude, Partie II, chapitre II, 3.2.

⁴ Hsia Tsi-An, *The Gate of Darkness, Studies on the Leftist Literary Movement in China*, op. cit., p. 161.

⁵ David Pollard, « Lu Xun's zawen », op. cit., p. 57 : « they [the essays] may only present the visage of “Frowning brows and angry eyes” ». Le terme « les sourcils froncés et les yeux furieux » provient d'un poème de Lu Xun intitulé *Vers satiriques de soi-même* : « Le sourcil froncé je défie mille doigts pointés sur moi ».

être la plus riche et la plus intense de toute la carrière de Lu Xun ; quantitativement il continuera dans la suite à produire une masse considérable d'essais polémiques, mais après *Fleurs de l'aube cueillies le soir*, les sources profondes de la création littéraire tarissent chez lui¹.

En second lieu, l'historicité du *zawen* pose des problèmes de traduction dans la mesure où un temps important s'est écoulé depuis la première publication. Cela se manifeste à deux niveaux : le niveau extralinguistique et le niveau linguistique. Les éléments d'ordre extralinguistique risquent d'être difficilement reconnus par le traducteur. Puisque le *zawen* provient de la réflexion suscitée immédiatement des faits sociaux, il est étroitement lié au contexte historique et social de l'époque. La traduction du *zawen* nécessite une recherche très fouillée dans l'histoire chinoise moderne. Ainsi, Jacques Pimpaneau constate :

Quant aux essais, Lu Xun fut certainement un merveilleux pamphlétaire et un esprit indépendant, mais comme il s'agissait d'attaques ou de réponses concernant des contemporains ou des débats maintenant tombés dans l'oubli, à moins d'un appareil critique très étendu, il est aujourd'hui difficile de comprendre, faute du contexte, le vrai sens de ces écrits mordants².

L'historicité au niveau linguistique peut provoquer dans certaines circonstances des problèmes de compréhension. Écrit dans une langue moderne en développement, le *zawen* fait preuve d'un style composite. Nous y apercevons l'influence du *xiaopin wen* des dynasties Wei-Jin : les expressions archaïsantes et les emprunts littéraires sont d'une telle ampleur qu'ils exigent du traducteur une grande connaissance de la littérature chinoise classique ; certaines inventions syntaxiques inspirées des grammaires étrangères deviennent obsolètes³. Chantal Seguy, traductrice des essais de Lu Xun, constate que « le style des essais n'[est] pas le même que celui des nouvelles. Par ailleurs, les essais demand[ent] un appareil critique beaucoup plus important que les nouvelles ainsi que des recherches sur l'histoire littéraire⁴ ». En effet, même les traducteurs chinois, à priori plus à même de comprendre les références et le langage dans les essais de Lu Xun, éprouvent de grandes difficultés car l'état de la langue chinoise à l'époque de Lu Xun n'est plus le même qu'au temps de la traduction. Ainsi, Zhang Shangci 张上赐, traducteur chinois et membre du « Groupe Luxun », écrit à Michelle Loi :

鲁迅的文章，特别是杂文实在不好译。原因有种种。有一点是可以肯定的，在当时反动政府钳制舆论的恶境下，鲁迅只能采取隐晦的笔法，否则是发表不出去的。语言文字，与时俱进。鲁迅文章中的不少语汇，现在的读者看了，或感到陌生，或感到不习惯。我译这两篇，真是绞尽了脑汁。单是理解中文，就费了不少的劲。写到这里，我有个想法。鲁迅的杂文集译成法文，对于现代中国文学史没有详尽研究的一般法文读者是否能准确理解？⁵

[Les textes de Lu Xun, notamment ses essais, sont vraiment difficiles à traduire. Une chose est sûre : l'auteur ne pouvait qu'adopter un style obscur face à la censure du gouvernement

¹ Pierre Ryckmans, « La mauvaise herbe de Lu Xun dans les plates-bandes officielles », *op. cit.*, p. 23.

² Jacques Pimpaneau, *Chine. Histoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 417.

³ Citons par exemple l'utilisation des particules structurales « de 的 » et « di 底 ». La deuxième n'est plus en usage aujourd'hui.

⁴ Voir Annexe III, 6 : enquête avec Chantal Seguy.

⁵ Lettre de Zhang Shangci adressée à Michelle Loi (26/12/ ?). Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque municipale de Lyon.

réactionnaire¹, sinon, les essais n'étaient pas publiables. La langue et les caractères se développent avec le temps. Pas mal de vocabulaire dans les textes de Lu Xun est inconnu ou inhabituel pour les lecteurs d'aujourd'hui. À vrai dire, je me creuse le cerveau pour traduire ces deux essais. Je me suis donné beaucoup de mal rien que pour comprendre la lettre même du texte. Cela m'amène à réfléchir : les lecteurs français ordinaires, qui n'ont pas fait de recherches suffisantes sur l'histoire de la littérature chinoise moderne, peuvent-ils bien comprendre les recueils d'essais de Lu Xun traduits en français ?]

La question posée par Zhang Shangci donne à réfléchir : la réception peu prometteuse du public français est sans doute l'une des raisons de la non-publication des essais de Lu Xun. Dans un rapport de travail en 1985, Michelle Loi constate que les traductions des recueils d'essais finissent souvent par « attendre chez l'éditeur² ». Elle a sollicité la maison d'édition Albin Michel (chez qui est publié le recueil de nouvelles *Cris* dans la collection « Les Grandes traductions ») pour accueillir également le recueil d'essais *Les Deux cœurs* :

Je crois sincèrement que si l'on veut réussir une percée de ce très grand écrivain encore si mal connu [...], il faut non seulement publier mais diffuser de quoi faire prendre conscience de la richesse de l'œuvre (profondeur de la pensée, diversité des techniques littéraires) donc, donner à saisir d'un même élan Luxun auteur de fiction et Luxun auteur d'essais, le même écrivain, le même homme, qu'il est impossible de taillader sans le tuer.

C'est pourquoi je pense qu'il faut à tout prix, au moins pour une fois, faire tomber cette barrière injustifiée qu'on dresse traditionnellement entre les lecteurs de fiction et les lecteurs d'essais. [...] Je sais qu'il est accoutumé de dire d'un ouvrage qu'on propose à un éditeur qu'il a valeur d'actualité, mais dans ce cas précis, c'est la pure vérité. Je ne saurais rien ajouter de plus³.

Malheureusement, cette entreprise plus satisfaisante sur le plan intellectuel que financier est vouée à l'échec. Confrontés au problème de rentabilité les éditeurs se montrent prudents : ils préfèrent d'opérer des choix drastiques pour éviter de se lancer dans une telle aventure. Car, selon les mots de l'éditeur Hachette Littérature à qui Michelle Loi propose en vain deux recueils de nouvelles et d'essais de Lu Xun, « ces essais et articles sont tout à fait intéressants, mais pour un public de non spécialistes, ils demanderaient des notes fort abondantes, voire une solide étude historique, ce qui n'est pas exactement le type de projet que nous souhaitons engager⁴ ».

En dernier lieu, la non-translation n'est pas sans lien avec la « mode » sociale d'aujourd'hui qui accepte mal l'écriture dite « engagée ». C'est ce que reconnaît Gao Xingjian, selon qui,

Dans cette société de consommation où les idéologies s'effacent devant la recherche du profit, sens de l'équité et morale sont des termes démodés. L'écrivain qui se mêle de prôner l'équité sociale ou la morale collective à l'instar des anciens porte-parole du peuple, même s'il n'encourt pas à proprement parler le ridicule, semble se donner un rôle exagéré et inopportun⁵.

¹ Désignant le gouvernement du Guomindang.

² Michelle Loi, « Étude et édition scientifique d'un corpus en langue française des œuvres complètes de Luxun (1881-1936) », 1985, rapport trouvé dans le Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque municipale de Lyon.

³ Lettre de Michelle Loi adressée à la maison d'édition Albin Michel (11/11/1992), Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque Municipale de Lyon.

⁴ Lettre de Louis Audibert adressée à Michelle Loi (04/04/1997). Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque Municipale de Lyon.

⁵ Gao Xingjian, « La voix de l'écrivain », in Annie Curien et Jin Siyan (dir.), *Littérature chinoise. Le passé et l'écriture contemporaine. Regards croisés d'écrivains et de sinologues*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 185.

Comme nous pouvons le constater dans le recensement des traductions, les retraductions au tournant du siècle se penchent sur les œuvres de fiction et font peu cas des recueils d'essais¹. Le rejet de l'écriture engagée fait ressortir la valorisation des *belles lettres* (*meiwen* 美文) qui ont un style «serein et affadi» (*pinghe chongdan* 平和冲淡). Pour illustrer nos propos, nous ne saurions mieux faire que de recourir à une comparaison entre deux écrivains éminents, Lu Xun et son frère Zhou Zuoren, les œuvres de ce dernier sont rangées dans la catégorie «d'écontraction» (*xianshi* 闲适) et «tranquillité» (*jingmi* 静谧). Sun Yu 孙郁 publie un article en 2001 où il écrit ceci :

周作人的“走红”，乃时代风气使然。[...] 读他的书，自娱性的东西多，冲动的激情少。读书界近来看重周氏，是对五十年代间浮躁之风的抗拒吧？²

[La grande popularité de Zhou Zuoren [...] résulte de la tendance de notre époque. [...] Ses écrits nous divertissent, mais provoquent rarement une impulsion ardente. La place particulièrement importante que le public lui accorde récemment consisterait-elle en un refus probable et une résistance à l'écriture superficielle et impétueuse des années cinquante ?]

L'« écriture superficielle et impétueuse des années cinquante » fait référence, quoique implicitement, à l'interprétation idéologisée donnée aux œuvres de Lu Xun. Malheureusement, rares sont ceux qui perçoivent, dans les essais «d'écontraction» de Zhou Zuoren, la détresse amère de l'écrivain, tout comme peu de lecteurs éprouvent le profond humanisme de Lu Xun masqué par la véhémence de sa critique.

¹ Seulement deux recueils d'essais *Écrits de la fausse liberté* et *Toujours sous le dais fleuri* sont publiés aux Éditions en Langues étrangères et aux Éditions You Feng, puisque, selon les propres termes du traducteur Jacques Meunier : «Je cherchais des éditeurs, j'écrivais à tous ceux qui pourraient être intéressés par les traductions. J'écrivais surtout à ceux qui ont déjà publié des choses. Mais je n'ai pas trouvé d'éditeurs, c'est comme ça¹ ». Voir Annexe III, 4 : entretien avec Jacques Meunier.

² Sun Yu 孙郁, «Wenxue zhong de Zhou Zuoren chuantong 当代文学中的周作人传统» [La tradition créée par Zhou Zuoren dans la littérature], *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论 [Critique des écrivains contemporains], 2001, n°4, p. 11.

2. Publication des traductions dans les périodiques

La circulation des œuvres traduites de Lu Xun en France est assurée par de multiples supports de diffusion : hormis les publications sous forme monographique et périodique, il y a aussi les adaptations théâtrales et cinématographiques¹, auxquelles il faut ajouter les publications sur Internet et sous forme numérique². Chacun des moyens de diffusion possède son propre avantage : les spectacles et les films apportent une dimension visuelle et acoustique, ils peuvent sensibiliser directement le public au charme des œuvres littéraires ; les traductions sporadiques publiées sur les réseaux électroniques se répandent extrêmement vite et peuvent susciter des réactions immédiates des internautes ; les supports plus traditionnels, tels que les monographies et les périodiques, perdurent dans le temps et auront une influence durable. N'étant pas spécialisée ni dans l'art dramatique ni dans la pratique informatique, nous sommes à présent dans l'impossibilité d'étudier davantage les adaptations théâtrales (qui peuvent être considérées comme des traductions intersémiotiques) et les publications sur Internet des œuvres de Lu Xun. C'est pourquoi nous nous limitons ici aux supports papier qui sont accessibles au grand public et restent fondamentaux dans la diffusion des textes traduits.

Vecteurs de diffusion privilégiant la littérature sous forme de texte court, les revues et les journaux constituent un support de publication fort pratique des textes traduits de Lu Xun, que sont ses nouvelles, essais, poèmes et poèmes en prose. Contrairement à ce que nous pourrions croire, l'impact des périodiques est plus ou moins restreint, «du fait du statut relativement

¹ *La Véritable histoire d'Ah Q*, adapté sous le titre *Ah Kiou, tragédie chinoise d'après Lou Sin* par Bernard Chartreux et Jean Jourdeuil et monté par Jacques Nichet, a été accueilli par le Théâtre de l'Aquarium (Cartoucherie de Vincennes) du 04 novembre 1975 au 31 décembre 1975, puis en tournée à partir du début janvier au 31 mars 1976 (Strasbourg, Mulhouse, Lyon, Rouen, Esch sur Alzette, Montbéliard, La Chaux de Fonds, Tours, Avignon, Chambéry, Mons, Charleroi, Tournai). Le scénario a été publié par les Éditions Christian Bourgois en 1975. La même nouvelle adaptée par Christophe Hein et traduite par François Rey sous le titre *Entre chien et loup ou La véritable histoire d'Ah-Q* a été montée à plusieurs reprises par Bernard Sobel, Claudia Stavisky et Bernard Lévy de 1984 à 1994 à Paris, Angers, Caen et Besançon. Le scénario a été publié par l'Université de Paris VIII en 1984. Michelle Loi a adapté également ce récit sous le titre *La Vêridique histoire d'Ah Q* en 1986, mais cette adaptation n'a pas été publiée. Le film éponyme réalisé par Chen Baichen 陈白尘 était le premier de la Chine continentale qui a figuré dans la sélection officielle pour le 35^{ème} Festival cinématographique de Cannes en 1982. Voir Régis Bergeron, «Festival de Cannes », *Rencontre avec la Chine populaire*, Bulletin du comité côte d'azur des Amitiés Franco-chinoises, Marseille, n° 24, troisième trimestre, 1982, p. 5. *Le Sacrifice du nouvel an*, adapté et illustré par Yong Siang 永祥, Hong Jen 洪仁 et Yao Kiao 姚巧, a été publié par les Éditions en Langues étrangères en 1978.

Le scénario de court-métrage de *Kong Yiji* réalisé par Joël Bellassen et Yann Legargeant en 1988, a été filmé en 1997 à Paris par Yanna Legargeant. Voir «Dianying duanpian Kong Yiji zai Bali paishe wanbi 电影短片《孔乙己》在巴黎拍摄完毕 » [Le court-métrage *Kong Yiji* filmé à Paris], *Nouvelles d'Europe* 欧洲时报, 31 décembre 1997.

² Nous notons par exemple le site «chinese-shortstories » créé par Brigitte Duzan, écrivain et traductrice, qui s'adresse particulièrement aux apprenants du chinois. Nous y trouvons trois textes de Lu Xun traduits par Brigitte Duzan elle-même : *Le remède*, *Préface de "L'appel aux armes"* et *Propos sur "tāmāde"*. Le site fournit également deux textes audio de Lu Xun *Le remède* et *Préface de "L'appel aux armes"*.

Voir http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z_LuXun.htm consulté le 15/08/2014.

Les amateurs de littérature chinoise postent leurs traductions des textes de Lu Xun sur des blogs, suscitant des discussions et des critiques littéraires et traductologiques non moins intéressantes : nous remarquons, entre autres, le blog d'un certain Florent : <http://florent.blog.com/2007/05/25/une-nouvelle-de-lu-xun-kong-yiji/> consulté le 15/08/2014.

En outre, plusieurs traductions sont accessibles en format électronique. Par exemple, *Cris* et *Errances* traduits par Sebastian Veg, *Histoires anciennes, revisité*, *Réveiller les mots*, *La vêridique histoire de Ah Q* traduits par Alexis Brossollet sont également disponibles en format numérique.

marginal des revues en France, comparé du moins à celui des livres, dans le monde littéraire¹ ». Toutefois, puisqu'en règle générale, les périodiques sont souvent découpés par thèmes, ils sont susceptibles d'attirer une plus large catégorie de lecteurs, ce qui permet à un plus grand public de découvrir la littérature chinoise et en l'occurrence l'œuvre de Lu Xun.

Les textes de Lu Xun ont paru dans une douzaine de revues et journaux en langue française :

Titre de périodique	Genre et nombre des textes publiés	Traducteur(s)	Période de la publication
Revues littéraires			
<i>Europe</i>	nouvelles (2) essais (2)	Jing Yinyu (1) Ying Sen (1) Michelle Loi (2)	1926 (1) ; 1955 (1) ; 1967 (2)
<i>Les Temps modernes</i>	nouvelles (4)	anonymes	1956 (4)
<i>Littérature chinoise</i>	essais (31) nouvelles (12) poèmes en prose (7) poèmes (5) lettres (2)	Les 11 textes de l'année 1964 : Pan Ying-cheng (4) Régis Bergeron (7) Les 46 textes dans les numéros suivants : anonymes	1964 (11) ; 1967 (6) ; 1972-1979 (41) ; 1981(1)
<i>Tel Quel</i>	essais (9)	Françoise Paron (2) Michelle Loi (7)	1972-1975 (9)
Revues d'information et d'étude sur l'Asie et la Chine			
<i>France-Asie</i>	nouvelle (1)	Jacques Seigner	1953 (1)
<i>Cahiers Franco-chinois</i>	nouvelles (3)	Anonymes	1960-1961 (3)
<i>Chine 73</i>	nouvelle (1)	Michelle Loi	1973 (1)
<i>Rencontre avec la Chine populaire</i>	poème (1)	Tcheou Kien Ping	1981 (1)
Journaux et hebdomadaire généraux			
<i>La Politique de Pékin</i>	nouvelles (9)	Zhang Dianya (8) Xu Zhongnian (1)	1932 (8) 1936 (1)
<i>Le Journal de Shanghai</i>	nouvelle (1)	Xu Zhongnian	1934 (1)
<i>Le Monde</i>	essais (2)	Michelle Loi	1972 (2)
Revue missionnaire			
<i>Rythmes du monde</i>	poèmes en prose (5)	P. et J. Li Tche-houa	1948 (5)

Tableau V Typologie des périodiques et récapitulatif des publications des œuvres de Lu Xun

Le premier texte de Lu Xun, *La Vie de Ah Qui* est publié en 1926 dans la revue *Europe*. En France, voire dans toute l'Europe, le rideau s'est enfin levé sur la traduction et l'introduction de l'œuvre de Lu Xun ainsi que sur la littérature chinoise moderne. Dès lors, les textes traduits de Lu Xun ne cessent de paraître : le nombre maximum est atteint durant les années 1960 et 1970. La liste des publications dans les périodiques s'arrête promptement en 1981. À partir de là à notre connaissance, aucune nouvelle traduction ne s'y voit le jour.

¹ Annie Curien, « Connaissance et reconnaissance de la littérature chinoise contemporaine en France », in Muriel D'arie (dir.), *France-Asie, un siècle d'échanges littéraires*, Paris, Librairie You Feng, 2001, p. 61.

2.1 Les contributeurs des traductions des textes de Lu Xun dans les périodiques

Les traductions des textes de Lu Xun parues dans les périodiques sont réalisées grâce aux efforts conjugués des traducteurs français et chinois. Parmi les traducteurs qui ont signé de leur nom, on reconnaît Jing Yinyu, Xu Zhongnian, Zhang Dianya, Michelle Loi et le couple Li Zhihua. Comme ceux-ci ont surtout publié d'importantes traductions sous forme monographique, ils seront présentés plus en détail au chapitre suivant. Hormis ces traducteurs et ceux qui gardent l'anonymat, six autres ont contribué à la publication des textes traduits dans les périodiques : Jacques Seigner et Ying Sen proposent chacun une nouvelle traduite, Tcheou Kien Ping un poème, Pan Yingcheng quatre récits, Françoise Paron deux essais et Régis Bergeron sept poèmes en prose. Comme il est difficile de procéder à l'identification des quatre premiers traducteurs, ici, nous nous bornons à fournir quelques éléments relatifs à Régis Bergeron et Françoise Paron.

Régis Bergeron (1923-2007) est, entre autres, écrivain, journaliste, militant communiste et spécialiste du cinéma chinois suite à une vingtaine de séjours en Chine. Il travaille comme professeur de littérature française à l'Université de Pékin et conseiller aux Éditions en Langues étrangères de 1959 à 1961, où se développe ce que Jean Baby a nommé la « grande controverse sino-soviétique »¹. À l'image de la scission qui se produit dans le mouvement communiste international, Régis Bergeron rompt avec le Parti Communiste français pour participer à la fondation du Parti Communiste Marxiste-Léniniste de France (PCMLF). À l'occasion de la reconnaissance de la RPC par la France en 1964, Régis Bergeron fonde la librairie Le Phénix, avec pour but de « devenir un lieu de diffusion de la culture chinoise, mais aussi d'échanges intellectuels et d'informations sur la construction du socialisme en Chine »². C'est à cette même occasion qu'il est invité à traduire, par l'intermédiaire de la version anglaise, sept textes de Lu Xun pour le premier numéro de la revue *Littérature chinoise*, diffusée en janvier, à la veille du rétablissement des relations diplomatiques entre la Chine et la France³.

Professeur de chinois à l'Université catholique de Louvain depuis 1983, Françoise Paron, née en 1948, séjourne en Chine de 1959 à 1969. Son père, Charles Paron, travaille en tant que traducteur et relecteur aux Éditions en Langues étrangères. En 1962, Françoise Paron a commencé ses études à la faculté de lettres chinoises à l'Université de Pékin où elle est « très intéressée par Lu Xun et particulièrement impressionnée par *Pour oublier* »⁴. Elle s'exerce donc à le traduire « en essayant de faire passer son émotion »⁵. Peu de temps après son retour en

¹ Jean Baby, *La grande controverse sino-soviétique : 1956-1966*, Paris, Éditions Grasset, 1966.

² Brigitte Duzan, *La librairie Le Phénix : la culture chinoise au cœur de Paris, passionnément... Rencontre avec son gérant, Philippe Meyer*, http://www.chinese-shortstories.com/Traducteurs_et_editeurs_librairie_le_Phenix.htm, article mis en ligne le 15 janvier 2011, consulté le 2 septembre 2014.

³ Voir Annexe III, 3 : entretien avec Luo Xinzhang.

⁴ Voir Annexe III, 5 : enquête avec Françoise Paron.

⁵ *Ibid.*

Europe, les deux essais qu'elle a traduits (*Pour oublier* et *Opinion sur la Ligue des écrivains de gauche*) sont publiés dans la revue *Tel Quel*, à la suite d'une rencontre avec Philippe Sollers.

2.2 Littérature chinoise : principale revue de la publication des textes de Lu Xun

En suivant l'exemple de l'U. R. S. S., la revue annuelle *Chinese Literature* est fondée en 1951 par l'écrivain et traducteur Ye Junjian 叶君健 (1914-1999). Elle constitue, à l'époque, l'une des sections des Éditions en Langues étrangères. Devenue semestrielle en 1953, trimestrielle en 1954, bimestrielle en 1958 et enfin mensuelle à partir de 1959¹, la revue fixe sa ligne éditoriale d'après les instructions de Chen Yi 陈毅 (1901-1972), alors vice-premier ministre et ministre des Affaires étrangères :

《中国文学》杂志，艺术多一点，还是政治多一点？这个问题长期争论，长期没有解决。我看应该以艺术为主。艺术性愈浓，愈能达到政治目的；艺术性愈低，愈不能达到政治目的。[...]《中国文学》方针不变，但要增强艺术。题材方面可以有小资产阶级的，也可以有恋爱，也可以有战斗；有大花园，也要有盆景（随笔）。总之是用艺术性浓的作品来宣扬人民革命战争和人民生活。²

[Pour la rédaction de *Littérature chinoise*, faut-il mettre l'accent sur l'aspect artistique ou l'aspect politique ? C'est un long débat qui n'est pas encore clos. À mon avis, il faut se pencher davantage sur le côté littéraire. Plus la revue est littéraire, plus elle atteindra les objectifs politiques ; au contre, moins la revue est littéraire, moins elle atteindra les objectifs politiques. [...] Le principe de *Littérature chinoise* restant inchangé il faut renforcer la valeur littéraire de la revue. Il peut y avoir aussi bien des sujets sur les combats que des sujets sur les petits bourgeois ou l'amour ; comme il faut avoir à la fois «les grands jardins³» et «les bonsaïs» (les essais). En bref, il faut promouvoir la révolution populaire et la vie du peuple avec de belles œuvres littéraires.]

Le contenu de la revue est réparti ainsi : les œuvres contemporaines constituent plus que la moitié du contenu ; les œuvres classiques et modernes (de 1917 à 1949) ainsi que les critiques et informations littéraires y occupent chacune un quart environ⁴.

En 1964, la revue présente la version française trimestrielle, qui devient mensuelle en 1972, puis redevient trimestrielle en 1982 avant de cesser de paraître en 2001, tout comme la version anglaise. Dans le rapport demandant l'autorisation pour la sortie des versions française et espagnole, soumis le 4 septembre 1963 au Bureau des affaires étrangères du Conseil des affaires d'État (*Guowuyuan waiban* 国务院外办), sont précisés les principes du périodique :

法文版以民族主义国家和资本主义国家懂法语的知识分子为对象，西班牙文版以拉丁美洲的知识分子为对象。在政治上两个文版均以属于中间状态的读者为主。而刊物性格和

¹ En 1984, *Chinese Literature* redevient trimestrielle ; la publication a été suspendue en 2001.

² «Chen Yi tongzhi dui “Zhongguo wenxue” bianjibu tongzhi de jianghua 陈毅同志对 “中国文学” 编辑部同志的讲话 » [Le discours donné par camarade Chen Yi aux camarades de la rédaction de la revue *Littérature chinoise*], le 9 juin 1959, in Zhou Dongyuan 周东元, Qi Wengong 齐文公, *Zhongguo waiwenju wushinian shiliao xuanbian 1* 中国外文局五十年史料选编 1 [Administration de la publication en langues étrangères de Chine pendant cinquante ans : documents historiques 1], Beijing, Xinxing chubanshe, 1999, p. 160-163.

³ Désignant selon le contexte les longues œuvres comme les romans.

⁴ Dai Yannian 戴延年, Chen Rinong 陈日浓, *Zhongguo waiwenju wushinian dashi ji 1* 中国外文局五十年大事记 1 [Administration de la publication en langues étrangères de Chine pendant cinquante ans : éléments importants 1], Beijing, Xinxing chubanshe, 1999, p. 75 : 当代作品约占 50%强；古典、“五四”以来作品占 20%-25%；论文、文艺述评、文艺动态、新书报道占 20%-25%。

编辑方针，基本上与英文版相同。¹

[La version française de la revue a pour lecteurs les intellectuels francophones dans les pays nationalistes et capitalistes ; la version espagnole les intellectuels en Amérique latine. Sur le plan politique, les deux versions visent les lecteurs « neutres » sans prédisposition idéologique. La nature et la ligne éditoriale sont identiques à celles de la version anglaise.]

Un simple calcul des données du tableau V révèle que plus de 60% de textes traduits de Lu Xun sont publiés dans *Littérature chinoise*, considérée comme «le plus important vecteur d'introduction à la littérature chinoise pour le monde francophone² ». En effet, depuis sa création en 1964, la revue *Littérature chinoise* accorde une place importante à la traduction de Lu Xun, considéré dès le premier numéro comme «le pionnier de la nouvelle littérature chinoise et un éminent dirigeant du mouvement pour la littérature révolutionnaire alors à ses débuts³ ». Bien que les textes traduits parus dans la revue ne soient assortis, la plupart du temps, d'aucun commentaire, ils sont très souvent « entourés » par des discours critiques sur l'écrivain et sur ses œuvres⁴, révélant la dimension idéologisée de la traduction.

La revue *Littérature chinoise* se distingue des autres publications sur deux plans. D'abord, tandis que les autres revues privilégient en général les œuvres fictionnelles, *Littérature chinoise* fait paraître des textes traduits portant sur une plus grande variété de créations de l'auteur : des nouvelles, des essais, des poèmes, des poèmes en prose et aussi des lettres (Voir Annexe II : Tableau récapitulatif des œuvres de Lu Xun traduites en français : périodiques). À relativement long terme, cela offre aux lecteurs abonnés un bref panorama de l'œuvre de Lu Xun. En second lieu, à la différence des autres revues dans lesquelles les textes traduits de Lu Xun n'apparaissent qu'aux occasions spéciales, *Littérature chinoise* les publie de manière régulière et systématique à partir du premier numéro de la version française en 1964, jusqu'à 1981, l'année où a été fêté le centenaire de la naissance de l'écrivain.

2.3 Les revues littéraires françaises et la publication des textes de Lu Xun : les points communs

Hormis *Littérature chinoise*, revue littéraire chinoise dite « officielle » qui fait paraître le plus de textes de Lu Xun, nous comptons trois revues littéraires françaises relativement actives à

¹ *Id.*, p. 167.

² Pauline Tam, « Traduire la littérature chinoise à Beijing à destination d'un public francophone », in Paul Servais (éd.), *La traduction entre Orient et Occident : Modalités, difficultés et enjeux*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2011, p. 112.

³ « Lou Sin », *Littérature chinoise*, n°2, 1964, p. 3.

⁴ Nous nous contentons d'en citer quelques-unes : « Le chemin parcouru par Lou Sin », « Lou Sin, notes biographiques », *Littérature chinoise*, n°2, 1964. « Pour le trentième anniversaire de la mort de Lou Sin », « À la mémoire de Lou Sin, notre précurseur dans la Révolution culturelle », « Célébrons la mémoire de Lou Sin et menons jusqu'au bout la révolution », « Mettons-nous à l'école de Lou Sin et soyons éternellement fidèles au président Mao », « La lumière de la pensée de Mao Tsé-toung éclaire Lou Sin », « L'esprit de révolte de Lou Sin », « Discours de clôture au rassemblement à la mémoire de Lou Sin », *Littérature chinoise*, n°1, 1967. « Liou Chao-chi, le chef de l'attaque contre Lou Sin », *Littérature chinoise*, n°2, 1969. « Écrire pour la révolution — sur les essais de Lou Sin », *Littérature chinoise*, n°4, 1972. « Lou Sin, grand combattant anti-confucianiste », *Littérature chinoise*, n°2, 1974. « Sur les deux nouvelles de Lou Sin », *Littérature chinoise*, n°2, 1975. « Lou Sin et le roman *Au bord de l'eau* », *Littérature chinoise*, n°3, 1976. « À propos d'un inédit de Lou Sin », *Littérature chinoise*, n°5, 1976.

ce sujet : *Europe*, *Les Temps modernes* et *Tel Quel*. Ces trois revues de référence ont au moins deux traits en commun.

Premièrement, même si elles sont avant tout des lieux d'expérimentation d'écriture, elles ne se tiennent pas totalement à l'écart de la politique. La revue mensuelle *Europe*, fondée en 1923 sous l'égide de Romain Rolland, se caractérise par l'esprit d'ouverture et la tradition humaniste. Elle est pendant très longtemps proche du Parti communiste français. *Les Temps modernes*, créés en 1945 par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, et *Tel Quel*, fondé autour de Philippe Sollers en 1960 constituent davantage des lieux de manifestes politiques au-delà de leur vocation littéraire. L'engagement politique des revues explique aussi leur deuxième point commun : elles manifestent toutes un certain intérêt pour la Chine contemporaine où le Parti communiste est au pouvoir et y consacrent des numéros (ou des dossiers) spéciaux aux alentours des années 60.

En août-septembre 1955, la revue *Europe* sort un numéro spécial (n° 116-117) «La Chine » avec une préface de Jean Chesneaux, intitulée *Le plus jeune et le plus vieil État du monde*. Nous comptons, exceptés les articles et les témoignages, deux nouvelles chinoises, quatre poèmes classiques et un poème contemporain. Le numéro s'ouvre sur la nouvelle de Lu Xun, *Le Remède*, traduite par Ying Sen et accompagnée d'une brève introduction. Douze ans plus tard, la Chine constitue une partie importante du numéro de septembre-octobre 1967 (n° 461-462) en commémoration du cinquantenaire de la Révolution d'Octobre. Michelle Loi expose, dans l'article *La Révolution d'Octobre et la Chine*, les conséquences immédiates de la Révolution ; c'est-à-dire la fondation de la théorie de «Trois principes du peuple¹ » (*Sanmin zhuyi* 三民主义) de Sun Yat-sen et le progrès des idées révolutionnaires et du communisme en Chine. L'essai est suivi de quatre textes littéraires traduits par Michelle Loi : deux essais de Lu Xun, *C'est arrivé* et *Le Saint et le Militaire*, publiés en 1919, dans lesquels l'auteur montre son scepticisme quant à l'influence du bolchevisme sur le peuple chinois ; une élogie de Guo Moruo, *Le Soleil n'est plus*, sur la mort de Lénine en 1924 ; et aussi un poème *L'Internationale* composé en 1963 par Liang Shangquan.

Les Temps modernes consacrent, à deux décennies d'intervalle, deux dossiers spéciaux sur la Chine. Le premier, intitulé «La Chine d'hier et d'aujourd'hui », paraît en septembre-octobre 1956 (n° 127-128), à l'issue du voyage de Jean-Paul Sartre et de Simone de Beauvoir. Mis à part les articles, il réunit quatre nouvelles de Lu Xun (*L'appel aux armes* ; *Le sacrifice du jour de l'an* ; *Kung-I-chi* ; *Dans la taverne*). L'autre numéro, paru en 1978 (n° 380) à la sortie de la Révolution culturelle, s'intéresse davantage à l'actualité politique et culturelle chinoise.

La revue *Tel Quel* donne, en 1972 et 1974, deux numéros spéciaux sur la Chine. Le dernier (n°59), fruit immédiat du voyage d'une délégation de cinq rédacteurs de *Tel Quel*, présente

¹ Les Trois principes du peuple, appelés aussi «Triple déisme », sont formulés par Sun Yat-sen dans les années 1920. Il s'agit de la démocratie libérale, du nationalisme et de la justice sociale.

leurs réflexions sur la Chine en pleine période de Révolution culturelle. Deux essais de Lu Xun traduits par Françoise Paron font l'objet de publication dans le numéro spécial «Chine » (n° 48/49) en 1972 où la revue se rallie ouvertement aux idéologies maoïstes. Dans le numéro 53 en 1973, six autres essais de l'écrivain paraissent sous le titre «La littérature révolutionnaire (et autres inédits) », traduits et préfacés par Michelle Loi, à la demande de Philippe Sollers. Les années suivantes dans les numéros 60 (novembre 1974) et 61 (février 1975), Michelle Loi traduit et publie un long essai de Lu Xun *Bavardages d'un profane sur l'écriture*. Cet essai qui propose la réforme de l'écriture de la langue chinoise est mis en relation avec les réformes linguistiques alors en cours pendant la Révolution culturelle. Nous remarquons, à l'aide de cet aperçu des publications de textes de Lu Xun dans les revues littéraires françaises, que *Europe* et *Les Temps modernes* optent davantage pour les nouvelles de l'écrivain : elles lient la présentation de la Chine à l'intérêt de la lecture ; cependant, *Tel Quel* ne fait publier que des essais souvent à caractère «révolutionnaire », ce qui manifeste la position politique prise par la revue durant les années soixante-dix.

2.4. Les revues d'information et d'étude sur la Chine : périodiques d'actualité

Hormis les revues littéraires, les textes de Lu Xun sont aussi publiés dans des périodiques d'information spécialisés sur la Chine¹. Il s'agit notamment de trois revues nées dans des circonstances historiques particulières : *Cahiers franco-chinois* ; *Chine* et *Rencontre avec la Chine populaire*. Elles sont toutes publiées par l'Association des Amitiés franco-chinoises (AAFC), fondée en 1954 par le Parti communiste français, cinq ans après l'avènement de la RPC. Association pionnière des relations franco-chinoises, l'AAFC a pour objectif initial d'« œuvrer à l'établissement de relations diplomatiques entre les deux pays à une époque où la Chine [est] soumise à un blocus de la part d'une partie des pays occidentaux non socialistes et n'[est] pas assez connue des Français² ». Ainsi, l'association assure le patronage de plusieurs revues telles que les *Cahiers franco-chinois*³, *Chine*⁴, *Rencontre avec la Chine populaire*⁵, *Regards sur la Chine*⁶, dirigées par des sinologues et «amis » de la Chine. Les propos de Régis

¹ Il faut noter qu'une nouvelle de Lu Xun *Une histoire de nattes* a été publiée dans une revue d'information et d'étude spécialisée sur l'Asie : France-Asie : revue mensuelle de culture et de synthèse franco-asiatique. Fondée à 1946 à Saigon, elle cesse de paraître en 1959.

² *Ibid.*

³ Le premier numéro des *Cahiers franco-chinois* (Paris-Pekin, la revue des Amitiés franco-chinoises) est sorti en mars 1959. Dirigé par A. G. Haudricourt, cette revue trimestrielle, dont le rédacteur en chef était Jean Chesneaux, regroupe au comité de rédaction les célèbres sinologues Jacques Gernet, René Etiemble, Marius Magnien, Jean Dresch, Charles Bettelheim, Régis Bergeron, Armand Gatti, que l'on retrouve ensuite dans les rangs des marxistes-léninistes ou comme compagnons de route. La revue cesse de paraître en 1962.

⁴ Revue trimestrielle d'information et d'étude sur la République populaire de Chine publiée par l'Association des Amitiés franco-chinoises. Le directeur de la publication était Régis Bergeron, le premier numéro a été publié en 1973 et le dernier (le numéro 4) en 1975.

⁵ Bulletin du comité Côte d'Azur des Amitiés Franco-chinoises (1976-1980).

⁶ Bulletin du comité de Paris de l'Association des Amitiés franco-chinoises (1980-1986).

Bergeron, alors directeur de *Chine*, affichés sur le premier numéro peuvent synthétiser le but commun de ces revues :

Voici le premier numéro de « Chine 73 ». Sa publication répond à une nécessité. Le besoin s'en faisait sentir depuis longtemps et de nombreux amis de la Chine s'étonnaient qu'elle n'existât pas encore. Notre ambition est de répondre à leur attente : aider à développer sans cesse davantage l'amitié entre la Chine populaire et la France, entre leurs deux peuples. Tel est notre but. [...] Voici, du même coup, défini notre public : TOUS les amis de la Chine populaire, à un titre ou à un autre, sans autre exigence à leur égard que cette amitié¹.

Les *Cahiers franco-chinois* et *Chine* font publier trois nouvelles de Lu Xun. La revue *Rencontre avec la Chine populaire*, quant à elle, publie un poème à l'occasion du centième anniversaire de l'écrivain. Ces revues qui ne connaissent généralement qu'une existence relativement courte se préoccupent avec une grande ardeur des faits et actualités de la Chine populaire, en prise au bouillonnement des mouvements politiques. Les contributeurs effectuent régulièrement des voyages en Chine. Nous empruntons de nouveau à Régis Bergeron :

Nos collaborateurs ne joueront pas les « pékinologues » ; ils ne scruteront pas le marc de café pour y découvrir on ne sait quelle vérité sur la Chine. Cette vérité, ils l'ont tous découverte sur le terrain. Leur connaissance de la Chine n'est pas livresque. Leurs témoignages, leur expérience sont de première main. Pas d'intermédiaire entre la réalité chinoise et eux. Ils s'en tiendront aux faits, sans spéculation douteuse. La Chine qu'ils présenteront à nos lecteurs n'est pas une Chine de laboratoire. Son image n'est pas celle, déformée, née des rumeurs qui courent périodiquement les couloirs de chancelleries, des agences de presse et des services spéciaux. Pas de recours aux documents apocryphes, donc suspects²...

Pourtant, la prise de parti procommuniste est taxée de partialité : « à vouloir trop convaincre, les rédacteurs de la revue la transforment en bulletin de propagande³ », ainsi Patrice Gêard critique-t-il le défaut majeur de la revue *Chine*. Aujourd'hui, suite au changement de climat politique, les circonstances dans lesquelles les revues voient le jour nous paraissent lointaines, mais un aperçu de ces périodiques sert d'exemple éclairant pour réfléchir sur le rôle de l'Intellectuel.

L'observation de la publication des textes traduits de Lu Xun dans les périodiques nous permet de faire trois remarques. Tout d'abord, des années 1920 aux années 1990, nous comptons 99 textes parus dans différents journaux et revues, dont 75 au cours des années 1960, 1970 et 1980, soit 77,8% des traductions publiées pendant ces trois décennies. Cela confirme la tendance générale de la traduction de l'œuvre de Lu Xun en France démontrée par la Figure I (Historique de la traduction des œuvres de Lu Xun en France) selon laquelle l'apogée de la publication des ouvrages traduits coïncide avec celui de la publication des textes dans les périodiques. En second lieu, la nature des périodiques dans lesquels ont paru les textes de Lu Xun est très diverse : revues littéraires, revues d'information, journaux et hebdomadaires (y

¹ Régis Bergeron, « Pourquoi Chine 73 ? », *Chine : Revue Trimestrielle d'information et d'étude sur la République populaire de Chine*, 1973, p. 1.

² *Ibid.*

³ Patrice Gêard, « Notice bibliographique élémentaire, en langue française, sur les problèmes politiques et juridiques de la République populaire de Chine », in *Revue de l'Est, Economie, planification et organisation*, volume 4, 1973, n°4, p. 234.

compris le prestigieux quotidien *Le Monde*¹), sans oublier une revue missionnaire. La plupart de ces périodiques manifestent un certain intérêt pour la Chine contemporaine. Enfin, comme nous l'avons évoqué, Lu Xun figure parmi les écrivains chinois modernes les plus traduits en France, le nombre de traductions de ses œuvres atteint son maximum pendant le demi-siècle qui suit la fondation de la Chine populaire. La place privilégiée de l'œuvre de Lu Xun existe aussi grâce à la revue *Littérature chinoise*. À partir de janvier 1965, cette dernière ne publie plus d'œuvres des écrivains du 4 mai afin d'être en accord avec les instructions émises par le Bureau des Affaires étrangères du Conseil des affaires d'État². Pourtant, les œuvres de Lu Xun, qui ne cessent de paraître malgré tout, font exception.

¹ Le 6 octobre 1972, *Le Monde* publie, sous le nom *La Chine révolutionnaire* dans la rubrique « Texte », une série de textes concernant Lu Xun dont un extrait de *La Véritable Histoire de A. Q.* (Chapitre VII : « La révolution ») et *Il faut cesser d'être fair-play*. Ces deux œuvres sont traduites par Michelle Loi.

² « Taolun Zhongguo wenxue wenti huiyi jiyao 讨论《中国文学》问题会议纪要 » [Compte rendu des discussions sur les problèmes de la revue *Littérature chinoise*], in Dai Yannian 戴延年, Chen Rinong 陈日浓, *Zhongguo waiwenju wushinian dashi jishi 1 中国外文局五十年大事记 1* [Administration de la publication en langues étrangères de Chine pendant cinquante ans : événements importants 1], op. cit., p. 192-193 : « 《中国文学》今后应以绝大多数篇幅刊登当代文学作品；根据这次会议精神，《中国文学》从今年 1 月起停发“五四”作品。[Il faut consacrer la plus grande part de la revue aux œuvres contemporaines ; à partir du mois de janvier de cette année, les œuvres du 4 mai ne seront plus publiées dans *Littérature chinoise*.] »

3. Publication des œuvres traduites sous forme monographique

La cinquantaine d'œuvres traduites de Lu Xun se voient publiées chez 31 éditeurs qui sont d'une étonnante diversité, allant des plus connus comme Gallimard et Albin Michel aux moins connus comme Druckerei & Verlag Kai Yeh ou l'Imprimerie de la Politique de Pékin, en passant par la maison d'édition « exportatrice », les Éditions en Langues étrangères de Beijing. La connaissance complète d'une œuvre traduite n'exclut en aucun cas l'examen du profil de l'éditeur chez lequel elle est publiée. Les éditeurs sont, selon J.-P. Constantin, « le lien fonctionnel entre les auteurs, les traducteurs et le public¹ ». Nous ne saurions mieux faire, à propos du fonctionnement au sein d'une maison d'édition, que de citer Christian Bourgois :

Un catalogue est une succession de boucles imbriquées les unes dans les autres, un champ de réseaux sentimentaux et amicaux que seul l'éditeur peut déchiffrer, et qui fait par exemple que Jean Austen côtoie Jian[g] Yang, traductrice en chinois du grand écrivain anglais, auteur de trois livres publiés dans ma maison, et épouse du grand Qian Zhongshu, auteur de *La Forteresse assiégée* que j'ai publié sur les conseils de Simon Leys, dont j'avais publié *Ombres chinoises*, etc.²

L'intérêt personnel de l'éditeur dicte souvent ses choix de traduction³ qui pourraient être le fruit du simple hasard. Mais en général, le choix et la forme de publication des œuvres traduites relèvent du projet éditorial. Nous n'insisterons pas ici sur le paratexte éditorial (à savoir couverture, quatrième de couverture, titres, épigraphes, dédicaces, préfaces, notes et autres argumentaires de toutes sortes), celui-ci sera étudié en détail plus tard au moment de la critique de traductions puisqu'il constituera, de manière significative, d'importants indicateurs de la « visée traductive ». Nous nous contenterons ici de retenir deux aspects particuliers des modes de publication des œuvres traduites de Lu Xun, assez peu étudiés : les publications en version bilingue et celles en version illustrée. Il est nécessaire, pour observer le statut que les éditeurs accordent à la traduction des œuvres de Lu Xun, d'établir d'abord un tableau récapitulatif de toutes les maisons d'édition en question.

3.1 Catégorisation des éditeurs des œuvres traduites de Lu Xun

3.1.1 Les éditeurs spécialisés

La majorité des éditeurs des œuvres traduites de Lu Xun sont des éditeurs généralistes. Pourtant, huit maisons d'éditions se spécialisent dans la publication des littératures se limitant à une aire culturelle précise :

¹ Jean-Paul Constantin, « Les éditeurs », in Françoise Barret-Ducrocq (éd.), *Traduire l'Europe*, Paris, Payot, collection « Documents payot », 1992, p. 125.

² Christian Bourgois, *Quels principes pour quels choix ?* in Françoise Barret-Ducrocq (dir.), *op. cit.*, p. 141.

³ Annie Curien expose deux situations des choix de traduction : « Première possibilité le choix est fait par la maison d'édition. [...] Quand il existe une collection chinoise ou extrême-orientale, il arrive qu'un sinologue en porte la responsabilité ; [...] Deuxième possibilité, les traducteurs prennent l'initiative et font des propositions aux éditeurs ». Voir Annie Curien, « Connaissance et reconnaissance de la littérature chinoise contemporaine en France », in Muriel D'Aré (éd.), *France-Asie. Un siècle d'échanges littéraires*, *op. cit.*, p. 62.

Éditeur Aire culturelle	Nom d'éditeur	Œuvres de Lu Xun traduites en français	Année	Support de publication ¹
Asie	Éditions du centenaire	<i>Un combattant comme ça</i>	1973	Volume
		<i>Un cœur d'esclave : nouvelles chinoises contemporaines</i> [Collection «Petite bibliothèque chinoise : Littérature »]	1980	Anthologie
	Éditions You-Feng	<i>Errances</i>	2008	Volume
		<i>Toujours sous le dais fleuri</i>	2015	
Asie orientale	Centre de publication Asie-Orientale	<i>La véritable histoire d'A-Q</i> [Collection «Bibliothèque asiatique »]	1975	Volume
	Philippe Picquier	<i>Treize récits chinois : 1918-1949</i>	1987	Anthologie
Chine	Imprimerie de La Politique de Pékin	<i>Choix de nouvelles de Lou Shun</i> [Collection «Politique de Pékin »]	1932	Volume
		<i>Nouvelles choisies</i>	1956	Volume
	Éditions en Langues étrangères	<i>La véritable histoire de Ah Q</i>	1973	Volume
		<i>Contes anciens sur un mode nouveau</i>	1978	Volume
		<i>Œuvres choisies (I): nouvelles, poèmes, proses et souvenirs</i>	1981	Volume
		<i>Œuvres choisies (II) (1918-1927)</i>	1983	Volume
		<i>Œuvres choisies (III) (1928-1933)</i>	1985	Volume
		<i>Œuvres choisies (IV) (1934-1936)</i>	1986	Volume
		<i>La véritable histoire de Ah Q (bilingue)</i>	2002	Volume
		<i>Contes anciens sur un mode nouveau (bilingue)</i>	2003	Volume
		<i>Errances (bilingue)</i>	2003	Volume
		<i>Cris d'appel (bilingue)</i>	2004	Volume
		<i>Fleurs du matin cueillies le soir (bilingue)</i>	2004	Volume
		<i>Les Herbes sauvages (bilingue)</i>	2004	Volume
		<i>Écrits de fausse liberté</i> [Collection «Classiques chinoises »]	2010	Volume
	Éditions du non-agir ²	<i>Histoires anciennes, revisitées</i>	2014	Volume
		<i>Réveiller les morts</i>	2014	Volume
		<i>La Véridique histoire d'Ah Q</i>	2015	
Littérature chinoise du XXe siècle	Bleu de Chine	<i>Shanghai 1920-1940</i>	1995	Anthologie

Tableau VI Récapitulatif des éditeurs spécialisés des œuvres traduites de Lu Xun en français

Deux éditeurs siègent à Pékin. D'abord, la maison d'édition La Politique de Pékin (qui est au départ une revue hebdomadaire illustrée) publie en 1932 un recueil des nouvelles choisies de Lu Xun. L'ouvrage se distingue par la reliure à la chinoise³, faisant ressortir l'intention éditoriale : l'enjeu exotique a sans doute pour objectif de susciter la curiosité des lecteurs français. Ensuite, les Éditions en Langues étrangères de Pékin méritent une attention particulière. Maison d'édition étatique, elle fait paraître quatorze ouvrages traduits de Lu Xun, tous sous forme de monographie. En effet, les Éditions en Langues étrangères, sur lesquelles nous reviendrons plus tard, représentent un circuit d'exportation de première importance de la

¹ Ici, nous distinguons deux supports de publication : le volume, comprenant les recueils traduits intégralement et les œuvres choisies de Lu Xun ; l'anthologie, dont les œuvres de Lu Xun font partie.

² Dans la présentation de sa page Internet (<http://www.non-agir.fr/>), la maison d'édition proclame qu'elle publie, dans un second temps, des livres portant sur le reste de l'Asie, voire au-delà si un lien avec la Chine peut être trouvé. Pourtant, à en juger par le catalogue, la publication des ouvrages sur la Chine occupent l'unique place jusqu'à présent. C'est la raison pour laquelle nous la considérons comme une maison d'édition spécialisée dans le domaine chinois.

³ La reliure à la chinoise est une reliure pratique en Extrême-Orient, sans colle, utilisant deux feuilles plus épaisses autour des feuilles du livre et un fil qui enserme les feuilles au travers de quatre ou six trous.

littérature chinoise à l'étranger.

Contrairement à leurs confrères chinois, les éditeurs français font moins de zèle : bien qu'ils soient spécialisés dans le domaine de l'Asie voire particulièrement dans la littérature chinoise contemporaine telle que *Bleu de Chine*, seuls huit ouvrages traduits de Lu Xun sont publiés, parmi lesquels trois anthologies thématiques contenant en tout sept textes de Lu Xun. Revendiqués comme pierres angulaires de la littérature chinoise moderne, les œuvres de Lu Xun auraient réclamé une place beaucoup plus importante dans la liste des publications des éditeurs français spécialisés. Or, cette hypothèse a été démentie : si nous jetons un coup d'œil sur les listes des auteurs par ordre alphabétique de Philippe Picquier ou de *Bleu de Chine*, le nom de Lu Xun ne se trouve nulle part. Ce manque d'enthousiasme n'est pas sans explication. La raison sans doute la plus flagrante est qu'un grand nombre d'œuvres de l'écrivain ont dû être publiées (rappelons que la traduction de Lu Xun commence dans les années 1920) avant même que ces maisons d'éditions spécialisées aient vu le jour : les Éditions You-Feng existent depuis 1970, les Éditions du Centenaire 1971, la maison d'éditions Philippe Picquier 1986, *Bleu de Chine*, 1994 et les Éditions du non-agir 2014. En outre, étant donné que l'apparition de ces éditeurs coïncide approximativement avec l'essor de la littérature chinoise contemporaine¹, ils s'orientent davantage, dans le domaine de la littérature chinoise, vers les écrivains modernes peu traduits² et les écrivains contemporains.

3.1.2 Les éditeurs généralistes

Quelle place les œuvres traduites de Lu Xun occupent-elles chez les éditeurs généralistes ? La collection dans laquelle les œuvres traduites sont inscrites est un indicateur important. Plusieurs éditeurs ne différencient pas les origines linguistiques des œuvres traduites, ils les intègrent à leurs fonds littéraire général. Certains autres regroupent les œuvres traduites et les classent dans des collections à titre étranger ; il existe aussi, chez d'autres éditeurs, des collections étrangères hautement spécialisées dans une aire culturelle ou dans un auteur particulier, comme c'est parfois le cas pour Lu Xun lui-même. Les collections seront distinguées, dans le tableau suivant, en trois catégories : les collections dites « universalistes » où sont mêlées les œuvres de toutes origines ; les collections étrangères « générales » dans lesquelles sont présentées les œuvres littéraires étrangères de tous les autres pays ; et les collections étrangères « spécialisées » qui se consacrent à un seul auteur, un seul pays ou une seule aire culturelle. Nous intégrons, à la fin du tableau, les quatre éditeurs chez lesquels les œuvres

¹ Dans le domaine de la « littérature chinoise contemporaine », nous partageons l'opinion d'Annie Curien. Elle entend par l'expression en premier lieu la littérature chinoise continentale post-maoïste ; en second lieu, l'expression englobe la littérature de Taiwan, celle de Hong Kong et inclut également les œuvres rédigées par des Chinois vivant hors des deux Chines, en Europe ou en Amérique. Voir Annie Curien, « Connaissance et reconnaissance de la littérature chinoise contemporaine en France » *op. cit.*, p. 56.

² À titre d'exemples, les traductions des œuvres de Lao She figurent dans les catalogues des éditions You-Feng et Philippe Picquier ; celles de Lin Yutang sont nombreuses chez Philippe Picquier ; les œuvres de Zhang Ailing, Shen Congwen et Zhu Ziqing sont publiées également par *Bleu de Chine*.

traduites de Lu Xun ne sont pas présentes au sein des collections.

Éditeur Collection	Nom d'Éditeur	Nom de Collection	Œuvres de Lu Xun traduites en français	Année	Support
Collections universalistes	Librairie Delagrave	«Collection Pallas »	<i>Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours</i>	1933	Anthologie
	Union générale d'éditions	«10/18 »	<i>Essais choisis</i>	1976	Volume
	François Maspero	«Théorie ; Écrits politiques »	<i>Pamphlets et libelles (1925- 1936)</i>	1977	Volume
	Aubier-Montaigne	«Présence et pensée »	<i>Sur la langue et l'écriture chinoise</i>	1979	Volume
	Mercure de France	«Mille et une femmes »	<i>La vie et la mort injustes des femmes</i>	1985	Volume
	Arfuyen	«Cahiers d'Arfuyen »	<i>Poèmes</i>	1985	Volume
	Librairie générale française	«Livre de poche Biblio »	<i>Histoire d'Ah Q : vénédictive biographie</i>	1989	Volume
	Hachette	«Courts toujours »	<i>Voilà ce que je lui ai fait</i>	1996	Volume
	Mille et une nuits	«La Petite collection »	<i>Tempête dans une tasse de thé</i>	1998	Volume
	Éditions Elytis	«Grafik »	<i>La véritable histoire d'Ah Q</i>	2010	Volume
Collections étrangères généralistes	Éditions Rieder	«Les Prosateurs étrangers modernes »	<i>Anthologie des conteurs chinois modernes</i>	1929	Anthologie
	Stock	«Bibliothèque Cosmopolite »	<i>Le Journal d'un fou (suivi de) La véritable histoire de Ah Q</i>	1981	Volume
	Albin Michel	«Les Grandes traductions »	<i>Cris</i>	1995	Volume
	Éditions Rue d'Ulm	«Versions françaises » Sous-collection : «Domaine étranger »	<i>Errances</i>	2004	Volume
			<i>Cris</i>	2010	Volume
			<i>Nouvelles et poèmes en prose</i>	2015	Volume
Collections étrangères spécialisées	Gallimard	«Connaissance de l'Orient » Série Chinoise	<i>Contes anciens à notre manière</i>	1959	Volume
			<i>Brève histoire du roman chinois</i>	1993	Volume
	Union générale d'éditions	«10/18 : Bibliothèque asiatique »	<i>La Mauvaise herbe</i>	1975	Volume
	Alfred Eibel	«La Chine d'aujourd'hui » ; «Cahiers Luxun »	<i>Fleurs du matin cueillies le soir</i>	1976	Volume
			<i>Sous le dais fleuri</i>	1978	Volume
			<i>Cahiers Lu Xun 1. Fonctions d'un classique : Luxun dans la Chine contemporaine, 1975- 1977</i>	1978	Volume
	Acropole	«Collection UNESCO d'œuvres représentatives Série chinoise »	<i>La Tombe</i>	1981	Volume
			<i>La Littérature en dentelles</i>	1987	Volume
Hors collection	Éditeurs français réunis		<i>La véritable histoire de Ah Q</i>	1953	Volume
	Gallimard		<i>Anthologie du fantastique II France, Espagne, Italie, Amérique latine, Haïti, Pologne, Russie, Finlande, Extrême-Orient</i>	1966	Anthologie
			<i>De la Révolution littéraire à la</i>	1970	Anthologie

	Éditions de l'Herne		<i>littérature révolutionnaire : écrits chinois 1918-1942</i>		
	Atelier du Gué		<i>Trois nouvelles</i>	1976	Volume
	Kai Yeh		<i>Causerie d'un profane sur la langue et la littérature</i>	1981	Volume
	Shirley Sharoff		<i>La Grande Muraille</i>	1991	Volume

Tableau VII Récapitulatif des éditeurs généralistes des œuvres traduites de Lu Xun

Les éditeurs qui montrent de l'intérêt envers les œuvres traduites de Lu Xun sont nombreux. Pourtant, rares sont ceux qui font preuve de constance dans la publication : aucun éditeur n'engage une politique suivie pour l'écrivain. Outre Gallimard, Acropole, Union générale d'éditions et Éditions Rue d'Ulm, les autres éditeurs n'ont publié qu'un ouvrage ou quelques textes de Lu Xun dans une anthologie collective.

Les œuvres traduites tiennent une certaine part dans les catalogues de ces éditeurs qui sont, selon les mots de Christian Bourgois, des « “passeur[s]” qui f[ont] circuler des ouvrages et qui ne se contente[nt] pas du pré carré germanopratin d[es] ambitions culturelles ethnocentriques¹ ». La grande majorité des éditeurs présente les œuvres traduites de Lu Xun dans l'une de ses collections et, généralement, sous forme de volume : il n'y a en effet que quatre anthologies de nouvelles. Par rapport à l'anthologie, le volume contient des informations relativement plus riches sur l'écrivain et, pour reprendre l'expression de D. Risterucci-Roudnicky, « offr[e] l'abri solide d'un paratexte prometteur² ». La publication en volume joue donc un rôle de tout premier plan. Ses deux formes, la publication de recueils originaux et la publication de morceaux choisis tirés des œuvres, constituent les moyens les plus importants pour la diffusion des œuvres traduites de Lu Xun en France.

Examinons maintenant les collections. La plupart des éditeurs généralistes optent pour l'intégration des œuvres étrangères dans des collections : nous comptons dix collections à caractère universaliste, quatre collections étrangères générales et cinq collections étrangères spécialisées.

Les critères de dénomination des collections universalistes sont diverses. Certaines collections sont dénommées par les thèmes qui dépassent les frontières nationales, telles que « Théorie. Écrits politiques », « Présence et pensée », « Mille et une femmes » et « Pallas » qui représentent le savoir et l'intelligence. D'autres sont déterminées par les profils des ouvrages : en fonction du format ou des caractéristiques du contenu. Dans la première catégorie figurent par exemple « Livre de poche », « 10/18 », « Cahiers d'Arfuyen » (dont l'ouvrage ne comporte qu'une vingtaine de pages) et « La Petite collection » (un petit format de 10.5 x 15 cm, un prix accessible de 10 francs et un texte court dans les domaines de la philosophie et de la littérature d'idées). Dans la seconde catégorie, il y a par exemple « Grafik » pour désigner les ouvrages illustrés et « Courts toujours », destiné à la jeunesse. Bien qu'il s'agisse d'une vision universelle,

¹ Christian Bourgois, *Quels principes pour quels choix ? op. cit.*, p. 140.

² Danielle Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, collection « Coursus. Série Littérature », 2008, p. 89.

les éditeurs ne manquent pas de porter un éclairage sur les origines des œuvres. Nous remarquons que, sur la couverture ou le frontispice, toutes les œuvres traduites de Lu Xun sont accompagnées de la note « traduit (du chinois) par... ».

Les collections étrangères générales et spécialisées tiennent à distinguer d'emblée l'Autre et le Moi : les littératures étrangères sont séparées strictement de la littérature autochtone. Dans les collections spécialisées, les œuvres sont classées minutieusement selon leur provenance. Il est important de noter que certains noms de collections sont purement descriptifs et visent à différencier l'aspect « étranger » des œuvres, parmi lesquels « Les Grandes traductions », « Versions françaises : Domaine étranger » et aussi « Bibliothèque Cosmopolite » qui publient des auteurs étrangers. D'autres noms sont à visée informative, indiquant l'origine géographique de l'ouvrage tels que « Connaissance de l'Orient : Série chinoise » ou « 10/18 : Bibliothèque asiatique ». Il existe également des noms qui contiennent plus de précisions : « Les Prosateurs étrangers modernes » et « La Chine d'aujourd'hui » impliquent l'actualité des publications ; « Collection UNESCO d'œuvres représentatives : Série chinoise » souligne la représentativité des œuvres traduites. Sans oublier que la collection « Cahiers Luxun » est consacrée à un seul écrivain.

Les collections universalistes s'inscrivent dans une vision mondiale : les œuvres de traduction se trouvent à la même place que les œuvres françaises. D. Risterucci-Roudnicky les intitule « collections acculturantes ». Elle fait remarquer notamment la filière des « collections ethnocentriques », telle que « Folio », dans lesquelles les œuvres étrangères sont intégrées aux collections de littérature française existantes. Mais à notre avis, dans ces circonstances, l'expression d'« ethnocentrisme » paraît inadéquate ; il vaudrait mieux placer ces collections sous le concept de *Weltliteratur*, idée conçue par Goethe à la lecture des romans chinois¹. Il aurait dit, dans une conversation avec Johann Peter Eckermann : « Le mot de Littérature nationale ne signifie pas grand chose aujourd'hui ; nous allons vers une époque de littérature universelle, et chacun doit s'employer à hâter l'avènement de cette époque² ».

Les collections à titre étranger définissent d'emblée l'horizon d'attente des lecteurs et impliquent une vision comparatiste entre les cultures des Autres et la culture autochtone. Prenons par exemple la collection « Connaissance de l'Orient », créée chez Gallimard par le comparatiste René Étiemble qui s'explique à propos de cette initiative : « Dès 1956, grâce à l'amitié fraternelle de Michel Gallimard, je réussis à fonder la collection « Connaissance de l'Orient », certes pris au sens large ; littérature pharaonique (deux volumes), littérature des Philippines (Rizal, deux volumes), mais aussi l'indienne (les indiennes plutôt), la japonaise et la

¹ Philippe Postel, « Les traductions des romans de mœurs chinois classiques en français », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 27 février 2013. URL : <http://ideo.revues.org/241>. Consulté le 21 mars 2014.

² Johann Peter Eckermann, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Paris, Gallimard, 1988, p. 206.

chinoise¹. » En effet, inaugurée pour promouvoir des littératures « minoritaires », la collection se charge de mettre en lumière les cultures extra-européennes dans une perspective comparatiste : « Chaque découverte, dans ces domaines immenses, est un bonheur en soi, mais en outre, amplifie notre vision, informe et affine notre goût, incite au comparatisme, nous fait mieux apprécier nos propres richesses comme nos différences, et ne peut que balayer tout préjugé et toute idéologie de repli² ».

Cette collection permet au grand public français d'apprécier les littératures orientales qui, « pendant des décennies, étai[ent] exclusivement trait[ées] dans le cercle érudit et réduit du monde universitaire et de la recherche³ ». Néanmoins, l'insistance excessive sur les origines des œuvres traduites risque d'établir « une sorte de ghetto⁴ ». D'où la critique d'Hubert Nyssen, écrivain et fondateur des éditions Actes Sud :

L'usage généralisé de l'étiquette littérature étrangère, commode pour la classification, la bibliothéconomie et la librairie a eu (et entretient) certains effets dont certains ne sont rien moins que pervers. D'abord, celui de souligner une différence et de renforcer les barrières, comme si, d'avoir été conçus dans une autre langue, les textes étrangers ne pouvaient espérer d'intégration : les textes écrits dans notre langue sont au centre, les autres à la périphérie. C'est perdre de vue que la littérature française, sitôt franchie une frontière linguistique, est à son tour étrangère et périphérique [...]. Cette méfiance de l'altérité, sous-tendue par une conviction d'idéalité, favorise les traductions ethnocentristes qui ramènent le texte à notre conception de l'écriture et en transforment le sens par des signaux qui lui sont étrangers⁵.

Les collections « universalistes » et les collections « étrangères » gagnent chacune du terrain et, de ce fait, le débat est loin d'être clos sur la conception de la présentation des œuvres étrangères. Les discussions seront d'autant plus constructives si l'on évite d'opposer avec trop de rigidité les collections « universalistes » et « étrangères » en qualifiant les unes d'« altruistes » et les autres d'« ethnocentriques ».

3.2 Modes particuliers de publication des œuvres traduites de Lu Xun

3.2.1 Éditions bilingues

Onze œuvres, parmi la cinquantaine de traductions des œuvres de Lu Xun, sont publiées en version bilingue. La première publication en version bilingue est *La Véridique histoire d'A-Q*, parue en 1975 au Centre de publication Asie Orientale, avec la traduction de Martine Vallette-Hémery et le texte chinois en regard. De surcroît, deux systèmes de notes sont mis en œuvre : « Les notes en bas de page sont destinées aux lecteurs ne connaissant pas le chinois. Les notes

¹ Ren é Étienne, *Nouveaux essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 174.

² La présente citation est tirée du site Internet du « Cercle Gallimard de l'enseignement » : voir <http://www.cercle-enseignement.com/Ouvrages/Gallimard/Connaissance-de-l-Orient>, consulté le 21 mars 2014.

³ Jean-Luc Toula-Breyse, *Désir d'Asie*, Association française d'action artistique, Paris, 1998, p. 51.

⁴ Yves Chevrel, « Foreword: Is There A Future for the Study of Translated Literature? », *Revue de Littérature Comparée*, n°2, *Le Texte étranger, l'œuvre littéraire en traduction*, 1989, avril-juin, p. 143 : « In this respect the phenomenon of the "collection d'auteurs étrangers" (or: "du théâtre étranger"; or "bibliothèque allemande/anglaise/...") is a sign of great importance, but also establishes the foreign work in a kind of ghetto ».

⁵ Hubert Nyssen, « La traduction et les traducteurs. Le point de vue d'un éditeur », in Françoise Barret-Ducrocq (éd.), *op. cit.*, p. 134-135.

destinées aux étudiants de chinois sont regroupées en fin de volume sous la référence de chaque page¹ ». L'avertissement indique le public spécialement visé : les apprenants et notamment les étudiants de chinois à l'université.

Les Éditions en Langues étrangères proposent, de 2002 à 2004, quatre traductions bilingues des œuvres de Lu Xun². Les traductions, avec le texte original en regard, sont destinées principalement aux étudiants chinois qui apprennent la langue française. Néanmoins, la confrontation directe du texte de départ avec celui d'arrivée ne s'applique pas à toutes les éditions bilingues. La traduction du recueil d'essais *Écrits de fausse liberté* publiée en 2010 par les soins des Éditions en Langues étrangères, se compose de deux parties bien distinctes : tout d'abord, la traduction intégrale, réalisée par Jacques Meunier, suivie des textes originaux. Ce mode de présentation peu courante de la version bilingue prend en considération les attentes des lecteurs sinophones et non sinophones : elle permet aux uns d'apprécier la traduction avec le texte source en mains et, aux autres de sauter facilement les essais chinois inintelligibles pour se concentrer sur les textes traduits.

En 2014, aux Éditions You Feng paraît un recueil d'essais de Lu Xun *Toujours sous le dais fleuri*, signé par Jacques Meunier et Liu Fang 刘方³. La traduction française est accompagnée du texte original avec *pinyin*, destiné sans doute aux étudiants en chinois. La même année, Alexis Brossollet publie, sous forme d'édition bilingue, *Réveiller les morts*, l'un des récits historiques de Lu Xun dont il traduit la même année le recueil complet : *Histoires anciennes, revisités*. Cet ouvrage « s'adresse au lecteur de chinois de niveau intermédiaire souhaitant progresser dans la lecture de textes littéraires relativement aisés⁴ ». Un an après, le même traducteur publie *La véridique histoire d'Ah Q* en version bilingue français-chinois avec *pinyin*. Cette édition bilingue se distingue par sa notation pédagogique : près de 250 notes historiques, culturelles et lexicales sont fournies pour que les étudiants et les amateurs de chinois puissent apprendre la langue en lisant « à fond » cette « nouvelle clé de l'histoire de la littérature chinoise⁵ ».

Il est clair que, dans la majorité des cas, les éditions bilingues ont une visée pédagogique, mais pas toutes. L'édition bilingue *Poèmes*, signée par Michelle Loi en 1985, contient dix-huit poèmes de Lu Xun en langue classique traduits. La traduction est assortie de la calligraphie des textes originaux, faite de la main du poète lui-même. Cette édition a moins l'intention de faire

¹ Lu Xun, *La véridique histoire d'Ah-Q*, traduction, présentation et notes par Martine Vallette-Hémery, Paris, Centre de publication Asie orientale, collection « Bibliothèque asiatique », 1975, p. 6.

² *La véritable histoire de Ah Q* en 2002 ; *Errances* en 2003 ; *Contes anciens sur un mode nouveau* en 2003 ; *Cris d'appel* en 2004.

³ Ancienne traductrice aux Éditions des Langues étrangères et rédactrice de la revue *Littérature chinoise*, Liu Fang a participé dans les années 1980 au « Groupe Luxun » dirigé par Michelle Loi. Elle a traduit *Toujours sous le dais fleuri*, avec l'assistance de Jacques Meunier (également membre du groupe).

⁴ Lu Xun, *Réveiller les morts*, traduction d'Alexis Brossollet, Paris, Éditions du non-agir, 2014, quatrième de couverture.

⁵ Lu Xun, *La véridique histoire d'Ah Q*, traduction d'Alexis Brossollet, Paris, Éditions du non-agir, 2015, quatrième de couverture.

apprendre la langue chinoise que de créer un effet artistique. La calligraphie chinoise produit un certain exotisme pour les lecteurs français. Elle est, dans un certain sens, une compensation réclamée par l'inévitable perte de valeur esthétique dans la traduction des poèmes pour les lecteurs connaissant le chinois. De plus, contrairement à la rigueur qu'on associe généralement aux vers de Lu Xun, la douceur harmonieuse et raffinée (*wenrun yuanrong* 温润圆融) de son style calligraphique laisse percevoir le côté sensible et délicat de l'écrivain.

Le deuxième projet à visée artistique est singulier : c'est *La Grande muraille* traduit en anglais par Shirley Sharoff et en français par Michelle Loi. Il s'agit, plus exactement, d'un ouvrage d'artiste en édition trilingue. Le texte du court essai calligraphié par Zhu Jie ainsi que les traductions juxtalinéaires anglaise et française de ses neuf phrases se superposent et s'étendent sur un dépliant imprimé recto verso sur sept mètres. Voici une photo du livre :



Image I : La Grande muraille

Cet ouvrage contient huit gravures originales sur cuivre en noir et en couleur, réalisées par Shirley Sharoff¹. Tiré à soixante-cinq exemplaires sur papier Arches apprêté il fait partie de la collection du Victoria and Albert Museum à Londres et de quelques bibliothèques françaises.

3.2.2 Éditions illustrées

L'illustration littéraire, lieu d'interaction entre le texte et l'image, est, en soi, riche de signification. Dans *Plaidoyer en faveur du roman graphique*, Lu Xun soutient l'intérêt des illustrations :

书籍的插画，原意是在装饰书籍，增加读者的兴趣的，但那力量，能补助文字之所不及，所以也是一种宣传画。这种画的幅数极多的时候，即能只靠图像，悟到文字的内容，和

¹ Shirley Sharoff, née à New York en 1936, vit à Paris depuis 1961. Elle a été professeur d'anglais en Chine pendant un an. *La Grande muraille* est dédiée à ses étudiants chinois. Ainsi écrit-elle à la fin de cet ouvrage : « Les étudiants en anglais à l'Institut Central de la Finance et de la Banque à Beijing m'ont apporté, chaque semaine, l'expression écrite de leurs vies personnelles, comme autant de briques appartenant à la grande histoire collective du peuple chinois. Ce livre est dédié à tous mes étudiants et aux amis qui se sont tissés durant mon séjour en Chine de 1987 à 1988 ». Voir Lu Xun, *La Grande muraille*, texte calligraphié par Shu Jie, version anglais par Shirley Sharoff, version française par Michelle Loi, Paris, Shirley Sharoff, 1991.

文字一分开，也就成了独立的连环图画。¹

[Les illustrations visent à embellir les livres et à susciter davantage l'intérêt du lecteur. Elles ont la capacité de compléter le texte, et de ce fait, elles sont aussi une sorte de publicité. Une suite composée de nombreuses images permet de comprendre l'histoire en se passant de texte ; séparées du texte, elles sont des livres d'histoires en images, des livres en soi.]

Il donne, dans une lettre à Meng Shihuan 孟十还, un exemple fort éloquent :

记得十九世纪末，绘图的《聊斋志异》出版，许多人都买来看，非常高兴的。而且有些孩子，还因为图画，才去看文章，所以我以为插图不但有趣，且亦有益。²

[À la fin du 19^e siècle a paru une édition illustrée de *Chronique de l'étrange*, beaucoup de gens l'ont achetée et ils en étaient très contents. En plus, c'était grâce aux images que certains enfants commencent à lire le texte. Donc, à mon avis, les illustrations sont non seulement intéressantes mais aussi très utiles.]

En effet, les éditions illustrées aident à concrétiser les faits et les personnages, à animer le texte, et, du point de vue commercial, les éditions illustrées suscitent particulièrement l'intérêt de jeunes lecteurs.

Les nouvelles de Lu Xun « appellent » aussi des illustrations qui ne cessent de se multiplier³. Les versions illustrées de *La Véritable histoire d'Ah Q* – il en existe au moins six⁴ en langue chinoise – nous semblent particulièrement intéressantes à cet égard. Analysons les trois versions illustrées en français⁵.

Tout d'abord, il faut souligner le rapport texte-image qui est aussi complémentaire qu'antithétique. Dans *L'illustration : histoire d'un art*, Michel Melot constate que « dans toute illustration le texte et l'image ne sont pas d'innocents partenaires mais deux forces qui dans le champ de l'idéologie du signe, se disputent sans cesse le même territoire⁶ ». Les complicités et les concurrences du texte et de l'image se manifestent clairement dans les trois versions illustrées en question. Les versions de 1975 et de 1989 laissent peu de place à l'image : nous comptons vingt et une illustrations dans la version de Martine Valette-Hénery, « reprises d'une édition rare du texte de Lu Xun conservée par le Centre de recherches asiatiques de l'Université

¹ Lu Xun, « Lianhuan shuhua bianhu “连环书画” 辩护 » [Plaidoyer en faveur des romans graphiques], *LXQJ*, vol. XIV, p. 258.

² Lu Xun, « Zhi Meng Shihuan 致孟十还 » [Lettre à Meng Shihuan] (22-05-1935), *LXQJ*, vol. XVIII, p. 332.

³ Nous renvoyons à deux ouvrages parmi les plus célèbres : Ding Cong 丁聪, *Lu Xun xiaoshuo chatu* 鲁迅小说插图 [Illustrations des nouvelles de Lu Xun], Beijing, Renmin meishu chubanshe, 1978 ; Fan Zeng 范曾, *Lu Xun xiaoshuo chatu* 鲁迅小说插图集 [Recueil des illustrations des nouvelles de Lu Xun], Yangzhou, Guangling shushe, 2002 ; Feng Zikai 丰子恺, *Feng Zikai chatu luxun xiaoshuo quanji* 丰子恺插图鲁迅小说全集 [Recueil complet des nouvelles de Lu Xun illustrées par Feng Zikai], Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 2013.

⁴ Les illustrateurs de ces six versions illustrées sont : Feng Zikai 丰子恺, Ding Cong 丁聪, Guo Shiqi 郭士奇, Shen Yuanye 沈原野, Cheng Shifa 程十髮, Qiusha 裘沙/Wang Weijun 王伟君.

⁵ Les trois versions illustrées en langue française sont : Lu Xun, *La véritable histoire d'Ah Q*, traduction de Martine Valette-Hénery, illustrations de Cheng Shifa 程十髮, Paris, Centre de publication Asie orientale, collection « Bibliothèque asiatique », 1975 (dénommée ci-après la version 1975) ; Luxun, *Histoire d'Ah Q : véritable biographie*, traduction de Michelle Loi, illustrations de Qiu Sha 裘沙, Paris, Librairie générale française, collection « Le livre de poche. Biblio », 1989 (version 1989) ; Lu Xun, *La Véritable histoire d'Ah Q*, traduction de Michelle Loi, illustrée par Jean-Michel Charpentier, Bordeaux, Elytis, collection « Grafik », 2009 (version 2009).

⁶ Michel Melot, « Introduction », *L'illustration : histoire d'un art*, Lausanne, Éditions Skira, 1984.

Paris-VII, *A-Q zhengzhuan yilingba tu*¹ (*La véridique histoire d'A-Q en 108 images*), gravée par Cheng Shifa² ». La version de Michelle Loi contient également vingt et une images, sélectionnées de *A Q zhengzhuan erbai tu* 阿 Q 正传二百图³ [*La véritable histoire d'Ah-Q en 200 images*] de Qiu Sha et Wang Weijun. Les illustrations, insérées de manière aléatoire, se situent en général sur la page opposée. Quant à la version de 2009, l'enjeu du rapport texte-image est très différent. Présentée sous forme de bande dessinée, l'édition accorde une place prédominante aux illustrations. De ce fait, le texte, figurant sur la même page que l'image, se présente comme une explication de l'image et, étant donné que les mots sont prononcés à part, il joue plutôt un rôle d'accompagnement.

Ensuite, la présentation du personnage Ah Q mérite une attention particulière. Les illustrateurs sont essentiellement des lecteurs méticuleux et leur travail peut être considéré comme une traduction intersémiotique : en fonction de leur propre interprétation, ils cherchent à reconstituer, chacun à leur manière, un portrait du personnage le plus fidèle possible au texte. Le créateur d'A Q décrit ainsi son personnage :

我的意见，以为阿 Q 该是三十岁左右，样子平平常常，有农民式的质朴，愚蠢，但也很沾了些游手之徒的狡猾。在上海，从洋车夫和小车夫里面，恐怕可以找出他的影子来的，不过没有流氓样，也不像瘪三样。⁴

[À mon avis, A Q doit être dans la trentaine, à l'apparence ordinaire, il est simple et maladroit comme un homme de la campagne et rusé comme un flâneur. Je pense bien qu'on peut le trouver dans les tireurs de pousse-pousse à Shanghai, mais sans l'air voyou ni gueux.]

L'image d'Ah Q a été dessinée de façon très différente par les trois illustrateurs. Les illustrations de Cheng Shifa sont originales dans la mesure où il s'inspire de la peinture traditionnelle à l'encre de Chine. Il se contente de dessiner à grands traits (*xieyi* 写意) sur un fond légèrement ocre. Ru Jie souligne chez Cheng Shifa la remarquable maîtrise de la ligne, principal moyen d'expression de la peinture chinoise. Il écrit :

Tout en pratiquant « le complément réciproque du plein et du vide », il utilise parfaitement la méthode de « réduire les traits » et interrompt souvent son tracé pour permettre aux spectateurs de continuer en imagination, ce qui leur procure ainsi une jouissance esthétique. À l'image des traits calligraphiques qui peuvent traduire les sentiments de l'auteur, les lignes d'un peintre, exécutées par une main habile, ont la même fonction⁵.

De surcroît, le pouvoir évocateur des images aux traits souples et concis ne manque pas de créer un effet exotique pour l'œuvre traduite en français.

¹ Cheng Shifa 程十髮, *A Q zhengzhuan 108 tu* 阿 Q 正传 108 图 [*La véritable histoire d'Ah-Q en 108 images*], Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe, 1962.

² Lu Xun, *La véridique histoire d'A-Q*, traduction de Martine Vallette-Hémeri, *op. cit.*, p. 9.

³ Qiu Sha 裘沙, Wang Weijun 王伟君, *A Q zhengzhuan erbai tu* 阿 Q 正传二百图 [*La véritable histoire d'Ah-Q en 200 images*], Beijing, Renmin meishu chubanshe, 1981.

⁴ Lu Xun, «Da Xi zhoukan bianzhe xin 答“戏”周刊编者信» [Lettre au rédacteur de la revue *Théâtre*], *LXQJ*, vol. XVII, p. 188.

⁵ Ru Jie, «Cheng Shifa », *Littérature chinoise*, n°8, 1980, p. 91.



Image II : Ah Q adossé au muret du Temple, avec sur lui quatre navets volés au Temple du Paisible Perfectionnement (image par Chen Shifa)

Le travail de Qiu Sha et Wang Weijun, quant à lui, se présente sous forme de croquis au crayon carbone : les grosses lèvres d'Ah Q montrent, au premier coup d'œil, la candeur et la balourdise ; pourtant, nous apercevons une ruse triomphante à travers son regard de biais. Howard Goldblatt leur voue de l'admiration :

一般性的插图，不过是可有可无之作，而另一种插图则不同，一旦与作品同时刊出，读者立刻感到是非“有”不可的一部分……裘沙为鲁迅作品所作的插图亦然。¹

[Les illustrations ne sont pas indispensables ; mais il existe une sorte d'illustration qui, une fois publiée avec l'œuvre, est considérée par les lecteurs comme indispensable. [...] Telles sont les illustrations faites par Qiu Sha pour les œuvres de Lu Xun.]



Image III : Ah Q (dessin réalisé par le couple Qiu Sha/Wang Weijun)

¹ Voir <http://www.chinawriter.com.cn/wxpl/2011/2011-09-29/102887.html>, consulté le 24 mars 2014.

Contrairement à la sensation pesante et sombre des illustrations de Qiu Sha, celles de Jean-Michel Charpentier se caractérisent par une forme de caricature avec exagération des expressions et des comportements. La caricature est, pour reprendre les termes de Watelet, « un miroir qui grossit les traits et rend les formes plus sensibles¹ ». Le portrait de Ah Q se voit plus « chargé² » par le crâne teigneux, partie la plus marquée du personnage et aussi, par les yeux bridés : l'illustrateur français emprunte volontiers au cliché physionomique, sans doute parce qu'il juge qu'il sera mieux reçu par un plus vaste public.



Image IV : Ah Q racontant ses aventures en ville (dessin de Jean-Michel Charpentier)

Dans un certain sens, les illustrateurs peuvent être considérés aussi comme des traducteurs qui effectuent un travail de « traduction intersémiotique³ ». Les différents modes de représentation d'Ah Q peuvent refléter des interprétations divergentes du récit : Qiu Sha le relate comme la tragédie d'un paysan misérable alors que Jean-Michel Charpentier le lit davantage comme la farce d'un « homme superflu ».

Une œuvre traduite est le résultat d'efforts conjoints. Les éditeurs, comme nous pouvons le constater, sont en mesure d'assurer, de par leurs politiques et stratégies, la publication et la diffusion de l'ouvrage. Pourtant, ce sont les traducteurs qui représentent le maillon décisif de cette entreprise et, sur ce point, il est non seulement utile mais nécessaire de découvrir le profil des traducteurs de Lu Xun dont bon nombre demeurent encore de « parfaits inconnus ».

¹ Laurent Baridon et Martial Guedron, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2009, p. 6.

² Il est important de savoir que « Si le terme "caricature" est souvent appliqué sans distinction à la gravure de mœurs, aux cartoons, voire au dessin d'humour en général, le substantif italien *caricatura*, lui-même dérivé du participe passé du verbe latin *caricare*, qui, au propre comme au figuré signifie "charger", donne le sens d'une exagération des défauts à des fins comiques ou satiriques ». Voir *Ibid.*

³ Roman Jakobson, « Les Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Arguments », 1969, p. 79. La traduction intersémiotique consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques.

CHAPITRE II. PROFILS DES TRADUCTEURS DE LU XUN : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES ET PARCOURS DE LA TRADUCTION

Dans ce chapitre, nous envisagerons d'« aller au traducteur¹ ». Il s'agit non pas d'analyser leur psychologie, mais d'observer le lien consubstantiel qu'ils créent et entretiennent avec l'auteur : comment se sont-ils approchés de Lu Xun ? Quelles œuvres ont-ils traduit ? À cet effet, il est nécessaire de fournir les éléments biographiques des traducteurs, de connaître leurs activités sociales et intellectuelles consécutives ou concomitantes au travail de traduction de Lu Xun. Antoine Berman propose de nombreuses pistes de réflexions :

Il nous importe de savoir s'il est français ou étranger, s'il n'est « que » traducteur ou s'il exerce une autre profession significative [...] ; nous voulons savoir s'il est aussi auteur et a produit des œuvres ; de quelle(s) langue(s) il traduit, quel(s) rapport(s) il entretient avec elle(s) ; s'il est bilingue, et de quelle sorte ; quels genres d'œuvres il traduit usuellement, et quelles autres œuvres il a traduites ; s'il est polytraducteur ou monotraducteur ; nous voulons savoir quels sont, donc, ses domaines langagiers et littéraires ; nous voulons savoir s'il a fait œuvre de traduction [...] et quelles sont ses traductions centrales ; s'il a écrit des articles, études, thèses, ouvrages sur les œuvres qu'il a traduites ; et enfin, s'il a écrit sur sa pratique de traducteur, sur les principes qui la guident, sur ses traductions et la traduction en général².

En nous appuyant sur ces suggestions et à la lumière de l'investigation des documents dont nous disposons, nous tenterons d'aborder les traducteurs des œuvres de Lu Xun en les classant en trois catégories³ : les traducteurs d'origine chinoise, les traducteurs français⁴ et les «collectivités traduisantes » (les traducteurs des Éditions en Langues étrangères à Pékin et le «Groupe Luxun » au sein de l'Université Vincennes à Saint-Denis).

¹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., p. 73.

² *Id.*, p.73-74.

³ Sont exclus les quatre traducteurs qui n'ont publié qu'un nombre très limité de textes dans des périodiques : Pan Ying-cheng traduit quatre nouvelles de Lu Xun dans *Littérature chinoise* (1964, n°2) ; Régis Bergeron deux essais et cinq poèmes en prose dans *Littérature chinoise* (1964, n°2) ; Françoise Paron deux essais dans *Tel Quel* (1972, n°48/49) ; Tcheou Kien-ping un poème dans *Rencontre avec la Chine populaire* (1981, n°21). Nous avons déjà à présent Régis Bergeron et Françoise Paron dans le chapitre précédent alors que nous n'arrivons pas à identifier Pan Ying-cheng ni Tcheou Kien-ping.

⁴ Par commodité nous incluons Pierre Ryckmans, originaire d'un pays francophone (Belgique), dans la liste des traducteurs français, puisque sa langue maternelle est aussi le français.

1. Les traducteurs d'origine chinoise

1.1 Jing Yinyu

Jing Yinyu 敬隐渔 (1901 ? -1930¹ ?) n'est pas un nom totalement inconnu du milieu littéraire dans les années 1920. Mort prématurément, il tombe ensuite dans l'oubli. En 1971, Ye Lingfeng 叶灵凤 rappelle que :

敬隐渔的名字，现在知道的人大约已经不会很多了。然而他却是最初介绍罗曼·罗兰作品给我们的人，后来又译过一部巴比塞的小说《光明》。他同我们新文坛的关系总不算少了。²

[Aujourd'hui, peu de gens connaissent le nom de Jing Yinyu. Pourtant, c'est lui qui nous a introduits aux œuvres de Romain Rolland et qui a aussi traduit un roman de Barbusse : *Clarté*. Il a donc eu pas mal de relations avec notre nouveau monde littéraire.]

Orphelin très tôt, Jing Yinyu fait ses études dans un collège catholique de Chengdu tenu par des missionnaires français³ avant d'être envoyé, en 1923⁴, à l'Église catholique de Xujiahui à Shanghai, où il se lie avec les membres des groupes littéraires *Création* et *Recherches littéraires*. Il commence à publier des nouvelles, des poèmes et aussi des traductions⁵. Cheng Fangwu 成仿吾, membre du groupe littéraire *Création*, apprécie ainsi le talent littéraire de Jing Yinyu :

敬隐渔君富有天才，一向没有时间，不曾创作小说，这回因周报就要停办，尽数日之力

¹ Date de naissance indiquée sur le bulletin d'identité (n° 243) de Kin Yn-Yu (Jing Yinyu) à l'Institut franco-chinois de Lyon est 1901, mais Isabelle Rabut constate qu'il serait né en réalité en 1902 à Suining, au Sichuan. Voir Isabelle Rabut, «J. B. Kin Yn-Yu, un traducteur chinois en France dans les années 1920 », in Isabelle Rabut (dir.) et al., *Les belles infidèles dans l'empire du Milieu : Problématiques et pratiques de la traduction dans le monde chinois moderne*, Paris, Librairie You Feng, 2010, p. 185, note. 5. La date de mort du traducteur n'est pas certaine non plus, selon Raoul David Findeisen, Kin Yn-Yu, «peu après son retour à Shanghai, [il] se suicida en se jetant dans la rivière Huangpu ». Voir Raoul David Findeisen, «Le malheureux garçon : Jean-Baptiste Jing Yinyu, pensionnaire de l'Institut franco-chinois de Lyon, traducteur de Romain Rolland », *Gryphe*, n° 2, 2001, p. 26. En fait, atteint de syphilis et de troubles mentaux, Kin Yn-Yu a été renvoyé en Chine ; depuis, personne ne sait exactement où ni quand est-il mort. Nous avons consulté *Suining xianzhi* 遂宁县志 [Histoires locales du district Suining], Chengdou, Bashu shushe, 1992, p. 933 : 敬隐渔，原名显达，遂宁县城南文星下街人，生卒年不详。[Jing Yinyu, de son vrai nom Jing Xianda, originaire de Chengnan wenxing xiajie à Suining, les dates de naissance et de mort sont inconnues].

² Ye Lingfeng 叶灵凤, «Jing Yinyu yu Luoman Luolan de yifengxin 敬隐渔与罗曼·罗兰的一封信 » [Jing Yinyu et une lettre de Roman Rolland], *Dushu suibi sanji* 读书随笔·三集 [Essais de lecture III], Beijing, Sanlian shidian, 1988, p. 50.

³ Au sujet de l'apprentissage et de la compétence des langues de Jing Yinyu, nous nous référons à sa lettre (datée du 10/09/1928) adressée au directeur de l'Institut franco-chinois de Lyon. Il écrit : «En Chine, j'ai appris le latin pendant sept ans dans un séminaire catholique, et, le français pendant trois ans chez un missionnaire. J'ai enseigné le français pendant deux ans, à Chentou. J'ai obtenu un diplôme de l'enseignement moyen supérieur à l'Institut technique franco-chinois de Changhai. [...] Je sais très bien le français. J'écris des articles et des romans dans les revues parisiennes ». Voir Dossier d'étudiant Jing Yinyu, Folio 243-1, Bibliothèque municipale de Lyon, Fonds chinois, Archives IFCL de l'Institut franco-chinois de Lyon.

⁴ Selon Raoul David Findeisen, il s'est rendu à Shanghai après 1921. Voir Raoul David Findeisen, «Le malheureux garçon : Jean-Baptiste Jing Yinyu, pensionnaire de l'Institut franco-chinois de Lyon, traducteur de Romain Rolland », *op. cit.*, p. 26. Nous nous référons ici à la notice sur Jing Yinyu dans Wang Jinhou 王锦厚 (éd.), *Guo Moruo zuopin cidian* 郭沫若作品辞典 [Dictionnaire des œuvres de Guo Moruo], Zhengzhou, Henan jiaoyu chubanshe, 1997, p. 378.

⁵ De 1924 à 1928, Jing Yinyu publie, entre autres, six récits (dont quatre sont réunis dans un volume publié en 1930 sous le titre *Marie*), un poème et un essai ; il a traduit en français une nouvelle de Guo Moruo *La Forteresse de Han Ko*, et en chinois un poème de Lamartine, trois nouvelles de Maupassant (*La peur*, *En mer*, *Ce cochon de Morin*), *La fille de Lilith* d'Anatole France et une partie de *Jean-Christophe* de Romain Rolland.

写了两篇；他的国文虽然远不及他的拉丁文和法文，然而毕竟才高，出马便已高人一等¹

[Monsieur Jing Yinyu a du talent. Faute de temps, il n'a pas écrit de nouvelles. Mais cette fois, comme l'*Hebdomadaire Création* sera probablement obligé de cesser sa publication, il a écrit deux nouvelles en quelques jours ; même si son chinois est loin d'être aussi bon que son latin et son français, du fait de son talent, ses nouvelles sont tout de même meilleures que celles écrites par d'autres.]

Jing Yinyu fait des débuts prometteurs dans le champ de la nouvelle littérature chinoise. Mais sa réputation à l'époque est due notamment à l'entreprise de la traduction du roman fleuve *Jean-Christophe* et aux lettres échangées avec Romain Rolland, à qui il a écrit pour lui faire part de sa volonté de traduire *Jean-Christophe*. La réponse de la part de Romain Rolland fait preuve de sa pensée humaniste et internationaliste :

Votre lettre me fait grand plaisir. Voilà des années que je suis en relation amicale avec des Japonais, des Indiens, et d'autres Asiatiques, et que nous avons conservé notre communication de pensées. Mais je n'ai jamais pu avoir, jusqu'à ce jour, que des rapports très superficiels avec les Chinois. Et je me souviens que Tolstoï à la fin de sa vie, exprimait le même regret. Cependant, j'ai toujours été attiré par l'esprit chinois [...] Si je puisse aussi vous conseiller, ou vous guider, en quoi que ce soit dans la vie, je le ferai avec plaisir. Par le peu de paroles que vous m'avez écrites, je vous regarde comme un petit frère².

Avant de mener à terme la traduction de *Jean-Christophe*³, Jing Yinyu part en France en 1925 pour faire des études de littérature française à l'Université de Lyon, puis des études de psychologie à l'Université de Paris avant de s'inscrire en 1928 à l'Institut franco-chinois de Lyon. Peu après son arrivée en France, il rend visite à Romain Rolland et lui soumet sa traduction de *La vie de Ah Qui* que ce dernier recommande vivement à la revue *Europe*⁴. Cette traduction⁵, parue en 1926, fait connaître Lu Xun au public français pour la première fois. Sous l'égide de Romain Rolland, Jing Yinyu publie en 1929 l'*Anthologie des conteurs chinois modernes*⁶. Dans cette anthologie, il reprend *La vie de Ah Qui* (paru dans la revue *Europe* trois

¹ Cheng Fangwu 成仿吾, « Yinian de huigu 一年的回顾 » [Passage en revue de cette année], *Chuangzao zhoubao* 创造周报 [*Hebdomadaire Création*], 1924, n°52, p. 14.

² Voir « Jindai dawenxuejia Luoman Luolan jigei Jing Yinyu de yifengxin 近代大文学家罗曼罗兰寄给敬隐渔的一封信 » [Une lettre du grand écrivain contemporain Romain Rolland à Jing Yinyu : Villeneuve/VD (Suisse), 17 juillet 1924], *Xiaoshuo yuebao* 小说月报 [*Revue mensuelle des nouvelles*], 1925, vol. XVI, n°1, p. 2.

³ La traduction s'arrête après les trois premiers chapitres du premier livre, publiés de janvier à mars 1926 dans la *Revue mensuelle des nouvelles*.

⁴ Il importe de signaler que, fondée sous le patronage moral de Romain Rolland et publiée par les éditions Rieder de 1923 à 1939, *Europe* est considérée comme une revue « de pensée libre et vraiment internationale — en dehors de tout parti politique ou social, et même laissant la politique résolument de côté [Elle est] un centre de ralliement pour la pensée littéraire, scientifique, artistique, philosophique, dans ce qu'elle a d'universellement humain ». Voir Nicole Racine-Furlaud, « La revue Europe (1923-1939). Du pacifisme rollandien à l'antifascisme compagnon de route », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1993, n°30, p. 21.

⁵ Lou Sioun, « La vie de Ah Qui », J.-B. Kin Yn Yu, *Europe*, 1926, n°41, p. 56-74 et n°42, p. 175-192. Il est nécessaire de noter que le nom français de Jing Yinyu est Jean-Baptiste ; et l'orthographe française du nom Jing Yinyu (la transcription pinyin) a plusieurs variantes dont Kin Yn Yu et Kyn Yn Yu.

⁶ *Anthologie des conteurs chinois modernes*, établie et traduite avec une introduction par J. B. Kyn Yn Yu, Paris, Les Éditions Rieder, collection « Les prosateurs étrangers modernes », 1929. Isabelle Rabut fait remarquer que le travail de Jing Yinyu allait servir de pont avec d'autres pays, puisque cette anthologie fut rapidement traduite en anglais et un peu plus tard en espagnol. *The Tragedy of Ah Qui, and other Modern Chinese Stories*, translated from the Chinese by J. B. Kyn Yn Yu and from the French by E. H. F. Mills, G. Routledge & Sons, Ltd., série: Golden Dragon Library, London, 1930; *Cuentistas de la nueva China*, Recopilada y traducida del chino al francés por J. [B.] Kyn Yn Yu, traducción al castellano por María de las Mercedes Casado, Siglo XX, Buenos Aires, 1944. Voir Isabelle Rabut, « J. B. Kin Yn-Yu, un traducteur chinois en France dans les années 1920 », *op. cit.*, p. 187. Neuf textes de sept écrivains de la littérature chinoise moderne y sont traduits. Les auteurs sont : Chen Weimo 陈炜谟 (Tcheng Wimo), Xu Dishan

ans plut tât) et traduit deux autres nouvelles de Lu Xun : *Con y Ki* et *Le pays natal*. Ces trois nouvelles de Lu Xun extraites du recueil *Cris* représentent un tiers de l'anthologie, ce qui révèle l'attention exceptionnelle que le compilateur porte au créateur d'Ah Q. Dans un certain sens, ceci sous-entend, que « la hiérarchie littéraire [est] déjà bien établie à la fin des années 1920, y compris à l'étranger¹ ».

1.2 Zhang Dianya

Nous n'avons pu rassembler que très peu de renseignements sur la vie de Zhang Dianya 张奠亚². Ancien étudiant à l'Université de Paris, il semble être venu en France dans les années 1920 et retourné en Chine dans les années 1930 (on ignore les dates précises qui, pourtant, sont certainement antérieures à l'année 1937) pour commencer sa carrière de professeur, d'abord à l'Académie militaire de Huangpu jusqu'en 1940, puis à l'Université de Pékin à partir de 1948.

En 1932 et 1933, Zhang Dianya a traduit des nouvelles de trois écrivains chinois modernes : Lu Xun, Yu Dafu et Shen Congwen, toutes parues dans *La Politique de Pékin*. Les traductions ont été ensuite recueillies et publiées dans la collection « La Politique de Pékin » : *Choix de nouvelles de Shen Ts'ung-wên* (1932), *Choix de nouvelles de Yu Ta-fou* (1933) et *Choix de nouvelles de Lou Shun* (1932). Le *Choix de nouvelles de Lou Shun*³ contient huit nouvelles (dont six sont traduites pour la première fois) tirées des recueils *Le Cri [Cris]* et *Le vagabondage [Errances]*. Elles ont été publiées, avant d'être rassemblées en recueil, dans la rubrique « Nouvelles chinoises » de *La Politique de Pékin* en 1932⁴.

1.3 Xu Zhongnian

Xu Zhongnian 徐仲年 (1904⁵-1981) est né dans une famille lettrée à Wuxi¹. Arrivé en

许地山 (Lo Houa Sen), Lu Xun 鲁迅 (Lou Sioun), Bing Xin 冰心 (Mademoiselle Ping Sing), Mao Dun 茅盾 (Mao Teng), Yu Dafu 郁达夫 (Yo Tafou) et Jing Yinyu (J.-B. Kin Yn Yu) lui-même. À l'époque où les œuvres littéraires modernes chinoises étaient presque inaccessibles en France, il est fort possible que Jing Yinyu ait connu ces nouvelles grâce aux trente-trois œuvres fictionnelles que Lu Xun lui a envoyées. Voir le journal de Lu Xun du 16 juillet 1926, *LXQJ*, vol. VII, p. 214 : 访小峰, 在其寓吃饭, 并买小说三十三种, 共泉十五元, 托其寄给敬隐渔。[J'ai rendu visite à Xiaofeng, dîné chez lui, acheté trente-trois œuvres fictionnelles pour quinze yuan, l'ai chargé de les envoyer à Jing Yinyu.] De sa part, Jing Yinyu a envoyé de 1926 à 1930, sept lettres à Lu Xun, y compris un volume de la revue *Europe* (sans doute celui avec la traduction de *La vie de Ah Qui*). Lu Xun lui a répondu quatre fois, lui a envoyé quatre exemplaires de la revue *Mangyuan* 莽原 [*Prairies sauvages*] et trente-trois œuvres de fiction.

¹ Isabelle Rabut, « J. B. Kin Yn-Yu, un traducteur chinois en France dans les années 1920 », *op. cit.*, p. 193.

² En général, quand il s'agit de ce traducteur, les chercheurs adoptent la transcription EFEO « Tchang Tien-ya » ou tentent de le retranscrire en *pinyin* comme « Zhang Dieya », employé par exemple par Zhang Yinde dans « Éléments nouveaux de la réception de Proust en Chine », *Bulletin Marcel Proust*, 2004, n° 54, p. 183.

³ Lou Shun, *Choix de nouvelles de Lou Shun*, traduction de Tchang Tien-ya, Pékin, Imprimerie de la Politique de Pékin, collection « Politique de Pékin », 1932.

⁴ Voir *La Politique de Pékin*, vol. XIX. « Le théâtre de la campagne », 26/03/1932, n° 13 ; « Monsieur K'ung », 02/04/1932, n° 14 ; « Demain », 09/04/1932, n° 15 ; « Un ménage heureux », 16/04/1932, n° 16 ; « Sur la place », 23/04/1932, n° 17 ; « La prière du Bonheur », 30/04/1932, n° 18 ; « Mon pays natal », 07/05/1932, n° 19 ; « Le drame des canetons », 14/05/1932, n° 20.

⁵ La date de naissance indiquée sur le bulletin d'identité (n° 47) de Xu Zhongnian à l'Institut franco-chinois de Lyon est 1902, mais lui-même dit qu'il est né en 1903 dans son autobiographie *Haiwai shinian* 海外十年 [*Dix ans d'outre-mer*], Shanghai, Zhengzhong shuju, 1947, p. 1.

France en 1921, il apprend la langue française pendant plus de quatre ans au Collège Claude Bernard avant de s'inscrire à l'Institut franco-chinois de Lyon. Il épouse une Française qui sans doute l'accompagne dans sa carrière de traducteur. À ce propos, Alphonse Monestier, ami du couple franco-chinois, écrit : « [m]arié à une française, qui est fille d'universitaire, [Hsu Sung-nien] a trouvé en sa compagne — intellectuelle de bonne roche et qui n'a rien du bas-bleu — une animatrice au goût sûr, qui, s'il en était besoin, le maintiendrait dans les meilleures traditions des belles-lettres² ». Xu Zhongnian soutient sa thèse sur Li Bai (un poète de la dynastie des Tang) en 1930 à l'Institut franco-chinois de Lyon. Peu après, il retourne en Chine et commence une carrière d'enseignant tout en accumulant les publications : il traduit, en chinois, plus de seize romans français³, un volume de *Fables* de La Fontaine et, en français, sept pièces de l'Opéra de Pékin. Ses propres œuvres littéraires sont aussi nombreuses : un roman, trois recueils de nouvelles, huit recueils d'essais, un long poème, une pièce de théâtre et plusieurs ouvrages universitaires ainsi que des dictionnaires français-chinois qui font encore autorité aujourd'hui.

Nous nous intéressons en particulier à ses activités de traduction durant les années 1930, époque où il fait paraître une *Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours* et publie successivement, en collaboration avec *La Nouvelle Revue Française*, *Le Journal de Shanghai* et *La Politique de Pékin*, une série de traductions et de critiques sur la littérature chinoise moderne parmi lesquelles les œuvres de Lu Xun. En 1933, Xu Zhongnian publie un ouvrage intitulé *Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours* où il présente une traduction des « morceaux représentatifs de la poésie, de la philosophie, de l'histoire, du roman et du théâtre chinois [...] qu'un aspirant à la littérature chinoise doit connaître⁴ ». Nous trouvons, au sein de la deuxième partie intitulée « Le Roman », une traduction de la nouvelle *K'ong Yi-ki* de Lu Xun. Cette traduction est republiée, à l'occasion de la commémoration de la mort de l'écrivain en 1936, dans la revue *La Politique de Pékin* dont Xu Zhongnian est un collaborateur⁵. En 1934, Xu Zhongnian traduit une autre nouvelle de Lu Xun *Le savon*, publiée dans *Le Journal de Shanghai*⁶, où il tient une rubrique hebdomadaire intitulée « La littérature chinoise d'aujourd'hui ».

¹ Son grand père maternel est Wu Zhihui 吴稚晖, membre du Comité Central Exécutif du Guomindang et l'un des fondateurs de l'Institut franco-chinois de Lyon.

² Alphonse Monestier, « Une "Anthologie de la littérature chinoise" des origines à nos jours, par Sung-nien Hsu, docteur ès-lettres de l'Université de Lyon », *op. cit.*, p. 4.

³ Il est intéressant de noter que, dans l'abondance de la traduction des littératures étrangères au début du XX^e siècle en Chine, Xu Zhongnian s'intéresse particulièrement à la littérature française du Moyen Âge, dont la traduction n'occupe qu'une place marginale dans l'introduction de la littérature française à l'époque. Voir Yang Zhen, « Xu Zhongnian, l'Institut franco-chinois de Lyon et la traduction de la littérature française du Moyen Âge en Chine (1917-1937) », in Isabelle Rabut (dir.) et al., *Les belles infidèles dans l'empire du Milieu : Problématiques et pratiques de la traduction dans le monde chinois moderne*, *op. cit.*, p. 153-183.

⁴ Hsu Sung-nien, « Introduction », in *Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours*, traduction et introduction de Hsu Sung-nien, Paris, Librairie de Lagrave, collection « Pallas », 1932, p. 5.

⁵ Voir *La Politique de Pékin*, vol. XXIII, n° 43, 24/10/1936, p. 1252-1254.

⁶ Lou Sin, « Le Savon, Conte de M. Lou Sin, traduit en français par M. Sung-nien Hsu », *Le Journal de Shanghai*, 21/01/1934, p. 7 et p. 9.

1.4 Li Zhihua

Né dans une famille de lettrés à Pékin en 1915, Li Zhihua reçoit une bonne éducation classique. Il commence à apprendre la langue française à l'âge de treize ans. Les études à l'Institut de Littérature Voltaire à l'Université franco-chinoise¹ à Pékin achevées, il arrive en France en 1937, s'inscrit à l'Institut franco-chinois de Lyon et obtient un master en 1942. Il y rencontre sa future épouse, Jacqueline Alézaïs, qui est aussi une fidèle complice dans son travail de traduction. En effet, il avoue : «ma femme est française, sa présence est la raison décisive pour laquelle je me permets de traduire des œuvres littéraires chinoises en français² ».

Li Zhihua effectue ses premières traductions en préparant sa thèse sur les chants populaires des Yuan (*yuanqu* 元曲). Il note : «je n'ai pas terminé ma thèse, alors que j'ai traduit cinq pièces de théâtre des Yuan. Cela prouve suffisamment que j'aime traduire et que le travail de traduction me convient mieux³ ». Ainsi mène-t-il deux carrières parallèles : traducteur durant toute sa vie et enseignant de chinois d'abord à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) puis à l'Université Paris VIII pendant plus de trente ans. À la différence de beaucoup d'étudiants chinois francisants qui s'engagent dans l'introduction des œuvres françaises en chinois, Li Zhihua est un traducteur inlassable qui choisit de faire passer la culture chinoise en France. Ses traductions couvrent un vaste champ : pièces des Yuan⁴ (*yuan zaju* 元杂剧), romans classiques, modernes et contemporains⁵. Il est notamment connu pour offrir aux lecteurs francophones une traduction complète du *Rêve dans le pavillon rouge*⁶, l'un des joyaux de la littérature chinoise traditionnelle.

En 1948, Li Zhihua publie, dans la revue *Rythmes du monde : perspectives missionnaires*, cinq poèmes en prose⁷ de Lu Xun, tirés du recueil *Les herbes sauvages*. En guise d'introduction,

¹ Fondé en 1920 à Pékin par Cai Yuanpei, Li Shizeng et Edouard Herriot, l'université se divise en quatre secteurs : Institut Voltaire (littérature), Institut Comte (philosophie), Institut Curie (sciences) et Institut Lamarck (biologie). Elle envoie régulièrement ses meilleurs élèves dans différentes universités et écoles françaises.

² Li Tche-Houa, Qian Linsen, «La traduction : le pont qui relie les cultures du monde », in Qian Linsen, *He er butong — Zhong Fa wenhua duihua ji* 和而不同——中法文化对话集 [Conciliant mais non conformiste], Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2009, p. 363-364 : 我的妻子是法国人，这是使我敢于担任把中国文学作品译成法文的决定性因素。

³ Li Zhihua, *Li'ang yishi* 里昂译事 [Les souvenirs des traductions à Lyon], Beijing, Shangwu yinshuguan, 2005, p. 2 : 正论文没有完成，却翻译了五篇元杂剧。这足以证明自己更爱好、也更适合做翻译工作。

⁴ Ses traductions des pièces de théâtre des Yuan sont réunies dans Tcheng T'ing-yu, Ts'in Kien-fou, *Le signe de patience et autres pièces du théâtre des Yuan*, traduit du chinois, présenté et annoté par Li Tche-houa, Paris, Gallimard, collection «Connaissance de l'Orient » et collection «UNESCO d'œuvres représentatives. Série chinoise », 1963.

⁵ Li Zhihua traduit de nombreux écrivains modernes et contemporains dont Lu Xun, Ba Jin, Ai Qing, Lao She, Yao Xueyin 姚雪垠 et Dai Houying 戴厚英.

⁶ Cao Xueqin, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, traduction, introduction, notes et variantes par Li Tche-houa et Jacqueline Alézaïs, révision par André d'Hormon, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

⁷ Voir Lou Siun, «Herbes sauvages, traduction et notes de P. et J. Li Tche-houa », *Rythmes du monde : perspectives missionnaires*, revue trimestrielle, 1948, n° 3, p. 87-94. Ces cinq poèmes en prose sont : «Dédicace », «Espoir », «Cerfs-volants », «Plaidoyer d'un chien », «L'esclave, le sage et le sot ».

Li Zhihua traduit une brève autobiographie de l'écrivain¹, celle que Lu Xun avait rédigée en 1925 pour B. A. Vassiliev, traducteur russe de *La véritable histoire d'Ah Q*. Pour la première fois, un public français, bien que relativement restreint², peut goûter non seulement les nouvelles mais aussi les poèmes en prose de l'écrivain. En 1959, Li Zhihua publie chez Gallimard la traduction du recueil *Contes anciens à notre manière*³. Le troisième conte *Les épées* est repris plus tard dans l'*Anthologie du fantastique*⁴, compilée par Roger Caillois. L'auteur rencontrera, de ce fait, un lectorat plus large.

1.5 Ng Yok-soon

Ng Yok-soon (Huang Yushun 黄育顺), originaire de la ville de Puning dans la province de Canton, est né en Malaisie en 1939. Licencié ès Lettres de l'Université New Asia College de Hong Kong, il part à Lyon pour continuer ses études. Sous la direction de René Étiemble, il prépare une thèse intitulée *L'introduction du réalisme et du naturalisme de l'Europe en Chine (1915-1919)* à l'Université de la Sorbonne nouvelle. À l'issue de ses études doctorales en 1979, Ng Yok-soon commence à traduire des œuvres d'écrivains chinois modernes et contemporains. Il travaille, en 1983 et 1984, en tant que rédacteur en chef pour la revue *Les Nouvelles sinologiques*. En outre, il publie aux Éditions Les cent fleurs deux *Guide de la communauté chinoise en France* en 1991 et 2013. Il est actuellement directeur de la revue mensuelle *Huabao* 华报. En 1981, Ng Yok-soon publie à Cologne un essai de Lu Xun sur l'écriture chinoise *Causerie d'un profane sur la langue et la littérature*⁵. Cet essai a déjà été traduit par Michelle Loi en 1979 sous le nom *Sur le seuil : propos d'un profane sur l'écriture chinoise*. De 1984 à 1993, il fait publier des œuvres traduites⁶ d'autres écrivains chinois modernes dont Ba Jin, Mao Dun, Ai Qing, Ding Ling et Ye Yonglie 叶永烈.

¹ Dans cette autobiographie de l'auteur, Li Zhihua a supprimé les deux dernières phrases présentant *Cris* et *Brève histoire du roman chinois*.

² La revue *Rythmes du monde : perspectives missionnaires* est le bulletin des missions de l'Abbaye de Saint-André (Bruges). Elle ne vise pas un grand public. Selon la présentation sur la couverture, la revue « s'adresse au public cultivé qui se préoccupe de l'avenir spirituel du monde. Religieuse, la revue ne s'intéresse qu'indirectement aux questions politiques, sociales, esthétiques et autres. [...] Son ambition seconde serait de jeter un pont entre pays qui s'ignorent et de semer les germes religieux d'une culture internationale ».

³ Lou Siun, *Contes anciens à notre manière*, traduction de Li Tche-houa, Paris, Éditions Gallimard, collection « Connaissance de l'Orient » 1959.

⁴ Lou Siun, « Les épées », in Roger Caillois (éd.), *Anthologie du fantastique II, France, Espagne, Italie, Amérique latine, Haïti, Pologne, Russie, Finlande, Extrême-Orient*, Éditions Gallimard, 1966, p. 511-530. Dans le domaine chinois sont recensés également cinq autres histoires : « Histoire de Ts'in Kiu-po de Kan Pao » et « Quatre contes du Leao tchaï tche yi de P'ou Song-ling », toutes traduites par Li Tche-houa.

⁵ Lu Xun, *Causerie d'un profane sur la langue et la littérature*, traduction et notes par Ng Yok-soon, Cologne, Kai Yeh, 1981.

⁶ Ng Yok-soon traduit trois œuvres de Ba Jin : *Le rêve en mer* publié en 1986 chez L'Harmattan ; *Le brouillard* en 1987 chez Les Cent fleurs ; *La pagode de la long évitée* en 1992 chez Gallimard. Il traduit deux œuvres d'Ai Qing : *Le récit : poèmes et fables* et *Le chant de la lumière* publiés respectivement en 1987 et 1989 chez Les Cent fleurs. On compte aussi *Le chemin* de Mao Dun publié en 1988 chez L'Harmattan ; *L'eau* de Ding Ling en 1993 chez Les Cent fleurs ; *L'ombre des espions sur l'île de Jade Vert* chez Pierre-Emile en 1986.

2. Les traducteurs français

2.1 Paul Jamati

Poète français, Paul Jamati (1890-1960) publie plusieurs recueils de poèmes¹. Il est surtout traducteur et éditeur de René Ghil, Walt Whitman et André Spire². Comme beaucoup d'intellectuels à l'époque, Paul Jamati est sans doute assez proche du Parti communiste français. Il a traduit, dans les années 1950, trois ouvrages chinois d'ordre « révolutionnaires » : *La véritable histoire de Ah Q*³ en 1953, lequel est « un témoignage anachronique » dans la nouvelle Chine « où Ah Q est devenu impensable, impossible⁴ » ; *Leur terre, ils l'ont gagnée*⁵ en 1954, recueil de reportages littéraires (*baogao wenxue* 报告文学) concernant la réforme agraire au début des années 1950 en Chine ; et en 1955, il traduit une conférence faite par Liu Shaoqi 刘少奇 à l'Institut du marxisme-léninisme de Yan'an en 1939 intitulée *Pour être un bon communiste*⁶. Même si aucune information n'est fournie sur la langue originale des traductions, il nous semble que Paul Jamati n'est pas sinologue et que ses traductions ont été effectuées à partir de celles, anglaises, réalisées par les Éditions en Langues étrangères de Beijing⁷.

2.2 Daniel Hamiche et Liliane Princet

Ni Daniel Hamiche ni Liliane Princet ne sont sinologues⁸. Bien que nous ignorions complètement la vie et la carrière de Liliane Princet, nous affirmons, d'après les divers éléments bibliographiques, qu'elle traduit (ou adapte) de l'anglais, de l'allemand, du grec et du yiddish une dizaine d'ouvrages aux sujets fort variés⁹. Sans doute, Liliane Princet n'est pas l'initiatrice

¹ Les principaux recueils qu'il publie sont : *Le vent de Guerre*, Paris, Rythme et Synthèse, 1921 ; *Petite suite pour Monique morte*, Paris, Rythme et Synthèse, 1925 ; *Soleils*, Paris, Champion, 1927 ; *Paris au magnésium*, Paris, Albert Messein, 1928 ; *Poèmes*, Paris, Éditions Denoël, 1939 ; *Poèmes datés*, Paris, Pierre Seghers, 1950.

² *Choix de poèmes de René Ghil*, Paris, Albert Messein, 1928 ; *Walt Whitman : une étude, un choix de poèmes*, Paris, Pierre Seghers, 1950 ; *André Spire : une étude et un choix de poèmes*, Paris, Pierre Seghers, 1962.

³ Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, traduction de Paul Jamati, préface de Claude Roy, Paris, Les Éditions françaises réunies, 1953.

⁴ Claude Roy, « Préface », in Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, op. cit., p. 11.

⁵ Siao Ts'ien 萧乾, *Leur terre, ils l'ont gagnée*, traduction de Paul Jamati, Paris, Les Éditions françaises réunies, 1954.

⁶ Liou Chao-Tchi 刘少奇, *Pour être un bon communiste*, traduction de Paul Jamati, Paris, Éditions sociales, 1955.

⁷ Lu Hsun, *The True Story of Ah Q*, with an essay of Feng Xuefeng : « On "The true story of Ah Q" », Peking, Foreign Language Press, 1953. Xiao Qian 萧乾, *How the tillers win back their land*, Peking, Foreign Language Press, 1951 ; Liu Shaoqi 刘少奇, *How to be a Good Communist*, Peking, Foreign Language Press, 1951.

⁸ Daniel Hamiche déclare qu'il ignore la langue chinoise. Voir D. Hamiche, « Chronologie. Repères pour lire Lou Sin », in Lou Sin, *Essais choisis*, tome 1, introduits et annotés par Daniel Hamiche, traduits de l'anglais par Liliane Princet, Paris, Union générale d'éditions, collection « 10/18 », 1976, p. 128. En plus, il indique également que la traductrice Liliane Princet n'est pas non plus sinologue. Voir D. Hamiche, « Avertissement », in Lou Sin, *Essais choisis*, tome 1, op. cit., p. 145 : « L'auteur de cette édition, qui n'est pas sinologue, a procédé empiriquement, qu'on ne lui en tienne donc pas trop rigueur ».

⁹ Nous citons, entre autres : Marion Pongracz, Inge Santner, *Le rêve à travers les âges*, traduit de l'allemand par Liliane Princet et Hannelore Bergerhof, Paris, Buchet-Chastel, 1965 ; Nikos Kazantzakis, *Voyage Chine-Japon*, traduit du grec par Liliane Princet et Nikos Athanassiou, Paris, Plon, 1971 ; Ber Mark, *Des Voix dans la nuit : la résistance juive à Auschwitz-Birkenau*, traduit et adapté du yiddish par Esther, Joseph Fridman et Liliane Princet, Paris, Plon, 1982 ; J. Louis Giddings, *10.000 ans d'histoire arctique*, traduit de l'anglais par Liliane Princet, Paris, Economica, 2002. Il est à souligner que Liliane Princet, à chaque fois qu'elle traduit d'une langue qui n'est pas

de la traduction des essais de Lu Xun et elle ne joue qu'un rôle secondaire (probablement celui d'un traducteur qui travaille sur commande). L'entreprise de traduction est en effet due aux efforts de Daniel Hamiche. Le parcours de celui-ci (né en 1947), journaliste et éditeur français, s'articule autour d'une double conversion idéologique : avant de devenir royaliste légitimiste et catholique traditionnaliste¹, il était, dans sa jeunesse, maoïste et fervent défenseur de la Grande Révolution culturelle. C'est sans doute sa conviction maoïste qui l'a conduit à traduire les essais de Lu Xun, exploités idéologiquement pendant la Révolution culturelle.

Par les soins de Daniel Hamiche et Liliane Princet, deux volumes d'*Essais choisis*² de Lu Xun sont publiés en 1976. L'ouvrage contient 94 essais datés de juillet 1918 à septembre 1936, traduits de l'anglais par Liliane Princet³, introduits et annotés par Daniel Hamiche. Pourtant, Daniel Hamiche semble se consacrer également au travail de traduction si nous en croyons l'« avertissement » signé par lui-même : « Les quatre-vingt-quatorze textes de Lou Sin que nous proposons au lecteur dans ces deux volumes d'*Essais choisis*, ont été pour la plupart, traduits par nos soins à partir des quatre volumes des *Selected Works of Lu Hsun* (en anglais), Foreign Languages Press, Peking, 1957 (Les traductions du chinois en anglais sont dues à Yang Hsien-yi et Gladys Yang). Les textes marqués d'un astérisque dans la *Table des Matières*, sont repris de la revue *Littérature chinoise*⁴ ».

2.3 Martine Vallette-Hémerly

Martine Vallette-Hémerly (née en 1954) est spécialiste et traductrice de la prose ancienne et moderne ainsi que de la poésie chinoise contemporaine⁵. En 1979, elle présente une importante étude sur l'œuvre de Yuan Hongdao 袁宏道⁶, essayiste représentatif de l'École Gong'an (*Gong'an pai* 公安派) de la dynastie des Ming⁷. Bien que deux tiers de ses œuvres traduites du chinois soient consacrées à la prose et notamment au *xiaopin wen*⁸ [essais lettrés ou essais

l'anglais, s'associe avec un connaisseur de la langue (grec, allemand, yiddish), sauf pour le chinois (elle traduit de l'anglais).

¹ Il est rédacteur en chef du portail d'information *Riposte-catholique* et président fondateur de l'« Amitié catholique France-États-Unis ».

² Lou Sin, *Essais choisis*, 2 volumes, introduits et annotés par Daniel Hamiche, traduits de l'anglais par Liliane Princet, Paris, Union générale d'éditions, collection « 10/18 », 1976.

³ Ils s'appuient sur la traduction de Yang Xianyi et Gladys Yang. Voir Lu Hsun, *Selected works of Lu Hsun*, traduction de Yang Xianyi et Gladys Yang, Peking, Foreign Languages Press, 1956-1960, quatre volumes.

⁴ Daniel Hamiche, « Avertissement », *op. cit.*, p. 143. Nous comptons dix-sept essais repris de *Littérature chinoise*.

⁵ En ce qui concerne la prose ancienne, nous pouvons citer par exemple : *Les formes du vent : paysage chinois en prose*, traduits par Martine Vallette-Hémerly, Amiens, Le Nyctalope, 1987 ; *Les paradis naturels : jardins chinois en prose*, traduits et présentés par Martine Vallette-Hémerly, Arles, P. Picquier, 2009. La traductrice a traduit et présenté les poètes chinois contemporains dont Shang Qin 商禽, Zheng Chouyu 郑愁予 : Shang Qin, *L'oiseau triste*, Amiens, Le Nyctalope, 1992 ; Shang Qin, *Rêve ou aube*, Neuilly-lès-Dijon, Éditions du Murmure, 2005.

⁶ Martine Vallette-Hémerly, *Théorie et pratique littéraires dans l'œuvre de Yuan Hongdao (1568-1610)*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Diény, Université Paris VII, 1979. Elle compile, en 1983, une anthologie littéraire de l'essayiste : Yuan Hongdao, *Nuages et pierres*, traduit du chinois par Martine Vallette-Hémerly, Paris, Publications orientalistes de France, 1983.

⁷ Yuan Hongdao 袁宏道, *op. cit.*, 1983.

⁸ À part *Nuages et pierres* de Yuan Hongdao, nous comptons par exemple : Mao Xiang 冒襄, *La dame aux pruniers ombreux* (*Yingmeian yiyu* 影梅庵忆语), Arles, P. Picquier, 1992. Nous remarquons que la traductrice se penche trè

futiles], Martine Vallette-Hémery débute sa carrière de traductrice par l'introduction des récits chinois modernes.

En 1970, elle publie aux Éditions de l'Herne une anthologie de récits chinois modernes (1918-1942) en empruntant le titre à un texte théorique de Cheng Fangwu : *De la Révolution littéraire à la littérature révolutionnaire*¹. Elle y traduit seize récits de douze écrivains qui «appartiennent à la génération du “Quatre Mai” ou en sont encore plus proches² ». En 1973 paraît aux éditions du Centenaire une anthologie de poèmes et essais de Lu Xun, *Un combattant comme ça*, rééditée aux éditions de l'Université de Paris VIII en 1982. L'anthologie se divise en quatre parties : «Essais anciens », «Poèmes en prose », «Essais ou proses variées » et «Poèmes classiques ». Martine Vallette-Hémery apporte sa contribution à la traduction des *Herbes sauvages*³. En 1975, elle publie *La véridique histoire d'A-Q*⁴ au Centre de publication Asie orientale, dans la collection «Bibliothèque asiatique » dirigée par René Viénet.

2.4 Pierre Ryckmans

Né à Bruxelles, Pierre Ryckmans (1935-2014), est un écrivain bilingue. Il reçoit une éducation classique (latine et grecque) et devient ensuite étudiant en droit et histoire de l'art à l'Université catholique de Louvain. De 1958 à 1970, il poursuit des études de langue et culture chinoises à Taïwan, Singapour et Hong Kong. Lors d'une interview de *Chinese Studies Association of Australia Newsletter*, il s'estime très chanceux d'avoir séjourné à la «périphérie » du continent chinois pendant cette période particulière :

For some years, I had wished I could study in China; but now, in retrospect, I realize that, had I been given such a chance at that particular time (1958-1970), I would never have been allowed to enjoy in China such rich, diverse, easy and close human contacts⁵.

souvent sur les œuvres de xiaopin sous forme de «propos détachés » (*qingyan xiaopin* 清言小品) telles que : Hong Yingming 洪应明, *Propos sur la racine des légumes* (*Caigentan* 菜根谭), Cadeilhan, Éditions Zulma, 1994 ; Zhang Chao 张潮, *L'ombre d'un rêve* (*Youmengying* 幽梦影), Cadeilhan, Éditions Zulma, 1997 ; Tu Long 屠隆, *Propos détachés du Pavillon du Sal* (*Poluoguan qingyan* 娑罗馆清言), Rezé Séquences, 2001 ; Wu Congxian 吴从先, *Vu par la petite fenêtre* (*Xiaochuang ziji* 小窗自记), Paris, Bleu de Chine, 2005 ; Shen Hanguang 申涵光, *Propos anodins du jardin d'épines et autres propos* (*Jingyuan xiaoyu* 荆园小语), Paris, Caractères, 2008.

¹ *De la Révolution littéraire à la littérature révolutionnaire : Récits chinois 1918-1942*, traduction de Martine Vallette-Hémery, Paris, Éditions de l'Herne, 1970. Cette anthologie est rééditée, avec certains remaniements, chez Philippe Picquier sous le nom *Treize récits chinois 1918-1949*. Voir *Treize récits chinois 1918-1949*, traduits du chinois par Martine Vallette-Hémery, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1987 pour la traduction en langue française, 2000 pour l'édition de poche.

² *De la Révolution littéraire à la littérature révolutionnaire : Récits chinois 1918-1942*, op. cit., quatrième de couverture. Les douze écrivains sont : Lu Xun, Ye Sheng-tao, Yu Da-fu, Guo Mo-ruo, Shen Cong-wen, Lao She, Ba Jin, Wu Zu-xiang, Mao Dun, Zhang Tian-yi, Xiao Jun, Li Guang-tian.

³ Tous les poèmes en prose des *Herbes sauvages* ainsi que la préface sont traduits du chinois par Martine Vallette-Hémery, à l'exception des trois poèmes en prose *Le feu mort*, *D'une méthode pour exprimer son opinion* et *Un combattant comme ça*, traduits par Michelle Loi.

⁴ Lu Xun, *La véridique histoire d'A-Q*, traduction, présentation et notes par Martine Vallette-Hémery, Paris, Centre de publication Asie orientale, collection «Bibliothèque asiatique » 1975. Le verso de la page de titre porte par erreur «Bibliographie asiatique ».

⁵ Daniel Sanderson et Pierre Ryckmans, «Interview avec Pierre Ryckmans », *Chinese Studies Association of Australia Newsletter*, 2011, n°41, http://www.chinaheritagequarterly.org/tienhsia.php?searchterm=026_ryckmans.inc&issue=026, consulté le 09/11/2014.

[Depuis quelques années, j'ai souhaité pouvoir étudier en Chine ; mais maintenant, avec le recul des années, je me rends compte que, sans la chance que l'on m'ait donnée à ce moment précis (de 1958 à 1970), je n'aurais jamais été autorisé à profiter en Chine de ces contacts humains riches, divers, faciles et proches.]

Les études de langue et culture chinoises nourrissent notamment ses intérêts pour la littérature et la peinture traditionnelles :

I developed a special interest for what the Chinese wrote on the subject of painting: traditionally, the greatest painters were also scholars, poets, men of letters – hence the development of an extraordinarily rich, eloquent and articulate literature on painting, philosophical, critical, historical and technical¹.

[J'ai développé un intérêt particulier pour ce que les Chinois ont écrit au sujet de la peinture : traditionnellement, les plus grands peintres sont aussi savants, poètes, hommes de lettres – d'où le développement d'une littérature extraordinairement riche, éloquent et claire sur la peinture, du point de vue philosophique, critique, historique et technique.]

Il se consacre d'abord aux études des peintres et maîtres de calligraphie chinois. En 1966, sur l'invitation de sa jeune épouse chinoise, Pierre Ryckmans entreprend la traduction de *Six récits au fil inconstant des jours* (*Fusheng liuji* 浮生六记) de Shen Fu 沈复², homme de lettres et peintre de la dynastie des Qing. En 1970, il donne un autre ouvrage pionnier sur le peintre méconnu Su Renshan³. La même année, il publie une thèse sur le peintre Shitao⁴, qui sera maintes fois rééditée. Il s'installe en Australie en 1970 avec sa famille. Il enseigne la littérature chinoise à Canberra et à Sydney tout en continuant à traduire des œuvres sur la littérature et la peinture chinoises⁵.

Passionné des lettres et des arts, l'éminent sinologue ne se réfugie toutefois pas dans sa tour d'ivoire. Témoin de la cruauté collective qui se déchaine pendant la Révolution culturelle, Pierre Ryckmans s'en prend à l'« horreur » de la politique. Sous le pseudonyme de Simon Leys⁶, il publie, en 1971, *Les habits neufs du président Mao*⁷ où il prend le contre-pied de beaucoup d'intellectuels français qui, ignorant la langue chinoise, présentent la pensée de Mao Zedong et de la société chinoise maoïste comme des modèles. Peu après la sortie dudit ouvrage, René Étiemble, dans *Le Nouvel Observateur*, en donne son avis :

Au style et à l'érudition, on devine en Simon Leys l'un des savants sinologues de ce siècle [...]

¹ *Ibid.*

² Shen Fu 沈复, *Six récits au fil inconstant des jours*, traduction de Pierre Ryckmans, Bruxelles, Éditions Larcier, 1966. Réédité aux éditions Christian Bourgois en 1982 et aux éditions JC Lattès en 2009.

³ Pierre Ryckmans, *La vie et l'œuvre de Su Renshan, rebelle, peintre et fou*, Paris, Hong Kong, Centre de publication de l'U. E. R. Extrême-Orient-Asie du Sud-Est de l'Université de Paris, 1970.

⁴ Pierre Ryckmans, *Les « Propos sur la peinture » de Shitao : traduction et commentaire pour servir de contribution à l'étude terminologique et esthétique des théories chinoises de la peinture*, Bruxelles, Institut belge des hautes études chinoises, 1970. La traduction de l'ouvrage de Shitao est publiée sous le titre *Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère* chez Hermann en 1984 et 2000, et chez Plon en 2007.

⁵ Nous citons, entre autres : *Peintures monochromes de Dunhuang*, introduction en chinois par Jao Tsong-yi, adapté en français par Pierre Ryckmans, préface et appendice par Paul Demiéville, Paris, École française d'Extrême-Orient, collection « Mémoires archéologiques », 1978 ; *Les entretiens de Confucius*, traduction, introduction et notes par Pierre Ryckmans, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1987. Réédité en 1988, 1992, 1999, 2004.

⁶ Il choisit le nom « Leys » en hommage à Victor Segalen, auteur du roman *René Leys* ; alors que le prénom « Simon » est référé au nom originel de l'apôtre Pierre.

⁷ Simon Leys, *Les habits neufs du président Mao : chronique de la Révolution culturelle*, préface de René Viénet, Paris, Éditions Champ libre, collection « Bibliothèque asiatique », 1971.

C'est un passionné de la culture chinoise qui analyse en historien, jour par jour, les péripéties de la [soi-disant, de la prétendue] « Révolution culturelle », qui en propose en quarante pages une synthèse convaincante et qui fournit un ensemble d'appendices dont il faudra démontrer, si l'on veut un jour le taxer de lèse-majesté que ce sont autant de faux. Depuis *L'Aveu*, de London, je n'ai rien lu de plus bouleversant dans l'ordre politique. De plus désespérant ; ou, qui sait, de plus rassurant : on sort de ces habits neufs plus convaincu que jamais que, sans liberté point de socialisme « à visage humain¹ ».

Pierre Ryckmans mène un combat continu pour démentir la légende créée par les apôtres du maoïsme en Occident autour de la Révolution culturelle. Pour ce faire, il publie successivement quatre ouvrages², qui seront réunis, avec *Les habits neufs du président Mao*, dans le recueil *Essais sur la Chine*³. Le préfacier Jean-François Revel présente l'essayiste comme un observateur, historien et penseur : « Leys reste au long de ces pages surtout un homme, et un écrivain chez qui la science et la clairvoyance se mêlent merveilleusement à l'indignation et à la satire⁴ ».

En 1975, Pierre Ryckmans publie *La mauve herbe*, une traduction intégrale du recueil de poèmes en prose de Lu Xun. Il est conscient de la traduction existante du même recueil et ne manque pas de la saluer : « Si Lu Xun jusqu'à présent n'a guère eu de chance avec ses commentateurs occidentaux, il existe par contre quelques bonnes traductions de certaines de ses œuvres : [...] Luxun : *Herbes sauvages*, traduction de M. Vallette-Hémery, in *Un combattant comme ça*, Paris, 1973⁵. J'ai consulté avec profit l'impeccable traduction de M. Vallette-Hémery avant de donner la mienne à imprimer, et je tiens à reconnaître ici ma dette⁶ ».

Outre la traduction importante des poèmes en prose de Lu Xun, Pierre Ryckmans rassemble et traduit, quand le besoin se fait sentir, de nombreux morceaux de textes de l'écrivain. Par exemple, dans son recueil d'essais *La forêt en feu*, il met en annexe « Quelques propos de Lu Xun » regroupés sous six thèmes : littérature, psychologie, grands hommes, Chine, politique et espoir⁷. Les citations succinctes sous forme de maxime sont toutes tirées des essais de Lu Xun et choisies avec un esprit perspicace. Si les *Instructions de Lu Xun* (*Lu Xun yulu* 鲁迅语录) publiées pendant la Révolution culturelle, où ne sont recensées que des citations à visée

¹ René Étiemble, « Compte rendu des *Habits neufs du président Mao* », *Le Nouvel Observateur*, 13 décembre 1972. Ce compte rendu est repris par R. Étiemble dans *Quarante ans de mon maoïsme (1934-1974)*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 359.

² *Ombres chinoises*, Paris, Union générale d'éditions, collection « Bibliothèque asiatique » 1974 ; *Images brisées*, Paris, R. Laffont, collection « Bibliothèque asiatique », 1976 ; *La forêt en feu : essais sur la culture et la politique chinoises*, Paris, Hermann, collection « Savoir », 1983 ; *L'humeur, l'honneur, l'horreur : essais sur la culture et la politique chinoises*, Paris, R. Laffont, 1991.

³ *Essais sur la Chine*, préface de Jean-François Revel, Paris, R. Laffont, collection « Bouquins », 1998. Cet ouvrage contient *Les habits neufs du président Mao*, *Ombres chinoises*, *Introduction à Lu Xun*, *La Mauve Herbe*, *Préface à Emile Guikovaty*, *Mao, Réalité d'une légende*, *Préface à Yao Ming-le*, *Enquête sur la mort de Lin Biao*, *Images brisées*, *La forêt en feu*, *L'humeur, l'honneur, l'horreur*.

⁴ Jean-François Revel, « Préface », in Simon Leys, *Essais sur la Chine*, op. cit., p. XI.

⁵ Tous les poèmes en prose des *Herbes sauvages* ainsi que la préface écrite par Lu Xun à l'édition anglaise sont traduits par Martine Vallette-Hémery, à l'exception de *Le feu mort*, *De l'expression des idées* et *Un combattant comme ça*, traduits par Michelle Loi. Voir *Un combattant comme ça*, Paris, Éditions du Centenaire, 1973.

⁶ Pierre Ryckmans, « Éléments de bibliographie », Lu Xun, *La mauve herbe*, traduction et introduction par Pierre Ryckmans, Paris, Union générale d'éditions, 1975, collection « Bibliothèque asiatique », p. 123.

⁷ Lu Xun, « Quelques propos de Lu Xun », in Simon Leys, *La forêt en feu : essais sur la culture et la politique chinoises*, op. cit., p. 209-216.

« révolutionnaire », réduit l'écrivain à « un petit soldat de Mao », Pierre Ryckmans, quant à lui, veut faire connaître la profondeur des pensées de l'écrivain chinois. Ces pensées ont une valeur à portée universelle car, selon lui, « les Chinois sont aussi des hommes, ou d'une certaine façon, si vous voulez, *nous sommes tous des Chinois*¹ ».

2.5 François Jullien

Né en 1951, François Jullien est ancien élève de l'École Normale Supérieure et agrégé de Lettres Classiques. Les enseignements qu'il reçoit portent notamment sur la philosophie grecque et la linguistique, ce qui détermine son parcours en tant que philosophe et sinologue. Après un premier voyage « organisé » en Chine en 1974, François Jullien séjourne à Pékin puis à Shanghai comme étudiant de 1975 à 1977, époque où prend fin la Révolution culturelle mais que les luttes idéologiques en France battent leur plein. La culture de François Jullien est extérieure à celle de la Chine, il s'appuie donc sur cette distance pour construire son outil philosophique. L'écart entre les pensées de la Chine et de l'Europe constitue le point de départ de ses réflexions. Le philosophe constate que « mettre les pensées européenne et chinoise en regard, c'est diversifier et croiser les sources d'éclairage² ». Le détour par la Chine se veut retour : une vingtaine d'ouvrages³, traduits dans de nombreuses langues étrangères, témoignent de son va-et-vient entre la Grèce et la Chine antiques et de ses efforts pour établir un dialogue philosophique entre ces deux mondes.

Si les essais philosophiques de François Jullien s'adressent un vaste public et sortent, dans un certain sens, la sinologie du milieu académique, il faut rappeler que son premier travail sinologique porte sur l'écrivain Lu Xun. À cet égard, son expérience en Chine maoïste se révèle fructueuse. Pendant les deux ans qu'il a passés en Chine, François Jullien entame, sous la direction de Léon Vandermeersch, une thèse de troisième cycle en se basant sur les œuvres de Lu Xun, « alors le seul bon auteur qu'on avait le droit d'étudier en Chine⁴ ». Intitulée *Lu Xun : écriture et révolution*, la thèse est soutenue en 1978 à l'Université Paris VII et publiée un an plus tard aux Presses de l'École Normale Supérieure. François Jullien précise ainsi dans l'avant-propos de l'ouvrage : « [cette étude] constitue une première réflexion — élaborée à partir de

¹ Simon Leys, « Ah Q vit-il encore » ? *Essais sur la Chine*, op. cit., p. 513.

² François Jullien et Thierry Zarcione, « La Chine comme outil philosophique », *Diogenes*, avril 2002, p. 17.

³ François Jullien est auteur d'une vingtaine d'ouvrages. Nous ne citons ici que ceux qui ont été traduits en chinois : *Éloge de la fadeur : à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles, Philippe Picquier, collection « Le livre de poche », 1991 ; *La propension des choses : pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points. Séries Essais », 1992 ; *Le Détour et l'accès : stratégie du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, collection « Points. Essais », 1995 ; *Fonder la morale : dialogue de Mencius avec un philosophe des Lumières*, Paris, Grasset, 1995 ; *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset, collection « Le livre de poche », 1996 ; *Un sage est sans idée, ou l'autre de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points. Essais », 1998 ; *De l'essence ou du nu*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

⁴ François Jullien, Yu Hua, « De Mao aux J.O., l'épopée de la Chine contemporaine », *Philosophie magazine*, août 2009, n° 32, p. 30.

notions occidentales et à propos d'un écrivain majeur — sur la spécificité de l'écriture chinoise¹ ».

Dans le cadre de son travail de thèse, François Jullien donne un essai *Encre de Chine*² et deux traductions des ouvrages de Lu Xun dans la collection « La Chine d'aujourd'hui » dirigée par Michelle Loi : un recueil de souvenirs *Fleurs du matin cueillies le soir*³ et un recueil d'essais *Sous le dais fleuri*⁴. Il convient de rappeler que c'est la première fois qu'un recueil d'essais de Lu Xun est traduit en français de manière intégrale et originale. À la suite de la publication des traductions, le séjour en Chine permet également à François Jullien de réaliser un ouvrage à caractère documentaire *Cahiers Luxun I, Fonction d'un classique : Luxun dans la Chine contemporaine 1975-1977*⁵. Il y présente un ensemble de documents traduits du chinois et effectue un recensement de l'usage idéologique de l'œuvre de Lu Xun à une époque de radicalisation politique et ce, pour « dessiner une coupe de la textualité chinoise contemporaine⁶ ». Dès la fin de la Révolution culturelle, la situation générale en Chine se transforme avec une telle rapidité que, dès sa parution, ce premier cahier semble déjà « dépassé ». L'auteur n'en disconvient pas mais il signale tout de même la valeur de l'ouvrage : « Ce premier Cahier est donc définitivement daté un autre est à commencer. Or peut-être est-ce là justement ce qui pourrait faire le principal intérêt de ces textes-ci. Car ils gardent la fraîcheur d'un signe ponctuel⁷ ». Pourtant, le deuxième cahier anticipé n'a pas vu le jour. Il est regrettable que la collection « Cahiers Luxun » n'ait pas été publiée de manière suivie : la réévaluation de Lu Xun et de son œuvre se fait attendre longtemps avant d'être reprise par des chercheurs à l'orée du XXI^e siècle.

2.6 Michelle Loi

Née à Wassy (département de la Haute-Marne), Michelle Loi (1926-2002) consacre les dernières années de sa vie à l'histoire de sa ville natale et aux travaux généalogiques⁸. Mais elle s'attache, tout au long de son existence, à son pays d'adoption — la Chine, et plus particulièrement la Chine maoïste. Sinologue et spécialisée en littérature chinoise moderne, Michelle Loi est considérée comme une figure de tout premier plan dans le domaine des études

¹ François Jullien, *Lu Xun : écriture et révolution*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979, p. 7.

² François Jullien, *Encre de Chine*, Lausanne, Alfred Eibel, collection « Asie/Asie du Sud-Est », 1978.

³ Luxun, *Fleurs du matin cueillies le soir*, traduction de François Jullien, Lausanne, Alfred Eibel, collection « La Chine d'aujourd'hui », 1976.

⁴ Luxun, *Sous le dais fleuri : Les luttes idéologiques en Chine durant l'année 1925*, traduction du chinois, préfaces et notes par François Jullien, Lausanne, Alfred Eibel, collection « La Chine d'aujourd'hui », 1978.

⁵ François Jullien, *Cahiers Lu Xun I, Fonction d'un classique : Luxun dans la Chine contemporaine, 1975-1977*, choix des textes, traduction du chinois, présentation et notes par François Jullien, Lausanne, Alfred Eibel, collection « Cahiers Lu Xun », 1978.

⁶ *Id.*, p. 12.

⁷ *Id.*, p. 10.

⁸ Michelle Loi, *Les gens de Wassy*, Paris, Éditions Dominique Guéniot, 1993.

et de la traduction des œuvres de Lu Xun. Son nom sinisé —Lu A 鲁阿¹— rend explicitement hommage à l’auteur et à son chef d’œuvre *La véritable histoire d’Ah Q*.

Ancienne élève de l’École Normale Supérieure de jeunes filles et agrégée de Lettres Classiques, Michelle Loi devient professeur et enseigne le français, le latin et le grec pendant seize ans. À partir de l’année 1959, Michelle Loi fréquente les cours de chinois à l’École Nationale des Langues Orientales vivantes (aujourd’hui appelée INALCO) et se rapproche ainsi de la littérature chinoise. Sous la direction de René Étiemble, elle prépare, à la Sorbonne, une thèse sur la poésie chinoise moderne dont la soutenance aura lieu en 1970². Ses recherches doctorales donneront naissance à deux œuvres fondamentales en la matière : *Roseaux sur le mur : les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*³ et *Poètes chinois d’écoles françaises*⁴. À l’issue de sa thèse, Michelle Loi obtient un poste d’assistant de chinois à l’Université Paris VIII où se déroulera toute sa carrière universitaire. À cette même époque où la Révolution culturelle bat son plein en Chine, Michelle Loi s’engage activement dans le mouvement maoïste en France et manifeste son soutien en faveur de la Chine communiste de Mao Zedong⁵. Elle y est invitée régulièrement à partir des années soixante-dix.

Spécialiste de la poésie chinoise moderne, Michelle Loi traduit et publie en 1961 *Poèmes et paysages chinois*⁶. Cette anthologie, destinée à l’enseignement du second degré, réunit une cinquantaine de poèmes de différentes époques. Les recherches de Michelle Loi sur la poésie chinoise prennent un tournant à la fin des années 1960. Elle manifeste davantage d’intérêt aux poètes contemporains officialisés ou aux poètes des « masses ». Elle compile, à cet égard, une anthologie de quatre-vingts poèmes de treize poètes « ouvriers, paysans ou soldats⁷ » édités entre 1960 et 1964. Selon Michelle Loi, « le Grand Bond en avant⁸ [...] réveilla brusquement, follement dit-on, 650 millions de poètes chinois, les “poètes du peuple”, appelés à prendre la relève des poètes-mandarins, et chargés d’affûter l’arme la plus efficace de la révolution : la culture. Il est impossible de n’en pas dire un mot⁹ ». Elle traduit, en 1970, des poèmes de Guo Moruo 郭沫若¹⁰ et se voit invitée personnellement par ce dernier, alors vice-président de

¹ Pour se donner un nom sinisé Michelle Loi prend le nom de Lu Xun (Lu 魯) et le A (阿) dans Ah Q, le personnage le plus connu sous la plume de Lu Xun.

² Michelle Loi, *Les poètes occidentalistes chinois : étude de la poésie chinoise de « Bai Hua » de 1919 à 1949 : écoles et mouvements, symboles et thèmes, formes et procédés*, thèse de doctorat, sous la direction de René Étiemble, Université Paris-Sorbonne, 1970.

³ Michelle Loi, *Roseaux sur le mur : les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 1971.

⁴ Michelle Loi, *Poètes chinois d’écoles françaises*, Paris, Librairie d’Amérique et d’Orient, 1980.

⁵ À la différence de beaucoup de militants maoïstes en France, qui expriment leur déception à la découverte des dégâts causés par la Révolution culturelle, Michelle Loi ne reniera jamais son engagement idéologique.

⁶ Michelle Loi, *Poèmes et paysages chinois*, Paris, Institut pédagogique national, 1961.

⁷ Michelle Loi, « Introduction », Li Genbao et al., *Poètes du peuple chinois*, anthologie établie, traduite et présentée par Michelle Loi, Paris, P. J. Oswald, collection « La poésie des pays socialistes », 1969, p. 9-10.

⁸ Campagne économique lancée par Mao Zedong de 1958 au début 1960.

⁹ Michelle Loi, « Introduction », Li Genbao et al., *Poètes du peuple chinois*, op. cit., p. 9.

¹⁰ Kouo Mo-jo, *Poèmes de Kouo Mo-jo* : anthologie, traduit du chinois, présentée et annotée par Michelle Loi, Paris, Gallimard, collection « Connaissance de l’Orient », 1970.

l'Assemblée nationale populaire et président de l'Academia Sinica, pour un séjour de cinq semaines en 1971. Au retour de ce voyage, elle publie en 1973 *L'intelligence au pouvoir*¹, un compte rendu de ses observations. Elle y déclare son admiration pour un monde nouveau où l'«intelligence des masses» est au pouvoir. La même année, elle traduit *De la pratique* de Mao Zedong, publié en version bilingue aux éditions Aubier Montaigne². Sa visite en Chine donne lieu également à *L'Est est rouge*³, un ouvrage fondé sur les matières rapportées de Chine (papiers découpés, bois gravés, photos et dessins chinois). En outre, Michelle Loi contribue de diverses façons (co-traduire, diriger, relire, corriger ou préfacier) à de nombreuses traductions des œuvres, entre autres, de Han Suyin 韩素音⁴, qui, dans les années 1960 et 1970, joue un rôle important de «porte-parole» de la Chine maoïste en Occident; de Mao Dun 茅盾⁵, écrivain «protégé» par le gouvernement ainsi que de Haoran 浩然⁶, auteur de *Ma plume au service du prolétariat* qui occupe, grâce aux doges dont il couvre le régime, une place de choix parmi les très rares auteurs durant la Révolution culturelle.

À partir des années 1970, Michelle Loi se voue principalement à la traduction et l'introduction des œuvres de Lu Xun en France. En effet, ses premières recherches doctorales abordent d'abord les poèmes de Lu Xun⁷ et elle en entreprend plus tard la traduction : en 1973, Michelle Loi publie une anthologie de poèmes et d'essais de Lu Xun *Un combattant comme ça*. Elle y traduit trois poèmes en prose⁸ et quatre poèmes classiques⁹. En 1985, elle sélectionne dix-sept poèmes de Lu Xun (dont quatre sont repris de ladite anthologie avec d'importantes modifications) pour les publier chez Arfuyen¹⁰.

En plus des poèmes, les nouvelles de Lu Xun intéressent également la traductrice. En 1985,

¹ Michelle Loi, *L'intelligence au pouvoir : un monde nouveau : la Chine*, Paris, F. Maspero, collection «Cahiers libres», 1973.

² Mao Tsé-Toung, *De la pratique*, traduction, avant-propos, glossaire et notes par Michelle Loi, Paris, Aubier Montaigne, collection «Collection bilingue», 1973.

³ Michelle Loi, *L'Est est rouge*, Genève, Poésie vivante, 1974.

⁴ Han Suyin 韩素音, *Le Premier jour du monde : Mao Tsé-toung et la révolution chinoise, 1949-1975*, traduit de l'anglais par M. A. Revellat et R. Albeck, revu et corrigé par l'auteur avec l'assistance de Michelle Loi, Paris, Stock, 1975; Paris, France Loisirs, 1976; Paris, Le livre de poche, collection «Livre de poche», 1978.

⁵ Mao Dun 茅盾, *L'arc en ciel*, traduit du chinois par Bernadette Rouis et Jacques Tardif, revu et corrigé par Michelle Loi, Paris, Acropole, collection «Littérature du monde», 1981; Mao Dun, *L'éclipse*, traduit du chinois par Frédérique Gilbank et Zhang Pengpeng, Feng Hanjin, Catherine Vignal, Wang Yuwei, Jean Join, sous la direction de Michelle Loi, Paris, N. Blandin, 1992; Mao Dun, *Minuit*, traduction de Jacques Meunier et Michelle Loi, Paris, Éditions You-Feng, 2011.

⁶ Haoran 浩然, *Ma plume au service du prolétariat*, traduit du chinois par Joël Bellassen, Marc Kalinowski, Michelle Loi, Lausanne, A. Eibel, collection «La Chine d'aujourd'hui», 1976; Haoran, *Les enfants de Xisha*, traduit du chinois par Liang Païtchin, avec la préface par Michelle Loi, Lausanne, A. Eibel, 1976; Haoran, *Nouvelles de la campagne chinoise*, traduit du chinois, notes et présentation de Claire Jullien, Claude Lafue, Chantal Séguy, avec la collaboration de Marie-Thérèse Sicard, Simone Johansson-Rosen, Lau Kai-leung, préface par Michelle Loi, Paris, Mazarine, collection «Roman», 1980.

⁷ Michelle Loi, «Luxun, le poème en prose. Naissance du réalisme socialiste», *Roseaux sur le mur : les poèmes occidentalistes chinois, 1919-1949*, op. cit., p. 89-102.

⁸ Les trois poèmes en prose sont : *Le feu mort*, *D'une méthode pour exprimer son opinion* et *Un combattant comme ça*.

⁹ Ces quatre poèmes sont : *Elle me dure, la longue nuit...*; *En deuil de Yang Quan*; *Sans sujet*; *Improvvisé à la fin de l'automne 1935*.

¹⁰ Luxun, *Poèmes*, traduits du chinois par Michelle Loi, Paris, Arfuyen, collection «Cahier», 1985.

Michelle Loi publie *La vie et la mort injustes des femmes*¹ où sont réunis trente textes de Lu Xun, dont cinq nouvelles, tirées des recueils *Cris* et *Errances*. Puisqu'il s'agit d'une anthologie thématique, les personnages principaux des cinq nouvelles sont des femmes². Michelle Loi accorde une importance particulière à *La véritable histoire d'Ah Q*. Il est nécessaire de révéler ici un fait peu connu : en 1985, Michelle Loi réalise une adaptation dramatique de cette œuvre, avec l'intention de la faire représenter à l'occasion de la célébration du cinquantième anniversaire de la mort de Lu Xun (1986). Ce serait, selon elle, « le meilleur moyen de faire mieux connaître en France le plus grand écrivain chinois moderne³ ». Malheureusement, suite aux réponses défavorables de la part des théâtres⁴, cette représentation n'a jamais eu lieu. En 1989, Michelle Loi présente une nouvelle édition illustrée du récit qu'elle intitule : *Histoire d'Ah Q : véridique biographie*⁵. De manière concomitante, elle fait paraître en 1990 une longue étude critique éponyme⁶ en vue d'analyser l'œuvre sous divers angles : linguistique, stylistique, thématique, socioculturelle, historique, typologique, sémantique, etc.. En tant que discours d'accompagnement de la traduction de l'*Histoire d'Ah Q : véritable biographie*, cette étude constitue la première et unique critique française la plus systématique sur cette œuvre. De surcroît, les éditions Elytis proposent, en 2010 une réédition de la traduction de Michelle Loi, sous le titre plus courant *La véritable histoire d'Ah Q*, accompagnée d'illustrations de Jean-Michel Charpentier⁷.

En 1995, Michelle Loi et certains membres du « Groupe Luxun » publient la traduction intégrale de *Cris*⁸. L'année suivante, elle publie une nouvelle anthologie, *Voilà ce que je lui ai fait*, regroupant trois nouvelles de l'auteur (*Voilà ce que je lui ai fait*, *Des frères* et *Une famille heureuse*⁹). Parue chez Hachette Jeunesse, cette anthologie vise un public plus jeune, ce qui

¹ Luxun, *La vie et la mort injustes des femmes*, textes de Luxun traduits du chinois et présentés par Michelle Loi et le groupe « Luxun » de l'Université de Paris VIII, Paris, Mercure de France, collection « Mille et une femmes », 1985.

² Quatrième Belle-sœur Shan dans *Demain (Mingtian 明天)* ; Wuma dans « La tragédie d'amour d'Ah Q (chapitre 2 de *La véridique histoire d'Ah Q*) » (*A Q zhengzhuan : Lian'ai de beiju 阿q正传：恋爱的悲剧*) ; Belle-sœur Xianglin dans *Le sacrifice du Nouvel An (Zhufu 祝福)* ; Zijun dans *Remords et chagrin (Shangshi 伤逝)* et enfin, Aigu dans *Le divorce (Lihun 离婚)*.

³ Lettre de Michelle Loi adressée au département du théâtre et des spectacles du Ministère de la Culture (16/12/1985). Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque municipale de Lyon.

⁴ Nous trouvons, par exemple, deux lettres de refus du Théâtre de l'Est parisien et du Festival d'Avignon. Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque municipale de Lyon.

⁵ Luxun, *Histoire d'Ah Q : véridique biographie*, traduit et présenté par Michelle Loi, illustrations de Qiu Sha, Paris, Librairie générale française, collection « Le livre de poche », 1989.

⁶ Michelle Loi, *Luxun : Histoire d'Ah Q : véridique biographie*, Paris, Presses universitaires de France, collection « Études littéraires », 1990.

⁷ Lu Xun, *La véritable histoire d'Ah Q*, illustrations Jean-Michel Charpentier, traduit du chinois par Michelle Loi, Bordeaux, Elytis, collection « Grafik », 2010.

⁸ Luxun, *Cris*, traduction de Joël Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join et Michelle Loi, Paris, Albin Michel, collection « Les grandes traductions », 1995.

⁹ Luxun, *Voilà ce que je lui ai fait*, traduction de Michelle Loi, Paris, Hachette Jeunesse, collection « Courts toujours ! », 1996. La première nouvelle *Voilà ce que je lui ai fait* est connue sous le titre *Remords et chagrin*, que Michelle Loi a déjà traduit dans l'anthologie *La vie et la mort injustes des femmes*.

n'est pas sans rappeler *Adieu mes ancêtres*¹, publié également chez Hachette Jeunesse en 1991 et réédité en 1995. Ce dernier est une histoire romancée et illustrée de la jeunesse de Lu Xun que Michelle Loi reconstitue d'après les mémoires de l'écrivain, les souvenirs de ses frères et les recherches des spécialistes de Shaoxing.

Si Michelle Loi s'intéresse aux œuvres poétiques et fictionnelles de l'écrivain, elle insiste tout particulièrement sur l'importance de ses essais. En 1973, elle publie *Un combattant comme ǵa*², une anthologie comportant vingt-deux essais datés de 1925 à 1936, dont onze sont repris dans *Littérature chinoise* et *Chine en construction* publiées par les Éditions en Langues étrangères³. En 1977 et 1979, Michelle Loi publie deux anthologies d'essais : *Pamphlets et libelles*⁴, qui contient trente et un essais de Lu Xun et *Sur la langue et l'écriture chinoises*⁵, comportant huit essais.

En 1981, à la veille du centenaire de la naissance de Lu Xun, les éditions Acropole font paraître, dans la collection «UNESCO d'œuvres représentatives», une traduction du premier recueil d'essais de l'écrivain, *La tombe*⁶, sous le contrôle de Michelle Loi et du Bureau de Recherches sur Luxun de la RPC. Il s'agit du fruit du travail collectif de quatorze membres du «Groupe Luxun⁷». Parmi les vingt-deux essais, onze sont traduits par Michelle Loi⁸. Cette publication inaugure le projet de traduction des *Œuvres complètes* de Lu Xun, que nous évoquerons plus tard.

En 1985, Michelle Loi et le «Groupe Luxun» ont traduit vingt-trois essais thématiques sur les femmes, «sur la situation pitoyable qui leur est faite dans une société qui est toujours celle

¹ Michelle Loi, *Adieu mes ancêtres*, illustrations de Qiu Sha, Paris, Hachette Jeunesse, collection «Bibliothèque verte», 1991. Réédité en 1995 chez le même éditeur sous le titre *Luxun, écrivain chinois ou Adieu mes ancêtres*, dans la collection «Le livre de poche».

² Il convient de rappeler qu'*Un combattant comme ǵa* est une anthologie regroupant la traduction intégrale des *Herbes sauvages*, quatre poèmes classiques et vingt-deux essais.

³ Les onze textes traduits par Michelle Loi sont : *C'est arrivé*, *Le Saint et le militaire*, *Variétés*, *La littérature de l'époque révolutionnaire*, *Petites variétés*, *La littérature révolutionnaire*, *La littérature et la transpiration*, *Aperçu sur la littérature nouvelle d'aujourd'hui*, *Préface à Double allégeance*, *De la traduction "raide" et du caractère de classe de la littérature*, *Aperçu sur l'art et la littérature à Shanghai*. À part les deux premiers essais, les autres sont largement tronqués dans la traduction.

⁴ Luxun, *Pamphlets et libelles (1925-1936)*, présentation et traduction par Michelle Loi, Paris, François Maspero, collection «Théorie. Série : écrits politiques», 1977.

⁵ Luxun, *Sur la langue et l'écriture chinoises*, présentation, traduction et notes de Michelle Loi, Paris, Aubier Montaigne, collection «Présence et pensée», 1979.

⁶ Luxun, *La tombe*, traduction sous le contrôle de Michelle Loi et du Bureau de Recherches sur Luxun de la République Populaire de Chine, Paris, Acropole, collection «UNESCO d'œuvres représentatives : série chinoise», 1981.

⁷ Ont contribué à la traduction de *La tombe* : Joël Bellassen, Chantal Ségué, Yam Tcheng, Marie-Thérèse Bauzin, Michelle Loi, Jacqueline Hussenet, Ho Chunglo, Hou Waiying, Joseph Rousset, Maurice Coyaoud, Gilles Ouvrard, Janine Zerling, Jacqueline Desperrois et Marie-Thérèse Sicard.

⁸ Ces onze textes sont : *Des leçons données par l'histoire de la science*, *En attendant l'apparition des génies*, *La pagode du mont des Tonnerres s'est écroulée*, *De ma moustache*, *Quelques réflexions à propos de miroirs*, *Libres propos vers la fin du printemps*, *De "garder les yeux ouverts"*, *De la moustache, passons aux dents*, *De la doctrine "Défendre la forteresse par la rafle"-isme*, *Le veuvisme* et *Qu'il faut cesser d'être "fair-play"*. Il faut souligner que *Des leçons données par l'histoire de la science* est traduit par les soins de Marie-Thérèse Bauzin, Michelle Loi et Jacqueline Hussenet, et que *Qu'il faut cesser d'être "fair-play"* est repris directement de l'anthologie *Un combattant comme ǵa*.

des hommes, sur les espoirs d'un changement dans l'avenir et sur les méthodes pour l'obtenir¹ ». Cette anthologie intitulée *La vie et la mort injustes des femmes*² est publiée au Mercure de France, dans la collection « Mille et Une femmes ».

En 1987, cinq ans après la publication de *La Tombe*, les éditions Acropole font paraître un deuxième recueil de Lu Xun, *La littérature en dentelles*³, qui appartient aussi à la collection « UNESCO d'œuvres représentatives ». À l'exception de cinq textes déjà traduits qui sont repris directement ou avec de légères modifications dans ce recueil⁴, les cinquante-sept autres essais sont alors inédits. La traduction des soixante-deux essais ainsi que de l'avant-propos de Lu Xun sont réalisés par les soins du « Groupe Luxun ». Pourtant, les noms des traducteurs ne sont indiqués nulle part.

En 1991, Michelle Loi retraduit *La Grande muraille*, un court essai déjà traduit par François Jullien⁵. Dans cet ouvrage portant le titre *La Grande muraille* figurent trois versions du même texte : une en français traduit par Michelle Loi, une en chinois calligraphiée par Shu Jie et une en anglais par Shirley Sharoff. Cette dernière, l'auteur de ce petit livre, déclare le dédier à « tous [s]es étudiants et aux amis qui se sont tissés durant [s]on séjour en Chine de 1987 à 1988⁶ ».

En dehors des traductions des œuvres de Lu Xun, Michelle Loi s'engage dans d'autres activités concernant l'introduction de cet écrivain chinois : elle donne des cours, participe aux colloques, organise des conférences, travaille en étroite collaboration avec les spécialistes de Lu Xun en Chine. Elle fait paraître des articles dans divers revues et journaux comme *Tel Quel*, *Théorie et politique*, *Chine*, *La Nouvelle Chine*, *Le Monde*, etc.

2.7 Charles Bisotto

En 1993, Charles Bisotto publie chez Gallimard la traduction d'une œuvre académique de Lu Xun : *Brève Histoire du roman chinois*⁷. Cette œuvre porte sur l'histoire de la littérature de fiction en Chine, qui fait toujours autorité et auquel les spécialistes continuent de se référer. Malheureusement, nous n'avons trouvé aucun élément biographique concernant le traducteur.

¹ Michelle Loi, « Avertissement » in Luxun, *La vie et la mort injustes des femmes*, op. cit., p. 13.

² Nous rappelons que cette anthologie comprend cinq nouvelles, deux lettres (entre Lu Xun et Xu Guangping) et vingt-trois essais.

³ Luxun, *La littérature en dentelles*, traduction du Groupe Luxun de l'Université Paris VIII à Saint-Denis, Paris, Acropole, collection « UNESCO d'œuvres représentatives : série chinoise », 1987. Sur la page de titre est également indiqué : « Les faits relatés dans cet ouvrage ainsi que les opinions qui y sont exprimées n'engagent pas l'Unesco ».

⁴ Ils sont : *Les femmes ne sont pas nécessairement les plus grands menteurs*, *À propos du cas de Mme Qin Lizhai*, *Étrange (I)*, *Les caractères chinois et la latinisation*, *Deux souhaits pour la mi-automne*.

⁵ Luxun, « La grande muraille », *Sous le dais fleuri. Les luttes idéologiques en Chine durant l'année 1925*, op. cit., p. 134-135.

⁶ Lu Xun, *La Grande muraille*, traduction de Shirley Sharoff et Michelle Loi, Paris, Shirley Sharoff, 1991. Shirley Sharoff (1936-), née en 1936 à New York, vit à Paris depuis 1961. Professeur de gravure, elle est graveuse et conceptrice des livres d'art.

⁷ Charles Bisotto, *Brève Histoire du roman chinois*, Paris, Gallimard, collection « Connaissance de l'Orient », 1993.

2.8 Emmanuelle P échenart

Emmanuelle Péchenart commence l'apprentissage du chinois au lycée. Elle entre plus tard à l'École Nationale des Langues Orientales vivantes, avant de partir faire ses études en Chine à l'Université de Fudan à Shanghai. Traductrice de la littérature chinoise moderne et contemporaine, elle est surtout connue comme spécialiste de Zhang Xinxin 张辛欣 et de Zhang Ailing 张爱玲. Elle consacre à cette dernière une thèse de doctorat sous la direction de Viviane Alleton. Avant les études de doctorat, elle semble préparer un DEA à l'École des Hautes Études en sciences sociales et rédige une étude comparée des traductions du premier chapitre de *La Véritable histoire d'Ah Q*¹. Pourtant, elle ne traduit que deux essais de Lu Xun dans l'anthologie *Shanghai 1920-1940*² : *Pour oublier* et *Bernard Shaw à Shanghai*. Ces deux essais ont dû être traduits dans *Œuvres choisies* publiées par les Éditions en Langues étrangères en 1985. Retraduits et insérés dans l'anthologie sur Shanghai, ces essais sont pris ici en tant que témoignage que l'écrivain porte sur cette ville cosmopolite. Lu Xun relate deux événements ayant eu lieu à Shanghai que sont «l'évocation [...] douloureuse et exacte, des cinq écrivains assassinés en prison, [et] sa chronique narquoise d'une visite de Bernard Shaw dans la ville internationale³ ».

2.9 Jacques Meunier

Jacques Meunier (de son nom sinisé Lu Jinkai 陆津开), né en 1937, a séjourné en Chine de 1978 à 2008. Il est professeur de français pendant vingt-six ans dans diverses universités à Beijing, Wuhan et Chongqing. Également originaire de la ville de Wassy, il noue des liens d'amitié avec Michelle Loi⁴, sans pour autant, selon ses propres mots, «partager la même idéologie⁵ ». Il commence assez tard à s'intéresser à la Chine et aux œuvres de Lu Xun qu'il lit d'abord en français. C'est Michelle Loi qui l'oriente vers la traduction de Lu Xun. Jacques Meunier est membre du «Groupe Luxun ». Il se souvient : «Je fais partie du groupe Luxun, je suis même le dernier, parce que les autres se sont éparpillés. Ce groupe n'existe plus en fait. C'est dommage, parce qu'il reste encore beaucoup de choses à traduire⁶ ». Il a contribué sous le nom de Jean Join, à la traduction de trois nouvelles dans *Cris*, recueil publié sous la direction de Michelle Loi en 1995⁷.

¹ http://www.chinese-shortstories.com/Traducteurs_et_editeurs_Emmanuelle_Pechenart.htm

² Mao Dun et al., *Shanghai 1920-1940*, textes choisis et présentés par Emmanuelle P échenart, traduit du chinois par Emmanuelle P échenart, Victoire Surio et Anne Wu, dessins de Françoise Ged, Paris, Bleu de Chine, 1995. L'anthologie regroupe les textes de huit écrivains chinois modernes : Yu Dafu, Hu Yepin, Ding Ling, Lu Xun, Pa Kin, Mao Dun, Shi Tuo et Zhang Ailing.

³ *Id.*, p. 10.

⁴ La mère de Michelle Loi était son institutrice.

⁵ Voir Annexe III, 4 : entretien avec Jacques Meunier.

⁶ *Ibid.*

⁷ Luxun, *Cris*, op. cit. Jacques Meunier a traduit trois nouvelles : *La lumière blanche*, *Lapins et chats*, *L'opéra de village*.

En 2004, les Éditions You-Feng publient, avec le concours du Bureau d'Information du Conseil des Affaires d'État de la R. P. C (*Zhonghua renmin gongheguo guowuyuan xinwen bangongshi* 中华人民共和国国务院新闻办公室), la traduction du recueil *Errances*, signée par Jacques Meunier et préfacée par Michelle Loi¹. Il faut préciser que cette traduction a été achevée dix ans avant sa publication : l'introduction de Michelle Loi date de 1994. Cet ouvrage est le résultat d'efforts conjoints des deux traducteurs : Jacques Meunier prépare la traduction des textes alors que Michelle Loi se charge de la révision. Parmi ces onze nouvelles, huit ont déjà été traduites et parues dans *Œuvres choisies*, publiées par les Éditions en Langues étrangères en 1981², et dans *La vie et la mort injustes des femmes*³ en 1985.

Jacques Meunier traduit le recueil d'essais *Écrits de fausse liberté* en 2010. La traduction est publiée en version bilingue par les Éditions en Langues étrangères, au sein de la collection «Classiques chinois⁴». Le recueil *Écrits de fausse liberté* comprend quarante-trois essais écrits en 1933 qui ont, selon l'éditeur, pour cible : «la classe politique du Guomindang et le monde des intellectuels asservis au parti majoritaire⁵». En 2014, Jacques Meunier publie, avec la traductrice Liu Fang 刘方, un autre recueil d'essais *Toujours sous le dais fleuri*. Cette édition bilingue parue aux Éditions You Feng semble être prête à être publiée dès les années 1980 à l'époque du «Groupe Luxun». Il faut dire qu'après les années 1990 et jusqu'à aujourd'hui, on doit aux efforts de Jacques Meunier, le dernier membre du «Groupe Luxun», la parution des rares recueils d'essais de Lu Xun en France.

2.10 Sebastian Veg

Né en 1976 à New York dans une famille plurilingue, Sebastian Veg maîtrise parfaitement l'anglais, l'allemand et le français. Il fait preuve d'une grande capacité dans l'apprentissage des langues étrangères. Ancien élève de l'École Normale Supérieure et agrégé de lettres modernes en 1999, il obtient, en 2000, un diplôme de chinois à l'Université des Langues étrangères de Pékin où il est lecteur de français. Durant son séjour pékinois, il fait des lectures sur la littérature chinoise qui, plus tard, contribueront à ses recherches doctorales. Sebastian Veg se souvient de cette expérience dans l'introduction de sa thèse :

L'apprentissage du chinois, et certaines lectures entreprises à l'occasion d'un long hiver pékinois, ont fourni de nouveaux objets à cet intérêt. Ce séjour a en effet été l'occasion de découvrir la littérature chinoise moderne, les textes des auteurs de la génération de l'entre-deux-guerres qui, en Chine, pourrait s'appeler l'«entre-deux-révolutions», délimitée d'un côté par la révolution de 1911-1912 qui a mis fin à l'empire mandchou et de l'autre par la révolution

¹ Luxun, *Errances*, traduction de Jacques Meunier, Paris, Éditions You-Feng, 2004.

² Les textes traduits sont : *Le sacrifice du Nouvel An*, *Au cabaret*, *Une famille heureuse*, *La savonnette*, *Le misanthrope*, *Regrets du passé* *Le divorce*.

³ *Le sacrifice du Nouvel An*, *Remords et chagrin*, *Le divorce*.

⁴ Lu Xun, *Écrits de fausse liberté* traduit par Jacques Meunier, Beijing, Éditions en Langues étrangères, collection «Classiques chinois», 2010. La traduction est relue par Gong Jieshi 宫结实, éditeur de l'ouvrage et responsable du département de la traduction française des Éditions en Langues étrangères.

⁵ «Sur l'ouvrage», rabat de Lu Xun, *Écrits de fausse liberté*, op. cit..

communiste de 1949 résultant de la victoire du Parti communiste chinois (PCC) dans la guerre civile contre le Parti nationaliste (Guomindang¹).

En 2004, il soutient sa thèse à l'Université d'Aix-Marseille I. La thèse, publiée en 2009 par les éditions de l'EHESS sous le titre *Fictions du pouvoir chinois. Littérature, modernisme et démocratie au début du XX^e siècle*², interroge les liens fondamentaux entre la littérature et le champ politique dans la Chine au début du XX^e siècle à travers les œuvres fictionnelles de Kafka, Brecht, Segalen, Lu Xun et Lao She³. Directeur d'études à l'École des Hautes Études en sciences sociales et directeur au Centre d'études français sur la Chine contemporaine à Hong Kong (CEFC), il est également chercheur invité à l'Université de Tokyo et maître de conférence honoraire à l'Université de Hong Kong. Depuis 2011, il dirige la revue trimestrielle *Perspectives chinoises* (*China Perspectives* pour l'édition en langue anglaise), consacrée au monde chinois contemporain. Les recherches de Sebastian Veg s'articulent autour de la relation entre la littérature (au sens large : théâtre, cinéma, poésie) et la démocratie en Chine tout au long du XX^e siècle. Elles portent en particulier sur l'histoire intellectuelle à l'époque du 4 mai et sur l'émergence d'une contre-culture dans la Chine de l'après-1989. La réévaluation de Lu Xun et de la littérature républicaine dans le cadre politico-culturel constitue l'un des axes principaux de ses recherches. Dans son travail doctoral, il s'appuie sur *La véridique histoire d'a-Q* pour démontrer le rôle de la fiction dans la construction du parcours historique de la Chine au début du XX^e siècle, époque de mutations culturelles, intellectuelles et politiques. Depuis, il consacre une succession d'études à divers aspects de Lu Xun : nous comptons une dizaine d'articles, de comptes rendus et d'interventions à des colloques. Parallèlement à ses recherches universitaires, les traductions de Sebastian Veg sont assez nombreuses : il publie deux romans de Liu Zhenyun 刘震云⁴, deux recueils de poèmes de Yu Jian 于坚⁵ et trois traductions critiques des œuvres de Lu Xun : *Errances*⁶, *Cris*⁷ et *Nouvelles et poèmes en prose*¹ sur lesquelles nous nous

¹ Sebastian Veg, *Fictions chinoises du pouvoir et du changement politique : Kafka, Brecht, Segalen, Lu Xun, Lao She*, thèse de doctorat, sous la direction de Fridrun Rinner, Université d'Aix-Marseille I-Université de Provence, 2004, p. 7.

² Sebastian Veg, *Fictions du pouvoir chinois : Littérature, modernisme et démocratie au début du XX^e siècle*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en sciences sociales, collection « En temps & lieux », 2009. Pour un compte rendu de l'ouvrage, Voir Haun Saussy, « Sebastian Veg, *Fictions du pouvoir chinois : Littérature, modernisme et démocratie au début du XX^e siècle* », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2012/2 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2012, consulté le 28 juillet 2013. URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/5756>

³ *La véridique histoire d'a-Q* de Lu Xun, *La maison de thé* de Lao She, *René Leys* de Victor Segalen, *La muraille de Chine* (*Beim Bau der chinesischen Mauer*) de Franz Kafka, *La Bonne Ame du Setchouan* (*Der gute Mensch von Sezuan*) de Bertolt Brecht.

⁴ Liu Zhenyun 刘震云, *Les Mandarins*, traduction du chinois et annotation de Sebastian Veg, Paris, Éditions Bleu de Chine, 2004. Suivi d'une postface « Discours révolutionnaire et spirale bureaucratique dans *Les Mandarins* » ; *Peaux d'ail et plumes de poulet*, traduction du chinois et annotation de Sebastian Veg, Paris, Éditions Bleu de Chine, 2006. Suivi d'une postface « Renoncement ou résistance ? Que faire contre les plumes de poulet ? »

⁵ Yu Jian, « Dossier 0 », traduction et présentation de Li Jinjia et Sebastian Veg, *Poésie*, n° 104, juin 2003, p. 5-27. Réédition Paris, Bleu de Chine, 2005 ; « Un vol », traduction du chinois et présentation de Li Jinjia et Sebastian Veg, *Poésie*, n° 120, p. 106-126. Réédition Paris, Bleu de Chine, 2010.

⁶ Lu Xun, *Errances*, suivi de « *Les chemins divergents de la littérature et du pouvoir politique* », traduction, annotation et postface de Sebastian Veg, Paris, Éditions Rue d'Ulm, collection « Versions françaises », 2004.

⁷ Lu Xun, *Cris*, traduction, annotation et postface de Sebastian Veg, Paris, Éditions Rue d'Ulm, collection « Versions françaises », 2010.

concentrons ici.

La traduction d'*Errances*, publiée en 2004 aux éditions Rue d'Ulm, est entreprise en concomitance avec ses recherches doctorales. Elle manifeste l'avantage du traducteur qui est aussi chercheur. Ainsi, Isabelle Rabut constate : « [Sebastian Veg] a une connaissance extensive et approfondie de l'œuvre de Lu Xun, ainsi que des études qui lui ont été consacrées, ce qu'atteste sa bibliographie² ». À la traduction et la présentation du recueil, Sebastian Veg ajoute une conférence de Lu Xun prononcée en 1927 et intitulée *Les chemins divergents de la littérature et du pouvoir politique*. Car, selon le traducteur, ce même texte « fournit un cadre théorique général aux multiples doutes et interrogations posés par le recueil *Errances*³ ».

Suivant les mêmes principes éditoriaux qu'*Errances*, le recueil *Cris*, publié en 2010, comporte la traduction intégrale de quatorze nouvelles augmentée d'une préface, suivie de notes du traducteur et de notices succinctes « où sont retracées les questions de réception et d'inscription du texte dans le foisonnant débat d'idées de la Chine des années 1918-1922⁴ ». En guise de postface, le traducteur fournit une étude critique intitulée *Sortir du règne de la critique*. L'ouvrage comporte enfin une riche bibliographie dont la plus grande part est constituée par des références anglo-saxonnes, puisque dans le monde occidental, les études chinoises en anglais et notamment celles des Américains paraissent prendre les devants au sujet de la Chine contemporaine⁵. Sont annexés également deux index : le premier portant sur les noms des personnes et titres d'œuvres, et le second sur les événements et les mouvements historiques.

En 2015, Sebastian Veg fait paraître aux mêmes éditions une anthologie de nouvelles et poèmes en prose de Lu Xun. En un seul volume, le traducteur reprend les traductions antérieures de *Cris* et d'*Errances* en « corrige[ant] çà et là quelques coquilles, erreurs ou lourdeurs de traduction⁶ » et y adjoint les poèmes en prose du recueil *Mauvaises herbes*. Le regroupement des trois recueils majeurs de Lu Xun est justifié, d'après le traducteur, « par une

¹ Lu Xun, *Nouvelles et poèmes en prose. Cris, Errances, Mauvaises herbes*, traduction, annotation et postface de Sebastian Veg, Éditions Rue d'Ulm, collection « Versions françaises », 2015.

² Isabelle Rabut, « Lu Xun, *Errances*, édition établie par Sebastian Veg, », *Perspectives chinoises* [En ligne], 90 | juillet-août 2005, mis en ligne le 27 avril 2007, URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/909>, consulté le 29 juillet 2013.

³ Sebastian Veg, « Note sur l'édition », in Lu Xun, *Errances*, op. cit., p. 8.

⁴ Sebastian Veg, « Note sur l'édition », in Lu Xun, *Cris*, op. cit., p. 7.

⁵ Après la Seconde Guerre mondiale, les études sur la Chine se développent rapidement aux États-Unis. Les études chinoises dites « modernes » et la sinologie « traditionnelle » présentent des différences à bien des égards. Dans l'ensemble, cette dernière a pour objectif d'étudier la littérature et la culture classiques, de ce fait, les historiens et les littéraires représentent la majorité des chercheurs. Tandis que les études chinoises modernes touchent des domaines plus larges et portent sur la culture, la sociopolitique et les mœurs de la Chine moderne et contemporaine ; elles appartiennent dans une certaine mesure à la sociologie, donc, les sociologues, politologues, économistes y participent de manière active. Les recherches de Sebastian Veg s'inscrivent largement dans la lignée des études chinoises anglo-saxonnes. Il a lui-même souligné, au cours d'un séminaire (intitulé *La Chine, livré au présent*) du CRAL de l'EHESS que « dans les universités américaines, il est tout à fait naturel qu'un spécialiste de sciences politiques, de littérature comparée, ou de sociologie soit spécialisé sur la Chine comme il pourrait l'être sur les États-Unis, l'Europe, le Japon, etc.. Ici, au-delà des départements de chinois qui, eux, se modernisent, on n'a pas atteint ce degré d'intensité ou de présence dans le débat public ». Voir <http://cral.ehess.fr/index.php?1891>, consulté le 09/10/2015.

⁶ Lu Xun, *Nouvelles et poèmes en prose. Cris, Errances, Mauvaises herbes*, op. cit., p. 9.

cohérence formelle forte à l'intérieur de son œuvre¹ ». Le même appareil critique est reproduit dans cette édition. L'ensemble des textes traduits est précédé de *Préface à mes œuvres choisies* que Lu Xun rédige en 1933 et se clôt sur *De l'autonomie à l'impuissance. Mauvaises herbes et les incertitudes de l'espace démocratique*, «un texte charnière pour comprendre le tournant littéraire et politique de Lu Xun en 1927² ».

2.11 Alexis Brossollet

Né en 1968 dans la ville de Tübingen en Allemagne, Alexis Brossollet est ancien officier de la marine nationale (de 1987 à 2014). Il ne se lance que tardivement dans la carrière de traducteur et d'éditeur indépendant. Il a passé, en quatre séjours différents, quinze ans de sa vie d'enfant et d'adulte en Chine. Avant son départ à Pékin en tant qu'attaché naval pendant trois ans, il fait des études chinoises à l'INALCO à partir de 1998 en sus d'études initiales et obtient une licence de langue et civilisation chinoise en 2001. Grâce aux notes qu'il prend au cours de lectures, Alexis Brossollet fait paraître en 2010 chez l'éditeur You Feng *Petit lexique français-chinois des onomatopées, interjections et autres bruits*, un opusculé destiné à un public de sinophones et d'étudiants. L'ouvrage se penche sur les «mots bruyants »de la langue chinoise «dans une démarche qui se veut ludique autant que scientifique³ ».

Amoureux de la langue et de la culture chinoises, Alexis Brossollet partage sa passion pour la littérature chinoise en créant, en février 2014, les éditions du non-agir. Les objectifs des éditions sont clairement proclamés :

Les éditions du non-agir se sont donné comme bien présomptueuse mission de cultiver délibérément le superflu et l'inutile, à partir du moment où ils entretiennent un quelconque rapport avec la culture chinoise ; ce qui englobera dans un premier temps des traductions d'ouvrages chinois anciens ou modernes, des livres sur la Chine, ou sur la langue chinoise dont nous sommes profondément amoureux (même si elle ne nous le rend pas forcément), ou encore des fictions inspirées de près ou de loin par ce pays. Ce spectre est déjà assez large, mais nous ne sommes pas opposés à l'idée de l'élargir encore, en publiant dans un second temps des livres portant sur le reste de l'Asie, voire au-delà si un lien avec la Chine peut être trouvé⁴.

Le projet de publier les ouvrages dans tout domaine, à condition qu'ils aient un rapport de près ou de loin avec la Chine, explique la variété des genres de publications figurant sur le catalogue. De même, les traductions d'Alexis Brossollet portent sur des sujets divers : des histoires policières *De rêves et de fers, les enquêtes surnaturelles du juge Pao* ; des poèmes classiques *Divagations sur poèmes Tang* ; et aussi les récits historiques de Lu Xun *Histoires anciennes, revisitées : 8 nouvelles fantastiques et satiriques* qui, «ironiques et iconoclastes, pessimistes et drôles à la fois, [...] ont les pieds dans la glaise chinoise et la tête dans les

¹ *Ibid.*

² *Id.*, p. 10.

³ Alexis Brossollet, *Petit lexique français-chinois des onomatopées, interjections et autres bruits*, Paris, Librairie You Feng, 2010, p. 9.

⁴ Page internet officielle des éditions du non-agir, <http://www.non-agir.fr/>, consultée le 09 septembre 2014.

légendes¹ ». Plus tard, le traducteur publie, à titre individuel et en édition bilingue, un conte extrait de ce recueil, intitulé *Réveiller les morts*. En 2015, il publie, respectivement en versions monolingue et bilingue, une nouvelle traduction de *La véridique histoire d'Ah Q*, qu'il considère comme « la plus importante œuvre de l'un des plus grands écrivains chinois du siècle passé² ».

¹ Lu Xun, *Histoires anciennes, revisitées : 8 nouvelles fantastiques et satiriques*, traduction d'Alexis Brossollet, Paris, Éditions du non-agir, 2014, p. 10.

² Lu Xun, *La véridique histoire d'Ah Q*, traduction d'Alexis Brossollet, *op. cit.*, quatrième de couverture.

3. Traducteurs collectifs

3.1 Les traducteurs des Éditions en Langues étrangères

Les Éditions en Langues étrangères (abrégées selon les cas en E. L. E pour éviter la lourdeur), créées en 1949, sont une maison d'édition étatique chinoise. Elles se chargent de la propagande extérieure du gouvernement chinois et publient des traductions diffusables à l'étranger. Il faut souligner d'emblée la difficulté de se procurer des informations concernant les traducteurs des œuvres de Lu Xun au sein des E. L. E. C'est ce que reconnaît Pauline Tam. Elle constate qu'« il ne reste plus, à l'heure actuelle, que très peu de traces de l'activité de la traduction de la littérature chinoise à destination d'un public francophone qui s'est développée en RPC avant la fin de la Révolution culturelle¹ ». Il y a deux raisons principales à cela. Premièrement, les traducteurs gardent strictement l'anonymat et leurs témoignages sont difficiles à recueillir². Deuxièmement, un grand nombre d'archives ne sont pas ouvertes au public et demeurent donc quasiment inaccessibles pour les chercheurs, à l'exception de celles publiées à l'occasion des cinquante ans de la fondation des Éditions en Langues étrangères³. La partie des archives communiquées nous fournit tout de même des informations générales mais importantes sur les traducteurs.

Les traducteurs chinois se composent, au tout début de la fondation des E. L. E, « d'étudiants chinois revenant des pays d'Europe et des États-Unis ; des Chinois d'outre-mer qui, grandissant à l'étranger, ne connaissent que très peu la langue chinoise ; et des anciens lettrés travaillant dans le gouvernement du Guomindang ou des organisations des pays impérialistes mais qui [...] veulent servir le peuple⁴ ». Dix ans plus tard, les diplômés universitaires rejoignent les éditions et en deviennent la principale force. Il est difficile de retrouver les noms des traducteurs : à l'époque, garder l'anonymat répond à l'idée de sacrifice individuel en faveur de l'intérêt de la communauté ; au contraire, signer de son propre nom

¹ Pauline Tam, « Traduire la littérature chinoise à Beijing à destination d'un public francophone », *op. cit.*, p. 111.

² En 2011, nous avons tenté de contacter deux anciens traducteurs des œuvres de Lu Xun à l'aide de Gong Jieshi, responsable de la section française des Éditions en Langues étrangères. Ils ont décliné la demande d'entretien à cause des conditions de santé précaire : la traductrice en question n'a plus de mémoire et le traducteur était hospitalisé. En effet, Yang Zhengquan 杨正泉, ancien directeur de l'Administration de la publication en langues étrangères de Chine (de 1993 à 2000), déplore la perte liée aux décès des anciens. Il souligne l'urgence de recueillir les témoignages des anciens travailleurs aux Éditions en Langues étrangères, tous âgés. Voir Yang Zhengquan 杨正泉, « Xu 序 » [Préface], in Zhou Dongyuan 周东元, Qi Wengong 齐文公, *Zhongguo waiwenju wushinian shiliao xuanbian 1* 中国外文局五十年史料选编 1 [Administration de la publication en langues étrangères de Chine pendant cinquante ans : documents historiques 1], Beijing, Xinxing chubanshe, 1999, p. II.

³ Il y a deux volumes de *Zhongguo waiwenju wushinian shiliao xuanbian* 中国外文局五十年史料选编 [Administration de la publication en langues étrangères de Chine pendant cinquante ans : documents historiques]. Deux volumes de *Zhongguo waiwenju wushinian dashiji* 中国外文局五十年大事记 [Administration de la publication en langues étrangères de Chine pendant cinquante ans : événements importants]. Un volume de *Zhongguo waiwenju wushinian huiyilu* 中国外文局五十年回忆录 [Administration de la publication en langues étrangères de Chine pendant cinquante ans : mémoires et souvenirs]. Un volume de *Zhongguo waiwenju wushinian shukan duiwai xuanchuan de lilun yu shijian* 中国外文局五十年书刊对外宣传的理论与实践 [Administration de la publication en langues étrangères de Chine pendant cinquante ans : théories et pratiques].

⁴ Zhou Dongyuan, Qi Wengong, *op. cit.*, p. 12.

signifie courir après la gloire et la richesse personnelle. Cette pensée dite « bourgeoise » sera violemment critiquée¹, notamment pendant la Révolution culturelle qui consiste, selon Maurice Ciantar, « expert français détaché aux Editions en Langues étrangères² » du 1965 à 1968, en « l'ablation totale du moi individuel au profit du moi collectif [et] l'anéantissement absolu de l'individu soumis au rouleau compresseur du groupe³ ». La traduction en tant que produit est un bien commun, elle est en général le fruit d'un travail collectif. Les textes originaux sont d'abord sélectionnés et retouchés si nécessaire⁴ par les rédacteurs de la section chinoise des E. L. E ; ils seront ensuite restitués en langues étrangères par les traducteurs chinois qui n'ont qu'à respecter rigoureusement les « éditions chinoises prescrites⁵ ». Le système de tutorat s'applique aux bureaux de traduction des E. L. E : les jeunes traducteurs doivent soumettre leur travail aux « tuteurs », qui sont souvent des traducteurs renommés et expérimentés, pour qu'ils les guident et les aident à progresser. Une fois la première ébauche de la traduction achevée, les locuteurs natifs de la langue d'arrivée (appelés les « experts étrangers ») interviennent : ils se chargent de la relecture et de la correction des textes traduits. Notons que le principe « traducteur chinois/expert étranger » perdure encore aujourd'hui. Les « experts étrangers » sont invités selon deux critères : « soit ils sont politiquement corrects et peuvent nous aider à parfaire les articles ; soit ils ont moins de conscience politique mais plus de talent littéraire, et peuvent de ce fait nous aider à former nos propres traducteurs⁶ ». En effet, selon le témoignage de Maurice Ciantar, le premier secrétaire à l'Ambassade de Chine d'alors, Mei Feng, apprenant qu'il tient à un « libéralisme opposé à toute dictature [et est] rebelle au parti unique détenteur de la science infuse⁷ », lui aurait dit : « Nous préférons que vous ne soyez pas communiste. Nous n'avons que trop d'accrochages avec les communistes étrangers en Chine. Ils se veulent plus communistes que nous, jusqu'à nous donner des leçons de marxisme-léninisme ! Tout ce que nous vous demandons, c'est de ne pas être un ennemi du peuple et de bien faire votre travail⁸. »

Les Éditions en Langues étrangères font paraître sept ouvrages traduits de l'écrivain⁹ : *Nouvelles choisies*, réédité deux fois, *La véritable histoire de Ah Q*, réédité quatre fois, *Contes*

¹ Voir Annexe III, 3 : entretien avec Luo Xinzhang.

² Maurice Ciantar, *Mille jour à Pékin*, Éditions Gallimard, 1969, p. II.

³ *Id.*, p. 7.

⁴ Par exemple, les erreurs commises par Lu Xun dans ses œuvres se voient corrigées dans les textes destinés à être traduits, sans doute parce qu'il faut garder une image irréprochable du « maître ». Citons un exemple. Dans *A Q zhengzhuan*, les noms propres Conan Doyle et Dickens sont confondus par l'auteur qui croit que *Rodney Stone* est de Dickens, alors qu'en fait, c'est de Conan Doyle. Cette faute est corrigée dans les traductions en langues étrangères, sans aucune explication supplémentaire.

⁵ Ce système, appelé « définir les textes à traduire en chinois » (*zhongwen dinggao zhidu* 中文定稿制度), fait l'objet de plusieurs discussions au cours du travail des Éditions en Langues étrangères ; ce n'est qu'à partir de l'année 1964 que les traducteurs ont le droit d'effectuer des modifications des « éditions chinoises » sur le plan « technique » en prévenant les rédacteurs chinois. Voir Zhou Dongyuan, Qi Wengong, *op. cit.*, p. 369-370.

⁶ *Id.*, p. 290.

⁷ Maurice Ciantar, *op. cit.*, p. I.

⁸ *Id.*, p. 1-2.

⁹ Ici, nous ne comptons que les œuvres traduites par les traducteurs collectifs des Éditions en Langues étrangères. De ce fait, le recueil d'essais *Écrits de fausse liberté* publié par les Éditions en Langues étrangères mais traduit par Jacques Meunier, n'est pas sur la liste.

anciens sur un mode nouveau, réédité deux fois, ainsi que quatre volumes d'*Œuvres choisies*. Les trois derniers volumes sont consacrés aux essais de Lu Xun. Le premier, publié en 1981, comporte quarante-sept textes dont les nouvelles, les poèmes en prose et les souvenirs. Ces textes sont divisés en quatre parties et réédités séparément de 2002 à 2004 en version bilingue : *Errances*, *Cris d'appel*, *Fleurs du matin cueillies le soir* et *Les Herbes sauvages*. De surcroît, plusieurs ouvrages publiés chez d'autres éditeurs empruntent directement les versions des Éditions en Langues étrangères, avec, toutefois, de légères modifications. C'est le cas d'abord de *Trois nouvelles*. Publiées par l'éditeur Atelier du Guéen 1976, elles sont « tirées du recueil intitulé *Nouvelles Choies* de Lou Sin publié par les Éditions en Langues étrangères de Pékin¹ ». Ensuite, *Le Journal d'un fou (suivi de) La véritable histoire de Ah Q* publié chez Stock en 1981 profite également des traductions des Éditions en Langues étrangères malgré la récence de l'éditeur. *Tempête dans une tasse de thé* publié chez Mille et Une Nuit en 1998 reprend aussi la « traduction des Éditions en Langues étrangères de Pékin, revue par Jean Guilloineau² ». En outre, Michelle Loi n'hésite pas à englober, dans ses deux anthologies *Un combattant comme ça* et *Pamphlets et libelles*, les essais déjà publiés par les Éditions en Langues étrangères. Paul Jamati, Liliane Princet et Daniel Hamiche, pour introduire les œuvres de Lu Xun en France, se servent des traductions anglaises de *La véritable histoire de Ah Q* et des *Œuvres choisies de Lu Xun* publiées également par les Éditions en Langues étrangères.

3.2 «Le Groupe Luxun »

En 1977, à l'initiative de Michelle Loi et de Robert Ruhlmann, professeur à l'École Nationale des Langues Orientales vivantes, est fondé le «Groupe de traduction et d'étude de l'œuvre de Luxun³ » relevant de l'Université de Paris VIII. Le groupe réunit une dizaine d'étudiants et chercheurs français qui contribuent à la traduction de l'œuvre de Lu Xun. La plupart des membres sont difficiles à identifier aujourd'hui. Néanmoins, un rapport intitulé « Étude et édition scientifique d'un corpus en langue française des œuvres complètes de Luxun (1881-1936) » rédigé par Michelle Loi, dévoile quelques informations sur le groupe :

L'équipe Luxun, du Centre de recherche de Paris VIII, sous ma direction, [est] composée essentiellement de jeunes chercheurs, docteurs de troisième cycle ou d'université (nouveau régime), d'enseignants et de stagiaires chinois (ou coréens) en cours d'études à titre personnel. Y participent aussi en fonction de leur niveau de français et de chinois ceux de mes étudiants de DEA (en littérature générale à Paris IV et Paris VIII, en études chinoise[s] à Paris VII et Paris VIII) qui choisissent l'œuvre de Luxun pour domaine d'études⁴.

¹ Lou Sin, *Trois Nouvelles : Le remède, Un petit incident, La Savonnette*, préface de Bernard Neau, Villelongue d'Aude, Atelier du Gué, 1981, quatrième de couverture. Curieusement, *La Savonnette* n'est pas dans le recueil des *Nouvelles choisies*. Il est donc difficile d'identifier la source véritable de cet emprunt.

² Lu Xun, *Tempête dans une tasse de thé*, Paris, Mille et une nuits, collection «Mille et une nuits », 1998.

³ Dans différents documents auxquels nous nous référons, le «Groupe Luxun » est appelé aussi : l'« Équipe Luxun » ou le «Centre de recherches sur Luxun ».

⁴ Michelle Loi, « Étude et édition scientifique d'un corpus en langue française des œuvres complètes de Luxun (1881-1936) », 1985, rapport trouvé dans le Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque municipale de Lyon.

Il nous semble nécessaire de retranscrire, à titre de référence, une liste des membres du Groupe Luxun fournie par Michelle Loi :

Université de Paris VIII-groupe «Luxun »(Michelle Loi) (édition, traduction et présentation de l'œuvre de Luxun)
Professeurs et chercheurs A : Michelle Loi ; M. Coyaoud ; R. Ruhlmann
Enseignants de rang B : Li Tche-houa ; P. Bourgeois ; J. Bellassen
Étudiants de 3 ^e cycle : Ch. Séguy ; R. Beghdali ; Yam Tcheng ; J. Zerling ; Joo Yongja (Corée) ; P. Sam Gines (Université de Grenade)
Membres divers en dehors des précédents : une vingtaine ¹ .

Le «Groupe Luxun », malgré la diversité de ses membres, se réunit autour du même objectif : «faire connaître le plus tôt possible la totalité de l'œuvre de Luxun² ». Michelle Loi, dans un rapport daté de 1987, explique le projet de l'équipe :

Le groupe d'étude et de traduction de l'œuvre de Luxun du Centre de recherches de l'Université de Paris VIII a entrepris depuis une dizaine années de faire connaître aux Français et aux francophones le plus prestigieux des écrivains chinois modernes, le plus aimé et le plus considéré dans son pays, principalement en constituant peu à peu un «corpus » en langue française des *Œuvres complètes de Lu Xun*, parallèlement en publiant des anthologies, des essais et des articles qui le fassent connaître au grand public[...], en entretenant avec les chercheurs chinois de l'œuvre de Luxun et les spécialistes chinois de langue et de littérature française qui se sont joints à nous pour hâter la réalisation de notre but, des rapports de travail soutenus concernant divers projets, soit, outre la réalisation des *Œuvres complètes* en français, et la rédaction de la pièce dramatique *La véridique histoire d'A Q*, la traduction d'une *Biographie de Luxun*, la participation en Europe ou en Chine à toute manifestation organisée autour de l'œuvre et la vie de Luxun ou offrant l'occasion de les faire connaître (colloques, expositions, conférences, etc.³)

Le «Groupe Luxun » reçoit l'aide de collègues à Shanghai. Ceux-ci fondent aussi un «Groupe de traduction de l'œuvre de Luxun » au sein du département des langues et des littératures étrangères de l'Université de Fudan. L'entente entre ces deux collectivités se resserre, ils finiront par signer, en 1984, une convention de coopération. Leur projet de traduire et de présenter l'œuvre de Lu Xun en France est soutenu par les Éditions de Littérature du peuple, qui détiennent le droit exclusif de l'édition des œuvres complètes de Lu Xun. Le 15 avril 1985, les Éditions de Littérature du peuple signent un accord avec le Centre de recherches sur Luxun : ils précisent le contenu et les principes de la traduction et aussi proposent de l'aide pour les traducteurs. L'article 2 et l'article 3 de l'accord nous permettent d'apercevoir leur mode de travail :

Article 2. La traduction française des *Œuvres complètes de Luxun* doit être basée sur la dernière édition chinoise des *Œuvres complètes de Luxun*, publiées en 1981 par les Éditions «Littérature du peuple⁴ ». Au texte principal, il convient de ne rien changer. Pour les notes, s'il est nécessaire d'ajouter, supprimer ou corriger, on en décidera après discussion avec les Éditions «Littérature du peuple ». L'édition des *Œuvres complètes de Luxun* portera en

¹ Michelle Loi semble mentionner les quelques «membres divers » dans une autre liste : Maryse Bauzin, Irène Chow, François Jullien, Gilles Ouvrard, Mme Peh, Shuh Wai-ching, M. Blank Liu, Mme Hussenet, M. Louis Boissier, Jacqueline Desperrois.

² Michelle Loi, «Préface », in Luxun, *La tombe*, op. cit., p. 22.

³ Michelle Loi, «Université de Paris VIII. Groupe d'étude et de traduction de l'œuvre de Luxun (1881-1936) », 1987, rapport trouvé dans le Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque municipale de Lyon.

⁴ Nous traduisons «Renmin wenxue chubanshe » par «Éditions de Littérature du peuple », mais laissons la traduction originale dans l'accord cité.

premier lieu sur les créations de Luxun (Tomes de I à XI de l'édition chinoise des *Œuvres complètes de Luxun*). La traduction de la *Correspondance* et du *Journal* de Luxun feront l'objet d'un projet ultérieur.

Article 3. Les Éditions « Littérature du peuple » se proposent de déployer tous leurs efforts pour résoudre les difficultés rencontrées par Mme Loi et ses collègues au cours de la traduction, de leur offrir ou prêter les documents indispensables à leur travail qui sont introuvables en France. Les deux parties ont la volonté commune de développer à chaque étape du travail ultérieur les échanges déjà existants à ce jour et de s'offrir mutuellement toutes les commodités favorables à ces échanges.

Une fois qu'elle obtient l'accord des Éditions de Littérature du peuple, Michelle Loi envisage de faire entrer Lu Xun dans la Pléiade. Elle confie à Gallimard son projet de publication des œuvres complètes de Lu Xun que l'éditeur refuse d'écarter : « comme il s'agit d'une vaste entreprise, vous comprendrez sans peine que nous ne pouvons nous y engager sans y avoir préalablement mûrement réfléchi¹ ». Même si cette tentative se solde par un échec, Michelle Loi continue de s'engager vivement afin de trouver d'autres éditeurs : Acropole, Aubier Montaigne, Hachette, Albin Michel, etc.

Comme nous pouvons le constater, le projet de traduction et de publication des *Œuvres complètes* de Lu Xun en France n'a finalement pas abouti, malgré le soutien infaillible des Éditions de Littérature du peuple et la ferme volonté des traducteurs qui ne ménagent pas leurs efforts. Pourtant, il faut admettre qu'en France, leurs travaux (colloques, conférences, traduction de la biographie de l'écrivain que nous avons évoqués dans la première partie) constituent une base incontournable dans les études sur Lu Xun. Il est nécessaire d'aborder les principales traductions de ces traducteurs longtemps passées sous silence. Le « Groupe Luxun » compte publier les vingt-deux titres des *Œuvres complètes* de Lu Xun, dont quatre sont déjà traduits avant l'année 1980². En réalité les traducteurs réalisent au moins dix recueils, bien que la plupart ne soient pas publiés. Un bilan de l'avancement du travail fourni par Michelle Loi en 1987 nous donne une idée générale :

Recueils de Luxun (dans l'ordre des éditions complètes ³)	
<i>La tombe</i>	Traduit par le groupe de Paris VIII, publié par Acropole avec l'aide de l'UNESCO, 1981
<i>Cris</i>	Traductions en cours d'achèvement (peu à revoir) (J. Bellassen, Feng Hanjin, M. Loi)
<i>Les herbes sauvages</i>	Traduit en entier en 1971 (avant une autre traduction dans la collection 10/18, de S. Leys), dans <i>Un combattant comme ça</i> , édité 1981, PUV (Université de Paris VIII), M. Loi, M. Vallette et le groupe de Paris VIII
<i>Vents chauds</i>	Traduction achevée, Zhang Shangci
<i>Errances</i>	En cours de traduction, J. Join

¹ Lettre de Robert Gallimard adressée à Michelle Loi (24/10/1985), trouvée dans le Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque Municipale de Lyon.

² Il s'agit des traductions suivantes : *Contes anciens à notre manière* par Li Tche-houa ; *Herbes sauvages*, in *Un combattant comme ça* par Michelle Loi et Martine Vallette-Heméry ; *Fleurs du matin cueillies le soir* par François Jullien ; *Sous le dais fleuri. Les luttes idéologiques en Chine durant l'année 1925* par François Jullien.

³ Nous conservons les marques de la main de Michelle Loi sur le document (telle que le signe « + »). Les trois derniers recueils de Lu Xun (*Pièces hors recueils*, *Suppléments aux pièces hors recueils* et *Suppléments aux pièces hors recueils (II)*) ne sont pas indiqués dans le présent document.

<i>Fleurs du matin cueillies le soir</i>	Traduit par F. Jullien dans la collection que je dirige alors chez Eibel, 1976
<i>Contes anciens à notre manière</i>	Traduit par Li Tche-houa, Connaissance de l'Orient, Gallimard, 1959
<i>Sous le dais fleuri</i>	Traduite par F. Jullien et publié chez Eibel sans mention de collection, 1978 (beaucoup de contresens)
<i>Toujours sous le dais fleuri</i>	En cours de traduction, Liu Fang
<i>Et voilà tout</i>	Zhang Shangci
<i>Les trois loisirs</i>	En cours de traduction, C. Séguy
<i>Les deux cœurs</i>	Traduction achevée, Zhang Shangci + Michelle Loi, à paraître (Acropole avec l'aide du C. N. L.)
<i>Écrit sous la fausse liberté</i>	Traduction achevée, Zhang Gengxiang (Université de Fudan), et M. Loi
<i>Accents du Sud mêlés à ceux du Nord</i>	Zhang Shangci + Michelle Loi
<i>Propos libertins autorisés</i>	Zhang Gengxiang + J. Join
<i>La littérature en dentelles</i>	Traduit par le groupe Luxun de Paris VIII, publié par Acropole avec l'aide de l'UNESCO, 1987
<i>Mêanges du pavillon de Semi-concession</i>	
<i>Mêanges du pavillon de Semi-concession (II)</i>	
<i>Mêanges du pavillon de Semi-concession (dernière série)</i>	

À part les deux traductions publiées chez Acropole (*La tombe* et *La littérature en dentelles*), nous découvrons, dans les archives Michelle Loi du fonds chinois à la Bibliothèque municipale de Lyon, les manuscrits de traduction prêts d'*Errances*, *Toujours sous le dais fleuri*, *Les Deux cœurs* et *Écrit sous la fausse liberté*¹. De plus, deux brouillons de traduction à corriger par Michelle Loi sont également déposés dans les archives : *Vents chauds* et *Et voilà tout* traduits par Zhang Shangci.

Plusieurs remarques peuvent être tirées de cet aperçu biographique des traducteurs de Lu Xun. Les traducteurs d'origine chinoise représentent un tiers des traducteurs individuels et jouent un rôle capital dans l'introduction des œuvres de Lu Xun en France. Les traducteurs français non sinophones tels que Paul Jamati et Daniel Hamiche ont devancé leurs collègues sinologues et avec ces derniers, ils contribuent au développement rapide de la traduction et de la réception de Lu Xun. Enfin, les deux groupes de traducteurs qui signent plus d'un tiers d'ouvrages traduits² constituent la principale force de présentation de l'écrivain. Produits de leur propre histoire et du contexte historique, les traducteurs chinois et français, individuels et collectifs, forment ensemble l'histoire de la traduction de Lu Xun en France. Le parcours de chaque traducteur détermine, à un certain degré leur visée traductive. C'est ce que le chapitre suivant tentera d'analyser.

¹ Même si nous ne le trouvons pas dans le fonds Michelle Loi, à notre connaissance, la traduction des *Trois loisirs* est aussi achevée et prête à être publiée.

² Parmi les cinquante-cinq ouvrages traduits, les traducteurs des Éditions en Langues étrangères en donnent dix-sept et le «Groupe Luxun» en signe quatre.

CHAPITRE III. POURQUOI TRADUIRE ? ANALYSES DES VISÉES TRADUCTIVES À LA LUMIÈRE DU PARATEXTE

Toute entreprise traductive est «préédictée», il n'y a pas de traducteur sans «visée traductive », c'est-à-dire sans un ensemble d'objectifs et de normes assignés à l'acte de traduire. Le traducteur a à concilier ses finalités spécifiques déterminées, sa propre manière de percevoir la tâche de traduire ainsi que l'horizon auquel il appartient. Ce dernier, d'ordre historique, social, littéraire, idéologique et aussi traductologique, délimitera la vision du traducteur. L'étude des visées traductives permet de prendre en compte les choix des traducteurs et les rôles dont sont investies leurs activités de traduction. En l'occurrence, nous proposons de réfléchir, par le biais notamment d'une analyse du paratexte¹ (tous documents externes au texte traduit), aux raisons qui poussent les traducteurs à entreprendre la traduction de Lu Xun ainsi que les valeurs essentielles de l'œuvre qu'ils souhaitent transmettre au public visé

¹ Nous entendons par paratexte toutes les productions qui entourent et prolongent le texte. Gérard Genette en distingue deux catégories : le péri-texte qui se situe dans l'espace de l'œuvre (présentation éditoriale, titres, préfaces, dédicaces, épigraphes, notes, etc.) et l'épitéxte qui se situe à l'extérieur du volume (interviews, entretiens, correspondances, etc.) Voir Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, collection «Points. Série Essais », 1987, p. 10-11.

1. « Faire entendre une nouvelle voix de la Chine » : les étudiants-traducteurs et leur traduction des nouvelles de Lu Xun

Passeurs de la littérature chinoise, Jing Yinyu, Zhang Dianya, Xu Zhongnian, Li Zhihua et Ng Yok-soon ont traduit des auteurs de la littérature chinoise classique, moderne et contemporaine en langue française. Leur travail contribue au dialogue des cultures entre la Chine et la France. Le discours prononcé par Renaud Donnedieu de Vabres au cours de la remise de l'insigne d'Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres à Li Zhihua résume bien leur volonté et leur mérite :

Je suis très heureux et très fier d'honorer en vous un grand homme de culture et de communication, un fin lettré un passeur de savoirs et d'émotions, de mots et de littérature, un immense traducteur. Grâce à vous, les Français et les lecteurs de langue française à travers le monde, connaissent, découvrent et savourent certains des plus beaux chefs d'œuvre de cette autre mère-patrie des arts et des lettres, votre pays natal, la Chine¹.

L'un des monuments de la littérature chinoise, Lu Xun fait l'objet du travail de ces passeurs « de mots et de littérature ». Mais c'est sous des aspects variés qu'ils le présentent aux lecteurs français. Li Zhihua fait insérer le recueil des contes historiques et fantastiques de l'écrivain dans la célèbre collection « Connaissance de l'Orient » de Gallimard. Ainsi explique-t-il :

中国的文学作品可谓汗牛充栋。介绍哪些作家？介绍他们的哪些作品？选择的正确与否是成功的关键。[...] 至于现代中国文学作品，我选择了鲁迅的《故事新编》。集子里的8篇故事，既充分利用古代传说记载，又讽刺事实现况，刻画了几个我国历史上的伟大英雄人物，堪称世界文学永垂不朽的杰作。²

Les œuvres littéraires chinoises sont innombrables. Quels écrivains et quelles œuvres de ces écrivains dois-je présenter ? Le choix des œuvres est la clé du succès. [...] En ce qui concerne la littérature chinoise moderne, j'ai choisi de traduire *Contes anciens à notre manière* : les huit récits font allusion ironique à la situation actuelle tout en se basant sur des légendes anciennes et en décrivant des grands héros dans notre histoire. Cette œuvre pourrait être considérée comme une pièce immortelle dans la littérature mondiale.

L'introduction copieuse du recueil est un compte rendu critique de l'œuvre, où le traducteur contextualise historiquement les contes : d'une part, il rappelle les faits historiques dans lesquels l'auteur puise son inspiration ; de l'autre, il propose des réflexions sur les allusions idéologiques et culturelles du présent que contiennent les contes. Quant à Ng Yok-soon, il énonce explicitement sa visée de traduction dans la préface de la *Causerie d'un profane sur la langue et la littérature*, publiée « à l'occasion de la commémoration du 100^e anniversaire de la naissance de Lu Xun³ » :

Si j'ai traduit ce long article de Lu Xun, c'est parce que non seulement il représente un de ses textes les plus importants sur la langue et la littérature, mais surtout parce que je voudrais faire comprendre aux lecteurs la formation des caractères chinois plusieurs fois millénaires, les idées

¹ Discours de Renaud Donnedieu de Vabres Remise de l'insigne d'Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres à monsieur Li Tche-Houa, mercredi 1^{er} mars 2006.

URL : <http://www.enluminures.culture.fr/culture/actualites/conferen/donnedieu/litche.html> consulté le 21/12/2014.

² Li Tche-Houa, Qian Linsen, « La traduction : le pont qui relie les cultures du monde », *op. cit.*, p. 365.

³ Ng Yok-soon, « Quelques vues de Lu Xun sur la traduction (En guise de préface) », in Lu Xun, *Causerie d'un profane sur la langue et la littérature*, *op. cit.*, p. 7.

erronées répandues dans des universités et autres établissements d'enseignement à propos de la langue pékinoise et de la langue commune Putonghua (langue nationale chinoise), faire comprendre également les discussions sur la langue et la littérature des masses et montrer la tendance de l'alphabétisation de la langue chinoise, l'origine de la littérature et l'influence des littératures populaires et étrangères sur la littérature chinoise¹.

Curieusement, au lieu de détailler son point de vue sur la langue chinoise, Ng Yok-soon, dans la longue préface de l'ouvrage, s'intéresse plutôt à Lu Xun comme traducteur : il y présente ses opinions et ses principales stratégies de traduction. Il dit également souhaiter « traduire un recueil d'essais, concernant la théorie de la traduction de Lu Xun² ». Un tel travail, qui n'a malheureusement jamais vu le jour, aurait apporté une grande contribution aux études françaises sur Lu Xun. Notre attention se portera particulièrement sur les trois pionniers (Jing Yinyu, Zhang Dianya et Xu Zhongnian) dont les travaux, pierres angulaires de la traduction française de Lu Xun, marquent un tournant important à l'égard de la réception de la littérature chinoise en France.

L'engouement pour les « chinoiseries » au siècle des Lumières avait permis un grand essor de la sinologie française : de nombreuses œuvres dites populaires (*su wenxue* 俗文学) sont alors introduites et traduites en France, parmi lesquelles les romans de mœurs (*shiqing xiaoshuo* 世情小说) et les romans sentimentaux (*caizi jiaren xiaoshuo* 才子佳人小说) qui connaissent un succès particulier au XIX^e siècle. Même si, par rapport au siècle précédent, le domaine de la traduction des œuvres littéraires évolue et le champ des études littéraires s'élargit, il faut noter que, dans l'ensemble, « l'introduction de la littérature chinoise, considérée comme un composant de la culture, s'inscrit toujours dans le cadre général des études culturelles³ ». Dans cette perspective, la traduction des œuvres littéraires chinoises, notamment les romans et les nouvelles, constituent avant tout un accès à la Chine et à la culture chinoise, un « objet de description⁴ ». Ce projet ethnographique de la traduction n'est pas seulement adopté par certains sinologues français de cette époque. Chen Jitong 陈季同 (1851-1907) s'inscrit dans la même lignée. Diplomate de la fin du XIX^e siècle en poste en France et auteur de *Chinois peints par eux-mêmes* et de *Théâtre des Chinois*, il devance Jing Yinyu, Zhang Dianya et Xu Zhongnian dans l'« extradition » de la littérature chinoise. Il se charge de la présentation de la civilisation et la culture chinoises par le biais de l'écriture et de la traduction des œuvres littéraires. En 1889, il a traduit *Contes chinois*, comportant vingt-six récits extraits de *Chronique de l'étranger* (*Liaozhai zhiyi* 聊斋志异). Chen Jitong annonce sans détour sa visée traductive, celle qui consiste à faire connaître les mœurs chinoises par le biais de la littérature et qui va souvent jusqu'à adopter un point de vue « eurocentriste » :

¹ Ng Yok-soon, « Avant-propos », in Lu Xun, *Causerie d'un profane sur la langue et la littérature*, op. cit., p. 14.

² *Id.*, p. 13.

³ Qian Linsen, *Zhongguo wenxue zai faguo* 中国文学在法国 [La Littérature chinoise en France], op. cit., p. 12 : 对文学的介绍总是至于文化的总体框架之内, 把文学视为文化的一个有机部分。

⁴ Lu Xun, « Honneurs à venir », *La littérature en dentelles*, op. cit., p. 28.

Dans mes précédents ouvrages, j'ai essayé de retracer pour le public français, les grandes lignes de notre caractère, de nos usages nationaux. Il me restait à décrire une foule de détails, coutumes, manières de penser et d'agir, qui constituent la vie propre d'un peuple. Tout cela, le conte l'exprimera mieux qu'un autre genre d'œuvres. Un livre spécial sera trop technique ; un roman ne monterait qu'un seul côté du problème¹.

Quelques lignes plus loin, Chen Jitong cherche à la justifier sa volonté de traduire des contes : « Les contes, courts en général et traitant toutes sortes de sujets, passent rapidement en revue toutes les classes de la société, et offrent ainsi une représentation complète des mœurs du pays qui les a produits. Ainsi ai-je choisi cette formule, de préférence à d'autres, plus embarrassantes et moins claires² ». Habitué des salons parisiens, Chen Jitong sait satisfaire, par le biais de la traduction des contes, la curiosité et le goût des Français curieux des us et coutumes exotiques.

Jing Yinyu, Zhang Dianya et Xu Zhongnian, qui traduisent également des contes, se gardent du projet ethnographique de leur prédécesseur. Les fictions chinoises ne sont pas pour eux la source de « bizarres jouissances³ » pour plaire à la curiosité des étrangers. Au contraire, ils les mettent en valeur sur le plan littéraire et esthétique en vue de maintenir un dialogue d'égal à égal avec la littérature mondiale. Témoins de l'émergence de la nouvelle littérature chinoise, les trois traducteurs envisagent de présenter aux lecteurs français une sélection des œuvres représentatives des écrivains modernes. À cet égard, les œuvres de Lu Xun s'avèrent importantes, comme le souligne Zhang Dianya dans l'avant-propos du *Choix de nouvelles de Lou Shun* : « [La] réputation [de Lu Xun] s'est étendue de plus en plus, à mesure que ses œuvres se répandaient. Aujourd'hui on ne peut plus se tromper : qui, surtout d'entre les Chinois, ne connaît pas encore jusqu'au moindre détail de son histoire⁴ ? »

Jing Yinyu et Xu Zhongnian annoncent plus clairement leur visée traductive dans les introductions des textes traduits et les articles critiques consacrés à ce sujet. S'il y a un mot-clé qui peut caractériser les discours d'accompagnement de traduction, c'est celui de « nouveauté ». En faisant table rase des représentations stéréotypées de la culture et de la littérature chinoises, les deux traducteurs visent à faire entendre une nouvelle voix de la Chine. Jing Yinyu écrit ainsi dans l'introduction de l'*Anthologie des conteurs chinois modernes* : « Les conteurs modernes nous découvrent une phase nouvelle de la Chine. Depuis la révolution, le sage aux yeux noirs sort de son individualité mystérieuse, et se jette, du haut des Kouen-loun, dans le tourbillon du monde. Monade autrefois sans fenêtre, il éprouve désormais le besoin fatal de recevoir et de donner⁵ ». En effet, dans le même registre, Jing Yinyu fait paraître dans la revue

¹ Tchong-Ki-Tong, *Contes chinois*, Paris, Calmann Lévy, 1889, p. V-VI. Cité dans Li Jinjia, *Le Liaozhai zhiyi en français (1880-2004) : étude historique et critique des traductions*, Paris, Éditions You-feng, 2009, p. 151.

² *Ibid.*

³ Edward Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 123 : « L'Orient est observé, puisque son comportement presque (mais jamais tout à fait) agressif provient d'un réservoir d'excentricité infinie ; l'Européen, dont la sensibilité visite l'Orient en touriste, est un observateur, jamais impliqué toujours détaché toujours prêt pour de nouveaux exemples de ce que la Description de l'Égypte appelait de "bizarres jouissances" ».

⁴ Tchang Tien-ya, « Avant-propos », in *Choix de nouvelles de Lou Shun*, op. cit.

⁵ J. B. Kyn Yn Yu, « Introduction », in *Anthologie des conteurs chinois modernes*, op. cit., p. 10.

Europe un article important sur les nouveaux développements de la littérature chinoise moderne. Intitulé *La renaissance chinoise et l'influence de Romain Rolland*, ce texte est concomitant des premières traductions des œuvres modernes. Le traducteur fait preuve d'un vif esprit comparatiste en intégrant la naissance de la littérature chinoise moderne dans l'évolution mondiale afin de faire ressortir «les tendances de la pensée contemporaine chinoise, qui aime et s'assimile le meilleur esprit de l'Europe¹ ».

C'est dans la même perspective que l'*Anthologie de la littérature chinoise* compilée et traduite par Xu Zhongnian se veut «nouvelle »et entend rectifier les lacunes des ouvrages existants qui sont soit partiels, soit partiels. Le traducteur déclare : «Il était temps de faire de nouvelles recherches dans nos innombrables œuvres littéraires, d'établir un nouveau plan et un nouveau classement² ». La nouveauté se manifeste par un double aspect : au lieu de proposer une anthologie de la poésie (comme il en existait tant), l'auteur réserve une large place au roman et au théâtre, genres injustement négligés en Chine. Au lieu de se borner à présenter la littérature traditionnelle (comme le faisaient les anthologies à l'époque), il s'attache à la nouvelle littérature moderne. L'introduction du traducteur est un véritable traité de littérature chinoise. En effet, Xu Zhongnian y retrace longuement, dans le continuum de toute l'évolution, le renouveau littéraire au début du XX^e siècle, ce qui permet au public français de comprendre au mieux la littérature chinoise moderne.

Pour Jing Yinyu et Xu Zhongnian, Lu Xun est la figure emblématique de la nouvelle littérature chinoise : l'un le décrit comme « un de nos auteurs les plus renommés³ » et l'autre le présente comme «le plus célèbre d'entre tous ces écrivains [modernes⁴] ». Jing Yinyu met notamment l'accent sur la dimension critique de ses œuvres. Il reconnaît en Lu Xun d'abord et avant tout un écrivain satirique qui laisse couler sous sa plume « [la] haine acharnée contre le vieil esprit chinois (ses aspects défavorables) » due à son «intérêt passionné qui l'attache à l'être aimé dont il souhaite la perfection⁵ ». De son côté, Xu Zhongnian s'intéresse davantage à la valeur littéraire des œuvres de l'auteur et y consacre deux brèves critiques. La première, publiée en octobre 1931 dans la rubrique «Lettres étrangères »de *La Nouvelle Revue Française*, est un compte rendu du recueil *Cris de guerre*⁶. L'auteur y relève quelques éléments du parcours littéraire de Lu Xun en tant qu'écrivain engagé qui « change selon le vent »et se rapproche des écrivains de gauche, «ceux qu'il détesta et attaqua⁷ ». Il résume les histoires de trois «contes » : *Le remède* et *La tempête* ainsi que *La biographie d'A. Q.*, le récit le plus célèbre mais non le

¹ J. B. Kyn Yn Yu, «La renaissance chinoise et l'influence de Romain Rolland », *Europe*, n°57, 1927, p. 104.

² Hsu Sung-nien, «Introduction », in *Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours*, op. cit., p. 5.

³ Lu Xun, «La Vie de Ah Qui », *Europe*, n°41, 1926, p. 57.

⁴ *Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours*, op. cit., p. 86.

⁵ J. B. Kyn Yn Yu, «Introduction », op. cit., p. 12.

⁶ Voir Sung-Nien-Hsu, «Cris de Guerre, par Lou Sin », *La Nouvelle Revue Française*, n° 217, 1931, p. 650-653. Sung-Nien-Hsun est la transcription française du nom Xu Zhongnian. Le nom de Lu Xun est écrit dans le sommaire Louis Sin mais dans le texte Lou Sin.

⁷ Sung-Nien-Hsu, «Cris de Guerre, par Lou Sin », op. cit., p. 652-653.

meilleur à son sens. Ainsi, il note : « dans un style âpre, l'auteur esquisse quelques tableaux saisissants, mais cette âpreté tombe dans la sécheresse, de sorte que le conte ressemble au squelette d'un géant¹ ». Il en conclut :

Lou Sin excelle dans l'art de tracer un portrait sobre et vigoureux. Je lui reproche cependant de ne pas travailler le fini du style. [...] Sa sobriété touche souvent à la sécheresse. Aussi quelquefois, tel conte paraît « agaçant » par son style coupé et ses paragraphes trop courts. Parfois, un conte traîne en longueur. *Sa Biographie d'A. Q.* serait un chef-d'œuvre s'il l'avait condensée en un court récit à la Maupassant, ou développée avec plus de détails et d'observations dans un roman à la Balzac².

À l'encontre des critiques dogmatiques que reçoit globalement *La Véritable histoire d'Ah Q*, Xu Zhongnian émet, pour sa part, un avis négatif, ce qui est courageux à une époque où le conformisme fait rage dans le domaine de la critique littéraire en Chine. Son esprit indépendant n'est pas sans lien avec sa formation en France : « dix ans de séjour en France m'ont appris la valeur réelle de la liberté. Je suis libéré de tout dogme et ne me fais le propagandiste d'aucune école³ ». Néanmoins, faute d'une présentation explicite du contexte historique et aussi d'une absence de la traduction intégrale du recueil en question, cette critique échoue à susciter l'écho chez les lecteurs français.

La seconde critique, plus brève, concerne *Le Savon*. Ce texte est, selon le traducteur « l'un des meilleurs, l'un des plus typiques des contes de M. Lou Sin [qui] attaque indirectement les gens et la société. Avec un sourire ironique aux coins des lèvres, il nous les décrit d'une telle façon que nous sommes obligés de condamner la lâcheté et l'hypocrisie de la société⁴ ». Xu Zhongnian est le premier à faire remarquer, dans cette même critique, l'influence de la culture régionale sur l'écrivain. Il souligne que les natifs de la ville de Shaoxing sont des gens « très souples et très observateurs » et que Lu Xun « est de ceux-là⁵ ». De surcroît, il évoque la tradition du métier *shiye* [conseiller du gouverneur, ou greffiers selon la traduction de Xu Zhongnian] de Shaoxing et l'influence de cette culture sur le style « tranchant comme un couteau » de l'essayiste Lu Xun :

Pour comprendre et juger l'œuvre de M. Lou Sin, il faut connaître la « géographie littéraire » de la Chine. [...] La ville natale de M. Lou Sin, sous-préfecture de Tch'ao-hing fait partie des pays de littérature méridionale. Elle a acquis une célébrité spéciale parce qu'elle produit d'excellents greffiers. Quel rapport existe-t-il entre la littérature et le métier de greffier ? Voici :

¹ *Id.*, p. 652. Dans une note de la même page, Xu Zhongnian donne une fausse information concernant la première publication de la traduction par Jing Yinyu de *La vie de Ah Q* dans la revue *Europe*. D'ailleurs, dans son article « Ji Jing Yinyu ji qita » [À propos de Jing Yinyu et d'autres choses] publié en 1982, il fait des remarques très pointilleuses sur la traduction de Jing Yinyu telles que la présence superflue du trait d'union dans la transcription du nom de Lou Siun et la non-traduction de Zheng 正 [véritable], dans le titre *La véritable histoire d'Ah Q*. Voir « Ji Jing Yinyu ji qita 记敬隐渔及其他 » [À propos de Jing Yinyu et d'autres choses], *Xinwenxue shiliao* 新文学史料 [Matériaux pour l'histoire de la Nouvelle Littérature], 1982, n°3, p. 145-147. Pourtant, dans sa propre traduction de la même nouvelle *La biographie d'A. Q.*, il néglige lui aussi le mot Zheng 正. Ce n'est qu'en 1933 en publiant l'*Anthologie de la littérature chinoise* qu'il rectifie la traduction en « Biographie officielle de A. Q. ».

² *Ibid.*

³ *Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours*, op. cit., p. 6.

⁴ Sung-nien Hsu, « Le Savon, Conte de M. Lou Sin, traduit en français par M. Sung-nien Hsu », *Le journal de Shanghai*, le 21 janvier 1931, p. 7.

⁵ *Ibid.*

sous l'Empire, le peuple illettré demandait au greffier lettré de rédiger les actes d'accusation, les demandes officielles, etc. Un « bon » greffier peut détourner un procès en cours, grâce aux arrangements des caractères ; on le soudoie et lui, outrepassa son droit. Aussi, quand on dit de quelqu'un « qu'il est un greffier au pinceau tranchant comme un couteau », ce n'est pas toujours un compliment¹ !

Les travaux de ces traducteurs chinois sont fort estimables à maints égards. En effet, la volonté et le désir de faire connaître et reconnaître la nouvelle littérature se manifestent chez tous les traducteurs pionniers d'origine chinoise résidant à l'étranger. Ainsi, la visée traductive de Wang Jizhen 王际真 (1899-2001), premier traducteur chinois de Lu Xun aux États-Unis, ne manque pas par exemple de rejoindre celle de ses confrères francophones :

These stories of Lusin will not, therefore, interest those who think of China as a dead civilization with only a past to recommend it. [...] They may even shock and displease those Occidentals and Chinese who make it their profession to tell the Western world what a wonderful country China is (or was, if they happen to be those who pine for the olden times) and what a happy people the Chinese are in spite of their squalor and disease. These translations are addressed, rather, to those whose interest in humanity goes deeper than its outward trappings and who are tired of the unreal and impersonal representations of the life that the average admirer of China finds so charming in traditional Chinese literature and art. To them these stories of modern China will come like a breath of fresh air that sweeps across a putrid swamp, cleansing and revitalizing its atmosphere, and they will welcome Lusin as a symbol of China's awakening and as a promise that China will play its part, for better or for worse, in the unceasing drama of humanity².

[Ces nouvelles de Lu Xun ne vont donc pas intéresser ceux qui voient en la Chine une civilisation morte avec seulement un passé à recommander. [...] Elles pourraient même choquer ou déplaire aux Occidentaux et aux Chinois qui font leur profession de raconter au monde occidental que la Chine est (ou était, s'ils sont par hasard nostalgiques des temps anciens) un pays merveilleux et que les Chinois sont des gens heureux en dépit de leur misère et de leurs maladies. Ces traductions sont destinées plutôt à ceux dont les intérêts humanistes vont plus loin et ne s'arrêtent pas aux apparences superficielles, ceux qui en ont assez des représentations irréelles et impersonnelles de la vie qu'un admirateur médiocre de la Chine trouve si charmant dans l'art et la littérature chinois traditionnels. Pour eux, ces nouvelles de la Chine moderne viendront comme un souffle d'air frais qui balaie un marais putride, nettoyant et ranimant son atmosphère. Et ils vont accueillir Lu Xun comme un symbole de l'éveil de la Chine et comme une promesse que la Chine jouera son rôle, pour le meilleur ou pour le pire, dans les incessantes tragédies de l'humanité.]

Rappelons qu'en 1907, Lu Xun demande aux traducteurs chinois de « chercher des voix nouvelles parmi les nations étrangères³ » ; et vingt ans plus tard, Jing Yinyu, Zhang Dianya et Xu Zhongnian s'efforcent de « faire entendre des voix nouvelles chinoises dans les nations étrangères ». C'est en effet grâce aux efforts de ces passeurs inlassables entre la Chine et, en l'occurrence, la France que les échanges littéraires et culturels auront la possibilité d'être menés sur un pied d'égalité.

Il est pourtant regrettable que l'enthousiasme des traducteurs ait été mal récompensé : leurs traductions ne suscitent que de très rares échos. À l'époque, seules trois critiques, sous forme de lettre privée et d'articles de revue, montrent un intérêt pour leurs travaux. Dans une lettre adressée à Léon Bazalgette, Romain Rolland relate brièvement l'histoire de *La vie de Ah Qui* et

¹ *Ibid.*

² Chi-Chen Wang, « Introduction », in Lusin, *Ah Q and Others: Selected Stories of Lusin*, translated by Chi-Chen Wang, New York, Columbia University Press, 1941, p. ix-x.

³ Luxun, « Sur le pouvoir des poètes de Mara », *La tombe*, op. cit., p. 91.

il exprime ses opinions : «Ce récit est d'un réalisme qui paraît, au premier coup d'œil, assez plat. Mais on remarque ensuite le terrible humour. Et quand on a fini, on est surpris de s'apercevoir que le misérable drôle ne vous quitte plus ; on s'est attaché à lui¹ ». Le commentateur apprécie au passage la valeur du travail du traducteur : «Kin Y[n] Yu a une connaissance rare de la langue française. Il y a peu de fautes dans sa traduction² ».

Les anthologies traduites par Jing Yinyu et Xu Zhongnian font chacune l'objet d'un article critique. À la sortie de l'*Anthologie des conteurs chinois modernes*, Philippe Soupault en fait paraître une critique dans la revue *Europe*. Il passe sous silence les qualités ou les défauts de la traduction de Jing Yinyu mais relève l'importance de son travail qui laisse apercevoir les efforts louables des jeunes littérateurs chinois pour «échapper à la paralysie de la tradition, [...] se libérer et surtout retrouver une simplicité et une pureté qui étonnent³ ». Une autre critique plus longue, signée par Alphonse Monestier et publiée dans *Le Journal de Shanghai*, est un compte rendu important de l'*Anthologie de la littérature chinoise* de Xu Zhongnian. Les mérites de l'ouvrage se manifestent, selon le critique, par les nouveautés du projet et la valeur même de la traduction des morceaux. A. Monestier écrit : «M. Paul Pelliot, à qui nous parlions naguère du jeune auteur, et qui se rappelait certains poèmes de lui, parus dans le *Mercure de France*, nous déclarait n'avoir jamais vu de traductions aussi rigoureusement exactes que les siennes⁴ ».

Néanmoins, par rapport aux traductions à visée ethnographique de Chen Jitong qui ont connu «une réception favorable⁵ », les traductions de la nouvelle littérature chinoise alors en pleine émergence de Jing Yinyu, Zhang Dianya et Xu Zhongnian ne suscitent que très peu l'intérêt du public français. Nous n'aurons probablement pas tort de constater qu'actuellement encore, l'introduction, la traduction voire les recherches sur la littérature chinoise moderne en France laissent encore de vastes pans de côté. L'une des raisons essentielles est que les lecteurs «sont préparés à ce que le monde qui leur est présenté soit compatible avec la Chine construite dans leur imaginaire après les traductions antérieures et les discours des voyageurs⁶ ». C'est ce que reconnaît Noël Dutrait, qui souligne avec justesse que «le lecteur occidental a tendance à rechercher dans la littérature chinoise un exotisme, un merveilleux, des "chinoiseries" qu'il trouve dans les grandes œuvres classiques, mais pas dans les textes traduits de Ba Jin, Lu Xun, Lao She, Mao Dun, etc⁷ ».

¹ Lettre de Romain Rolland à Léon Bazalgette (12/01/1926). Annexe V. Léon Bazalgette était alors rédacteur en chef de la revue *Europe*.

² *Ibid.*

³ Cité dans Isabelle Rabut, «J. B. Kin Yn Yu, un traducteur chinois en France dans les années 1920 », *op. cit.*, p. 187.

⁴ Alphonse Monestier, «Une "Anthologie de la littérature chinoise" des origines à nos jours, par Sung-nien Hsu, docteur ès-lettres de l'Université de Lyon », *op. cit.*, p. 4.

⁵ Li Jinjia, *Le Liaozhai zhiyi en français (1880-2004) : étude historique et critique des traductions*, *op. cit.*, p. 27.

⁶ Viviane Alleton et Michael Lackner, «De la traduction du chinois dans les langues européennes », in Viviane Alleton et Michael Lackner (dir.), *De l'un au multiple. Traductions du chinois vers les langues européennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 1.

⁷ Noël Dutrait, «Le mouvement du quatre Mai et la formation du roman chinois moderne », Anne Bayard-Sakai et François-Yves Damon (dir.), *L'Extrême-Orient dans les années 1920 : d'une modernité à l'autre*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle Lille III, 1995, p. 18.

2. « Inspirer la conscience et l'enthousiasme révolutionnaires » : la propagation des œuvres de Lu Xun dans le circuit d'exportation du transfert littéraire de l'État

Les traducteurs anonymes des Éditions en Langues étrangères, souvent désignés par l'État chinois, sont en général de simples « hommes de main ». Yang Xianyi 杨宪益 se rappelle :

Unfortunately, since we were in essence employed merely as hired hands and since the selections were made by young Chinese editors whose knowledge of Chinese literature was rather limited or because selections had to suit the political tastes of the period, many such translations done by us were not worth the time spent on them. I only translated classical Chinese literature, so I was often lucky with my choices. However sometimes even classical poems were chosen for their “ideological” or political content, and we often argued with the editors about their choices, reaching a compromise only after lengthy discussion¹.

[Malheureusement, puisque nous étions employés en réalité comme de simples hommes de main, que les choix des textes à traduire ont été faits par de jeunes éditeurs chinois dont la connaissance de la littérature chinoise était plutôt limitée ou que les choix ont dû répondre aux goûts politiques de l'époque, beaucoup de ces traductions faites par nous ne valaient pas le temps que nous leur avons consacré. Je n'ai traduit que de la littérature chinoise classique, donc j'avais souvent de la chance avec mes choix. Cependant, même les poèmes classiques ont parfois été sélectionnés en fonction de leur contenu « idéologique » ou politique, et nous nous disputons souvent avec les éditeurs au sujet des choix. Ce n'était qu'après de longues discussions que nous parvenions à un compromis.]

Il résulte de ce témoignage que les traducteurs des Éditions en Langues étrangères se dissimulent largement derrière l'autorité supérieure. La traduction des œuvres de Lu Xun est essentiellement une « mission collective » ; cela dit, le rôle de chaque traducteur reste obscur. De ce fait, il s'agit ici d'analyser la visée des Éditions en Langues étrangères en tant qu'ensemble. Nous proposons, pour découvrir la manière dont cet organisme s'engage dans la diffusion de Lu Xun, de remonter à l'époque de sa fondation, soit au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Ce conflit armé planétaire conduit à un vif affrontement idéologique et politique entre les deux blocs Est-Ouest. Sur le plan des échanges littéraires, les conséquences se manifestent par les contenus et les modalités de transfert de la littérature traduite. Face à la politique d'isolement et d'endiguement exercée par les États-Unis envers la Chine communiste, celle-ci, dès sa fondation en 1949, éprouve le besoin de se faire connaître à l'échelle internationale. En effet, comme le constate Alain Bouc : « [l]e public occidental conserve des idées extrêmement confuses au sujet de son régime politique et social, de son histoire, de la vie et des mœurs de ses habitants. Cette ignorance peut engendrer des préjugés nuisibles à la compréhension entre les peuples et aux bonnes relations qu'il est souhaitable de les voir entretenir² ». À cet égard, le circuit d'exportation s'avère être le moyen de diffusion privilégié adopté par le nouveau régime communiste. Cette politique volontariste d'exportation des œuvres littéraires et non littéraires est également mise en place dans d'autres pays « satellites » de l'URSS ; elle est assurée grâce à « des revues et, surtout, des maisons d'édition créées à cette

¹ Yang Xianyi, *White Tiger: An Autobiography of Yang Xianyi*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2002, p. 202-203.

² Alain Bouc, « Préface à la première édition de *La nouvelle Chine* », *La nouvelle Chine*, n°1, mars 1971, p. 1.

fin¹ ». À l'instar des maisons d'édition Corvina Kiadó en Hongrie, Artia en Tchécoslovaquie ou Interpress en Pologne, le Bureau d'Information de Chine (*Zhongguo guoji xinwenju* 中国国际新闻局), chargé de la propagande extérieure, a été créé à Beijing le 1 octobre 1949, jour de la fondation de la RPC :

中央人民政府新闻总署国际新闻局，主管对外宣传新闻报道和出版工作，是为打破帝国主义对新中国的封锁，向世界人民介绍人民共和国而设立的。²

[Le Bureau d'Information de l'Administration générale de la presse du gouvernement populaire central se charge principalement de la publication et de la propagande extérieure. Il vise à briser le blocus des pays impérialistes envers la nouvelle Chine et à faire connaître la Chine populaire aux peuples du monde entier.]

En 1952, le bureau se transforme en Éditions en Langues étrangères qui, dix ans après, devient l'Administration de la Publication en Langues étrangères de Chine (*Zhongguo waiwen chubanshe* 中国外文出版发行事业局) et est placée sous la direction du Conseil des Affaires d'État. L'Administration dépend du Ministère de la culture à partir de 1982 avant d'être rattaché, depuis 1995, directement au Comité central du Parti communiste chinois (*Zhongguo gongchandang zhongyang weiyuanhui* 中国共产党中央委员会). Les divers changements de rattachement supérieur des Éditions en Langues étrangères³ témoignent de son évolution, mais sa mission essentielle demeure la même : celle de communiquer avec le monde, à travers les livres et les revues, sur le pays et le Parti communiste chinois⁴.

Compte tenu de la surpolitisation de l'espace littéraire, il n'est pas étonnant que les traductions des ouvrages faites par le biais du circuit d'exportation soient investies d'une portée idéologique. Elles sont mises au profit de la construction d'une image de marque de la Chine communiste et cherchent à offrir «une présentation générale et variée des exploits de la nouvelle Chine, des politiques du Parti communiste chinois et du gouvernement populaire central et des expériences de la révolution et de la construction en Chine⁵ ». Ainsi, les éditions précisent les six tâches principales :

¹ Ioana Popa, *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947-1989)*, Paris, Éditions CNRS, collection «Culture et sociétés », 2010, p. 14.

² Yang Zhengquan 杨正泉, «Xu 序 » [Préface], *op. cit.*, p. I.

³ Par commodité nous conservons «Éditions en Langues étrangères » même si cet organisme est appelé aujourd'hui «Administration de la publication en langues étrangères de Chine », car c'est sous ce nom qu'ont été publiés les ouvrages traduits de Lu Xun.

⁴ Yang Zhengquan 杨正泉, «Xu 序 » [Préface], *op. cit.*, p. III : 外文局的中心任务一直没有变，它承担着党和国家书刊对外宣传任务。Il y a lieu de noter le sens du mot *xuanchuan* 宣传 : il a d'abord été traduit par «propagande » dans *Zhonggong zhongyang xuanchuanbu* 中共中央宣传部 [Département de la Propagande du Comité central du Parti communiste chinois]. Cependant, pour éviter la connotation politique que la traduction peut induire, le mot est maintenant modifié en «communication », d'où la traduction actuelle : Département de la Communication du Comité central de PCC. Nous employons, selon les cas, «propagande » et «communication » pour traduire *xuanchuan* 宣传.

⁵ Guo Moruo, «Zhongyang renmin zhengfu wenjiaowei jiu guoji xinwenju gaizu wei waiwen chubanshe gei zhengwuyuan de baogao 中央人民政府文教委员会就国际新闻局改组为外文出版社给政务院的报告 » [Rapport soumis par le Comité d'éducation du gouvernement populaire central au Conseil d'Administration à propos de la transformation du Bureau d'information en Éditions en Langues étrangères], in Zhou Dongyuan, Qi Wengong, *op. cit.*, p. 46 : “外文出版社”出版物的内容，主要是广泛地并多方面地介绍新中国的成就，中国共产党与中央人民政府的政策，中国革命和建设的经验。

用外国文字出版中国人民领袖的论著；
用外国文字出版中国政府的文告、政策文件和有关政治设施的著作；
用外国文字出版中国重要理论家、政论家、科学家的成熟的著作；
编译介绍伟大祖国情况的文章、通讯、文学作品等；
协助人民美术出版社编辑外文书报和专题画册；
出版对国外宣传的外文刊物。¹

[Publier en langues étrangères les ouvrages des dirigeants du peuple chinois ;
Publier en langues étrangères les communiqués du gouvernement chinois, les dossiers politiques et les ouvrages concernant les infrastructures politiques ;
Publier en langues étrangères les œuvres accomplies par les théoriciens importants, critiques politiques et scientifiques chinois ;
Compiler des traductions des articles, dépêches et œuvres littéraires présentant notre grande patrie ;
Aider les éditions des beaux-arts du peuple à rédiger les livres, périodiques et albums de peintures thématiques en langues étrangères ;
Publier les périodiques de propagande destinés aux pays étrangers.]

Les Éditions en Langues étrangères font paraître aussi bien des ouvrages que des périodiques. Ces derniers, tels que *Beijing Information*², *La Chine*³, *La Chine en construction*⁴ et *Littérature chinoise*, visent des lecteurs différents et constituent le principal support publicitaire.

Les ouvrages traduits touchent à différents domaines. Tout en privilégiant les brochures de propagande (*xiao cezi* 小册子), on « met l'accent sur les œuvres de théories politiques⁵ ». Nous remarquons, à l'appui du recensement des livres traduits par la section française (*fawen zu* 法文组) des E. L. E de 1949 à 1979, que la majorité écrasante des traductions concerne le marxisme-léninisme et la pensée de Mao Zedong, auxquelles s'ajoutent des documents de propagande et des discours officiels. On ne fait que peu de cas de la littérature, sinon de la littérature jeunesse⁶.

¹ Zhou Dongyuan, Qi Wengong, *op. cit.*, p. 51-52.

² *Beijing Information* (*Beijing zhoubao* 北京周报), édité en anglais, français, allemand, espagnol et japonais, est un hebdomadaire d'actualité à visée théorique et politique. « Sa présentation relativement sévère, son papier très mince et la mauvaise qualité de ses reproductions photographiques ne plaident pas en sa faveur. En général [*Beijing Information*] comprend l'essentiel des discours prononcés à l'occasion du voyage d'une personnalité étrangère, des déclarations des dirigeants chinois à l'occasion d'un anniversaire ou d'une cérémonie quelconque, un éditorial ou deux issus du *Quotidien du Peuple* ou du *Drapeau Rouge*, des articles assez superficiels sur des réalisations économiques ou sociales et diverses informations sur le mouvement communiste dans le monde ou l'audience de la Chine populaire. En fait, malgré tout ce que ce périodique a d'imparfait, il demeure le premier point de contact avec la réalité chinoise ». Voir Patrice Gêard, « Notice bibliographique élémentaire, en langue française, sur les problèmes politiques et juridiques de la République populaire de Chine », *Revue de l'Est*, vol. 4, n° 4, 1973, p. 232.

³ *La Chine* (*Renmin huabao* 人民画报), édité en anglais, français, allemand, espagnol, japonais, arabe, italien, russe, mongol, tibétain, etc., est un mensuel illustré d'intérêt général.

⁴ *La Chine en construction* est une revue mensuelle (bimestrielle en allemand) d'intérêt général. Éditée en français, anglais, allemand, arabe et espagnol, elle est publiée par l'Association chinoise du bien-être (dont la présidente est Song Qingling 宋庆龄). Elle présente par ses articles de fond la Chine de tous horizons : la vie sociale, économique, culturelle, l'histoire, la géographie, la médecine, la cuisine, le tourisme, etc., et le tout est agrémenté de photos.

⁵ « *Waiwen chubanshi faxing shiyexu gongzuo tiaoli* (shixing cao'an) 外文出版发行事业局工作条例 (试行草案) » [Réglementation du travail des Éditions en Langues étrangères (projet provisoire)], in Zhou Dongyuan, Qi Wengong, *op. cit.*, p. 361 : 外文图书出版工作必须明确以政治理论书籍为重点。

⁶ Parmi 1118 titres publiés (nous remercions M. Gong Jieshi de nous fournir la liste de recensement), nous comptons 133 titres de littérature pour l'enfance et la jeunesse. C'est un nombre relativement important par rapport à 5 titres en littérature classique, 10 en littérature moderne et 27 en littérature contemporaine. En ce qui concerne le contenu de la littérature pour l'enfance et la jeunesse, citons plutôt le témoignage d'Isabelle Nières-Chevrel : « La présence d'un mouvement maoïste français très actif de 1968 aux années 1980 eut des conséquences intéressantes dans le domaine du livre pour enfants. Ces militants ont largement diffusé des livres traduits par les soins des Éditions en Langues étrangères de Pékin. J'ai ainsi pu acheter entre 1974 et 1984 une quarantaine de ces petits livres dans le hall de mon

En matière de sélection des œuvres, il est clair que l'on écarte soigneusement celles qui sont estimées «décadentes» afin de pouvoir exporter des valeurs «sûres» aussi bien sur le plan littéraire qu'idéologique :

古典文学和“五四”时代作品，根据最突出、最有代表性和艺术性的原则 [...] 精选确能揭露旧社会，表现革命和反抗精神、足以启发革命觉悟和积极性的；不选那些表现资产阶级人道主义、虚无主义、彷徨、颓废、苦闷的。¹

[Les critères de sélection des œuvres de littérature classique et de l'époque du 4 mai sont : les plus célèbres, les plus représentatives et les plus littéraires. Il faut bien choisir [...] celles qui dénoncent la vieille société et font preuve d'esprit rebelle pour inspirer la conscience et l'enthousiasme révolutionnaires ; sont exclues celles qui manifestent l'humanisme capitaliste, le nihilisme, les errances, la décadence et le spleen.]

De 1949 à 1979, la traduction des opéras modèles révolutionnaires est particulièrement importante². Pendant ces trois décennies, on compte dix ouvrages de six écrivains modernes traduits en français (dont quatre œuvres de Lu Xun), mais *La véritable histoire de Ah Q* est la seule œuvre parue pendant la Révolution culturelle. À la veille de cette dernière, Mao Zedong lance les «Plus Hautes Instructions» et envisage une lutte des classes dans le monde littéraire et artistique en vue de réprimer l'«embourgeoisement» et de réaliser la «rééducation politique». Les intellectuels «droitiers» étant envoyés à la campagne (*Shangshan xiashang* 上山下乡), tous les périodiques littéraires mettent fin à leur publication. Bien que la revue *Littérature chinoise* ait survécu à cette épreuve idéologique dévastatrice, elle a subi, malgré tout, un grave préjudice. Yang Xianyi confie que :

La «Révolution culturelle», commencée en 1966, fut une catastrophe pour le milieu littéraire et artistique, et naturellement, notre revue ne parvint pas à y échapper. Sa publication ne fut pas suspendue, mais elle ne s'efforçait que de se maintenir. [...] À cause de la grave influence de la ligne ultra-gauchiste des Quatre, *Littérature Chinoise* publia, à cette époque-là pas mal d'articles au contenu absurde³.

La revue ne se nourrit que des opéras révolutionnaires modèles, des littératures de reportage, des scénarios de films révolutionnaires, ainsi que des œuvres de Lu Xun et des poèmes de Mao Zedong. Xu Shengui 徐慎贵, l'ancien rédacteur de *Littérature chinoise*, se souvient :

université On trouvait des contes traditionnels, des livres présentant le quotidien des écoliers, des évocations de l'ancienne société qui mettaient en valeur l'apport de la Révolution, des épisodes de la guerre sino-japonaise, des vies héroïques de militants et de soldats, des histoires de petits pionniers distribuant des tracts ou d'égoutant les menées de la veuve d'un ancien propriétaire terrien. La Chine se repeuplait, elle devenait vivante et héroïque. Mes enfants étaient enchantés ». Voir Isabelle Nières-Chevrel, «Chine traditionnelle et Chine révolutionnaire : quelles images de la Chine pour les petits Français d'aujourd'hui ? » in Muriel D'Arrie (éd.), *France-Asie : un siècle d'échanges littéraires*, op. cit., p. 393.

¹ «Waiwen shukan chuban faxing gongzuo yijiu liusi zhi yijiu liuwu nian liangnian guihua (cao'an) 外文书刊出版发行工作一九六四至一九六五年两年规划（草案）» [Projet du travail de la publication des ouvrages des Éditions en Langues étrangères pour 1964 et 1965 (projet provisoire)], in Zhou Dongyuan, Qi Wengong, op. cit., p. 331-332.

² Durant la Révolution culturelle, la création et la représentation des «opéras modèles révolutionnaires» sont encouragées par Jiang Qing 江青, la femme de Mao Zedong. Les sept opéras modèles les plus connus ont été traduits en français : *La Prise de la Montagne du Tigre* (*Zhiqiu weihushan* 智取威虎山) et *Le Fanal rouge* (*Hongdeng ji* 红灯记) en 1968 ; *La Fille aux cheveux blancs* (*Baimao nü* 白毛女) en 1969 ; *Cha-kia-pang* (*Shajia bang* 沙家浜) en 1972 ; *Le Port* (*Haigang* 海港) et *Le Déachement féminin rouge* (*Hongse niangzijun* 红色娘子军) en 1973 ; *La Montagne aux Azalées* (*Dujuan shan* 杜鹃山) en 1976.

³ Yang Xianyi, «Mes trente ans à "Littérature chinoise" », *Littérature Chinoise*, n°10, 1981, p. 18-19.

“文革”十年间,《中国文学》几乎成了无米之炊。但是大家都认为《中国文学》不能停刊,一停刊,就将失去国外订户和读者。为了保住阵地,留住读者,刊物就依靠所谓样板戏,经过编辑加工的以大庆、大寨等为内容的报告文学和《小兵张嘎》电影剧本,“文革”前出版的《跟随毛主席长征》、《胸中自有雄兵百万》等革命回忆录以及鲁迅文章、毛泽东诗词支撑着。¹

[Pendant les dix ans de la Révolution culturelle, *La Littérature chinoise* n'était que « briques sans paille ». Cependant, nous ne pensions pas que la revue devait cesser, car une fois arrêtée, elle perdrait ses abonnés et ses lecteurs étrangers. Pour tenir le siège et ne pas perdre les lecteurs, nous essayions de la soutenir avec les soi-disant opéras modèles, les reportages adaptés et traités d'après le modèle industriel de Daqing et le modèle agricole Dazhai, les scénarios du film révolutionnaire « Zhangga le petit soldat », les mémoires de la révolution publiés avant la Révolution culturelle telles que « Suivre le Président Mao dans la Longue marche » ou « Des millions de soldats dans le cœur », ainsi que les articles de Lu Xun et les poèmes de Mao Zedong.]

Le choix des textes à traduire doit être sans doute conforme aux « instructions » du « Grand Timonier ». Ainsi lisons-nous la note de rédaction pour *La véritable histoire de Ah Q* dans le n°5-6 de la revue en 1977 :

Dans son ouvrage *Sur les dix grands rapports* récemment publié le président Mao a écrit : « *La véritable histoire de Ah Q* est un bon roman. Je conseille aux camarades qui l'ont lu de le relire, à ceux qui ne l'ont pas lu de le faire avec soin. Lou Sin y décrit surtout un paysan arriéré et politiquement inconscient. En particulier, dans un chapitre intitulé « Défense de faire la révolution », il raconte comment le Faux-diable-étranger interdit à Ah Q de faire la révolution. En fait, ce que Ah Q appelait révolution n'était rien de plus que de chipper quelque chose, tout comme les autres. Mais même une telle révolution lui était défendue par le Faux-diable-étranger. À mon avis, il y avait des gens qui, sur ce point, ressemblaient beaucoup à ce Faux-diable-étranger. Ils interdisaient aux gens ayant commis des erreurs de faire la révolution, ne faisaient pas de distinction entre ces éléments et les contre-révolutionnaires et allaient jusqu'à faire exécuter certains d'entre eux. Il nous importe de retenir cette leçon. C'est une mauvaise chose que d'interdire aux gens en dehors du Parti de faire la révolution comme aux camarades du parti ayant commis des erreurs de les corriger ». C'est pourquoi nous publions dans ce numéro le célèbre roman de Lou Sin².

Du fait de la diffusion de l'écrivain, les Éditions en Langues étrangères accordent une attention particulière à la traduction de Lu Xun. Ge Maoquan 戈宝权 réalise un recensement (de 1949 à 1981) de la traduction des œuvres de Lu Xun par les Éditions en Langues étrangères et conclut que :

中国的外文出版社在向全世界宣传鲁迅的革命斗争精神,传播他的不朽的著作方面作了大量的工作。到目前为止,已用英文、法文、德文、西班牙文、朝鲜文、日本文、阿拉伯文、泰文、印地文、孟加拉文、乌尔都文和世界语等十二种文字,出版了他的主要作品多种。[...]有些外文译本已再版至三、四次以上。这里还可以指出的,就是现在世界上不少国家出版的鲁迅作品,都是根据中国出版的外文译本再行重译的。³

[Les Éditions en Langues étrangères en Chine ont fait beaucoup de travail pour propager l'esprit de la lutte révolutionnaire de Lu Xun en diffusant ses œuvres monumentales dans le monde entier. À l'heure actuelle, de nombreuses œuvres majeures de Lu Xun ont été publiées en douze langues : anglais, français, allemand, espagnol, coréen, japonais, arabe, thaïlandais,

¹ Xu Guishen 徐贵慎, « *Zhongguo wenxue duiwai chuanbo de lishi gongxian* 《中国文学》对外传播的历史贡献 » [La contribution historique de *Littérature chinoise* dans la communication externe], *Duiwai da chuanbo* 对外大传播 [Communications internationales], revue mensuelle publiée par l'Office national de la publication en langues étrangères, 2007, n°8, p. 48.

² *Littérature chinoise*, n°5-6, 1977, p. 3-4.

³ Ge Baoquan, *Lu Xun zai shijie wenxue shang de diwei* 鲁迅在世界文学上的地位 [La place de Lu Xun dans la littérature mondiale], op. cit., p. 34-35.

hindi, bengali, ourdou et espéranto. [...] Certaines traductions ont connu plus de trois ou quatre rééditions. Il faut signaler aussi que, maintenant, les publications des œuvres de Lu Xun dans de nombreux pays sont le résultat d'une retraduction de la version publiée par les Éditions en Langues étrangères.]

En 1956, les *Nouvelles Choisies* posent la première pierre de la traduction française de Lu Xun. De plus, cette publication donne le ton pour orienter la lecture de l'écrivain et de ses œuvres, un ton « officiel » qui dominera la réception de Lu Xun en France pendant une très longue période. Dans la note biographique sur l'auteur, Lu Xun est présenté comme « le père de la littérature moderne et le porte-étendard de la Révolution culturelle chinoise¹ ». On ajoute que « dans les dernières années de sa vie (après 1927), il se rapproch[e] encore davantage du Parti communiste chinois et devi[ent] un combattant intrépide et un grand penseur du prolétariat² ». Chacune des treize nouvelles fait l'objet, dans la note de l'éditeur, d'un commentaire succinct, strictement conforme à l'interprétation orthodoxe préalablement établie à l'époque. Prenons par exemple *Le Forgeron de l'épée*. Le conte historique qui comporte une dimension poétique et philosophique de la vengeance et de l'existence se voit réduit à un simple appel à la lutte révolutionnaire : « À l'époque où l'auteur écri[t] ce conte, la première guerre civile révolutionnaire v[ient] de débuter dans le Sud, tandis qu'au Nord, les militaristes massacrent cruellement les étudiants et les citoyens. Dans cette nouvelle, Lou Sin appelle les citoyens et les jeunes à poursuivre leurs luttes révolutionnaires et à se venger des réactionnaires³ ».

Les « guides de lecture » des œuvres traduites de Lu Xun rédigés sous forme de notes de l'éditeur ou mises sur le rabat de la couverture (c'est le cas par exemple des *Contes anciens sur un mode nouveau* publiés en 1978) ou sur la quatrième de couverture (*La véritable histoire de Ah Q* en 1973) sont censés orienter et éclairer les lecteurs. Ces courts messages adoptent souvent un ton péremptoire, relevant l'essentiel de l'œuvre luxunienne : l'art du réalisme et l'esprit combatif. Le cheminement de la pensée de Lu Xun est « syllogisé » suivant le principe de la lutte des classes dans les notes d'éditeur des trois volumes d'essais des *Œuvres choisies*. L'écrivain est tour à tour combattant contre les conventions et la moralité féodales, compagnon de route du Parti communiste et étendard de la littérature révolutionnaire. Le climat politique sélectionne rigoureusement, parmi plus de sept cents essais de Lu Xun qui offrent un vaste éventail de sujets, ceux qui correspondent le mieux aux intérêts idéologiques et politiques. En témoigne par exemple la note d'éditeur du troisième volume :

C'est parce que Lu Xun attaqua les injustices sociales et qu'il mena un combat inflexible contre les idées réactionnaires et retardataires dans les domaines politique et culturel que ses écrits sont d'une profondeur rare et que l'éventail de leurs sujets est aussi vaste. Ce volume ne contient pas tous les textes de cette période, il ne peut donc que donner un aperçu des multiples activités de Lu Xun. Au cours de ces années, il a, par exemple, écrit de nombreux articles sur la traduction, dont peu sont repris ici, leur transposition dans une autre langue s'avérant très

¹ Lou Sin, *Nouvelles Choisies*, Pâkin, Éditions en Langues étrangères, 1956, p. 219

² *Ibid.*

³ *Id.*, p. 6.

difficile¹.

La sélection privilégie les essais «au caractère révolutionnaire et politique » au détriment de ceux moins engagés, ce qui porte atteinte à une étude plus complète sur Lu Xun.

Cependant, il faut remarquer que, au lendemain même de la Révolution culturelle, des traductions des poèmes de Lu Xun apparaissent, bien que timidement, dans la revue *Littérature chinoise* qui, durant la période maoïste, privilégie évidemment ses essais polémiques. On peut déceler, par le virage du choix de textes à traduire, un tournant important dans la visée traductive de la revue, illustré par un entretien à l'occasion de la fondation de la Société d'étude de Lu Xun, publié dans le n°5 de la revue en 1980 : «La Société est une institution académique composée à la fois de professionnels et d'amateurs. Son but est de systématiser et de promouvoir l'approche scientifique ainsi que les recherches portant sur la vie et l'œuvre de Lu Xun. Ceci, bien entendu, en corrigeant les erreurs du passé² ». Les «erreurs du passé » font sans doute référence à la surpolitisation de Lu Xun et à la négligence de la valeur littéraire de ses œuvres. En effet, en 1979, le changement d'objectif de publication de la maison d'éditions étatique est clairement annoncé dans les documents officiels :

对外宣传的任务就是为了增进各国人民对我国的了解和友谊，为了创造有利于我国实现四个现代化的国际条件 [...] 要逐步改变国外长期把中国外文书看当做鼓动革命的政治宣传品的印象。过去外文图书的出版任务规定以政治理论为重点，大量出版了政治性小册子，浪费严重，现已明确今后出书方针以介绍中国基本情况为重点。³

[La tâche de la propagande extérieure est d'améliorer et de faire mieux connaître notre pays auprès des peuples des pays étrangers et d'augmenter notre amitié afin d'assurer des conditions internationales favorables à la réalisation des quatre modernités [...] Il faut évoluer progressivement de sorte à changer l'impression des étrangers qui ont considéré depuis très longtemps nos ouvrages comme de la propagande révolutionnaire. Dans le passé les Éditions en Langues étrangères ont mis l'accent sur la théorie politique et ont publié une abondance de brochures politiques, ce qui était un grand gaspillage. Dès maintenant, il faut préciser que le projet de publication repose sur la présentation générale de la Chine.]

Cette nouvelle visée traductive sera confirmée notamment par la diversité des choix d'écrivains et la création de collections à visée plus littéraire telles que la collection «Panda » et la collection «Classiques chinois ». Cette dernière, où figure le recueil de Lu Xun *Écrits de fausse liberté* est préfacée par Ren Jiyu 任继愈, historien, philosophe et chercheur en études religieuses :

La collection «Classiques chinois » a pour but de permettre à la culture chinoise de s'ouvrir sur le monde, et au monde de connaître la Chine réelle. Les Chinois désirent ardemment partager leurs trésors culturels avec le monde et contribuer au progrès du patrimoine mondial. C'est grâce au monde extérieur que nous nous sommes enrichis, c'est donc sincèrement que nous voulons lui rendre un cadeau spirituel⁴.

À en croire cette déclaration, la visée traductive des Éditions en Langues étrangères va de la propagande aux échanges littéraires. Tout semble différent de la période idéologisée. Tout,

¹ Lu Xun, *Œuvres choisies*, vol. III, op. cit., p. III-IV.

² «À propos de la Société d'étude de Lu Xun », *Littérature chinoise*, 1980, n°5, p. 108.

³ Zhou Dongyuan, Qi Wengong, op. cit., p. 470-471.

⁴ Ren Jiyu, «Préface à la collection "Classiques chinois » », Lu Xun, *Écrits de fausse liberté* op. cit., p. II.

sauf l'essentiel : la présentation de Lu Xun s'inscrit dans la même lignée officielle. Prenons le recueil d'essais *Écrits de fausse liberté* par exemple. Tout en mettant, sur la quatrième de couverture, la fameuse citation de Mao Zedong sur Lu Xun, les quelques mots de « guides de lecture » tiennent à insister sur la littérature de combat que l'écrivain mène contre « la classe politique du Guomindang et le monde des intellectuels asservis au parti majoritaire¹ » sans fournir d'ailleurs au lecteur le contexte historique. Le peu d'évolution de l'image de Lu Xun dans la traduction des Éditions en Langues étrangères nous incite à quelques réflexions. Malgré la grande émergence de nouvelles interprétations de Lu Xun dans une perspective intellectuelle et littéraire, les enjeux du pouvoir politique demeurent. La lecture officielle, bien qu'ayant connu une inflexion générale après la Révolution culturelle, reste bien vivace aujourd'hui encore. C'est à cet égard que Sebastian Veg émet l'hypothèse que, alors que Lu Xun est désormais arraché à l'hagiographie communiste, « le défi d'aujourd'hui est sans doute celui du nationalisme² ». À cause de son statut particulier et de la pluralité de son œuvre, Lu Xun ne peut plus, du moins à présent, être un écrivain comme les autres. C'est ce qu'illustre l'intérêt continu porté à l'écrivain par les chercheurs et traducteurs, même s'il a des fins différents.

¹ Lu Xun, *Écrits de fausse liberté* *op. cit.*, rabat de la quatrième de couverture.

² Sebastian Veg, « Note sur l'édition », in Lu Xun, *Cris*, *op. cit.*, p. 10.

3. Traduction et politique : Lu Xun à l'épreuve du courant et du contre-courant maoïste

Les Français prennent le relais de la traduction des œuvres de Lu Xun dans les années 1950. Il faut rappeler que le premier traducteur français, Paul Jamati, ne connaît pas la langue chinoise : c'est en s'appuyant sur la traduction anglaise qu'il réalise *La véritable histoire de Ah Q* en 1953. Plus tard, il sera rejoint dans la même entreprise par Daniel Hamiche : celui-ci fait publier *Essais choisis*, également à partir de la version anglaise des Éditions en Langues étrangères. En tant que traducteurs anglophones, Paul Jamati et Daniel Hamiche, certainement attirés par la Chine contemporaine, font la connaissance des œuvres de Lu Xun via la lecture des traductions anglaises. Leur travail de traduction indirecte s'explique avant tout par le manque d'intérêt du milieu des sinologues français pour la littérature chinoise moderne, comme nous l'avons évoqué dans la première partie. À cela s'ajoutent les intentions idéologiques et politiques des traducteurs qui se manifestent explicitement dans le paratexte des œuvres traduites.

Examinons en premier lieu les discours d'accompagnement de *La véritable histoire de Ah Q*. Même si Claude Roy, son préfacier, définit cette œuvre comme un « roman psychologique » dont l'« humanité ne [nous] paraît pas étrangère¹ », l'étude critique de Feng Xuefeng, mise en annexe au texte traduit, éclaire le lecteur avec une interprétation totalement autre : celle de rendre « politiquement correct » le chef-d'œuvre de Lu Xun. Celui-ci est, selon lui, « un essai politique d'une profonde signification et d'un contenu réaliste² ». Le récit est donc « une coupe anatomique de la vie rurale et [de] la lutte de[s] classe[s]³ » parce qu'il révèle « [l]es relations de classe du peuple de la campagne⁴ ».

Contrairement à Paul Jamati qui, en laissant le soin aux autres de rédiger les discours d'accompagnement, ne s'exprime aucunement sur la visée de traduction, Daniel Hamiche affirme longuement la sienne et se charge volontiers d'informer le lecteur français de façon la plus détaillée possible. Par rapport aux nouvelles et poèmes en prose qui sont traduits et retraduits dès les années 1920, les essais de Lu Xun demeurent relativement moins connus ; il est donc indéniable que la publication des *Essais choisis* contribue à combler ce manque. Malheureusement, la valeur de cette édition se voit plus ou moins réduite, étant donné que le point de départ de la traduction réside dans la récupération de l'écrivain par la Révolution culturelle : c'est même le fil rouge de l'appareil critique très abondant (comportant une introduction, une chronologie de Lu Xun et une longue annexe dont l'ensemble compte plus de deux cents pages). Tous les discours s'enchaînent autour de la glorification du « Grand

¹ Claude Roy, « Préface », in Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, traduction de Paul Jamati, *op. cit.*, p. 8-10.

² Feng Soueh Feng, « Sur "La véritable histoire de Ah Q" », in Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, *op. cit.*, p. 119.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*, p. 107.

Timonier », ce qui fait de l'œuvre de Lu Xun un simple point d'appui. Deux exemples particuliers peuvent justifier nos propos. Tout d'abord, dans l'introduction où nous comptons au moins vingt-huit citations de Mao Zedong (dont la plupart occupent jusqu'à une page entière), Daniel Hamiche retrace l'histoire de la lutte de deux courants qui « commenc[e] dès les années 1935-36, [et] ne connaîtra de dénouement qu'à l'occasion de la Révolution culturelle¹ » : une bonne ligne représentée par Mao Zedong et Lu Xun, et une mauvaise par Liu Shaoqi et Zhou Yang. Ensuite, en dressant la chronologie de la vie de Lu Xun, Daniel Hamiche y met en parallèle celle du parcours de Mao Zedong puisque, selon lui, « il est évident par la simple lecture des écrits de Lou Sin [...] que l'écrivain [a] profondément lu et assimilé les textes fondamentaux de Mao Tsé-toung car comment expliquer, sinon, sa parfaite identité de vue avec le principe du front uni du président Mao² » ? Cette assertion est renforcée par l'épais dossier annexé recueillant les conférences officielles prononcées à l'occasion du XXX^e anniversaire de la mort de Lu Xun à Pékin en 1966. L'une est réalisée par Xu Guangping, intitulée *La lumière de la pensée de Mao Tse-toung éclaire Lou Sin*. Dans ce climat politique sévère, la veuve de l'auteur atteste, non sans résignation, que : « [l']ordre auquel Lou Sin s'est soumis toute sa vie, c'est l'ordre du peuple révolutionnaire, du prolétariat, du Parti et du président Mao. Il a étudié assidûment et assimilé la ligne et la politique du Parti tracées par le camarade Mao Tsé-toung³ ». En effet, en Chine, à l'époque maoïste où « la politique l'emporte sur tout » (*zhengzhi yadao yiqie* 政治压倒一切), la littérature revêt malgré elle un rôle idéologique. En ce sens, la traduction des *Essais choisis*, semble être un lointain écho du maoïsme en hexagone.

À partir des années 1970, les sinologues français prennent la relève de la traduction des œuvres de Lu Xun. Michelle Loi est, sans conteste, la traductrice qui apporte la plus grande contribution à l'essor des traductions de Lu Xun durant les années 1970 et 1980. Depuis sa « rencontre » avec l'écrivain en 1971, elle ne ménage pas ses efforts pour l'introduire au public français. Ses travaux touchent quasiment tous les genres des travaux de l'écrivain. Parmi les raisons qui peuvent expliquer la passion intarissable de la traductrice, elle-même représentante du mouvement des intellectuels maoïstes, la plus importante est sans doute sa conviction politique.

Après son voyage de cinq semaines en Chine à la fin de l'année 1971, Michelle Loi manifeste son admiration pour la Chine de Mao : « Une Chine bien nourrie, sans mendiants,

¹ Daniel Hamiche, « 1936-1966 : Trente années de lutte entre deux lignes sur le front culturel », in Lou Sin, *Essais choisis*, tome 1, *op. cit.*, p. 19.

² *Id.*, p. 48.

³ Hsiu Kouang-ping, « La lumière de la pensée de Mao Tse-toung éclaire Lou Sin », in Lou Sin, *Essais choisis*, tome 2, *op. cit.*, p. 407. En fait, la seule fois que Lu Xun mentionne Mao Zedong, c'est dans un essai intitulé *Réponse à une lettre des trotskistes*, daté du 9 juin 1936. Lu Xun était gravement malade : pendant cette période il a même arrêté de tenir son journal intime. Cet essai, dont la fin porte la mention « dicté par Lu Xun et noté par O. V. », est en réalité écrit par Feng Xuefeng 冯雪峰 (O.V.), alors commissaire du Parti communiste chinois et fondateur de la Ligue des écrivains de gauche. Voir Hu Feng 胡风, « Lu Xun xiansheng 鲁迅先生 » [Monsieur Lu Xun], *Xinwenxue shiliao* 新文学史料 [Matériaux pour l'histoire de la Nouvelle Littérature], n°1, 1993, p. 6-38.

sans noctambules, sans opium. Une Chine lumineuse, sans ombres¹ ». C'est à l'issue de ce pèlerinage qu'elle s'engage à traduire Lu Xun qui est, selon elle, « le plus grand écrivain de la Chine actuelle² ». En effet, bien que Michelle Loi ne soit pas une « militante organisée³ », sa conviction maoïste influe grandement sur ses recherches luxuniennes, à tel point que sa visée traductive est longtemps restée dans le registre idéologique. À la question « pourquoi lire Lu Xun », elle répond :

D'abord, c'est la meilleure façon de se familiariser avec une période de l'histoire chinoise qui est particulièrement importante puisqu'elle est celle de la montée révolutionnaire. Ensuite la richesse de la pensée, la profondeur des analyses font de la lecture de Luxun une éducation politique de haut niveau qui reste parfaitement valable. Ses œuvres écrites pour le service de la révolution et des masses continuent à les servir parce qu'elles ont su dégager les lois historiques permanentes de toute société. Enfin elles restent le meilleur exemple d'un bon style de combat révolutionnaire, qui trouve toujours la forme appropriée à la lutte, et force le passage de la vérité. Parce que les lecteurs auxquels je m'adresse ne peuvent pas devenir du jour au lendemain des familiers de Luxun, je voudrais essayer de montrer ici la justesse de cette position, non pas seulement pour des lecteurs chinois, mais surtout ou d'abord pour des lecteurs français⁴.

Il est indéniable que, du fait de la volonté révolutionnaire clairement annoncée de Michelle Loi, ses traductions des œuvres de Lu Xun se voient investies d'un rôle politique. En témoignent tout d'abord la sélection des textes à traduire. Les essais constituent un choix de prédilection pour Michelle Loi : parmi les onze ouvrages qu'elle traduit de Lu Xun, sept sont des recueils d'essais ou des anthologies dans lesquelles les essais occupent une place privilégiée. Ainsi elle se confie aux journalistes du *Quotidien du peuple* (*Renmin ribao* 人民日报) : « [j]e préfère ses essais, ce sont des œuvres merveilleuses⁵ ». Cependant, plutôt que de faire apprécier la valeur littéraire des essais de Lu Xun, Michelle Loi s'applique davantage à explorer leur dimension idéologique. Dans *Les essais de Luxun*, une intervention prononcée à la soirée commémorative du centenaire de la naissance de l'auteur, elle déclare :

Cette « littérature non littéraire », pour laquelle Luxun un jour abandonne l'autre — à l'exception des poèmes classiques jaillis ici et là comme des incantations de courage et de tendresse dans la fureur et la douleur — ces « javelines », comme il disait, qui ont transpercé et démonté tant de cavaliers qui se croyaient bons, et dont certains se pensaient justes, ces « petites choses » d'un genre si peu traditionnel qu'elles « ne ressemblaient à rien », constituent cependant les trois quarts de l'œuvre de Luxun ; c'est par elles qu'il a agi sur son temps, par elles qu'il peut encore agir aujourd'hui sur le nôtre, au service des mêmes idées qui n'ont pas achevé de triompher, il s'en faut de beaucoup⁶.

Force est de constater que Michelle Loi fait ici preuve de « pragmatisme politique », lequel

¹ Roger Levy, « Compte rendu de Michelle Loi. *L'intelligence au pouvoir. Un monde nouveau : la Chine* », *Politique étrangère*, 1973, vol. 38, n°3, p. 389.

² Michelle Loi, *L'intelligence au pouvoir : un monde nouveau : la Chine*, Paris, François Maspero, collection « Cahiers libres », 1973, p. 94.

³ Voir Annexe III, 1 : enquête avec Joël Bellassen.

⁴ Michelle Loi, « Lire Luxun », *Tel Quel*, n°53, 1973, p. 56.

⁵ Ma Weimin 马为民, Wang Yanfen 王彦芬, « 她同鲁迅研究结下不解之缘——访法国米歇尔·鲁阿教授 Ta tong Lu Xun yanjiu jixia bujiezhijuan——fang faguo Mixie'er Lu'A jiaoshou » [Elle est accrochée aux études de Lu Xun — interview avec la professeure Michelle Loi], *Renmin ribao* 人民日报 [*Quotidien du peuple*], 14/10/1986, p. 7.

⁶ Michelle Loi, « Les essais de Luxun », in Michelle Loi (dir.), *Quelques pages pour Luxun 1881-1936 II*, op. cit., p. 41.

constitue le point de départ de ses activités traductives. Elle le proclame dès sa première traduction de l'écrivain dans la préface de l'anthologie *Un combattant comme ça* :

Toute la vie de Luxun est là toute l'histoire de son combat, et de cette lutte opiniâtre qui dure encore autour de son nom, comme si [...] il n'en finissait pas de mobiliser les vivants. C'est cette actualité de Luxun si brûlante que les plus grands problèmes d'aujourd'hui s'éclairent maintes fois de ce qu'il en a dit, cette présence de Luxun dans l'enthousiasme et l'assiduité de la jeunesse chinoise actuelle, cette grandeur d'intellectuel exemplaire au service de la révolution, qu'il me semble urgent de ne pas laisser aux seuls Chinois : nous en avons bien plus grand besoin qu'eux¹.

Sur la quatrième de couverture du recueil d'essais *Pamphlets et libelles* figure la remarque de Louis Althusser. Celui-ci considère ces essais comme les meilleurs pamphlets de Lu Xun, qui « nous donnent sur les intellectuels et les mœurs de la Chine d'hier (et les combats en cours dans la Chine depuis la révolution) des vues saisissantes² ». En mettant Lu Xun au cœur des luttes politiques et du développement de la force prolétarienne, Michelle Loi s'efforce, au détriment parfois de la réalité historique, de transformer l'écrivain Lu Xun en un combattant dévoué qui suit scrupuleusement le « Grand Timonier ». Sans doute, la traductrice se veut elle-même « une combattante comme ça » et pour ce faire, elle s'acharne à propager l'« esprit révolutionnaire » de Lu Xun en France. Cette visée traductive, qui lui vaut d'être l'« exégète officiel » de l'auteur en France, se voit confirmée dans chacune de ses publications des traductions de Lu Xun, à l'exception de *Cris*, traduits par quatre membres du « Groupe Luxun » et publiés en 1995. La traductrice a tendance à interpréter l'œuvre de Lu Xun dans le cadre idéologique, conformément au commentaire de Mao Zedong à propos de l'écrivain. Une telle visée politique s'observe clairement à travers les paratextes des traductions. Les discours d'accompagnement, tels que les préfaces de la traductrice, les dédicaces, les épigraphes, les résumés succincts sur la quatrième de couverture ainsi que les notes de traduction, sont parsemés de citations de Mao Zedong, extraits la plupart du temps du *Petit livre rouge*, et sont émaillés de propagande idéologique du Parti communiste chinois, de « briques, blocs de stéréotypes et Doxa³ » selon les termes de Roland Barthes, lequel est parti en Chine en pleine campagne politique. L'enjeu du paratexte est considérable : il propose au lecteur le mode d'emploi immédiat de l'ouvrage et, en l'occurrence, le conduit à une interprétation conforme à celle de la traductrice. Ici, nous nous limitons à jeter un bref coup d'œil sur la couverture, l'un des aspects paratextuels les plus intéressants dans la mesure où c'est le « premier contact du lecteur étranger avec l'objet-œuvre⁴ ».

La couverture comporte, *a priori*, trois références élémentaires : le nom d'auteur, le nom de traducteur (facultatif) et le titre (le titre traduit, et le titre original dans certains cas particuliers). En général, la conception de la couverture est censée donner une première impression générale

¹ Michelle Loi, « Préface », in Luxun, *Un combattant comme ça*, op. cit., p. 9.

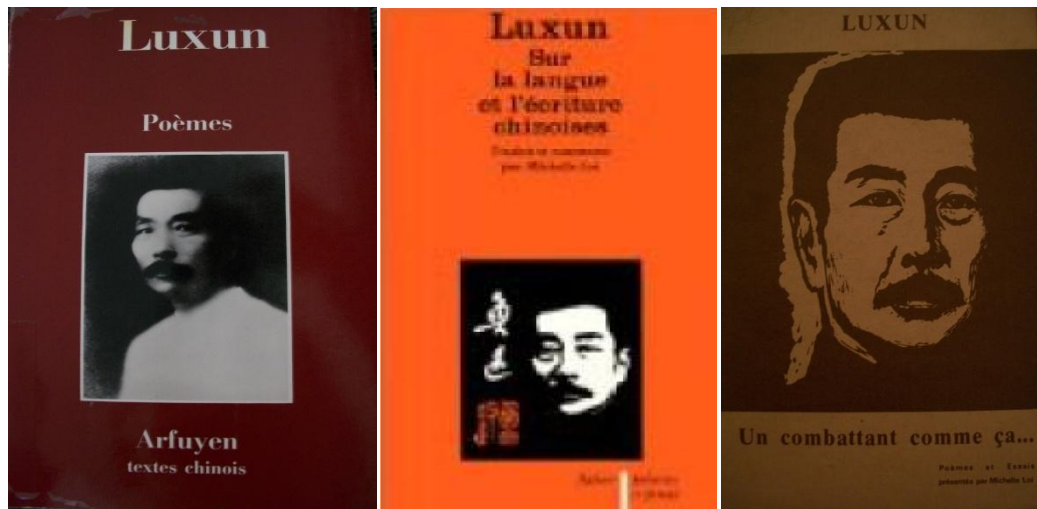
² Luxun, *Pamphlets et libelles* (1925-1936), op. cit., quatrième de couverture.

³ Roland Barthes, *Carnets du voyage en Chine*, édition établie, présentée et annotée par Anne Herschberg Pierrot, Paris, Christian Bourgois, 2009, p. 33-34.

⁴ Danielle Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, op. cit., p. 22.

de l'œuvre ou de l'auteur concerné. Elle permet d'apercevoir à la fois l'intention du traducteur et de l'éditeur, puisqu' « un livre est une marchandise et les stratégies de vente peuvent flatter un horizon d'attente figé dans des représentations qui exploitent des topoï culturels¹ ». À part les couvertures conçues en fonction des normes des collections dans lesquelles les œuvres sont publiées², les traductions réalisées et dirigées par Michelle Loi comprennent deux sortes d'illustrations sur la couverture : celle du portrait de l'écrivain et celle empreinte d'idéologie.

Le portrait de l'écrivain, photographié³ ou esquissé⁴, figure sur la couverture de trois œuvres traduites ci-dessous :



Le traducteur (ou l'éditeur) souhaite donner au lecteur une image « représentative » ou « officielle » de l'écrivain. Traductrice du poème *Vers satiriques de soi-même* de Lu Xun, Michelle Loi choisit de manière délibérée une image qui correspond aux vers devenus très connus dû à l'interprétation de Mao Zedong : « Le sourcil froncé je défie mille doigts pointés sur moi⁵ ». Quasi hiératiques, les portraits en couverture occultent une approche simple de l'écrivain, dont fait preuve le vers parallèle : « Le front baissé, je me fais le buffle de l'enfant⁶ ». Le portrait choisi produit un effet fort du point de vue iconographique : il sollicite une auto-interprétation immédiate de la part du lecteur et une impression préalable par rapport à l'œuvre elle-même. Le lecteur non informé est susceptible, face au portrait imposant de Lu Xun,

¹ *Id.*, p. 20.

² Par exemple : *Pamphlets et libelles* ; *Voilà ce que je lui ai fait* ; *Cris*.

³ Nous donnons ici quelques exemples : *Sur la langue et l'écriture chinoises*, traduction de Michelle Loi, Paris, Aubier-Montaigne, collection « Présence et pensée », 1979 ; *Poèmes*, traduction de Michelle Loi, Paris, Arfuyen, collection « Arfuyen-Cahier », 1985.

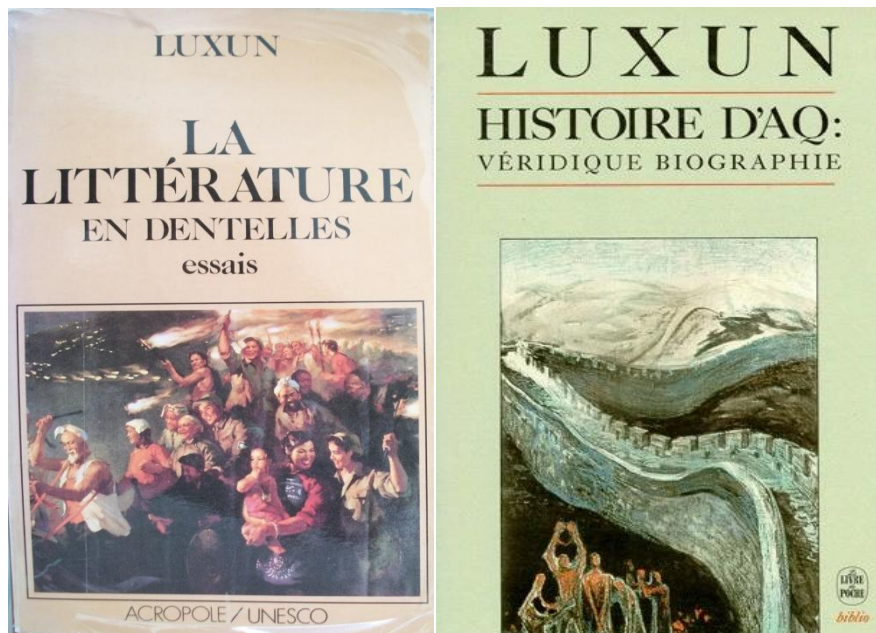
⁴ *Un combattant comme ça*, trad. par Michelle Loi et Martine Valette-Hénery, Éditions du Centenaire, Paris, 1973.

⁵ Luxun, *Vers satiriques de soi-même*, in François Jullien, *Cahiers Luxun 1 : Fonctions d'un classique Luxun dans la Chine contemporaine 1975-1977*, op. cit., p. 50 : 横眉冷对千夫指.

⁶ *Ibid.* 俯首甘为孺子牛. Il faut savoir que la célébrité de ces deux vers (voir note 29) est en partie vouée à l'interprétation intentionnelle de Mao Zedong selon qui « les mille doigts » désignent « les ennemis réactionnaires » et « le buffle » indique « la masse prolétarienne ». Or, l'intention d'origine de Lu Xun est d'exprimer l'amour pour son fils en faisant clairement allusion à une anecdote dans le *Commentaire de Zuo* (*Zuozhuan* 左传, le principal commentaire des *Annales des Printemps et des Automnes*) où l'empereur du pays Qi dorlote tellement son fils que quand il joue avec lui, il se fait volontiers buffle pour que son fils puisse s'entraîner.

d'associer l'écrivain à un esprit combattant et à un homme qui ne pardonne rien.

Dans un second temps, nous examinons les couvertures illustrées de deux autres œuvres traduites : *La littérature en dentelles* publiée en 1987 et *Histoire d'A Q : vérité biologique* en 1989.



Il n'est peut-être pas inutile d'indiquer que la couverture de cette dernière est sans nul doute conçue d'après un court essai de l'auteur *La Grande muraille*. L'illustration se compose de deux parties distinctes : la grande muraille « sublime et maudite¹ », symbole de l'oppression millénaire sur le peuple, s'étend à l'infini et occupe de façon écrasante l'image ; au pied de laquelle se recroquevillent une masse d'esclaves, fers aux mains et aux pieds, « entourés de toutes parts d'une Grande muraille² ». Mais l'un d'entre eux, bras levés, est prêt à s'insurger contre les oppresseurs. La couverture de *La littérature en dentelles* est illustrée par une image nommée *La Longue Marche*, rendant hommage de façon ostensible à l'ultime triomphe du Parti communiste contre l'encerclement du Guomindang. De plus, la traductrice ne manque pas d'indiquer dans la quatrième de couverture que c'est « la lucidité cruelle qui fait de Luxun le seul penseur à avoir traversé le temps, de la Longue Marche à l'après Mao ».

Ces couvertures reflètent de manière flagrante l'idéologie de l'époque, de sorte que les œuvres traduites prennent le risque de passer pour des ouvrages de propagande. Rappelons que Lu Xun lui-même se montre assez critique vis-à-vis d'une revue ayant le même genre de couverture : « C'est une sorte de revue qui a en couverture un jeune soldat à cheval. Depuis toujours, j'ai un préjugé : je lis rarement des revues ayant en couverture un soldat à cheval ou un

¹ Luxun, « La Grande muraille », *Sous le dais fleuri. Les luttes idéologiques en Chine durant l'année 1925*, op. cit., p. 134.

² Ibid.

prolétaire avec une houe en fer aux mains, car je me doute qu'elles sont de la propagande¹ ».

On est en droit de constater que le bref aperçu de ce paratexte révèle l'intention politique de Michelle Loi. C'est sans doute son engagement actif au sein des mouvements maoïstes qui l'a conduite à s'intéresser à Lu Xun². Cependant, il ne faut pas nier l'enthousiasme véritable que la traductrice éprouve à l'égard de l'écrivain. En effet, non seulement elle consacre tous ses efforts à faire connaître Lu Xun en France, mais son enthousiasme est loin d'être une fantaisie éphémère, puisqu'elle mènera son entreprise de traduction jusqu'aux dernières années de la vie. En 1996, en préfaçant l'ouvrage *Le monde de Lu Xun* (*Lu Xun zhi shijie* 鲁迅之世界), Michelle Loi jette un regard rétrospectif sur son travail et clame sa sincère admiration pour l'auteur :

Je n'ai jamais rencontré Luxun et je le regrette amèrement. J'aurais pu, à peine plus âgée que son fils, Zhou Haiying. J'aurais pu, mais la première fois que je me rendis en Chine, Luxun avait quitté ce monde depuis trente-cinq ans. J'avais commencé, pour des recherches universitaires, à lire et à traduire des poètes chinois de langue moderne, et c'est là que je l'avais rencontré non seulement comme poète, comme fondateur de la littérature chinoise moderne, mais comme le combattant qui en avait fait son arme au sein du « Mouvement du 4 mai » (1919), engagé corps et âme contre les idées et les habitudes de la vieille Chine, contre l'oppression hypocrite de sa vieille morale « mangeuse d'hommes » — bref, désireux de démolir « la boutique à Confucius ». Nous étions en 1971 et, selon l'expression que beaucoup de ses amis plus jeunes employèrent après la mort de Luxun, « mon cœur battit à l'unisson du sien³ ».

À la fin de la Révolution culturelle, elle continue, « presque toute seule », à faire connaître Lu Xun en France. En 1979, dans une lettre adressée à Lin Zhihao, auteur de *La Vie de Lu Xun*, la traductrice confie ses doutes face aux mutations politiques en Chine post-maoïste : « [d]e plus en plus, j'ai bien peur que moi et ma contribution ne seront appréciées en Chine. Ici en France, là-bas en Chine, je ressens, moi aussi, la solitude⁴ ». Il convient de rappeler que, dans les années 1980 et 1990, Michelle Loi co-traduit deux romans de Zhang Xianliang 张贤亮⁵ qui décrivent la persécution physique et mentale des intellectuels pendant la Révolution culturelle. Est-ce un signe de ses doutes inavoués sur sa fervente admiration de la Révolution culturelle ?

D'après les témoignages que nous avons recueillis auprès d'anciens membres du « Groupe Luxun », il semble qu'ils ne partagent pas tous la conviction politique de Michelle Loi, bien que travaillant à l'époque sous la direction de celle-ci. L'œuvre de Lu Xun les attire pour des raisons

¹ Lu Xun, « Zenme xie 怎么写 » [Comment écrire], *LXQJ*, vol. VIII, p. 455 : 这是一种期刊，封面上画着一个骑马的少年士兵。我一向有一种偏见，凡书面上画着这样的兵士和手捏铁锄的农工的刊物，是不大去涉略的，因为我总疑心它是宣传品。

² Lors de sa rencontre avec Guo Moruo en 1971, le poète lui a conseillé de traduire les œuvres de Lu Xun, lui disant que « le plus important, c'est de traduire et d'étudier les œuvres de Lu Xun car il est difficile de connaître l'évolution de la Chine moderne sans connaître l'œuvre de Lu Xun ». Voir Ma Weimin, Wang Yanfen, *op. cit.*, p. 7.

³ Michelle Loi, « Qiu Sha Wang Weijun *Lu Xun zhi shijie quanji xu* 裘沙王伟君《鲁迅之世界全集》序 » [Préface au *Monde de Lu Xun* de Qiu Sha et Wang Weijun], traduit par Gu Yilin, *Lu Xun yanjiu yuekan* 鲁迅研究月刊 [*Revue mensuelle des études sur Lu Xun*], 1996, n° 1, p. 64. Nous citons ici l'original trouvé dans Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque municipale de Lyon.

⁴ Lettre de Michelle Loi adressée à Lin Zhihao. Annexe VI.

⁵ Zhang Xianliang 张贤亮, *La moitié de l'homme, c'est la femme*, traduit du chinois par Yang Yuanliang, avec la collaboration de Michelle Loi, Paris, Belfond, 1987, réédité en 2004 ; *La mort est une habitude*, traduit du chinois par An Mingshan et Michelle Loi, Paris, Belfond, 1994, réédité en 2004.

différentes : Jacques Meunier apprécie notamment « l'esprit critique de l'écrivain¹ » et Joë Bellassen préfère en particulier « les nouvelles de Luxun² ». Les propos de Chantal Seguy expliquent le mieux la diversité des positions de traduction des membres du « Groupe Luxun » : « [i]l me semble que l'on ne peut voir uniquement sous un angle politique aussi spécifique l'intérêt que présente l'œuvre de Lu Xun³ ». Même si leur visée n'est pas déclarée à titre individuel et que rares sont ceux qui font entendre leur propre voix sur la traduction des œuvres de Lu Xun, les traducteurs travaillent ensemble par l'intérêt commun porté à Lu Xun et à la littérature chinoise. À ce propos, la lettre adressée à Michelle Loi et datée du 11 mai 1984 par Liu Fang, traductrice au sein du « Groupe Luxun », peut être une illustration intéressante. Ainsi, elle écrit : « [j]'ai entendu dire que vous avez un grand projet, celui de traduire les œuvres complètes de Lu Xun et que vous êtes en train d'organiser votre groupe de traduction. Si telle est la situation, je tiens à vous demander la permission de travailler sous votre direction, pour traduire ou confronter, et pour apprendre auprès de vous. En tant que votre élève et votre assistante, je pourrai, j'en suis sûre, vous apporter mes humbles contributions à votre cause sacrée : la présentation à vos compatriotes du grand maître de lettres Lu Xun, la gloire de ma patrie⁴. »

Pris dans le courant politique, plusieurs traducteurs, dont Paul Jamati, Daniel Hamiche et Michelle Loi, effectuent la traduction des œuvres de Lu Xun avec une visée idéologique. Cependant, bien qu'il soit influent en France, le courant maoïste, même à son point culminant, ne fait pas l'unanimité chez tous les traducteurs. Dans les années 1970, Pierre Ryckmans, par exemple, invite les Français « à la recherche du vrai Lu Xun⁵ » dans sa traduction et aussi suite aux polémiques avec Michelle Loi autour de l'écrivain. Rappelons d'abord que Daniel Hamiche lance, aux côtés de Michelle Loi, une violente attaque contre Pierre Ryckmans, qui, dans l'introduction de *La Mauvaise Herbe*, insiste sur le nihilisme de Lu Xun. Les agressions haineuses s'imposent dès l'exergue où il introduit deux citations : celle de Pierre Ryckmans, tirée d'*Ombres chinoises*, entendant démasquer « la laideur et la tristesse du cancer maoïste⁶ » dans la Chine actuelle ; et celle de Lu Xun, extraite de l'*Impression improvisée* (Zagan 杂感) : « il faut des hommes qui s'intéressent à aujourd'hui pour habiter la terre d'aujourd'hui⁷ ». De l'apparente opposition des deux citations tronquées, Daniel Hamiche tire la conclusion suivante à propos de l'interprétation des œuvres de Lu Xun par Pierre Ryckmans : « ignor[ant] obstinément l'histoire de la Chine nouvelle, Simon-Pierre ne fait que "soulever des pierres pour

¹ Voir Annexe III, 4 : entretien avec Jacques Meunier.

² Voir Annexe III, 1 : enquête avec Joë Bellassen.

³ Voir Annexe III, 6 : enquête avec Chantal Seguy.

⁴ Lettre de Liu Fang adressée à Michelle Loi, Annexe VIII.

⁵ Pierre Ryckmans, « À la recherche du vrai Lu Xun », Séance mensuelle de la Société asiatique du 11 février 1977, *Journal Asiatique*, publié par la société asiatique, 1977, tome CCLXV, p. 493.

⁶ Lou Sin, *Essais choisis*, tome 1, *op. cit.*, p. 17.

⁷ *Ibid.*

se les laisser retomber sur les pieds”, comme disent souvent les Chinois d’aujourd’hui¹ ».

Auteur des *Habits neufs du Président Mao*, Pierre Ryckmans « s’est fait un nom en dénonçant, le premier, le système totalitaire de la Chine communiste et la manipulation maoïste en particulier² ». Il manifeste également un grand intérêt pour les œuvres de Lu Xun, écrivain rebelle à tous les pouvoirs. Nous remarquons que non seulement il choisit un poème autographe de Lu Xun pour illustrer la couverture des *Essais sur la Chine*, recueil complet de ses écrits portant notamment sur la Chine de Mao, mais les citations empruntées à Lu Xun sont récurrentes tout au long de ces essais. Pierre Ryckmans lui-même s’en justifie non sans humour : « On ne s’étonnera pas de trouver de nombreuses citations de Lu Xun tout au long de mon petit livre. Le président Mao qui l’a consacré comme le maître à penser de la Chine contemporaine, estime que son œuvre est restée d’une brûlante actualité. Je viens de la relire en entier, et je suis du même avis³ ». La critique vis-à-vis du binôme « maoïste/Lu Xun » pourrait être résumée dans un autre dicton chinois, pour répondre à la raillerie piquante de Daniel Hamiche : « [q]ue se passera-t-il si l’on jette ta lance sur ton bouclier⁴ » ?

Son interprétation de Lu Xun, diamétralement opposée à celle de Michelle Loi, suscite les critiques immédiates de cette dernière, d’autant plus qu’il estime que « les nombreux articles de M. Loi [...] reposent sur une information trop approximative et fantaisiste⁵ ». En 1975, Michelle Loi fait paraître, dans la revue *Théorie et politique*, un article intitulé « Escroqueries et mandarinades⁶ », où elle défend l’image « communiste » de Lu Xun. Elle publie, la même année, un long libelle intitulé *Pour Luxun (Lou Sin) Réponse à Pierre Ryckmans (Simon Leys)*⁷ dans lequel elle réfute la falsification de Pierre Ryckmans et attaque plus féroce la malveillance du « pédant réactionnaire⁸ » envers la Chine communiste. Pierre Ryckmans affronte l’attaque dans *L’oie et sa farce*, un essai satirique mis en annexe de son recueil d’essais *Images brisées*. Il y met en cause non seulement la compétence sinologique de Michelle Loi, « exaltée et brûlante pour sa religion maoïste du feu des néophytes⁹ », mais aussi sa vision politisée et simpliste de l’auteur. Selon lui, « l’intérêt de la brave dame pour Lu Xun ne date que de d’après la “Révolution culturelle”, c’est-à-dire que l’éventail de ses sources, déjà fort limité par la difficulté qu’elle

¹ Daniel Hamiche, « 1936-1966 : Trente années de lutte entre deux lignes sur le front culturel », in Lou Sin, *Essais choisis*, tome I, *op. cit.*, p. 46, note 1.

² Philippe Paquet, *Le Grand Tisonnier, Textyles*, n° 34, Revue des lettres belges de langue française, Simon Leys, Dossier dirigé par Pierre Piret, Edition Le Cri, 2008, p.13.

³ Simon Leys, *Essais sur la Chine*, *op. cit.*, p. 233, note 1.

⁴ Le dicton provient d’une anecdote dans le *Hanfei zi* 韓非子 : Un marchand ambulant colporte des boucliers et des lances. Un jour, il dit aux passants : « Regardez mes boucliers ! Ils sont les plus solides que vous puissiez trouver. Réalisés dans le matériau le plus durable, rien ne peut les percer ». Ensuite, il ramasse une lance et se vante : « Regardez cette lance ! C’est la plus puissante que vous puissiez trouver. Faite de la matière la plus dure, elle peut percer n’importe quoi. Voyez par vous-même ! » Un témoin vient vers le vendeur de rue et lui demande : « Dis, que se passera-t-il si l’on jette ta lance sur ton bouclier ? »

⁵ Pierre Ryckmans, « Éléments de bibliographie », in Lu Xun, *La mauvaise herbe*, *op. cit.*, p. 128.

⁶ Michelle Loi, « Escroquerie et mandarinades », *Théorie et politique*, n° 5, 1975, p. 103-116.

⁷ Michelle Loi, *Pour Luxun (Lousin). Réponse à Pierre Ryckmans (Simon Leys)*, Lausanne, Alfred Eibel, collection « Brochures », 1975.

⁸ *Id.*, p. 9.

⁹ Simon Leys, « L’oie et sa farce », *Essais sur la Chine*, *op. cit.*, p. 544.

éprouve à déchiffrer le chinois, se trouve réduit plus encore par les manipulations, les coupes sombres, la censure et le travail de réécriture auxquels ces sources ont été soumises depuis la maoïsation intégrale de la vie intellectuelle chinoise¹ ». La virulence de la polémique, plus guidée par les sentiments personnels que fondée sur les documents, témoigne de la violence des affrontements idéologiques des intellectuels à cette époque.

Si Pierre Ryckmans retraduit *La Mauvaise Herbe* en 1975, seulement deux ans après la première traduction réalisée par Michelle Loi et Martine Vallette-Hénery, c'est qu'il vise à mettre à nu les récupérations politiques de l'écrivain par le Parti communiste chinois et par les exégètes maoïstes en Occident. À travers la traduction de l'œuvre de l'écrivain, il entend faire découvrir aux lecteurs français la complexité de Lu Xun qui, selon lui, « récus[e] toujours avec véhémence le rôle de messie dont ses admirateurs naïfs ou roublards cherch[ent] à l'affubler » et « apparaît dès qu'on se donne la peine de le lire (ce que ses dévots professionnels se gardent de faire) comme un esprit d'une déconcertante ambiguïté² ». D'emblée, les couvertures des deux traductions constituent un révélateur des interprétations divergentes. Sur la couverture d'*Un combattant comme ça* (où sont recueillis les textes des *Herbes sauvages*), Michelle Loi choisit un portrait esquissé de l'écrivain et, sur les frontispices, la traductrice met en exergue une citation de Lu Xun en lettres capitales et dans le style du « petit livre rouge » : « Pour vivre il faut tuer ; pour aimer il faut haïr ; il faut vivre et aimer pour écrire ». L'axiome luxunien est suivi d'une photo « officielle » de l'écrivain, assortie du commentaire de Mao Zedong : « Lou Sin, grand écrivain, grand penseur et grand révolutionnaire ». En revanche, sur la couverture de *La mauvaise herbe* traduit par Pierre Ryckmans figure l'inscription de quatre vers d'un poème de Li He 李贺 (poète de la dynastie des Tang), calligraphiés par Lu Xun lui-même :

南山何其悲，鬼雨洒空草。
长安夜半秋，风前几人老。

[Que la Montagne du Sud est triste ! La pluie fantomatique tombe sur les herbes sauvages.
Dans un tel minuit d'automne à Chang'an, combien de morts seront emportés par le vent³ ?]

L'image sinistre du poème correspond à la citation de Lu Xun transcrite sur la quatrième de couverture :

Il serait plus difficile encore de me prendre pour un guide, car moi-même, je ne sais quel chemin suivre. [...] Je ne vois avec certitude que le point d'aboutissement de notre itinéraire : la tombe. Mais ceci, tout un chacun le perçoit aussi clairement que moi, nul besoin d'un guide pour y parvenir. Le problème est : quel itinéraire suivre d'ici à là ? Il n'y a pas qu'une route, et pour ma part j'ignore laquelle est la bonne : aujourd'hui encore, je la cherche toujours. Mais tandis que je poursuis cette quête, ma seule crainte est que ceux qui ont pris goût aux fruits de mon jardin, ne s'empoisonnent en goûtant à mes fruits encore verts ; en même temps, j'aurais horreur que mes écrits ne deviennent comme ces prétendus « hommes de bien » : des sortes de monuments respectables.

¹ *Id.*, p. 549.

² Simon Leys, « Le feu sous la glace : Lu Xun », *La forêt en feu : Essais sur la culture et la politique chinoises*, *op. cit.*, p. 85.

³ La traduction est de nous.

Il est également intéressant de souligner les façons de traduire le titre du recueil de poèmes en prose *Yecao* 野草, rendu par Michelle Loi en *Herbes sauvages* et par Pierre Ryckmans en *La Mauvaise herbe*. Du point de vue sémantique, les deux traductions semblent correctes car elles peuvent être considérées comme synonymes des « herbes folles ». Cependant, l'emploi des différentes épithètes révèle différentes interprétations de l'œuvre de Lu Xun. L'adjectif « sauvage » renvoie à quelque chose d'indomptable et de rebelle qui subsiste en dépit de toute répression. Michelle Loi s'explique ainsi : « Les “herbes sauvages” ce sont les révolutionnaires des époques sans révolution possible, dont toute la grandeur est faite de patience, de ténacité à survivre simplement, d'aptitude à garder et transmettre l'espoir. Ce sont les écrivains des temps d'oppression et de misère, qui, tout modestes et tout discrets qu'ils soient, aident les hommes de leur temps à survivre pour des jours meilleurs ¹ ». Pour Michelle Loi, Lu Xun est « un combattant comme ça » qui lutte pour l'espoir.

L'interprétation de Pierre Ryckmans est toute autre. L'adjectif « mauvaise » laisse voir quelque chose qui dérange et embarrasse. Lu Xun est un esprit indépendant, un écrivain qui « dérange » et dérangerait toutes les autorités, y compris celle du Parti communiste dont il était proche. Dans la longue introduction du traducteur intitulée « *La Mauvaise herbe* de Lu Xun dans les plates-bandes officielles », Lu Xun est également décrit comme un combattant, celui qui lutte, non pas *pour* l'espoir, mais *contre* le désespoir. Pierre Ryckmans cite la confession de l'écrivain dans une lettre à Xu Guangping le 18 mars 1925, l'époque où il composait *La mauvaise herbe* : « mon œuvre est trop sombre car il me semble toujours que ce sont les ténèbres et le néant qui constituent la vraie réalité ; mais contre cette réalité je m'obstine à opposer une résistance désespérée, ce qui m'amène alors à adopter un ton arbitraire et strident ² ».

On ne saurait trop insister sur l'influence de l'idéologie et de la politique sur la traduction de Lu Xun dans la seconde moitié du XX^e siècle. Si dans la traduction de Lu Xun menée par Michelle Loi, nous reconnaissons le rôle primordial de la politique, la traduction de Pierre Ryckmans qui vise à dénoncer la récupération politique de Lu Xun est revêtue également d'une dimension politique ; même la « dépolitisation » de Lu Xun, le « retour » sur le texte lui-même de l'écrivain n'est pas sans rapport avec le changement de climat politique, celui de la fin de la maoïsation en Chine et en France.

¹ Michelle Loi, *Roseaux sur le mur : les poètes occidentalistes chinois 1919-1949*, op. cit., p. 97.

² Cité dans Pierre Ryckmans, « *La mauvaise herbe* de Lu Xun dans les plates-bandes officielles », op. cit., p. 33.

4. Sortir la lecture de Lu Xun du prisme idéologique

Bien que la traduction des œuvres de Lu Xun soit longtemps influencée par la politique, tous les traducteurs français ne lisent pas l'auteur au seul prisme des idéologies. Ils y perçoivent des valeurs très diverses et définissent différentes visées traductives, parmi lesquelles nous distinguons : les traductions à visée culturelle qui, à l'appui de l'œuvre de Lu Xun, se proposent de présenter les « mœurs » des Chinois ou l'aspect de la société chinoise ; les traductions inscrites dans le cadre des études littéraires ; les traductions conçues à des fins pédagogiques. La catégorisation n'est qu'approximative car, comme nous l'avons déjà aperçu, il est courant que les intentions traductives s'entrecroisent plus ou moins. C'est le cas par exemple du travail de Charles Bisotto, *Brève histoire du roman chinois*. Ouvrage de référence pour les études sur la fiction chinoise, la traduction est, comme l'indique la quatrième de couverture, « indispensable aux étudiants¹ ».

Leurs travaux permettent de découvrir les multiples intérêts que présente l'œuvre de Lu Xun, dont la dimension culturelle. Par exemple, deux essais de Lu Xun constituent un témoignage sur l'histoire de la ville de Shanghai dans l'anthologie *Shanghai 1920-1940*. La traductrice Emmanuelle Péchenart dévoile ainsi sa visée traductive : « [c]'est de cette ville-là que parlent les récits réunis ici : ce recueil de textes a été constitué pour que s'y lise une certaine image de Shanghai dans la première moitié du siècle. On y reste dans l'ensemble à l'écart des palaces et des tripots, bien que les échos d'une ville aussi bruyante arrivent jusqu'au fond des *longtang*² ». Aussi y a-t-il lieu de rappeler ici l'*Anthologie du fantastique*, un recueil qui « réunit et confronte pour la première fois les récits fantastiques de terreur issus des différents pays du monde³ ». Y est inclu un récit historique de Lu Xun *Les épées*, traduit par Li Zhihua et compilé avec d'autres textes par Roger Caillois dans une perspective interculturelle et comparatiste : « [p]resque tous les recueils qui existent se bornent au domaine anglo-saxon. Certains insèrent timidement de rares récits français ou allemands, toujours les mêmes d'ailleurs. [...] Les textes chinois, japonais, vietnamiens, que j'ai retenus sont traduits ici pour la première fois dans une langue occidentale⁴ », ajoute-t-il, « en Chine et au Japon, les récits de terreur [...] mettent en scène des spectres et des vampires, non des gnomes ou des fées. Je vois là une différence capitale, à tel point que je me demande si pareil contraste n'aide pas à préciser les limites propres du fantastique⁵ ».

Nous souhaitons apporter une attention particulière aux travaux de Martine Vallette-Hénery, François Jullien et Sebastian Veg. Martine Vallette-Hénery est le premier traducteur

¹ Lu Xun, *Brève histoire du roman chinois*, op. cit., quatrième de couverture.

² Emmanuelle Péchenart, « Présentation », in *Shanghai 1920-1940*, op. cit., p. 9.

³ Roger Caillois, « Avertissement de la seconde édition », in *Anthologie du fantastique Tome I Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres*, op. cit., p. 26.

⁴ Id., p. 27.

⁵ Roger Caillois, « De la féerie à la science-fiction », in *Anthologie du fantastique Tome I Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres*, op. cit., p. 7-8.

français qui traduit, de manière directe, les pièces représentatives de la littérature chinoise moderne ; François Jullien fait preuve d'une grande perspicacité au milieu de la traduction idéologisée de Lu Xun ; enfin, par ses retraductions des œuvres de Lu Xun, Sebastian Veg envisage de faire avancer et renouveler les études sur l'écrivain. Les trois traducteurs partagent des points communs : chercheurs ou universitaires, ils mettent l'accent sur la valeur littéraire des œuvres de Lu Xun en s'écartant délibérément de l'interprétation officielle de l'écrivain. Leurs traductions jalonnent une autre ligne de réception de Lu Xun en France, se détournant de celle marquée par la surpolitisation qui, depuis les années 1950, semble dominer les études sur l'écrivain. L'attachement aux valeurs littéraires des œuvres de Lu Xun, bien que quelque peu estompé par la frénésie idéologique de l'époque, persiste et se révèle clairement par le retour au texte.

4.1 Prendre de la distance par rapport à la politique : à la découverte de la valeur littéraire des œuvres de Lu Xun

C'est en 1970 que Martine Vallette-Hémery fait publier aux Éditions de l'Herne une anthologie intitulée *De la Révolution littéraire à la littérature révolutionnaire*. Elle y présente les œuvres de neuf écrivains chinois¹ durant la période révolutionnaire (1918-1942). La parution de l'anthologie coïncidant avec l'apogée de la Révolution culturelle. Il est impossible que le mouvement maoïste soit ignoré de la traductrice. Cependant, le choix des auteurs est opéré non pas en conformité avec les critères politiques mais en fonction de leur contribution au renouveau de la littérature chinoise. Martine Vallette-Hémery fait preuve, au milieu du tourbillon des intérêts portés sur la Chine maoïste, d'une rare lucidité intellectuelle. Elle écrit dans l'introduction de *De la Révolution littéraire à la littérature révolutionnaire* que «[c]ertains de ces écrivains ont conservé une position officielle, et sans parler de Lu Xun, les œuvres complètes de Ba Jin, Mao Dun et Guo Mo-ruo, entre autres, ont été éditées vers 1958² ». Mais, ajoute-elle, la majorité des écrivains traduits sont «actuellement en suspicion pour des raisons évidentes. Leur libéralisme et leur individualisme, qu'il leur a fallu imposer de haute lutte dans la Chine confucéenne, n'ont pas non plus leur place dans la Chine des Gardes rouges : s'agit-il pour eux que d'un "purgatoire" passager, ou bien n'auront-ils, en fin de compte, représenté qu'une parenthèse dans une évolution séculaire³ »?

Dans l'introduction, la traductrice retrace le contexte historique des œuvres traduites et révèle les principales lignes de force de la Révolution littéraire qui, remarque-t-elle, se voient supplantées, à la suite des *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan* (1942)

¹ Ces neuf écrivains sont : Ba Jin, Lao She, Li Guangtian, Lu Xun, Mao Dun, Shen Congwen, Wu Zuxiang, Ye Shengtao, Yu Dafu.

² Martine Vallette-Hémery, «De la Révolution littéraire à la littérature révolutionnaire », in *De la Révolution littéraire à la littérature révolutionnaire : Récits chinois 1918-1942*, op. cit., p. 26.

³ Id., p. 26.

de Mao Zedong, par une littérature révolutionnaire, dont les critères reposent sur «la seule force de sa certitude idéologique¹ ».

De nombreuses citations tirées de diverses œuvres de Lu Xun alors inédites en français parsèment l'introduction, ce qui prouve en un sens que la traductrice a accompli consciencieusement sa tâche de «lecteur». L'anthologie débute par trois textes de Lu Xun : *Le Journal d'un fou*, «le premier récit en langue parlée de la Révolution littéraire² » ; *Le remède* qui «reflète encore le pessimisme [pour] un pays qui se meurt d'obscurantisme³ » ; et un court essai *De la pratique du sacrifice*, «un exemple des textes satiriques de Lu Xun⁴ ». Dans la présentation succincte de l'auteur qui précède les trois textes traduits, la traductrice mentionne l'éloge que Mao Zedong a fait de lui mais se garde de toute idéologisation de l'écrivain en signalant, non sans arrière-pensée, que «malgré ses sympathies affirmées, il ne semble pas qu'il se soit jamais ouvertement proclamé communiste⁵ ».

L'anthologie a été rééditée en 1987 chez Philippe Picquier avec certaines modifications, qui ne sont pas moins révélatrices du changement de position de la traductrice. Si les modifications peuvent être attribuées au commanditaire qui vise sans doute à «acclimater» l'œuvre, elles sont également le fruit de la volonté de la traductrice, car elles n'auraient pas eu lieu sans l'accord de celle-ci. Lors de la réédition sous le nouveau titre *Treize récits chinois : 1918-1949*, plusieurs ajustements s'observent : quatre récits de trois écrivains de gauche (Guo Mo-ruo, Zhang Tian-yi et Xiao Jun) sont supprimés ; l'essai *De la pratique du sacrifice* de Lu Xun est remplacé par le récit *La Véridique Histoire d'Ah Q* ; *Le naufrage* de Yu Dafu par *Le Moine Calebasse* ; une nouvelle de Lao She *Plus qu'un yuan en poche* est ajoutée. Il est particulièrement intéressant de réfléchir à la transformation des couvertures.



Celle de la version de 1970 est illustrée d'une gravure sur bois de Pierre Bernard, l'un des fondateurs du collectif Grapus qui, mu par la volonté de concilier les enjeux du design avec ceux de la conscience sociale, s'attache à développer dans une même logique recherche

¹ *Id.*, p. 18.

² *Id.*, p. 28.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*, p. 29.

⁵ *Id.*, p. 27.

graphique et engagement social dans le paysage de l'idéal communiste¹. La couverture des *Treize récits chinois* est marquée par une coloration culturelle : à côté d'un chapelet, un sutra entrouvert est caressé par des mains paisibles. Rehaussée par des « chinoiseries », la couverture empreinte d'exotisme culturel remplace celle évoquant l'engagement social et politique, ce qui correspond sans doute à l'attente des lecteurs actuels intéressés plus par la Chine en général que par son histoire idéologique.

Pendant les années 1970, Martine Vallette-Hémery traduit d'autres textes de Lu Xun. Les traductions des poèmes en prose sont insérées dans l'anthologie *Un combattant comme ça*, sous la direction de Michelle Loi. De ce fait, ses textes traduits sont accompagnés de commentaires signés par Michelle Loi, teintés d'une forte couleur politique, tandis que le point de vue de Martine Vallette-Hémery n'est mentionné nulle part. Comme bien d'autres membres du « Groupe Luxun », la non déclaration de sa position n'induit pas forcément la conformité avec celle de la co-traductrice. Si Michelle Loi réfute les traducteurs selon elle « réactionnaires » ou « mal intentionnés », elle accueille avec enthousiasme les traducteurs qui éprouvent un véritable intérêt pour l'œuvre de Lu Xun, que leur position soit identique ou divergente.

Enfin, la retraduction de *La véridique histoire d'A-Q*, publiée en 1975, démontre la position à visée littéraire et pédagogique de Martine Vallette-Hémery. Par rapport aux traductions précédentes, l'édition à la fois illustrée et bilingue est assortie de notes minutieuses, tout particulièrement destinées aux étudiants. Dans l'introduction, la traductrice compare le protagoniste A Q à Woyzeck de Büchner et propose de lire cette histoire comme un « mélange de récit réaliste et de conte philosophique, de pamphlet et de plaidoyer² ». La lecture de Martine Vallette-Hémery s'avère être moins idéologisée, en comparaison de celle proposée par Feng Xuefeng dans la traduction de Paul Jamati, qui considère le récit comme un « essai politique ».

4.2 Revenir au texte et à l'écriture luxunienne

À l'instar de Martine Vallette-Hémery, François Jullien travaille en contact étroit avec Michelle Loi : c'est au sein de la collection « La Chine d'aujourd'hui » des éditions Alfred Eibel dirigée par celle-ci qu'il publie ses deux traductions des œuvres de Lu Xun (*Fleurs du matin cueillies le soir* en 1976 et *Sous le dais fleuri* en 1978). Pourtant, témoin de la Chine en passe de sortir de la Révolution culturelle, le traducteur se tient à distance des courants idéologiques. Nicolas Martin et Antoine Spire constatent : « [l']idéologie domine cette époque et François Jullien ne veut pas y adhérer de façon positive ni non plus se bloquer dans une position de rejet ; refusant de se ranger aux côtés des maoïstes, il ne se reconnaît pas non plus

¹ Voir *Le graphisme engagé est-il encore d'actualité ?*, mémoire de Jean-Baptiste Raynal, soutenu au sein du département communication graphique de l'école supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, 2008.

² Lu Xun, *La véridique histoire d'A-Q*, traduction, présentation et notes par Martine Vallette-Hémery, *op. cit.*, p. 9.

dans ceux qui se ferment à toute compréhension de cette Chine politique¹ ». Bien que dans *Fleurs du matin cueillies le soir* il mette, en exergue (comme d'ailleurs il est de coutume dans les œuvres traduites par Michelle Loi), des éloges consacrés à Lu Xun et, en annexe, des discours officiels tels qu'une série de traductions des « Communiqués de l'Agence Hsinhua à l'occasion du 40^e anniversaire de la mort de Luxun² », François Jullien semble n'être qu'un « observateur » à distance de la Chine. Il se considère comme un « témoin d'Occident³ » et se tient à l'extérieur de cet Autre. Il confie : « [p]our ma part, j'avais beau être en Chine pour deux ans, j'étais un étranger et j'avais mon billet de retour dans la poche ; aussi ai-je pu observer la Révolution culturelle sans être menacé⁴ ». La position d'« observateur » fait ressortir l'écart fondamental entre les cultures chinoise et occidentale et éveille chez lui une sensibilité linguistique très aiguë. Il écrit dans la préface d'*Encre de Chine* :

À lire la presse ou la littérature de la Chine maoïste, à entendre les exposés qui nous sont faits dans la Chine d'aujourd'hui à propos de tel événement ou de telle réalité, on n'a pu se garder d'éprouver un certain malaise : malaise herméneutique, une impression d'absence ou d'irréalité, la sensation de mécanismes vides ou évidents... [...] Cette *lettre* de la Révolution, il faut la reconsidérer et la repenser dans son ensemble en fonction de ce constat que nous ne pouvons manquer de faire : celui de l'altérité de deux traditions sémiotiques et de l'altérité sémiotique de deux sociétés actuellement si différentes⁵.

En ce sens, l'œuvre de Lu Xun sert de point de départ à ses réflexions sur la *lettre* de la Chine révolutionnaire et sur la littérature chinoise tout court qui, « vouée d'avance à être ignorée⁶ », est au-delà du champ de vision des Occidentaux. À la question « pourquoi lire Lu Xun », François Jullien donne des raisons différentes de celles de Michelle Loi :

Il y aurait pourtant bien des raisons à lire aujourd'hui Luxun. Pour nous que rend si perplexes la continuité de la Chine par-delà sa Révolution ainsi que la forme de son identité il en est une première qui tient à la situation historique qu'occupait cet écrivain. Luxun a vécu et écrit à la charnière de la Chine ancienne et de la Chine nouvelle, il a été formé comme un lettré de l'Ancienne Chine mais dénonce néanmoins continuellement la sclérose idéologique du Monde dont il est issu ainsi que l'aliénation extrême qui en résulte. [...] Une autre raison historique — postérieure — a contribué aussi à valoriser l'œuvre de Luxun. À peine Luxun est-il mort (en 1936) que son œuvre sert à la fois de référence et d'emblème pour le régime nouveau qui s'installe en Chine : selon une tradition qui est propre à la littérature chinoise, l'œuvre de Luxun devient alors *classique* en servant de support à l'instauration d'un nouveau consensus idéologique. Devenu l'objet d'un commentaire qui se renouvelle d'une période à l'autre de la Révolution, « Luxun » est érigé par le pouvoir communiste en référence archaïque et modèle à laquelle revient nécessairement toute nouvelle tendance ou tout nouveau mouvement pour être reconnu et authentifié⁷.

Les œuvres de Lu Xun constituent, selon François Jullien, le plus court chemin pour aller en Chine. Ainsi, de 1975 à 1978, il débute son propre parcours en Chine par le travail de

¹ Nicolas Martin et Antoine Spire, *Chine, la dissidence de François Jullien : Suivi de Dialogues avec François Jullien*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 21.

² François Jullien, « Communiqués de l'Agence Hsinhua à l'occasion du 40^e anniversaire de la mort de Luxun », annexe dans Luxun, *Fleurs du matin cueillies le soir*, op. cit., p. 193-225.

³ François Jullien, *Encre de Chine*, op. cit., p. 14.

⁴ François Jullien, Yu Hua, « De Mao aux J.O., l'épopée de la Chine contemporaine », op. cit., p. 30.

⁵ François Jullien, *Encre de Chine*, op. cit., p. 11-13.

⁶ François Jullien, « Lire Luxun », in Luxun, *Sous le dais fleuri. Les luttes idéologiques en Chine durant l'année 1925*, op. cit., p. 11.

⁷ Id., p. 11-12.

traduction et d'études qui s'articule autour de la préparation de sa thèse de troisième cycle intitulée *Lu Xun : écriture et révolution*. Dès ce premier ouvrage, François Jullien établit sa propre approche de l'étude de l'œuvre de Lu Xun, en récusant la tradition maoïste et l'analyse purement biographique. Il remarque : «[o]n sait combien la Chine maoïste a célébré cet auteur et comme elle a affirmé le caractère révolutionnaire de son œuvre, ainsi que le caractère exemplaire de sa vie [...] Tant d'honneurs conférés à Lu Xun par la Chine communiste ont conduit les sinologues occidentaux à apprécier cette interprétation en fonction de leur propre interprétation politique de la Chine¹ ». Il ajoute : «[q]u'elles en donnent à voir le visage ou le masque, les différentes interprétations qui ont actuellement cours à propos de Lu Xun se rejoignent souvent dans leur méthode et leur approche, même si elles s'opposent bruyamment dans leur résultat² ». Cette critique renvoie sans doute aux polémiques entre Michelle Loi, qui défend la thèse officielle d'un Lu Xun « maoïste », et Pierre Ryckmans, qui entend démolir le piédestal politique sur lequel a été mis Lu Xun par les maoïstes. François Jullien adresse tout particulièrement des reproches à la démarche de Pierre Ryckmans qui «procède d'une anticipation abusive³ » : «[c]ertaines des études les plus minutieuses publiées sur Lu Xun en Occident ne nous semblent pas éviter les écueils auxquels peut conduire une telle démarche. C'est, en particulier, le cas de P. Ryckmans (*La mauvaise herbe de Lu Xun dans les plates-bandes officielles* in *La mauvaise herbe*, Bibliothèque asiatique, p. 7-51). Dans la mesure où cette analyse prend son point de départ dans la biographie même de l'auteur, elle ne peut traiter de son œuvre que de façon *abstraite*, si bien informée soit-elle⁴ ».

François Jullien déplace, lui, le champ de l'analyse : l'« écriture luxunienne » est posée comme but et objet de son étude. Il convient, selon lui, de «ne pas négliger l'analyse minutieuse de la seule réalité immédiate de l'œuvre qui est celle du signifiant⁵ ». Il s'attache donc au fonctionnement et au déchiffrement du sens concret et s'interroge sur la *lettre* même du texte, ce qui permet de considérer l'écrivain et son œuvre hors des simplifications idéologiques. Il affirme que «s'il est un vrai "Lu Xun", c'est celui de son écriture et c'est à travers l'étude de celle-ci que nous le percevons. Ou encore, la seule *identité concrète* est celle de cette écriture elle-même⁶ ». En effet, son étude doctorale consiste à analyser certains textes de Lu Xun, dont *La réparation du ciel* (tiré du recueil *Contes anciens à notre manière*), *Le Journal d'un fou* (tiré du recueil *Cris*), *Les herbes sauvages*, *Sous le dais fleuri* et *Fleurs du matin cueillies le soir*. François Jullien, en tentant une première approche sémiologique de la Chine contemporaine, y propose une lecture de l'écrivain à la croisée de l'idéologie et de la nature, des influences

¹ François Jullien, «L'écriture comme identité », *Lu Xun : écriture et révolution*, op. cit., p. 11.

² *Ibid.*

³ *Id.*, p. 12.

⁴ François Jullien, *Lu Xun : écriture et révolution*, op. cit., p. 111, note 3.

⁵ François Jullien, «L'écriture comme identité », op. cit., p. 12.

⁶ *Ibid.*

occidentales (notamment la psychanalyse et le symbolisme) et de celles de la littérature traditionnelle (notamment l'expression ironique et l'art de la critique indirecte).

La même stratégie sémiotique s'opère dans l'analyse du symbolisme de l'écriture luxunienne, incluse dans *Encre de Chine*, un essai accompagnant sa thèse. Par opposition à l'œuvre de Haoran, écrivain représentant la littérature pendant la Révolution culturelle, François Jullien met en évidence « l'écart dans leur rapport à l'idéologie qui sépare un écrivain de la littérature révolutionnaire tel que Lu Xun de celle d'un écrivain de la Révolution comme Haoran¹ ». Il fait remarquer la « métaphorisation » de l'œuvre luxunienne en fonction de l'attribut dominant qu'explicite la formule maoïste : « [d]ans la lecture qu'en propose aujourd'hui la Chine, le dispositif symbolique que Luxun met à l'œuvre est renversé globalement en une illustration métaphorique de l'avènement de la Substance (le Maoïsme comme Réalité²) ».

François Jullien s'engage également dans la traduction des œuvres non-fictionnelles de Lu Xun. Largement exploitées au cours de la Révolution culturelle, la valeur littéraire des essais est en général sous-estimée voire occultée dans la mesure où ceux-ci sont intimement liés au fonctionnement idéologique du régime communiste. Ce point de vue est soutenu par Pierre Ryckmans, celui-ci considère qu'« après *Fleurs de l'aube cueillies le soir*, les sources profondes de la créativité littéraire tarissent chez [Lu Xun]³ ». François Jullien ne partage pas cette opinion. Ainsi il rétorque dans *Lu Xun : écriture et révolution* :

En s'adonnant à l'essai, Lu Xun abandonne la fiction littéraire sans délaisser pour autant la littéralité : en faisant désormais de plus en plus l'économie de la fiction, Lu Xun réinvestit les effets littéraires dont celle-ci était riche dans l'écriture de l'essai : au lieu de mettre en scène une contradiction, il la fait paraître sous la forme de l'ironie ; au lieu d'élaborer des symboles figurés comme tels, il énonce symboliquement chacune de ses remarques. La littéralité n'est plus l'objet de l'écriture (celle-ci renonce à la plupart de ses objets littéraires) mais elle devient son mode⁴.

Le traducteur de *Sous le dais fleuri* ne manque pas de souligner dans une perspective comparatiste l'indéniable valeur littéraire des essais de Lu Xun :

Considérez chacun des paragraphes de ces essais : il constitue par lui-même une totalité du sens et se suffit à lui seul en même temps qu'il rayonne en direction de tous les autres et se relie à eux de façon systématique. Les fantaisies de l'humour le plus drôle et le plus varié s'y allient à la netteté de la démonstration la plus rigoureuse. Ruptures et déséquilibres, sens allusifs ou décentrés, contribuent efficacement à son harmonie. A chacun d'imaginer, au sein de ses lectures et de ses références, les équivalents d'un tel style. Je soulignerai seulement l'ampleur de cet art : l'écart dialectique des Provinciales et le ton du libelle voltairien⁵.

François Jullien ne cesse d'appeler, avant de s'orienter dans les années 1980 vers les études philosophiques sur la Chine et l'Europe, à prendre le contre-pied d'une attitude idéologique

¹ François Jullien, « Symbolisme de Luxun et « métaphorisme » de Haoran ; différence des dispositifs littéraires », *Encre de Chine*, op. cit., p. 107-108.

² Id., p. 105.

³ Pierre Ryckmans, « La mauvaise herbe de Lu Xun dans les plates-bandes officielles », op. cit., p. 23-24.

⁴ François Jullien, *Lu Xun : écriture et révolution*, op. cit., p. 121.

⁵ François Jullien, « Lire Luxun », op. cit., p. 13.

dans la lecture de l'œuvre luxunienne et à revenir « délibérément à l'œuvre même, d'un point de vue proprement littéraire¹ ».

4.3 Retraduire et réévaluer l'œuvre de Lu Xun : une relecture précise

Martine Vallette-Hénerly et François Jullien mettent un point final à leur traduction des œuvres de Lu Xun à la fin des années 1970. Il faut attendre le début du XXI^e siècle pour qu'une relecture plus complète et plus précise de ses œuvres soit proposée par Sebastian Veg. Publiées aux Éditions Rue d'Ulm, une maison d'édition universitaire, les traductions de Sebastian Veg (*Errances* en 2004 ; *Cris* en 2010 ; *Nouvelles et poèmes en prose. Cris, Errances, Mauvaises herbes* en 2015) se distinguent au premier abord par leurs principes éditoriaux. Les textes traduits sont assortis non seulement de notes scrupuleuses du traducteur mais aussi de notices succinctes où le traducteur replace chacune des nouvelles dans leur contexte en retraçant les questions de réception et d'inscription dans le foisonnant débat d'idées en Chine. Le tout est accompagné de bibliographies très fouillées ainsi que d'essais sur l'écrivain : «Errance et chemins de traverse » pour *Errances*, «Sortir du règne de la critique » pour *Cris* et «De l'autonomie à l'impuissance. *Mauvaises herbes* et les incertitudes de l'espace démocratique » pour *Nouvelles et poèmes en prose*. Il n'est pas inutile de noter que « Errance et chemins de traverse » est traduit en chinois² et intégré à un ouvrage collectif consacré aux études sur la littérature chinoise moderne et contemporaine. Dans l'introduction de l'ouvrage, le rédacteur Qian Linsen considère que :

录入本集的王剑（Sebastian Veg）的《彷徨与出路》（Errance et chemin[s] de traverse, 2004），是法国汉学界继米歇尔·鲁阿之后鲁迅研究的新人新作的代表，作者对鲁迅的新思考，既是对 20 世纪法国“鲁迅热”的回顾与反思，又是对前辈学者研究鲁迅之成果的见证和发展。³

[«Errance et chemin[s] de traverse » (2004) de Sebastian Veg inclu dans ce recueil est représentatif dans la mesure où, après Michelle Loi, c'est une nouvelle étude faite par un nouveau chercheur dans le domaine de la sinologie en France. Les nouvelles réflexions de l'auteur sur Lu Xun constituent non seulement une réflexion rétrospective de « la ferveur envers Lu Xun » au cours du XX^e siècle, mais aussi un témoignage et une évolution par rapport aux recherches sur Lu Xun menées par les chercheurs précédents.]

En raison de l'importance de ses travaux dans les études sur Lu Xun en France, Sebastian Veg est mis sur le même plan que Michelle Loi par Qian Linsen, mais il est opportun de remarquer que le traducteur, quant à lui, s'inscrit dans le droit chemin de Pierre Ryckmans dont les analyses sont peu évoquées, sinon très critiquées en Chine. Sebastian Veg entend, par la

¹ François Jullien, «Lu Xun écrivain : perspectives de l'année 1925. Symbolisme figurateur et symbolisme dénonciateur », *op. cit.*, p. 55-56.

² 王剑 (Sebastian Veg), «Panghuang yu chulu 彷徨与出路 »[Errance et chemins de traverse], in Qian Linsen (éd.), *Faguo hanxuejia lun Zhongguo wenxue—xiandangdai wenxue* 法国汉学家论中国文学——现当代文学 [La littérature chinoise vue par les sinologues français : La littérature moderne et contemporaine], Beijing, Foreign Languages Teaching and Research Press, 2009, p. 43-75.

³ Qian Linsen (éd.), *Faguo hanxuejia lun Zhongguo wenxue—xiandangdai wenxue* 法国汉学家论中国文学——现当代文学 [La littérature chinoise vue par les sinologues français : La littérature moderne et contemporaine], *op. cit.*, p. VIII.

retraduction des œuvres de fictions de Lu Xun, arracher l'écrivain à la récupération par le régime qui l'enferme depuis les années 1950 dans une vision critique politisée. Pierre Ryckmans est manifestement salué dans les traductions de Sebastian Veg, à savoir que ses œuvres figurent parmi les plus importantes références de ce dernier et qu'il n'hésite pas à le citer sur la quatrième de couverture de *Cris* : «[c]hez Lu Xun, le pessimisme radical de la pensée se conjugue avec l'optimisme de la volonté. Le désespoir est la seule certitude raisonnable ; l'absence d'espoir ne saurait toutefois justifier l'inaction. Il faut donc marcher¹ ».

C'est dans la lignée de Pierre Ryckmans que Sebastian Veg invite à relire et réévaluer l'écrivain. Incontestablement, il fait preuve d'une grande connaissance de l'œuvre de Lu Xun et des études qui lui ont été consacrées, le copieux appareil critique témoigne de la double compétence de Sebastian Veg à la fois traducteur et chercheur en littérature. De ce fait, il est susceptible de mieux comprendre les enjeux du texte et d'approcher l'intelligibilité de sa structure profonde : on attend du traducteur-chercheur une meilleure capacité à lire pour traduire. Or, cet avantage est à double tranchant car il arrive souvent que les recherches dans un domaine spécifique laissent une forte empreinte sur l'interprétation de l'œuvre. Cela se manifeste particulièrement dans le paratexte de la traduction. Rappelons d'abord que le point de départ des recherches de Sebastian Veg s'ancre dans le rapport entre le pouvoir de la fiction et celui de l'organisation politique en Chine au début du XX^e siècle. Eu égard à cela, rien d'étonnant au fait que le traducteur, par des commentaires riches et érudits, tente constamment d'analyser les textes de l'auteur, en recourant toujours au contexte sociopolitique donné et en s'interrogeant sur le lien général entre fiction et démocratie. Son interprétation de la nouvelle *Terre natale* symbolise l'intention du traducteur-chercheur. Le texte relate le bref retour du narrateur dans son pays natal dont il garde des souvenirs nostalgiques, mais ses souvenirs hauts en couleurs sont démentis par les retrouvailles réelles avec son ami d'enfance, resté au pays. Les amis d'autrefois sont séparés par un grand écart hiérarchique, lui «seigneur » et l'autre misérable paysan accablé par « une famille nombreuse, [qui n'a] pas assez à manger, des taxes sévères, les soldats, les bandits, les fonctionnaires, les notables² ». Le narrateur repart, attristé et rempli de sentiments contradictoires : il dit adieu à son passé et rêve d'un monde nouveau sans barrières où les hommes ne seront pas hiérarchisés. Un tel espoir, comme l'écrit l'auteur à la fin du récit, ressemble à « un chemin à travers champ ; en fait, il n'y a pas de chemin, c'est juste que, quand beaucoup de gens passent par le champ, cela devient un chemin³ ».

Cette nouvelle nostalgique et mélancolique suscite un fort écho émotionnel chez le lecteur, qu'il soit chinois ou étranger, étant donné qu'elle touche aux thèmes universels de l'expérience

¹ Cité dans Simon Leys, «Le feu sous la glace : Lu Xun », *La forêt en feu : essais sur la culture et la politique chinoises*, op. cit., p. 89-90.

² Lu Xun, «Terre natale », *Cris*, traduction de Sebastian Veg, op. cit., p. 85.

³ Id., p. 85.

humaine. «Les personnages, les mœurs, ces paysages mêmes sont proches de nous¹ », écrit Philippe Soupault, l'un des premiers lecteurs de la nouvelle en 1929. Dans la notice consacrée au texte, Sebastian Veg en propose une lecture plus idéologique que poétique. Selon lui, le retour à la terre natale signifie que «l'écrivain se détourne de la politique et de la critique culturelle pour se consacrer à une méditation teintée de nostalgie sur un monde rural en voie de disparition² ». En effet, la tension et le conflit entre le monde «rural» et «urbain» sont des sujets récurrents chez les écrivains modernes (nous pensons par exemple aux œuvres de Wang Luyan 王鲁彦 ou de Shen Congwen), déclinés dans l'interprétation de Sebastien Veg. À cet égard, il est quelque peu réducteur dans la mesure où l'exégète néglige « l'intérêt ou la curiosité simplement humains que Lu Xun porte à certains types de personnages nés de l'observation de ses contemporains, voire de sa propre introspection³ ».

La fameuse métaphore du chemin qui clôt la nouvelle⁴ est considérée par Philippe Soupault comme un aphorisme «d'une distinction et d'un raffinement rare⁵ ». Pourtant, Sebastian Veg en propose de sa part une lecture symboliste plus idéologique que poétique :

L'image du chemin dessine aussi la possibilité d'une autre modernité, moins oubliée du passé rural dans lequel elle apparaît, et des utopies agraires de l'enfance dont la nostalgie continue à hanter l'écrivain. En ce sens, cette nouvelle signifie symboliquement autant qu'empiriquement l'adieu de Lu Xun à la conception iconoclaste de la modernité associée au 4 mai⁶.

Cette lecture sous l'unique angle de la tradition et de la modernité peut être certes innovante et «précise⁷ », ce qui est l'un des objectifs de la retraduction de Sebastian Veg. Cependant, il est regrettable que la réévaluation soit bornée ainsi par la vision de la modernité et de la démocratie, et fasse peu «pour corriger "l'image idéologique" du grand écrivain⁸ », selon les termes d'Isabelle Rabut.

Au cours d'une histoire presque centenaire, la traduction des œuvres de Lu Xun est réalisée par de nombreux traducteurs selon différentes finalités. La visée traductive détermine en quelque sorte la participation et l'intervention des traducteurs, faisant entrer l'œuvre de Lu Xun dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire. Ce constat amène immédiatement la question suivante : la visée traductive influence-t-elle le projet et la stratégie de traduction ?

¹ Cité dans Isabelle Rabut, «J. B. Kin Yn Yu, un traducteur chinois en France dans les années 1920 », *op. cit.*, p. 188.

² Lu Xun, *Cris*, *op. cit.*, p. 229.

³ Isabelle Rabut, «Lu Xun, *Errances*, édition établie par Sebastian Veg », *Perspectives chinoises* [En ligne], *op. cit.*

⁴ 我想：希望本是无所谓有，无所谓无的。这正如地上的路；其实地上本没有路，走的人多了，也便成了路。[Je pensai : «L'espoir n'est pas une chose dont on peut dire qu'elle existe ou qu'elle n'existe pas. C'est comme pour les routes sur la terre : à l'origine, il n'y en avait pas, mais tout endroit où les hommes sont passés nombreux s'est transformé en route.] Voir Lu Xun, «Mon pays natal », *Cris*, traduction de Joë Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join et Michelle Loi, *op. cit.*, p. 125.

⁵ Cité dans Isabelle Rabut, «J. B. Kin Yn Yu, un traducteur chinois en France dans les années 1920 », *op. cit.*, p. 188.

⁶ Lu Xun, *Cris*, *op. cit.*, p. 233.

⁷ Sebastian Veg, «Note sur l'édition », in Lu Xun, *Cris*, *op. cit.*, p. 7.

⁸ Isabelle Rabut, «Lu Xun, *Errances*, édition établie par Sebastian Veg », *op. cit.*

TROISIÈME PARTIE

ENJEUX ET DÉFIS DU STYLE LUXUNIEN

ANALYSE COMPARÉE DES TRADUCTIONS FRANÇAISES DES ŒUVRES DE LU XUN

L'utilisation du terme « style » est fréquente. Ce mot ne semble donc pas poser problème. Toutefois, la difficulté s'installe dès que l'on cherche à le définir. À cet égard, la conception proposée par Albert Camus est intéressante. Selon l'auteur de *L'Homme révolté*, « l'unité en art surgit au terme de la transformation que l'artiste impose au réel. [...] Cette correction, que l'artiste opère par son langage et par une redistribution d'éléments puisés dans le réel, s'appelle le style et donne à l'univers recréé son unité et ses limites¹. » Le style est donc une façon d'écrire, une expression du *moi*. Son originalité est consécutive et due à la conjugaison de divers facteurs : la culture, le milieu, le temps, l'univers, la vision du monde, etc. L'extériorisation de cette expression individualisée de l'auteur engendre l'effet d'une rhétorique idiosyncratique. L'expression du *moi* et la manière de l'extérioriser sont indissociables : elles contribuent au style de l'écrivain.

Reproduire *exactement* le style du texte serait peu réalisable, puisqu'il est impossible de rendre textuellement l'usage personnel que l'auteur fait de sa propre langue. La tâche du traducteur est bien plutôt de produire, tout en respectant l'« étranger » de l'original, dans la langue d'arrivée des effets de style similaires, voire identiques à ceux retenus ou recherchés dans la langue de l'auteur. Cette double difficulté peut faire croire à l'impasse de l'intraduisibilité. En effet, la traduisibilité du style est constamment mise en doute. Antoine Berman n'a pas tort de constater que « si lettre et sens sont liés, la traduction est une trahison et une impossibilité² ». Toutefois, ceci peut être contredit : l'intraduisible, étant un ensemble de différences de langues et cultures, n'est pas ce qui ne se traduit pas, mais ce qui ne cesse d'être traduit. Nous envisageons, en l'occurrence, d'étudier les manières dont les traducteurs se confrontent aux défis et aux problèmes rencontrés au cours de la traduction des œuvres de Lu Xun.

En premier lieu, nous nous intéressons aux différents projets élaborés par les traducteurs. Ils peuvent être clairement distingués selon les temps. Dans le premier demi-siècle (1926-1976) de la traduction des œuvres de Lu Xun, les traducteurs-introducteurs chinois optent en général pour une *traduction libre* ; ensuite, les traducteurs français ignorant la langue chinoise pratiquent la *traduction relais* en recourant beaucoup aux versions anglaises. Au cours du

¹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 336.

² Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, collection « L'ordre philosophique », 1999, p. 41.

second demi-siècle (1977-2015), la plupart des traducteurs, notamment les sinologues français, sont mus par l'intention de produire des *traductions authentiques*. Par rapport à leurs prédécesseurs, ils tiennent à être plus « fidèles » au texte source, bien que les mesures et les degrés de la « fidélité » ne fassent pas l'unanimité. Le premier chapitre de cette partie a pour objectif d'observer, de manière générale, l'évolution du projet de traduction.

Les chapitres suivants seront consacrés, de manière concrète, à la traduction du style luxunien. Parmi les nombreux traits de style¹ qui caractérisent l'œuvre de Lu Xun, trois seront retenus : les spécificités d'ordre culturel, l'hybridité linguistique et le rythme de langue. Il s'agit d'analyser ces enjeux stylistiques pour mettre en évidence les défis à relever par les traducteurs. Les grilles d'analyse à présent établies, reste à définir le corpus d'étude. Force est de constater qu'il est difficile d'étudier, de manière exclusive, les traductions des œuvres de l'écrivain, vu le grand nombre de celles-ci. De ce fait, notre étude se limitera aux œuvres en prose écrites en *baihua*² : elle reste donc à compléter sans doute par d'autres travaux. Les exemples sélectionnés relèvent des textes les plus traduits. Ce choix est justifié par son avantage : l'analyse critique du même phénomène de traduction pourra s'asseoir à la fois sur une plus grande diversité de méthodes traductives et sur une approche d'étude comparative. En effet, pour un même texte, l'examen des traductions successives est, comme le constate Henri Meschonnic, « le meilleur poste d'observation sur les stratégies de langage³ ».

¹ Traditionnellement, le « trait de style » est défini comme « une marque linguistique ayant une fonction d'individuation, non limité à un texte, récurrente et non prévisible ». Voir Pierre Degott, *Haendel et ses oratorios : des mots pour les notes*, Paris, L'Harmattan, collection « Univers musical », 2001, p. 211.

² Du fait que la langue classique chinoise diffère largement de la langue moderne sur le plan lexical, grammatical et stylistique, la traduction des œuvres en langue classique revêt une dimension intralinguistique, ce qui ne fait pas partie de notre problématique. Par conséquent, les poèmes classiques et les œuvres d'érudition ne seront pas pris en considération dans la présente étude. Les exemples seront sélectionnés dans les nouvelles, les essais et les poèmes en prose.

³ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 14.

CHAPITRE I. PROJETS DE TRADUCTION : CARACTÉRISTIQUES ET ÉVOLUTION

La traduction française des œuvres de Lu Xun s'opère en un double mouvement : l'« extraduction » et l'« intraduction¹ ». Il va sans dire que, dû aux différentes prédispositions psychologiques des « sujets traduisants » (les uns sont d'origine chinoise et les autres d'origine française) et à leurs variétés d'horizons traductologiques, les traducteurs ne procèdent pas de la même manière pour élaborer et réaliser le projet de traduction. Nous proposons d'examiner, exemples à l'appui, la traduction libre des étudiants chinois, la traduction relais des traducteurs français non sinophones et la traduction dite « authentique » des traducteurs chinois et des Français sinophones. Nous nous interrogerons aussi, à travers la retraduction de la nouvelle *Kong Yiji*, sur la tendance et l'évolution du projet de traduction des œuvres de Lu Xun en un siècle.

¹ Par commodité et par clarté nous empruntons aux néologismes inventés par Valérie Ganne et Marc Minon : « L'intraduction représente les livres traduits dans la langue du pays d'édition à partir d'une œuvre écrite dans une langue originale étrangère. L'extraduction représente, en revanche, les livres "exportés" d'un pays et traduits dans une ou plusieurs langues étrangères ». Voir Valérie Ganne et Marc Minon, « Géographie de la traduction », in F. Barret-Ducrocq (dir.), *op. cit.*, p. 58.

1. Traduction libre : les causes et les effets

Parmi les trois premiers traducteurs de Lu Xun, seul Xu Zhongnian concrétise son projet méthodologique de traduction. Ainsi il déclare dans l'introduction à l'*Anthologie de la littérature chinoise* :

La meilleure méthode de traduction est évidemment celle de la *traduction serrée*. J'entends par ce terme *toute traduction rigoureusement fidèle à l'idée exprimée dans le texte original*. [...] J'ai donc traduit mot à mot chaque fois que je l'ai pu ; mais là où il m'a été impossible d'employer cette méthode, j'ai cherché et employé les tournures de phrase, les expressions ou les mots français qui approchent le plus du texte chinois¹.

Par rapport à lui, Jing Yinyu et Zhang Dianya se montrent plus audacieux : sans vouloir produire des adaptations au sens strict, ces deux traducteurs n'effectuent pas pour autant des traductions « authentiques ». En effet, ils prennent une grande liberté interviennent de façon systématique dans le texte chinois, ce qui les conduit à de fréquents remaniements, parfois très importants. Cette opération traduisante ne peut déboucher que sur « la manipulation pure et simple² » de l'original, selon l'expression d'Antoine Berman. À ce propos, le théoricien français formule une critique très sévère : « [la] liberté-pour-manipuler est le refuge et l'expression de toutes les faiblesses, de toutes les paresse, de toutes les infatuations³ ».

Au demeurant, au lieu de condamner d'emblée les traductions libres en question, il semble nécessaire de nous interroger sur les causes de cette activité de traduction « peu éthique » : pour quelles raisons Jing Yinyu et Zhang Dianya entreprennent-ils la traduction libre des nouvelles de Lu Xun ? Un tel projet provient-il de la « faiblesse », la « paresse » ou l'« infatuation » des traducteurs ? La première question exige de passer en revue les lignes préliminaires des textes traduits. Nous répondrons à la seconde à l'aide d'un examen détaillé des procédés adoptés par les traducteurs.

1.1 La traduction libre : quel principe pour quel objectif ?

Deux tendances menacent dangereusement la critique des traductions : la première consiste à confiner la traduction au domaine purement linguistique et ainsi à induire une négligence à l'égard du contexte culturel et de la subjectivité du traducteur ; la deuxième est d'évaluer les œuvres traduites selon des critères invariables, sans tenir compte de l'évolution historique de la pratique de traduction. Ces deux tendances donneront lieu à une critique de traduction hâtive et partielle. Cela dit, pour mener à bien la critique de la traduction libre, il faut considérer l'acte de traduire dans son contexte culturel afin d'en révéler les principes et les objectifs.

C'est dans les années 1920 et 1930 que Jing Yinyu et Zhang Dianya réalisent des traductions. Leur travail de passage du chinois au français est sans doute grandement influencé

¹ Hsu Sung-nien, « Introduction », in *Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours*, op. cit., p. 6-7.

² Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., p. 48.

³ *Ibid.*

par l'horizon traductif de l'époque en Chine. Il est très probable que Jing Yinyu et Zhang Dianya, nés en 1901 et 1903, sont des lecteurs des traductions renommées de Liang Qichao et de Lin Shu qui pratiquent la « traduction de héros », approche traductive très courante au début du XX^e siècle en Chine. Sans doute sont-ils familiers de la traduction libre, ils ne la trouvent donc pas aussi « scandaleuse » que nous la percevons aujourd'hui. À une époque où l'on remanie encore à son gré une œuvre, il n'est pas étonnant de constater que les deux traducteurs se sentent légitimes à prendre des libertés à l'égard du texte original, d'autant plus que les modifications servent à réaliser leur objectif de traduction.

La traduction libre de Jing Yinyu et Zhang Dianya s'inscrit dans son contexte culturel ; ce projet est également lié à leur visée traductive, celle de faire découvrir la littérature chinoise moderne au public français, comme nous l'avons évoqué plus haut. Ils cherchent, par le biais de la traduction, à faire part de « l'évolution des pensées chinoises¹ » en présentant les pièces représentatives de la littérature chinoise moderne. Investis d'une mission quasi idéologique de propagation et de communication, les deux traducteurs font passer au second plan la qualité littéraire des textes à traduire et se préoccupent davantage du récepteur français (ou de l'image qu'il s'en fait). C'est ce qu'Antoine Berman nomme le « déséquilibre inhérent à la communication » qui risque de provoquer « nécessairement une manipulation² ».

De surcroît, la traduction libre peut être considérée comme un choix bénéfique, notamment dans le cas de Jing Yinyu. Celui-ci n'hésite pas à imposer sa poétique personnelle au texte original : il ne renie aucunement les « améliorations » opérées sur les textes chinois qui sont, selon lui, des « œuvres d'étudiants³ ». La note d'éditeur révèle clairement le projet traductif :

Le champ de la nouvelle et véritable littérature chinoise est encore trop clairsemé pour que nous ayons l'embarras du choix. Valait-il mieux composer une Anthologie assez maigre que d'emprunter à des œuvres qui, traduites littéralement, ne donneraient que de pauvres résultats, mais, adaptées avec l'art convenable, gardent quand même pour nous une part de leur saveur authentique et originale⁴ ?

Cette démarche appelle à l'« impulsion créative » du traducteur, à savoir que Jing Yinyu se considère comme un pair des conteurs modernes qu'il traduit (rappelons qu'il insère, dans son anthologie, l'une de ses propres nouvelles intitulée *Un divorce*). De plus, « l'art convenable » de Jing Yinyu évoqué dans la note d'éditeur laisse entendre la maîtrise de la langue française du traducteur. Cheng Fangwu reconnaît sa maîtrise parfaite du français et du latin, et Romain Rolland ne manque pas de le confirmer : « Kin Y[in] Yu a une connaissance rare de la langue française. Il y a peu de fautes dans sa traduction⁵ ». Sur les neuf nouvelles traduites, trois sont des adaptations. Les nouvelles de Lu Xun n'échappent pas non plus aux importantes retouches de Jing Yinyu, malgré l'admiration de ce dernier pour l'écrivain : « ses observations sont

¹ Kyn Yn Yu, « Introduction » in *Anthologie des conteurs chinois modernes*, op. cit., p. 9.

² Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 71.

³ Kyn Yn Yu, « Introduction » in *Anthologie des conteurs chinois modernes*, op. cit., p. 9.

⁴ « Note », in *Anthologie des conteurs chinois modernes*, op. cit., p. 7.

⁵ Lettre de Romain Rolland adressée à Léon Bazalgette (12/01/1926). Annexe V.

subtiles, ingénieuses, ses descriptions rendent exactement notre couleur locale¹ ».

1.2 Principaux procédés de la traduction libre

Comme nous l'avons évoqué, *La Vie de Ah Qui* a valu les éloges de Romain Rolland, l'*Anthologie des conteurs chinois modernes* a connu un grand succès (la traduction fut reprise plus tard en anglais et en espagnol). Cependant, les traductions de Jing Yinyu ne sont, pour autant, pas appréciées par Lu Xun lui-même, praticien de la «traduction forcée». Le premier argument de l'écrivain se trouve dans *Comment a été écrite «La véritable histoire de Ah Q»*. Dans cet article publié en décembre 1926, juste après que l'auteur a reçu l'exemplaire de la revue *Europe* envoyée par le traducteur, il écrit : «je n'ai vu que deux traductions de *La véritable histoire de Ah Q*. La traduction française, publiée dans le numéro d'août d'*Europe*, est abrégée, elle n'est tout au plus que le tiers du récit. La traduction anglaise paraît tout à fait fidèle, mais comme je connais mal l'anglais, je puis difficilement en parler² ». Plus tard en 1934, dans une lettre à Yao Ke 姚克, Lu Xun critique ouvertement la traduction de Jing Yinyu :

敬隐渔君的法文听说是好的，但他对于翻译却未必诚挚，因为他的目的是在卖钱 [...] 错误当然更加不少。³

[On dit que le français de Monsieur Jing Yinyu est bon, mais ce n'est pas certain qu'il soit sincère pour la traduction, car son but est de la vendre pour de l'argent ; les erreurs sont encore plus nombreuses.]

Si cette critique, trop sévère, dévalorise à tort le travail de Jing Yinyu, elle n'est cependant pas sans fondement⁴ et se voit de plus corroborée par Michelle Loi. Celle-ci, dans *Romain Rolland et les Chinois, Romain Rolland et Luxun*, reproche au traducteur la frivolité de la traduction libre de *La Vie de Ah Qui* :

[Concernant] la valeur de la traduction, dont Romain Rolland aurait dit à Jing Yinyu qu'elle était «correcte, aisée, naturelle », Luxun et Ge Baoquan en disent moins de bien. Jing Yinyu a carrément supprimé le premier chapitre (trop peu accessible à son avis à l'intelligence de lecteurs français ?). Les neuf chapitres du roman deviennent, de ce fait huit — ce qui n'échappe pas à Luxun. Le traducteur intitule le dernier (l'exécution de Ah Q) « Au revoir » alors que le chinois devrait se traduire «Apothéose», ce qui n'est évidemment pas la même chose et peut changer toute la tonalité et le sens que veut donner l'auteur à la mort du héros. Jing Yinyu a sauté tous les passages qui le gênaient⁵.

Les mêmes procédés de traduction libre, qui ne sont pas sans rappeler ceux de la «traduction de héros», sont opérés par Zhang Dianya de manière moins ostensible. Nous proposons de dresser un bref bilan des principaux procédés que les traducteurs mettent en place.

¹ Lou Siun, «La vie de Ah Qui », *op. cit.*, p. 57.

² Lu Xun, «Comment a été écrite “La véritable histoire de Ah Q” », *Œuvres choisies*, vol. II, *op. cit.*, p. 346.

³ «Zhi Yaoke 致姚克 »[Lettre à Yao Ke] (24/03/1934), *LXQJ*, vol. XVI, p. 89.

⁴ Lin Ruji 林如稷, étudiant chinois en France comme Jing Yinyu, se rappelle que ce dernier menait une vie «romantique » et a fini par devenir pauvre et malade. Jing Yinyu a souvent emprunté de l'argent à Lin Ruji, celui-ci lui avait conseillé de gagner de l'argent en traduisant des articles en français puisqu'il avait un très bon niveau. Voir Chen Kaidi 陈开第, «Jing Yinyu shi yijie Lu Xun zuopin diyiren 敬隐渔是译介鲁迅作品第一人 »[Jing Yinyu est le premier à traduire les œuvres de Lu Xun], *Yanhuang zongheng* 炎黄纵横, 2007, n°1, p. 64.

⁵ Michelle Loi, «Romain Rolland et les Chinois, Romain Rolland et Luxun », *Europe*, n° 633-634 (janvier-février 1982), p. 191.

1.2.1 La suppression

La suppression s'avère très fréquente dans les traductions libres des nouvelles de Lu Xun. Tandis que Jing Yinyu tronque les textes originaux sans la moindre hésitation, Zhang Dianya prend soin de n'ôter que certains détails. Pour ce faire, il recourt notamment à la condensation, une autre méthode abrégative pour concentrer le texte, permettant de maintenir le fil du récit tout en escamotant les éléments accessoires.

Dans les traductions de Jing Yinyu, notamment dans *La Vie de Ah Qui*, les coupes de texte sont évidentes : des mots, des phrases, mais aussi des paragraphes voire même des chapitres tout entiers sont mis de côté. Il n'est donc pas étonnant que Lu Xun ait l'impression que seul un tiers du texte a été préservé. Le traducteur se contente de rapporter l'intrigue de l'histoire en fonction du fil narratif, il coupe les passages secondaires du récit qui sont en grande partie des commentaires, des explications et des descriptions psychologiques du personnage. Les coupes massives portent atteinte au style qui est, sinon détruit, du moins affaibli dans le texte d'arrivée. De plus, sans la préface de *La Vie de Ah Qui* (soit le premier chapitre du récit, entièrement supprimé) qui anime toute l'œuvre et sans les commentaires incisifs de l'auteur, le récit satirique se voit réduit à une histoire prosaïque d'un personnage nommé Ah Qui.

Ce procédé est donc très visible dans les traductions de Jing Yinyu du fait que les passages non restitués sont longs. En revanche, les suppressions de paragraphes sont rares dans celles de Zhang Dianya. Celui-ci se garde de couper de manière flagrante les textes source. En effet, la seule coupure importante s'observe dans la nouvelle *Demain* dans laquelle le tiers d'un paragraphe est effacé¹. Pourtant, les suppressions moins prononcées (des phrases, des syntagmes et des caractères) sont également abondantes chez Zhang Dianya. Elles ont des conséquences aussi fâcheuses que de longues suppressions. Prenons un exemple extrait de *La prière du Bonheur* où Zhang Dianya ne rature que le mot «*ran'er* 然而 » [cependant]. La jeune veuve Belle-sœur Xianglin s'enfuit et devient servante dans la famille du Quatrième seigneur Lu. Sa belle-mère vient l'enlever pour la remarier contre de l'argent. Apprenant la nouvelle, Quatrième seigneur Lu dit : «*Kewu ! ran'er...* 可恶！然而……² » [C'est odieux ! Cependant³...]. Dans le contexte, le terme injurieux «*odieux*» renvoie au fait que l'enlèvement de force de la servante fait scandale, ce qui nuit à la réputation de la noble famille. Le mot de transition «*cependant*», par surcroît exprimé en langue soutenue, contient de riches informations. Selon les vertus confucéennes, Belle-sœur Xianglin «*appartient*» toute sa vie à la famille de son mari,

¹ C'est un paragraphe de transition : 单四嫂子是一个粗笨女人，不明白这“但”字的可怕：许多坏事固然幸亏有了他才变好，许多好事却也因为有了他都弄糟。[Quatrième Belle-sœur est un esprit simple qui ne peut comprendre les retournements terribles que peut réserver un «*mais*», car s'il est vrai que bien des choses mauvaises y trouvent la chance de s'arranger, beaucoup de bonnes, en revanche, s'en trouvent gâtées.] Voir Luxun, *Cris*, traduction de Joël Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join et Michelle Loi, *op. cit.*, p. 70.

² Lu Xun, «*Zhufu* 祝福 » [Vœux du bonheur], *LXQJ*, vol. V, p. 162.

³ Lu Xun, «*Vœux de bonheur* », *Errances*, traduction de Sebastian Veg, *op. cit.*, p. 25.

même si ce dernier est d'ŕunt ; selon cette règle, sa belle-mère est irréprochable bien que sa conduite ne soit pas convenable et cause des ennuis à la famille Lu. L'emploi de ce connecteur révèle d'une part l'insensibilité et l'hypocrisie du Quatrième seigneur Lu et de l'autre, le destin des femmes qui n'occupent qu'une place inférieure dans la hi  archie sociale. Dans la traduction de Zhang Dianya, «*kewu*      » injure en langue assez soutenue est remplacée par le gros mot «*Salaud !* », ce qui n'est pas approprié. L'omission de «*cependant* » a des conséquences encore plus graves, car l'image originale du personnage risque d'être distordue : le lecteur prendrait Quatrième seigneur Lu, un lettré confucéen du Collège impérial, pour un brave gentilhomme un peu rustique. Il résulte de ce témoignage que la non-traduction est aussi une traduction (une mauvaise) dans la mesure où elle oriente le lecteur cible vers une interprétation inexacte voire absurde.

En tant que procédé fréquent de traduction libre, la suppression va souvent de pair avec d'autres stratégies d  formatrices. En témoigne le passage suivant à la fin de *La Vie d'Ah Qui* : accusé du pillage de la famille Zhao chez qui le seigneur Licencié cache ses biens, Ah Qui a   t exécuté ; mais les biens pillés ne sont pas retrouvés, ce qui afflige la maisonnée du seigneur Licencié (que Jing Yinyu traduit en seigneur Agrégé). De plus, Zhao le Bachelier se fait couper la natte en allant à la ville porter plainte et sa maisonnée s'en lamente aussi :

至于当时的影响，最大的倒反在举人老爷，因为终于没有追赃，他全家都号咷了。其次是赵府，非特秀才因为上城去报官，被不好的革命党剪了辫子，而且又破费了二十千的赏钱，所以全家也号咷了。从这一天以来，他们便渐渐的都发生了遗老的气味。¹

Traduction de Jing Yinyu : La nuit même, la dame de l'Agrégé ne put s'empêcher de pleurer sur cette damnation injuste. Peu de temps après, le seigneur Agrégé démissionna et resta d  ormais inutile, relégué dans la vieille société qui pourrit².

Traduction de Michelle Loi : Pour ce qui est des répercussions immédiates de l'affaire, la plus importante se produisit chez le Seigneur Licencié. Les biens mis à l'abri ayant   t finalement perdus, toute sa maisonnée éclata en lamentations douloureuses. Et le malheur frappa encore une fois les Zhao : le Bachelier, comme il était prévisible, avait eu sa natte coupée par les mauvais révolutionnaires en allant à la ville porter la plainte de sa famille aux magistrats. Il dut en outre les remercier de leurs bons services par un don de vingt mille sapèques. Là encore, toute la maisonnée éclata en lamentations douloureuses.    partir de ce jour, les Zhao prirent peu à peu les airs de survivants meurtris d'une grande famille d  chue³.

Le texte source est largement contracté dans la traduction de Jing Yinyu, comparée à celle donnée par Michelle Loi. En effet, la non-traduction du texte est évidente : non seulement le traducteur donne des coups de ciseaux dans toutes les séquences narratives concernant la famille Zhao, mais il condense le récit portant sur le seigneur Licencié. Les déformations sont frappantes : «*pour ce qui est des répercussions immédiates* » est supprimé et remplacé par «*la nuit même* » ; ce n'est plus «*la maisonnée* » qui éclate en lamentations, mais «*la dame de l'Agrégé* ». Et pour couronner le tout, les interprétations fantaisistes sont flagrantes : la famille

¹ Lu Xun, «*A Q zhengzhuan*    Q 正传 » [La véritable histoire d'Ah Q], *LXQJ*, vol. IV, p. 362.

² Lou Sioun, «*La Vie de Ah Qui* », *op. cit.*, p. 124.

³ Luxun, «*Histoire d'Ah Q : véridique biographie* », *Cris*, traduction de Jo   Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join et Michelle Loi, *op. cit.*, p. 197. Il y a tout de même une erreur : ils désignent et les Zhao et le seigneur.

du seigneur Licencié se lamente parce qu'elle perd ses biens, non pas parce qu'elle plaint le sort d'Ah Q ; le seigneur prend les airs de « survivant meurtri » (*yilao* 遗老) relégué *par* la vieille société, au lieu d'être « relégué *dans* la vieille société qui pourrit ». Toutes ces retouches, preuves de la légèreté du traducteur, empêchent les lecteurs d'apprécier la vraie valeur du texte. Il s'agit plus d'une réécriture, émaillée de contresens, qui altère le contenu et déforme la nature même de l'œuvre.

1.2.2 La surtraduction

La surtraduction, définie comme une explicitation abusive de ce qu'il convient de garder implicite en passant d'une langue à l'autre¹, est courante dans les traductions libres. Il n'est pas question ici de l'explicitation en tant que stratégie importante notamment pour traduire les lacunes culturelles, ni du remplacement du terme par son hyponyme, solution ponctuelle tout à fait acceptable, mais plutôt de l'usage abusif de l'explication, qui va jusqu'à « broder l'histoire » en ajoutant des informations purement inventées.

Zhang Dianya s'abstient, autant que possible, d'inventer des éléments inexistant dans le texte. Chez lui, la surtraduction exerce, la plupart du temps, une fonction informative ou explicative. Examinons l'exemple suivant tiré de *Théâtre de la campagne* :

不久豆熟了，便任凭航船浮在水面上，都围起来用手撮着吃。²

Traduction de Zhang Dianya : Au bout de peu de temps, ils [les pois] étaient cuits. Nous abandonnâmes alors la barque à elle-même, et fîmes cercle pour faire collation. N'ayant ni bâtonnets ni cuillères, nous mangions avec les doigts.

Au retour du théâtre, les enfants « volent » des fèves, appelées « pois des arhats » dans le dialecte de Shaoxing. Ils les préparent dans le bateau. Les habitants de Shaoxing ont coutume de « manger les fèves fraîches » (*chi xian luohandou* 吃鲜罗汉豆) : ils écossent les fèves et les font cuire dans l'eau bouillante. Salées, les fèves sont servies comme amuse-bouche que l'on mange du bout des doigts, d'où vient le verbe *cuo* 撮 [prendre du bout des doigts]. Le traducteur, sans doute de peur que le fait de manger avec des doigts puisse heurter les lecteurs français, s'autorise à ajouter une explication pour le justifier (« n'ayant ni bâtonnets [on traduit « baguettes » aujourd'hui] ni cuillères »). Cette justification est-elle nécessaire ? La réponse est négative : d'une part, elle altère le contenu, à savoir que les fèves salées se mangent avec les doigts, même s'il y a des baguettes et des cuillères ; de l'autre, il ne s'agit en aucun cas d'un « choc culturel » car les lecteurs français, bien qu'accoutumés à se servir de couteaux et de fourchettes, n'auront pas de mal à comprendre que l'on mange des amuse-bouche avec des doigts.

En d'autres circonstances, Zhang Dianya se préoccupe des lecteurs et de leur bonne

¹ Jean Delisle, *La traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle anglais français*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1984, p. 230.

² Lu Xun, « Shexi 社戏 » [L'opéra de village], *LXQJ*, p. 622.

compréhension de l'œuvre, quitte à arranger l'original en conformité avec la manière de penser des lecteurs français : il opère des ajouts dans le corps du texte. Il crée, par exemple, de courtes insertions comme « me disais-je¹ » ou des interjections à la française telles que « Mon Dieu² » pour accentuer le sentiment et attirer l'attention des lecteurs. Voici un extrait de la nouvelle *Sur la place* :

十一二岁的胖孩子，细着眼睛，歪了嘴在路旁的店门前叫喊。声音已经嘶哑了，还带些睡意，如给夏天的长日催眠。

他旁边的破旧桌子上，就有二三十个馒头包子，毫无热气，冷冷地坐着。

“荷阿！馒头包子咧，热的……。”

像用力掷在墙上而反拨过来的皮球一般，他忽然飞在马路的那边了。在电杆旁，和他对面，正向着马路，其时也站定了两个人：一个是淡黄制服的挂刀的面黄肌瘦的巡警，手里牵着绳头，绳的那头就拴在别一个穿蓝布大衫上罩白背心的男人的臂膊上。³

Traduction de Zhang Dianya : Un enfant d'une douzaine d'années, gras, les joues rebondies, les yeux bridés de deux traits, crie devant la porte d'un petit cabaret, les lèvres écartées. Sa voix est déjà rauque, la lassitude lui est venue. Sur la vieille table qui est auprès de lui, sont entassés solitairement une trentaine de *paotze*, refroidis.

“Ho, ho, *paotze*, tout chauds !”

Il saute soudain à l'autre bord de la chaussée, comme une balle qu'on a lancée contre le mur et qui rebondit. **Que se passe-t-il ?** En face de lui, debout près d'un poteau électrique, deux personnages sont tournés vers la chaussée. Un policier, portant l'uniforme jaune et le sabre au côté, tient l'extrémité d'une corde, à laquelle est attaché un homme portant une robe de cotonnade bleue que recouvre un gilet blanc.

À moitié endormi par la chaleur estivale, l'enfant qui vend des brioches et des beignets bondit tout d'un coup vers l'autre côté de la rue où un criminel, traîné par un gendarme, est exposé à la foule. La description objective sur un ton monocorde laisse percevoir l'ambiance lasse et l'indifférence de la foule envers les malheurs d'autrui. Pourtant, Zhang Dianya juge important de sensibiliser les lecteurs au changement de scène et introduit un « coup de théâtre » en ajoutant : « Que se passe-t-il ? » L'interrogation, suivie de réponses immédiates, constitue une phrase à fonction transitionnelle reliant la partie précédente à la description suivante. Le traducteur vise à établir un lien logique, sans doute en vue d'assurer une meilleure compréhension du texte, mais en dépit du registre de langue et de la tonalité de l'original.

Contrairement à Zhang Dianya qui résiste, plus ou moins, à la tentation d'amplifier trop le texte, Jing Yinyu ne semble éprouver aucune contrainte. Les ajouts de mots et de phrases émaillent les textes traduits ; il n'hésite pas à surtraduire, jusqu'à réécrire certains des paragraphes au fil de son imagination. Qu'elle soit dans le corps du texte ou dans la note en bas de page, l'abondante expansion des textes traduits par Jing Yinyu peut s'expliquer du point de vue esthétique et idéologique, c'est-à-dire que le traducteur s'apprête à « améliorer » le texte ou à y insérer ses propres idées.

Tout d'abord, l'ajout d'adjectifs et d'adverbes est étonnamment courant chez Jing Yinyu.

¹ Lou Shun, « La prière du bonheur », *Choix de nouvelles de Lou Shun*, op. cit.

² *Ibid.*

³ Lu Xun, « Shizhong 示众 » [L'exposition à la foule], *LXQJ*, vol. VI, p. 131.

En voici trois exemples :

宏儿没有见过我，远远的对面站着只是看。¹

Traduction de Jing Yinyu : Le petit Hong, qui jusqu'ici ne m'avait jamais vu, me regardait en face, avec ses grands yeux **étonnés**.²

“我们坐火车去么？”³

Traduction de Jing Yinyu : --Nous irons **à dada** sur un train, dis⁴ ?

未庄人都惊服，说这是柿油党的顶子。⁵

Traduction de Jing Yinyu : Les bourgeois en furent étonnés, se racontèrent **à qui mieux mieux** que le bachelier avait obtenu un insigne du parti « Huile de Sorbe⁶ ».

Les verbes «*kan* 看 »[regarder], «*zuo* 坐 »[prendre (le véhicule)], «*shuo* 说 »[dire] dans le texte sont tous modifiés par des éléments adjectivaux et adverbiaux («*regarder avec ses grands yeux étonnés* », «*aller à dada* » et «*se raconter à qui mieux mieux* ») pour étoffer le texte, en vue de l'embellir et le raviver. Examinons de plus près la deuxième phrase. Le neveu du personnage narrateur, petit Hong, lui demande s'ils vont voyager en train. En traduisant la phrase, Jing Yinyu ajoute une locution adverbiale «*à dada* », augmentée de l'interjection «*dis* », sans doute pour produire une mise en scène théâtrale en donnant un tour enfantin à la question.

Ensuite, la surtraduction donne lieu à des aberrations et des contresens. Dans *La Vie de Ah Qui*, l'auteur évoque des «*xianren* 闲人 » à côté desquels Ah Qui n'a jamais l'audace de s'asseoir. Jing Yinyu le traduit, dans le corps du texte, très correctement par «*désœuvrés*⁷ », mais il explique, dans la note infrapaginale, que «*désœuvré* en chinois est homonyme de *Sage* ». Par «*sage* », il entend sans doute le «*xianren* 仙人 »[immortel], terme dont la prononciation est approximative de «*xianren* 闲人 »[badauds] mais qui n'a rien à voir avec le «*désœuvré* ». Cette surtraduction totalement impertinente donne une connotation vaine qui ne peut que fourvoyer les lecteurs. Cela montre que l'interprétation volontairement biaisée peut aussi conduire à la surtraduction. Examinons deux exemples autour du mot «*ren* 人 »[homme, personne]. Dans le premier exemple, le Faux diable étranger introduit le bachelier dans le Parti de la liberté et lui ramène un insigne. Les gens du Weizhuang sont empreints de respect :

未庄人都惊服，说这是柿油党的顶子。⁸

Traduction de Jing Yinyu : Les **bourgeois** en furent étonnés, se racontèrent **à qui mieux mieux** que le bachelier avait obtenu un insigne du parti «*Huile de Sorbe*⁹ ».

Le deuxième exemple se trouve plus loin dans le texte. Ah Q est jeté en prison où il

¹ Lu Xun, «*Guxiang* 故乡 »[Pays natal], *LXQJ*, vol. IV, p. 11.

² Lou Sioun, «*Le pays natal* », in *Anthologie des conteurs chinois modernes*, op. cit., p. 128.

³ Lu Xun, «*Guxiang* 故乡 »[Pays natal], op. cit., p. 13.

⁴ Lou Sioun, «*Le pays natal* », op. cit., p. 133.

⁵ Lu Xun, «*A Q zhengzhuan* 阿 Q 正传 »[La véritable histoire de Ah Q], op. cit., p. 356.

⁶ Lou Sioun, «*La Vie de Ah Qui* », op. cit., p. 111.

⁷ Id., p. 83.

⁸ Lu Xun, «*A Q zhengzhuan* 阿 Q 正传 »[La véritable histoire de Ah Q], op. cit., p. 356.

⁹ Lou Sioun, «*La Vie de Ah Qui* », op. cit., p. 111.

rencontre deux autres prisonniers :

仔细看时，屋角上还有两个人。¹

Traduction de Jing Yinyu : Au fond, vers les murs dans la pénombre, il aperçut deux autres **prolétaires** comme lui².

Le «ren 人» [personne] est rendu respectivement en «bourgeois» et «prolétaires». La surcharge idéologique de la traduction n'est pas aléatoire : proche des membres du groupe littéraire *Création* dont la plupart s'orientent vers une littérature révolutionnaire, Jing Yinyu est certainement au courant de l'existence de «la littérature de gauche» (*zuoyi wenxue* 左翼文学) de la fin des années 1920 en Chine. Il est sans doute sensible à l'idée révolutionnaire que contiennent les œuvres littéraires que Lu Xun lui a envoyées³. Elles constituent fort probablement les premières matières de son anthologie de traductions des contes chinois modernes. Il n'est pas exagéré de déduire que le traducteur, en suivant le courant idéologique, impose une interprétation politique à l'identité du protagoniste Ah Q : les gens de Weizhuang qui méprisent Ah Qui passent pour des «bourgeois» et les prisonniers sont «comme lui» des «prolétaires». La surtraduction infléchit gravement l'original et détériore la tonalité et la valeur de l'œuvre de Lu Xun. De ce fait, l'intention du traducteur n'est-elle pas de chercher à faire sensation, au risque de devenir démagogique ?

Enfin, la surtraduction de Jing Yinyu ne se limite pas à l'adjonction arbitraire et à la déformation délibérée des mots et des syntagmes, elle va jusqu'à «supplémenter» le texte avec des phrases et passages montés de toutes pièces. Le traducteur s'estime tout à fait légitime pour «arracher le pinceau» à l'auteur et retoucher l'œuvre quand il y constate des traits defectueux à «peaufiner» ou des descriptions à embellir. Au début de l'avant-dernier passage du *Pays natal*, le narrateur s'effraie à la pensée de l'«espoir». Voici la première phrase dans l'original : «*Wo xiangdao xiwang, huran haipa qilaile.* 我想到希望，忽然害怕起来了。⁴» [Cet espoir qui venait de frapper ma pensée me remplit d'effroi⁵.] En traduisant, Jing Yinyu improvise une description de paysage créant une ambiance lugubre pour accompagner la mélancolie du narrateur : «Un vent froid s'engouffra sous le pont. Je tremblai dans mon espérance⁶». Le traducteur a sans doute l'intention d'amplifier, par cet ajout décoratif, l'expression émotionnelle du narrateur. Dans ce même texte, le traducteur, emporté par son impulsion créative, glisse dans le texte traduit un long commentaire lors du passage où la famille du narrateur s'éloigne du village. Le commentaire, attribué à la mère, compte tout de même quatre-vingts mots et perturbe certainement le rythme de pensée du texte original.

¹ Lu Xun, «A Q zhengzhuan 阿 Q 正传», [La véritable histoire de Ah Q], *op. cit.*, p. 358.

² Lou Sioun, «La Vie de Ah Qui», *op. cit.*, p. 117.

³ Voir la présente étude, p. 169-170, note 6.

⁴ Lu Xun, «Guxiang 故乡» [Pays natal], *op. cit.*, p. 17.

⁵ Luxun, «Mon pays natal», *Cris*, traduction de Joë Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join et Michelle Loi, *op. cit.*, p. 125.

⁶ Lou Sioun, «Le pays natal», *op. cit.*, p. 141.

1.2.3 L'acculturation

Le troisième procédé important est l'acculturation, adoptée notamment par Jing Yinyu. L'acculturation est une méthode de traduction dont « le but [est] de traduire comme l'auteur aurait écrit originairement dans la langue de la traduction¹ ». Examinons un à un les domaines qui sont les plus touchés par l'acculturation.

En premier lieu, l'acculturation s'observe dans le fait que le traducteur emploie des expressions françaises idiomatiques ou imaginées pour traduire des discours tout à fait ordinaires du texte original. Pour n'en citer que trois exemples : « *lanyangyang* 懒洋洋 » [nonchalant] devient « bayant aux corneilles » ; « *buzhi yixiao* 不值一笑 » [ne fait pas l'honneur d'un sourire] est rendu par « ne vaut pas un rouge liard » ; « *tande hen touji* 谈得很投机 » [avoir une conversation très agréable] est traduit comme « ils s'entendirent comme larrons en foire ». Il faut reconnaître que les expressions idiomatiques colorent délicieusement la traduction et la rendent naturelle telle qu'une œuvre écrite originairement en français. En effet, comme l'écrit Isabelle Rabut après un examen scrupuleux des traductions de Jing Yinyu, « ses traductions sont écrites dans un français remarquablement aisé² ». Néanmoins, le fait qu'il se réfère constamment aux expressions puisées dans la littérature française aux endroits où l'auteur se contente d'expressions beaucoup plus sobres révèle ses tentatives non seulement d'acculturer mais aussi d'anoblir l'original.

En deuxième lieu, en reproduisant les dialogues dans l'original chinois, le traducteur s'efforce d'imiter la façon de parler à la française en insérant des marqueurs discursifs à l'oral tels que « comme ça, moi ! » ou « et voilà ». Voici deux exemples tirés du *Pays natal* :

不认识了么？我还抱过你咧！³

Traduction de Jing Yinyu : Tu ne me reconnais donc plus ? Je t'ai porté jadis dans mes bras, **comme ça, moi** !⁴

种出东西来，挑去卖，总要捐几回钱，折了本；不去卖，又只能烂掉……⁵

Traduction de Jing Yinyu : Si vous allez vendre vos denrées au marché on vous en fait payer plusieurs fois la taxe, et il ne vous en reste plus rien. Si vous ne les vendez pas, tout pourrira, **et voilà** !⁶

Certes, la traduction « acculturante » donne parfois lieu à d'heureux résultats, puisque les phrases traduites à la française sont en général mieux accueillies par les lecteurs cibles. Elles réussissent même à s'intégrer dans la langue d'arrivée, comme dans le cas suivant, tiré également du *Pays natal* :

¹ Friedrich Schleiermacher, « Des différentes méthodes du traduire », traduit par Antoine Berman, in *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*, traduits par A. Berman et C. Berner, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 75.

² Isabelle Rabut, « J. B. Kin Yn Yu, un traducteur chinois en France dans les années 1920 », *op. cit.*, p. 196.

³ Lu Xun, « Guxiang 故乡 », *op. cit.*, p. 13.

⁴ Lou Sioun, « Le pays natal », *Anthologie des conteurs chinois modernes*, *op. cit.*, p. 134.

⁵ Lu Xun, « Guxiang 故乡 », *op. cit.*, p. 16.

⁶ Lou Sioun, « Le pays natal », *Anthologie des conteurs chinois modernes*, *op. cit.*, p. 138.

真是愈有钱，便愈是一毫不肯放松，愈是一毫不肯放松，便愈有钱。¹

Traduction de Jing Yinyu : Plus on est riche, plus on est chiche ; et plus on est chiche, plus on devient riche².

Sur le plan syntaxique, la traduction de Michelle Loi est plus littérale et plus fidèle à l'original que celle de Jing Yinyu ; mais la structure symétrique et les rimes suffisantes de la traduction créative de Jing Yinyu produisent presque un nouveau proverbe français. Cette phrase, d'ailleurs recueillie dans plusieurs dictionnaires de citations en ligne³, a davantage de chance d'être adoptée par le public et incorporée à la culture française.

La dernière forme d'acculturation, et par ailleurs, la plus incongrue, est l'insertion d'expressions latines. Comme nous l'avons évoqué, en tant qu'écrivain, Jing Yinyu se sent plus à l'aise dans sa langue d'adoption et, ainsi, il recourt également aux citations latines dans ses propres écrits. Raoul David Findeisen rappelle que « ce qui donne un goût particulier aux récits de Jing Yinyu est sans doute l'utilisation de citations latines qu'il y glisse ici et là. Il en appelle volontiers à Cicéron et à l'*Enéide* de Virgile⁴ ». De plus, son éducation catholique lui permet de citer, à son gré *La Bible* en latin. C'est pourquoi dans *La Vie de Ah Qui*, là où dans l'original, les yeux des spectateurs qui assistent à l'exécution d'Ah Q sont comparés à ceux d'un loup affamé, le traducteur insère l'expression « *quoerentes quem devore[n]t* », citation de la Première épître de Saint Pierre⁵. Cette insertion semble fort importune : non seulement parce que ce pur ajout qui vise à « acculturer » l'original altère la tonalité de l'œuvre, mais aussi cette citation latine n'est pas accessible à l'ensemble du public français.

Tous les procédés de traduction libre sont motivés soit par des contraintes extra-textuelles, soit par des tentatives de mieux aménager l'original. Les résultats de la traduction libre sont à double tranchant. D'un côté, les opérations déformantes réduisent la valeur littéraire des œuvres originales (les conséquences sont particulièrement sérieuses dans les traductions de Jing Yinyu) ; de l'autre, les aménagements des références, du contenu et du style qui semblent « naturaliser » le texte original ont pour but de répondre, du moins aux yeux de nos deux traducteurs, aux attentes des lecteurs français.

¹ Lu Xun, « Guxiang 故乡 », *op. cit.*, p. 14.

² Lou Sioun, « Le pays natal », in *Anthologie des conteurs chinois modernes*, *op. cit.*, p. 135.

³ Citons trois sites : <http://www.1001-citations.com/mots/riche/>;

<http://evene.lefigaro.fr/citations/mot.php?mot=chiche>;

<http://www.linternaute.com/citation/32525/plus-on-est-riche--plus-on-est-chiche---et---lu-xun/>

⁴ Raoul David Findeisen, « Le malheureux garçon : Jean-Baptiste Jing Yinyu, pensionnaire de l'Institut franco-chinois de Lyon, traducteur de Romain Rolland », *op. cit.*, p. 29.

⁵ Voir *La Bible*, traduction de Lemaître de Sacy, Paris, Éditions Robert Laffont, 1990, p. 1584, Première Épître de Pierre, Chapitre V, 8 : « Soyez sobres, et veillez ; car le démon, votre ennemi, tourne autour de vous comme un lion rugissant, cherchant qui il pourra dévorer » (En latin : « sicut leo rugiens circuit quaerens quem devoret ; cui resistite fortes in fide »).

2. Un mal nécessaire : la traduction relais des œuvres de Lu Xun

Un texte traduit, même le plus achevé, s'oppose à toute traduction « de seconde main ». Condamnée souvent sans appel par les théoriciens de la traduction, cette pratique n'est pas complètement obsolète, et encore loin d'être discréditée. C'est le cas dans le domaine de la traduction sino-européenne. À cet égard, la constatation de Wolfgang Bauer, même s'il faut l'accompagner de quelques réserves, semble pertinente :

Nevertheless, I feel that the problems inherent in multiple translations from Chinese have disappeared only from the surface, and in the first place because most translators today would hesitate to admit that they have benefited from earlier translations. Yet, one can hardly deny that connoisseurs of the Chinese language are seldom good and creative writers. The image of any foreign literature will always suffer in the target language if it is poorly translated, even if the translation is quite faithful to the original¹.

[Néanmoins, je pense que les problèmes inhérents dans de multiples traductions du chinois n'ont disparu qu'en apparence. D'abord, parce que la plupart des traducteurs d'aujourd'hui hésitent à admettre qu'ils ont bénéficié des traductions antérieures. Pourtant, on peut difficilement nier le fait que les connaisseurs de la langue chinoise sont rarement des écrivains bons et créatifs. L'image de toute littérature étrangère souffrira toujours dans la langue cible si elle est mal traduite, même si la traduction est assez fidèle à l'original.]

Malgré cela, la traduction relais joue un rôle non négligeable dans les échanges littéraires en Europe et même à l'échelle internationale, elle favorise notamment la découverte de littératures marginales ou marginalisées². Autant condamné que salué ce « mal nécessaire » s'avère particulièrement intéressant à étudier.

2.1 La traduction relais : pratique courante dans l'introduction de la littérature chinoise en Europe

La pratique de la traduction s'inscrit dans les échanges culturels, souvent tributaires de la situation économique et du statut idéologique des pays concernés. Il est fréquent que les œuvres des pays émetteurs plus puissants soient traduites vers les pays récepteurs, considérés souvent comme « minoritaires ». Le contraste frappant entre la traduction frénétique des littératures occidentales en Chine et le faible rayonnement de la littérature chinoise moderne en France dans la première moitié du XX^e siècle en est une bonne illustration. Claude Pichois et André-Michel Rousseau relèvent la hiérarchisation des langues derrière le phénomène de la traduction relais : « Les traductions indirectes, c'est-à-dire faites sur une version intermédiaire [...] mettent en cause la connaissance et l'ignorance où l'on est des langues des minorités, et en valeur le rôle

¹ Wolfgang Bauer, « The role of intermediate languages in translations from Chinese into German », in Viviane Alleton et Michael Lackner, *De l'un au multiple, Traductions du chinois vers les langues européennes*, op. cit., p. 21.

² À ce sujet, il convient de rappeler la nécessité de la traduction relais justifiée par Lu Xun qui s'applique lui-même à traduire et à introduire, par le biais du japonais et de l'allemand, les littératures des « petits peuples faibles » de l'Europe de l'Est. Selon lui, dans une époque donnée, la traduction relais peut aider à s'écarter du chauvinisme littéraire et donc à favoriser la diversité de la littérature mondiale. Nous renvoyons à Luxun, « De la traduction indirecte », *La littérature en dentelles*, op. cit., 117-119. En effet, la pratique de la traduction relais est toujours courante dans la Chine d'aujourd'hui et ne cesse de produire des traductions qui sont unanimement saluées. Comme par exemple, *Le Décaméron* traduit par Fang Ping 方平/Wang Keyi 王科一 et *L'Insoutenable légèreté de l'être* par Han Shaogong le sont tous à partir de l'anglais.

véhiculaire des langues des majorités¹ ». En effet, dans le domaine de la traduction de la littérature chinoise en Europe, la pratique de la traduction relais est courante même à l'heure actuelle. L'anglais et le français, qui, au cours des trois siècles écoulés, ont servi de langues intermédiaires dans toute l'Europe², demeurent aujourd'hui encore les langues relais principales. Maialen Marín Lacarta effectue des recherches portant sur la traduction et la réception de la littérature chinoise du XX^e siècle en Espagne, et elle souligne, dans un entretien avec Daniel Méndez, la médiation des systèmes littéraires anglophone et francophone :

Por un lado, tenemos el hecho de que la literatura china sea recibida de manera parcial y sesgada (con ese ejemplo de las traducciones indirectas), lo que refleja muy claramente esa posición marginal de la literatura china. Por otro lado, el hecho de que el filtro anglófono y francófono desempeñe un papel tan importante refleja la posición dominante de estos sistemas literarios en el panorama mundial³.

[D'une part, nous avons le fait que la littérature chinoise est reçue de manière partielle et biaisée (avec l'exemple de traductions indirectes), ce qui reflète clairement la position marginale de la littérature chinoise. Et d'autre part, le fait que le filtre anglophone et francophone joue un rôle si important reflète la position dominante de ces systèmes littéraires sur la scène mondiale.]

Néanmoins, au tournant du XX^e siècle, l'anglais dispute au français le rôle de langue diplomatique et devient «un véhicule fort utile pour la connaissance et la traduction des textes écrits en chinois ou dans les langues de l'Inde⁴ », comme le remarquent très justement Claude Pichois et André-Michel Rousseau. Dans les cas qui nous occupent, dans les années 1950, la traduction de Lu Xun est effectuée dans son pays d'origine ; elle a pour objectif essentiel de «recommander »aux lecteurs occidentaux cet écrivain, alors valorisé comme «le porte-drapeau le plus grandiose et le plus courageux de la nouvelle culture⁵ ». Dans le cas de cette «extraduction », la langue anglaise se présente incontestablement comme le véhicule optimal puisque, comme l'observe Wolfgang Bauer à propos de la traduction des œuvres chinoises en allemand, «l'anglais est en quelque sorte “internationalisé”, à tel point que les traductions dans d'autres langues ne sont en effet plus nécessaires⁶ ». Ainsi s'explique la nécessité de la traduction relais via l'anglais pour ceux qui ne sont pas sinologues mais qui ont l'intention de faire connaître l'œuvre de Lu Xun au public français. C'est à partir des versions anglaises réalisées par les Éditions en Langues étrangères que paraissent les deux traductions relais françaises des œuvres de Lu Xun, *La véritable histoire de Ah Q* de Paul Jamati et les *Essais choisis* de Daniel Hamiche et Liliane Princet.

¹ Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, collection «U2 », 1967, p. 66.

² Selon Henri Van Hoof, «le français, langue de la diplomatie jusqu'à la guerre de 1914-1918, perd ce monopole à la Conférence de la Paix, en 1919, où l'anglais devient son égal. » Voir Henri Van Hoof, *op. cit.*, p. 85.

³ Maialen Marín Lacarta, «Las traducciones de Mo Yan al español no destacan por su calidad », <http://www.zaichina.net/2012/10/30/maialen-marin-lacarta-las-traducciones-de-mo-yan-al-espanol-no-destacan-por-su-calidad/#sthash.eSt2bn2z.dpuf>, consulté le 29 mai 2014.

⁴ Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *La littérature comparée*, *op. cit.*, p. 67.

⁵ Mao Zedong, «La démocratie nouvelle », *Œuvres choisies de Mao Tsé-toung*, *op. cit.*, p. 398.

⁶ Wolfgang Bauer, «The role of intermediate languages in translation », *op. cit.*, p. 21: «English has become a sort of “Internationalse” to such a degree that translations into other intermediate languages are indeed no longer necessary ».

2.2 Les traductions françaises et les versions intermédiaires des œuvres de Lu Xun : une brève description du corpus

La véritable histoire de Ah Q, parue en 1953 et préfacée par Claude Roy, est une traduction indirecte de la version anglaise publiée la même année par les Éditions en Langues étrangères à Pékin : *The True Story of Ah Q*. Bien que le traducteur passe sous silence la traduction intermédiaire, les indices sont patents : la traduction française s'organise exactement de la même manière que la version anglaise qui, en plus du récit lui-même, comporte un long essai signé par Feng Xuefeng. Si, dans un certain sens, le camouflage révèle le manque de considération pour le travail des traducteurs des E. L. E, il a des conséquences bien plus graves : à savoir, entre autres, que les données enregistrées dans les bibliothèques seront erronées et que les critiques seront fourvoyées par de fausses informations.

À l'inverse, la traduction intermédiaire est ouvertement signalée par Daniel Hamiche dans l'avertissement des *Essais choisis*, parus en 1976 : « Ces deux volumes d'*Essais choisis*, ont été pour la plupart, traduits par nos soins à partir des quatre volumes des *Selected Works of Lu Hsun* (en anglais), Foreign Languages Press, Peking, 1957 (les traductions du chinois à l'anglais sont dues à Yang Hsien-yi et Gladys Yang¹) ». En effet, parmi 94 essais, 77 sont traduits des trois derniers volumes de *Selected Works of Lu Hsun* publiés de 1957 à 1960. Hamiche s'attend aux éventuels reproches des lecteurs sur le biais adopté par sa traduction, mais cherche à donner des explications. Pour lui, du point de vue de la rentabilité, il n'est pas envisageable de procéder directement à une traduction du chinois en raison des conditions d'édition² ; sur le plan littéraire, la méthode de « double traduction », qu'il juge inacceptable pour les poèmes et les poèmes en prose, peut être bel et bien appliquée au genre de l'essai, dont la valeur esthétique est sans doute sous-estimée. Pour s'en justifier, le traducteur tente de renvoyer, mais de manière erronée³, au plaidoyer de Lu Xun lui-même sur la traduction indirecte.

Les traductions relais françaises s'appuient toutes deux sur les travaux de Yang Xianyi et Gladys Yang. Alors quelles sont les raisons qui les poussent à faire ce choix ?

Le couple Yang n'est pas le premier à traduire intégralement *La véritable histoire de Ah Q* puisque Liang Sheqian 梁社乾 a donné *The True Story of Ah Q* en 1926 et Chi-Chen Wang

¹ Daniel Hamiche, « Avertissement », *op. cit.*, p. 143.

² Selon Daniel Hamiche, il existe beaucoup plus de traducteurs pour l'anglais et le coût de traduction est plus abordable. Voir D. Hamiche, « Avertissement », *op. cit.*, p. 145. En termes de frais de traduction, Maialen Marín Lacarta donne quelques chiffres qui nous serviront de références : le tarif de l'anglais est généralement de 12 euros/page (bien qu'il existe différents formats et que cela dépende de l'éditeur), le tarif pour le chinois est en général de 18 à 20 euros/page au minimum. Voir Maialen Marín Lacarta, « Las traducciones de Mo Yan al español no destacan por su calidad », *op. cit.*

³ D. Hamiche renvoie à « "Traduction scrupuleuse" et "Caractère de classe de la littérature" » de Lu Xun, deux essais défendant en réalité la méthode de la « traduction forcée » mais non « la traduction relais ». Voir D. Hamiche, « Avertissement », *op. cit.*, p. 145.

王际真 *Our story of Ah Q* en 1935¹. Toutefois, trois raisons peuvent expliquer le choix de la version intermédiaire de Jamati. En premier lieu, par rapport à ces versions relativement plus anciennes et sans doute difficiles à se procurer, la traduction du couple Yang, publiée en 1953, est sans doute plus pratique. Deuxièmement, la qualité de la traduction intermédiaire doit être aussi prise en considération : à ce sujet, la plume conjointe du couple Yang est réputée dans le domaine de la traduction du chinois en anglais. En dernier lieu, hors les facteurs historiques et littéraires, l'intérêt idéologique joue un rôle primordial : la traduction organisée par les Éditions en Langues étrangères vise à «propager l'esprit de la lutte révolutionnaire de Lu Xun² », ce qui correspond au projet de la traduction française, celui de faire de Lu Xun «un combattant proche du Parti Communiste chinois et un grand penseur du prolétariat³ », comme nous le voyons sur la quatrième de couverture de l'édition.

Pour les traducteurs des *Essais choisis*, les trois volumes de *Selected Works of Lu Hsun* demeurent l'unique option dont l'importance est soulignée ainsi par Huang Qiaosheng 黄乔生 :

西方研究者把鲁迅当作一个虚构作品的大师，而忽略了他的文明批评和社会批评，忽略了他作为一个中国新旧交替时期的知识分子对中国文化的承担，忽略了杂文这种文体的复杂性和艺术性。《鲁迅选集》用三卷的篇幅收录鲁迅的杂文是一个创举……因为，对鲁迅杂文的理解一点也不比对其小说的理解容易，需要对中国文化、中国历史尤其是近现代史的更广博的知识。从这方面说，由杨先生这样学养深厚又亲历过那段历史的人来翻译鲁迅杂文是最合适不过的。⁴

[Les chercheurs occidentaux considèrent Lu Xun comme un maître de la fiction, ils négligent ses critiques culturelles et sociales, ils négligent aussi son engagement envers la culture chinoise en tant qu'intellectuel en prise à la transformation de la Chine, ils négligent enfin la complexité et la valeur artistique de ses essais. En ce sens, *Selected Works of Lu Hsun* qui consacre trois volumes aux essais de Lu Xun est un grand début [...]. Car comprendre les essais de Lu Xun n'est pas plus facile que comprendre ses nouvelles : cela exige une connaissance étendue et approfondie de la culture et de l'histoire chinoise, notamment de l'histoire moderne et contemporaine. À cet égard, en tant que grand savant et témoin de l'histoire moderne, Monsieur Yang est la personne la plus appropriée pour traduire les essais de Lu Xun.]

L'entreprise du couple Yang est étroitement encadrée par la ligne éditoriale empreinte d'idéologie. Dans la même veine, la sélection des essais de Hamiche est caractérisée par des critères identiques, voire encore plus exigeants sur le plan idéologique. Il ressort de ce témoignage que le projet idéologique de la traduction l'emporte sur la valeur littéraire des essais. De plus, cette négligence de la «poécité» du genre «essai» fait que Hamiche juge tout à fait possible une «transposition équivalente» par le relais d'une langue tierce.

¹ Il existe une autre version anglaise partielle, *The Tragedy of Ah Qui* de E. H. F. Mills en 1930. Ce travail est mené à partir de la traduction française *La Vie de Ah Qui* de J. B. Kyn Yn Yu. Voir Lu Xun, «The Tragedy of Ah Qui», *The Tragedy of Ah Qui, and Other Modern Chinese Stories*, translated from the Chinese by J. B. Kyn Yn Yu and from the French by E. H. F. Mills, London: G. Routledge & Sons, 1930. Paul Jamati vise à traduire intégralement *La véritable histoire de Ah Q* en français, cette traduction partielle du récit calquée sur la version française ne sera sans doute pas prise en compte.

² Ge Baoquan, *Lu Xun zai shijie zhenxue shang de diwei* 鲁迅在世界文学上的地位 [La place de Lu Xun dans la littérature mondiale], op. cit., p. 34.

³ Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, op. cit., quatrième de couverture.

⁴ Huang Qiaosheng 黄乔生, «Yang Xianyi yu Lu Xun zhuzuo yingyi 杨宪益与鲁迅著作英译» [Yang Xianyi et la traduction anglaise des œuvres de Lu Xun], *Hainei yu haiwai* 海内与海外 [At Home & Overseas], n°1, 2010, p. 15.

2.3 La traduction relais : est-elle un raccourci ?

Si, dans les circonstances particulières évoquées plus haut, la traduction relais est un recours obligatoire pour introduire les œuvres de Lu Xun en France, nous ne pouvons pas ne pas poser la question suivante : est-ce que le chemin traductif passant par l'anglais est un raccourci, comme on a souvent tendance à le croire ? Sur le plan linguistique et culturel, les défis sont sans doute moins délicats pour une traduction à partir de l'anglais, que pour celle effectuée directement de la langue chinoise, car par rapport à la stylistique chinoise, les traducteurs français sont probablement plus familiarisés avec la langue et la culture anglo-saxonnes. La qualité reconnue des traductions anglaises des œuvres de Lu Xun réalisées par le couple Yang porte à croire que la traduction française « de seconde main » devrait être un heureux raccourci dans la mesure où les enjeux culturels dans l'original sont en quelque sorte éclairés et les aspects linguistiques adoucis. Néanmoins, cet optimisme théorique suscite la méfiance puisque les traducteurs ne sauront bénéficier des avantages de la traduction relais sans courir les risques éventuels qu'elle comporte.

Tout d'abord, le rapprochement de l'anglais et du français n'induit aucunement un simple calque machinal. Marc de Launay écrit :

La connexion essentielle de l'axe syntagmatique et de l'axe paradigmatique se trouve *ipso facto* dissoute puisqu'elle n'est jamais « exportable » : même si les syntaxes des deux langues mises en rapport par la traduction sont très voisines, la série des associations, des synonymies, des antonymies, des attentes et des anticipations reste propre à telle langue ; en outre, l'histoire même de chacune des deux langues est singulière, indissociable de celle des œuvres, si bien que la valeur linguistique de tel terme apparemment identique n'est jamais exactement contemporaine de son calque dans la langue où l'on traduit¹.

Pour éviter la reproduction des erreurs de traduction et la multiplication des déformations et contresens, les traducteurs français doivent, si les conditions le leur permettent, revenir à l'original à l'aide d'un bon connaisseur de la langue source quand il s'agit de zones textuelles problématiques.

Ensuite, la traduction indirecte a tendance à provoquer d'autant plus de risques de distorsion qu'elle s'éloigne davantage de l'original. En effet, la version anglaise elle-même est taxée de « secondarité » par rapport à l'original, réalité inéluctable de toute traduction. Ici, il est d'ailleurs bon de relever que le caractère chinois *yi* 译 [traduire] a la même étymologie que *e* 讹² [leurrer, tromper], ce qui n'est pas sans rappeler le dicton italien « Traduttore, traditore ». Outre la distance entre l'original et la version anglaise, s'ajoute le décalage de la traduction intermédiaire à l'édition finale, ce qui provoque une nouvelle diminution des valeurs littéraires.

¹ Marc de Launay, *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, J. Vrin, collection « Chemins philosophiques », 2006, p. 41.

² Qian Zhonghsu, « Linshu de fanyi 林纾的翻译 » [Les traductions de Lin Shu], *op. cit.*, p. 77 : 汉代文字学者许慎有一节关于翻译的训诂，义蕴颇为丰富。《说文解字》卷六《口》部第二十六字：“囁，译也。从‘口’，‘化’声。率鸟者系生鸟以来之，名曰‘囁’，读若‘譌’。南唐以来，‘小学’家都申说‘译’就是‘传四夷及鸟兽之语’，好比‘鸟媒’对‘禽鸟’所施的引‘诱’，‘譌’、‘讹’、‘化’和‘囁’是同一个字。

C'est du moins l'opinion de Liang Shiqiu 梁实秋 (1903-1987), traducteur chinois qui demeure fort critique vis-à-vis de la pratique de traduction indirecte défendue alors par Lu Xun :

转译究竟是不太好，尤其是转译富有文学意味的书。本来译书的人无论怎样灵活巧妙，和原作比较，总像是掺了水或透了气的酒一般，味道多少变了。若是转译，与原作隔远一层，当然气味变得更利害一些。¹

[En tout cas, la traduction indirecte n'est pas bonne, notamment pour traduire les œuvres littéraires. Une œuvre littéraire sortie de la main du premier traducteur, aussi ingénieux et habile soit-il, est comme un vin dilué ou oxydé, son goût n'est plus authentique en comparaison de l'œuvre originale. Si l'on traduit par l'intermédiaire de la première traduction, bien évidemment, le goût change encore plus, car la deuxième traduction s'éloigne davantage de l'œuvre originale.]

Cependant, tout comme une œuvre originale pourrait être ruinée par une traduction directe sans caractère, elle pourrait être réussie par une traduction indirecte brillamment exécutée par un traducteur de talent. Le succès considérable de la traduction chinoise de *L'Insoutenable légèreté de l'être* par Han Shaogong 韩少功 en 1985 à partir de l'anglais en est un beau témoignage. En règle générale, pour qu'une traduction relais soit bien accomplie, il faut que chaque participant satisfasse aux obligations données : le premier traducteur est censé respecter autant que possible le texte source pour assurer un bon relais et, on attend du traducteur suivant une plus grande compétence sur le plan stylistique. Alors, les traductions relais françaises des œuvres de Lu Xun répondent-elles à ces exigences ? Pour apporter quelques éléments de réponse, nous proposons un rapide examen de *La véritable histoire de Ah Q* et des *Essais choisis*. Il n'est pas question ici de procéder à une comparaison stylistique des binômes de langues chinois/anglais et anglais/français, mais d'observer les effets provoqués par le double voyage linguistique et culturel du texte original vers l'édition française finale.

2.4 Les effets de la traduction relais : un examen critique

Ne parlant pas la langue chinoise, certains traducteurs français sont contraints de s'attacher à la lettre des textes intermédiaires ; mais disposent-ils d'une marge de liberté pour modifier le paratexte des œuvres traduites ? Nous remarquons que les paratextes des traductions anglaises ne sont pas présentés de la même manière dans les deux traductions françaises : Jamati reproduit systématiquement la postface et les notes de *The True Story of Ah Q* tandis que Daniel Hamiche et Liliane Princet, traducteurs des *Essais choisis* font preuve d'une certaine indépendance à l'égard du texte intermédiaire, ce qui se manifeste notamment par l'ajout de notes. Prenons l'exemple du premier essai intitulé *Wo zhi jielie guan* 我之节烈观 [*Ce que je pense de la chasteté*²]. La traduction anglaise *My Views on Chastity* comprend huit notes informatives situées en bas de page : soit pour renseigner sur les noms propres des personnages, soit pour

¹ Liang Shiqiu 梁实秋, « Fanyi 翻译 » [La traduction], *Lu Xun Liang Shiqiu lunzhan shilu* 鲁迅梁实秋论战实录 [Recueil des polémiques entre Lu Xun et Liang Shiqiu], Beijing, Hualing chubanshe, 1997, p. 543.

² Cet essai nous servira également d'échantillon principal dans les analyses suivantes.

informer sur les *realia* culturelles et historiques. Dans la traduction française, le nombre de notes situées à la fin du texte, monte à quinze : non seulement ils reprennent les notes allographes originales mais ils en ajoutent sept. Hamiche s'explique au sujet du système de notes :

Enfin, le système de notes des textes de Lou Sin : l'appel de note « (NEP) » signifie *notes des éditions de Peking* (NEP), ces notes proviennent soit des 4 volumes de *Selected Works*, soit de *Littérature chinoise* (nous n'avons pas différencié ces deux types de notes) ; les notes appelées « (N.d.E) », *notes de l'Éditeur*, sont notre fait¹.

Dans quelle mesure ces « notes de l'Éditeur » se différencient-elles de celles de la version anglaise ? Répondre à cette question nécessite une revue des sept notes ajoutées :

Phrases dans le texte	Notes
Nous sommes au XX ^e siècle et l'aube s'est déjà levée sur l'humanité ⁴ .	4. Allusion à la Révolution d'Octobre en Russie (N.d.E).
Bien que la monarchie constitutionnelle ne soit plus un sujet de discussion ⁵ ...	5. La Révolution de 1911 avait mis à l'ordre du jour l'idée d'une république démocratique (N.d.E).
Cependant, la chasteté exaltée aujourd'hui est uniquement féminine ; elle ne concerne pas les hommes ⁶ .	6. Mao Tsé-toung : « Où sont les arcs de triomphe pour glorifier la chasteté chez les hommes ? » (juillet 1918, cf. chronologie, t. I, p. 55) (N.d.E).
Kang Yeou-wei se réclamait de l'empereur ⁷ ...	7. Il créa même, avec Liang Ki-tchao, une Société pour la défense de l'empereur Kouangsiu (N.d.E).
Sous la dynastie des Tsing ¹¹ ...	11. Tsing (Mandchous), 1644-1911 (N.d.E).
Mais les conteurs soulignent toujours le sort final d'une veuve remariée : ... ou bien, condamnée par le monde entier, ... elle finit par mourir d'une mort lamentable ¹⁴ .	14. Dans sa nouvelle <i>Le sacrifice du Nouvel An</i> (7 février 1924, cf. <i>Nouvelles choisies</i> , Éditions en Langues étrangères, Peking, 1974, p. 144 et sq.) (N.d.E).
Bon gré mal gré [les femmes] ont porté les péchés de l'humanité pendant plus de 3000 ans ¹⁵ ...	15. L'histoire de la Chine ancienne peut se résumer ainsi : Env. 600 000 à 2000 ans av. J.-C., <i>communauté primitive</i> ; env. XX ^e siècle à 475 av. J.-C., <i>société esclavagiste</i> ; 475 av. J.-C. à 1840, <i>société féodale</i> ; 1840-1911, <i>société semi-féodale et semi-coloniale</i> (cf. Mao Tsé-toung, <i>Œuvres choisies</i> , T. II, Éditions en Langues étrangères, Peking, 1967, <i>La démocratie nouvelle</i> (notamment § III et IV) (N.d.E).

Cet échantillon appelle deux commentaires. Premièrement, de nouvelles fonctions sont accordées aux notes dans l'édition française. En effet, seule la note 11, portant sur la dynastie des Tsing (Qing), est une véritable « note du traducteur », les autres étant des interprétations (notes 4 et 5), des explications (notes 7 et 15), des renvois intertextuels (note 14) ou des digressions pures et simples (note 6). Deuxièmement, si les traducteurs anglais se veulent « invisibles » en respectant la convention de « neutralité » des notes informatives, les traducteurs français manifestent une forte subjectivité. Ils imposent leurs propres visions des choses qui suivent leur projet de traduction à visée politique. Tout au long des *Essais choisis*, les « notes de l'Éditeur » sont dominées par cette subjectivité : les œuvres de Mao Zedong (notes 6 et 15) se présentent en permanence comme des références essentielles et les interprétations partielles (note 5) voire forcées (note 4) dans le cadre de la révolution ou des luttes de classes

¹ Daniel Hamiche, « Avertissement » *op. cit.*, p. 146.

sont des faits récurrents.

La lecture préliminaire montre que cette indépendance se révèle minimale dans la translation du corps des textes. En effet, étant donné que les traducteurs français ignorent la langue chinoise dans laquelle sont écrites les œuvres de Lu Xun, les traductions relais héritent en général des mêmes stratégies traductives que celles en amont. La qualité du travail des traducteurs anglais détermine en quelque sorte celle des traductions françaises. Les critères «fidélité clarté et élégance» adoptés par les Éditions en Langues étrangères font que, dans l'ensemble, les traductions anglaises des œuvres de Lu Xun faites par le couple Yang sont marquées par la fidélité et la fluidité. Elles font dès lors autorité dans le domaine de la traduction de Lu Xun. Cependant, les textes anglais ne sont pas épargnés par la «défectivité traductive», c'est-à-dire «toutes les formes possibles de défaut, de défaillance, d'erreur dont est affectée toute traduction¹» pour reprendre l'explication d'Antoine Berman. Comme les traducteurs français ne peuvent faire des rectifications d'après l'original, les défauts dans le travail du couple Yang se répètent, à ce qu'il semble, dans les versions finales. Observons d'abord que dans *The True Story of Ah Q*, les traducteurs se montrent réticents devant la faute d'inattention commise par l'auteur qui prend *Rodney Stone*, une œuvre de Conan Doyle, pour celle de Dickens. Sans aucune explication supplémentaire, la faute a été corrigée dans la traduction anglaise. Inévitablement, ce remaniement qui a sans doute pour objectif de défendre l'écrivain est répété dans la traduction de Jamati.

Citons un autre exemple. Dans *My Views on Chastity*, le défaut réside non pas dans la négligence des traducteurs, mais plutôt dans la manipulation certaine du texte original : plusieurs parenthèses, phrases voire paragraphes sont raturés ou remaniés en vue de «se conformer aux règles de la langue étrangère». Citons simplement le titre de l'essai *Wo zhi jielie guan* 我之节烈观 :

Traduction du couple Yang : «My Views on **Chastity**² »

Traduction de Hamiche/Princet : «Ce que je pense de la **chasteté**³ »

Traduction de Janine Zerling : «Mon opinion sur l'**idéal de chasteté et le sacrifice de la vie à cet idéal**⁴ »

¹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., p. 41.

² Lu Hsun, *Selected Works of Lu Hsun*, vol. II, op. cit., p. 11.

³ Lou Sin, *Essais choisis*, tome I, op. cit., p. 147.

⁴ Lu Xun, «Mon opinion sur l'idéal de chasteté et le sacrifice de la vie à cet idéal», traduit par Janine Zerling, *La tombe*, p. 145. Les deux parenthèses supprimées sont : 中国称不守节作“失节”, 不烈却并无成语, 所以只能合称他“不节烈” [En Chine on appelle cela «ne pas garder la chasteté», «perdre la chasteté», mais comme pour exprimer l'idée de «ne pas se sacrifier» il n'y a pas d'expression, on ne peut que se contenter de celle-ci : «ne pas faire le sacrifice de chasteté»]; 烈者非死不可, 所以除出 [celles qui ont poussé le sacrifice jusqu'au martyr étant obligatoirement mortes, je les exclus de cette catégorie]. Le paragraphe supprimé est : 上回《新青年》登出的《贞操论》里, 已经说过理由。不过贞是丈夫还在, 节是男子已死的区别, 道理却可类推。只有烈的一件事, 尤为奇怪, 还须略加研究。照上文的节烈分类法看来, 烈的第一种, 其实也只是守节, 不过生死不同。因为道德家分类, 根据全在死活, 所以归入烈类。性质全异的, 便是第二种。[Les raisons en ont déjà été exposées dans *Considérations sur la fidélité*, article paru dans *Nouvelle jeunesse*. La fidélité et la chasteté sont des conduites qu'on peut considérer comme analogues, la seule différence se trouvant dans le fait que, dans le second cas, le mari

Cet essai est axé sur deux concepts essentiels : la chasteté (*jie* 节) et la chasteté atteinte par le sacrifice de la vie (*lie* 烈). Janine Zerling distingue les deux termes et en transpose méticuleusement toutes les explications dans le texte chinois. Pourtant, aucune différence n'est faite par les traducteurs anglais entre ces soi-disant « vertus de la femme » : le « *jie* » et le « *lie* » sont rendus indifféremment comme « chastity » tout comme, dans la traduction-relais, « chasteté ». À la suite de ce procédé de « simplification » intervient une succession de suppressions de discours relatifs à ces termes : deux parenthèses (dont l'une est justement une explication métalinguistique) et un long paragraphe de 140 caractères sont effacés, ce qui est également le cas dans la traduction française.

Ces deux exemples montrent que dans les traductions relais de *La véritable histoire de Ah Q* et des *Essais choisis*, les erreurs et les omissions sont en général recopiées involontairement par les traducteurs français. Privés d'accès direct au texte original, ils ne peuvent que faire confiance aux traductions intermédiaires.

Puisque la traduction est, au fond, interprétation, le traducteur ne peut être invisible. Les traductions françaises reflètent sans doute le projet du couple Yang : leur choix de stratégies traductives, de procédés, voire de mots, exerce une influence directe sur le travail des traducteurs français. À cela s'ajoute l'empreinte laissée par le style de la langue intermédiaire. Nous allons faire ressortir, à l'appui de cas spécifiques, les conséquences qu'entraîne l'écart éventuel entre l'anglais et le français. Pour ce faire, relevons trois situations épineuses auxquelles les traducteurs relais doivent se confronter : la transcription phonétique, les idiomes anglais et la polysémie.

Premièrement, la transcription phonétique des noms de personnages constitue une question délicate. Étant donné que le projet de transcription en *pinyin* n'est approuvé qu'en 1958, les noms propres dans les traductions anglaises des œuvres de Lu Xun sont transcrits selon le Wade-Giles. Dans l'aire linguistique française, c'est le système de transcription du chinois de l'EFEO (École française d'Extrême-Orient), conçu par S'éraphin Couvreur en 1902, qui est le plus utilisé avant d'être peu à peu remplacé par le *pinyin* dans la seconde moitié du XX^e siècle. Comment les traducteurs-relais français transcrivent-ils les noms propres dans les textes intermédiaires ? Empruntent-ils directement au Wade-Giles ? Se servent-ils du système de l'EFEO ? Pour répondre à ces questions, nous avons passé en revue toutes les transcriptions des noms propres dans *La véritable histoire d'Ah Q* et dans *Ce que je pense de la chasteté* (voir Annexe IV). Il ressort du recensement que les traducteurs relais tentent de retranscrire les noms propres en fonction des règles de prononciation du français ; mais même si la transcription phonétique française se conforme, la plupart du temps, à la transcription du chinois de l'EFEO, le système n'est pas strictement respecté. La non-unification des critères de transcription a

est mort. Il n'y a que le martyre par chasteté qui est particulièrement étrange et mérite qu'on l'examine]. Les traductions ici sont de Janine Zerling.

certainement des inconvénients non seulement pour les traducteurs, mais aussi pour les lecteurs. De surcroît, les traducteurs français des *Essais choisis* empruntent parfois aux transcriptions anglaises, sans aucune modification, ce qui engendre souvent des malentendus. Considérons les transcriptions des quatre noms de famille en Wade-Giles : «Chao Chien Sun Li »(numéro 30 de l'Annexe IV, 1 : Tableau des traductions des noms propres dans *A Q zhengzhuan* et *Wo zhi jielie guan*). Elles sont copiées entièrement dans la traduction relais ; mais le hasard veut que, «Chien » [K'ien] n'est pas qu'un simple signe en français : il constitue un véritable symbole qui renvoie immédiatement à un animal domestique. Dans certaines circonstances, la combinaison de la valeur sémiotique et sémantique risque de mener à des résultats malencontreux. Un exemple, tiré d'un autre texte des *Essais choisis*, suffit pour éclairer nos propos :

但我们走到交际场中去，就往往可以看见这样的事实，是两位胖胖的先生，彼此弯腰拱手，满面油晃晃的正在开始他们的谈话——

“贵姓？……”

“敝姓钱。”¹

Traduction du couple Yang : But go to any social gathering place and you will observe scenes like this: Two fat gentlemen bow from the waist to each other with clasped hands, and with glistening faces embark on an exchange of courtesies:

“Your distinguished name? ...”

“My unworthy name is **Chien**”².

Traduction de Hamiche/Princet : Mais si vous allez en un lieu quelconque où les gens se réunissent, vous observez les scènes de ce genre : deux hommes corpulents s'inclinent l'un vers l'autre jusqu'à la taille en se serrant la main et, le visage resplendissant, ils se lancent dans un échange de politesses :

- Votre nom distingué ?

- Mon nom insignifiant est **Chien**³.

Dans cet exemple, la transcription en «Chien » surprend les lecteurs français, même ceux qui sont relativement familiers de la langue et la culture chinoise. Précédé par le sujet « mon nom insignifiant », «Chien » pourrait être associé potentiellement à un vrai nom (même s'il s'agit souvent des «petits noms » ou des noms affectueux), ou à une formule renvoyant à l'auto-modestie : car il n'est pas sans rappeler le « *quanzi* 犬子 » [traduction littérale : (mon) fils chien] ou le « *taishigong niumuzou* 太史公牛马走 » [traduction littérale : (moi) officier historien se traînant comme bœuf et cheval]. Face à ce genre de problèmes, des modifications seront exigées dans les traductions relais de sorte que les interprétations équivoques ne soient plus possibles.

Deuxièmement, le couple Yang n'hésite pas à recourir aux expressions anglaises, soit pour traduire des expressions figées dans l'original, soit pour rendre le texte anglais plus naturel. Par exemple, ils traduisent *shifeng rixia* 世风日下 [la dégénérescence morale du monde s'aggrave

¹ Lu Xun, «Lun fengci 论讽刺 »[De la satire], *LXQJ*, vol. XVIII, p. 128.

² Lu Hsun, *Selected Works of Lu Hsun*, vol. IV, op. cit., p. 167.

³ Lou Sin, *Essais choisis*, tome II, p. 268.

de jour en jour], expression parue dans *The True Story of Ah Q* et *My Views on Chastity*, en «(the national culture/the world) is going to the dogs¹ ». Les traducteurs français adoptent différentes méthodes pour rendre en français cette expression anglaise : Hamiche et Princet optent pour l'équivalent « courir à la ruine² » tandis que Jamati la calque mot à mot : « allait aux chiens³ ». En effet, l'influence de la stylistique anglaise s'avère être plus marquante chez Jamati qui accorde une importance extrême à la lettre de la traduction intermédiaire, un procédé qui entraîne même la surtraduction. Ainsi, chez lui, «these small rascals in their teens⁴ » dans la traduction intermédiaire, devient «ces jeunes polissons de treize à dix neuf ans⁵ », alors que dans l'original est écrit simplement *shiji sui* 十几岁 [chiffre approximatif dont la portée s'étend de 11 à 19, ressemblant à « une dizaine d'années » en français]. À défaut d'équivalent immédiat en anglais, l'expression chinoise devient « teens » (de 13 à 19 ans) dans la traduction anglaise, privilégiant l'équivalence fonctionnelle en dépit de la réduction de la connotation originale. Dans la traduction française, Jamati traduit au pied de la lettre et tient à élucider la signification précise du terme. Les exemples similaires sont nombreux⁶. Les proverbes et les termes autochtones sont abondants dans les traductions anglaises. Une fois « greffés » dans le texte français, ils viennent « doubler » l'étrangeté déjà provoquée par les éléments culturels chinois, ce qui perturbe l'« horizon d'attente » des lecteurs français.

Dû à la non-reproductibilité linguistique, l'écart des langues constitue une source de hasards malencontreux au cours de la traduction relais. Il se manifeste notamment quand il s'agit des mots polysémiques. En voici deux exemples.

“畜生!” 阿 Q 怒目而视的说, 嘴角上飞出唾沫来。⁷

Traduction du couple Yang : “**Dumb** brute!” said Ah Q, glaring furiously and foaming at the mouth⁸.

Traduction de Paul Jamati : Brute **aphone** ! dit Ah Q, dardant des regards furieux, l'écume aux lèvres⁹.

有一日很温和, 微风拂拂的颇有些夏意了。¹⁰

Traduction du couple Yang : One warm day, when a balmy breeze seemed to give some foretaste of summer¹¹

Traduction de Paul Jamati : Par un jour de chaleur, alors qu'une brise parfumée donnait,

¹ Lu Hsun, *The True Story of Ah Q*, op. cit., p. 6 ; Lu Xun, «My Views on Chastity », op. cit., p. 11.

² Lou Sin, «Ce que je pense de la Chasteté », op. cit., p. 147.

³ Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, op. cit., p. 18.

⁴ Lu Hsun, *The True Story of Ah Q*, op. cit., p. 50.

⁵ Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, op. cit., p. 60.

⁶ Pour n'en citer que trois : «Ah Q sandwiched in the midst » (*The True Story of Ah Q*, p. 14) devient «Ah Q en sandwich au milieu d'eux » (*La véritable histoire de Ah Q*, p. 26) ; «Son of a bitch » (*The True Story of Ah Q*, p. 37) est rendu mot à mot par « fils de chienne » (*La véritable histoire de Ah Q*, p. 47) ; «the women folk » (*The True Story of Ah Q*, p. 51) est calqué en «la gent féminine » (*La véritable histoire de Ah Q*, p. 61).

⁷ Lu Xun, «A Q zhengzhuan 阿 Q 正传 » [La véritable histoire d'Ah Q], op. cit., p. 344.

⁸ Lu Hsun, *The True Story of Ah Q*, op. cit., p. 39.

⁹ Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, [La véritable histoire d'Ah Q], op. cit., p. 49.

¹⁰ Lu Xun, «A Q zhengzhuan 阿 Q 正传 » [La véritable histoire d'Ah Q], op. cit., p. 345.

¹¹ Lu Hsun, *The True Story of Ah Q*, op. cit., p. 4.

semblait-t-il, un avant-goût de l'été¹

Le terme injurieux chinois *chusheng* 畜生 [fils d'animal] est remplacé par l'expression triviale «dumb brute ». Ici, le mot «dumb » prend le sens péjoratif «idiot, stupide ». Mais dans la traduction française, Jamati opte pour le sens propre de «dumb » et le traduit en «aphone », d'où «brute aphone » qui n'a plus de rapport avec l'original. De la même manière, le « balmy breeze » rend excellemment *weifeng fufu* 微风拂拂 [vent léger qui souffle doucement], étant donné que l'adjectif « balmy » désigne quelque chose de «doux et agréable ». Pourtant, ce mot polysémique a aussi le sens de «parfumé», comme c'est le cas dans la traduction finale. Bien qu'étant des cas particuliers, la polysémie pose des problèmes importants aux traducteurs relais.

Ce bref examen des deux traductions relais des œuvres de Lu Xun nous conduit à la conclusion suivante : le risque de cette aventure a plusieurs niveaux. En effet, l'éthicité et la poéticité n'ont pas été garanties dans les traductions relais examinées. Cependant, même si les travaux de Jamati, de Hamiche et Princet sont très marqués par leur «secondarité », ils sont fort méritants dans la mesure où ils jouent le rôle de «double entremetteur », ce qui évoque, à nouveau, deux autres caractères de la même étymologie que *yi* 译 [traduire]: *you* 诱 [séduire] et *mei* 媒 [entremettre] :

“媒”和“诱”当然说明了翻译在文化交流里所起的作用。它是个居间者或联络员，介绍大家去认识外国作品，引诱大家去爱好外国作品，仿佛做媒似的，使国与国之间缔结了“文学因缘”。²

[Évidemment, «entremettre » et «séduire » explicitent les rôles d'intermédiaire ou d'agent de liaison joués par la traduction dans les échanges culturels. Ils introduisent les œuvres littéraires étrangères auprès des gens, les séduisent pour leur faire aimer les œuvres étrangères. Comme un «entremetteur», la traduction «forme le lien conjugal» entre les pays.]

Bien qu'ils ne soient pas sinophones, Jamati, Hamiche et Princet empruntent les traductions intermédiaires pour frayer un chemin à l'introduction des œuvres de Lu Xun, à une époque où la littérature chinoise moderne est encore peu connue en France. Par «double entremetteur », nous entendons que non seulement leurs travaux invitent le public français à découvrir l'Autre, mais aussi qu'ils «séduisent » les traducteurs ayant la compétence linguistique pour prendre le relais et retraduire, de manière directe, les œuvres étrangères jugées « minoritaires ».

¹ Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, op. cit., p. 51.

² Qian Zhonghsu, «Linshu de fanyi 林纾的翻译 » [Les traductions de Lin Shu], op. cit., p. 77.

3. Traduction « authentique » : pour une éthique du traducteur

Dans le processus de traduction, le traducteur est toujours présent ; il opère des choix selon sa propre éthique et son horizon traductologique. La manière et les principes de traduction de l'œuvre de Lu Xun varient beaucoup à partir des années 1970 lorsque les sinologues français deviennent l'une des principales forces de sa traduction. Ils pratiquent non seulement une traduction directe (ce qui signifie la disparition de la traduction relais), mais aussi une traduction « authentique » qui vise à restituer le texte original de manière fidèle. En effet, on insiste sur l'« éthicité » du traduire et il incombe aux traducteurs de respecter le « contrat fondamental » qui lie une traduction à son original. Ce contrat, explique Antoine Berman, « interdit tout dépassement de la texture de l'original. Il stipule que la créativité exigée par la traduction doit se mettre toute entière au service de la réécriture de l'original dans l'autre langue, et ne jamais produire une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle du traduisant¹ ». La lecture préliminaire des œuvres traduites semble montrer que les traductions authentiques des œuvres de Lu Xun, réalisées majoritairement dans la seconde moitié du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, présentent une certaine homogénéité sur le plan conceptuel. Cependant, trois aspects s'avèrent être particulièrement intéressants à étudier : l'influence de la visée idéologique sur la traduction, l'organisation et le principe de la traduction collective et la traduction littéraliste adoptée par Sebastian Veg.

3.1 La visée idéologique a-t-elle des conséquences sur l'opération traductive ?

Il faut rappeler que les différentes interprétations de Michelle Loi et de Pierre Ryckmans sur l'œuvre de Lu Xun, résultats de prises de position politiques diamétralement opposées, ont donné lieu à de violentes controverses entre ces deux traducteurs. Puisque, comme nous l'avons évoqué, la divergence de visée idéologique se manifeste de manière flagrante dans le paratexte des œuvres traduites, il y a lieu de se demander si elle a également des conséquences sur le *texte* d'arrivée. Essayons d'aborder ce problème à travers la confrontation de deux traductions du poème en prose *Zheyang de zhanshi* 这样的战士 [Un combattant comme ça], réalisées par Michelle Loi et Pierre Ryckmans.

Umberto Eco remarque que « [r]ien n'est plus ouvert qu'un texte fermé² ». Cette observation sera bien illustrée par ces deux traductions dudit poème en prose dont le concept clé réside dans le terme « *wuwu/zhi/zhen* 无物之阵 » (rien/de/front). Créé par l'écrivain, le terme acquiert une dimension quasi philosophique sur le rapport entre la situation de l'homme et la société dans laquelle il vit et à laquelle il est confronté constamment. Le terme peut être traduit

¹ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 40.

² Umberto Eco, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, collection « Figures », 1985, p.71.

en «un front où on ne voit rien », donc par «la paix » (*taiping* 太平). Toutefois, l'idée ne s'arrête pas ici : c'est sur cette paix apparente qu'il faut lancer son javelot, malgré les doutes, les errances et les désespoirs car le combattant est pleinement conscient que sous le déguisement se cache le mal, le vainqueur. Ainsi, les deux traducteurs semblent diverger fortement sur l'interprétation de ce terme. Michelle Loi tente de le représenter concrètement et d'en éclaircir la signification : elle le traduit par «le camp des apparences¹ », indiquant les déguisements hypocrites des «ennemis » auxquels le combattant fait face : les soi-disant «Philanthropes, Savants, Lettrés, Vétérans, Jeunes, Esthètes, Sages² ».

Au contraire, Pierre Ryckmans le traduit par «le front de Néant » : le rapprochement du terme avec la notion d'existence vise sans doute à conserver l'opacité du mot original. En effet, la traduction de *La mauvaise herbe* de Pierre Ryckmans est caractérisée par une obscurité impénétrable, le traducteur souhaite reproduire la subtilité du style de l'écrivain. Cela dit, il se garde de fabriquer de trompeuses impressions de clarté et de fluidité pour rendre compte des passages hermétiques et raboteux. Il écrit : «[l]es meilleurs traducteurs sont ici les plus bêtes : ceux qui respectent l'obscurité et ne cherchent pas à comprendre ce dont il s'agit³. » Il ajoute non sans justesse que «pour produire une obscurité et un flou adéquats, il faut au préalable que le traducteur ait percé très exactement tout ce qui se cachait sous ce brouillard⁴ ». En l'occurrence, dans la note du texte, Pierre Ryckmans renvoie «le front de Néant » à l'image de «la maison en fer », métaphore créée par Lu Xun pour décrire une Chine silencieuse et agonisante. Les métaphores similaires que l'écrivain emploie pour décrire la situation désespérée et sans issue sont multiples, à savoir «se heurter aux murs » (*pengbi* 碰壁), «se perdre dans la forêt de tombes⁵ » (*guida qiang* 鬼打墙), etc. Elles laissent apercevoir la profonde désespérance du combattant : le combat qu'il mène sera réduit à néant puisque c'est avec le «néant » lui-même qu'il se bat en duel. Il résulte de ces deux manières de traduire une divergence d'interprétation des traducteurs : Michelle Loi met en relief l'esprit révolutionnaire de Lu Xun combattant alors que Pierre Ryckmans met l'accent sur le scepticisme de Lu Xun penseur, «une conscience déchirée de contradictions, rongée de doutes, fascinée par la tentation du néant et le vertige du désespoir, irréductiblement individualiste et indépendante⁶ ».

Contrairement à Michelle Loi qui ne formule nulle part sa méthode de traduction, Pierre Ryckmans l'explique clairement dans son essai intitulé *L'expérience de la traduction littéraire*.

¹ Luxun, «Un combattant comme ça », *Un combattant comme ça*, trad. par Michelle Loi et Martine Vallette-Hénery, 1973, p. 71.

² *Ibid.*

³ Simon Leys, «L'expérience de la traduction littéraire », *L'ange et le cachalot. Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 152.

⁴ *Id.*, p. 155.

⁵ Dans la nuit, quand on marche seul dans un endroit étendu, telles que les landes désertes ou la forêt de tombes, bien que l'on avance vers une direction fixée, on retourne toujours au point de départ. On appelle cette expérience «*guida qiang* 鬼打墙 » [littéralement : le fantôme frappe au mur].

⁶ Pierre Ryckmans, «La mauvaise herbe de Lu Xun dans les plates-bandes officielles », *op. cit.*, p. 8.

Il insiste sur l'« invisibilité » du traducteur dont le succès est de se faire oublier : « La recherche de l'expression naturelle et juste est la recherche d'une expression qui ne sente plus la traduction. Il s'agit de donner au lecteur l'illusion qu'il a directement accès à l'original¹ ». Son point de vue pourrait, à première vue, être taxé d'« ethnocentrique » ; néanmoins, il paraît plus compréhensible si l'on prend en compte le fait que pour Pierre Ryckmans, la traduction des poèmes en prose de Lu Xun constitue plutôt une expérience spirituelle que culturelle. Pierre Ryckmans cherche l'élégance et la poésie des expressions ; il tient à transmettre la « beauté » du texte chinois dans la langue française. Citons, par exemple, les deux traductions respectives des premières phrases d'*Un combattant comme ça* :

要有这样的一种战士——

已不是蒙昧如非洲人士而背着雪亮的毛瑟枪的；也并不疲惫如中国绿营兵而却佩着盒子炮。他毫无乞灵于牛皮和废铁的甲胄；他只有自己，但拿着蛮人所用的，脱手一掷的投枪。²

Traduction de Michelle Loi : Il faut qu'il y ait un combattant comme ça ! Il n'aura plus l'ignorance des Africains qui portent à l'épaule les mausers brillants, ou des soldats chinois de la Bannière verte qui chancellent de fatigue en traînant leurs lourdes ballistes accrochées à la ceinture. Il ne demandera pas de miracle à une armure de cuir bouilli ou de vieille ferraille. Il n'a que lui-même et, pour arme, la javeline que brandit le barbare³.

Traduction de Pierre Ryckmans : Il faudra qu'il y ait une sorte de combattant comme cela.

Non plus ignorant comme ces indigènes d'Afrique qui portent des Mausers étincelants, ni apathique comme en Chine ces soldats de la Bannière verte tout encombrés de leurs pistolets automatiques ; pour se protéger, il ne se fierait ni au cuir bouilli ni à la ferblanterie des armures⁴. il ne s'appuiera que sur lui-même et n'aura pour toute arme que le javelot volant des Barbares⁴.

La traduction de Michelle Loi est « éthique » dans le sens où le texte chinois est rendu sans omission, sans remaniement, sans interprétation faussée. Pourtant, la traduction paraît « plate » et les phrases très longues échouent à rendre la concision du style original. Pierre Ryckmans, en revanche, tient à reproduire le rythme du texte et il s'efforce d'imiter le parallélisme, un des éléments fondamentaux qui constituent la musicalité du poème en prose de Lu Xun. Dans l'ensemble, la valeur littéraire du travail de Pierre Ryckmans est généralement reconnue⁵. Cela est dû, dans un certain sens, à sa lecture approfondie de l'œuvre de Lu Xun. Il estime que, « pour qu'une traduction littéraire soit inspirée et vivante, il faut que le traducteur soit habité par l'esprit de l'auteur, et qu'il arrive à s'identifier à lui⁶ ». En effet, il y a beaucoup d'analogies entre le traducteur et son écrivain : esprits indomptablement libres et maîtres de la satire, ils accordent de l'importance à la même valeur humaniste en gardant un humour mordant et un tempérament polémique.

¹ Simon Leys, « L'expérience de la traduction littéraire », *L'ange et le cachalot. Essais*, op. cit., p. 142.

² Lu Xun, « Zheyang de zhanshi 这样的战士 » [Un combattant comme ça], *LXQJ*, vol. VI, p. 529.

³ Luxun, *Un combattant comme ça*, op. cit., p. 70-71.

⁴ Lu Xun, *La mauvaise herbe*, op. cit., p. 108.

⁵ Il est intéressant de remarquer que Martine Vallette-Hénery recommande la traduction de Pierre Ryckmans (au lieu de la traduction d'elle-même et de Michelle Loi) dans son introduction à *Treize récits chinois 1918-1949*. Voir *Treize récits chinois 1918-1949*, op. cit., p. 16 : « On peut lire en français l'essentiel de son œuvre. Ses proses poétiques : *La Mauvaise Herbe*, Yecao (trad. P. Ryckmans, 10/18, 1975) ».

⁶ Simon Leys, « L'expérience de la traduction littéraire », *L'ange et le cachalot. Essais*, op. cit., p. 145.

À présent, jetons un coup d'œil sur l'appareil critique qui accompagne le texte. La traduction de Michelle Loi est précédée d'un petit commentaire pour « plus de clarté sur le sens politique de ces poèmes¹ ». Le commentaire, apparemment bien fondé se justifie mal dès qu'on l'examine en profondeur. S'il est vrai que « c'est en visant les intellectuels qui collaboraient avec les Seigneurs-de-guerre² » que Lu Xun écrit *Un combattant comme ça*, comme Pierre Ryckmans l'indique dans une note en fin de volume, l'auteur propose néanmoins une réflexion poétique sur le combat solitaire et tragique d'un intellectuel indépendant, sans esprit partisan aucun. En ce sens, le poème en prose n'est point un hommage aux intellectuels ralliés à la lutte armée. L'interprétation politique de Michelle Loi joue sur le choix des mots : « les imposteurs » et « la lutte armée » se substituent aux « Seigneurs de guerre » et à l'Expédition du Nord dirigée par le Parti Guomindang, sans doute pour éviter de mentionner le mérite du Guomindang, devenu « réactionnaire » après l'avènement du régime communiste en Chine.

Comparons maintenant les notes fournies par les deux traducteurs. Celles dans la traduction de Michelle Loi visent à informer les lecteurs, mais malheureusement, parmi les trois notes, deux sont discutables, notamment celle sur *huxinjing* 护心镜 [miroir protège-cœur]. Michelle Loi donne des renseignements sur cette spécificité culturelle. Il s'agit, en effet, d'un type d'armure ressemblant à un miroir poli utilisé en Asie pour protéger non seulement contre les flèches mais aussi contre les mauvais esprits, puisque le miroir peut refléter le mauvais œil. Tandis que Pierre Ryckmans met en place son quasi équivalent européen « plastron protecteur », Michelle Loi le traduit par « miroir magique », ce qui fourvoie les lecteurs car dans la note, elle n'évoque que la force surnaturelle du « miroir » en faisant croire que c'est une sorte de superstition appliquée par les « imposteurs politiques ».

Les notes de Pierre Ryckmans qui se trouvent en fin de volume ont des fonctions multiples : elles constituent un espace d'information, d'interprétation et de critique en incitant à une réflexion approfondie. De plus, le lecteur notera de l'érudition « encyclopédique » du traducteur. Prenons la note 22³ : le traducteur associe les « javelots », terme que Lu Xun utilise pour ses « essais critiques » à l'image de « javelots » utilisée par Friedrich Schiller par la bouche d'Andromaque dans son œuvre *Les Brigands* : « Je lance mes javelots et j'honore les dieux⁴ ! »

Les analyses portent à croire que le parti pris de Michelle Loi se manifeste davantage dans le paratexte et l'appareil critique du texte traduit que dans le texte traduit lui-même. Dû au commentaire et aux explications politisées, *Un combattant comme ça* est destiné à réaliser

¹ Luxun, *Un combattant comme ça*, op. cit., p. 37.

² Lu Xun, *La mauvaise herbe*, op. cit., p. 125, note 21.

³ Lu Xun, *La mauvaise herbe*, op. cit., p. 125.

⁴ La citation est tirée des *Brigands* (Acte II, scène 2) « Wer wird künftig deinen Kleinen lehren, Speere werfen und die Götter ehren ? (Qui donc à l'avenir apprendra à ton fils/ le jet du javelot et le culte des dieux ?) Voir Friedrich Schiller, *Les Brigands*, traduction et préface de Raymond Dhaleine, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, collection « Collection bilingue de classiques étrangers », 1961, p. 153.

l'interprétation idéologique envisagée par la traductrice. La visée politique de traduction n'engendre pas forcément une surtraduction « idéologique » par rapport à la texture de l'original.

3.2 Traduire collectivement : le principe et la méthode

Les Éditions en Langues étrangères et le «Groupe Luxun » effectuent le travail de traduction de manière collective. Cependant, la méthode d'organisation et le principe de traduction présentent quelques différences. Au sein du «Groupe Luxun », il n'existe pas, semble-t-il, une «harmonisation particulière¹ », étant donné le grand nombre de membres de l'équipe et la différence générique des textes à traduire. Pourtant, le bilan de l'avancement du travail, fourni par Michelle Loi en 1987², laisse percevoir la méthode de travail du groupe : un traducteur chinois ou français, souvent secondé par un autre traducteur venu d'un pays différent, assure la première version de la traduction ; ensuite, un deuxième traducteur la corrige, au vu du texte original. En cas de difficulté ils font appel aux autres membres du groupe ou aux spécialistes de Lu Xun en Chine, tels que Li Helin 李何林, Wang Yao ou Lin Zhihao. Enfin, Michelle Loi se charge de relire définitivement tout le manuscrit en s'appuyant toujours sur le texte original. Par rapport aux Éditions en Langues étrangères qui organisent de manière « séparée » la traduction et la révision et qui, comme nous l'avons montré mettent l'accent sur la fidélité au sens, le «Groupe Luxun » fonctionne différemment. Il exige une coopération plus étroite et, sur le plan méthodologique, se veut plus proche de la «texture » originale en insistant sur l'explication éclairante du contexte, sans se soucier de la surabondance des notes. De nouveau, le témoignage de Chantal Seguy met en lumière le processus de traduction en équipe :

Autant que je me souvienne, il n'y avait pas d'organisation précise ou de règles définies concernant les activités de traduction. Plutôt quelques principes de base consistant par exemple à rester le plus fidèle possible au texte chinois.

Les textes traduits étaient différents, le style des essais n'était pas le même que celui des nouvelles. Par ailleurs, les essais demandaient un appareil critique beaucoup plus important que les nouvelles ainsi que des recherches sur l'histoire littéraire. En ce qui me concerne, je n'ai travaillé que sur la traduction des essais.

En ce qui concerne mon travail avec Yam Tcheng nous avons travaillé en étroite collaboration. Après une première lecture et une ébauche de traduction chacun de notre côté nous avons passé de très longues heures à faire les recherches nécessaires (concernant un texte – «L'histoire de l'homme », où les éléments historiques et scientifiques étaient relativement importants) et à mettre au point une traduction qui nous convienne³.

D'ailleurs, c'est grâce aux efforts conjoints du «Groupe Luxun » que les quatre premiers essais⁴ de Lu Xun en langue classique, dont *L'histoire de l'homme*, ont enfin pu être traduits. Indispensables pour connaître l'évolution de la pensée luxunienne, ces essais sont longtemps restés inédits en raison de grandes difficultés d'ordre linguistique, culturel, voire scientifique qui

¹ Voir Annexe III, 1 : enquête avec Joël Bellassen.

² Voir la présente étude, p. 196-197.

³ Voir Annexe III, 6 : enquête avec Chantal Seguy.

⁴ *L'histoire de l'homme*, *Des leçons données par l'histoire de la science*, *Les aberrations de la culture*, *Sur le pouvoir des poètes de Mara*.

ont rebuté les traducteurs. En effet, traduire l'œuvre de Lu Xun se révèle être une tâche difficile. Michelle Loi confie que « plusieurs années durant, [elle] ne pensai[t] pas à le traduire ; comme frappée de paralysie devant une telle entreprise : une pensée si forte, une langue si belle, [elle] ne [s]e sentai[t] pas capable de les “importer” en France sans les affaiblir, sans les trahir¹ ». Dans l'ensemble, les membres du « Groupe Luxun », dont la majorité se compose de sinologues et chercheurs français, s'emploient à réaliser des traductions authentiques et rigoureuses.

Quant aux Éditions en Langues étrangères, elles adoptent la collaboration sino-française, c'est-à-dire « traducteurs chinois et relecteurs francophones ». Il est évident que ce mode de travail a des avantages : il incombe aux traducteurs chinois d'être les plus fidèles possible au texte original et aux « experts étrangers » de rendre le texte d'arrivée fluide et naturel pour des lecteurs français. C'est d'ailleurs le but que les Éditions en Langues étrangères cherchent à atteindre :

翻译标准（信达雅）——严格忠实原文文字和精神，与掌握遵守外文本规律，两者必须结合。硬译得使人难懂和牺牲原文的“流畅”，都是不合标准的。²

[Les critères de traduction (fidélité clarté élégance) — il faut d'une part être fidèle à la lettre et à l'esprit du texte original et, d'autre part se conformer aux règles propres à la langue étrangère. Ni la traduction qui est fidèle mais difficile à comprendre ni la traduction fluide au détriment du texte original ne correspondent aux critères.]

Les critères établis d'après les trois principes formulés par Yan Fu 严复 (1854-1921) : fidélité (*xin* 信), clarté (*da* 达) et élégance (*ya* 雅) figurent, à titre officiel, sur un bilan du travail de la maison éditrice éditée en 1953 et sont rattachés à de multiples reprises dans les années suivantes. Nous les repérons par exemple dans les bilans du travail de 1955 :

无论如何权威和优秀的作品，如果没有正确、流畅和优美的译文，不仅不能发挥而且必然降低宣传效果。³

[Sans une traduction correcte, claire et élégante, une œuvre littéraire, bien qu'elle fasse autorité ou soit excellente, risque non seulement d'échouer, mais aussi de nuire à sa fonction de propagande.]

Le projet de traduction est-il bien accompli par le travail collectif ? Les traductions sont-elles « correctes, claires et élégantes » comme espéré ? Nous proposons d'examiner la mise en œuvre du projet à travers des brèves analyses de deux morceaux traduits, le premier est tiré d'*Ah Chang et le Livre des monts et des mers* » et le second *Les combattants et les mouches* :

一到夏天，睡觉时她又伸开两脚两手，在床中间摆成一个“大”字，挤得我没有余地翻身，	Traduction des E. L. E. : L'été, elle s'étalait au milieu du grand lit que je partageais avec elle, bras en croix, jambes écartées, comme un grand caractère <i>da</i> (大), en me coinçant tellement que je ne pouvais pas me retourner et que ma place sur la natte était toute chaude au bout d'un moment². Traduction de François Jullien : Quand venait l'été,

¹ Michelle Loi, « Qiu Sha Wang Weijun *Lu Xun zhi shijie quanji xu* 裘沙王伟君《鲁迅之世界全集》序 » [Préface au *Monde de Lu Xun* de Qiu Sha et Wang Weijun], *op. cit.*, p. 64.

² Zhou Dongyuan, Qi Wengong, *op. cit.*, p. 63.

³ *Id.*, p. 115.

久睡在一角的席子上，又已经烤得那么热。推她呢，不动；叫她呢，也不闻。¹	elle écartait bras et jambes dans son sommeil, formant au plein milieu du lit comme un grand X, et me serrait si bien que je n'avais plus la place de me retourner : je dormais sur un coin de la natte, en étouffant de chaleur³.
Schopenhauer说过这样的话：要估定人的伟大，则精神上的大和体格上的大，那法则完全相反。后者距离愈远即愈小，前者却见得愈大。 正因为近则愈小，而且愈看见缺点和创伤，所以他就和我们一样，不是神道，不是妖怪，不是异兽。他仍然是人，不过如此。但也惟其如此，所以他是伟大的人。⁴	Traduction des E. L. E. : Schopenhauer disait à propos du jugement que l'on porte sur la grandeur de l'homme, que les lois qui président à la stature morale et à la taille physique sont d'ordre inverse. Plus il est loin de nous, plus le corps nous paraît petit, et plus grand son esprit. L'homme a moins l'air d'un héros quand il est tout près, ses défauts et ses blessures étant nettement visibles, il semble être l'un de nous, non un dieu, ni un être surnaturel ou un spécimen de quelque étrange espèce nouvelle. Il est tout simplement un homme. Et c'est précisément en cela que réside sa grandeur⁵. Traduction de François Jullien : Schopenhauer dit qu'en ce qui concerne l'estimation des hommes, grandeur spirituelle et grandeur corporelle étaient diamétralement opposées : plus un corps est éloigné plus il paraît grand. Mais, justement, parce que plus il est proche et plus il est petit, parce qu'on voit dès lors davantage ses défauts et ses blessures, cet homme est tout comme nous, – ni un dieu, ni un être surnaturel, ni un être à part : c'est tout simplement un homme ; et justement, parce que c'est simplement un homme, c'est un grand homme⁶.

D'abord, il semble que les deux traductions des Éditions en Langues étrangères soient «correctes» dans la mesure où le sens global des originaux est généralement transmis dans les textes d'arrivée. Dans la traduction du premier paragraphe des E. L. E, nous estimons même qu'il y a une plus grande «fidélité», celle de reproduire le caractère chinois *da* 大 assorti d'une explication au lieu de le remplacer par une lettre latine X (comme le fait François Jullien). Dans l'ensemble, les traducteurs attachent beaucoup d'importance à l'«exactitude» de leurs productions. Si l'on prend en considération les raisons pragmatiques, cela peut s'expliquer par deux manières principales. D'une part, on prétend produire des «traductions modèles» destinées à être «exportées» à l'étranger ; ces traductions officielles constituent, en cas de nécessité des versions intermédiaires pour des futures traductions relais. C'est ce que Wolfgang Bauer reconnaît :

A new dimension was opened by numerous translations into various foreign languages, though mainly into English, by the Foreign Language Press in Peking, after 1950. As these were more or less official publications, they suggested the idea of flawless translations on which one could

² Lu Xun, «Ah Chang et le "Livre des monts et des mers"», *Œuvres choisies*, vol. I, *op. cit.*, p. 398.

¹ Lu Xun, «A Chang yu Shanhaijing 阿长与山海经» [Ah Chang et *Livre des monts et des mers*], *LXQJ*, vol. VII, p. 72.

³ Luxun, «A Chang et le Classique des mers et montagnes», *Fleurs du matin cueillies le soir*, *op. cit.*, p. 50-51.

⁴ Lu Xun, «Zhanshi he cangying 战士和苍蝇» [Les combattants et les mouches], *LXQJ*, vol. VI, p. 137.

⁵ Lu Xun, «Les combattants et les mouches», *Œuvres choisies*, vol. II, *op. cit.*, p. 137.

⁶ Luxun, «Les combattants et les mouches», *Sous le dais fleuri. Les luttes idéologiques en Chine durant l'année 1925*, *op. cit.*, p. 103.

base re-translations into other languages with blind confidence. This was [...] the case with a German collection of essays by Lu Xun, which was published in 1973 and, admittedly, based primarily on an English translation by Yang Hsien-yi and Gladys Yang done in 1956-1960¹.

[Après 1950, suite aux nombreuses traductions effectuées par les Éditions en Langues étrangères à Pékin, et ce en diverses langues étrangères, mais principalement en anglais, une nouvelle dimension voit le jour. Comme celles-ci étaient plus ou moins des publications officielles, l'idée de traductions sans défaut a été suggérée pour que l'on puisse réaliser des traductions relais dans d'autres langues avec une confiance aveugle. Ce fut [...] le cas d'une collection allemande des essais de Lu Xun publiée en 1973 et qui, certes, a été fondée sur la traduction anglaise faite par Yang Hsien-yi et Gladys Yang en 1956-1960.]

De surcroît, l'idée de traductions « sans défaut » (flawless) revêt un aspect idéologique car, dans un contexte de surpolitisation, traduire est un acte politique. De ce fait, un impair ou un contresens est non seulement imputé au manque de compétence du traducteur mais éventuellement à ses « intentions réactionnaires ». Les erreurs sont recensées régulièrement et celles « à caractère politique » (*zhengzhixing chacao* 政治性差错) font l'objet de sérieuses investigations. Un rapport sur les erreurs à caractère politique relevées dans les ouvrages et les périodiques en langues étrangères soumis par le Comité de contrôle militaire (*Junquan xiaozu* 军管小组) en 1970 permet de nous donner une idée générale :

初步看来外文书刊中出现的各种差错事故, 大部分是由于政治不挂帅, 思想革命化不够, 粗枝大叶作风和执行制度不严造成的。[...] 联系我局阶级队伍复杂的情况, 很有可能阶级敌人从中进行破坏和捣乱。²

[À première vue, la majorité des erreurs relevées dans les ouvrages et les périodiques en langues étrangères se produit en raison de l'incertitude politique, de la faiblesse de la pensée révolutionnaire, de la négligence dans le travail et de la négligence dans l'application des ordres. [...] Prenant en compte la situation compliquée des classes aux Éditions en Langues étrangères, il est probable que ce sont des ennemis de classe qui y sèment des troubles et provoquent des désordres.]

Eu égard aux contraintes idéologiques, il n'est pas étonnant que la traduction littérale (*zhiyi* 直译) et la traduction interlinéaire (*siyi* 死译) soient courantes dans le travail³.

Ensuite, en ce qui concerne les principes de « clarté » et « fluidité », les deux traductions des Éditions en Langues étrangères sont de qualité inégale : la première s'avère plus naturelle dans l'expression en langue française tandis que la deuxième laisse quelques accrocs : il suffit de la confronter avec la traduction de François Jullien qui tente de reproduire la poéticité de l'original pour s'en rendre compte. La disparité stylistique des traductions est, dans une certaine mesure, imputée au mode de travail puisque chaque participant effectue son propre travail à part entière. Ainsi, la traduction collective risque d'être non harmonisée et marquée par un amalgame de styles individuels.

¹ Wolfgang Bauer, « The role of intermediate languages in translations from Chinese into German », *op. cit.*, p. 29.

² « 1969 nian chuban de waiwen tushu he qikan zhong de zhengzhixing chacao qingkuang 1969 年出版的外文图书和期刊中的政治性差错情况 » [Rapport des erreurs à caractère politique relevées dans les ouvrages et les périodiques en langues étrangères publiés en 1969], Dai Yannian 戴延年, Chen Rinong 陈日浓, *Zhongguo waiwenju wushinian dashiji* 1 中国外文局五十年大事记 1 [Administration de la publication en langues étrangères de Chine pendant cinquante ans : événements importants 1], *op. cit.*, p. 255.

³ *Id.*, p. 257: 近年来, 翻译工作中直译、死译现象也很普遍。

Certes, on demande aux locuteurs natifs, censés avoir plus de sensibilité à l'égard de la langue française, d'assurer la fluidité des traductions en relevant tous les termes impropres et les imperfections stylistiques, mais ce mode de travail en équipe est loin d'être exempt de défauts. D'abord, les « experts étrangers » recrutés par le Ministère des Affaires étrangères et l'Ambassade chinoise en France n'ont pas besoin d'avoir une bonne maîtrise de la langue chinoise. Le témoignage de Françoise Paron éclaire sur le principal travail des « experts étrangers » :

Mon père (Charles Paron) travaillait aux Éditions en Langues étrangères (entre autres avec Régis Bergeron) et a travaillé dans différentes sections. *Pékin Information*, la revue *La Chine en construction* et aussi *Littérature chinoise*. Ma mère enseignait le français à l'Institut de diplomatie. Mon père qui se débrouillait, tout comme ma mère d'ailleurs, pour le chinois quotidien, traduisait les textes de l'anglais ou corrigeait les traductions françaises faites par des collègues chinois¹.

Si l'on n'exige pas la maîtrise du chinois, c'est notamment parce que, d'après Luo Xinzhang 罗新璋, les textes corrigés par les relecteurs français ne connaissant pas le chinois sont vivants et fluides, alors que ceux qui connaissent bien la langue ont tendance à « siniser » le français et par conséquent, les traductions sembleraient « mortes² ». Nous ne discutons pas la légitimité de cette assertion, faute de matériaux à l'appui (les manuscrits des travaux sont quasiment introuvables aujourd'hui) ; mais il faut remarquer que, si les relecteurs français savent manier avec aisance leur propre langue, ils ne peuvent, sans compétence adéquate pour lire l'original, être parfaitement familiarisés avec le sujet. Au manque de compétence linguistique des relecteurs s'ajoute très souvent aussi l'absence du traducteur chinois au cours de la révision³, ce qui s'avère néfaste pour l'efficacité du travail de coopération. À ce propos, Karla Dêjean Le Féal constate, s'appuyant sur ses expériences pédagogiques de la traduction en équipe, que

le procédé qui consiste à faire réviser après coup, par le locuteur natif, le travail du traducteur en l'absence de celui-ci donne rarement de bons résultats. Il risque non seulement de devenir une source d'erreurs, mais aussi d'amener le réviseur à ne corriger que les fautes les plus grossières. C'est que le texte sur lequel il aura à travailler manquera parfois de clarté. Il sera donc enclin tantôt à l'interpréter un peu trop à sa manière, tantôt à renoncer à y toucher, faute d'en comprendre parfaitement le sens⁴.

Travailler collectivement est, comme nous l'avons démontré, une méthode à double tranchant. Elle permet, d'un côté, d'unir les efforts pour traduire un grand nombre d'œuvres de Lu Xun, et ce dans un délai court. De l'autre côté elle ne serait avantageuse que si l'on adoptait un moyen plus pertinent de coopération. Néanmoins, en raison des contraintes particulières de l'époque, cet atout potentiel n'a pas été totalement exploité et le résultat ne suscite pas beaucoup

¹ Voir Annexe III, 5 : enquête avec Françoise Paron.

² Voir Annexe III, 3 : entretien avec Luo Xinzhang.

³ Le 9^e Congrès national du Parti communiste chinois, qui a eu lieu en avril 1969, laisse le champ libre au courant d'extrême gauche. Dans cette circonstance, les « experts étrangers » sont renvoyés puisqu'il faut « se débarrasser des béquilles occidentales » ; on se montre très prudents quand il s'agit de les contacter de peur d'être accusé de « maintenir des relations illicites avec les pays étrangers ». Voir Dai Yannian, Chen Rinong, *op. cit.*, p. 257.

⁴ Karla Dêjean Le Féal, « Pédagogie raisonnée de la traduction », *Méa*, vol. XXXVIII, n°2, 1993, p. 184.

l'admiration. Ainsi Sebastian Veg estime à propos *des Œuvres choisies* que « [c]ette traduction, non signée, se caractérise par une certaine fidélité au sens global du texte, qui efface cependant souvent le détail lexical ou grammatical¹ ». Le projet inaccompli des Éditions en Langues étrangères appellera plusieurs retraductions, dont celles de Sebastian Veg.

3.3 Sebastian Veg et la traduction littéraliste

Sebastian Veg propose, quant à lui, une « lecture précise » de l'œuvre de Lu Xun ; cela consiste non seulement en une réévaluation de Lu Xun en « fournissant des éléments de contexte historique, de vocabulaire et de réception² », mais aussi en une retraduction de l'œuvre qui prend le parti d'une « fidélité aux multiples niveaux de la lettre du texte³ ». Le traducteur fait preuve d'un intérêt philologique, ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la « scientificité » des traductions laïques des sinologues français au XIX^e siècle. Contrairement à la plupart des traducteurs qui se taisent sur leur méthode de traduction, Sebastian Veg formule explicitement le choix d'« une traduction littéraliste⁴ » qu'il a opéré, en se plaçant sous l'égide de la conception de « traduction forcée » de Lu Xun lui-même. Le traducteur s'efforce de faire ressortir les particularités de la langue de Lu Xun, relevant d'un « chinois littéraire moderne en pleine élaboration⁵ ». Elles sont caractérisées par des aspects syntaxiques dues notamment à l'occidentalisation, et par le voisinage « des expressions triviales et imagées dans les dialogues, souvent marquées par le dialecte de Shaoxing [...] et [par] des fragments de narration d'une grande concision proches de la langue classique⁶ ». Cette proposition de traduction dite « littéraliste » reproduira-t-elle le style de l'écrivain ? Pour y répondre, nous proposons d'observer un fragment de la nouvelle *Terre natale*, en le confrontant avec l'original chinois ainsi qu'avec la traduction de Michelle Loi :

我这时很兴奋，但不知道怎么说才好，只是说：

“阿！闰土哥，——你来了？……”

我接着便有许多话，想要连珠一般涌出：角鸡，跳鱼儿，贝壳，猹，……但又总觉得被什么挡着似的，但在脑里面回旋，吐不出口外去。

他站住了，脸上现出欢喜和凄凉的神情；动着嘴唇，却没有作声。他的态度终于恭敬起来了，分明的叫道：

“老爷！……”

我似乎打了一个寒噤；我就知道，我们之间已经隔了一层可悲的厚障壁了。⁷

Traduction de Sebastian Veg : J'étais ravi, mais ne savais pas comment m'exprimer et dis seulement : « Ah ! Frère Runtu – tu es venu ?... »

Ensuite beaucoup de mots me vinrent, surgissant comme des perles sur un collier : poulet à cornes, poisson volant, coquillages, *zha*... mais je me sentais de nouveau retenu par quelque chose, et ils restèrent enfermés dans ma tête à tourner en rond ; je n'arrivais pas à les faire sortir

¹ Sebastian Veg, « Note sur l'édition », Lu Xun, *Errances*, op. cit., p. 7.

² Sebastian Veg, « Note sur l'édition », Lu Xun, *Cris*, op. cit., p. 7.

³ Sebastian Veg, « Note sur l'édition », Lu Xun, *Errances*, op. cit., p. 8.

⁴ Sebastian Veg, « Note sur l'édition », Lu Xun, *Nouvelles et poèmes en prose*, op. cit., p. 11.

⁵ Sebastian Veg, « Note sur l'édition », Lu Xun, *Errances*, op. cit., p. 7.

⁶ *Id.*, p. 8.

⁷ Lu Xun, « Guxiang 故乡 » [Pays natal], op. cit., p. 15.

de ma bouche.

Il s'arrêta et son visage prit une expression à la fois la joyeuse et morne ; il remua les lèvres, mais aucun son n'en sortit. Finalement, il prit une attitude de profond respect et s'écria : « Ma frê !... »

Je fus parcouru par une sorte de frisson ; je compris que nous étions hâlas désormais séparés par une éanche barrière¹.

Traduction de Michelle Loi : J'étais heureux, mais je ne trouvais pas les mots qui convenaient. Je dis seulement :

- Ah ! Frère Runtu, te voilà !

J'aurais voulu poursuivre par un flot de paroles. Elles auraient dû couler comme un collier de perles, chacune entraînant l'autre : les huppes, les poissons-sauteurs, les coquillages, le *zha*..., mais quelque chose les arrêtait dans ma gorge, elles restaient à tourbillonner dans ma tête sans pouvoir sortir.

Il était là devant moi, debout, avec sur le visage une expression de joie et de tristesse mêlées. Ses lèvres tremblaient, mais il ne dit rien. Puis son attitude se fit respectueuse et il articula clairement :

- Vénérable Seigneur* !

Un frisson me parcourut. Je compris qu'un mur épais s'était glissé entre nous, désolant².

* Littéralement « Vieux Seigneur », appellation traditionnelle du maître de la famille.

Ici, le chagrin qui habite le narrateur depuis son retour dans son village natal atteint son apogée avec la rencontre de Runtu : leur complicité enfantine est réduite à des « formules de politesse ». La stupéfaction et l'impuissance face au « mur » qui les sépare s'expriment par une description laconique mais intense. Comparée avec la traduction de Michelle Loi qui s'avère plus élaborée et romancée mais non moins fidèle au sens de l'original, celle de Sebastian Veg se veut avant tout et surtout littéraire, au niveau lexical et syntaxique dans la mesure du possible. Mu par une fidélité extrême, Sebastian Veg tient même à imiter les ponctuations du texte original. Là où Michelle Loi remplace le tiret par une virgule, sans doute mieux adaptée à l'écriture française, Sebastian Veg respecte scrupuleusement l'usage de l'écrivain. Selon lui,

Lu Xun multiplie également les signes de ponctuation, rares dans la langue classique, faisant du tiret un usage inspiré de l'allemand qui permet de marquer des pauses ou des ruptures dans la phrase et que nous avons systématiquement conservé faute de pouvoir trancher entre des occurrences plus ou moins conformes à l'usage français du tiret³.

Certes, la ponctuation peut, dans certaines circonstances, jouer un rôle important dans le texte, mais il ne semble pas nécessaire de la conserver tout le temps, sachant que l'auteur lui-même, non habitué à la ponctuation occidentale, charge souvent les rédacteurs de *Nouvelle Jeunesse* de la corriger, notamment au début de sa carrière d'écrivain⁴.

Du fait de l'intention du traducteur d'être fidèle au texte original, il arrive que certaines tournures manquent de naturel. Le traducteur lui-même reconnaît prendre « le parti d'une

¹ Lu Xun, « Terre natale », *Cris*, traduction de Sebastian Veg, *op. cit.*, p. 84.

² Lu Xun, « Mon pays natal », *Cris*, traduction de Joël Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join et Michelle Loi, *op. cit.*, p. 120.

³ Sebastian Veg, « Note sur l'édition », Lu Xun, *Errances*, *op. cit.*, p. 8.

⁴ Voir Lu Xun, « Zhi Qian Xuanton 致钱玄同 » [Lettre à Qian Xuanton] (28/04/1919), *LXQJ*, vol. III, p. 171 : 送上小说一篇, 请您坚定改正了。那些外国圈点之类, 交与编辑人; 因为我于外国圈点之类, 没有心得, 恐怕要错。

certainne proximité avec le texte chinois au prix parfois de l'élégance de la formule¹ ». Prenons la phrase suivante par exemple :

在/脑/里/面/回/旋/, 吐/不/出/口/外/去

Mot à mot : dans/tête/intérieur/côté retourner/pivoter,
cracher/non pas/sortir/bouche/extérieur/aller

Traduction de Sebastian Veg : [ils] restent enfermés dans ma tête à tourner en rond ; je n'arrivais pas à les faire sortir de ma bouche.

Traduction de Michelle Loi : quelque chose les arrêtait dans ma gorge, elles restaient à tourbillonner dans ma tête sans pouvoir sortir.

Il est observable que la traduction de Michelle Loi répond à des critères plus esthétiques de la langue française tandis que Sebastian Veg se soucie peu de la « beauté » de celle-ci. Le principe de la littéralité conduit parfois à traduire « caractère par caractère », non sans le risque de produire des contresens. Par exemple, l'adverbe de liaison composé « *danyou* 但又 » [cependant] est traduit à la fois par les deux acceptions des deux caractères « mais...de nouveau ». Ici, le traducteur conserve le sens premier du caractère « *you* 又 » [de nouveau], alors qu'il est effacé lorsque les deux caractères apparaissent ensemble. Cela montre qu'une volonté trop poussée à restituer chaque caractère peut malheureusement entraîner la distorsion du sens. Prenons un autre exemple avec le verbe « *jiao* 叫 » dont le sens premier est « crier ». Dans la phrase concernée (*fenming de jiaodao* 分明的叫道 [articule clairement]), le verbe prend alors son deuxième sens, également très courant : « appeler, nommer quelqu'un » : Runtu « appelle clairement » le narrateur « maître ». Restituer ce verbe par « s'écrier » doit moins à un manque de compétence linguistique du traducteur qu'au but exagéré de rendre chaque caractère parfois au détriment du sens de la lettre.

La traduction littéraliste n'est pas un choix neutre, les discussions diverses sur cette méthode en témoignent. Noël Dutrait estime que « la traduction soigneuse rend remarquablement le charme, l'ironie et la mélancolie des nouvelles de Lu Xun² ». La traduction est « limpide et érudite » selon les termes de Sean James Rose³ et d'après Victor Vuilleumier, elle « rend avec fidélité et imagination la variété stylistique de Lu Xun, en sachant alterner tour familier, lapidarité ou encore évocation lyrique, trouvant à chaque fois le ton juste⁴ ». Bien que louée par de nombreux critiques, la traduction de Sebastian Veg, ne fait néanmoins pas l'unanimité. Isabelle Rabut, par exemple, exprime une opinion défavorable envers cette méthode de traduction : « La "fidélité" que revendique la traduction relève en effet en grande partie d'une illusion [...] Bon nombre des lourdeurs ou des bizarreries qu'on relève au fil des pages ne sont pas imputables à Lu Xun, mais à une inadéquation dans le rendu de certaines tournures courantes. En un mot, toutes les rugosités qu'on peut trouver au style de Lu Xun ne

¹ Sebastian Veg, « Note sur l'édition », Lu Xun, *Cris*, op. cit., p. 7.

² Noël Dutrait, « Lu Xun revisité », op. cit., p. 4.

³ Sean James Rose, « Lu Xun, la longue marche », *Livreshebdo*, 21 mai 2010.

⁴ Victor Vuilleumier, « Lu Xun, *Cris*, édition de Sebastian Veg », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2011/1 | 2011, mis en ligne le 30 juillet 2012, URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/5816>, consulté le 17 janvier 2015.

justifient pas qu'on fasse de lui un auteur qui écrit mal. Les exemples abondent de ces maladroites surajoutées au texte original¹ ».

Bien que la traduction volontairement littéraliste de Sebastian Veg puisse susciter des objections, elle constitue une « tentative d'ibérie » qui a le mérite de contraster avec la tradition dite « cibliste » courante dans le domaine de la traduction des œuvres chinoises au XX^e siècle. C'est ce que Lawrence Venuti nomme la « stratégie de résistance » :

Such a translation strategy can best be called resistancy, not merely because it avoids fluency, but because it challenges the target-language culture even as it enacts its own ethnocentric violence on the foreign text².

[Une telle stratégie de traduction peut être avantageusement appelée « résistance », non seulement parce qu'elle évite la fluidité mais aussi parce qu'elle défie la culture de la langue cible lorsque celle-ci impose sa propre violence ethnocentrique sur le texte étranger.]

Si la « traduction forcée » de Lu Xun, pareillement controversée à son époque, vise à renouveler et à nourrir la langue chinoise en l'« occidentalisant », la traduction littéraliste revendiquée par Sebastian Veg vise, à l'inverse, à dépayser le lecteur occidental en lui imposant des habitudes langagières et culturelles chinoises.

¹ Isabelle Rabut, « Lu Xun, *Errances*, édition établie par Sebastian Veg », *op. cit.*

² Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A history of translation*, New York, Routledge, collection « Translation studies », 1995, p. 24.

4. Les traductions de *Kong Yiji* : une étude de cas comparative pour observer l'évolution de la traduction française de Lu Xun

Les spécialistes s'accordent plus ou moins à dire que les premières traductions sont des « introductions¹ » et que seules les retraductions constituent un « espace d'accomplissement² ». Ces réflexions sous-entendent une évolution positive dans l'enchaînement des traductions : la traduction suivante dépasserait nécessairement la précédente. Antoine Berman souligne :

Toute traduction est défailante, c'est-à-dire entropique, quels que soient ses principes. [...] Si la défailance, c'est-à-dire simultanément l'incapacité de traduire et la résistance au traduire, affecte tout acte de traduction, il y a néanmoins une temporalité de cet acte (temporalité aussi bien psychologique que culturelle et linguistique) qui fait que c'est en son début (dans la première traduction) que la défailance est à son comble. La retraduction surgit de la nécessité non certes de supprimer, mais au moins de réduire la défailance originelle³.

Cette hypothèse est-elle légitime pour l'évolution de la traduction des œuvres de Lu Xun en France ? Pour faire ressortir les grandes tendances de la traduction française de Lu Xun en l'espace de presque cent ans, nous proposons d'examiner, dans un cadre chronologique et comparatif, les différentes versions de *Kong Yiji*, l'une des nouvelles les plus représentatives et aussi les plus traduites de Lu Xun.

Publiée en avril 1919, la nouvelle *Kong Yiji* est l'une des nouvelles qui caractérise le mieux le style luxunien. Sun Fuyuan 孙伏园 se souvient :

我问过鲁迅先生，其中（暗指《呐喊》）那一篇最好，他说他最喜欢《孔乙己》，所以译成了外文。我问他的好处。他说能于寥寥数页之中，将社会对于苦人的冷淡，不慌不忙的描写出来，讽刺又不很显露，有大家作风。⁴

[J'ai posé la question à Monsieur Lu Xun, lui demandant quelle nouvelle (parmi celles du recueil *Cris*) était la meilleure. Il a dit qu'il préférait *Kong Yiji*, c'est pour cela qu'il l'avait traduite lui-même en langue étrangère⁵. Je voulais connaître ses qualités. Il m'a dit que cette nouvelle décrit, en peu de pages, l'indifférence morale de la société au sort des misérables sans précipitation aucune et sans que la satire soit manifeste, ce qui ressemble au style d'un maître.]

La nouvelle ne compte pas plus de trois mille caractères. Le narrateur est un serveur un peu « lourdaut ». Il travaille dans la taverne Xianheng, un monde social en miniature. Il relate ses souvenirs de Kong Yiji, personnage éponyme de la nouvelle. La narration neutre (ou « le degré zéro de l'écriture » pour emprunter le terme de Roland Barthes), sans expression émotionnelle,

¹ Paul Bensimon, « Présentation », *Palimpsestes*, n°4, p. IX.

² Antoine Berman, « La Retraduction comme espace de traduction », *op. cit.*, p. 1.

³ *Id.*, p. 5. D'autres chercheurs partagent ce point de vue. Paul Bensimon remarque que « la retraduction est généralement plus attentive que la traduction-introduction, que la traduction-acclimation, à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité ». Paul Bensimon, « Présentation », *Palimpsestes*, n°4, p. IX-X. Xu Jianzhong 许建忠, auteur de *Fanyi shengtaixue* 翻译生态学 [Translation Ecology], affirme que « Literary retranslation is an artistic recreation and should surpass the former translation (s) because any translated version of the original cannot be perfect. Retranslation is a necessity because of the translator's desire to surpass. The successive retranslations represent the translator's perseveringly striving for artistic perfection. It is because of this persevering strife that makes the translated version of literary works, especially famous works, better and better ». Xu Jianzhong, « Retraduction: Necessary or Unnecessary », *Babel*, vol. XXXIX, n°3, 2003, p. 193.

⁴ Sun Fuyuan 孙伏园, Sun Fuxi 孙福熙, *Sunshi xiongdan tan Lu Xun* 孙氏兄弟谈鲁迅 [Propos des frères Sun sur Lu Xun], Beijing, Xinxing chubanshe, 2006, p. 146.

⁵ Ici, il s'agit de la langue japonaise.

contraste avec le destin pitoyable du protagoniste, lettré qui a échoué aux examens officiels et qui, pourtant, refuse de travailler manuellement. Il s'en tient, sans doute, à la devise des lettrés confucéens : « toutes les occupations sont viles, seule l'étude des livres a de la valeur¹ ». Toujours habillé en robe, symbole de noblesse, il ne renonce pas à son statut de lettré bien qu'il s'appauvrisse et cotoie la misère. Le nom de famille du personnage fait évidemment allusion à Confucius (*Kong Zhongni* 孔仲尼). Le fait que Kong Yiji se laisse déconsidérer n'est pas sans rappeler son ancêtre spirituel qui, comme l'écrit Sima Qian dans *Les Mémoires historiques*, a été traité comme un « chien errant² ». C'est le destin des lettrés déchus, non reconnus par le monde des nobles³. Dans la taverne, la présence de Kong Yiji procure de grandes satisfactions aux clients en servant de cible constante pour leurs humiliations. Ils ne s'intéressent point à la vie ni à la mort de Kong Yiji. Le destin de ce dernier est de l'ordre de l'inévitable : on lui brise les jambes pour le vol commis chez le licencié Ding. Finalement, personne ne sait ce qu'il devient. Cette nouvelle a été traduite huit fois :

Traducteur	Titre traduit	Titre de l'ouvrage ou de la revue	Année
Jing Yinyu	« Con Yi Ki »	<i>Anthologie des conteurs chinois modernes</i>	1929
Zhang Dianya	« Monsieur K'ung »	<i>Choix de nouvelles de Lou Shun</i>	1932
Xu Zhongnian	« K'ong Yi-ki »	<i>Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours</i>	1933
Traducteur anonyme	« Kung-I-Chi »	<i>Les Temps modernes</i>	1956
Traducteur anonyme des E. L. E.	« Kong Yi-Ki »	<i>Nouvelles choisies</i>	1956
Traducteur anonyme des E. L. E.	« Kong Yiji »	<i>Œuvres choisies</i>	1981
Joë Bellassen	« Kong Soymesme »	<i>Cris</i>	1995
Sebastian Veg	« Kong Yi Ji »	<i>Cris</i>	2010

Les trois premières traductions paraissent à peu de temps d'intervalle. La traduction de Jing Yinyu est publiée en 1929⁴, celle de Zhang Dianya en 1932⁵ et celle de Xu Zhongnian en 1933⁶. Ensuite, deux nouvelles traductions sont présentées en 1956 : l'une dans les *Nouvelles Choies*⁷

¹ Wang Zhu 汪洙, « Shentong shi • yi 神童诗 • 一 » [Poèmes de l'enfant prodige, premier], *Qianjia shi • Shentong shi* 千家诗 • 神童诗 [Poèmes de mille écoles Poèmes de l'enfant prodige], annotation de Deng Qitong, Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2014, p. 118 : 万般皆下品, 惟有读书高.

² Sima Qian 司马迁, *Shiji* 史记 [Les Mémoires historiques], traduits et annotés par Edouard Chavannes, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, tome IV, collection « UNESCO d'œuvres représentatives. Série chinoise », 1967, p. 82 : « K'ong-tse se rendit (dans le pays de) Tcheng. S'étant séparé par mégarde de ses disciples, K'ong-tse se trouvait seul debout à la porte orientale du faubourg. Un homme de Tcheng dit à Tse-kong : — À la porte orientale est un homme qui par le front ressemble à Yao, par la nuque ressemble à Kao-yao, par les épaules ressemble à Tse-tch'an. Cependant, il s'en faut de trois pouces que la partie de son corps qui est au-dessous de la ceinture n'atteigne (la taille de) Yu. Il est tout embarrassé, comme le chien errant. » Nous modifions la traduction erronée de l'expression « sang jia zhi quan 丧家之犬 » [traduite dans cette version comme « dans une famille où il y a un mort »].

³ Dans le roman *Rulin waishi* 儒林外史 [Chronique indiscrète des mandarins] de Wu Jingzi 吴敬梓, le système figé des concours de recrutement et des examens est décrit par le menu et on y reconnaît plusieurs lettrés semblables à Kong Yiji, dont le plus connu est Fan Jin 范进.

⁴ Lou Sioun, « Con y Ki » in *Anthologie des conteurs chinois modernes*, op. cit., p. 67-75.

⁵ Lou Shun, « Monsieur K'ung », *Choix de nouvelles de Lou Shun*, t. op. cit. (ouvrage non paginé)

⁶ Lou Sin, « Kong Yi-ki », in *Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours*, op. cit., p. 305-311.

⁷ Lou Sin, « Kong Yi-ji », *Nouvelles Choies*, P & K, Éditions en Langues étrangères, 1964, p. 31-37.

des Editions en Langues étrangères et l'autre dans la revue *Les Temps modernes*¹. À partir des années 1980 sont apparues successivement trois traductions : les Éditions en Langues étrangères retraduisent la nouvelle et l'insèrent dans les *Œuvres choisies* en 1981² ; en 1995³, Joël Bellassen donne une nouvelle traduction dans le recueil *Cris* et en 2010⁴, Sebastian Veg retraduit le recueil.

Examinons d'abord les traductions du point de vue de l'« éthicité », par laquelle on entend un respect élémentaire du texte original : tout traduire, ne rien retrancher ni ajouter. Les procédés de la traduction libre se manifestent également dans les quatre premières traductions de *Kong Yiji*. Néanmoins, si les suppressions, les condensations et les ajouts sont légion dans les versions de Zhang Dianya, de Xu Zhongnian et de celle publiée dans les *Temps Modernes*, les remaniements dans la version de Jing Yinyu sont peu nombreux : nous y relevons deux ajouts, une erreur de traduction et une omission de terme⁵. Il est intéressant de remarquer que Jing Yinyu qui s'autorise en général une grande liberté créative dans la traduction de *La Vie de Ah Qui* et du *Pays natal* s'avère être « fidèle » au texte original *Kong Yiji*. Il est probable que le traducteur reconnaisse dans cette nouvelle une œuvre excellente tout à fait « accessible » au lecteur français, il n'est donc pas « nécessaire » de la remanier. Au contraire, Xu Zhongnian qui prétend appliquer la méthode de la « traduction serrée » et rendre rigoureusement mot à mot, dans la mesure du possible, ne semble pas appliquer tout à fait son projet. Citons seulement deux exemples :

穿的虽然是长衫，可是又脏又破，似乎十多年没有补，也没有洗。⁶

Traduction de Jing Yinyu : Sa robe, toute robe qu'elle fût, était si sale, si usée qu'elle semblait ignorer le lavage et le raccommodage **depuis plus de dix ans**⁷.

Traduction de Xu Zhongnian : [...] tunique si sale et si déchirée qu'elle paraissait n'avoir jamais été lavée ni repassée **depuis cinquante ans**⁸.

便排出九文大钱⁹

Traduction de Jing Yinyu : Il **alignait** neuf grosses sapèques sur la table¹⁰

Traduction de Xu Zhongnian : Il **sortait de son porte-monnaie** neuf sapèques¹¹

Dans sa traduction, Xu Zhongnian remplace « dix ans » par « cinquante ans », la

¹ Lou Sin, « Kung-I-Chi », sans mention du traducteur, *Les Temps modernes*, n°127-128, 1956, p. 377-381.

² Lu Xun, « Kong Yiji », *Œuvres choisies*, vol. I, *op. cit.*, p. 47-53.

³ Luxun, « Kong Soy-mesme », traduit par Joël Bellassen, *Cris*, traduction de Joël Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join et Michelle Loi, *op. cit.*, p. 45-53.

⁴ Lu Xun, « Kong Yi Ji », *Cris*, traduction de Sebastian Veg, *op. cit.*, p. 33-38.

⁵ Les deux ajouts (mis en italique par nous) sont d'ordre interprétatif : « Con-y-Ki en était réduit à la nécessité de voler parfois de petites choses *que le Sage doit dédaigner* » ; « Con-y-Ki n'a pas de chance ; il a rencontré le clou de l'agréé Ting (*ting=clou*) ». L'erreur de traduction concerne une spécificité culturelle : la fête du double cinq (*duanwu* 端午) est traduit par Toan-Yang (*chongyang* 重阳), la fête du double neuf. Enfin, King Yinyu a supprimé les six caractères « shang da ren kong yi ji 上大人孔乙己 » extraits des cahiers de calligraphie primaires.

⁶ Lu Xun, « Kong Yiji 孔乙己 » [Kong Yiji], *LXQJ*, vol. III, p. 145.

⁷ Lou Sioun, « Con y Ki », *op. cit.*, p. 68.

⁸ Lou Sin, « Kong Yi-ki », *op. cit.*, p. 306.

⁹ Lu Xun, « Kong Yiji 孔乙己 » [Kong Yiji], *op. cit.*, p. 145.

¹⁰ Lou Sioun, « Con y Ki », *op. cit.*, p. 69.

¹¹ Lou Sin, « Kong Yi-ki », *op. cit.*, p. 306.

description réaliste devient emphatique. Le traducteur invente de toute pièce un « porte-monnaie » au malheureux lettré mais supprime le terme « aligner », verbe expressif qui montre la manière sérieuse voire vaniteuse dont Kong Yiji commande ses plats. Les contresens et les modifications de ce genre, nombreux dans la traduction de Xu Zhongnian, altèrent la forme et aussi la tonalité de l'original. Ils démentent le principe de « traduction rigoureuse » (et « traduction serrée » selon son propre terme) proclamé par le traducteur. Il ressort de ce témoignage qu'il n'est pas rare que le projet de traduction se trouve mis à mal par la pratique : le traducteur peut tout simplement abandonner son principe original ou faire varier son style traductif pour s'adapter aux contraintes spécifiques de telle ou telle situation. Cela amène à nuancer le constat selon lequel la retraduction est susceptible de « réduire la défaillance » de la traduction antérieure : car même si les retraductions de *Kong Yiji* (notamment les versions à partir des Éditions en Langues étrangères en 1956), plus « authentiques », constituent dans l'ensemble un « espace d'accomplissement », chaque retraduction n'est pas forcément « meilleure » que les précédentes.

Observons ensuite si les traductions connaissent une évolution sur le plan de la « poéticité », soit la reproduction du style en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original. Nous prendrons un seul exemple. L'auteur emploie deux synonymes du mot « voler » : *tou* 偷 et *qie* 窃 ; or, chaque mot a sa nécessité propre. La nuance des verbes est importante, car elle fait ressortir le caractère du personnage. Kong Yiji se fait battre pour avoir volé des livres à la famille He et devient une fois de plus la cible de moqueries dans la taverne. Il se justifie et se livre à l'argumentation : « *qieshu buneng suan tou* 窃书不能算偷 » [voler (langue soutenue) un livre ne peut être considéré comme un vol (langue populaire)]. Voici les traductions de ces deux verbes :

Jing Yinyu	Voler des livres, ce n'est pas un vol	Zhang Dianya	Voler des livres ce n'est pas voler
Xu Zhongnian	Le vol des livres n'est pas un vol	Traducteur <i>Les Temps modernes</i>	Prendre un livre n'est pas voler
Traducteurs E. L. E 1956	Prendre des livres, ce n'est pas voler	Traducteurs E. L. E 1981	Prendre un livre ne peut être tenu pour du vol
Joël Bellassen	Soustraire des livres ne peut être considéré comme un vol	Sebastian Veg	Subtiliser un ouvrage, ce n'est pas du vol

Il est important de distinguer les niveaux de langue : *qie* 窃 relève d'un style classique recherché et *tou* 偷 appartient à un registre plus populaire. Les premiers traducteurs chinois, Jing Yinyu, Zhang Dianya et Xu Zhongnian, se contentent de traduire les deux verbes en « voler » ; ils effacent la distinction langagière et font disparaître l'ironie dans l'original. Les traducteurs des E. L. E. et de la version des *Temps modernes* font la différence des verbes, ils rendent *qie* 窃 en « prendre ». Ce sont Joël Bellassen et Sebastian Veg, les deux derniers

traducteurs français, qui réussissent à distinguer les différents registres des verbes et traduisent *qie* 窃 par « soustraire » et « subtiliser » pour que le lecteur français puisse comprendre la pédanterie du lettré confucéen se réfugiant dans sa langue classique.

Ce détail en dit long sur les tendances dans la traduction des œuvres de Lu Xun : dans l'ensemble, les « retraducteurs » accordent une plus grande importance aux caractéristiques du style de l'œuvre originale et à la poéticité de l'œuvre traduite. Les versions de Joël Bellassen et de Sebastian Veg en témoignent largement. En effet, comprendre et saisir les effets du style de l'auteur n'est qu'un point de départ nécessaire pour le travail de traduction, il faut que le traducteur ait une grande maîtrise de la langue d'arrivée pour reconstituer de manière « poétique » le style original. À cet égard, l'« origine » des traducteurs est un facteur non négligeable dans l'évolution de la traduction des œuvres de Lu Xun car les premières traductions sont toutes effectuées par des traducteurs d'origine chinoise. Si, par rapport à leurs confrères français, ils sont censés savourer pleinement les subtilités de leur langue maternelle, il est compréhensible qu'ils éprouvent du mal à s'exprimer avec une aisance totale et naturelle dans la langue française. Il est difficile pour eux de faire ressortir, dans une langue étrangère, les nuances les plus fines qu'ils ont ressenties dans le texte chinois¹. À ce propos, le sinologue Pierre Ryckmans met en cause la pratique de la traduction dans une langue étrangère : « L'art littéraire du traducteur peut suppléer même une radicale incompétence linguistique. [...] Si le traducteur est un vrai écrivain, même d'occasionnels contresens ne pourront ruiner son travail. Par contre, toutes les ressources de la philologie ne lui serviront de rien si par ailleurs il écrit sans élégance. D'où il résulte aussi que le meilleur traducteur est normalement celui qui traduit d'une langue étrangère dans sa langue maternelle — et non celui qui traduit de sa langue maternelle dans une langue étrangère² ». Ces doutes sont également partagés par Karla Dêjan Le Féal qui cherche à les expliquer d'un point de vue plus théorique :

Une langue étrangère n'a pas la même force d'attraction que la langue maternelle. Par conséquent, le processus de traduction vers une langue étrangère pèche fatalement par manque de dynamisme. Il s'y ajoute que le peu d'attraction qu'il peut y avoir est souvent exercé par des formes verbales supposées adéquates, alors qu'elles ne le sont pas en réalité. C'est pour les mêmes raisons que le processus de traduction ne peut pas aboutir lorsque les connaissances non linguistiques sont insuffisantes. [...] Si l'on peut apprendre à mieux manier une langue étrangère, on aura toujours plus ou moins de mal à sentir cette langue. Or c'est le sens de la langue qui est à la base du magnétisme propre à la langue maternelle³.

Traduire la littérature de son propre pays dans une langue étrangère est à la fois une entreprise louable et un défi à relever. D'autant plus que, dans l'extraduction des œuvres de Lu Xun, aucun traducteur chinois n'est bilingue de naissance. Les travaux des traducteurs chinois

¹ Bien évidemment, il y a des exceptions. Comme nous l'avons évoqué, Jing Yinyu, élevé et éduqué dans l'église catholique française, maîtrise mieux le français que le chinois. Un autre exemple est Li Zhihua. Issu d'une famille des lettrés, initié à treize ans à la langue française, étudiant puis chercheur dans des universités réputées et ayant bénéficié dans son travail du concours de sa conjointe française Jacqueline Alézaï, il a en effet réalisé des traductions qui ne le cèdent en rien à celles des traducteurs français.

² Simon Leys, « L'expérience de la traduction littéraire », *L'ange et le cachalot. Essais*, op. cit., p. 150.

³ Karla Dêjan Le Féal, « Pédagogie raisonnée de la traduction », op. cit., p. 181.

appellent naturellement des retraductions qui seront réalisées par des traducteurs français.

Il est manifeste que, par rapport à leurs successeurs, les premiers traducteurs font preuve d'une assez grande liberté à l'égard du texte de départ. Ils ne se soucient pas de relever systématiquement les défis posés par l'œuvre chinoise. Leur but est sans doute de faciliter la réception de l'œuvre dans la culture d'arrivée : les remaniements et les modifications du texte original se font souvent à l'avantage du lecteur de la culture réceptrice. La thèse de Paul Bensimon serait ici confirmée :

La première traduction vise généralement à acclimater l'œuvre étrangère en la soumettant à des impératifs socio-culturels qui privilégient le destinataire de l'œuvre traduite. [...] Après le laps de temps plus ou moins grand qui s'est écoulé depuis la traduction initiale, le lecteur se trouve à même de recevoir, de percevoir l'œuvre dans son irréductible étrangeté, son « exotisme¹ ».

Toutefois, les premières traductions ne sont pas moins méritoires. Elles fraient un chemin à toutes les versions ultérieures des retraductions, marquent le début de l'introduction des œuvres de Lu Xun en France et suscitent, à tout le moins, un certain intérêt du lectorat français pour la nouvelle littérature chinoise moderne.

¹ Paul Bensimon, «Présentation » *Palimpsestes*, op. cit., IX.

CHAPITRE II. À L'ÉPREUVE DE L'ÉTRANGER : DIMENSION CULTURELLE DE L'ŒUVRE DE LU XUN

Puisque traduire est une rencontre de langues, les études à ce sujet se sont longtemps cantonnées au domaine linguistique¹. Pourtant, la traduction est plus que cela, puisque les langues sont vectrices des cultures qui façonnent différentes «visions du monde ». Umberto Eco souligne : «[u]ne traduction ne concerne pas seulement un passage entre deux langues, mais entre deux cultures, ou deux encyclopédies. Un traducteur tient compte des règles linguistiques, mais aussi d'éléments culturels, au sens le plus large du terme². » En tant que manière de «se mesurer à ce qui rend les langues étrangères l'une à l'autre³ », la traduction se nourrit de la tension due à l'écart qui paraît s'amplifier à mesure que les deux sphères culturelles s'éloignent. Tout traducteur, dès qu'il s'engage dans le travail, se confronte inéluctablement à la disparité entre le Propre (dans lequel se trouve le lecteur destinataire de l'ouvrage traduit) et l'Étranger (terme couvrant l'auteur, son œuvre et sa culture) : concilier l'un avec l'autre représente la tâche principale qui incombe au traducteur, passeur de langues et de cultures. Dans cette situation inconfortable de médiateur, le traducteur est mis à l'«épreuve de l'étranger », pour emprunter le titre qu'Antoine Berman donne à son essai *Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Inscrit dans la perspective culturelle, notre chapitre se concentrera sur la traduction des noms propres personnels et des *realia*, spécificités chinoises. En confrontant les traductions aux originaux, nous avons pour objectif de relever la différence indépassable du Même et de l'Autre pour nous interroger, dans un second temps, sur les éventuelles stratégies pour relever les enjeux culturels afin d'accueillir l'étranger dans la culture réceptrice.

¹ Selon André Lefevere, « Around the 1930s, [...] when translation thinking began to shift away from literary texts, it began to look toward linguistics. Most of the early “textbooks” on translation read like a rewriting of the dominant linguistic theories of the time, including some that lacked direct relevance for translation ». [Autour des années 1930, [...] lorsque les pensées de la traduction ont commencé à s'écarter des textes littéraires, elles ont commencé à se tourner vers la linguistique. La plupart des premiers «manuels » sur la traduction peuvent être lus comme une réécriture des théories linguistiques dominantes de l'époque, y compris certaines qui n'avaient pas un intérêt direct pour la traduction]. Voir André Lefevere, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York, The Modern Language Association of America, 1992, p. 7.

² Umberto Eco, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Paris, Éditions Grasset, 2006, p. 205-206.

³ Walter Benjamin, «La tâche du traducteur », *Œuvres*, traduit de l'allemand par Maurice Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, tome I, Paris, Gallimard, collection «Folio » 2000, p. 252.

1. Les noms propres personnels et la motivation onomastique

Les personnages, situés au cœur du schéma narratif d'un récit, constituent les vecteurs privilégiés d'une conception du monde fictionnel ; c'est la raison pour laquelle en général, l'auteur accorde une grande attention à la nomination de ses personnages. « Un nom propre est une chose extrêmement importante dans un roman, une chose *capitale*, on ne peut pas plus changer un personnage de nom que de peau¹ », écrit Flaubert à Louis Bonenfant. Lu Xun ne relève pas moins l'importance des noms personnels lorsqu'il écrit : « [L]a création littéraire est difficile, il n'est même pas facile de dénommer un personnage ou lui donner un sobriquet² ». L'importance des noms propres personnels réside dans le fait qu'ils sont plus que des simples *signes* désignant les individus fictifs : ils sont des *symboles* permettant au lecteur de concevoir les personnages. À cet effet, nous envisageons d'examiner plus de cent vingt personnages apparus dans les recueils de fiction *Cris* et *Errances*³ : les noms appartiennent à deux catégories principales : les anthroponymes et les désignateurs. Ces derniers comprennent les surnoms et les appellatifs. L'examen permet de mieux apercevoir si les traducteurs ont relevé le défi de décoder la motivation onomastique de l'écrivain, de transporter les noms de personnages en conservant les effets esthétiques produits par différents types de désignation.

1.1. Les anthroponymes : traduire le sens ou le son ?

Comme il est courant dans presque tous les pays du monde contemporain⁴, un Chinois reçoit, dès la naissance, un nom de famille, *xing* 姓, transmis en principe par la lignée paternelle, et un prénom, *ming* 名⁵ qui est traditionnellement attribué par le grand-père ou le père et exprime les souhaits parentaux. Au premier abord, le mode de dénomination personnelle chinoise ne présente rien de particulier par rapport à l'européen. Pourtant, à la différence de la tradition occidentale selon laquelle les prénoms, ayant souvent une source étymologique, sont en général puisés dans une liste fermée, les prénoms chinois sont entièrement construits à partir des

¹ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance 1859-1871*, tome XIV, Paris, Club de l'Honnête homme, 1975, p. 460.

² Lu Xun, «Wu lun “wenren xiangqing” 五论“文人相轻” » [Cinquième essai sur le fait que «les hommes de lettres se dédaignent les uns les autres »], *LXQJ*, vol. XIX, p. 16 : 创作难，就是给人起一个称号或译名也不易。

³ Le recueil des récits historiques *Contes anciens sur un mode nouveau*, dont les protagonistes ne sont pas nés de l'invention de l'écrivain mais des personnages historiques et mythologiques, ne fait pas l'objet de cette étude. Les personnages récurrentiels font partie plutôt des *realia*, puisqu'ils « renvoient à un sens plein et fixe, immobilisés par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* ou *reconnus*) » Voir Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, vol. 6, n°6, 1972, p. 95. Il est utile de savoir que le phonétisme est généralement appliqué pour transposer les noms des personnages récurrentiels, accompagnés des notes infrapaginales fournissant des informations complémentaires.

⁴ À l'exception de quelques pays qui ont leur propre système de dénomination personnelle, tels que la Birmanie, l'Indonésie, etc.

⁵ Le *ming* 名 désigne en fait le nom personnel. Bien qu'en Chine, le *ming* [nom personnel] suive le *xing* [nom de famille] au lieu de le précéder, il est convenu de le traduire en «prénom ». Pour des raisons de commodité nous respectons cette convention et désignons le *ming* par «prénom ».

morphèmes de la langue vivante, tandis que les noms de famille¹, désémantisés, sont d'un nombre limité. Du fait de la valeur sémantique mise en jeu dans la dénomination personnelle, l'anthroponymie dans les œuvres fictionnelles de Lu Xun revêt très souvent (hormis des fonctions descriptives et narratives) une fonction symbolique. Il faut dès lors décoder « la motivation du signe² », pour reprendre le terme de Roland Barthes.

Dans les nouvelles de Lu Xun, les anthroponymes apparaissent sous deux formes principales : le prénom plus le nom personnel (*xing+ming*) ou le prénom (*ming*) seul. Fondés normalement sur des significations au second degré et de subtils encodages, les anthroponymes, notamment ceux des personnages principaux, permettent de concevoir la personnalité de celui qui le porte. À ce propos, Zhang Yinde estime que les noms « servent de référence prospective, d'horizon d'attente pour “prévoir” le personnage, à qui ils attribuent tel ou tel contenu moral, caractériel, idéologique ou esthétique³ ». Les effets poétiques des noms personnels, qui sont la plupart du temps clairement motivés pour les lecteurs chinois, peuvent-ils être reproduits dans la traduction ? Et si oui, par quels procédés ?

1.1.1 La transcription phonétique

Le phonétisme est le moyen privilégié dans la transposition des anthroponymes. Il suffit, pour s'en convaincre, de calculer son pourcentage⁴. Nous choisissons, à titre d'exemples, le travail de trois traducteurs relevant de différentes périodes de la traduction de l'œuvre de Lu Xun :

Traducteur	Nb de nouvelles traduites	Nb d'anthroponymes ⁵	Nb d'anthroponymes traduits phonétiquement	Pourcentage
Zhang Dianya	8	10	8	80%
Traducteurs des E. L. E.	18	44	41	93,2%
Sebastian Veg	25	64	56	87,5%

Tableau VIII : Pourcentage des anthroponymes traduits phonétiquement

Le tableau montre que, chez les premiers traducteurs comme chez les traducteurs récents, plus de quatre-vingt pour cent d'anthroponymes sont transcrits phonétiquement. Pourtant, il est intéressant de remarquer que différents types de transcription phonétique sont adoptés en fonction de l'évolution du système de romanisation du chinois. Dans la première moitié du XX^e

¹ Dans le *Baijia xing* 百家姓 [Cents noms de famille], ouvrage daté de la dynastie des Song du Nord (960-1127), on recense environ 500 noms de famille dont les plus courants sont au nombre d'une centaine.

² Roland Barthes, « Proust et les noms », *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points. Série Essais », 1972, p. 124.

³ Zhang Yinde, « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », in Viviane Alleton et Michael Lackner (dir.), *De l'un au multiple. Traductions du chinois vers les langues européennes*, op. cit., p. 301.

⁴ Nous nous basons sur l'Annexe IV, tableau 2 : Tableau des traductions des anthroponymes dans *Cris et Errances*.

⁵ Il ne s'agit que des anthroponymes, les désignateurs n'en font pas partie. Mais nous n'avons pas compté le nom *Zhongmi* 仲密 dans *La comédie des canards*, plutôt un essai qu'un récit fictionnel. À ce sujet, nous renvoyons à la première partie de la présente étude sur l'hybridité générique de l'œuvre de Lu Xun, p. 41-42. *Zhongmi* 仲密 n'est pas un nom inventé mais un autre nom de Zhou Zuoren, frère puîné de Lu Xun.

si ècle coexistent plusieurs modes de romanisation du chinois mandarin, dont le système Wade-Giles généralement appliqué dans le monde anglophone et le système EFEO (École française d'Extrême-Orient) dans l'aire linguistique française. Est-ce selon le système de l'EFEO que les premiers traducteurs transcrivent les anthroponymes ? Un tableau va nous aider à y voir plus clair :

La transcription phonétique des anthroponymes dans les premières traductions				
Noms originaux en caractères	Noms originaux en <i>pinyin</i>	Traducteur	Transcription	Système EFEO
孔乙己	Kong Yiji	Jing Yinyu	Con y ki	K'ong Yi-tsi
		Xu Zhongnian	K'ong Yi-ki	
宝儿	Bao'er	Zhang Dianya	Paoeur	Pao-eul
闰土	Runtu	Jing Yinyu	Joun-tou	Jouen-t'ou
		Zhang Dianya	Jentou	
水生	Shuisheng	Jing Yinyu	Choui-sen	Chouei-cheng
		Zhang Dianya	Chou écheng	
赵司晨	Zhao Sichen	Jing Yinyu	Tchao se chen	Tchao Sseu- tch'en
双喜	Shuangxi	Zhang Dianya	Chouansy	Chouang-si
阿发	Afa	Zhang Dianya	Enfa	A-fa
六一	Liuyi	Zhang Dianya	Lio Y	Liu-yi
祥林	Xianglin	Zhang Dianya	Sian Ling	Hiang-lin
阿毛	Amao	Zhang Dianya	Amao	A-mao
四铭	Siming	Xu Zhongnian	Seu-ming	Sseu-ming
秀儿	Xiu'er	Xu Zhongnian	Sieou-eul	Sieou-eul
学程	Xuecheng	Xu Zhongnian	Hio-tch'eng	Siue-tch'eng
綰儿	Quan'er	Xu Zhongnian	Ts'ien-eul	Ts'iu'an-eul
何道统	He Daotong	Xu Zhongnian	Ho T'ao-t'ong	Hô Tao-t'ong
卜薇园	Bu Weiyuan	Xu Zhongnian	Po Wei-yuan	Pou Wei-yuan

Tableau IX : La transcription des anthroponymes dans les premières traductions

Il ressort de ce recensement que les premiers traducteurs ne recourent pas systématiquement au système l'EFEO mais transcrivant à leur gré les noms en fonction des règles de prononciation de la langue française. La non-unification des modes de transcription présente évidemment des inconvénients pour les traducteurs et les lecteurs. Cependant, avec l'entrée en vigueur du système *hanyu pinyin* 汉语拼音 en 1959 qui se généralise et devient la norme internationale en 1982 de romanisation du chinois, il est courant que les traducteurs contemporains commencent à adopter ce mode de transcription à caractère officiel. Comme nous pouvons le constater dans le tableau en annexe IV des traductions des anthroponymes dans *Cris* et *Errances*, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, c'est ce système unifié que les traducteurs français de Lu Xun adoptent pour transcrire les anthroponymes, en conservant l'ordre chinois (noms de famille + prénom personnel).

Transcrits phonétiquement, les anthroponymes se voient réduits à des *signes arbitraires* puisque les *sens* sont entièrement effacés : les idéogrammes perdent donc leur force évocatrice d'origine. Les riches connotations ne seront pas accessibles aux lecteurs français, lesquels sont

privés de la possibilité d'apprécier leurs effets poétiques. Dans *La Véritable histoire d'Ah Q*, les noms de deux «suppôts» du même clan que le seigneur Zhao s'appellent *Zhao Sichen* 赵司晨 et *Zhao Baiyan* 赵白眼. Les connotations ironiques attachées à ces anthroponymes sont latentes : *sichen* 司晨 signifie littéralement «s'occuper du lever du soleil», c'est un autre nom du coq ; *baiyan* 白眼, «le blanc des yeux», sera immédiatement associé au loup (*baiyan lang* 白眼狼 [loup aux yeux blancs], désignant une personne ingrate) qui est «de la même famille que le chien¹». *Sichen* 司晨 et *baiyan* 白眼 font allusion au «coq» et au «chien», animaux fréquemment évoqués ensemble pour former des expressions péjoratives². Les deux anthroponymes intentionnellement «codés» par l'auteur sont transcrits phonétiquement dans presque toutes les traductions françaises³ : les effets satiriques sont ainsi perdus dans les textes traduits.

Du fait des fonctions symboliques des anthroponymes, ils constituent une source permanente d'informations dans les fictions de Lu Xun. *Wei Lianshu* 魏连受, héros du *Misanthrope*, en est une bonne illustration. Le nom de famille *Wei* 魏 [solitaire⁴], d'ordinaire désémané, est ici réactivé au contact du prénom. Avec *lian* 连 [continuellement] et *shu* 受 [une arme en bois], le nom du personnage peut être traduit comme «le solitaire qui agit sans cesse son arme en bois». L'anthroponyme permet au lecteur d'anticiper le sort du protagoniste (seul, il lutte désespérément contre les traditions oppressantes). Son destin tragique se dessinera au fil de la lecture. De même que l'anthroponyme présage du destin du personnage, il peut également le démentir. Le personnage principal du *Sacrifice du Nouvel an* s'appelle *Xianglin sao* 祥林嫂, littéralement «belle-sœur qui amène avec elle une abondance de choses propices⁵». En réalité, elle n'est qu'une femme malheureuse, morte à la veille de la cérémonie du sacrifice du Nouvel an et considérée donc comme un «porte-malheur» (*miuzhong* 谬种). Son nom, de bon augure, est démenti au fil du récit par les malheurs qui l'accablent. La traduction phonétique masque le paradoxe dramatique : les lecteurs français ne seront pas émus comme pourront l'être les lecteurs chinois.

¹ Lu Xun, «Journal d'un fou» *Cris*, traduction de Sebastian Veg, *op. cit.*, p. 25. Selon l'étude de Xia Zhonghua 夏中华 et Ren Lifen 任丽芬, *baiyan* 白眼 est un autre nom du chien. Voir Xia Zhonghua, Ren Lifen, «*Nahan Panghuang renwu mingming de xiuci yishu* 《呐喊》《彷徨》人物命名的修辞艺术» [Les figures de style de la dénomination des personnages dans *Cris* et *Errances*], *Bohai daxue xuebao* 渤海大学学报 [Journal de l'Université Bohai], n° 1, 1987, p. 17.

² Rappelons trois exemples : *Jiming goudao* 鸡鸣狗盗 [traduction littérale : crier comme les coqs et voler comme les chiens ; sens figuré : la conduite méprisable] ; *Jiquan buning* 鸡犬不宁 [traduction littérale : les coqs et les chiens ne sont pas tranquilles ; sens figuré : des troubles qui n'épargnent personne] ; *Jiquan shengtian* 鸡犬升天 [traduction littérale : les coqs et les chiens montent au ciel ; sens figuré : obtenir grâce à de bons appuis, se faire «pistonner»].

³ À l'exception de la traduction de Jing Yinyu : *Zhao Baiyan* est traduit sémantiquement par «Tchao aux yeux blancs».

⁴ *Wei* 魏, «budong mao, renxing duli 不动貌, 任性独立» [description de l'état immobile ; obstiné et solitaire]. Voir Ciyuan 辞源 [Source des mots], Beijing, Shangwu yinshu guan, 2010, p. 3818-3819.

⁵ *Xiang* 祥 signifie «propice» ; *lin* 林 dont le sens propre est «le bois», renvoie au rassemblement ou à la profusion des choses.

Ces deux illustrations montrent que l'escamotage de la signification des noms affaiblit la tension inhérente et l'intérêt romanesque des récits. Si la valeur sémantique des anthroponymes n'est pas prise en compte dans la transcription phonétique, c'est essentiellement pour deux raisons : soit les traducteurs eux-mêmes n'ont pas décelé la motivation de l'auteur ; soit traduire le sens de l'anthroponyme risque d'être inopportun. C'est vrai qu'il serait étonnant qu'un personnage soit nommé «Le solitaire qui agite sans cesse son arme en bois » ou «Belle-sœur qui amène avec elle une abondance de choses propices ». Certains traducteurs ont l'intention de récupérer le sens des anthroponymes auxquels résiste le phonétisme, quitte à recourir au compromis, partisans de la traduction explicative.

Il existe deux formes de traduction explicative. L'une est ce que les Demanuelli appellent l'« incrémentialisation ¹ », c'est-à-dire l'insertion des informations au corps du texte pour accompagner immédiatement l'anthroponyme transcrit phonétiquement. Cette forme n'est appliquée, parmi les noms propres personnels apparus dans les nouvelles de Lu Xun, qu'à deux anthroponymes. Dans *Demain*, la Quatrième Belle-sœur Shan se rend chez *He Xiaoxian* 何小仙 pour qu'elle soigne son fils *Bao'er* 宝儿. Les traducteurs des E. L. E. proposent d'abord le *pinyin* du nom *Bao'er* puis introduisent une parenthèse dans la traduction littérale : «Quatrième Belle-sœur Shan [...] berçait son fils Bao'er —Trésor— dans ses bras² ». *He Xiaoxian* 何小仙, littéralement «petit immortel dont le nom de famille est He », désigne le sorcier du village. Sebastian Veg le transcrit en *pinyin*, estimant sans doute que le lecteur comprendra ses activités de guérisseur par la façon dont il soigne Bao'er. Pourtant, les traducteurs des E. L. E. et Jacques Meunier se montrent plus attentionnés : pour préciser son métier, l'anthroponyme en *pinyin* est précédé de l'appellation «docteur ».

La deuxième forme de traduction explicative, plus fréquente par rapport à l'incrémentialisation, consiste à ajouter des notes (infrapaginales, en fin de texte ou de volume). Nous comptons, par exemple, vingt-cinq notes dans la traduction des anthroponymes de Sebastian Veg, parmi lesquelles quinze sont assorties des noms propres personnels phonétiques. Dans la majorité des cas, les notes ont une fonction informative : plus discrètes, elles définissent une zone complémentaire et permettent aux traducteurs de fournir des éléments culturels et contextuels, etc. Il faut souligner également la fonction interprétative des notes : les traducteurs ne manquent pas de développer leurs propres interprétations à partir de la motivation dénominative de l'auteur. À cet égard, Xu Zhongnian fait preuve d'une plus grande attention. Tandis que les autres traducteurs passent sous silence les quatre anthroponymes importants³

¹ Jean Demanuelli et Claude Demanuelli, *La traduction : mode d'emploi. Glossaire analytique*, Paris, Masson, collection «Langue et civilisation anglo-américaines », 1995, p. 91.

² Lu Xun, *Œuvres choisies*, vol. I, *op. cit.*, p. 66.

³ Il s'agit de *Siming* 四铭, *Xuecheng* 学程, *He Daotong* 何道统 et *Bo Weiyuan* 卜薇园. Voir Lu Xun, «Le Savon », traduit par Xu Zhongnian, *Le Journal de Shanghai*, 21/01/1934, p. 9 : «Seu-ming : Petit nom qui signifie quatre inscriptions morales : amour universel, justice, probité et loyauté Hio-tch'ong : c'est le prénom de leur fils, il

dans *Le Savon*, il y décide, sans doute grâce à sa bonne éducation classique, les valeurs confucéennes et taoïstes auxquelles prétendent les personnages. À l'aide des notes interprétatives associées aux noms, les lecteurs apprécieront mieux l'ironie du texte original.

En général, les notes sont facultatives, le lecteur peut renoncer à les consulter si la transcription phonétique ne lui pose pas de problème de compréhension. Or, en cas d'anthroponyme couvrant un trait d'esprit, elle devient un recours quasi incontournable. Dans *Maître Gao*, le «Maître», appelé originellement *Gao Ganting* 高干亭, change son nom en *Gao Erchu* 高尔础, qui lui permet de s'aligner sur le «grand écrivain russe Gorki», dont le nom est traduit phonétiquement en chinois par *Gao Erji* 高尔基¹ :

这位就是高老师 [...] 《大公报》上还说过，高老师是：骤慕俄国文豪高君尔基之为人，因改字尔础，以示景仰之意。²

Traduction de Sebastian Veg : Ce monsieur est **le professeur Gao** [...] *Le Grand Empire du milieu* a également écrit que **le professeur Gao**, pris d'admiration pour le grand écrivain russe, **le lettré Gorki**, a changé son prénom en **Erchu** pour montrer sa vénération³ !

Traduction de Jacques Meunier : Je vous présente **le professeur Gao**. [...] Le quotidien *Grande Chine* a écrit que le **Professeur Gao** porte une admiration fervente au grand écrivain russe **Maître Gao Erji**, admiration qu'il a exprimée en adoptant son prénom, «**Erji**», modifié en «**Erchu**⁴».

Le sarcasme, révélé par la façon dont l'auteur nomme ce personnage, est double. D'une part, dans l'original, l'écrivain russe Gorki est présenté comme *Gao jun erji* 高君尔基 [le monsieur dont le nom est «Gao» et le prénom est «Erji»]. Par cette dénomination à la chinoise, Lu Xun vise à attaquer la tendance, dans le milieu de la traduction de son époque, à imposer aux noms étrangers des patronymes chinois⁵. De l'autre, Maître Gao gagne en renom en conservant l'essence nationale mais tient à manifester son admiration pour un écrivain russe progressiste : cela fait de lui un snob et un hypocrite. L'ironie acerbe contenue dans le jeu de mot est difficile, pour ne pas dire impossible, à transposer dans la langue française. En effet, si le nom est transcrit «Gorki» en français, comme le propose Sebastian Veg, le lien «visuel» entre les formes «Gao Erchu» et «Gao Erji» est rompu ; si, comme Jacques Meunier le restitue, le nom est transcrit en *pinyin* «Gao Erji», le lecteur ne reconnaîtra plus de quel lettré

signifie : prends les Tch'eng pour modèles. Les Tch'eng étaient des philosophes. Le père, en donnant un tel prénom à son fils a souhaité qu'il devienne un jour un lettré renommé, comme les deux frères Tch'eng. Ho T'ao-t'ong : ce nom signifie : le représentant du Grand Principe (T'ao) de la famille Ho ; rien que ça ! Po Weiyuan : ce nom signifie : le jardin de fougères de la famille Po ; La fougère symbolise la modestie et la vie retirée ».

¹ Le *ji* 基 et le *chu* 础 sont des synonymes.

² Lu Xun, «Gao lao fuzi 高老夫子» [Maître Gao], *LXQJ*, vol. VI, p. 203.

³ Lu Xun, «Maître Gao», *Errances*, op. cit., p. 104.

⁴ Lu Xun, «Le professeur Gao», *Errances*, op. cit., p. 118.

⁵ Voir Lu Xun, «Subtilités de langage, II», *Sous le dais fleuri. Les luttes idéologiques en Chine durant l'année 1925*, op. cit., p. 57 : «Ces hommes de lettres qui se chargent de présenter la littérature universelle en comptant sur la disparition des entraves de l'idéologie traditionnelle aiment bien néanmoins faire du patronyme occidental un nom bien chinois : le nom de Gogol est rendu par le vieux nom chinois de Guo, celui de Wilde par le vieux nom chinois de Wang, celui de d'Annunzio par ceux de Duan ou de Tang ; on rend le nom de Holz par le nom de «He» et le nom de Gorki par celui de «Gao» ; c'est par «Gao» aussi que l'on transcrit le nom de Galsworthy, ce qui fait que si on en vient à citer Gorki on l'appellera sans doute alors «Wujia-rky» («rky, qui est de chez nous»).

russe il s'agit. Pour réactiver le jeu de mot et réparer la perte de sens et de forme, une note détaillée¹ semble nécessaire, bien qu'elle rompe la linéarité de lecture et réduise l'immédiateté de l'effet ironique. Résultat de la négociation entre le traducteur, le texte original et le lecteur cible, la note explicative qui pointe en général un bloc « intraduisible » s'avère parfois indispensable. En ce sens, elle fait partie intégrante de la traduction car, comme dit Michel Ballard, « elle n'est pas un aveu d'impuissance, mais le traitement réaliste et honnête d'un contact avec la spécificité d'une culture étrangère² ».

Comme nous pouvons le constater dans le tableau des traductions des anthroponymes, l'ajout de notes est un choix aléatoire et subjectif dans la mesure où il est étroitement lié à la compétence linguistique et encyclopédique du traducteur. Il arrive très souvent que, face à un même anthroponyme, certains traducteurs développent une très longue note alors que d'autres s'abstiennent totalement. Si la plupart du temps, les informations sont intéressantes et utiles, il convient de se garder d'abus de notes et notamment d'interprétations forcées qui peuvent provoquer des confusions. Citons un exemple dans *Regrets du passé*. Les personnages principaux *Zijun* 子君 et *Juansheng* 涓生 rompent avec la tradition familiale et poursuivent l'amour libre. La douceur et la sobriété de leur nom inspirent chez les lecteurs chinois une mélancolie indescriptible, sans que le sens soit transparent. C'est la raison pour laquelle la plupart des traducteurs se contentent d'en traduire le son. Néanmoins, Michelle Loi et Jacques Meunier font soigneusement l'exégèse de ces deux noms :

Le prénom “Zijun” signifie “maître (sse) de soi-même”, ce qui correspond à la volonté exprimée par la jeune fille un peu plus loin. Le prénom “Juansheng” est moins clair : “juan”, qui fait songer aux bulles d'un petit cours d'eau, apporte une note de vide, de suffisance, voire de mesquinerie³.

Ici l'usage de la note est problématique : l'interprétation forcée de Michelle Loi et de Jacques Meunier aboutissent à une altération sémantique. Il est probable que les traducteurs prennent *zì* 子 pour *zì* 自 et le traduisent donc par « soi-même » ; en ce qui concerne le caractère *juan* 涓, s'il signifie en effet l'eau ruisselante, il est déraisonnable de l'associer à la « suffisance » ou à la « mesquinerie ». Quand le sens de l'anthroponyme n'est pas explicite, il vaut mieux laisser la marge d'interprétation aux lecteurs plutôt que de donner une interprétation incertaine voire fautive.

¹ Étant donné la longueur des notes, nous ne les citons pas dans le texte mais renvoyons aux pages suivantes des textes traduits : Lu Xun, *Errances*, traduction de Sebastian Veg, *op. cit.*, p. 205, note 9 ; Lu Xun, *Errances*, traduction de Jacques Meunier, *op. cit.*, p. 125, note 9.

² Michel Ballard, *Le Nom propre en traduction : anglais-français*, Paris, Ophrys, 2001, p. 110-111.

³ Lu Xun, « Voilà ce que je lui ai fait », *Voilà ce que je lui ai fait*, *op. cit.*, p. 15 ; Lu Xun, « Remords et douleur », *Errances*, traduction de Jacques Meunier, *op. cit.*, p. 184. Les notes sont exactement identiques.

1.1.2 La traduction sémantique

Il convient de rappeler que, par rapport à la transcription phonétique des anthroponymes, la traduction sémantique est peu fréquente. Nous comptons, dans les nouvelles de Lu Xun, seulement quatorze noms de personnages rendus de façon littérale¹. L'aperçu de ces anthroponymes appelle quelques remarques.

Tout d'abord, un nom personnel contenant un unique morphème signifiant fait souvent l'objet d'une traduction sémantique, tels que *Lao Hei* 老黑 [Vieux Noir²] et *Lao Bo* 老钵 [Vieux Bol³]. Tous les traducteurs, à l'exception de Zhang Dianya⁴, ont rendu *Bao'er* 宝儿 en «Trésor». *Bao* 宝 signifie «trésor, objet précieux» alors que le caractère *er* 儿 est un suffixe vide. Les traducteurs mettent en majuscule la première lettre du nom commun et produisent un nom propre de personnage «Trésor», ce qui est une heureuse coïncidence puisque pour les lecteurs français, «Trésor» peut aussi être un petit nom affectueux. Certes, tous les noms composés d'un seul caractère signifiant ne se prêtent pas à la traduction sémantique. *Hong'er* 宏儿 [immense, vaste] dans *Mon pays natal*, *Xiu'er* 秀儿 [élégant, gracieux] et *Zhao'er* 招儿 [faire signe à appeler, recruter] dans *Le savon*, ainsi que *Kang'er* 康儿 [bonne santé] dans *Les deux frères* sont transcrits en *pinyin*. On peut déduire qu'en principe, deux conditions sont exigées pour procéder à la traduction littérale un anthroponyme ayant un seul caractère sémantisé: la signification est de préférence univoque et ne présente pas un écart trop grand par rapport aux normes de la langue cible.

S'agissant de la combinaison des caractères (normalement deux caractères pour le prénom), un anthroponyme peut être correctement traduit sans faire violence à la syntaxe de la langue d'arrivée, à condition que le sens soit clair et que la structure soit relativement simple. Par exemple, dans le nom *Gu Jiu* 古久 sont juxtaposés deux caractères synonymes: *gu* 古 [ancien] et *jiu* 久 [longtemps], Martine Vallette-Hénery le traduit par «Monsieur Ancien-temps» et Sebastian Veg par «Monsieur Antiquité»; *Kuoting* 阔亭, nom construit d'une simple combinaison des caractères du type déterminant (*kuo* 阔 [grand, opulent]) + déterminé (*ting* 亭 [pavillon, kiosque]), est rendu littéralement en «Grand Pavillon» dans la traduction de Jacques Meunier.

Toutefois, si le prénom chinois transcrit phonétiquement dans la langue française souffre souvent d'une insuffisance de sens, le traduire sémantiquement en impose parfois trop. Comparons *Gu Jiu* 古久 et *Kuoting* 阔亭. Dans le contexte du *Journal d'un fou*, le nom *Gu Jiu*

¹ Il s'agit de: *Gu Jiu* 古久, *He Xiaoxian* 何小仙, *Bao'er* 宝儿, *Zhao Baiyan* 赵白眼, *Liujin* 六斤, *Qijin* 七斤, *Bayi* 八一, *Jiujin* 九斤, *Liuyi* 六一, *Kuoting* 阔亭, *Zhuang Qiguang* 庄七光, *Lao Hei* 老黑, *Guo Laowa* 郭老娃, *Lao Bo* 老钵.

² Lu Xun, «La lampe éternellement allumée», *Errances*, traduction de Jacques Meunier, *op. cit.*, p. 91.

³ *Id.*, p. 112.

⁴ Il traduit le son du nom: *Paoeur*. Lu Xun, «Demain», *Choix de nouvelles de Lu Xun*, *op. cit.*

revêt une dimension symbolique, faisant allusion aux vieilles traditions chinoises, il est donc tout à fait convenable de rendre explicite le sens par une traduction littérale. Ce qui n'est pas le cas pour *Kuoting* 阔亭. Il n'est qu'un prénom ordinaire, employé sans raison particulière par les gens du nord de la Chine¹. Traduit par «Grand Pavillon», le prénom donne un effet de lecture qui n'existe pas dans l'original. Un autre exemple analogue est également tiré de la nouvelle *La lampe éternellement allumée* : *Guo Laowa* 郭老娃 devient «Guo le vieux bô é²» dans la traduction de Sebastian Veg et «Guo Vieux poupon³» dans celle de Jacques Meunier. Les résultats paraissent incongrus car dans la nouvelle, *Guo Laowa*, «vénérable par l'âge et la sagesse⁴», est décrit comme un gentilhomme campagnard qui défend ardemment l'ordre traditionnel du village. En effet, le caractère *lao* 老 n'est qu'un préfixe vide et le *wa* 娃, dont le sens propre est «bô é» ou «poupon», n'est qu'une dénomination très courante par les gens du Nord, particulièrement dans la province du Shan'xi⁵. Transposé en «Guo Vieux bô é» ou «Guo Vieux poupon», le nom provoque un effet grotesque, à l'opposé de l'intention originelle de l'auteur.

De plus, la traduction du sens risque d'entraîner des «distorsions» sémantiques, notamment en cas de polysémie des caractères qui, dans certaines circonstances, peut prêter à confusion. Examinons la transposition de *Lao Fa nainai* 老发奶奶, un personnage secondaire dans la nouvelle *Dans la taverne*. Puisqu'il s'agit d'une appellation respectueuse pour une dame âgée, *nainai* 奶奶 peut être traduit comme «grand-mère» ou «vieille dame». Elle est appelée par le nom de son mari *Lao Fa* 老发, pratique courante pour les femmes mariées. *Lao* 老, dont le sens propre est «vieux», n'est ici qu'un préfixe vide employé dans les discours familiers pour nommer quelqu'un de plus âgé. *Fa* 发, l'unique morphème signifiant, est fréquent dans les prénoms (notamment à la campagne) car il signifie «faire fortune», souhait des parents pour le nouveau-né. Ainsi, on obtient une traduction littérale détonante : une grand-mère dont le mari a atteint un certain âge et s'appelle «faire fortune». Le résultat est inapproprié car un prénom courant⁶ et simple, dans le texte original, devient incongru et lourd dans le texte d'arrivée. De ce fait, les traducteurs des E. L. E et Jacques Meunier adoptent le phonétisme. Ils rendent *Lao Fa nainai* par «Grand-mère Fa⁷» et «La vieille Grand-mère Fa¹». Sebastian Veg, à l'inverse, opte

¹ Zhou Zuoren rappelle que Lu Xun a mentionné plusieurs fois que les gens du Nord de la Chine ont tendance à donner le nom avec le caractère *kuo* 阔, ce qui est rare dans le Sud. Voir Zhou Zuoren, *Lu Xun xiaoshuo li de renwu* 鲁迅小说里的人物 [Les personnages dans les nouvelles de Lu Xun], Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 2001, p. 219.

² Lu Xun, «La lampe éternelle», *Errances*, op. cit., p. 82.

³ Lu Xun, «La lampe éternellement allumée», *Errances*, op. cit., p. 95.

⁴ Lu Xun, «La lampe éternelle», *Errances*, traduction de Sebastian Veg, op. cit., p. 82.

⁵ Par exemple, le nom de l'écrivain contemporain Jia Pingwa 贾平凹 qui est écrit originellement 贾平娃. *Heiwa* 黑娃 [littéralement : noir bébé], l'un des personnages principaux dans le roman *Au pays du cerf blanc* de Chen Zhongshi 陈忠实 est traduit par Shao Baoqing et Solange Cruveillé simplement en «Noiraud».

⁶ Par exemple, dans *L'opéra de village*, l'un des copains du narrateur s'appelle *A Fa* 阿发.

⁷ Lu Xun, «Au cabaret», *Œuvres choisies*, vol. I, op. cit., p. 209.

pour la traduction sémantique. Sans doute peu familier de cette tradition, il prend le *fa* 发, caractère polysémique et polyphonique, pour les «cheveux² ». De plus, le traducteur l'associe à *lao* 老 [dont le sens propre est vieux], ce qui donne en conséquence «cheveux blancs ». *Lao Fa nainai* est donc traduit en «La vieille grand-mère Cheveux blancs³ ». L'interprétation faussée par la polysémie du caractère peut être évitée si le traducteur prend connaissance de certaines pratiques culturelles concernant la nomination personnelle.

L'autre exemple, tiré de la nouvelle *Les deux frères*, est plus compliqué. Il touche, hors la polysémie des caractères chinois, le phénomène spécifique de la culture chinoise. Du fait que les anthroponymes se composent de morphèmes de la langue vivante, les traductions divergent pour traiter un caractère désignant un prénom ou pour un simple caractère signifiant. Dans la nouvelle citée plus haut, Peijun, angoissé par la maladie de son petit frère Jingfu, attend avec impatience l'arrivée du médecin. Il s'introduit dans la chambre du malade qui entend le bruit de pas et demande : *Xin me ?* 信么 ? La question brève donne lieu à deux traductions très différentes :

“信么？” 靖甫问。

“不，不。是我。” 他吃惊，有些失措，吃吃地说，“是我。我想还是去请一个西医来，好得快一点。他还没有来……。”⁴

Traduction de Michelle Loi : «C'est toi **Nobu*** »? demanda-t-il.

— Non, non, c'est moi, dit Peijun en riant pour cacher sa gêne tant il était surpris et affolé. C'est moi. J'ai eu l'idée qu'en appelant un médecin occidental tu guérirais plus vite. Mais il n'est pas encore passé...⁵ »

*En fait, le malade appelait son épouse et il a employé un diminutif. D'où la « gêne » de Peijun.

Traduction de Jacques Meunier : — C'est **Nobu*** ? demanda-t-il.

— Non, non, c'est moi, dit Peijun en riant pour cacher sa gêne tant il était surpris et affolé. C'est moi. J'ai eu l'idée qu'en appelant un médecin occidental tu guérirais plus vite. Mais il n'est pas encore passé...⁶ »

*Le malade appelait son épouse. Le caractère chinois se lit «xin » (confiance). Le prénom entier serait «Xinzi », en japonais «Nobuko », le mari, seul, peut user du prénom abrégé, d'où la gêne de Peijun. L'épouse de Zhou Zuoren, japonaise, s'appelait réellement Nobuko.

Traduction de Sebastian Veg : «**Une lettre** ? demanda Jingfu.

— Non, non. C'est moi. » Il était surpris, un peu pris de panique et il dit indistinctement : «c'est moi. J'ai pensé qu'il valait quand même mieux appeler un médecin occidental, tu guériras un peu plus vite. Il n'est pas encore arrivé⁷... »

Les traductions de Michelle Loi et de Jacques Meunier sont entièrement identiques, sauf que la note de la dernière est plus détaillée⁸. Le *xin* 信 y est considéré comme l'abrégé de *Xinzi*

¹ Lu Xun, «Dans la taverne », *Errances*, traduction de Jacques Meunier, *op. cit.*, p. 49.

² Le *fā* signifiant entre autres «faire fortune » porte le premier ton alors que le *fà*, «les cheveux », le quatrième.

³ Lu Xun, «Dans la taverne », *Errances*, *op. cit.*, p. 47.

⁴ Lu Xun, «Dixiong 弟兄 » [Des frères], *LXQJ*, vol. VI, p. 415.

⁵ Lu Xun, «Des frères », *Voilà ce que je lui ai fait*, *op. cit.*, p. 84.

⁶ Lu Xun, «Des frères », *Errances*, *op. cit.*, p. 189.

⁷ Lu Xun, «Les deux frères », *Errances*, *op. cit.*, p. 172.

⁸ La confrontation de la traduction de Michelle Loi publiée en 1996 avec celle de Jacques Meunier parue en 2004 montre que les deux versions de *Deux frères* sont identiques au mot près, la modification se limite à quelques ajouts d'adverbes et à l'enrichissement des notes explicatives. Cela s'explique sans doute par le fait que la traduction des

信子, nom sinisant de Nobuko. L'argumentation de M. Loi et de J. Meunier comporte deux aspects. Premièrement, le récit étant créé d'après une histoire réelle¹, les deux traducteurs estiment que les personnages fictifs correspondent à la réalité et, comme Jacques Meunier l'explique en détail, ils identifient le *xin* 信 au nom de l'épouse de Zhou Zuoren, frère de Lu Xun. Deuxièmement, ils soulignent un détail intéressant : à la question de Jingfu, Peijun se sent « surpris et affolé », ce qui, selon les traducteurs, révèle sa « gêne » liée à la façon intime dont son petit frère appelle son épouse.

Il semble que la traduction de Michelle Loi et celle de Jacques Meunier soient légitimes. Or, le même caractère² est rendu par « une lettre » par Sebastian Veg. Pourquoi Sebastian Veg, probablement au courant du choix des traducteurs antérieurs, les contredit et considère *xin* 信 comme un nom commun ? En fait, si l'on est attentif à l'interprétation du contexte global et notamment à la compréhension du terme « *chichi* 吃吃 », la traduction de Sebastian Veg n'est pas dépourvue de justifications.

L'onomatopée adverbiale *chichi* 吃吃 peut qualifier le verbe *shuo* 说 [dire], signifiant « bégayer, prononcer indistinctement ». Michelle Loi et Jacques Meunier la prennent pour l'onomatopée qualifiant le « rire » (ce qui n'est clairement pas le cas ici), d'où la surtraduction « rire pour cacher sa gêne ». Cette erreur de compréhension est rectifiée par Sebastian Veg. Ceci dit, la surprise (*chijing* 吃惊) et la panique (*shicuo* 失措), qui selon M. Loi et J. Meunier confirment la « gêne » du personnage, peuvent simplement être la réaction de Peijun. Pour mieux situer la scène dans le contexte immédiat, citons le paragraphe précédent qui aide à retracer l'évolution psychologique du personnage :

Tout à coup, un cri de corbeau. C'était un cri qu'il entendait souvent d'ordinaire : dans le vieil acacia il y avait justement trois ou quatre nids de corbeau. Mais maintenant, il eut si peur qu'il en fut presque paralysé et quand il entra sans faire de bruit dans la chambre de Jingfu, le cœur palpitant, il le vit allongé les yeux fermés ; son visage semblait couvert d'œdèmes. Mais il ne dormait pas et ouvrit soudain les yeux, qui brillaient d'une tristesse étrange à la lumière de la lampe³.

Les cris des oiseaux de mauvais augure rendent Peijun extrêmement nerveux. Entrant « sans faire de bruit dans la chambre de Jingfu, le cœur palpitant », il ne s'attend pas au fait que son frère, faible et fiévreux, pose soudainement une question (« Une lettre ? »), probablement adressée au domestique. Ainsi, nous devrions admettre que traduire le caractère *xin* 信 en « une

nouvelles dans le recueil *Errances* était un travail commun de Michelle Loi et Jacques Meunier dans les années 1990. Cf : Annexe III, 4 : Entretien avec Jacques Meunier.

¹ Zhou Zuoren, *Lu Xun xiaoshuo li de renwu* 鲁迅小说里的人物 [Les personnages dans les nouvelles de Lu Xun], op. cit., p. 235 : 关于这篇故事, 我没有别的什么考证, 只是说这主要的事情是实有的。[Sur cette nouvelle, je n'ai fait aucune autre recherche ; mais l'histoire principale est réelle.] Il cite, comme témoignage, son journal du 8 au 26 mai 1917. Xu Shouchang se rappelle en détail de cet événement. Voir Xu Shouchang, « Guanyu Dixiong 关于《弟兄》 » [Quelques choses sur *Les frères*], in *Lu Xun huiyilu* 鲁迅回忆录 [Recueil de souvenirs sur Lu Xun], p. 480-483.

² *Xin* 信 est un caractère polysémique, il possède plusieurs sens dont « confiance », comme J. Meunier le traduit dans la note ; et « lettre, message ».

³ Lu Xun, « Les deux frères », *Errances*, traduction de Sebastian Veg, op. cit., p. 172.

lettre » maintient aussi l'enchaînement logique du récit sans choquer ni entraver la compréhension du lecteur français.

Quelle interprétation est la plus adéquate ? La réponse est difficile à donner car les deux façons de traduire peuvent se justifier à la lumière du contexte. Étant donné qu'aucun indice supplémentaire n'est fourni dans l'original, il est difficile de relever l'ambiguïté due à la valeur sémantique des noms personnels chinois¹.

Viviane Alleton résume le dilemme de la traduction des noms de personnages dans *Les Chinois et la passion des noms* : « [L]orsqu'on "traduit" un prénom chinois, on introduit un excès de sens. [...] Lorsqu'on ne le traduit pas, on appauvrit la caractérisation du personnage². » Dans la pratique de la traduction, les traducteurs optent pour différents procédés qu'ils jugent optimaux selon les contextes spécifiques. Les solutions sont loin d'être homogènes pour transposer un même nom de personnage chez différents traducteurs. Par exemple, le nom *Liuyi* 六一 dans *Le pays natal* est traité de trois façons différentes : les traducteurs des E. L. E. gardent la transcription en *pinyin* ; Jacques Meunier adopte la traduction sémantique et le rend en « Soixante-et-un » ; enfin, Sebastian Veg accorde une note à sa traduction « Six-Un », expliquant la coutume des villageois à Shaoxing qui « portaient comme nom l'âge de leur aïeul le plus âgé encore vivant à leur naissance³ ». Même chez un seul traducteur, les méthodes ne sont pas homogènes. Examinons un autre nom donné selon la même coutume locale : *Basan* 八三 dans le texte de *Divorce*. Si les traducteurs des E. L. E. et Sebastian Veg n'ont pas changé leur stratégie (celui-ci adopte la traduction explicative, ceux-là le *pinyin*), Jacques Meunier passe de la traduction sémantique à la traduction explicative. Par conséquent, le choix des méthodes de traduction est, semble-t-il, peu systématique. Chaque procédé a des avantages et des inconvénients, il peut avoir diverses incidences sur la lecture. Les traducteurs, face à ce dilemme, sont invités à faire leurs propres choix en fonction du contenu et du contexte de l'œuvre.

1.2 Les surnoms : la traduction littéraire possible

Xu Shouchang rappelle que « Lu Xun aime beaucoup donner aux gens des surnoms qui sont toujours très drôles⁴ ». L'invention astucieuse de sobriquets se manifeste également dans sa création littéraire. Rien que dans *Cris* et *Errances*, nous comptons une vingtaine de personnages

¹ Pour mieux résoudre ce problème, nous nous sommes adressée par courrier électronique (30/01/2014) à Qian Liqun 钱理群, spécialiste de Lu Xun en Chine. Selon lui, à en juger par le contexte, le *xin* 信 est un nom de personnage. Cette personne doit être une proche de Jingfu. Bien que Zhou Zuoren constate que le récit est né d'un fait réel, *Les deux frères* est tout de même une création fictive ; il n'est donc pas convenable de confondre l'histoire avec le fait réel. Il propose un autre moyen de traduction : au lieu de rendre directement le *xin* en Nobu, on peut écrire une note expliquant que *xin* est une proche de Jingfu.

² Viviane Alleton, *Les Chinois et la passion des noms*, Paris, Éditions Aubier, 1993, p. 230.

³ Lu Xun, « Terre natale », *Cris*, op. cit., p. 198.

⁴ Xu Shouchang, « Zatan mingren 杂谈名人 » [Propos divers sur les hommes célèbres], in *Lu Xun huiyilu* 鲁迅回忆录 [Recueil de souvenirs sur Lu Xun], op. cit., p. 218 : 鲁迅对人，多喜欢给予绰号，总是很有趣的。

portant des surnoms. L'attribution des sobriquets, fondée sur les particularités physiques ou morales des personnages, vise à produire des effets souvent ironiques.

En principe, la traduction du sobriquet est moins problématique que celle des anthroponymes dans la mesure où il est construit à partir d'éléments appartenant aux noms communs. La traduction littérale¹, qui consiste à chercher l'équivalence sémantique, est généralement appliquée dans la transposition des sobriquets. Citons deux exemples. Dans *La Véritable histoire d'Ah Q*, Wang Hu 王胡 et Jia yanghuizi 假洋鬼子 deviennent directement «Wang la barbe » (ou «Wang-le-barbu » selon différents traducteurs) et «Faux diable étranger » (ou «Faux démon étranger »/ «Faux diable européen »). Pourtant, certains sobriquets, riches en connotations culturelles, exigent un «décodage » particulier et sont donc plus délicats à traduire. Les exemples sont nombreux et nous proposons d'en examiner deux. Le premier est tiré de *Kong Yiji*. La nouvelle, dont le personnage éponyme est un lettré confucéen devenu pauvre, est émaillée de références et d'allusions littéraires ; à commencer par le protagoniste, surnommé «Kong Yiji 孔乙己 », trois caractères extraits du modèle de calligraphie datant de la fin de la dynastie des Song². Ledit modèle, contenant vingt-cinq caractères aux traits simples, ressemble au «b. a.-ba » de l'apprentissage de la langue française. Bien qu'il soit généralement accepté que la succession de ces caractères rudimentaires est dépourvue de sens, ils forment une longue phrase sans aucune ponctuation, d'où plusieurs interprétations³. Dans l'original, l'auteur donne ainsi la source du sobriquet :

因为他姓孔，别人便从描红纸上的“上大人孔乙己”这半懂不懂的话里，替他取下一个绰号，叫作孔乙己。⁴

Traduction de Jing Yinyu : Comme son nom de famille était **Con**, on le surnommait **Con-y-Ki**, ces trois caractères étant par hasard juxtaposés dans tous les cahiers de calligraphie primaires, qu'on ne comprenait guère non plus⁵.

Traduction de Zhang Dianya : Comme il s'appelait **K'ung**, nom de la famille de Confucius, on lui marquait de l'estime en appelant **Monsieur K'ung**⁶.

Les six caractères 上大人孔乙己 disparaissent dans la traduction de Jing Yinyu, mais la conséquence n'est pas «dramatique » puisque le traducteur explique que ce sont des «caractères [...] par hasard juxtaposés dans les cahiers de calligraphie primaires », ce qui maintient la cohérence du contexte. Pourtant, la transcription phonétique du nom de famille Kong prête à discussion. Le Kong ici fait clairement allusion à «Confucius », transcription de

¹ Certains surnoms s'ajoutent au nom de famille du porteur : le patronyme est souvent transcrit en *pinyin*, et le surnom est traduit littéralement. Nous considérons que cette traduction «dichotome » est tout de même littérale.

² Zeng Liang 曾良, «“Qiu yi ji” jiedu yu guji zhengli “丘乙己” 解读与古籍整理» [L'interprétation de “Qiu yi ji” et les références dans les livres anciens], *Zhongguo dianji yu wenhua* 中国典籍与文化 [*Chinese Classics & Culture*], n°2, 2008, p. 89.

³ Wang Erling 王尔龄, «Guanyu “Kong Yiji” 关于 “孔乙己” »[Sur *Kong Yiji*], *Shanghai Lu Xun yanjiu* 上海鲁迅研究 [*Les études sur Lu Xun à Shanghai*], n°4, 2011, p. 101-102. Les vingt-cinq caractères sont : 上大人孔乙己化三千七十士尔小生八九子佳作仁可知礼也。

⁴ Lu Xun, «Kong Yiji 孔乙己 »[*Kong Yiji*], *op. cit.*, p. 145.

⁵ Lou Siun, «Con y ki », *Anthologie des conteurs chinois modernes*, *op. cit.*, p. 68-69.

⁶ Lou Shun, «Monsieur K'ung », *Choix de nouvelles de Lou Shun*, *op. cit.*

Kong Fuzi 孔夫子 (Fuzi ou zi tout court sont des appellations respectueuses pour les grands lettrés) inventée par le Père jésuite italien Michele Ruggieri (1543-1607), considérée comme le premier sinologue européen¹. Jing Yinyu s'inspire sans doute de cette transcription conventionnelle et rend le nom de famille du personnage en «Con ». Mais le hasard fait que «Con », apparu comme mot seul, a une valeur sémantique dans la langue française et donne une impression de grande vulgarité, ce qui n'est pas en accord avec le registre du texte.

Dans la traduction de Zhang Dianya, le sobriquet ainsi que sa référence se voient entièrement contournés : Kong Yiji est rendu en «Monsieur K'ung ». De plus, il prend la raillerie des villageois pour de « l'estime » envers le personnage. Cette interprétation va à l'encontre du vouloir dire du texte.

Si dans les deux premières traductions, la référence littéraire se voit réduite ou esquivée, les traducteurs suivants s'efforcent de respecter le texte original au mot près : ils recourent à la transcription phonétique² mais tentent tous de donner une signification aux six caractères qui forment le sobriquet (*shang da ren kong yi ji* 上大人孔乙己³), bien que l'auteur lui-même précise que dans le texte, personne n'en connaisse le sens exact. Seul Joël Bellassen tient à traduire le sobriquet en «Kong Soy-mesme ». Archaïsante et à moitié intelligible, la traduction vise à produire le même effet à la lecture du surnom, lequel relève de la langue ancienne dont se sert le personnage dans l'original.

Le deuxième exemple est un personnage dans *Demain* nommé *Laogong* 老拱. La traduction de ce sobriquet, étroitement lié à la culture populaire, exige une recherche plus approfondie. Dans la nouvelle, ce voyou surnommé *Hongbizi Laogong* 红鼻子老拱 se fait des idées sur la jeune veuve, Quatrième belle-sœur Shan qui élève seule son enfant. Zhou Zuoren explique la motivation dénomminative du surnom *Laogong* 老拱 :

¹ Meng Fanjun 孟凡君, «Lun Kongzi lunli sixiang de kuawenhua yanyi 论孔子伦理思想的跨文化延异 » [De la différence interculturelle des idées éthiques de Confucius], in Shi Zhongyi 史忠义, Hu Sishe 户思社 (dir.), *Sixiang yu shixue* 思想与诗学[*Idée et poétique*], Zhengzhou, Henan daxue chubanshe, 2011, p. 42. Il faut savoir que Michele Ruggieri, étant l'un des premiers traducteurs des œuvres confucéennes, n'a pas totalement compris le sens de *Kong Fuzi* 孔夫子 : il traduit *zi* par «cius », qui contient clairement une connotation chrétienne, et prend *Kong Fu* pour le nom du «maître ». Selon le principe «latinisé» de sa traduction, *Kong Fuzi* devient «Concius », comme «Mencius » (*Meng Fuzi* ou *Meng Zi*) que Mechele Ruggieri lui-même a traduit. Cependant, l'erreur se perpétue depuis et l'usage de la transcription « Confucius » est conventionnalisé.

² Dans la traduction des noms propres personnels chinois en français, c'est une coutume que le nom de famille et le prénom soient transcrits séparément ; mais si le prénom contient plus d'un caractère, les transcriptions en *pinyin* des deux caractères restent attachées. Tandis que les autres traducteurs transposent le sobriquet en *Kong Yiji* selon les règles de la transcription de l'anthroponyme chinois, Sebastian Veg aligne un par un les trois caractères *Kong Yi Ji*. Cette forme distingue le surnom composé de trois caractères de l'anthroponyme ordinaire. Ce détail mérite d'être souligné : il reflète le travail méticuleux du traducteur qui répond à son projet de traduction.

³ Xu Zhongnian les traduit par «Un grand homme supérieur, seul, lui, K'ong », augmentés d'une note infrapaginale, voir *Anthologie de la littérature chinoise*, op. cit., p. 306 ; Sebastian Veg «Au-dessus le grand homme Kong Yi Ji », suivi d'une brève note informative, voir *Cris*, op. cit., 34 ; les traducteurs des E. L. E. les transcrivent en *pinyin* dans le texte mais accordent une longue note explicative, voir *Œuvres choisies*, vol. I, op. cit., p. 48.

老拱的名字却含有意义，这就是说猪猡。鲁迅常说起北方老百姓的幽默，叫猪作“老拱”，很能抓住它的特色，想见咕咕的叫着用鼻子乱拱的神气。¹

[Le nom «Laogong» a une signification, il désigne le «cochon». Lu Xun parle souvent de l'humour des gens du nord. Ils saisissent la caractéristique du cochon en l'appelant «Laogong» [le fousseur]. Nous imaginons bien qu'un cochon grogne et fouit la terre avec son nez.]

Lu Xun compare à un porc qui grogne et fouit ce personnage coureur de jupons qui chante des chansons grivoises, d'où le sobriquet *Hongbizi Laogong* 红鼻子老拱, littéralement «le fousseur au nez rouge». Étant donné que la connotation culturelle est peu explicite, le surnom est soit occulté soit mal interprété dans les traductions. Les traducteurs des E. L. E. et Jacques Meunier prennent le *gong* 拱 comme nom de famille et le sobriquet devient «Kong Nez-Rouge». Sebastian Veg essaie de faire ressortir le sens du caractère, mais il associe le caractère polysémique *gong* 拱 à la salutation rituelle *dagong* 打拱 [saluer avec les mains pliées] et traduit le sobriquet comme «Courbette le nez rouge²». Aucune des deux façons de traduire ne permet au lecteur français de déceler l'ironie contenue dans le surnom. Cet exemple montre qu'il est indispensable de comprendre la culture de la langue source et qu'il est utile pour le traducteur de réaliser un travail préliminaire, de disposer de dossiers explicatifs ou de consulter des spécialistes en cas de doute, de façon à faciliter le choix de traduction et à s'abstenir de laisser libre cours à sa propre imagination.

1.3 Les appellatifs : à la recherche des équivalents français

Les appellatifs sont les mots qui permettent d'interpeller l'interlocuteur lorsqu'on s'adresse directement à lui. Ils servent aussi à désigner une tierce personne présente ou absente. Souvent utilisés en coordination avec le patronyme ou le prénom, les appellatifs peuvent indiquer non seulement la relation entre locuteur et allocutaire mais aussi leur position sociale. De ce fait, les appellatifs renvoient aux relations sociales qui sont, dans la plupart des cas, des *réalités partagées* dans les cultures chinoise et française. Pourtant, la même réalité peut être *dite* autrement selon différentes visions du monde. Il convient de souligner qu'en Chine, une grande importance est accordée à l'usage correct des termes d'adresse : cela fait partie intégrante du *li* 礼 [rites] de la tradition confucianiste. Étant l'un des dogmes fondamentaux du comportement moral, le *li* sert à établir la hiérarchisation sociale, il constitue la base de l'administration étatique : «[d]ans l'ancien temps, les sages empereurs, les souverains intelligents et les seigneurs féodaux font tous différencier les nobles et roturiers, aînés et jeunes, éloignés et proches, hommes et femmes, extérieur et intérieur et ne permettent à aucun de transgresser cette

¹ Zhou Zuoren, *Lu Xun xiaoshuo li de renwu* 鲁迅小说里的人物 [Les Personnages dans les nouvelles de Lu Xun], op. cit., 2001, p. 38.

² Lu Xun, «Demain», *Cris*, op. cit., p. 49.

règle¹ ». Les Chinois disposent ainsi d'une très large palette d'appellatifs dans le domaine familial, amical, professionnel et social ; à ce sujet, les traducteurs sont amenés à se poser les questions suivantes : existe-il des équivalences dans la langue française pour transposer les termes d'adresses ? Les équivalents français fourniront-ils des traductions adéquates ?

1.3.1. Les appellatifs de parenté

Par rapport aux appellatifs familiaux en Occident, les termes de parenté dans la langue chinoise sont, selon Viviane Alleton, « beaucoup plus explicites que ceux que nous connaissons en Europe : l'identification des personnes est claire sans qu'il soit fait appel à des désignations personnelles. C'est ainsi qu'on n'appelle pas de la même façon son grand-père paternel et son grand-père maternel, que les tantes aînées et cadettes du père et de la mère sont différenciées et éventuellement numérotées². » Ce qui complique davantage la traduction, c'est que les termes de parenté ne se limitent pas au milieu familial, certains se généralisent et sont employés de façon dérivée, comme des formes de politesse à l'adresse des personnes de l'entourage³.

Les termes de parenté, dont la plupart ne possèdent pas d'équivalents exacts dans la langue française, donnent lieu à de multiples façons de traduire. L'adaptation est la méthode la plus courante. Nous entendons par *adaptation* le procédé visant à trouver un terme français plus ou moins équivalent pour transposer l'appellatif. Dans *Le Remède*, Kang Dashu 康大叔 [Kang grand oncle] est le bourreau qui vend du pain à la vapeur ensanglanté pour guérir la tuberculose de Hua Xiaoshuan. Le terme de parenté *dashu* 大叔 est employé ici comme une formule de politesse : la mère de Hua Xiaoshuan l'appelle ainsi avec reconnaissance et respect puisqu'elle le considère comme le « sauveur » de son fils. Cet appellatif connaît trois traductions : « Oncle Kang » dans la traduction des E. L. E. ; « Père Kang » dans la version de Joël Bellassen et « Monsieur Kang » dans celle de Sebastian Veg. Les traducteurs tentent d'en trouver une équivalence approximative, mais les résultats ne sont pas tous heureux : la francisation « Monsieur Kang » est trop formelle pour pouvoir reproduire le registre familial du terme ; « Oncle Kang » conserve la couleur locale de la forme d'adresse, mais un lecteur français non averti le prendrait facilement pour un terme de parenté, ce qui n'est pas le cas. La traduction « Père Kang » est sans doute l'adaptation la plus convenable dans la mesure où le « père », appellation familière désignant un « homme d'un certain âge qui inspire le respect⁴ » (dans le

¹ Nous renvoyons à la traduction anglaise: *The Lî Kî XI-XLVI, The Sacred Books of China, The Texts of Confucianism, Part IV*, vol. XXVIII, traduction de James Legge, Orford, The Clarendon Press, 1885, p. 277 : « Anciently the sage Tî and intelligent kings and the feudal lords, in making a distinction between noble and mean, old and young, remote and near, male and female, outside and inside, did not presume to allow any to transgress the regular rule they had to observe, but all proceeded in the path which has been indicated. »

² Viviane Alleton, *Les Chinois et la passion des noms*, op. cit., p. 192.

³ Ce système de relations fonctionne par analogie. Par exemple, *shu* 叔 ou *bo* 伯, désignant respectivement « frère cadet et frère aîné de son père », peuvent être employés pour les hommes moins âgés ou plus âgés que son père.

⁴ *Le Petit Robert*, 2012, p. 1858.

contexte précis, « père » ne désigne certainement pas un « prêtre », récupérer les connotations qui affinent la nature de la relation et le registre où elle se situe.

La traduction explicative est une autre façon de transposer les termes de parenté : les notes sont ajoutées pour informer les lecteurs sur l'usage particulier des appellatifs familiaux chinois. Dans le recueil *Errances*, le terme de parenté *bo* 伯 apparaît à deux reprises : *He Laobo* 何老伯 dans la nouvelle *Le Savon* et *bofu* 伯父 dans *La Lampe éternelle*. Sebastian Veg met soigneusement en relief l'usage différent du terme : non seulement il traduit le premier en « Oncle » et le deuxième en « oncle paternel », mais fournit respectivement deux notes, explicitant qu'il s'agit, dans le premier cas, d'« une formule de politesse traditionnelle, qui ne dénote pas de lien de parenté¹ » ; et dans le second, d'« un oncle frère aîné du père² ». Le terme *saozi* 嫂子 retient particulièrement l'attention des traducteurs français, Sebastian Veg consacre même un long paragraphe pour justifier la traduction de *saozi* en « belle-sœur » :

Le terme par lequel sont désignées les femmes dans le monde villageois de Lu Xun, *sao* ou *saozi* [...], peut se traduire de multiples façons. La plus « élégante », la plus « naturelle » pour un lecteur français serait sans doute de rendre ce mot par « madame ». Dans un registre plus folklorique, nous aurions pu choisir « bru ». La conservation du terme de « belle-sœur » est au contraire une façon de mettre l'accent sur une appellation traditionnelle que Lu Xun lui-même utilisait sans doute, sans pour autant l'approuver tout à fait, afin que le lecteur français s'approprie le débat sur les termes chinois³.

De plus, la traduction « belle-sœur » est souvent accompagnée d'une note explicative. Citons par exemple :

Michelle Loi : « Belle-sœur », expression populaire pour « femme de... », « madame⁴ ».

Jacques Meunier : « Belle-sœur », appellation courante dans le peuple pour désigner une femme mariée (d'après le nom de son mari⁵).

Sebastian Veg : Appellation conventionnelle pour une femme qui est déterminée par le nom de son mari : la femme du Quatrième frère de la famille Shan⁶.

Du point de vue textuel, les explications rendent plus claires les relations entre les personnages dans les textes d'arrivée. Sur le plan interculturel, elles permettent aux lecteurs français non spécialisés de se familiariser avec les termes de parenté dans la culture chinoise.

1.3.2. Les appellatifs amicaux

Dans le domaine des appellatifs que l'on peut qualifier d'amicaux, le problème sur lequel nous nous penchons concerne l'imbrication suivant : « préfixe vide (*lao* 老, *xiao* 小, *a* 阿) + nom de famille ou prénom ». Les *Lao* 老 et *xiao* 小 sont largement utilisés chez les habitants du Nord de la Chine, tandis que le *a* 阿 est plutôt courant dans le Sud. Ces préfixes

¹ Lu Xun, « Le savon », *Errances*, op. cit., p. 202.

² *Ibid.*

³ Sebastian Veg, « Note sur l'édition », Lu Xun, *Cris*, op. cit., p. 8.

⁴ Lu Xun, *Cris*, traduction de Joël Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join et Michelle Loi, op. cit., p. 109.

⁵ Lu Xun, *Errances*, traduction de Jacques Meunier, op. cit., p. 37.

⁶ Lu Xun, *Cris*, traduction de Sebastian Veg, op. cit., p. 183.

s'énoncent vides, suivis du patronyme ou du prénom, sous-entendent une certaine familiarité entre les interlocuteurs. Mais employés dans des « termes de référence¹ », ils sont dépourvus de toute signification et le degré de familiarité n'est pas souligné. Le préfixe *a* 阿 est toujours transcrit dans les textes d'arrivée, bien qu'il donne lieu à des variantes de transcription : « Ah », « A » ou « a ». Pourtant, les traducteurs ont tendance à adopter la traduction sémantique concernant les *lao* 老 et *xiao* 小. Dans les termes de référence, *lao* 老 et *xiao* 小 sont souvent traduits selon leur sens propre « vieux » et « petit » : les appellatifs *Laoshuan* 老栓 et *Xiaoshuan* 小栓 dans *Le Remède*, soit « Shuan le père » et « Shuan le fils », deviennent « Vieux Shuan » et « Petit Shuan ». Employés dans des termes d'adresse, ces appellatifs sont souvent rendus, dans la mesure du possible, par les « équivalents fonctionnels » dans la langue française. Par exemple, Sebastian Veg traduit *Lao Gan* 老杆 par « Gan mon vieux », une formule d'amitié qui correspond bien à l'expression chinoise.

L'exemple suivant illustre au mieux la nuance affective produite par différents termes d'adresse et les procédés des traducteurs pour restituer les effets dans le texte original. Au septième chapitre de *La Véritable histoire d'Ah Q*, notre héros décide de « se rendre » au parti révolutionnaire. Les villageois, y compris Zhao Baiyan et même le Seigneur Zhao, commencent à le regarder d'un air craintif :

赵府上的两位男人和两个真本家，也正站在大门口论革命。阿 Q 没有见，昂了头直唱过去。
 “得得，……”
 “老 Q”，赵太爷怯怯的迎着低声的叫。
 “锵锵，”阿 Q 料不到他的名字会和“老”字联结起来，以为是一句别的话，与己无干，只是唱：“得，锵，锵令锵，锵！”
 “老 Q。”
 “悔不该……”
 “阿 Q！”秀才只得直呼其名了。
 阿 Q 这才站住，歪着头问道：“什么？”
 “老 Q，……现在……”赵太爷却又没有话，“现在……发财么？”
 “发财？自然。要什么就是什么……”
 “阿……Q 哥，像我们这样穷朋友是不要紧的……”赵白眼惴惴的说，似乎想探革命党的口风。²

Nous prenons ici comme référence la traduction de Michelle Loi³ :

Les deux hommes de la famille Zhao et leurs deux cousins proches se trouvaient justement devant le portail de leur demeure à discuter de révolution. A Q ne les vit pas et poursuivit son chemin la tête haute sans s'arrêter de chanter.
 -Pan ! Pan !...
 -**Cher vieil A Q...**
 Le Seigneur Zhao s'était approché timidement d'A Q et l'appelait à voix basse, mais celui-ci continuait à chanter « Diguedong ! », à mille lieues de supposer que cette interpellation respectueuse pût s'adresser à lui.

¹ Nous empruntons ce terme à Viviane Alleton, *Les Chinois et la passion des noms*, op. cit., p. 191. Les termes de référence servent à désigner les personnes autres que le ou les interlocuteurs.

² Lu Xun, « A Q zhengzhuan 阿 Q 正传 » [La véritable histoire d'Ah Q], op. cit., p. 352.

³ Luxun, « Histoire d'A Q : véricide biographie », *Cris*, op. cit., p. 175-176.

-Pan ! Ding ! Digudong ! Dong !

-**Cher vieil A Q** !

-Je n'aurais pas dû...

-**A Q** !

Cette fois, le Bachelier avait carrément crié son nom.

A Q s'arrêta enfin et tourna la tête de leur côté.

-Quoi donc ?

-**Vieil A Q**... à présent...- le Vénérable Seigneur Zhao ne trouvait plus ses mots- tu as fait fortune ?

-Fortune ? Bien sûr que j'ai fait fortune. Ce que je veux, je le prends.

-A... Hum ! **Vieux frère A Q**, des amis pauvres comme nous, dit Zhao Baiyan, apeuré et le ton qu'il avait donné à cette remarque laisse supposer qu'il cherchait à sonder les intentions du révolutionnaire.

La modification du terme d'adresse (de *a* 阿 à *lao* 老 et *ge* 哥) montre que les villageois changent manifestement leur attitude envers le personnage Q. Les traducteurs en sont tous conscients et le font ressortir en puisant dans les termes français équivalents : si le *ge* 哥, terme de parenté indiquant le respect envers l'interlocuteur, est traduit en « frère », la traduction littérale du préfixe *lao* 老 en « vieux » ne suffit pas à montrer la flatterie intentionnelle du Seigneur Zhao. De ce fait, à part Martine Vallette-Hémerly qui utilise le terme « Ah Q mon vieux » pour traduire *Lao Q* 老 Q, tous les autres ajoutent des mots français tels que « cher », « ami », etc.¹, pour mieux clarifier la connotation de l'appellatif.

1.3.3. Les appellatifs d'ordre hiérarchique

Avant l'instauration de la Chine populaire pendant laquelle les gens prennent l'habitude de s'appeler « camarade », les rites obligeaient à une distinction nette entre les « nobles » ayant un statut social supérieur et les « roturiers » se situant dans une position hiérarchique relativement basse. À cet égard, les appellatifs étaient porteurs d'informations : ils constituaient les identificateurs essentiels du statut social. Aujourd'hui déuets, *ma* 妈 et *ye* 爷, deux appellatifs fréquents dans les nouvelles de Lu Xun, étaient encore en usage à l'époque de l'écrivain. Dans *La Véritable histoire d'Ah Q*, Ah Q déclare son amour à *Wu Ma* 吴妈. Le terme de parenté *ma* 妈, qui signifie originellement « maman, mère », désigne par extension les femmes domestiques. À la vue de cette appellation, le lecteur peut inférer qu'elle est servante dans une famille noble. Les traducteurs des E. L. E. et Michelle Loi transcrivent l'appellation en *pinyin* : « Wuma, l'unique servante de la famille Zhao² ». Du fait que le statut social de Wu Ma est clairement précisé dans le texte original, cette méthode n'entraîne pas de confusion, mais la connotation culturelle de l'appellatif est rejetée. Pourtant, en général, l'appellatif *ma* 妈 est traduit en « mère » : *Wu Ma* 吴妈 est rendu en « Mère Wu » dans les traductions de Martine Vallette-

¹ Jing Yinyu le traduit par « père Qui » ; les traducteurs des E. L. E. « Q vieil ami » ; Michelle Loi « Cher vieil Q », Sebastian Veg le rend en « Cher Q ».

² Lu Xun, « La véritable histoire de Ah Q », *Œuvres choisies*, vol. I, op. cit., p. 121. Luxun, « Histoire d'Ah Q : véridique biographie », *Cris*, op. cit., p. 152.

Hénery et de Sebastian Veg. En effet, le terme français peut être considéré comme son équivalent car dans l'usage familial, on appelle « mère » une femme d'un certain âge, ou pour laquelle on a peu d'égards.

Un autre appellatif chargé de connotation traditionnelle est le terme de parent *ye* 爷 [dont le sens propre est « grand-père »] qui, dans certaines circonstances, permet de montrer le grand respect que l'on porte à son interlocuteur, souvent propriétaire terrien, maître de famille riche ou noble¹. Les traducteurs recourent en général à deux procédés pour le transposer dans la langue française. Certains le passent sous silence et abandonnent complètement la fonction sociale de l'appellatif. Par exemple, *Xia Sanye* 夏三爷, un personnage dans *Le Remède*, devient « Xia le Troisième » (ou « Le troisième Xia » sous la plume de M. Vallette-Hénery) dans toutes les traductions. Ce procédé est particulièrement fréquent dans la version des E. L. E. Dans d'autres circonstances, les traducteurs adaptent les appellatifs respectueux aux habitudes des lecteurs français en les remplaçant par « seigneur », « maître » et « monsieur », qui sont les trois termes d'adresse les plus utilisés pour traduire le *ye* 爷. Certes, il est commode de recourir aux équivalents français, mais le traducteur est censé distinguer les nuances des appellations avec *ye* 爷. Dans *La Véritable histoire d'Ah Q*, le protagoniste est attaqué par *Zhao Daye* 赵大爷. L'appellation respectueuse *daye* 大爷, dont l'usage est tombé en désuétude à l'heure actuelle, désigne ici le fils aîné d'une famille noble. Les traducteurs des E. L. E. mettent en place une traduction explicative : ils clarifient la connotation cachée et le traduisent en « le fils aîné de la famille Zhao² ». Pourtant, tous les autres traducteurs français emploient indifféremment « Seigneur Zhao » ou « monsieur Zhao », ce qui provoque sans doute la confusion puisque son père, *Zhao Taiye* 赵太爷, est également traduit en « Seigneur Zhao », « monsieur Zhao » ou « Maître Zhao ». Dans cette circonstance, on ne peut aboutir à une traduction claire et correcte sans connaître la culture traditionnelle concernant cet appellatif respectueux.

¹ Les nouvelles de Lu Xun en offrent des exemples à foison : *taiye* 太爷, *daye* 大爷, *shaoye* 少爷, *laoye* 老爷, ou les appellatifs numérotés du rang d'aînesse tels que *sanye* 三爷, *siye* 四爷 et *qiye* 七爷.

² Lu Xun, *Œuvres choisies*, vol. I, *op. cit.*, p. 123.

2 Les réalités spécifiques du monde chinois : de l'intraduisibilité de principe à la pratique de la traduction

Sous le nom de *realia* sont regroupées l'ensemble des réalités propres à une culture spécifique. Selon Sider Florin :

Realia (from the Latin *realis*) are words and combinations of words denoting objects and concepts characteristic of the way of life, the culture, the social and historical development of one nation and alien to another. Since they express local and/or historical color they have no exact equivalence in other languages. They cannot be translated in a conventional way and they require a special approach¹.

[Realia (du mot latin *realis*) sont des mots et des combinaisons de mots désignant des objets et des concepts qui caractérisent le mode de vie, la culture, le développement social et historique d'une nation étrangère par rapport à l'autre. Puisqu'ils expriment la couleur locale et/ou historique, ils n'ont pas d'équivalence exacte dans d'autres langues. Ils ne peuvent pas être traduits d'une manière conventionnelle et ils exigent une approche particulière.]

Les *realia* du monde chinois dans les œuvres de Lu Xun, qui n'existent pas dans la culture française, semblent être « l'une des caractéristiques les plus obstinément intraduisibles du texte original² ». Néanmoins, force est de constater que, en dépit de l'intraduisibilité de principe, la traduction existe toujours depuis que les premiers échanges intercommunautaires ont lieu. À ce propos, citons Paul Ricœur : « [o]n a toujours traduit : il y a toujours eu des marchands, des voyageurs, des ambassadeurs, des espions, pour satisfaire au besoin d'étendre les échanges humains au-delà de la communauté langagière qui est une des composantes essentielles de la cohésion sociale et de l'identité du groupe³ ». L'hétérogénéité culturelle est loin de conduire à l'incompréhension entre deux univers différents. Il faut bien l'admettre que, malgré la pluralité d'ordre culturel et social, les êtres humains qui vivent dans le même monde partagent les mêmes expériences universelles. La communauté de références⁴ permet en effet une éventuelle compréhension mutuelle : tant que les réalités dites spécifiques ne récuse pas les expériences

¹ Sider Florin, « Realia in Translation », in Palma Zlateva (éd), *Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives*, London and New York, Routledge, 1993, p. 123. Dans l'article, les *realia* sont divisés en trois catégories principales : « Realia may be classified thematically, according to the material or logical groups they belong to; temporally, according to the historical period they belong to; and geographically, according to the locations in which they are used » [Realia peuvent être classés thématiquement, selon les groupes matériels ou logiques auxquels ils appartiennent ; temporellement, en fonction de la période historique à laquelle ils appartiennent ; et géographiquement, selon les endroits où ils sont utilisés]. Les dénominations et les catégorisations des réalités culturelles spécifiques sont diverses : Mona Baker les nomme « culture specific items », voir Mona Baker, *In Other Words : A Course Book on Translation*, London, Routledge, 2011, p. 29 ; André Lefevere les appelle « culture-bound words », voir André Lefevere, *Translating Literature*, op. cit., p. 82. En ce qui concerne la langue chinoise, ces réalités culturelles sont nommées « *guosu ciyu* 国语词语 » [mots et idiomes nationaux] par Wang Dechun 王德春, voir *Hanyu guosu cidian* 汉语国俗词典 [Dictionnaires des mots et idiomes de la langue chinoise], Nanjing, Hehai daxue chubanshe, 1990, p. 8.

² Mark Shuttleworth, Moira Cowie, *Dictionary of Translation Studies*, Manchester, St. Jerome, 1997, p. 139 : « One of the most recalcitrantly untranslatable features of an ST [source texte] »

³ Paul Ricœur, « Un "passage" : traduire l'intraduisible », *Sur la traduction*, Paris, Éditions Bayard, 2004, p. 56-57.

⁴ Dans *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Georges Mounin avance la thèse des « universaux du langage » et y consacre une partie intitulée « "Visions du monde" et traduction ». L'argument des *universaux* (cosmogoniques, biologiques, physiologiques, psychologiques, sociologiques, anthropologiques, linguistiques, etc.) fait valoir la possibilité de communication interculturelle. Voir Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Tel », 1963, p. 191-223.

universelles¹, elles sont bel et bien communicables, donc traduisibles, puisque la traduction est essentiellement un acte de communication.

Le traducteur est donc confronté à une tâche paradoxale : traduire l'intraduisible. Elle s'avère d'autant plus redoutable lorsque l'univers de l'étranger renferme des « étrangetés » plus saillantes. Georges Mounin rappelle : « [r]ien de plus certain que la littérature et la poésie d'une civilisation très éloignée de la nôtre réservent au traducteur un nombre plus élevé d'échecs² ». En quoi consistent ces échecs ? Comment peut-on transmettre des *realia* sans équivalents en français ? Quelques exemples concrets de la traduction des *realia* dans *La Véritable histoire d'Ah Q* apporteront des éléments de réponse.

2.1 La traduction des *realia* dans *La Véritable histoire d'Ah Q*

Deux raisons justifient le choix de *La Véritable histoire d'Ah Q* comme sujet d'étude. Premièrement, ce récit est l'une des œuvres les plus traduites de Lu Xun : ainsi, sous l'angle comparatif, les nombreuses versions révéleront la tendance générale de la traduction des *realia*. La présente étude englobe huit traductions par ordre chronologique : *La Vie de Ah Qui* publiée en 1926 par Jing Yinyu ; *La véritable histoire de Ah Q* traduite en 1953 par Paul Jamati ; *La véridique histoire d'Ah Q* traduite par Martine Vallette-Hénery en 1975 et 1987³ ; *La véritable histoire de Ah Q* des E. L. E. parue en 1981 ; *Histoire d'A Q : véridique biographie* de Michelle Loi publiée en 1989 ; *L'édifiante histoire d'a-Q* de Sebastian Veg, parue en 2010 ; enfin, *La véridique histoire d'Ah Q* traduite par Alexis Brossollet et parue en 2015.

En second lieu, le récit abonde en mots et expressions chargés de connotation culturelle. Claude Roy souligne : « [ce] n'est peut-être pas un livre si facile d'accès qu'il peut le paraître. Sans même tenir compte de tout ce qu'il suppose, et que nous ignorons, de tout ce qu'il n'exprime que par allusion, et qui échappe sans doute à la plupart des lecteurs occidentaux⁴ ». Cette opinion se voit corroborée par Martine Vallette-Hénery qui constate que ce récit peut être lu au premier degré mais elle remarque qu'il est « truffé d'allusions culturelles et de jeux de mots parodiques⁵ ». Nous relevons 101 réalités spécifiques concernant objets matériels, termes à connotation historique, sociale, folklorique, mythologique et religieuse, etc. Les multiples catégories de *realia* exigent une diversité de solutions de traduction : faut-il laisser le terme

¹ Citons un exemple pour mieux éclairer nos propos. *Shouzhū daitu* 守株待兔 [attendre le lièvre sous l'arbre] est un terme chargé de connotation culturelle. Ce *reale* d'ordre littéraire se trouve dans *Han Fei zi* 韓非子 [*Les écrits du Maître Han Fei*] : un paysan du royaume Song ramasse un lièvre qui, courant trop vite, se heurte à un arbre ; depuis, il ne travaille plus et attend jour et nuit sous l'arbre, espérant obtenir un autre lièvre de la même façon. Bien que cette histoire soit proprement chinoise, l'expérience est pourtant à portée universelle : il existe, par exemple, un proverbe similaire en français : « attendre que les alouettes tombent toutes rôties dans la bouche ».

² Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, op. cit., p. 274.

³ La traductrice modifie un nombre important de détails dans la nouvelle traduction en 1987, bien que l'ensemble du travail demeure le même. C'est pour cette raison que nous étudierons les deux traductions car la modification est assez importante pour influencer la statistique que nous établissons ci-après.

⁴ Claude Roy, « Préface », Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, traduction de Paul Jamati, op. cit., p. 8.

⁵ Martine Vallette-Hénery, « Avant propos », in Lu Xun, *La véridique histoire d'A-Q*, op. cit., p. 9.

étrange sous sa forme originale ou l'expliciter dans le texte traduit ? Préfère-t-on donner à la réalité propre un équivalent français (si toutefois celui-ci existe) ou recourir aux notes ou aux glossaires explicatifs ? Le tableau suivant, établi à l'appui du recensement des *realia* traduits, permet de donner un aperçu général¹ :

Stratégie	Procédé	Jing Yinyu 1926	P. Jamati 1953	M. V.-H. 1975	M. V.-H. 1987	E. L. E 1981	M. Loi 1989	S. Veg 2010	A. Brossollet 2015
Défamiliarisation	Transcription phonétique	4	8	8	9	4	2	2	2
	Traduction littéraire	20	37	27	33	42	36	34	20
	Total	24	45	35	42	46	38	36	22
	Pourcentage (%)	23,8	44,5	34,7	41,6	45,5	37,6	35,6	21,8
Moyen terme	Transcription +Note	0	1	4	3	7	9	9	8
	Traduction littéraire +Note	0	1	18	12	6	19	18	11
	Explicitation +Note	0	0	4	1	1	2	4	23
	Substitution +Note	0	0	0	0	0	3	2	15
	Total	0	2	26	16	14	33	33	57
	Pourcentage (%)	0	2	25,7	15,8	13,9	32,7	32,7	56,4
Domestication	Substitution	16	19	14	16	20	16	15	12
	Explicitation	9	33	24	25	20	13	17	10
	Omission	52	2	2	2	1	1	0	0
	Total	77	54	40	43	41	30	32	22
	Pourcentage (%)	76,2	53,5	39,6	42,6	40,6	29,7	31,7	21,8

Tableau X : Stratégies de la traduction des *realia* dans *La Véritable histoire d'Ah Q*

Les neuf procédés mis en œuvre dans la traduction des *realia* relèvent de deux stratégies principales : la défamiliarisation et la domestication². La dichotomie entre défamiliarisation et domestication n'est pas sans rappeler les deux chemins distingués par Schleiermacher : «[o]u bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre³ ». Bien que le théoricien insiste fortement sur l'incompatibilité des deux méthodes, force est de constater que dans leur pratique de traduction, les traducteurs alternent les stratégies et recourent, en cas de nécessité, à une tierce approche : l'ajout de notes extratextuelles.

2.2. Faire connaître l'étranger : la défamiliarisation dans la traduction des *realia*

Nous entendons par la « défamiliarisation » la stratégie visant à faire sortir le lecteur français de son « environnement » familier en transmettant le plus possible les spécificités

¹ Nous nous basons sur l'Annexe IV, tableau 3 : Tableau des traductions des *realia* dans *La véritable histoire d'Ah Q*.

² Les termes sont empruntés à Umberto Eco, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, op. cit., p. 218.

³ Friedrich Schleiermacher, « Des différents méthodes du traduire », op. cit., p. 49.

culturelles chinoises. La transcription phonétique et la traduction littérale sont les deux méthodes principales pour introduire «l'étranger» et faire passer les *realia* tels quels dans le texte d'arrivée.

Il est commun de transcrire phonétiquement les noms propres des lieux et des personnages historiques, religieux ou légendaires (par opposition aux noms de fiction, que nous avons déjà traités). Le phonétisme (en principe mise en italique) s'applique également aux spécificités plus ou moins «connues» qui sont la plupart du temps des emprunts de mots chinois intégrés dans la langue française tels que *litchi*, *ma-jong*, *yin*, *yang*, *tao*, *kung-fu*, *pu'er*, *wulong*, etc.¹. Ces spécificités propres à la culture chinoise font partie de la «pré-connaissance» des lecteurs français. Par exemple, Martine Vallette-Hénery et Alexis Brossollet transcrivent simplement *yamen* 衙门 [résidence officielle et bureau administratif d'un mandarin à l'époque impériale] sans y ajouter aucune note, cela est dû probablement au fait que ce terme a déjà été couramment repris en Occident durant la dynastie des Qing, le plus souvent par les sinologues. Un autre exemple : l'unité de longueur *li* 里 transcrit en *pinyin* dans une majorité de traductions sera reconnue sans difficulté par les lecteurs habitués des œuvres chinoises.

La traduction littérale cherche à transposer mot-à-mot les spécificités chinoises. C'est le procédé le plus important dans la transposition des *realia* : selon le tableau ci-dessus, plus d'un tiers de *realia* sont rendus de façon littérale dans chacune des versions françaises de *La Véritable histoire d'Ah Q*. Par exemple, la rencontre d'Ah Q et de Petit D risque de tourner en rixe, parce que ce dernier, lui aussi journalier, vole «le bol du riz» d'Ah Q. L'auteur emploie l'expression *longhu dou* 龙虎斗 [combat du tigre et du dragon] pour décrire la scène : l'ironie est patente du fait de l'usage inapproprié du terme, à savoir que le dragon et le tigre sont symboles de la force et de la majesté dans la culture chinoise². La plupart des traducteurs rendent cette expression de manière littérale. Ce n'est pas, à vrai dire, une gêne, car malgré les nuances et les connotations différentes, il y a une certaine approximativité sur le plan de la représentation du dragon et du tigre : ils sont associés à la férocité et à la puissance. L'effet ironique est ainsi conservé dans le texte d'arrivée.

Plusieurs autres exemples pourraient être avancés. Dans la version de Sebastian Veg, *Tugu ci* 土谷祠, sanctuaire où réside le dieu du sol (*tudi shen* 土地神) qui veille sur le bien-être des

¹ Il y a environ une quarantaine de mots chinois qui s'intègrent à la langue française. Voir Hang Ling 杭零, «Fayu zhong de zhongwen jieci 法语中的中文借词» [Les emprunts chinois dans la langue française], *Fayu xuexi* 法语学习 [Apprendre le français], n°5, 2006, p. 20-23.

² Nous citons, à titre d'exemples, trois expressions proverbiales. *Longxiang hubu* 龙骧虎步 [traduction littérale : démarche de dragon, pas de tigre ; sens figuré : d'une démarche fière, de beau maintien] ; *longpan huju* 龙盘虎踞 [traduction littérale : dragon enroulé tigre accroupi ; sens figuré : région aux dangers d'une attirante beauté] ; *longzheng hudou* 龙争虎斗 [traduction littérale : les dragons luttent, les tigres se battent ; sens figuré : chaude bataille, lutte âpre]. En effet, dans le texte original, *longhu dou* 龙虎斗 renvoie à une référence spécifique : il s'agit d'une pièce d'opéra de Shaoxing très connue, représentant le combat entre Zhao Kuangyin, empereur de la dynastie des Song du nord et son adversaire Hu Yanzan, devenu plus tard son général. L'expression est rendue littéralement dans toutes les traductions sauf celle de Jing Yinyu qui l'enlève et celle de Paul Jamati qui l'explicite en « un combat épique ».

habitants dans les domaines placés sous sa protection, est traduit mot-à-mot par « Temple du dieu de la Terre et des Céréales » ; de même, *Jingxiu an* 静修庵, monastère dédié à la méditation des nonnes bouddhistes est rendu de manière littérale par « Couvent du Calme perfectionnement ». Ici, la traduction littérale ne cause pas de difficultés de compréhension, car il est aisé pour le lecteur cible d'imaginer, d'après le contexte, de quoi il peut s'agir. La traduction littérale, ainsi que la traduction phonétique, fournissent une expérience de lecture particulière. Le lecteur français est amené à sentir l'étranger et à « percevoir la chose décrite sous un angle et une lumière différents¹ ». Ces procédés permettent d'apporter une touche exotique dans le texte d'arrivée et, dans certaines conditions, d'introduire de nouvelles modalités d'expression dans la culture réceptrice.

Il y a lieu de remarquer que la stratégie de défamiliarisation est mieux mise en valeur dans la traduction des E. L. E. : environ la moitié des *realia* chinois sont présentés de façon « directe » et peu familière aux lecteurs français. Certes, le fait que la « fidélité » soit exigée comme critère encourage l'adoption de la traduction phonétique et de la traduction littérale ; mais aussi faut-il prendre en considération les enjeux liés à la position de cette collectivité traductive : de par une traduction relativement défamiliarisante, on aspire à une communication mutuelle d'égal à égal, en invitant les lecteurs français à faire un pas vers la culture de l'auteur.

2.3. Naturaliser l'étranger : la domestication dans la traduction des *realia*

Contrairement à la défamiliarisation qui privilège la langue et la culture de départ, la domestication est destinée à « apprivoiser » le texte original pour le rendre conforme à la langue de destination. Dans l'étude qui nous concerne, cette stratégie s'avère indispensable pour rendre un certain nombre de *realia*. Les traducteurs recourent à trois méthodes principales : substituer aux spécificités culturelles difficilement traduisibles des « équivalents » français ; expliciter les notions ou les sens implicites des *realia* ; omettre entièrement les objets d'altérité.

2.3.1. La substitution et l'équivalence fonctionnelle

Aucune société n'est complètement étanche : d'une culture à l'autre, les expériences partagées font une communauté d'idées, bien que les moyens de les percevoir puissent différer. Pour cette raison, dans la transposition des *realia*, il est possible de chercher dans la culture de destination des termes « équivalents » du point de vue fonctionnel. Parmi tous les traducteurs, Jing Yinyu est le praticien le plus aventureux dans cette méthode. Il travaille, autant que possible, à l'« intersection » de deux cultures et donne des équivalences plus ou moins réussies. À titre d'exemples, Ah Q dépose sa casquette au « Mont-de-piété » (*zuo diya* 做抵押, littéralement : « déposer en gage ») ; la renommée d'Ah Q pénètre dans les « harems » (*guifang*

¹ Umberto Eco, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, op. cit., p. 220.

闺房, littéralement : «chambre de jeune femme ») ; une lettre est adressée à la famille Zhao pour «lier avec eux une parenté à la mode de Bretagne » (*pai zhuanzheqin* 排转折亲, littéralement : «lier une parenté de manière indirecte »). La substitution de ces spécificités culturelles chinoises rapproche le lointain du lecteur français, de façon à ce que celui-ci n'éprouve aucun dépaysement. Malgré leur proximité de sens, les termes culturels français n'ont pas la même valeur référentielle. Si un «Mont-de-piété» en France vient en aide aux personnes endettées, les «boutiques de prêts sur gage » (*dangpu* 当铺) sont une forme d'usure en Chine ; la «parenté à la mode de Bretagne » est beaucoup plus restreinte que la parenté liée «de manière indirecte », cette dernière englobe toutes les relations (*guanxi* 关系) de parenté. La substitution risque donc d'entraîner une altération du texte. De plus, il faut s'interroger sur la légitimité du «greffage » des «équivalents » français à un texte chinois : le lecteur ne va-t-il pas trouver que le «Mont-de-piété» et «la Bretagne » font détonner l'histoire d'un pauvre rôdeur chinois ?

Par rapport à Jing Yinyu, les autres traducteurs font preuve d'une plus grande prudence à l'égard de la substitution des *realia* chinois. Ce procédé est principalement utilisé dans les trois domaines suivants. D'abord, la transposition des unités de mesure. Les unités de longueur traditionnelles chinoises *chi* 尺 et *cun* 寸 deviennent «pied » et «pouce », deux unités de mesure à peu près semblables¹. Les traducteurs se servent avec raison de l'unité de poids ancienne «once » (ayant ses valeurs comprises entre 24 et 33 grammes) pour la traduction du mot chinois *liang* 两 (31,25 grammes avant 1959). En ce qui concerne le *li* 里, terme encore en vigueur en Chine pour dénombrer un demi-kilomètre environ, trois traducteurs le remplacent par la mesure française. Paul Jamati reprend le calcul dans la version anglaise intermédiaire : *yibai li* 一百里 [cent *li*] dans l'original est traduit par «trente milles² ». La distance est similaire. Jing Yinyu et Michelle Loi le remplacent par «lieue », considéré sans doute comme son équivalent français. Pourtant, cette ancienne mesure de distance équivaut à environ quatre kilomètres (de 3.2 à 4.4 km selon les différentes époques) : elle est donc loin d'être la même unité de mesure que celle du *li*. C'est là presque un point de détail, mais cela montre qu'il faut être prudent dans la recherche de l'équivalence fonctionnelle des *realia*.

Ensuite, les titres de fonction font souvent objet de substitution. «Bachelier » et «licencié » sont devenus traductions habituelles pour fonctionnaires lettrés *xiucai* 秀才 [littéralement : «Talent distingué », lettré confucéen requis au concours du district] et *juren* 举人

¹ Les unités de mesure chinoises ont considérablement varié avec le temps. Normalement, un *chi* équivaut à 33,33 cm et un *cun* 3,33 cm. Dans le texte original, une planche de bois qui se mesure «*sanchi sancun* 三尺三寸 » est à peu près une planche de 100 cm de longueur et de 10 cm de largeur. Un pied vaut 30,48 cm et un pouce environ 2,54 cm. De ce fait, dans la traduction, une planche de bois «longue de trois pieds et large de trois pouces » fait à peu près 90 x 8 cm. Dans la traduction de Martine Vallette-Hénery, ces unités de longueur font l'objet des omissions.

² Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, op. cit., p. 59. Un mille est environ 1,6 kilomètre, trente milles 48 kilomètres, ce qui mesure presque la même distance que cent *li*, environ 50 kilomètres.

[littéralement : « Homme du », lettré confucéen requis au concours provincial]. Les traducteurs remplacent volontiers *zhixian* 知县 [littéralement : « celui qui gère le district »] par « magistrat » et *bazong* 把总 [littéralement : « l'officier du dernier échelon de grade commandant d'une dizaine à cent soldats »] devient « capitaine ». Ces deux traductions sont également conventionnalisées dans la traduction française au cours du XX^e siècle.

En dernier lieu, la substitution est une méthode de premier choix quand il s'agit de traduire les gros mots. Fondamentalement sociaux et variés « selon les sociétés, le groupe social¹ », les gros mots heurtent la bienséance et affrontent les tabous d'une société. Étant donné que les domaines tabous ne sont pas identiques, les traducteurs se sentent parfois obligés de remplacer une expression grossière propre à la culture chinoise par une autre dans la langue française, dans l'intention de produire un impact similaire sur le lecteur cible. Par exemple, les gros mots évoquant les animaux sont fréquents dans le récit. Si leur connotation n'est pas la même dans la culture française, les traducteurs optent généralement pour la substitution². L'utilisation du mot « tortue », par exemple, est souvent un propos insultant en Chine³, ce qui n'est pas le cas de la culture française. Dans les traductions, l'image péjorative de l'animal dans le gros mot *xiao wuguizi* 小乌龟子 [petites tortues] par lequel Ah Q désigne les enfants citadins, disparaît : il est remplacé par les expressions de la culture réceptrice telles que « salopauds de gamins », « petits morveux », etc.

Un autre exemple, *mamade* 妈妈的, paru huit fois dans le texte original, est plus intéressant à étudier. Cette expression vulgaire est très courante dans la langue chinoise familière. Lu Xun le remarque dans un essai intitulé *À propos de « D'sa mère »* :

N'importe qui, pour peu qu'il ait vécu en Chine, a nécessairement entendu « ... d'sa mère », ou autre refrain stéréotypé du même genre. À mon avis, cette expression s'est répandue partout où sont passés les Chinois ; quant à son emploi, je crains qu'il ne soit pas moins fréquent que le poli : « bonjour à vous ». Si l'on a pu dire de la pivoine qu'elle était la « fleur nationale » de la Chine, alors la Chine a peut-être l'à son « insulte nationale⁴ ».

¹ Catherine Rouayrenc, *Les Gros mots*, Paris, Presses universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1996, p. 5.

² Au contraire, si la connotation est plus ou moins identique dans deux cultures, il est naturel qu'ils soient directement calqués dans la traduction car cela n'entraînera pas l'incompréhension des lecteurs. Comme *chusheng* 畜生 [animal], *chongzhi* 虫豸 [insecte] ou *laipigou* 癞皮狗 [chien teigneux]. Strictement parlant, ils ne sont plus des réalités propres à une seule culture.

³ La tortue (*wugui* 乌龟) est à l'origine un animal sacré. Elle est aussi appelée *wangba* 王八 (un mot pictographique créé selon les dessins que forment les lignes sur le ventre de la tortue). On utilise cet animal pour insulter un homme trompé par sa femme, parce que les anciens ont cru que la tortue mâle était stérile, il était obligé de laisser la femelle s'accoupler avec le serpent.

⁴ Luxun, « À propos de « D'sa mère » », *La tombe*, op. cit., p. 271. Prononcé par l'insultant, le juron complet serait « je fous l'organe génétique de ta mère ». Lu Xun l'explique de manière satirique, *ibid.*, p. 272 : « Même en Chine, seuls les “gens de basse extraction” comme les “tireurs de pousse” profèrent cette insulte oralement ; quant aux gens de haut rang comme les “officiers et grands officiers” il n'est pas question que cela sorte de leur bouche, ni à plus forte raison qu'ils viennent à l'écrire. Ceux qui [...] ne sont pas grands officiers ni même officiers, ont pu alors laisser aller leur plume et finir par tout changer : ils ont fait sauter de l'« insulte nationale » un verbe et un nom, et sont passés de la deuxième à la troisième personne ; je crains que ce ne soit parce qu'ils n'ont finalement jamais tiré de pousse qu'il leur reste un “petit air aristocratique” ».

Les nombreuses variantes de ce gros mot sont prononcées par plusieurs personnages ruraux dans les autres nouvelles de Lu Xun : *nide mamade* 你的妈妈的, *runiangde* 入娘的, *ruta* 入他, etc. L'effet malveillant et provocateur de ces propos injurieux se manifeste notamment par le fait que l'insulté est traité comme le descendant de l'insultant, à qui il doit le respect absolu¹. À ce propos, Lu Xun écrit :

Les Chinois ont encore à ce jour une société hiérarchisée en « étages » innombrables. Ils continuent à tenir en considération la position sociale, à prendre appui sur les ancêtres. Si les Chinois ne corrigent pas cela, « l'insulte nationale » ne connaîtra jamais de fin, qu'elle soit exprimée ou non².

Dans une culture où la piété filiale (*xiao* 孝) constitue l'une des valeurs sociales fondamentales, cette expression dévalorise grandement l'interlocuteur, d'autant plus qu'elle vise aussi l'humiliation de « la mère » de l'insulté en abordant le tabou sexuel. Aucun traducteur n'adopte la traduction littérale de *mamade* 妈妈的, ils y substituent tous des gros mots français³. Voici une brève revue des expressions françaises qu'ils emploient :

Traducteur	Expressions pour traduire le gros mot <i>mamade</i> 妈妈的
Jing Yinyu	« canaille », « saprelotte » ;
Paul Jamati	« fils de chienne » ;
Martine Vallette-Hénery	« fils de pute », « je t'en foutrai », « pour de bon », « bêtard », « salaud » ;
Les traducteurs d'E. L. E.	« maudit sois-tu », « maudit » ;
Michelle Loi	« fils de pute », « putain » ;
Sebastian Veg	« canailles » ;
Alexis Brossollet	« putain d'ta mère », « enfoiré », « pourris », « foutue ».

Il est à noter que Jing Yinyu recourt à un juron vieilli « saprelotte », probablement courant dans les années 1920. Paul Jamati calque certainement l'expression depuis la traduction anglaise intermédiaire « son of a bitch ». De plus, Sebastien Veg assortit le mot « canailles » d'une note dans laquelle il renvoie à l'essai *À propos de « D'sa mère »* de Lu Xun pour que le lecteur ait une meilleure connaissance de cette expression étroitement liée à la culture chinoise.

Les expressions françaises, choisies selon différents contextes, ne sont pas des équivalents exacts du gros mot chinois : les connotations hiérarchiques et sexuelles y sont largement réduites. Alexis Brossollet explique dans la note que « [l]es insultes et jurons impliquant la mère

¹ Rappelons le gros mot *sunzi* 孙子 [petit-fils] qui joue également sur la filiation : le fait d'appeler son adversaire « petit-fils » sous-entend qu'il est l'« ancêtre » de l'insulté et que ce dernier lui est inférieur. Martine Vallette-Hénery et Sebastian Veg substituent à ce terme des gros mots français : « demeurés » et « crétins ». Michelle Loi le traduit littéralement par « petit-fils » mais accorde une note pour expliquer la connotation culturelle car la simple traduction littérale, comme le font les traducteurs des E. L. E., laisse la référence opaque pour les lecteurs.

² Luxun, « À propos de « D'sa mère » », *op. cit.*, p. 274.

³ Dans la traduction anglaise de William Lyell, le gros mot *runiangde* 入娘的 est traduit par « motherfuckers », qui paraît proche de l'original. Voir William Lyell, *Diary of a Madman and Other Stories*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1990, p. 87. Son équivalent français « nique ta mère » est aussi une insulte en vogue chez les adolescents en France, surtout ceux des cités défavorisées ou ceux voulant les imiter. Mais en réalité, ce gros mot n'a pas la même connotation que *mamade* 妈妈的. Il renvoie plutôt au complexe d'Œdipe et rappelle, selon l'analyse de Ludovic Varichon, « haut et fort à tous ceux qui écoutent l'insulte, souvent proférée dans un espace social, que chacun se doit de refouler ou de s'interdire l'expression et la réalisation d'une partie de ses désirs en particulier ceux de meurtre et d'inceste ». Voir Ludovic Varichon, « « Nique ta mère ! » », *Le sociographe*, n°27, 2008, p. 20.

de l'intéressé sont encore plus fréquents en chinois qu'en français et en anglais¹ ». Cependant, par rapport à la traduction littéraire, la substitution, à première vue réductrice, est en fait plus pertinente. Car comme bien d'autres expressions injurieuses, ce gros mot chinois se banalise dans l'usage quotidien et perd son image évocatrice. Citons de nouveau Lu Xun :

Il arrive aussi qu'on rencontre d'autres emplois de l'expression. Elle peut alors traduire la surprise ou l'affection. J'ai vu un jour dans ma campagne natale un père et son fils prendre leur repas de midi. Le fils disait à son père en lui désignant un des bols : « Pas mauvais, d'sa mère ! goûte donc ça ! » et le père de répondre : « J'ai pas faim ; d'sa mère ! mange donc ! » C'est là un véritable travail de raffinement qui s'est opéré pour donner un équivalent de l'actuel et fort à la mode « Mon cher² ! ».

En effet, étant l'expression favorite du protagoniste, *mamade* 妈妈的 vise rarement à blesser ou provoquer : elle apparaît dès qu'Ah Q exprime sa joie ou sa déception. Elle sert souvent d'interjection et non plus de propos injurieux. De ce fait, il est souhaitable de mettre un gros mot français possédant une équivalence sur le plan fonctionnel, tels que « merde » ou « putain ». La traduction mot-à-mot provoquera un effet extrêmement vulgaire, ce qui n'est guère l'intention voulue par le texte chinois.

2.3.2. L'explicitation

L'explicitation consiste à faire ressortir la connotation d'une spécificité culturelle sans la présenter telle quelle au lecteur. Examinons l'exemple suivant. Ah Q, fier de vouloir « se rendre » à la rébellion, se fâche quand il voit que le Petit D enroule aussi sa natte pour « jouer au révolutionnaire » comme lui :

他很想即刻揪住他，[...] 惩罚他忘了生辰八字，也敢来做革命党的罪。³

Traduction de Jing Yinyu : Il avait envie de l'arrêter [...] pour son crime d'avoir oublié ses **huit caractères de naissance** et d'avoir dégradé la révolution⁴.

Traduction de Paul Jamati : La tentation était forte de l'empoigner, [...] pour le punir d'oublier **sa place** et pour la présomption qu'il montrait en devenant révolutionnaire⁵.

Traduction de Martine Vallette-Hénery : Il eut envie de se jeter sur lui [...] pour le punir sur-le-champ d'avoir osé jouer les révolutionnaires en oubliant qu'**il était un rien du tout**⁶.

Traduction des E. L. E : Ah Q bouillait d'envie de l'empoigner [...] pour le punir d'avoir oublié **son rang** et d'oser jouer au révolutionnaire⁷.

Traduction de Michelle Loi : A Q avait grande envie de l'empoigner sur-le-champ [...quelques bonnes gifles lui apprendraient] à se rappeler son **horoscope*** et à ne pas se mêler de révolution⁸.

*Les conditions qui président à la naissance d'un homme (année, mois, jour, heure, etc.) sont censées

¹ Lu Xun, *La véridique histoire d'Ah Q*, op. cit., p. 75.

² Lu Xun, « À propos de "D'sa mère" », op. cit., p. 275.

³ Lu Xun, « A Q zhengzhuan 阿 Q 正传 » [La véritable histoire d'Ah Q], op. cit., p. 355.

⁴ Lou Sioun, « La Vie de Ah Qui », op. cit., p. 111.

⁵ Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, op. cit., p. 79.

⁶ Lu Xun, « La Véridique Histoire d'Ah Q », *Treize récits chinois*, traduits par Martine Vallette-Hénery, op. cit., p. 91.

⁷ Lu Xun, « La véritable histoire de Ah Q », *Œuvres choisies*, vol. I, op. cit., p. 146.

⁸ Lu Xun, *Histoire d'Ah Q : véridique biographie*, op. cit., p. 96-98.

déterminer sa destinée. Petit D, très bas dans l'échelle sociale, a forcément, d'après A Q, un horoscope des moins brillants... qu'il est tenu de connaître et de respecter.

Traduction de Sebastian Veg : Il voulut l'attraper sur le champ [...] comme punition préliminaire pour l'oubli **des huit caractères de son horoscope**, et pour le crime d'avoir osé s'accoutrer comme un révolutionnaire¹.

Traduction d'Alexis Brossollet : Ah Q eut très envie de se jeter sur lui [...] histoire de le punir d'avoir oublié **sa vraie place*** et d'avoir osé contrefaire un révolutionnaire².

* Les « huit caractères de la naissance », désignent dans l'ordre l'année, le mois, le jour et l'heure de la naissance, exprimées par deux caractères chacun par le système traditionnel des « rameaux célestes et branches terrestres ». Servent aux astrologues à prédire le destin des individus, et surtout, en comparant les huit caractères d'un jeune homme et d'une jeune femme, à déterminer s'ils pouvaient convenir l'un à l'autre en vue du mariage. Le sens dérivé (comme ici), assez logique, de « identité statut » est également assez courant.

Le *shengchen bazi* 生辰八字, « huit caractères du temps de la naissance », renvoie à l'astrologie chinoise, selon laquelle la combinaison des huit caractères prédit le destin d'une personne. De ce fait, « oublier les huit caractères du temps de la naissance » signifie oublier son « statut ». La spécificité est banalisée dans les traductions de Paul Jamati, de Martine Vallette-Hénery, des traducteurs des E. L. E. et d'Alexis Brossollet : la paraphrase de l'original met en évidence le sens du terme. Pourtant, le dernier traducteur accorde une note très détaillée pour les lecteurs voulant en savoir davantage. Michelle Loi le remplace par un équivalent français, assorti d'une note précise afin de récupérer la perte de valeur culturelle. Dans les traductions de Jing Yinyu et de Sebastian Veg, le terme est traduit directement par « huit caractères de son horoscope » sans aucun ajout de note. Néanmoins, le déficit d'explications dans ces deux traductions ne produit pas le même effet sur la lecture, compte tenu du décalage temporel (plus de quatre-vingts ans) important qui sépare ces deux versions. Jing Yinyu tient à donner à la traduction une certaine couleur exotique, mais à une époque où la connaissance de la littérature et la culture chinoises demeure très limitée, l'étrangeté sans explication peut perturber le lecteur non initié. Isabelle Rabut fait remarquer que, probablement à l'époque, le seuil de tolérance du lecteur et de l'éditeur est relativement élevé à l'égard des « noyaux d'étrangeté », elle constate que « dans tout processus de lecture, le sens global l'emporte sur la perception du détail³ ». Au contraire, la non-présence de la note dans la traduction de Sebastian Veg implique plutôt que la notion de l'horoscope chinois est assez connue des lecteurs français moyens. Cela tend à démontrer qu'au fur et à mesure du développement des échanges culturels, les « sciences métaphysiques » chinoises telles que *bazi* et *fengshui* sont mieux connues des occidentaux, même si elles demeurent toujours un peu énigmatiques.

Citons un autre exemple : *zhaobi* 照壁 est un muret sculpté ou décoré devant la porte d'entrée principale, dans l'architecture traditionnelle chinoise. Il est lié au *fengshui* et à la croyance que les mauvais esprits, ne sachant faire des détours, sont écartés par le muret. Dans la version de Martine Vallette-Hénery, cet objet spécifique est rendu par « entrée ». Il s'agit

¹ Lu Xun, « L'édifiante histoire d'a-Q », *Cris*, op. cit., p. 125.

² Lu Xun, *La véridique histoire d'Ah Q*, op. cit., p. 135.

³ Isabelle Rabut, « J. B. Kin Yn Yu, un traducteur chinois en France dans les années 1920 », op. cit., p. 198.

évidemment d'une sous-traduction du terme au profit d'un sens explicite pour le lecteur français. Ces illustrations montrent bien que l'explicitation a pour conséquence la sous-traduction des *realia* : la connotation culturelle est sinon escamotée, du moins largement réduite.

2.3.3. L'omission

Dans les traductions postérieures aux années 1950, les *realia* sont rarement supprimés. Quand elle a lieu, l'omission relève non pas de la négligence mais d'un manque d'effort ou d'une inattention des traducteurs. Ainsi, Martine Vallette-Hémery supprime les unités de mesure *chi* 尺 et *cun* 寸 ; le *zhaobi* 照壁 disparaît dans la traduction des E. L. E. Chez Paul Jamati, il omet, dans sa version, les mêmes spécificités culturelles que dans la traduction anglaise.

Une omission est particulièrement frappante dans la toute première traduction : Jing Yinyu fait disparaître plus de la moitié des réalités spécifiques du texte original. Cela s'explique *a priori* par les suppressions fréquentes qui, comme nous l'avons étudié, caractérisent la traduction libre que pratique le traducteur. En voici un seul exemple. À la fin du chapitre « Ses victoires », Ah Q va jouer aux jeux d'argent dès qu'il a un peu de sous. Jing Yinyu se débarrasse de la longue description détaillée du jeu et se contente de mettre des points de suspension pour clore le chapitre : « Quand il a son salaire, c'est au jeu qu'il court le perdre¹... ». Ainsi, les *realia* concernés, telles que *qinglong* 青龙 [Dragon vert], *tianmen* 天门 [Porte céleste], *jiao* 角 [Corne], *ren* 人 [Personne], *chuantang* 穿堂 [Passage], sont donc supprimés. Un tel procédé n'est pas sans susciter l'interrogation : le gommage des spécificités culturelles sert-il à décharger le lecteur français des « étrangetés » peu accessibles ? Ou plutôt à cacher l'incompétence linguistique du traducteur ? En réalité, bien que Jing Yinyu soit d'origine chinoise, ses connaissances de la langue maternelle présentent de graves lacunes, du fait qu'il reçoit, dès son enfance, une éducation dans un collège catholique français. Cheng Fangwu constate que « [s]on chinois est loin d'être aussi bon que son latin et son français² ». En effet, les erreurs et les contresens sont abondants dans *La Vie de Ah Qui*. Si certains sont commis par négligence³, un plus grand nombre est dû à l'ignorance de la langue chinoise du traducteur. Il traduit *maocai* 茂才, un autre nom du *xiuca* 秀才 (« bachelier » dans le même texte) par

¹ Lou Sioun, « La Vie de Ah Qui », in *Anthologie des conteurs chinois modernes*, op. cit., p. 82.

² Cheng Fangwu 成仿吾, « Yinian de huigu 一年的回顾 » [Passage en revue de cette année], op. cit., p. 14. Ye Lingfeng se rappelle que « les nouvelles que Jing Yinyu a publiées dans *Hebdomadaire Création* sont d'abord écrites en français, puis traduites en chinois et enfin retouchées par Cheng Fangwu ». Voir Ye Lingfeng, « Du Zheng Boqi xiansheng de "Yi chuangzao she" 读郑伯奇先生的“忆创造社” » [En lisant *Souvenirs de la Société Création* de Zheng Boqi], *Dushu suibi • sanji* 读书随笔 • 三集 [Essais de lecture III], op. cit., p. 34 : [敬隐渔]发表在《创造周报》上的创作, 竟是用法文起草, 然后再由自己译成中文的。[En fait, ses articles publiés sur *Le Journal Création* ont d'abord été écrits en français puis traduits en chinois par lui-même.]

³ Par exemple, Jing Yinyu traduit la phrase *liu jitiao ma* 留几条吗 ? [Épargnerai-je quelques-uns ?] par « Veux-tu encore couper tes cheveux » ? Selon le contexte, le classificateur *tiao* 条 sous-entend les « vies », mais le traducteur croit qu'il désigne les « nattes » et donne une interprétation complètement faussée. Voir Lou Sioun, « La Vie de Ah Qui », op. cit., p. 106.

«Mong le Prudent¹ »; il prend le juron *sunzi* 孙子 [le sens propre est «petit-fils »: ici l'insulté est traité comme le «petit-fils »de celui qui insulte] au pied de la lettre et traduit la phrase *Sunzi cai huade henyuan de yuanguan ne* 孙子才画得很圆的圆圈呢 [Il n'y a qu'un imbécile qui dessine un rond bien rond] par «[m]es petits-enfants sauront peindre un cercle très rond² ». Les exemples montrent que l'effacement des *realia* n'est pas sans lien avec le manque de compétence du traducteur qui, comme le constate Michelle Loi, «a sauté tous les passages qui le gênaient³ ».

Domestiquer les spécificités culturelles par la substitution, l'explicitation et l'omission entraîne une certaine «francisation» de l'original, ce qui agit en faveur du public destiné. Le texte d'arrivée paraît plus «naturel» et s'avère sans doute plus conforme aux habitudes du lecteur français. Pourtant, nous pouvons reprocher à cette stratégie la dissimulation de l'identité de l'Autre : les lecteurs de la traduction qui s'attendent à découvrir «l'étranger» et à se transporter dans «l'Ailleurs» seront déçus. Force est de constater que chaque médaille a son revers, la défamiliarisation qui permet un voyage vers l'extérieur imaginaire a son propre inconvénient : elle risque de provoquer l'incompréhension du lecteur qui ressent «l'étrangeté» plutôt que «l'étranger». Face à ce dilemme entre défamiliarisation et domestication, les traducteurs se sont tournés vers un moyen terme : accompagner les *realia* traduits avec des notes extratextuelles.

2.4. L'ajout des notes : la recherche de compromis

Dans la transposition des *realia*, les notes vont de pair avec les procédés défamiliarisants et les méthodes de domestication. Reprenons le titre de fonction *xiucai* 秀才 par exemple. Il est remplacé par «bachelier» dans la version de Michelle Loi mais transmis sous les formes plus explicites de «lauréat cantonal» et «lauréat du district» dans celles de Martine Vallette-Hénery et de Sebastian Veg. Aussi, le même titre, paru dans la nouvelle *Kong Yiji*, est rendu littéralement par «Talent Distingué» dans la traduction de Xu Zhongnian. Dans ces quatre versions, une note explicative est ajoutée au terme traduit, mais ce n'est pas pour la même raison. L'ajout de note dans la version de Michelle Loi est probablement dû au fait que l'expression française équivalente ne correspond que de façon imparfaite à la réalité chinoise ; l'explicitation de Martine Vallette-Hénery et celle de Sebastian Veg risquent de ne pas être totalement suffisantes. Dans ces trois traductions, la connotation locale est effacée, l'ajout de note est donc un procédé de compensation : il consiste à récupérer la perte culturelle pour que le lecteur obtienne mieux les informations relatives à la spécificité. Si Xu Zhongnian accompagne

¹ *Id.*, p. 110.

² *Id.*, p. 120.

³ Michelle Loi, «Romain Rolland et les Chinois, Romain Rolland et Luxun », *op. cit.*, p. 191.

«Talent distingué» d'une note, c'est pour éviter que la traduction littérale crée un «kyste exotique¹» incompréhensible au lecteur français.

La recherche du compromis est sans doute un acte louable. Au demeurant, il exige parfois du traducteur d'acquérir un bon «bagage» de connaissances en matière de spécificités culturelles chinoises. À cet égard, Michelle Loi, Sebastian Veg et Alexis Brossollet ont l'avantage de posséder, comme matières premières les éditions chinoises de l'œuvre de Lu Xun (Michelle Loi travaille sans doute sur l'édition de 1981, Sebastian Veg 2005), elles-mêmes richement annotées. D'ailleurs, ils font preuve de grandes qualités en tant que chercheurs et recourent davantage au procédé «combiné» par rapport à d'autres traducteurs. Dans leurs traductions, un tiers des *realia* de la culture chinoise sont accompagnés de notes informatives ou explicatives. Par exemple, *Ningshi chuang* 甯式床 est transcrit en «lit de Ningbo²» dans les autres traductions, ceci oblige le lecteur à faire lui-même des recherches s'il veut «déciffrer» *Ningbo* et concevoir le style du lit. Michelle Loi et Sebastian Veg effectuent volontiers ce travail pour le lecteur : l'un renseigne sur *Ningbo*, une ville près de Shaoxing et très réputée pour le style de ses meubles ; l'autre précise même le style du lit, celui «à baldaquin en vogue³». À l'aide de ces explications supplémentaires, le lecteur français se fait une idée du style luxueux du lit et comprend pourquoi Ah Q, couché au coin du temple, rêve de «se rendre» à la révolution pour «tout d'abord faire transporter au temple le grand lit de Ningbo de la femme du Bachelier⁴».

L'ajout de note constitue le recours privilégié d'Alexis Brossollet. En effet, plus de la moitié des *realia* sont accompagnées d'une note explicative. Cela correspond à l'«objet» de sa traduction, celui d'«offrir aux apprenants de la langue chinoise une édition “trilingue” (chinois-pinyin-français), dotée d'un fort appareil de notes culturelles, historiques et lexicales⁵». Il faut noter que sur chaque double page se trouvent à gauche la version originale chinoise ainsi que la transcription *pinyin* et à droite la traduction française, et que tous les appels de notes sont placés dans le texte chinois. La version française étant relativement indépendante, les lecteurs non sinophones peuvent se passer du texte original et se contenter d'apprécier le récit dans la langue d'arrivée, c'est sans doute pour faciliter le travail du lecteur français que le traducteur opte davantage pour les procédés de domestication dans le texte français : parmi les 56 *realia* assortis de notes, 37 sont rendus par le biais de l'explicitation et la substitution. Il est bon de remarquer qu'Alexis Brossollet propose également une édition monolingue de *La véridique histoire d'Ah*

¹ Terme de René Étiemble, cité dans Danielle Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, op. cit., p. 67.

² Sauf Jing Yinyu qui le transcrit en «Linpo». La confusion de «l» et «n» est un phénomène de variation phonétique courante dans le mandarin du Bas-Yangzi, la langue *min*, la langue *xiang* ainsi que le mandarin du sud-ouest qui parle certainement le sichuanais Jing Yinyu.

³ Lu Xun, «L'édifiante histoire d'a-Q», *Cris*, op. cit., p. 192. En effet, le lit de Ningbo ressemble à un lit à baldaquin et il est composé de planches sculptées.

⁴ Lu Xun, *Histoire d'Ah Q : véridique biographie*, traduction de Michelle Loi, op. cit., p. 177.

⁵ Alexis Brossollet, «Préface», in Lu Xun, *La véridique histoire d'Ah Q*, op. cit., p. 9.

Q sous format numérique (ebook), qui ne contient qu'une seule note concernant une date à caractère culturel (*Xuantong sannian jiuyue shisiri* 宣統三年九月十四日 [le quatorzième jour du neuvième mois de la troisième année de l'empereur Xuantong]). Elle est destinée à un public français non sinophone qui souhaite moins s'approcher de la langue et la culture chinoises que de lire pour le simple plaisir. Les présentations différentes affirment en quelque sorte l'hypothèse d'Henri Meschonnic évoquée plus haut : à l'heure actuelle, le traducteur oppose moins diamétralement les méthodes de défamiliarisation ou domestication, mais il vise à en faire usage selon son propre objectif, ou plutôt il « vise un public¹ ».

Les problèmes de *realia* sont cruciaux pour les traducteurs : rappelons que parmi les 85 erreurs que Lu Xun relève dans l'une des premières traductions japonaises de *La Véritable histoire d'Ah Q*², un tiers concernent les *realia*. Les problèmes de traduction paraissent plus délicats quand le texte original est lointain dans le temps et dans l'espace. Plusieurs stratégies sont donc mises en place. Comme il a été signalé tous les traducteurs recourent aux méthodes de défamiliarisation et de domestication. Il n'est pas juste de les répartir dans le camp des « sourciers » ou des « ciblistes ». Il n'est pas question non plus de départager les méthodes : quoiqu'elles semblent induire des effets divergents, chacune des méthodes possède, dans un contexte donné des avantages qui lui sont propres et, cela dit, la distinction nette entre les deux stratégies est plus théorique que pratique.

Le choix des procédés n'est pas arbitraire, il est d'abord le résultat de la négociation entre l'originalité de l'œuvre de départ et la textualité de l'œuvre traduite. Pour reprendre les mots de Christine Durieux : « [i]l n'y a pas un seul et unique compromis optimum pour traduire un référent culturel donné le meilleur compromis à retenir est fonction du vouloir-dire, du contexte et de la situation de communication³ ». Il est important de remarquer que le choix du procédé de traduction reflète la subjectivité du traducteur. Si certains traducteurs estiment que les lecteurs français sont suffisamment familiers avec une spécificité chinoise pour pouvoir le transcrire directement en *pinyin*, certains sont plus prudents et rédigent des notes pour que les lecteurs s'en rendent mieux compte. Les autres se montrent plutôt « complaisants » en l'explicitant pour s'adapter aux habitudes des lecteurs.

De plus, le choix des stratégies est étroitement lié au projet du traducteur, aux politiques de l'éditeur ainsi qu'à l'horizon d'attente du lecteur. Les deux traductions de M. Vallette-Hémerly en offrent une bonne illustration. Puisque la première traduction a une visée pédagogique, tandis

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, op. cit., p. 362.

² Lu Xun, « Zhi Shanshang zhengyi 致山上正义 » [Lettre à Masayoshi Yamagami] (03/03/1931), *LXQJ*, vol. XIII, p. 26-31. Une liste des fautes de traductions est jointe à la lettre : « 訳文を拝読致しました。誤訳と思ふ所、参考となる可くと思ふ所 » [J'ai bien lu la traduction. En la lisant, j'ai noté mes propres remarques concernant les fautes de traduction, et également quelques explications qui pourraient être utiles pour vous.]

³ Christine Durieux, « Traduire l'intraduisible : négocier un compromis », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 55, n°1, 2010, p. 29.

que la seconde est destinée à un public plus large et moins spécifique, le nombre de notes ajoutées dans la première traduction a presque doublé dans la retraduction et le pourcentage des procédés de domestication dans la retraduction en 1987 dépasse de 3% celui de la traduction en 1975. Cela se confirme encore dans la toute récente traduction du même récit par Alexis Brossollet. La traduction à ambition pédagogique abonde en «notes explicatives à caractères culturel¹ ». Selon l'évolution globale, la défamiliarisation l'emporte progressivement sur la domestication. Comme nous pouvons le constater dans le tableau, le pourcentage que représente la domestication ne cesse de diminuer au fur et à mesure que naissent les nouvelles traductions. De 76,2% dans la première traduction, il descend à environ 27,7% dans trois traductions les plus récentes. Dans une perspective géopolitique, Lawrence Venuti considère la domestication comme une violence ethnocentrique dans la traduction et préconise la stratégie «d'effamiliarisante »:

Foreignizing translation [...] can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations. As a theory and practice of translation, however, a foreignizing method is specific to certain European countries at particular historical moments: formulated first in German culture during the classical and romantic periods, it has recently been revived in a French cultural scene characterized by postmodern developments in philosophy, literary criticism, psychoanalysis, and social theory that have come to be known as "poststructuralism"².

[La traduction d'effamiliarisante [...] peut être une forme de résistance contre l'ethnocentrisme et le racisme, le narcissisme culturel et l'impérialisme, dans l'intérêt des relations géopolitiques démocratiques. Cependant, en tant que théorie et pratique de la traduction, une méthode d'effamiliarisante est spécifique à certains pays européens à des moments historiques particuliers : formulée pour la première fois dans la culture allemande au cours des périodes classique et romantique, elle a récemment été relancée dans une scène culturelle française caractérisée par les développements postmodernes dans les domaines de la philosophie, de la critique littéraire, de la psychanalyse et de la théorie sociale qui ont fini par être connus sous le nom du «post-structuralisme ».]

Nous pouvons déduire du parcours des stratégies ci-dessus que la défamiliarisation devient une tendance importante pour rendre les *realia* étrangers. La traduction est plus qu'un acte de transmission linguistique, elle est aussi une communication culturelle. En introduisant l'étranger dans sa propre langue, le traducteur montre non seulement un grand respect pour l'Autre, mais contribue à la reconnaissance de la diversité et de l'égalité des différentes cultures qui sont toutes conduites à échanger.

¹ Alexis Brossollet, «Préface », in Lu Xun, *La véridique histoire d'Ah Q*, op. cit., p. 10.

² Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, op. cit., p. 20.

CHAPITRE III. HYBRIDITÉ LINGUISTIQUE : GAGEURE POUR RESTITUER L'ÉCART LANGAGIER ET LE STYLE ORIGINAL

L'œuvre de Lu Xun montre une hybridité des formes langagières. Elle constitue une véritable gageure qui, pourtant, ne peut se réduire aux simples données linguistiques. L'hybridité linguistique est étroitement liée aux contextes sociopolitiques et idéologiques du temps de l'écrivain, où la modernisation de la littérature chinoise, débutée officiellement durant la première décennie du vingtième siècle, s'accélère. Cette époque de transition littéraire se caractérise par trois aspects essentiels : la valorisation et l'usage de la langue parlée reconnue comme langue littéraire ; l'influence persistante de la langue chinoise classique malgré la rupture proclamée par les écrivains modernes ; et enfin, l'introduction de la littérature étrangère dans le but d'améliorer et d'enrichir la nouvelle langue chinoise. Lu Xun s'engage pleinement en faveur d'une langue littéraire moderne. En effet, l'hybridité linguistique dans ses œuvres illustre les vicissitudes des prémices de la modernisation et témoigne de l'instabilité de l'état de la langue à son époque. Wang Hui 汪晖 constate :

鲁迅小说文白交杂兼容欧化的语法的语言特征所显示的，正是从传统向现代转变，并与西方社会文化相交汇的过渡的时代特点。¹

[Le langage utilisé dans l'œuvre fictionnelle de Lu Xun se distingue par un mélange de langue classique et de langue parlée, auquel s'ajoute une grammaire européanisée. Ces caractéristiques représentent une période de transition où s'effectuent un changement du traditionnel au moderne et un rapprochement avec la culture et la société occidentales.]

L'usage des différentes formes langagières vise à explorer toutes les possibilités de la langue chinoise moderne en devenir. Il s'ensuit un style hautement original et très perceptible à la lecture². Dans ce chapitre, nous nous interrogerons, à la lumière du contexte sociohistorique, sur les incidences des croisements linguistiques et les stratégies des traducteurs pour tenter de reconstruire cette « superposition de langues³ ».

¹ Wang Hui 汪晖, *Fankang juewang. Lu Xun ji qi wenxue shijie* 反抗绝望——鲁迅及其文学世界 [Lutter contre la désespérance : Lu Xun et son monde littéraire], Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1999, p. 248.

² Aux yeux de certains écrivains et critiques contemporains, le style de Lu Xun paraît difficile, obscur et tortueux. Voir Wang Shuo 王朔, « Wokan Lu Xun 我看鲁迅 » [Mes opinions sur Lu Xun], *Shouhuo* 收获 [La Récolte], n°2, 2000, p. 127 : 有些疙疙瘩瘩, 读起来总有些含混 [En lisant les textes de Lu Xun, on ressent toujours une certaine rugosité et ambiguïté] ; Ge Hongbing 葛红兵, « Wei ershi shiji zhongguo wenxue xie yifen daoci 为二十世纪中国文学写一份悼词 », in *Zhongguo wenxue nianjian 1998-1999* 中国文学年鉴 1998-1999 [Annales de la littérature chinoise 1998-1999], p. 293 : 文白杂糅、半阴不阳的文字实在别扭 [Le mélange de la langue parlée et la langue classique est très excentrique et vraiment maladroite] ; Li Ao 李敖, *Li Ao you hua shuo • jin Lu Xun zhe wen butong* 李敖有话说 • 近鲁迅者文不通 [Ce que Li Ao a à dire : ceux qui suivent Lu Xun ne peuvent écrire correctement], émission de télévision de Fenghuang weishi zhongwen tai 凤凰卫视中文台, le 9 septembre 2004 : 鲁迅的中文写的别别扭扭, 有一种稀奇古怪的, 看起来令你非常不舒服的, 甚至不通的句子混在里面 [La langue de Lu Xun est maladroite ; il y a des phrases bizarres, désagréables à lire voire syntaxiquement incorrectes.]

³ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 66.

1. Langue parlée versus langue classique : hiérarchiser les formes langagières

L'éducation traditionnelle que Lu Xun reçoit depuis le plus jeune âge fait de lui un éminent connaisseur de la littérature classique. Il maîtrise parfaitement la langue des anciens lettrés et s'en sert de manière exclusive dans ses premières activités littéraires. Ce n'est que dans la foulée du Mouvement pour la Nouvelle Culture qu'il rompt avec cette langue élitiste et se met d'abord à manier la langue parlée, presque «une langue étrangère¹ ». Lu Xun reconnaît la profonde influence des classiques, avouant qu'il « porte sur le dos le poids accablant des vieux monstres sans pouvoir s'en délivrer² » :

Il est vrai que j'ai lu beaucoup de classiques, et que je les lis encore pour les besoins de mon enseignement. J'en ai, de ce fait, l'œil et l'oreille imprégnés, ce qui influe sur mon « style parlé » quand au vocabulaire, à la construction et au style, où il y a parfois des archaïsmes³.

Bien que l'écrivain déplore l'empreinte inconsciente du classicisme, il faut souligner que, dans son écriture en *baihua*, la langue classique constitue un atout majeur aussi bien sur le plan esthétique que stylistique. L'étude qui suit cherche à analyser les effets produits par la superposition de la langue parlée et de la langue classique et à examiner si la même hiérarchisation des formes langagières peut être recréée dans la traduction française.

1.1 L'usage des termes classiques sur le plan esthétique : le registre soutenu

Guidé par le souci de la perfection esthétique, Lu Xun s'emploie à ciseler les mots et les expressions dans son écriture. À ce propos, William Lyell remarque que Lu Xun « a développé la substance de ce qu'il avait à dire avec des expressions et des phrases soigneusement travaillées qui n'ont été égalées par aucun de ses contemporains⁴ ». La littérature l'exige, l'écrivain s'inspire fréquemment des tournures classiques quand les vocables de la langue parlée lui paraissent insatisfaisantes ou lacunaires. Il écrit : « [q]uand je ne trouvais pas de tournures populaires appropriées, j'en prenais de classiques, dans l'espoir que certains lecteurs comprendraient⁵. » Lu Xun relève à maintes reprises la nécessité d'enrichir la langue littéraire moderne en faisant un usage approprié de la « langue ancienne » (*jiuyu* 旧语) :

Pour ce qui est de redonner vie à de vieilles expressions [...], naturellement cela aussi est nécessaire, mais premièrement il faut choisir à bon escient, deuxièmement il faut un dictionnaire pour préciser avec exactitude le sens des mots⁶.

¹ Pierre Ryckmans, « La mauvaise herbe dans la plate-forme officielle », *op. cit.*, p. 37. Pierre Ryckmans donne, dans le même texte, une métaphore intéressante : « Il y a d'ailleurs quelque chose d'émouvant à voir cet aigle qui aurait pu planer haut et libre dans la langue classique, renoncer volontairement à ses ailes, pour boiter parmi la foule en langue vulgaire ».

² Luxun, « Postface pour *La tombe* », *La tombe*, *op. cit.*, p. 341.

³ *Ibid.*

⁴ William A. Lyell, *Lu Hsün's Vision of Reality*, Berkeley Los Angeles London, University of California Press, 1976, p. 288: « [Lu Hsün] proceeded to present the substance of what he had to say in carefully wrought sentences and phrases that were not equaled by any of his contemporaries ».

⁵ Lu Xun, « Comment j'en suis arrivé à écrire des histoires », *Œuvres choisies*, vol. III, *op. cit.*, p. 260.

⁶ Luxun, « Dans la vie humaine la connaissance des caractères est le début de la stupidité », *Sur la langue et l'écriture chinoises*, *op. cit.*, p. 125-126.

Contre tous les préjugés existants, les promoteurs de la Révolution littéraire n'ont pas renié l'importance de la langue classique¹ ; ils la revendiquent, bien au contraire, comme l'une des sources principales de la langue écrite moderne. D'autant plus que la langue chinoise, quelles qu'en soient les variations et les évolutions, est fondée sur la même écriture idéographique, « la seule au monde à avoir été employée de façon continue pour une même langue pendant trois mille cinq cents ans² ». Matteo Ricci a bien signalé le lien inhérent entre la langue classique et la langue parlée :

Leur façon d'écrire et composer, qui est semblable à ces figures hiéroglyphiques des Egyptiens, n'est pas beaucoup différente de la façon de parler. Car aucun livre pour tout n'est écrit en langue vulgaire. Et, si d'aventure quelqu'un approche de plus près la façon de parler ordinaire, icelui, ni de sujet ni d'estime, ne s'élève au-dessus du commun. Et toutefois quasi tous les mots de l'un et l'autre langage sont communs à des⁰ devis familiers et plus graves écritures ; mais toute la diversité consiste en la seule composition des mots³.

Étant donnée la stabilité interne de la langue et de l'écriture chinoises, une grande part du vocabulaire classique demeure vivace, faisant partie intégrante de la langue écrite contemporaine. Pourtant, les anciens mots et expressions présents dans les œuvres de Lu Xun sont souvent sensiblement différents de ceux de la langue d'aujourd'hui. Pour le public actuel, parmi lequel personne n'écrit plus en *wenyan*, ce contraste prononcé suscite un effet de lecture particulier. Examinons la dernière phrase de *Le Sacrifice du Nouvel An* :

只觉得天地圣众**歆享了牲醴**和香烟，都醉醺醺的在空中蹒跚，豫备给鲁镇的人们以无限的幸福。⁴

Traduction de Zhang Dianya : Je sentais que les divinités, après avoir **joui du sacrifice** et de la fumée de l'encens, rôdaient au ciel et donneraient aux gens du bourg le bonheur infini⁵.

Traduction des E. L. E. : J'avais l'impression que tous les dieux du ciel et de la terre, après avoir **accepté les offrandes de mets, de vin** et d'encens déambulaient dans l'air, titubants, ivres, et qu'ils s'apprêtaient à déverser un bonheur sans limite sur les habitants de Luzhen⁶.

Traduction de J. Meunier : Rien ne m'habitait plus que cette vision de tous les dieux du Ciel et de la Terre s'en retournant là-haut, titubant dans les nues repus et **pompettes du vin du Sacrifice** et des fumées de l'encens, tout disposés à accorder aux gens de Lu un bonheur sans limites⁷.

Traduction de S. Veg : Il me semblait que les immortels du Ciel et de la Terre avaient **joui**

¹ Dans *Wenxue geming lun* 文学革命论 [De la Révolution littéraire], Chen Duxiu proclame qu'il faut « renverser la littérature classique pompeuse et fastueuse » (*tuidao chenfude puzhangde gudian wenxue* 推倒陈腐的铺张的古典文学), d'où vient l'assertion que les premiers artisans de la littérature moderne récusent la littérature classique chinoise. Cette interprétation erronée de l'opinion de Chen Duxiu est dénoncée par Yan Jiayan 严家炎. Celui-ci propose de traduire la phrase citée en « renverser la littérature du style classique », c'est-à-dire qu'il faut refuser d'être des « écrivains perroquets », pour reprendre le terme de Liang Qichao. Voir Yan Jiayan, « “Wenxue geming lun” zuozhe “tuidao” “gudian wenxue” zhi kaoshi “文学革命论”作者“推倒”“古典文学”之考释 » [Examen approfondi sur le “renversement de la littérature classique” de l'auteur de *De la Révolution littéraire*], *Shiyu manbi* 史余漫笔 [Essais après la lecture de l'histoire], op. cit., p. 108-115.

² Viviane Alleton, « Regards actuels sur l'écriture chinoise », in Viviane Alleton (dir.), *Paroles à dire, paroles à écrire : Inde, Chine, Japon*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en sciences sociales, 1997, p. 185.

³ Matteo Ricci, Nicolas Trigault, *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine, 1582-1610*, introduction par Joseph Shih, établissement du texte et annotations par Georges Bessière, Bellarmin, Desclée de Brouwer, collection Christus, n°45, 1978, p. 91.

⁴ Lu Xun, « Zhufu 祝福 » [Vœux du bonheur], op. cit., p.169.

⁵ Lou Shun, « La prière du Bonheur », *Choix de nouvelles de Lou Shun*, op. cit.

⁶ Lu Xun, « Le sacrifice du Nouvel An », *Œuvres choisies*, vol. I, op. cit., p. 198.

⁷ Luxun, « Le sacrifice du Nouvel an », *Errances*, op. cit., p. 35.

pleinement des offrandes, de l'alcool et de l'encens, et qu'ils se balançaient, éméchés, dans le ciel, s'apprêtant à donner aux habitants de Lu un bonheur sans limites¹.

Particulièrement repérables, les termes archaïques parsemés dans le texte en langue parlée créent un écart sur le plan de la forme et du registre. Deux termes anciens, rarement connus des lecteurs contemporains, ressortent de cette phrase courte : le verbe *xinxiang* 歆享 signifie que les esprits jouissent du sacrifice ; le nom *shengli* 牲醴 désigne le bétail et l'alcool doux pour les offrandes. Ils ont une valeur poétique singulière et donnent au texte un caractère classique très soutenu, encore perceptible pour les lecteurs chinois actuels. L'écart entre la langue classique et la langue parlée donne naissance à une hiérarchisation des registres littéraires qui disparaît malheureusement dans les quatre traductions françaises puisque le mélange des formes langagières y est effacé.

Alors, cet écart langagier peut-il être restitué ? Étant donné que sur le plan de l'évolution des langues, l'abandon de la langue classique chinoise est souvent comparé à celui du latin et le développement de la langue parlée à celui des langues européennes vernaculaires², tentons de substituer des termes latins aux mots classiques chinois en employant *gaudere* (rêvoir) comme verbe et *offertoria* (offrandes) comme nom. Cette tentative se solde par un échec : le latin et le français étant deux *koinai* indépendants, pour ne pas dire diamétralement opposés, le divorce entre ces deux langues n'est pas analogue à celui entre la langue classique et la langue parlée. Par conséquent, au lieu de produire une hiérarchisation des registres littéraires, l'usage du latin amplifie largement le contraste des langues même sur le plan visuel. La conclusion que nous pouvons tirer de cette brève analyse est que la coexistence *naturelle* des langues chinoises écrite et parlée n'a pas d'équivalent dans la tradition littéraire française ; l'effet esthétique produit par la présence des expressions classiques ne peut être transmis dans la traduction que très difficilement. C'est sans doute pour cela que les traducteurs, dont certains essaient de reproduire un style soutenu, optent tous pour des termes français contemporains en respectant l'état de la langue de leur propre époque, celle que le lecteur cible est en mesure de comprendre.

Comme la « latinisation », les archaïsmes sont aussi susceptibles de remplacer les termes classiques. Voici un extrait du prologue (*xiezi* 楔子) en langue classique du *Journal d'un fou* qui,

¹ Lu Xun, « Vœux de bonheur », *Errances*, *op. cit.*, p. 36.

² Nombreux sont les chercheurs qui partagent ce point de vue. Voir par exemple Hu Shi, « Wushinian lai zhongguo zhi wenxue 五十年来中国之文学 » [La littérature chinoise depuis cinquante ans], *op. cit.*, p. 262 ; Qu Qiubai 瞿秋白, « Dazhong wenyi de wenti 大众文艺的问题 » [La Question de l'art et de la littérature des masses] (1932), *Qu Qiubai wenji wenxue bian* 瞿秋白文集 (文学编) [Œuvres complètes de Qu Qiubai (littéraires)], Beijing, Renmin chubanshe, vol. III, 1989, p. 15 et « Ouhua wenyi 欧化文艺 » [Art et littérature européens], *Qu Qiubai wenji wenxue bian* 瞿秋白文集 (文学编) [Œuvres complètes de Qu Qiubai (littéraires)], Beijing, Renmin chubanshe, vol. I, 1985, p. 495 ; selon Alexis Brossollet : « Lu Xun est en effet l'un des fondateurs de la prose moderne, volontairement rédigée en *baihua*, la langue chinoise vernaculaire, en opposition à l'utilisation du chinois classique, exclusivement écrit. Ce changement, encouragé et suivi par nombre d'écrivains de la génération du 4 mai, est, sinon aussi important, du moins du même registre que l'abandon du latin par Luther pour sa traduction de la Bible au début du XVI^e siècle ». Voir Alexis Brossollet, « Préface du traducteur », in Lu Xun, *Histoires anciennes, revisitées*, *op. cit.*, p. 11.

constituant une séquence à part entière, se sépare manifestement de la partie principale en langue parlée :

某君昆仲，今隱其名，皆余昔日在中学時良友；分隔多年，消息漸闕。日前偶聞其一大病；適歸故鄉，迂道往訪，則僅晤一人，言病者其弟也。勞君遠道來視，然已早愈，赴某地候補矣。因大笑，出示日記二冊，謂可見當日病狀，不妨獻諸舊友。¹

Traduction de Martine Vallette-Hémeri : Deux frères, dont je tairai le nom, furent mes amis intimes au temps lointain où nous allions à l'école.

Séparés depuis de longues années, nous nous étions peu à peu perdus de vue. Il y a quelque temps, j'appris par hasard que l'un d'eux était gravement malade. Aussi, comme je rentrais à mon village natal, fis-je un détour pour leur rendre visite. Le seul que je trouvai me dit que le malade, c'était l'autre, le cadet. Il me remercia d'être venu de si loin pour les voir ; son frère était guéri depuis longtemps, et parti ailleurs pour y postuler un emploi dans l'administration. Puis, en riant il me montra les deux cahiers de son « journal » qui me donnerait, dit-il, une idée de sa maladie, et qu'il ne voyait pas d'inconvénient à confier à un vieil ami².

Traduction des E. L. E. : Deux frères, dont il est inutile de mentionner les noms, avaient fait partie de mes bons amis au lycée ; avec les longues années de séparation, les nouvelles, petit à petit, se firent rares. J'entendis dire par hasard, il y a quelque temps, que l'un d'eux était gravement malade et comme j'étais en route pour mon village natal, je fis un détour pour leur rendre visite. Je n'en vis qu'un, qui m'assura que c'était son cadet qui avait été malade.

- Je vous suis reconnaissant d'être venu de si loin pour nous voir, dit-il, mais il y a un bon moment que mon frère est rétabli et qu'il s'en est allé en vue d'assumer un poste officiel.

Puis, il me montra, en riant très fort, deux cahiers du journal que son frère avait tenu et qui me permettraient, dit-il, de déceler la nature de son mal, maintenant disparu ; il ne voyait pas d'inconvénient à les montrer à un vieil ami³.

Traduction de Michelle Loi : Deux frères, dont je ne dirai pas le nom ici, avaient été de mes amis intimes lorsque j'étais élève à l'école secondaire. De longues années de séparation me les avaient fait perdre de vue lorsque, voici quelques temps, j'appris par hasard que l'un d'eux était gravement malade. A l'occasion d'une visite à mon village natal, je passai chez ces amis d'autrefois. Je ne trouvai chez eux que l'aîné, qui m'apprit que c'était son cadet qui avait été malade. «Je vous remercie, dit-il, d'avoir pris cette peine de venir le voir, mais il y a longtemps déjà qu'il est guéri. Il est actuellement dans telle province dans l'attente d'un poste officiel. » A propos de cette maladie, il me montra en souriant deux cahiers où son frère avait écrit son journal lorsqu'il était malade. Ils montraient bien, me dit-il, l'état dans lequel son cadet se trouvait alors. Si je voulais les lire, il pouvait me les confier, à moi un ami de longue date⁴.

Traduction de Sebastian Veg : Furent une fois deux frères, gentilshommes dont je cèderai le nom, amis très chers du temps où nous fréquentâmes l'école moderne ; séparé d'eux depuis maintes années, je resterai sans nouvelles. Ayant ouï d'une maladie funeste accablant l'un, je m'écartai de mon chemin, m'en retournant dans mon pays, afin de leur rendre visite. Mais je n'en contemplai qu'un seul, la maladie, proféra-t-il, avait frappé son frère cadet. Cher gentilhomme, vous vîntes de loin, mais lui, déjà guéri, s'en est allé en quelque lieu attendre appointements. Alors, gagné par une grande hilarité, il produisit deux cahiers d'un journal, dans lesquels, opina-t-il, on décelait les symptômes de ladite morbidité, et qu'il ne dénierait à un ami d'antan de contempler⁵.

Le prologue, rigoureusement rédigé dans un style recherché relate que le fou, rédacteur du cannibalisme culturel dans son journal peu ordonné et rédigé en langue parlée, retourne bien guéri dans le «monde sain». En effet, la bipartition linguistique symbolise l'affrontement

¹ Lu Xun, «Kuangren riji 狂人日记» [Le journal d'un fou], *op. cit.*, p. 19.

² Lu Xun, «Le journal d'un fou» in Lu Xun et al., *Treize récits chinois 1918-1949*, *op. cit.*, p. 19-20.

³ Lu Xun, «Le journal d'un fou» *Œuvres choisies*, vol. I, *op. cit.*, p. 32-33.

⁴ Luxun, «Le journal d'un fou» *Cris*, *op. cit.*, p. 25-26.

⁵ Lu Xun, «Journal d'un fou» *Cris*, traduction de Sebastian Veg, *op. cit.*, p. 19.

intense entre les conservateurs et les réformateurs : le net contraste entre les deux modes de discours met en évidence l'opposition dans sa dimension idéologique.

Il est aisé de constater que les trois premiers traducteurs emploient un français moderne courant pour traduire le paragraphe en langue classique, cela sans doute pour se rapprocher des lecteurs français parmi lesquels les fins connaisseurs de l'évolution de la langue chinoise du début du XX^e siècle sont peu nombreux. Il s'ensuit que le décalage linguistique n'existe plus dans les textes traduits, même si au fond la contradiction des idées (la guérison du fou) est toujours perceptible. Une solution différente est adoptée par Sebastian Veg : pour sa part, il s'efforce de respecter le texte original et tente d'« en rendre la tonalité archaïque en employant un français aux tournures classiques¹ ». Étant donné que le prologue en langue classique est relativement indépendant, il résiste moins, par rapport à l'« intrication » des termes anciens évoquée plus tôt, à la traduction archaïsante. De ce fait, donner un caractère ancien au passage en langue classique n'est pas une idée vaine, à condition que la traduction ne soit pas inintelligible ou difficile à comprendre. Car il ne suffit pas d'être seulement « fidèle » à la lettre de l'original, le traducteur est censé être fidèle également au vouloir dire de celui-ci ainsi qu'« au destinataire de son temps et à la langue vers laquelle il traduit² ». Pour le lecteur contemporain du *Journal d'un fou* comme pour le lecteur d'aujourd'hui, l'écart entre les langues classique et parlée relève plutôt d'une question de registre (formel/ordinaire). La tentative de Sebastian Veg est fort louable dans la mesure où le traducteur fait remarquer le style recherché du prologue ; pourtant, tellement attaché à la forme archaïsante (on pourrait imaginer, à la lecture de la version de Sebastian Veg, un français non entièrement stabilisée du XVII^e siècle), le texte, certes construit avec virtuosité manque de naturel et induit un effet inexistant dans le texte chinois.

1.2 Le contraste langue classique/langue parlée et les effets humoristiques

L'usage de la langue classique peut produire des effets très différents : les termes classiques, comme nous l'avons démontré, peuvent être perçus comme ceux d'un registre soutenu ; mais il est courant dans les écrits de Lu Xun que le contraste des langues produise des effets humoristiques. William Lyell rappelle :

Lu Hsün's satirical use of the classical language creates a certain tone of jocular irreverence toward the verities of the past. Unfortunately, almost all of these colloquial-classical contrasts defy close rendering in translation, so that whoever reads the story in English misses the subtleties and rich aftertaste of Lu Hsün's prose³.

[L'usage satirique de la langue classique chez Lu Xun crée une certaine tonalité d'irrévérence facétieuse envers les vérités du passé. Malheureusement, presque tous les contrastes du « familier-classique » ne peuvent être rendus qu'approximativement dans la traduction, si bien

¹ Lu Xun, *Cris*, traduction de Sebastian Veg, *op. cit.*, p. 180.

² Amparo Albir, *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Érudition, collection « Traductologie », 1990, p. 173.

³ William A. Lyell, *Lu Hsün's Vision of Reality*, *op. cit.*, p. 300.

que celui qui lit le récit en anglais n'aperçoit ni les subtilités ni le riche arri ère-goût de la prose de Lu Xun.]

Malgré le défi évoqué par William Lyell, existe-il des moyens, pour conserver dans la traduction française les effets humoristiques engendrés par le contraste des langues ? Examinons l'exemple suivant. Dans *Maître Gao*, en décrivant le ton célemonieux des lettrés-professeurs de l'École Sagesse et Vertu, l'auteur raille leur hypocrisie et leur pédanterie. Wan Yaopu, le doyen chargé de l'enseignement, présente ainsi aux élèves le professeur Gao Ganting :

这位就是高老师，高尔础高老师，是有名的学者 [...] 斯人之出，诚吾中华文坛之幸也！
现在经何校长再三敦请，竟惠然肯来，到这里来教历史了。¹

Traduction de Jacques Meunier : Je vous présente le professeur Gao. Le professeur Gao Erchu est un lettré renommé. [...] **L'émergence d'un tel talent est sincèrement parlant un bonheur pour le monde littéraire de la Chine. Et voici que, sur les instances pressantes et rât éées de Madame la Directrice He, ce grand talent a finalement accepté de venir ici enseigner l'histoire**².

Traduction de Sebastian Veg : Ce monsieur est le professeur Gao, le professeur Gao Erchu, c'est un célèbre érudit [...] **L'apparition de ce princeps poetarum fait le bonheur de la scène littéraire de notre nation chinoise ! Aujourd'hui, après les invitations répétées de madame He, il nous a finalement fait la faveur d'accepter de venir dans notre école enseigner l'histoire**³.

Les tournures grandiloquentes de la présentation prêtent à rire. En vue de faire ressortir l'ironie du texte original, les deux traducteurs tentent, chacun à leurs façons, d'écrire en style pompeux. Dans la traduction de Jacques Meunier, le style maniéré se manifeste entre autres à travers le mot *dunqing* 敦请, rendu en « instances pressantes et rât éées ». Sebastian Veg fait davantage attention aux termes ampoulés : non seulement il emploie la locution recherchée « faire la faveur de » pour traduire *huiran* 惠然, mais accentue l'archaïsme de la tournure *siren zhichu, cheng wu zhonghua wentan zhi xing ye* 斯人之出，诚吾中华文坛之幸也 en utilisant l'expression latine « princeps poetarum », désignant étymologiquement le premier des orateurs ou des poètes. Le procédé d'archaïsation, dont l'objectif repose sur la reconstitution des effets ironiques du texte chinois, est un recours souvent utilisé par les traducteurs français. En ajoutant des mots anciens dans la traduction française, le traducteur souhaite que le lecteur ressente le décalage et l'ironie. À l'instar des expressions latines, l'usage de l'ancien français fonctionne aussi pour parodier le ton classique. L'exemple suivant est tiré de *La Chine silencieuse* :

我们要活过来，首先就须由青年们不再说孔子孟子和韩愈柳宗元们的话。时代不同，情形也两样，孔子时代的香港不这样，孔子口调的“香港论”是无从做起的，“吁嗟阔哉香港也”，不过是笑话。⁴

Traduction des E. L. E. : Nos jeunes doivent cesser de parler la langue de Confucius et de Mencius, de Han Yu et de Liu Zongyuan si nous voulons revenir à la vie. Notre époque est différente et les conditions ont changé Hongkong était autre du temps de Confucius et nous ne pouvons utiliser la langue du vieux sage pour écrire sur cette ville. Des phrases du genre

¹ Lu Xun, «Gao lao fuzi 高老夫子 »[Maître Gao], *LXQJ*, vol. VI, p. 203.

² Luxun, «Le professeur Gao », *Errances*, op. cit., p. 118.

³ Lu Xun, «Maître Gao », *Errances*, op. cit., p. 104.

⁴ Lu Xun, «Wusheng de Zhongguo 无声的中国 »[La Chine silencieuse], *LXQJ*, vol. 8, p. 43.

« **Hongkong, quelle grandeur que la tienne !** » sont simplement de la plaisanterie¹.

Traduction de Michelle Loi : Si nous voulons rester vivants, il faut que la jeunesse cesse de parler la langue de Confucius, de Mencius, de Han Yu ou Liu Zongyuan. A des époques différentes, des conditions différentes. La Hong Kong de Confucius n'était pas celle de maintenant. Imaginerait-on d'écrire des *Entretiens sur Hong Kong* à la manière de Confucius ? Imaginez le ridicule d'un « **Hong Kong, Hong Kong, ma douce, las ! las**² ! ».

Lorsque les traducteurs des E. L. E. restituent « la langue du vieux sage » par une expression soutenue, Michelle Loi préfère l'archaïser directement en recourant à la langue de la Renaissance : l'opposition criante entraîne un écart stylistique et l'ironie pourra être ressentie de la même façon par le lecteur français.

Ces exemples montrent que le recours aux termes archaïques dans les traductions risque de provoquer des effets cocasses. Par conséquent, il revient au traducteur de nuancer l'intention de l'auteur : s'il emploie, de manière naturelle, des termes classiques qui ont pour objectif un registre soutenu, l'archaïsation peut entraîner des résultats fâcheux ; au contraire, si l'auteur cherche à créer un effet humoristique ou ironique, il est même souhaitable d'intégrer l'ancien français voire le latin, car ce procédé éaudacieux peut produire des effets équivalents.

¹ Lu Xun, « La Chine silencieuse », *Œuvres choisies*, vol. II, *op. cit.*, p. 360.

² Luxun, « La Chine sans voix », *Pamphlets et libelles (1925-1936)*, *op. cit.*, p. 110.

2. Langue chinoise versus langue étrangère : reproduire l'hétérogénéité linguistique

Le phénomène de l'eupéanisation (*ouhua* 欧化), apparu timidement à la fin du XIX^e siècle¹, atteint son apogée à l'époque du 4 mai 1919. En effet, la Révolution littéraire est directement alimentée par le contact étroit avec l'étranger. L'eupéanisation est considérée comme l'aspect le plus important dans la réforme de la langue et de la littérature chinoises, elle est ainsi définie par Wang Li :

晚近之白话文，其文法多采自远西，其尤甚者，谓之欧化。²

[À partir de la fin de la dynastie des Qing, l'influence des grammaires de l'Extrême-Occident dans l'écriture en *baihua* est considérable ; l'adoption la plus radicale est appelée « l'eupéanisation ».]

Depuis, de nouveaux genres littéraires et de nouvelles techniques d'écriture sont accueillis avec enthousiasme en Chine ; des systèmes modernes de ponctuation et d'orthographe voient le jour au même moment. Selon Edward Gunn:

The innovations derived from foreign languages beginning in 1918 reached almost every category of linguistic analysis in terms of grammar, rhetorical invention, and sentence cohesion. [...] Most, if not all, the stylistic innovations from foreign languages appeared before the end of the 1920s. They were accompanied by the equally dramatic visual impact of new systems of punctuation, a variety of important orthographic innovations, and experimentation with horizontal, left-to-right printing³.

[Les innovations issues des langues étrangères ont débuté en 1918 et ont atteint presque toutes les catégories de l'analyse linguistique en matière de grammaire, d'inventions rhétoriques et de cohésion de la phrase. [...] La plupart des innovations stylistiques des langues étrangères, sinon toutes, sont apparues avant la fin des années 1920. Elles étaient accompagnées par l'impact visuel, tout aussi spectaculaire, de nouveaux systèmes de ponctuation, d'une variété importante d'innovations orthographiques et de l'expérimentation d'impression à l'horizontale, de gauche à droite.]

¹ Bien que Lin Shu tienne à rendre les romans étrangers dans la langue chinoise classique, l'influence de l'eupéanisation se manifeste déjà dans ses traductions, Qian Zhongshu en relève de nombreuses traces. Voir Qian Zhongshu, « Lin Shu de fanyi 林纾的翻译 » [Les traductions de Lin Shu], *op. cit.*, p. 95.

² Wang Li 王力, « Wenhua pingyi 文话平议 » [Discussions sur la langue littéraire], *Wang Li wenji 王力文集 [Œuvres complètes de Wang Li]*, Jinan, Shandong jiaoyu chubanshe, 1991, vol. XX, p. 8. Bien que la « japonisation » dans l'œuvre de Lu Xun soit aussi un sujet intéressant, nous ne nous en occupons pas dans la présente étude. Cela pour deux raisons : tout d'abord, la langue japonaise n'est pas à notre portée ; ensuite, la langue japonaise à laquelle les Chinois empruntent au début du XX^e siècle revêt elle-même un aspect « eupéanisé ». Fu Sinian 傅斯年, linguiste et dirigeant des étudiants du Mouvement du 4 mai, constate que « la langue et la littérature japonaises subissent une forte influence européenne. Puisque notre langue et notre littérature reçoivent maintenant l'influence japonaise, nous sommes donc également "eupéanisés" de manière indirecte » (日本の语言文章，很受欧化的影响。我们的说话作文，现在已经受了日本的影响，也可算得间接接受了欧化了。) Voir Fu Sinian, « Zhenyang zuo baihuawen 怎样做白话文 » [Comment écrire en *baihua* ?], *Fu Sinian quanji 傅斯年全集 [Œuvres complètes de Fu Sinian]*, vol. I, Changsha, Hunan jiaoyu chubanshe, 2003, p. 136.

³ Edward Gunn, *Rewriting Chinese. Style and Innovation in Twentieth-Century Chinese Prose*, Stanford, Stanford University Press, 1991, p. 39-40. Dans l'appendice de l'ouvrage, l'auteur fournit d'abondants exemples de l'eupéanisation, regroupés sous les titres "Euro-Japanese Features in Grammar and Rhetoric Prior to 1918"; "Euro-Japanese Features in Grammar and Rhetoric Since 1918". Voir « Appendix: Innovative Constructions of the Twentieth Century, Cataloged by Type, Date, and Source », p. 217-270.

L'euphémisation prend sa source dans la traduction des œuvres étrangères, et elle se manifeste vivement dans la création littéraire : bien des écrivains modernes y recourent en vue de nourrir la nouvelle langue littéraire. Les efforts de Lu Xun à cet égard sont considérables :

鲁迅在他的短篇小说中（以及在他的杂文中），就吸收了不少外来语，把不少外来的新的词汇和新的语法“据为己有”，使自己作品的语言更加丰富起来。¹

[Dans ses nouvelles (mais aussi ses essais), Lu Xun s'inspire beaucoup des langues étrangères, il s'approprie du nouveau vocabulaire et de nouvelles grammaires pour enrichir son propre langage littéraire.]

Nous nous interrogerons, sur le plan lexical, morphologique et syntaxique², sur les phénomènes et les effets de lecture de l'euphémisation dans les écrits de Lu Xun et nous nous intéresserons aux stratégies adoptées pour transmettre ces éléments hétérogènes dans la traduction française.

2.1 L'insertion des mots et des expressions étrangers dans le texte chinois

Dans les œuvres littéraires chinoises modernes abondent des alphabets latins, des expressions étrangères originales ou des mots d'emprunt. Dès lors, l'effet de lecture singulier sur le plan visuel et stylistique peut-il être restitué dans la traduction française ?

2.1.1 L'insertion des lettres latines

L'usage de l'alphabet latin, bien que controversé³, est monnaie courante chez les écrivains de la génération du 4 mai. Lu Xun s'en sert principalement pour les anthroponymes et toponymes⁴. Il constate que cela crée une sorte d'anonymat : utilisées pour nommer les personnages, ces lettres permettent de «mettre le lecteur dans l'incapacité de voir qui peut être ce personnage [...] Il est amené à penser que ce portrait pourrait être le sien, comme celui de chaque homme, et cela le fait réfléchir⁵ ». De même, les alphabets visent à occulter les noms de lieux :

Rares sont mes nouvelles où le cadre est nettement indiqué Presque tous les Chinois aiment défendre la ville où ils vivent et se moquer des autres endroits [...]. Je pensais à l'époque que si j'écrivais une histoire qui dénonce et parle d'événements se produisant en un endroit donné, les gens de ce district me voueraient une haine mortelle, tandis que ceux des autres districts considéreraient ces ennuis survenus ailleurs comme ne les concernant pas, aucun des groupes ne reliant l'histoire à lui-même, le premier grinçant des dents, le second demeurant

¹ Wang Shijing 王士菁, *Lu Xun chuanguo daolu chutan* 鲁迅创作道路初探 [*Réflexions initiales sur le chemin de la création littéraire de Lu Xun*], Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1981, p. 59.

² Sont exceptés de notre étude les néologismes et d'autres phénomènes euphémisés qui rentrent aujourd'hui dans le standard linguistique et sont d'usage courant en Chine (par exemple, la construction passive *bei* 被).

³ Voir Han Shishan 韩石山, «Liang Shiqiu yu "xin mousheng ti" zhi bian 梁实秋与“新某生体”之辩» [Liang Shiqiu et les polémiques sur «il y avait quelqu'un sur un mode nouveau »], *Xinwenxue shiliao* 新文学史料 [*Matériaux pour l'histoire de la Nouvelle Littérature*], n°2, 1998, p. 194-201.

⁴ Par exemple, dans les œuvres fictionnelles de Lu Xun, nous comptons quatre personnages dénommés par la lettre latine : Monsieur N dans *L'histoire des cheveux*, S le petit chien dans *Les lapins et le chat* ainsi que Ah Q et Petit D dans *La véritable histoire d'Ah Q*. Plusieurs endroits sont remplacés par des lettres alphabétiques : les villes S, N, K, l'auberge S, la porte S et aussi l'endroit où habite « la famille heureuse » : la ville A.

⁵ Lu Xun, «Réponse au rédacteur en chef de *Théâtre* », *Œuvres choisies*, vol. IV, op. cit., p. 136.

imperturbable. Alors, le récit perdait non seulement tout son sens et toute son efficacité mais d'inutiles complications pourraient même surgir, qui entraîneraient chacun dans des querelles ridicules¹.

Placées parmi les idéogrammes, les lettres latines génèrent un écart linguistique flagrant : non seulement elles produisent un « exotisme » occidental, mais l'usage des lettres étrangères affiche son parti pris : l'occidentalisation. Les transposer telles quelles dans la langue d'arrivée (une langue alphabétique) fait perdre l'effet d'étrangeté présent dans le texte original aussi bien que l'intention idéologique de l'auteur. Malheureusement, il semble que c'est le seul et unique procédé qu'adoptent les traducteurs pour transposer les anthroponymes.

Or, quand il s'agit des toponymes, la transposition de la lettre qui est, en règle générale, l'initiale du lieu, est souvent accompagnée d'une note révélant le véritable nom de l'endroit. Prenons la lettre S par exemple. Elle désigne souvent Shaoxing, la ville natale de l'auteur. Cela est affirmé par Zhou Zuoren :

S 城，这不但是“绍兴”二字威妥玛式拼音的头字，根据著者常用的 S 会馆的例子，这意思是很明了的。²

[S est non seulement l'initiale de la ville de Shaoxing selon le Wade-Giles, mais d'après l'exemple « l'auberge S » que l'auteur utilise très souvent, le sens est bien clair.]

À part l'« auberge S » dans *Préface à Cris*, nous repérons la ville S dans d'autres nouvelles (*Le solitaire*, *Dans une taverne*, *La maladie de mon père* et *Faits divers*). Tous les traducteurs indiquent dans une note que la lettre S désigne la ville de Shaoxing. Exception faite pour « la porte S » dans *Une petite affaire* :

一路几乎遇不见人，好不容易才雇定了一辆人力车，叫他拉到 S 门去。³

Traduction de Sebastian Veg : Je n'y rencontrai quasiment personne et c'est seulement à grande-peine que je parvins à louer un pousse, et demandai au tireur de m'emmener à la **porte S**⁴.

La porte S renvoie à la porte Xuanwu⁵ (宣武门, appelée plus populairement la porte Shunzhi 顺治门, d'où l'initiale S). Cependant, aucune note n'est fournie dans les trois traductions existantes (celle des E. L. E, de Michelle Loi et de Sebastian Veg), sans doute parce que les traducteurs ignorent ce fait, d'autant plus qu'aucune des éditions chinoises des œuvres de Lu Xun auxquelles les traducteurs se réfèrent ne le mentionnent.

Même la simple transposition n'est pas sans poser problème, en raison notamment des différents systèmes de transcription que nous avons déjà évoqués. Voici un exemple tiré de la *Préface aux Cris* où l'auteur fait appel aux « N » et « K » pour désigner l'Institut des Études Navales du Jiangnan dans la ville de Nanjing :

¹ *Id.*, p. 135.

² Zhou Zuoren, *Lu Xun xiaoshuo li de renwu* 鲁迅小说里的人物 [Les personnages dans les nouvelles de Lu Xun], *op. cit.*, p. 203.

³ Lu Xun, « Yijian xiaoshi 一件小事 » [Une petite affaire], *LXQJ*, vol. III, p. 241.

⁴ Lu Xun, « Une petite affaire », *Cris*, *op. cit.*, p. 57.

⁵ Zhou Zuoren, *Lu Xun xiaoshuo li de renwu* 鲁迅小说里的人物 [Les personnages dans les nouvelles de Lu Xun], *op. cit.*, p. 39.

我要到 N 进 K 学堂去了……¹

Traduction des E. L. E. : Je voulais aller à l'école J. à N².*

*L'Ecole navale Jiangnan à Nanjing.

Traduction de Michelle Loi : Si je voulais aller à N. à l'Académie de K³. [...]*

*N. Nanjing (Nankin). L'Académie de K. : l'Institut des études navales du Jiangnan (Sud du fleuve, «Kiangnan» dans la transcription de l'époque).

Traduction de Sebastian Veg : Ma décision de partir à N pour suivre les cours de l'école moderne de K⁴* [...]

*[...] Lu Xun fait ici allusion à l'académie navale du Jiangnan (Kiangnan en transcription d'époque, d'où l'initiale K), située à Nankin (N).

Dans les trois traductions, les alphabets latins sont transposés et assortis d'une note informative. Curieusement, dans la version des E. L. E., le «K» est remplacé par le «J». Ce détail mérite d'être étudié: il illustre d'une part l'évolution de la romanisation des caractères chinois et, de l'autre, la prise en considération du facteur géopolitique dans le choix de traduction. Les initiales N et K proviennent de «Nanking» et de «Kiangnan⁵», transcription selon le système de *pinyin* postal (*youzhengshi pinyin* 邮政式拼音), entré en vigueur en 1906 à l'issue de la Conférence mixte des Postes impériales à Shanghai et mis en usage principalement pour les toponymes sur les lettres et les timbres. Après la fondation de la RPC, le *hanyu pinyin* s'impose, visant à supplanter les anciens systèmes de transcription des caractères chinois. De ce fait, les traducteurs des E. L. E., bravant le texte original, tiennent à remplacer la lettre «K» par «J», l'initiale de «Jiangnan» selon le nouveau système de *pinyin*, tandis que les traducteurs français respectent volontiers le texte source avec les mêmes lettres N et K⁶. Au premier regard, l'intervention audacieuse des traducteurs des E. L. E. consiste à éviter les explications sur les différents systèmes de romanisation; mais au fond, elle reflète sans doute le refus, dans la mesure du possible, du système ancien imposé par les «impérialistes». Cette brève étude sur la transposition des lettres nous prouve encore une fois que la traduction est plus qu'une opération linguistique et que s'y mêlent aussi des éléments sociopolitiques.

2.1.2 L'insertion des mots et expressions étrangers

Hormis les lettres latines, l'œuvre de Lu Xun est parsemée de mots et d'expressions occidentaux sous forme originale (dont la plupart sont anglais et allemands), comme c'est le cas chez bien d'autres écrivains chinois modernes. Cela produit deux effets: l'incongruité visant l'ironie ou l'humour, et l'étrangeté qui donne une touche d'exotisme à l'œuvre. Examinons deux exemples :

¹ Lu Xun, «*Nahan zixu* 《呐喊》自序» [Préface aux *Cris*], *LXQJ*, vol. IV, p. 649.

² Lu Xun, «Préface à "Le Cri"», *Œuvres choisies*, vol. I, *op. cit.*, p. 26.

³ Luxun, «Préface de Lu Xun», *Cris*, *op. cit.*, p. 14.

⁴ Lu Xun, «Préface de l'auteur», *Cris*, *op. cit.*, p. 13-14.

⁵ Selon le système postal, Shaoxing est transcrit en «Shao-hsing» ou «Shaohing». Dans les deux cas, l'initiale demeure la lettre «s».

⁶ Il est à noter que c'est selon le Système de l'École française d'Extrême-Orient (EFEO) que Michelle Loi et Sebastian Veg transcrivent «Nankin» et «Kiangnan», mais les initiales restent tout de même «N» et «K».

什么无产阶级呀，**Proletariat** 呀那些事，就像不过在什么地方刮风。[...] 现在西洋人也一样，嘴里虽然说着 **Democracy** 呀，什么什么呀，而却被魅于支那人费六千年而建筑起来的生活的美。¹

Traduction des E. L. E. : Les sujets du genre **prolétariat** paraissaient aussi immatériels que la brise fugace. [...] Il en est de même maintenant avec les Occidentaux ; quoiqu'ils parlent de «**démocratie** » et de tout ce qui s'ensuit, eux aussi sont ensorcelés par le mode de vie chinois, qu'il fallut plus de six mille ans pour bâtir².

Traduction de Joël Bellassen : Des sujets tels que le prolétariat, ah ! *that proletariat**, semblaient aussi légers que la brise passagère. [...] Il en est de même aujourd'hui avec les Occidentaux : bien qu'ils parlent de *democracy**, de ceci, de cela, ils ont été envoûtés par la qualité du style de vie chinois, que les Chinois ont mis six mille ans à façonner³.

*En anglais dans le texte.

总而言之：我将不能常到百草园了。**Ade**，我的蟋蟀们！**Ade**，我的覆盆子们和木莲们⁴

Traduction des E. L. E. : En tous cas, je n'aurais plus la possibilité d'aller aussi souvent dans le Jardin aux Cent plantes. **Adieu**, grillons ! **Adieu**, framboises et figuiers grimpants⁵ !

Traduction de François Jullien : N'importe, je ne pouvais plus aller si souvent dans le Jardin des cent plantes. «**Ade** »* mes grillons ! Mes framboises et mes figuiers grimpants, «**ade**⁶ » !*

*En allemand dans le texte.

Les mots anglais du premier exemple donnent un ton satirique à l'original ; au contraire, les mots allemands dans le deuxième exemple habillent le texte d'une touche exotique. Il faut avouer que la situation s'avère beaucoup moins difficile dans la traduction française que dans les traductions anglaise et allemande, puisque les mots étrangers dans l'original demeurent « étrangers » dans la langue française. Joël Bellassen et François Jullien conservent «proletariat », «democracy » et «Ade » mais expliquent que les mots existent sous forme étrangère dans le texte chinois. De plus, en recourant à l'italique et aux guillemets, les deux traducteurs tentent de mettre en relief l'étrangeté dans le texte d'arrivée. En effet, même dans la pratique de traduction en général, les guillemets et l'italique sont des techniques clés pour mettre en valeur certains mots et souligner la variété linguistique. Contrairement aux traducteurs français, ceux des E. L. E. optent pour ce que l'on peut qualifier de « francisation ». Cette stratégie n'est pas sans conséquences. La traduction francisante qui privilégie le sens normalise l'hétéroglossie du texte original et donc réduit les effets esthétique et stylistique. Ainsi, à propos de la traduction des E. L. E., Sebastian Veg estime non sans justesse qu'elle « se caractérise par une certaine fidélité au sens global du texte, [...mais] efface cependant souvent le détail lexical ou grammatical⁷ ».

¹ Lu Xun, «Dengxia manbi 灯下漫笔 »[Sous la lampe, au fil de la plume], *LXQJ*, vol. VI, p. 195.

² Lu Xun, «Notes prises sous la lampe » *Œuvres choisies*, vol. II, *op. cit.*, p. 162.

³ Luxun, «Sous la lampe, au fil de la plume » *La tombe*, *op. cit.*, p. 252.

⁴ Lu Xun, «Cong baicao yuan dao sanwei shuwu 从百草园到三味书屋 »[Du jardin des cent plantes au Cabinet des trois inspirations], *LXQJ*, vol. VII, p. 269.

⁵ Lu Xun, «De cent plantes et de trois senteurs » *Œuvres choisies*, vol. I, *op. cit.*, p. 425.

⁶ Luxun, «Du jardin des cent plantes au Cabinet des trois inspirations » *Fleurs du matin cueillies le soir*, *op. cit.*, p. 106.

⁷ Sebastian Veg, «Note sur l'édition » Lu Xun, *Errances*, *op. cit.*, p. 7.

2.1.3 L'insertion des mots d'emprunt : la r étrotraduction

À l'époque moderne, avec l'introduction frénétique de nouvelles idées occidentales et via la traduction, les mots étrangers foisonnent en Chine. Jean François Billeter s'aperçoit de cette abondance sans précédents : « [l]a plus grande partie des termes utilisés aujourd'hui en matière économique, sociale, politique, en philosophie et dans les sciences humaines sont des néologismes calqués sur des termes européens¹ ». Cela explique en grande partie que le parcours de la *modernisation* de la Chine est identifié de manière générale à l'*occidentalisation* du pays. Dans la même veine, les écrivains modernes, notamment les pionniers de la Révolution littéraire, sont tous des créateurs passionnés de « néologismes calqués ». Dans les œuvres de Lu Xun comme dans celles de ses contemporains, les mots d'emprunt d'origine étrangère apparaissent sous différentes formes.

D'abord, la transcription purement phonétique (yinyi 音译) vise à décomposer les mots étrangers en syllabes non signifiantes pour ensuite les transcrire avec les caractères chinois ayant des prononciations similaires. Ce procédé remonte à la traduction des textes bouddhiques, il est également privilégié au début de l'introduction des littératures étrangères au XX^e siècle, et ce pour plusieurs raisons. On recourt au phonétisme quand on est impatient de « s'approprier » les nouveautés qui n'ont pas d'équivalent dans la langue et la culture chinoises. Ce procédé vaut aussi pour des mots et concepts difficiles à interpréter, des objets ou instruments étrangers ou pour des noms propres. Enfin, dans leur souhait d'apprendre auprès de l'Occident, les écrivains produisent parfois des calques phonétiques afin de prendre tout simplement parti pour l'euphémisation. Dans un premier temps, la transcription purement phonétique est très populaire car assez commode, mais son développement sera grandement ralenti par ses défauts inductibles puisque « les Chinois répugnent à employer des caractères vidés de leur sens² ». Par exemple, le mot « inspiration » est transcrit en « yan shi pi li chun 烟士披离纯³ », une combinaison de caractères visant seulement à reproduire le son original du mot anglais. Pourtant, sachant parfaitement qu'il ne s'agit que de calque phonétique, on ne peut s'empêcher de prendre en compte le sens de chaque caractère puisque l'écriture chinoise est de nature symbolique et très souvent polysémique. « Yan shi pi li chun 烟士披离纯 » signifie mot à mot : « fumée (ou brume, tabac, etc.)/soldat (ou lettré, savant, etc.)/jeter ou porter aux épaules/quitter (ou se séparer, sans, s'éloigner de, etc.)/pur ». L'émergence du sens en lisant le mot risque de perturber le bon fonctionnement du calque phonétique.

¹ Jean-François Billeter, *Chine trois fois muette : essai sur l'histoire contemporaine et la Chine ; suivi de Bref essai sur l'histoire chinoise d'après Spinoza*, Paris, Allia, 2000, p. 78. À ce sujet, Liu He 刘禾 propose une longue liste des mots chinois issus de la traduction, voir Lydia H. Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China 1900-1937*, California, Stanford University Press, 1995, p. 265-378.

² Viviane Alleton, *L'Écriture chinoise*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 2002, p. 59.

³ Lu Xun, « Tuiji jiren 推己及人 » [Je me mets à leur place], *LXQJ*, vol. XVI, p. 159.

En général, une fois que la signification du mot étranger a été majoritairement connue, la transcription phonétique cède la place à la traduction sémantique. À ce sujet, Wang Li constate :

意译是正常的办法，音译只是变通的办法，如果滥用音译，也就是滥用外来词，因为那样是表示汉语词汇贫乏到不能从基本词汇的基础上构成新词。¹

[La traduction sémantique est la méthode normale, la transcription phonétique n'est qu'un expédient. Si on s'appuie trop sur la transcription du son, on abuse des emprunts étrangers, cela fait croire que la langue chinoise est trop pauvre et incomplète pour pouvoir produire de nouveaux mots à partir de son vocabulaire de base.]

La traduction sémantique entend dégager le sens du mot étranger pour le transcrire avec des caractères chinois. Le mot étranger transcrit sémantiquement « constitue un tout fonctionnel, dans lequel chaque caractère conserve cependant ses connotations. Les mots composés ou ceux dont l'étymologie est transparente dans la langue² constituent un cas particulier dans lequel la transposition se fait plus facilement³ ». Ainsi, les mots étrangers transcrits de manière sémantique sont plus susceptibles d'être naturalisés et de s'intégrer à la langue chinoise. Pourtant, la traduction sémantique a aussi son inconvénient : sur le plan phonétique, les néologismes calqués ne rappellent plus les mots étrangers.

Compte tenu des avantages et des inconvénients des deux procédés « purs », dans la pratique, on recourt très souvent aux solutions mixtes en choisissant des caractères censés reproduire le sens en conservant du moins partiellement le son du mot étranger. En effet, les exemples des procédés hybrides sont beaucoup plus abondants et fort appréciés. Citons-en deux apparus dans l'œuvre de Lu Xun : le mot anglais « humour » est transcrit en « youmo 幽默⁴ » par Lin Yutang, écrivain contemporain de Lu Xun. Le son original est joliment reproduit. En outre, le terme, emprunté aux *Chants de Chu*, signifie littéralement « détourné et silencieux », ce qui permet de rendre plus ou moins bien le sens : ne sont-ce pas souvent des qualités de l'humour de savoir faire preuve d'« esprit de détour » et de faire de l'effet après un temps de réflexion silencieuse ? Un autre exemple très connu est la transposition de « vitamine » en « weitaminy 维他命⁵ » (entretenir/il/vie), mot adéquat à la fois au sens et au son.

Rares sont les néologismes calqués sur les termes européens qui se fixent immédiatement. Il est fréquent que plusieurs variantes existent simultanément avant que le nouveau terme entre dans l'usage chinois. Citons un exemple tiré de *L'aperçu de la littérature et de l'art à Shanghai* :

¹ Wang Li, « Lun hanzu biao zhun yu 论汉族标准语 » [Du chinois standard], *Wang Li wenji 王力文集 [Œuvres complètes de Wang Li]*, vol. XX, op. cit., p. 70.

² Les mots composés sont obtenus en traduisant chaque composant du mot étranger original, par exemple, « penclub » est traduit par « bihui 笔会 » (pen+club). Lu Xun l'utilise dans « Kan Xiao he "kan Xiao de renmen" ji 看萧和“看萧的人们”记 » [Voir Bernard Shaw et « ceux qui voient Bernard Shaw »], *LXQJ*, vol. XV, p. 95. Les mots dont l'étymologie est transparente dans la langue désignent les mots d'origine chinoise que l'on emprunte en transformant le sens pour traduire les mots étrangers, par exemple, « humanity » est traduit par « rendao 人道 » [voie humaine, mot à mot : être humain+la voie], concept philosophique dans le *Livre de mutations*. Voir Lydia H. Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China 1900-1937*, op. cit., p. 319-320.

³ Viviane Alleton, *L'Écriture chinoise*, op. cit., 2002, p. 59.

⁴ Par exemple, Lu Xun utilise ce mot d'emprunt dans « Cong fengci dao youmo 从讽刺到幽默 » [De l'ironie à l'humour], *LXQJ*, vol. XV, p. 66.

⁵ Par exemple, Lu Xun utilise ce mot dans « Lishui 理水 » [D'êgè dompté], *LXQJ*, vol. XIX, p. 427.

不过毕亚兹莱画的人物却瘦瘦的，那是因为他是颓废派（Decadence）的缘故。¹

Traduction des E. L. E. : Les silhouettes de Beardsley sont grêles, parce qu'il appartenait à l'école décadente².

Plusieurs traductions coexistent dans les années 1920 où la Décadence — l'esprit fin-de-siècle — vient d'être connue en Chine : *tuitang* 颓唐 [langoureux], *tuifei* 颓废 [d'évassé d'émprimé] et *tuibai* 颓败 [délabré]. Ces trois termes, tous d'origine chinoise, sont empruntés ici pour transposer la « Décadence ». En reproduisant plus ou moins le sens du mot étranger, les trois termes jouent aussi sur le son : il est clair que le caractère *tui* 颓 est employé ici pour imiter le son de la première syllabe «de » et le *tang* 唐 du premier terme pour rendre la syllabe «den ». Xu Zhimo 徐志摩, poète et traducteur de Baudelaire, s'attache plus à l'aspect phonétique et le transcrit en *tui jia tang* 颓加荡³ [mot à mot : d'émprimé plus/libertin]. Finalement, le terme *tuifei* 颓废 est généralement accepté comme la transposition de « Décadence », et est utilisé par Lu Xun dans la phrase citée plus haut. Notons que par souci de clarté l'auteur met entre parenthèses le mot étranger original, afin d'éviter l'éventuelle incompréhension provoquée par le néologisme. Avec le temps, ce néologisme est naturalisé et n'est plus perçu comme un emprunt. De ce fait, il suffit aux traducteurs de le retranscrire en langue française, comme le font les traducteurs des E. L. E. dans l'exemple cité.

La « r-étraduction » est un procédé spontané et approprié en cas de lexicalisation de mots d'emprunts d'origine occidentale ; pourtant, elle a des inconvénients quand il s'agit de mots d'emprunt qui, majoritairement calques phonétiques, ne sont pas intégrables par la langue chinoise et n'ont pas été acceptés par le public. Praticien de la traduction forcée, Lu Xun plaide en faveur de la transcription phonétique à plusieurs reprises. Par exemple, dans *La transcription phonétique incompréhensible*, il écrit :

凡有旧来音译的名目：靴、狮子、葡萄、萝卜、佛、伊犁等都毫不为奇的使用，而独对于几个新译字来作怪；若是明知的，便可笑；倘不，更可怜。⁴

[Tous les termes transcrits phonétiquement dans les temps anciens, tels que *xue* 靴 [les bottes], *shizi* 狮子 [le lion], *putao* 葡萄 [les raisins], *luobo* 萝卜 [navet], *fo* 佛 [bouddha], *Yili* 伊犁 [Ili]... sont employés sans provoquer d'étonnement, mais on rejette seulement quelques nouveaux calques phonétiques. C'est ridicule si l'on est bien informé de cette situation ; sinon, c'est pitoyable.]

Il est fréquent que de nombreux calques phonétiques utilisés par l'écrivain soient tombés en désuétude depuis bien longtemps⁵. Les lecteurs chinois actuels ont parfois besoin des notes

¹ Lu Xun, « Shanghai wenyi zhi yipie 上海文艺之一瞥 » [Aperçu sur l'art et la littérature à Shanghai], *LXQJ*, vol. XIII, p. 73.

² Lu Xun, « L'aperçu de la littérature et de l'art à Shanghai », *Œuvres choisies*, vol. III, *op. cit.*, p. 122.

³ Leo Lee Ou-fan, *Shanghai modeng — yizhong xin dushi wenhua zai zhongguo* 上海摩登——一种新都市文化在中国 [Shanghai Modern : The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945], traduit de l'anglais par Mao Jian, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2001, p. 252.

⁴ Lu Xun, « Budong de yinyi (1) 不懂的音译 (一) » [La transcription phonétique incompréhensible (1)], *LXQJ*, vol. IV, p. 626.

⁵ Voici quelques exemples tirés des œuvres de Lu Xun :

explicatives pour les comprendre. Les traducteurs, quant à eux, sont obligés de s'appuyer sur des éditions chinoises annotées pour les reconstruire. L'identification des calques phonétiques n'est que la première étape. Dans la pratique de traduction, les traducteurs sont confrontés à un double écart : un écart textuel, lié à l'insertion de mots étrangers parmi les mots chinois, et un écart historique entre l'époque de Lu Xun et l'époque actuelle. Dans *Le Journal d'un fou*, Lu Xun évoque un animal féroce :

记得什么书上说，有一种东西，叫“海乙那”的，眼光和样子都很难看。¹

Traduction de Martine Vallette-Hémery : Je me souviens avoir lu quelque part qu'il existe une chose appelée « **hyaena** » à l'aspect et au regard repoussants².

* Transcription phonétique du latin ; il existe un mot chinois courant pour désigner l'hyène.

Traduction de Michelle Loi : J'ai lu dans un livre qu'il existe une bête immonde appelée « **hyène** » dont le regard et l'aspect sont terrifiants³.

* En transcription latine dans le texte, quoique le chinois ait un mot pour désigner cet animal, considéré communément comme une sorte de loup.

Traduction des E. L. E. : Je me souviens avoir lu quelque chose au sujet d'un animal hideux, au regard affreux, appelé « **hyoena** »⁴.

Traduction de Sebastian Veg : Je me rappelle avoir lu dans un livre qu'il y a un animal appelé **hyena***, dont les yeux et l'aspect sont d'une grande laideur⁵.

* Lu Xun translittère le mot anglais en utilisant trois caractères phonétiques *hai yi na* (alors qu'un mot chinois existe).

La source à laquelle Lu Xun puise les connaissances sur cet animal n'est pas certaine. Martine Vallette-Hémery et Michelle Loi l'identifient comme un mot latin alors que pour Sebastian Veg, c'est un mot anglais. Cependant, il est fort probable que l'auteur l'apprend dans *Kunyu tushuo* 坤輿图说 [Explication illustrée du monde], rédigé en 1674 par le père Ferdinand Verbiest 南怀仁 (1623-1688) qui présente dans ce même livre toute une série d'animaux exotiques dont la hyène, qu'il traduit phonétiquement, sans doute du mot latin « *hyaena* », en « *yi ye na* 意夜纳 » :

利未亚州有兽，名意夜纳，形、色皆如大狼，目睛能变各色。夜间学人声音，唤诱人而啖之。⁶

Mots étrangers originaux	Transcription phonétique (d'usage)	Traduction sémantique (en usage)
Democracy (anglais)	<i>De mo ke la xi</i> 德谟克拉西	民主
Fair play (anglais)	<i>Fei e po lai</i> 费厄泼赖	光明正大的比赛
Bourgeoisie (français)	<i>Bu er qiao ya</i> 布尔乔亚	资产阶级
Sentimental (anglais)	<i>Shen di men tuo er</i> 生的门脱儿	伤感情调
Inspiration (anglais)	<i>Yan shi pi li chun</i> 烟士披离纯	灵感
Aufheben (allemand)	<i>Ao fu he bian</i> 奥伏赫变	除掉，扬弃

Bien sûr, un certain nombre de mots étrangers transcrits phonétiquement sont toujours en usage, tels que *kafei* 咖啡 [cafɛ], *shafa* 沙发 [sofa], etc.

¹ Lu Xun, « Kuangren riji 狂人日记 » [Journal d'un fou], *op. cit.*, p. 24.

² Lu Xun, « Le journal d'un fou », in Lu Xun et al., *Treize récits chinois 1918-1949*, *op. cit.*, p. 27.

³ Luxun, « Le journal d'un fou », *Cris*, *op. cit.*, p. 35.

⁴ Lu Xun, « Le journal d'un fou », *Œuvres choisies*, vol. I, *op. cit.*, p. 40. La retranscription « *hyoena* » [qui doit être « *hyaena* »] n'est pas correctement orthographiée, cette coquille typographique embarrassera sans doute les lecteurs français.

⁵ Lu Xun, « Journal d'un fou », *Cris*, *op. cit.*, p. 25.

⁶ Nan Huai ren 南怀仁, *Kunyu tushuo* 坤輿图说 [Explication illustrée du monde], Beijing, Zhonghua shuju, 1985, p. 194. Cet ouvrage se trouve sur la liste du *Shumu dawen* 书目答问 [Questions et réponses sur les livres] de Zhang

[Sur le continent africain vivent des animaux appelés «*yi ye na* », dont l'aspect ressemble aux grands loups. Leurs yeux peuvent changer de couleur. Dans la nuit, ils imitent la voix des hommes, les séduisent et les avalent.]

Ni la traduction phonétique de Ferdinand Verbiest ni celle proposée par Lu Xun n'est d'usage courant, elle est remplacée actuellement par le mot *liegou* 獵狗 [littéralement chien avec crins]. Dans les notes, tous les traducteurs français mentionnent l'existence d'« un mot chinois courant », mais négligent le décalage temporel : le fait que ce mot *liegou* n'était pas encore employé, ou en tout cas pas stabilisé à l'époque du tout texte original, n'est pas expliqué. Dans le texte source, la traduction phonétique provoque un effet exotique chez le lecteur chinois d'aujourd'hui, il ne saurait saisir le sens du mot sans explication supplémentaire. Il incombe aux traducteurs de conserver cet écart linguistique (phrase en chinois vs mot latin transcrit). En effet, à part Michelle Loi qui adopte directement l'équivalent français, les autres traducteurs français transcrivent le *hai yi na* en latin ou en anglais, dans l'intention de reproduire l'effet d'étrangeté dans le texte d'arrivée. Sebastian Veg recourt, de surcroît, à l'italique pour caractériser le mot comme étranger. Cependant, l'écart entre les langues occidentales n'est pas aussi sensible que dans l'original. C'est sans doute pour cela que les traducteurs, sauf ceux des E. L. E., tentent de compenser la perte en ajoutant une note explicative.

L'usage des calques phonétiques des mots et expressions étrangers dans les œuvres de Lu Xun a souvent pour l'objectif de provoquer des effets comiques. Voici un extrait du *Déuge dompté* Le déuge ravage tout le pays : d'une part, Yu le Grand travaille dur pour réguler le cours des fleuves en vue de réduire les méfaits des inondations ; de l'autre, les savants qui déclarent que Yu le Grand n'est qu'un reptile, sont mis à l'abri sur le Mont de la Culture et la nourriture leur est apportée par des véhicules volants. Au moment de la distribution des vivres, on surprend quelques salutations des savants : *Gu mao lin* 古貌林 !, *Hao du you tu* 好杜有图 ! Évidemment, les « savants » s'adressent aux véhicules volants en anglais. L'auteur ridiculise leur allure obséquieuse et transpose les anglicismes de manière maladroite. Tandis que Li Zhihua et les traducteurs des E. L. E. adoptent les expressions anglaises originales « Good morning » et « How do you do », Alexis Brossollet crée de faux anglicismes « Goude morninge » et « Hao dou you tou » pour mieux faire ressortir l'ironie dans le texte original.

Ainsi, les stratégies de traduction varient selon les formes sous lesquelles sont présentés les mots et expressions étrangers. Les traducteurs français s'efforcent de restituer l'hétérogénéité des langues bien qu'il soit difficile voire impossible de reproduire le même écart linguistique. En revanche, les traducteurs des E. L. E. recourent souvent à l'homogénéisation des langues en « nivelant » les différences existantes dans les œuvres originales. Cette tendance semble révéler leur projet traductif : ayant pour objectif de transmettre correctement le sens global du texte, ils se soucient peu des détails qu'ils considèrent sans grande conséquence.

Zhidong 张之洞, que Lu Xun recommande aux jeunes qui veulent lire quelques livres anciens. Voir Lu Xun, « Dushu zatan 读书杂谈 » [Propos divers sur la lecture], *LXQJ*, vol. VIII, p. 375.

2.2 L'influence de la grammaire occidentale sur le langage luxunien

Les expérimentations langagières de Lu Xun ne se bornent pas à introduire de nouveaux vocables, elles touchent même la structure intrinsèque de la langue chinoise en recourant à la grammaire des langues occidentales. Praticien de la « traduction forcée », Lu Xun propose, même dans les traductions destinées aux lecteurs populaires, d'« ajouter de temps à autre de nouveaux mots et des nouvelles grammaires¹ » ; car ceux qui seront acceptés s'intégreront généralement à la langue chinoise. Pour Lu Xun, l'euphémisation ne va pas à l'encontre de la langue populaire. C'est pourquoi dans une lettre à Cao Juren, il écrit :

Tout ce que nous pouvons réaliser actuellement, c'est [...] tout faire pour rendre le « baihua » facile afin d'accroître le nombre de ceux qui le comprennent, mais sans cesser de soutenir une langue affinée, dite « occidentalisation », parce que si on veut parler une langue affinée, la grammaire originelle du chinois est insuffisante. Or la langue des masses chinoises ne doit absolument pas rester floue à jamais. Par exemple, ce que combattent les adversaires de l'occidentalisation, sous ce terme d'occidentalisation, ce n'est certes pas un mot qui a existé en chinois : il y a des occasions où de nouvelles structures grammaticales ne peuvent pas ne pas être employées².

Selon Lu Xun, l'introduction de la grammaire euphémisée dans la langue parlée chinoise n'est pas liée au goût du « bizarre », mais à la nécessité de clarté de précision et d'exactitude de l'écriture. En effet, elle donne de nombreux résultats intéressants : sur le plan morphologique, on peut relever, par exemple, l'élargissement de l'usage des prépositions et des conjonctions, la diversification des particules structurales, l'apparition des mots dérivés, etc. ; sur le plan syntaxique, la multiplication des sujets, des copules et des corrélatifs, l'utilisation des parenthèses, le développement des phrases passives et inversées, etc. Dans *La Grammaire chinoise moderne*, Wang Li établit un recensement détaillé des nouvelles structures inventées sous l'influence des grammaires occidentales et entièrement adoptées par la langue chinoise³. Cependant, forcer un rapprochement entre le chinois, une langue isolante et parataxique, et des langues flexibles et hypotaxiques (en l'occurrence, l'anglais, le français et l'allemand) est loin d'être une tâche facile et a inévitablement des conséquences négatives.

Sans renier les « effets secondaires » de l'euphémisation, Lu Xun estime que les traducteurs et les écrivains se doivent d'« introduire autant que possible les grammaires occidentales : les éléments utiles seront digérés et assimilés par la langue chinoise et les résidus n'ont qu'à être rejetés dans les œuvres du passé⁴ ». Cette constatation n'est pas sans rappeler le fait que l'auteur considère son écriture comme « une forme intermédiaire », un maillon de la chaîne de l'histoire qui ne manque pas d'apporter un témoignage de l'évolution de la langue

¹ Lu Xun, « Guanyu fanyi de tongxin 关于翻译的通信 » [Correspondance sur la traduction], *LXQJ*, vol. XIII, p. 395 : 时常加些新的字眼, 新的语法在里面.

² Luxun, « Réponse à M. Cao Juren » *Sur la langue et l'écriture chinoises*, op. cit., p. 24.

³ Wang Li, *Zhongguo xiandai yufa 中国现代语法 [La grammaire chinoise moderne]*, op. cit., p. 334-373, chapitre 6, « Ouhua yufa 欧化语法 » [La grammaire euphémisée].

⁴ Lu Xun, « Guanyu fanyi de tongxin 关于翻译的通信 » [Correspondance sur la traduction], op. cit., p. 395 : 一面尽量的输入, 一面尽量的消化, 吸收, 可用的传下去了, 渣滓就听他剩落在过去里。

chinoise. En voici seulement un exemple sur le plan morphologique : dans le chinois classique, on ne distingue pas le genre des pronoms personnels ; il faut attendre le XIX^e siècle pour que l'on commence, au cours de la traduction des œuvres occidentales, à différencier le pronom féminin à la troisième personne de celui du masculin. Dans *A Grammar of the English Language* publié en 1823, Robert Morrison, un missionnaire écossais, traduit «he » en *ta* 他 mais est obligé de traduire «she » en «指女人之他字 » [le caractère qui fonctionne comme 他 mais désignant la femme¹]. Un demi-siècle plus tard, Guo Zansheng 郭贊生 emprunte, pour traduire «she² », le caractère *yi* 伊 qui sert de pronom à la troisième personne dans la langue classique et existe, aujourd'hui encore, dans les dialectes Wu et Min (吴语、闽语). Le besoin de créer un caractère propre pour le pronom personnel féminin se fait d'autant plus sentir que l'émancipation des femmes dans le Mouvement pour la Nouvelle Culture prend de l'ampleur. C'est alors que le caractère *ta* 她³, inventé par Liu Bannong 刘半农, s'est répandu rapidement, et est cité par Lydia H. Liu comme «l'un des néologismes les plus fascinants inventés à cette époque⁴ ». Dans *À la mémoire de Liu Bannong*, Lu Xun évoque la grande importance de cette traduction-invention :

La création des caractères chinois pour «elle » et «ce », ce fut son œuvre. Aujourd'hui certes, ces choses semblent banales ; mais c'était il y a plus de dix ans ; si vous préconisiez alors, ne fût-ce que la nouvelle ponctuation, beaucoup de gens se comportaient «comme si leurs parents étaient morts » et aspiraient à «manger votre chair et dormir sur votre peau ». Aussi étaient-ce de grands combats, en vérité⁵.

En outre, l'œuvre de Lu Xun constitue un témoignage du changement des pronoms personnels chinois, fruit significatif de l'eupéanisation. D'après Diao Yanbin 刁晏斌 :

鲁迅在作于 1921 年的《故乡》中，用“他”指代故乡和獾，指女性时则用“伊”，而到了 1924 年的《祝福》中，指女性时就用“她”了，到了 1925 年的《伤逝》中，指代动物时开始用“它”。⁶

[Dans *Mon pays natal* écrit en 1921, Lu Xun utilise *ta* 他 [il] pour désigner le pays natal et le blaireau, et *yi* 伊 pour les femmes ; mais dans *Sacrifice du Nouvel an* en 1924, il emploie *ta* 她 [elle] pour les femmes et, dans *Regrets du passé* en 1925, il commence à utiliser *ta* 它 pour désigner les animaux.]

¹ Robert Morrison 马礼逊, *Tongyong hanyan zhi fa Yingjili wenhua zhi fanli* 通用汉言之法 英吉利文话之凡例 [A Grammar of the Chinese Language A Grammar of the English Language], Zhengzhou, Daxiang chubanshe, 2008, p. 295.

² Huang Xingtao 黄兴涛, «Ta » *zi de wenhuashi — nuxing xindaici de faming yu rentong yanjiu* “她”字的文化史——女性新代词的发明与认同研究 [L'histoire culturelle du caractère 她 : étude sur l'invention et l'acceptation du nouveau pronom personnel féminin], Fuzhou, Fujian jiaoyu chubanshe, 2009, p. 12.

³ À cette époque, le pronom personnel féminin de la troisième personne fait l'objet de multiples discussions, dont la plupart ont été publiées dans la revue *Nouvelle Jeunesse*. Dans l'article intitulé «Discussions sur la traduction de “she” », paru en 1919 et signé par Zhou Zuoren et Qian Xuantong, quatre caractères ont été proposés pour traduire «she » : 他, 女, 它, 她, 伊. Voir Zhou Zuoren, Qian Xuantong, «Yingwen “she” zi yifa zhi shangque 英文“she”字译法之商榷 » [Discussions sur la traduction de “she”], *Nouvelle Jeunesse*, vol. 6, n°2, le 15 février 1919.

⁴ Lydia H. Liu, *Translingual practice: literature, national culture, and translated modernity: China, 1900-1937*, op. cit., p. 36 : «One of the most fascinating neologisms invented in this period was the gendering of the third-person pronoun in written Chinese, which occurred directly between European languages and Chinese. »

⁵ Lou Sin, «À la mémoire de Liu Pan-nung », *Essais choisis*, tome 2, op. cit., p. 147.

⁶ Diao Yanbin 刁晏斌, *Chuqi xiandai hanyu yufa yanjiu* 初期现代汉语语法研究 [Études sur la grammaire de la période initiale de la langue chinoise moderne], Shenyang, Liaohai chubanshe, 2007, p. 50.

Historiquement marquée, l'évolution du pronom féminin à la troisième personne sera difficile, sinon impossible, à percevoir dans la traduction française. Sebastian Veg l'avoue dans la note sur l'édition des *Cris* : «[q]uand Lu Xun emploie, dans l'ensemble du recueil *Cris*, le pronom féminin de troisième personne *yi*, aujourd'hui désuet ou dialectal (et remplacé par *ta*, variante graphique féminine du pronom masculin), comme bon nombre de ses contemporains (Yu Dafu par exemple), nous n'avons trouvé de meilleure solution que de le traduire par "elle" en gommant cette spécificité savoureuse de la langue républicaine¹. »

Sur le plan syntaxique, les expérimentations langagières menées par Lu Xun vont loin. Elles dépassent parfois le degré de tolérance de la langue chinoise et cela explique, dans une certaine mesure, la «maladresse» d'écriture que l'on lui reproche. Comme «personne ne pourra forcer l'acceptation de la grammaire occidentale quand celle-ci est confrontée à un écart trop important avec la grammaire chinoise²», les structures européennes élaborées par Lu Xun et certains de ses contemporains n'ont pas toutes réussi à s'intégrer à la langue chinoise moderne. Cette spécificité du style de Lu Xun peut-elle être reproduite dans les traductions françaises ? Nous tenterons d'apporter quelques éléments de réponse en examinant deux phénomènes importants de l'eupéanisation : le syntagme verbal nominalisé et l'allongement de phrase.

Le syntagme verbal nominalisé n'est pas totalement inconnu dans la structure chinoise classique. En général, il suffit d'ajouter la particule structurale *zhi* 之 reliant le sujet et le verbe prédicatif pour nominaliser le syntagme verbal³. Cependant, les syntagmes nominalisés, qui apparaissent à profusion dans la langue moderne, s'inspirent notamment de la grammaire occidentale :

西洋语法里的行为名词是很多的。英法语以-tion、-ment 等收尾的词，德语以-ung 等收尾的词，俄语以-eHNe、-TNe 等收尾的词，基本上都是属于行为名词一类的。首先我们在翻译外语的时候感到若干便利，后来我们自己写文章的时候也感到若干便利，所以句子形式转成名词性伪语这一种结构形式又相当盛行了。当然我们也不可能复古；我们把“之”字换成“的”字，又把“也”字也去掉。⁴

[Les noms d'action sont nombreux dans la grammaire occidentale. En principe, les mots ayant comme terminaison – tion ou – ment dans l'anglais et le français, – ung dans l'allemand, et – eHNe, – TNe dans le russe appartiennent à la catégorie des noms d'action. Nous éprouvons d'abord un certain confort dans la traduction de ces noms d'action et ensuite dans leur utilisation quand nous écrivons nos propres articles. C'est pour cela que la structure du syntagme nominalisé est de nouveau populaire. Bien sûr, nous ne pouvons pas revenir à la coutume ancienne ; nous remplaçons le «zhi 之» par «de 的» et supprimons le «ye 也».]

¹ Sebastian Veg, «Note sur l'édition», in Lu Xun, *Cris*, op. cit., p. 8-9.

² Wang Li, *Zhongguo xiandai yufa* 中国现代语法 [*La grammaire chinoise moderne*], op. cit., p. 334, 西洋语法和中国语法相离太远的地方，也不是中国所能勉强迁就的。

³ En voici un exemple. Nous lisons dans *Livre des rites* : «Dadao **zhi** xing ye 大道之行也». Ce syntagme signifie mot à mot : la Grande voie/particule *zhi*/s'exécuter. La particule qui relie le nom et le verbe nominalise le syntagme verbal et «la grande Voie agit» devient «l'exécution de la grande Voie».

⁴ Wang Li, *Hanyu shi gao* 汉语史稿 [*L'histoire de la langue chinoise*], Wang Li wenji 王力文集 [*Œuvres complètes de Wang Li*], vol. IX, Jinan, Shandong jiaoyu chubanshe, 1988, p. 521.

Les syntagmes nominalisés apparaissent abondamment sous la plume des premiers écrivains modernes dont Lu Xun. Dans *Regrets du passé* on peut trouver l'exemple qui suit :

新的路的开辟, 新的生活的再造, 为的是免得一同灭亡。¹

(Mot à mot : nouveau/chemin/de/d'édifier, nouvelle/vie/de/reconstruire)

↓
D'édification

↓
Reconstruction

Traduction des E. L. E. : **Prendre un nouveau départ et tourner la page** pour échapper tous deux à une ruine certaine².

Traduction de Sebastian Veg : **D'édifier un nouveau chemin, recréer une vie nouvelle**, afin d'éviter de disparaître tous les deux³.

Traduction de Jacques Meunier : **L'ouverture d'un nouveau chemin, le commencement d'une nouvelle vie**, seuls moyens d'éviter de nous perdre ensemble⁴.

La particule *de* 的 transforme les verbes (d'édifier ; reconstruire) en noms d'action (d'édification ; reconstruction), les syntagmes se voient ainsi « nominalisés ». Deux méthodes principales sont adoptées : les traducteurs des E. L. E. et Sebastian Veg emploient des groupes verbaux correspondants pour que les trois segments de la phrase puissent s'enchaîner de manière fluide les uns aux autres. Mais en l'occurrence, le recours au groupe nominal dont le noyau est souvent un nom d'action s'avère tout à fait possible, et c'est ce que fait Jacques Meunier : il tente de reproduire une structure identique dans le texte d'arrivée, quitte à ajouter « seuls moyens » au début du dernier segment, par souci de clarté syntaxique.

Une autre structure nominalisée est inspirée de la grammaire anglaise :

我在破获秘密的满足中, 又很愤怒他的瞒了我的眼睛, 这样苦心孤诣地来偷做没出息孩子的玩艺。⁵

↓

Mot à mot :

furieux/son/avoir déguisé/mes/yeux

Traduction de Pierre Ryckmans : Je me sentis partagé entre la satisfaction d'avoir percé son secret, et **la fureur de voir qu'il avait** su déployer une telle industrie **à mon insu** pour se faire un de ces jouets ridicules⁶.

Traduction de Martine Vallette-Hénery : J'étais ravi d'avoir découvert son secret, mais **furieux qu'il ait pu déjouer ma vigilance** pour consacrer tant de temps et d'efforts à la confection clandestine d'un jouet pour bon à rien⁷.

猫的弓起脊梁, 并不是希图冒充, 故意摆架子的, 其咎却在狗的自己没眼力。⁸

Mot à mot : chat/de/s'arquer/dos

chien/de/soi-même/ne pas/discernement

↓
cat's

↓
dog's

Traduction de François Jullien : **Si le chat fait le gros dos** ce n'est pas dans l'intention d'abuser **le chien** ou pour se donner de grands airs ; la faute en revient à **l'autre, qui est bigleux**⁹.

¹ Lu Xun, « Shangshi 伤逝 » [Regrets du passé], *LXQJ*, vol. VI, p. 392.

² Lu Xun, « Regrets du passé », *Œuvres choisies*, vol. I, op. cit., p. 285.

³ Lu Xun, « Regrets », *Errances*, op. cit., p. 158.

⁴ Luxun, « Remords et douleur », *Errances*, op. cit., p. 176.

⁵ Lu Xun, « Fengzheng 风筝 » [Le cerf-volant], *LXQJ*, vol. VI, p. 37.

⁶ Lu Xun, « Le cerf-volant », *La mauvaise herbe*, op. cit., p. 74.

⁷ Luxun, « Le cerf-volant », *Un combattant comme ça*, op. cit., p. 52.

⁸ Lu Xun, « Gou, mao, shu 狗, 猫, 鼠 » [Des chiens, des chats et des souris], *LXQJ*, vol. VII, p. 57.

⁹ Luxun, « Des chats, des chiens et des souris », *Fleurs du matin cueillies le soir*, op. cit., p. 33-34.

Il s'agit du gérondif qui fonctionne comme un nom verbal, précédé souvent d'un adjectif possessif¹. Les phrases de cette structure sont nombreuses dans les œuvres de Lu Xun et dans celles de bon nombre de ses contemporains (tels que Yu Dafu, Zhu Ziqing), mais cette forme de syntagme nominalisé n'a pas réussi à s'intégrer à la grammaire chinoise. Par conséquent, elle devient, pour ainsi dire, l'une des marques de la littérature du 4 mai et paraît, pour les lecteurs chinois actuels, donner le texte. Cette «excentricité» due à l'anglicisation a disparu dans la traduction française. Comme cette forme nominalisée n'existe pas dans la grammaire française, les traducteurs ne peuvent que restructurer la phrase afin d'éviter de faire violence à la langue d'arrivée.

Il résulte des différentes stratégies que seuls les syntagmes nominalisés conformes à la grammaire française sont susceptibles d'être accueillis dans les traductions (traduction de Jacques Meunier dans le premier exemple), ceux qui proviennent d'autres langues occidentales mais s'opposent aux règles de la langue française (deuxième exemple) sont volontairement effacés. Dans les deux cas, le style rugueux de l'original est délibérément poli dans le texte traduit en français.

Sous l'influence de l'eupéanisation, l'un des changements les plus marquants est l'allongement de la phrase, avec l'ajout d'articles, de propositions, de constructions attributives, etc. Certes, comme le souligne Edward Gunn, ce n'est qu'au sein de la structure grammaticale des catégories existantes que les nouvelles formes d'interjection, d'apposition et d'autres modifications contribuent à l'allongement de la phrase², mais il faut admettre que la grammaire occidentale y joue un rôle primordial. En effet, bien des structures syntaxiques existantes, peu développées ou disparues plus tard dans la langue chinoise classique, ne sauraient être remises en service sans l'inspiration des syntaxes occidentales, introduites notamment via la traduction des œuvres étrangères. Wang Li constate d'ailleurs :

试把《红楼梦》一类的书和现代欧化的文章相比较，则见前者的长句子很少，后者的长句子很多。这并不是偶然的。西洋的句子本来就比中国的句子长。中国人如果像西洋人那样运用思想，自然得用长句子；翻译西洋的文章，更不知不觉地用了许多长句子。因此，句子的延长也是欧化文章的一种现象。³

[Essayons de comparer les œuvres comme *Le Rêve dans le pavillon rouge* avec les textes modernes eupéanisés, il est évident que les premières contiennent rarement de longues phrases, alors que les derniers en comprennent un grand nombre. Cela n'est pas un hasard. Il va de soi que les phrases européennes sont plus longues que les phrases chinoises. Si les Chinois réfléchissent comme les Occidentaux, ils emploient naturellement de longues phrases. Sans s'en apercevoir, ils produisent de nombreuses phrases longues dans la traduction des œuvres européennes. De ce fait, l'allongement des phrases est aussi une conséquence de l'eupéanisation.]

¹ Citons deux phrases anglaises pour mieux percevoir la structure : I won't forgive **your spending money on trifles**. **Her suspecting me** was absolutely ridiculous.

² Edward Gunn, *Rewriting Chinese. Style and Innovation in Twentieth-Century Chinese Prose*, op. cit., p. 40.

³ Wang Li, *Zhongguo xiandai yufa* 中国现代语法 [*La Grammaire chinoise moderne*], op. cit., p. 346-347.

Des phrases complexes voire «forcées» émaillent les œuvres traduites par Lu Xun, à tel point que Liang Shiqiu lui adresse des critiques moqueuses : «[l]a lecture de tels livres ressemble à celle d'une carte géographique, il faut y suivre son chemin avec le doigt, à travers la syntaxe¹ ». Lu Xun réplique à cette sévère accusation et en ne cessant pas d'utiliser de longues phrases dans ses œuvres littéraires.

Selon Wang Li, l'allongement de la phrase est principalement dû à la multiplication des « éléments modificatifs » (*xiushipin* 修饰品², soit «les déterminants du syntagme»), ce qui est une caractéristique importante dans la grammaire occidentale. Citons un exemple : dans la langue chinoise classique, les pronoms personnels ne peuvent être précédés d'aucun élément modificatif. Mais à l'époque du 4 mai, cette convention n'est plus respectée : les déterminants, parfois fort complexes, accompagnent les pronoms personnels. On y reconnaît l'influence de l'euphémisation :

中国的代词，除了“者”字之外，前面都不能有修饰品。[...] 至于像鲁迅《狂人日记》里说的：“有了四千年吃人履历的我”，乃是中国原来语法所没有的。这种新语法恐怕只是日化，不是欧化。但若说是欧化，也可以说的通。法语里“moi qui...”、“toi qui...”之类也是常说的。³

[Dans la langue chinoise, les pronoms, à part *zhe* 者, ne peuvent être précédés de termes modificatifs. [...] Un pronom modifié par d'autres éléments, tel que *youle siqiannian chiren luli de wo* 有了四千年吃人履历的我, écrit par Lu Xun dans *Le journal d'un fou*, ne se conforme pas à la grammaire chinoise. Il me semble que cette nouvelle structure apparaît non pas sous l'influence de la grammaire occidentale, mais sous celle de la japonisation. Toutefois, cela fait sens si on la considère comme un phénomène de l'euphémisation. Car les structures comme «moi qui...» «toi qui...» sont aussi très courantes dans la langue française.]

Alors, comment rendre dans le texte d'arrivée le syntagme nominal *youle siqiannian chiren luli de wo* ?

有了四千年吃人履历的我⁴

(La structure du syntagme nominal : **déterminants**+la particule structurale *de* 的+nom)

Littéralement : avoir eu/quatre mille ans/manger des hommes/expériences/de/je

Traduction de Martine Vallette-Hénery : **Moi qui ai quatre mille ans de cannibalisme derrière moi**⁵

¹ Lu Xun, «“Traduction rigoureuse” et “caractère de classe de la littérature” », *Œuvres choisies*, vol. III, op. cit., p. 67.

² Wang Li, *Zhongguo xiandai yufa* 中国现代语法 [*La grammaire chinoise moderne*], op. cit., p. 352: 句子长的原因是有长的修饰品，而长的修饰品就是西文的一种特色。Le *xiushi pin* 修饰品 est défini ainsi : 主从仿语必须有一个中心，其余的词都是修饰这一个中心的。我们把修饰的成分叫做修饰品。[La locution complexe a nécessairement un noyau, modifié par les autres éléments. Nous appelons *xiushi pin* tous les éléments qui modifient ce noyau.]

³ Wang Li, *Zhongguo yufa lilun* 中国语法理论 [*La théorie de la grammaire chinoise*], Wang Li wenji 王力文集 [*Œuvres complètes de Wang Li*], vol. I, Jinan, Shandong jiaoyu chubanshe, 1984, p. 485. Edward Gunn précise: «During the late Qing the influence of Japanese and other foreign languages led to initial experiments with increasing the levels of embedding in preposed attributives beyond the limit of two levels maintained throughout the history of Chinese prose until the 1900's. After 1918 the trend toward literal translation further promoted the use of three or more levels of embedding and by the mid-1920's the practice was being taken up in original Chinese texts ». Voir Edward Gunn, op. cit., p. 225-226.

⁴ Lu Xun, «Kuangren riji 狂人日记 » [Le journal d'un fou], op. cit., p. 27.

⁵ Lu Xun, «Le journal d'un fou », in Lu Xun et al., *Treize récits chinois 1918-1949*, op. cit., p. 34.

Traduction des E. L. E. : **Avec quatre mille ans de cannibalisme** derrière moi¹

Traduction de Michelle Loi : **Moi qui ai derrière moi une histoire de quatre mille ans de mangeurs d'hommes**²

Traduction de Sebastian Veg : **Avec mon expérience de quatre mille ans de cannibalisme**³

Étant donné que la syntaxe européanisée de l'original existe dans la langue d'arrivée, il suffit, pour Michelle Loi et Martine Vallette-Hénery, de mettre en place la proposition relative équivalente « moi qui... ». Pourtant, dans les traductions des E. L. E. et de Sebastian Veg, le groupe déterminant est transformé en complément circonstanciel de moyen. En effet, puisque cette structure est actuellement intégrée à la grammaire chinoise, les lecteurs actuels n'y sentent plus l'âpreté du style ; les traducteurs n'ont qu'à assurer la transmission claire du vouloir dire du texte.

Dans les écrits de Lu Xun, si les éléments modificatifs sont relativement peu nombreux dans l'exemple précédent, les très longues phrases alambiquées contenant nombreuses modifications et exigeant une lecture de longue haleine sont abondantes. Les expérimentations de l'écrivain, comme nous l'avons évoqué, vont souvent jusqu'aux limites de la langue chinoise. Voici un exemple :

我憎恶那不像子君鞋声的穿布底鞋的长班的儿子，我憎恶那太像子君鞋子声的常常穿着新皮鞋的邻院的搽雪花膏的小东西！⁴

Cette phrase comprend deux parties parallèles (caractères en gras), nous nous permettons de les schématiser respectivement pour mieux comprendre la structure :

Première proposition	Seconde proposition
Sujet : je Verbe : détester Complément d'objet direct : fils d'attribuer trois éléments modificatifs reliés par trois particules de 1) concierge 2) porter des chaussures aux semelles de coton 3) le bruit (des chaussures) ne ressemble pas à celui des chaussures de Zijun	Sujet : je Verbe : détester Complément d'objet direct : petit chose d'attribuer quatre éléments modificatifs reliés par quatre particules de 1) se pommader 2) la cour voisine 3) porter souvent des chaussures de cuir neuves 4) le bruit (des chaussures) ressemble trop à celui des chaussures de Zijun

Voici les trois traductions françaises :

Traduction des E. L. E. : Je détestais **le bruit des chaussures aux semelles encordées du fils du concierge, qui ne ressemblait pas du tout au bruit des chaussures de Zijun**. Je détestais également **celui des chaussures de cuir neuf que mettait souvent le petit jeune homme de**

¹ Lu Xun, « Le journal d'un fou », *Œuvres choisies*, vol. I, *op. cit.*, p. 46.

² Luxun, « Le journal d'un fou », *Cris*, *op. cit.*, p. 43.

³ Lu Xun, « Journal d'un fou », *Cris*, *op. cit.*, p. 31.

⁴ Lu Xun, « Shangshi 伤逝 » [Regrets du passé], *op. cit.*, p. 382.

la cour voisine qui se pommadaït ; ce bruit-là ressemblait trop à celui des chaussures de Zijun¹.

Traduction de Michelle Loi : J'avais pris en horreur **le fils du logeur et ses semelles de tissu qui ne faisaient pas le bruit des chaussures de Zijun**, mais en horreur également **le petit pommadé de la cour voisine dont les souliers de cuir neuf sonnaient sur l'allée un peu trop comme ceux de Zijun**².

Traduction de Sebastian Veg : Je haïssais **le fils du valet qui portait des chaussures à semelle de coton car leur son ne ressemblait pas à celles de Zijun**, je haïssais **le petit salaud de la cour voisine qui s'enduisait de pommade *Flocons de neige* et portait souvent des chaussures de cuir neuves car leur son ressemblait trop à celles de Zijun**³ !

Dans le texte original, les compléments d'objet direct *erzi* 儿子 [le fils] et *xiaodongxi* 小东西 [petit chose] sont déterminés chacun par une succession d'éléments modificatifs, reliés par un nombre important de particule *de* 的. Dans la traduction des E. L. E., cette longue phrase de deux propositions se voit coupée en deux phrases individuelles qui sont soigneusement ponctuées. Une telle reconstruction simplifie la structure originale. À l'inverse, les traducteurs français Michelle Loi et Sebastian Veg s'efforcent, quoique difficilement, de préserver le style unique imposé par la longue phrase : ils gardent la linéarité de l'énoncé sur le plan formel en recourant à une cascade de mots de liaison (pronoms relatifs, conjonctions, etc.) pour remplacer la fonction de la particule *de*. Pourtant, quand le nombre des propositions relatives dépasse la capacité de la langue française, un remaniement complet de la structure se présente comme la solution de dernier recours :

也总是只留下一个纪念品，就是当神像还未抬过之前，花一文钱买下的，用一点烂泥，一点颜色纸，一枝竹签和两三枝鸡毛所做的，吹起来会发出一种刺耳的声音的哨子，叫作“吹都都”的，吡吡地吹它两三天。⁴

Ici, le groupe nominal, dont le noyau est *shaozi* 哨子 [le sifflet], englobe quatre propositions relatives, qui comptent en tout 53 caractères. Il serait rendu par la phrase suivante :

Il ne m'en restait chaque fois qu'un petit souvenir, c'était **un sifflet acheté pour une piécette avant le passage du cortège, qui produisait un son strident et qui était fait d'un peu de boue, d'un petit morceau de papier de couleur, d'un bambou fendu et de deux ou trois plumes de coq**, on l'appelait « chui-du-du » et je soufflais dedans durant deux ou trois jours, en faisant « bi-bi-bi-i »

Cette traduction littérale met en relief l'aspérité du texte original, mais donne de la lourdeur au texte français. C'est sans doute pour cette raison que les traducteurs, au lieu de décalquer la même structure, effectuent un travail de réécriture, comme on peut le constater dans les exemples suivants :

Traduction de François Jullien : Il ne m'en restait chaque fois qu'un petit souvenir **acheté pour une piécette avant le passage du cortège : fait d'un peu de boue, d'un petit morceau de papier de couleur, d'un bambou fendu et de deux ou trois plumes de coq, c'était un sifflet**

¹ Lu Xun, « Regrets du passé », *Œuvres choisies*, vol. I, *op. cit.*, p. 269.

² Luxun, « Voilà ce que je lui ai fait », *Voilà ce que je lui ai fait*, *op. cit.*, p. 18.

³ Lu Xun, « Regrets », *Errances*, *op. cit.*, p. 142.

⁴ Lu Xun, « Wuchang hui 五猖会 » [La foire aux cinq diables], *LXQJ*, vol. VII, p. 151.

qui produisait un son strident, on l'appelait « chui-du-du », et je soufflais dedans durant deux ou trois jours, en faisant « bi-bi-bi-i¹ ».

Traduction des E. L. E. : il m'en restait en souvenir, **payé une piécette avant que ne disparaisse la divinité, un sifflet en terre cuite, un bout de papier de couleur, une lame de bambou, et deux ou trois plumes de coq. Le sifflet, un « chouei-du-du », produisait un bruit strident** et je m'amusais à souffler dedans pendant deux ou trois jours².

Dans les deux traductions françaises, le groupe nominal n'est pas directement reproduit de l'original : tandis que les traducteurs des E. L. E. divisent simplement la phrase en deux, François Jullien mène une réorganisation plus prudente de sorte que tous les composants figurent tout de même dans une seule phrase. De ce fait, la complexité de l'expression, attribuée à un excès voulu d'euphémisation, est réduite dans les textes d'arrivée. En effet, de nos jours, l'allongement de la phrase est plutôt indésirable dans la grammaire chinoise³, et les phrases excessivement longues sont employées avec beaucoup plus de prudence :

西洋文章里的句子也渐渐简单化了。试把西洋十七世纪的文章和现代的相比，就很明显的看得出这一种倾向。关系代词的运用，以接近口语的习惯为主，颇忌勉强把句子拉长⁴

[Les phrases dans les œuvres occidentales sont progressivement simplifiées. Cette tendance sera facilement remarquée si nous comparons les textes du XVII^e siècle et ceux d'aujourd'hui. S'il faut employer les pronoms relatifs, il est préférable qu'ils soient proches de l'oral ; il vaut mieux éviter de produire délibérément de très longues phrases.]

Les stratégies pour traduire les longues phrases sont différentes. Contrairement à ce que l'on aurait tendance à croire, transmettre la structure euphémisée dans une langue occidentale est loin d'être facile dans un travail de traduction : l'apparente reproductibilité immédiate recèle des risques importants. Ni la reproduction ni la restructuration ne peuvent produire les mêmes effets à la lecture, à savoir que les deux méthodes rendent le texte chinois, délibérément euphémisé trop parfaitement assimilé à la langue française. Étant donné que la revendication de l'euphémisation, véritable manifeste littéraire des premières décennies du XX^e siècle en Chine, est beaucoup moins pertinente pour un lecteur français contemporain que pour le public cible initial, il faut reconnaître que des pertes sur le plan stylistique sont nécessaires : les aspérités très marquées de l'original sont souvent effacées dans les traductions, dominées par un style fluide de « bon français ».

¹ Luxun, « La foire aux cinq diables », *Fleurs du matin cueillies le soir*, op. cit., p. 75-76.

² Lu Xun, « La foire aux Cinq Dieux cruels », *Œuvres choisies*, vol. I, op. cit., p. 405.

³ Voir Wang Li, *Zhongguo xiandai yufa* 中国现代语法 [La grammaire du chinois moderne], op. cit., p. 352: 有时候, 若要运用现代的思想, 使文章合于逻辑, 确有写长句子的必要; 但是, 勉强把句子拉长仍该认为一种毛病。[Certes, les longues phrases sont parfois nécessaires si l'on veut exprimer logiquement et clairement des idées modernes ; mais c'est une mauvaise habitude de se forcer à allonger les phrases.]

⁴ Wang Li, *Zhongguo yufa lilun* 中国语法理论 [La théorie de la grammaire chinoise], op. cit., p. 458.

3. La langue nationale versus la langue régionale : mettre en valeur les éléments dialectaux

Dans *Modestes propositions en vue d'une réforme de la littérature*, Hu Shi annonce la tâche principale de la Révolution littéraire : « La Révolution littéraire que nous déclenchons a pour seul but de créer une littérature en langue nationale¹ ». Le Mouvement pour la langue nationale (*Guoyu yundong* 国语运动) dont l'objectif est d'unifier les systèmes d'écriture et de prononciation de la langue chinoise débute en 1910. Il connaît son apogée pendant la Révolution littéraire. En 1920, Hu Shi propose d'établir une langue nationale en s'appuyant sur le mandarin du nord (*guanhua baihuawen* 官话白话文²), puisque c'est dans cette langue dialectale, qui est la plus parlée, que sont produites le plus grand nombre d'œuvres littéraires³.

La langue nationale a été officiellement adoptée en 1928, mais cela ne signifie pas la disparition des dialectes ; bien au contraire, la langue chinoise moderne, encore au stade expérimental au cours des trois premières décennies du XX^e siècle, se nourrit grandement des langues régionales, dans lesquelles, sont également nées des littératures importantes⁴. À ce propos, Hu Shi ajoute :

老实话吧，国语不过是最优胜的一种方言；今日的国语文学在多少年前都不过是方言的文学。正因为当时的人肯用方言作文学，敢用方言作文学，所以一千多年之中积下了不少的活文学，其中那最有普遍性的部分遂逐渐被公认为国语文学的基础。我们自然不应该仅仅抱着这一点历史上遗传下来的基础就自己满足了。国语的文学从方言的文学里出来，仍须要向方言的文学里去寻它的新材料、新血液、新生命。⁵

[Soyons honnêtes, la langue nationale n'est qu'un dialecte privilégié ; la littérature en langue nationale d'aujourd'hui n'était qu'une littérature en langue vernaculaire autrefois. Du fait que

¹ Hu Shi, « Jianshe de wenxue geming lun 建设的文学革命论 » [De l'aspect constructif de la Révolution littéraire], *Hu Shi wenji* 2 胡适文集 2 [Œuvres complètes de Hu Shi II], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1998, p. 45 : « Nous proposons la littérature révolutionnaire, c'est-à-dire la littérature qui crée une langue nationale. »

² Le mandarin du Nord (*beifang guanhua* 北方官话) est parlé dans le Nord et le Sud-Est de la Chine. Liu Xunning 刘勳宁 distingue trois catégories de mandarin : le mandarin du nord, dont la base est le dialecte de Pékin, le mandarin de la plaine centrale (*zhongyuan guanhua* 中原官话) et le mandarin du sud (*nanfang guanhua* 南方官话). Voir Liu Xunning, « Zailun hanyu beifanghua de fenqu 再论汉语北方话的分区 » [Reconsidérations sur la catégorisation des parlers du Nord de la langue chinoise], *Zhongguo yuwen* 中国语文 [La langue chinoise], n° 6, 1995, p. 447-454. Il est bon de savoir qu'en effet, *La Grammaire chinoise moderne* (*Zhongguo xiandai yufa* 中国现代语法), publiée en 1943 par le linguiste Wang Li, s'appuie principalement sur le mandarin du Nord utilisée dans *Le Rêve dans le pavillon rouge*, un roman écrit il y a plus de deux cents ans.

³ Hu Shi, « Guoyu wenfa gailun 国语文法概论 » [Introduction à la grammaire de la langue chinoise], *Hu Shi wenji* 2 胡适文集 2 [Œuvres complètes de Hu Shi II], op. cit., p. 331 : « Toute langue dialectale est une langue nationale, mais elle doit d'abord avoir deux qualifications. Premièrement, cette langue dialectale, dans toutes les langues dialectales, doit être la plus répandue. Deuxièmement, cette langue dialectale, dans toutes les langues dialectales, doit avoir le plus grand nombre d'œuvres littéraires. »

⁴ Dans une conférence en 1921, Hu Shi évoque : « D'après moi, à part la littérature en langue nationale, deux autres littératures en dialecte se développeront : la première est la littérature en langue Wu [...] et la deuxième est celle en cantonais ». Hu Shi, « Guoyu yundong yu wenxue 国语运动与文学 » [Le mouvement pour la langue nationale et la littérature], *Hu Shi wenji* 8 胡适文集 8 [Œuvres complètes de Hu Shi VIII], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1998, p. 130.

⁵ Hu Shi, « Wuge jiaji xu 《吴歌甲集》序 » [Préface au Premier recueil des chants de Wu], *Hu Shi wenji* 4 胡适文集 4 [Œuvres complètes de Hu Shi IV], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1998, p. 574.

les gens d'alors voulaient et osaient écrire des œuvres littéraires en se servant des dialectes, les œuvres en langue vivante se sont accumulées durant plus de mille ans ; celles qui sont les plus populaires sont reconnues progressivement comme la base de la littérature en langue nationale. Naturellement, il ne faut pas se contenter de cet héritage historique : la littérature en langue nationale est issue de la littérature rédigée dans les langues locales, elle doit y chercher ses nouvelles matières, son nouveau sang et sa nouvelle vie.]

Cette opinion se voit corroborée par Lu Xun. Il faut, selon lui, «prendre dans la bouche des vivants pour porter sur son papier le vocabulaire de la vie¹ ». L'auteur estime que la mise en usage des dialectes est «très avantageuse pour la littérature, car elle pourrait rendre la littérature beaucoup plus vivante que celle où l'on utilise simplement les expressions stéréotypées² ».

Né à Shaoxing, Lu Xun vit pendant plus de dix-sept ans dans son pays natal avant d'habiter d'autres villes chinoises : quatre ans à Nanjing, un an à Hangzhou, quatorze ans à Beijing, quatre mois à Amoy, huit mois à Canton et enfin, neuf ans à Shanghai³. Lu Xun est tout à fait capable de parler le mandarin du nord, même si avec un fort accent de Shaoxing⁴. Mêler le mandarin et le dialecte Wu lui a valu des critiques peu flatteuses — «accents du Sud mêlés à ceux du Nord »— expression qu'il reprend plus tard pour intituler son recueil d'essais publié en 1934. En effet, dans l'œuvre de Lu Xun, les mots et les expressions dialectaux sont au nombre de 540 si l'on en croit le recensement de Ni Dabai 倪大白⁵.

La présence des éléments dialectaux, volontaire ou non, est courante dans toutes les œuvres littéraires et, Antoine Berman va jusqu'à affirmer que «toute grande prose entretient des rapports étroits avec les langues vernaculaires⁶ ». Pourtant, les mots et les expressions dialectales risquent de créer une véritable situation de blocage dans la traduction des œuvres de Lu Xun. Pour commencer, cela provoque des difficultés de compréhension. Toutefois, ce problème peut généralement être résolu à l'aide des notes détaillées fournies par les éditions chinoises. Le véritable problème qui complique le travail du traducteur, c'est d'opérer un traitement cohérent pour reconstruire l'hétérogénéité des langues. Gillian Lane-Mercier, après

¹ Luxun, «Dans la vie humaine la connaissance des caractères est le début de la stupidité », *op. cit.*, p. 125.

² Lu Xun, *Causerie d'un profane sur la langue et la littérature*, *op. cit.*, p. 48.

³ À part le dialecte de Shaoxing, Lu Xun utilise également le dialecte de Pékin où il a passé un tiers de sa vie. De plus, même si Lu Xun ne parle pas le dialecte de Shanghai, il est, dans une certaine mesure, influencé par le shanghaien qui, appartenant aussi à la langue Wu, est proche de sa langue natale. Cela est prouvé par l'usage fréquent des expressions dialectales de Shanghai dans les essais des dix dernières années de sa vie. D'autres dialectes qui apparaissent sporadiquement dans les œuvres de Lu Xun sont ceux de Suzhou (appartenant à la langue Wu), du Shandong (appartenant au mandarin du Nord) et de Canton, le cantonais.

⁴ Zhang Tingqian 章廷谦, alias Chuandao 川岛, ami de Lu Xun, se souvient que pendant son séjour à Pékin, Lu Xun ne parle pas la langue nationale mais le dialecte de Shaoxing quand il discute avec les jeunes compatriotes. Voir Chuandao 川岛, *He Lu Xun xiangchu de rizi* 和鲁迅相处的日子 [Les jours passés avec Lu Xun], Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1958, p. 13-14 : 因为我们几个人国语说的不好, 与其互打蓝青官话, 就不如用家乡土话方便。[Puisque nous ne maîtrisons pas bien la langue nationale, au lieu de balbutier le mandarin, il est plus pratique de parler le dialecte de notre pays natal.]

⁵ Ni Dabai 倪大白, *Lu Xun zhuozuo zhong fangyan jishi* 鲁迅著作中方言集释 [Les mots et les expressions dialectaux dans l'œuvre de Lu Xun], Shenyang, Liaoning renmin chubanshe, 1981, p. 1.

⁶ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 63.

avoir passé en revue les nombreux risques que l'on peut rencontrer dans la traduction des dialectes¹, remarque ainsi :

It should therefore come as no surprise that for translators literary sociolects represent, at worst, a well-defined zone of untranslatability and, at best, an opaque, resistant textual component whose translation is fraught with an inordinate number of meaning losses and gains — to the extent that both the concept and the possibility of fidelity to the source text are rendered null and void while the conditions of possibility of the translation act are called into question².

[Il n'est donc pas étonnant que les sociolectes littéraires représentent, pour les traducteurs, au pire, une zone d'intraduisibilité bien définie ; et au mieux, une composante textuelle opaque et résistante dont la traduction se heurte à un nombre excessif de pertes et gains de sens, dans la mesure où à la fois le concept et la possibilité de fidélité au texte-source sont nuls et sans effet, et les conditions de la possibilité de l'acte de traduire sont remises en question.]

Nous proposons d'adopter une autre façon de réfléchir à la traduction des dialectes : en prenant en compte leurs fonctions au sein du texte, nous établissons une typologie de l'usage des dialectes pour pouvoir ensuite mener une analyse concrète des stratégies de traduction.

3.1 L'usage inintentionnel du dialecte de Shaoxing et l'effacement dans la traduction

Dans son œuvre, Lu Xun recourt souvent au dialecte de Shaoxing de manière inintentionnelle. Comme il ne maîtrise pas parfaitement la langue dialectale du Nord, tout juste élevée au rang de langue nationale, il n'est pas étonnant que Lu Xun n'ait simplement pas conscience que les mots et les expressions dialectaux qu'il emploie n'appartiennent pas à « la langue standard ». L'étude statistique de Xu Shiwen 徐士文 montre que « sur le plan de la fréquence d'apparition, les expressions dialectales utilisées non intentionnellement dépassent largement celles utilisées intentionnellement³ ». En effet, la présence des éléments dialectaux prouve que la langue et la culture natales laissent souvent une empreinte profonde sur un écrivain⁴, comme le constate Liu Bannong :

我们作文作诗，我们所摆脱不了，而且是能运用到最高等最真挚的一步的，便是[...]我们的母语。⁵

[Dans la composition en prose ou en vers, il est impossible de se débarrasser de sa langue maternelle. De plus, c'est dans cette langue que nous excellons, c'est dans cette langue que nous pouvons nous exprimer le plus sincèrement.]

Dans l'œuvre de Lu Xun, l'usage spontané du dialecte de Shaoxing, qui fait partie de la langue Wu, se manifeste aussi bien sur le plan lexical que syntaxique. Citons deux exemples :

¹ Il s'agit, entre autres, des risques d'invention du sens, de perte du sens, d'ethnocentrisme, d'inauthenticité, de conservation ou de radicalisme. Voir Gillian Lane-Mercier, « Translating the untranslatable: The translator's aesthetic, ideological and political responsibility », *Target*, vol. IX, n°1, 1997, p. 49-56.

² *Id.*, p. 49.

³ Raymond S. W. Hsü, *The Style of Lu Hsün: Vocabulary and Usage*, Hong Kong, Centre of Asian Studies, University of Hong Kong, 1979, p. 124 : « In terms of frequency of occurrence, dialectal expressions used unintentionally greatly exceed those used intentionally ».

⁴ L'usage du dialecte est fréquent chez les écrivains modernes issus de Shaoxing, tels que Lu Xun, Zhou Zuoren, Sun Fuyuan, etc. Voir Tu Guoping, *Shaoxing fangyan yuyin tezhen yu yuedi yuyan wenhua* 绍兴方言语音特征与越地语言文化 [Les caractéristiques phonétiques du dialecte de Shaoxing et la langue et la culture Yue], *op. cit.*, p. 25.

⁵ Liu Bannong, *Liu Bannong shixuan* 刘半农诗选 [Poèmes choisis de Liu Bannong], Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1958, p. 82.

族长们便立刻照预定计画进行，将他叫到大厅上，先说过一大篇**冒头**，然后引入本题¹

Traduction des E. L. E. : Les anciens du clan mirent leur plan à exécution ; ils le convoquèrent au salon et après un long **préambule**, en arrivèrent aux conditions qu'ils voulaient lui faire accepter²

Traduction de Jacques Meunier : Les anciens du clan mirent aussitôt leur plan à exécution. Ils le firent venir au salon et après un long **préambule**, ils abordèrent le sujet principal³

Traduction de Sebastian Veg : Conformément au projet arrêté à l'avance, les chefs de clan entrèrent immédiatement en action et le firent venir dans la pièce principale ; après un long **préambule**, ils amenèrent le véritable sujet⁴

德清适值在城里，大腿上被刺了一尖刀。他大怒。自然，这是很有些痛的，**怪他不得**⁵

Traduction des E. L. E. : Mais Sun Deqing, qui se trouvait en ville par hasard, avait reçu un coup de baïonnette dans la cuisse. Il se fâcha. **On ne peut évidemment pas lui en vouloir**, car cela fait plutôt mal⁶.

Traduction de François Jullien : Mais Deqing se trouvait justement en ville et il reçut un coup de coutelas dans la cuisse. Ce qui le mit fort en colère ; et **on le comprend**, car cela lui fit mal⁷.

Maotou 冒头 est un mot de la langue Wu signifiant littéralement « la tête qui se dégage en avant ». À l'aide du contexte, il n'est pas difficile d'inférer qu'il s'agit de « l'introduction ou l'entrée en matière d'un discours », soit du *kaichang bai* 开场白 dans la langue standard. Dans la phrase *guai ta bude* 怪他不得 du second exemple, le pronom complément d'objet direct (*ta* 他) précède le complément de résultat (*bude* 不得) : cet ordre inverse à celui de la langue du Nord (*guaibude ta* 怪不得他) est courant dans le dialecte de Shaoxing et donc fréquent dans l'œuvre de Lu Xun⁸. En fait, la phrase tire son origine de l'expression régionale *guai yi wude* 怪伊勿得⁹. Même si l'auteur remplace délibérément les mots dialectaux *yi* 伊 et *wu* 勿 par *ta* 他 et *bu* 不, termes correspondants dans la langue standard, la syntaxe d'ordre dialectal est préservée : sans doute Lu Xun lui-même n'en est pas conscient. En raison de la non-étanchéité des différentes syntaxes des langues chinoises dialectales, les lecteurs non autochtones comprennent sans aucune difficulté cette structure singulière.

Aucun traducteur ne tente de mettre en relief l'écart linguistique dû à l'insertion des éléments langagiers dialectaux : *maotou* 冒头 est rendu par « préambule » ; *guai ta bude* 怪他不得 en « on ne peut évidemment pas lui en vouloir » et « on le comprend ». Le choix d'effacer les traits dialectaux se justifie en grande partie par l'apparition *innocente* du dialecte, ce qui ne va pas à l'encontre de l'intention de l'auteur. Certes, les formes dialectales revêtent une couleur

¹ Lu Xun, «Gudu zhe 孤独者 »[Le misanthrope], *LXQJ*, vol. VI, p. 365.

² Lu Xun, «Le misanthrope » *Œuvres choisies*, vol. I, op. cit., p. 241.

³ Luxun, «Le Misanthrope » *Errances*, op. cit., p. 131.

⁴ Lu Xun, «Le solitaire » *Errances*, op. cit., p. 113.

⁵ Lu Xun, «Fan Ainong 范爱农 »[Fan Ainong], *LXQJ*, vol. VII, p. 373.

⁶ Lu Xun, «Fan Ainong » *Œuvres choisies*, vol. I, op. cit., p. 453.

⁷ Luxun, «Fan Ainong » *Fleurs du matin cueillies le soir*, op. cit., p. 163.

⁸ Citons trois exemples : *Weili ye ya ta buzhu* 威力也压它不住 ; *Da le yihui, da ta busi* 打了一回，打它不死 ; *Kangdashu xianchu kan ta bushang de yangzi* 康大叔显出看他不上样子。

⁹ Wu Zihui 吴子慧, *Wuyue wenhua shiye zhong de Shaoxing fangyan yanjiu* 吴越文化视野中的绍兴方言研究 [Étude du dialecte de Shaoxing dans la perspective de la culture Wu et Yue], Hangzhou, Zhejiang daxue chubanshe, 2007, p. 267.

locale, mais cette singularité stylistique est sinon involontaire, du moins secondaire. Il faut bien savoir que même si Lu Xun partage l'idée que les dialectes constituent une des sources vivantes de la langue nationale, il se montre prudent à l'égard de l'emploi des expressions dialectales dans les œuvres littéraires. Il écrit : « [l']usage trop restreint des expressions dialectales me semble inconvenant ; [...] S'il est possible de faire autrement, il vaut mieux éviter la langue parlée qui n'est compréhensible que dans une région locale limitée¹ ». Les modifications fréquentes des termes dialectaux², telle que dans *guai ta bude* 怪他不得, comme nous l'avons analysé précédemment, montrent que l'auteur préfère être lu par le plus grand nombre de lecteurs et ne pas restreindre son œuvre aux seuls initiés de la langue locale. Dans cette optique il n'est nul besoin de « dialectiser » superficiellement les éléments locaux : au contraire, le calque méliculeux des mots dialectaux entraînerait une opacité indésirable.

3.2 L'usage intentionnel des dialectes : varier les stratégies de traduction pour une équivalence fonctionnelle

Selon l'étude de Xu Shiwen, les éléments dialectaux ont tendance à diminuer dans les œuvres non fictionnelles de Lu Xun³. Pourtant, le nombre de mots et expressions dialectaux, employés très souvent à dessein dans ses œuvres fictionnelles, s'accroît⁴. Il est important pour les traducteurs de connaître leur fonction et d'évaluer les effets qu'ils provoquent pour pouvoir les restituer dans le texte d'arrivée.

En général, dans la traduction des dialectes, chercher les « équivalences » ou les « correspondances » linguistiques ne peut aboutir qu'à une impasse. Il s'agit plutôt de viser une équivalence fonctionnelle et donc d'être fidèle au sens. La fidélité au sens est comprise ici « non pas en tant qu'esprit par rapport à la lettre, mais en tant qu'effet global du texte sur le destinataire⁵ ». Il est donc important de faire ressortir l'intention de l'auteur et de s'interroger sur les diverses fonctions de l'insertion des dialectes dans les nouvelles de Lu Xun. Le recours

¹ Lu Xun, « Guanyu fanyi de tongxin 关于翻译的通信 » [Correspondance sur la traduction], *op. cit.*, p. 396 : 我是反对用太限于一处的方言的 [...] 只在一处活着的口语, 倘不是万不得已, 也应该回避的。

² Plusieurs chercheurs citent des exemples démontrant la modification des mots et expressions dialectaux de Shaoxing dans l'œuvre de Lu Xun. Nous renvoyons, entre autres, à Chuandao, *He Lu Xun xiangchu de rizi* 和鲁迅相处的日子 [Les jours passés avec Lu Xun], *op. cit.*, p. 13-14. ; Wu Zihui, *Wuyue wenhua shiye zhong de Shaoxing fangyan yanjiu* 吴越文化视野中的绍兴方言研究 [Étude du dialecte de Shaoxing dans la perspective de la culture Wu et Yue], *op. cit.*, p. 268.

³ Raymond S. W. Hsü, *The Style of Lu Hsün: Vocabulary and Usage*, *op. cit.*, p. 79 : « The charts of the two main classes show that there is a general trend to [...] decrease during the Late Period in non-fiction ». À ce propos, il est bon de rappeler l'argument du sinologue japonais Keiji Ueno selon qui l'expression dialectale *xiaode* 晓得 [savoir] n'est apparue que dans les premières fictions, pendant la période de l'écriture du *Journal d'un fou* jusqu'à la publication du *Remède*, soit du mai 1918 à l'avril 1919. Voir Keiji Ueno, « Lu Xun xiaoshuo zhong de yufa he cihui 鲁迅小说中的语法和词汇 » [La grammaire et le lexique dans les fictions de Lu Xun], *Shaoxing wenli xueyuan xuebao* 绍兴文理学院学报 [Journal du collège des arts et des sciences de Shaoxing], n°3, 1996, p. 26.

⁴ *Ibid.*

⁵ Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif*, Paris, Éditions Hachette, collection « F. Référence », 1994, p. 86.

aux dialectes répond généralement à un double objectif : créer des effets humoristiques et renforcer la couleur locale.

3.2.1 L'usage des dialectes à visée humoristique

Comme nous l'avons démontré, Lu Xun met souvent en opposition différents registres de langue (classique/parlée) pour produire des effets comiques ou ironiques. Si les tournures classiques peuvent être traduites par un français archaïsant, il est plus délicat de transposer les expressions locales dans une langue française régionale. À cet égard, Antoine Berman n'a pas tort de dire que «seules les koinai, les “langues cultivées”, peuvent s'entretendre»¹. Dans ce cas, quels moyens peut-on adopter pour reproduire l'humour créé par l'écart entre la langue commune et le dialecte ? Examinons l'exemple suivant, tiré de *La traversée de la passe* :

过不多久，就有四个代表进来见老子，大意是说他的话讲的太快了，加上国语不大纯粹，所以谁也不能笔记。没有记录，可惜非常，所以要请他补发些讲义。

“来骂话啥西，俺实直头听弗懂！”账房说。

“还是耐自家写子出来末哉。写子出来末，总算弗白嚼蛆一场哉嘛。阿是？”书记先生道。

老子也不十分听得懂，但看见别的两个把笔，刀，木札，都摆在自己的面前了，就料是一定要他编讲义。²

Traduction de Li Zhihua : Enfin, quatre délégués viennent trouver le Maître : il a parlé trop vite, il n'a point fait usage de la pure langue nationale, et, en conséquence, personne n'a pu prendre de notes. Quel dommage de ne pas conserver le texte de cette conférence ! Il devrait la rédiger lui-même, pour la leur laisser.

- **De quoi avez-vous donc parlé ? Je n'ai rien compris du tout !** s'écrie le comptable.

Le secrétaire ajoute :

- **Pour bien faire, vous devriez l'écrire, ainsi, vous n'auriez pas parlé pour rien !**

Lao-tseu lui non plus ne comprend pas très bien ; mais à la vue des pinceaux, stylets et tablettes étalés devant lui, il devine qu'on lui demande le texte de sa conférence³.

Traduction des E. L. E. : Un moment après, quatre délégués vinrent voir Lao Tse disant en substance qu'il avait parlé trop vite et employé une langue qui n'était pas purement nationale ; aussi personne n'avait-il pu prendre de notes. Quel dommage de ne rien conserver ! On le pria donc de rédiger ce cours qu'il leur laisserait :

- **De quoi avez-vous parlé ? Je n'ai rien compris !** dit le comptable avec un idiome où se mêlaient le Nord et le Sud.

- **Vous feriez mieux d'écrire tout cela vous-même. Ainsi, vous n'auriez pas parlé en pure perte,** fit le secrétaire dans son dialecte de Soutcheou.

Lao Tse ne les comprenait pas tout à fait non plus, mais voyant que deux autres personnes avaient pris pinceau, stylet, tablettes devant lui, il pressentit qu'on lui demandait de rédiger son cours⁴.

Traduction d'Alexis Brossollet : Après un bref instant quatre délégués vinrent voir Lao Tseu. L'idée générale de leur message était qu'il s'était exprimé un peu trop vite et que son langage n'était pas tout à fait du plus pur standard national. Aussi personne n'avait pu noter quoi que ce soit. Il était tout à fait dommage que son enseignement n'ait pu être consigné pour la postérité. Pouvait-il prendre la peine d'en rédiger une brève synthèse ?

¹ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 64.

² Lu Xun, «Chuguan 出关 »[La traversée de la passe], *LXQJ*, vol. XIX, p. 493-494.

³ Lou Siun, «La traversée de la passe », op. cit., p. 142.

⁴ Lu Xun, «La traversée de la passe », *Contes anciens sur un mode nouveau*, op. cit., p. 127.

«**Dou débout'à la fino, j'avions ren capice à c'qu'eud vouss glaviotte, une fois !** » déclara doctement le comptable, ses longues affectations sur les marches tant méridionales que septentrionales du royaume se trahissant dans son discours.

«**Benleu vau mai que vos escriuretz aquest libre vos medish, a ïal ne perderetz pas vostre temps ! Non pas ? Va ï !** » dit le secrétaire dans son dialecte du sud-est*.

Lao Tseu n'était pas bien sûr d'avoir compris, lui non plus. Mais en voyant les deux autres disposer devant lui pinceau, grattoir et lamelles, il devina qu'il lui était instamment demandé de fournir quelques gloses à son discours¹.

*Le secrétaire s'exprime originellement dans le dialecte de Suzhou, ville plus récente mais située au sud-est de ce qu'était la Chine à l'époque de Laozi, d'où le choix de cette transcription utilisant l'*occitan provençal* : «Peut-être vaut-il mieux que vous écriviez le livre vous-même, ainsi vous ne perdrez pas votre temps. N'est-ce pas ? »

Les phrases en gras contiennent les traits caractéristiques de trois dialectes : celui de Shandong, de Shaoxing et de Suzhou. Des phrases entières rédigées en dialecte apparaissent très rarement dans l'œuvre de Lu Xun. Ici, de toute évidence, «les accents du Sud mêlés à ceux du Nord » sont susceptibles de créer un effet *youthua* 油滑 [badinerie], dans le style du recueil *Contes anciens sur un mode nouveau*. De plus, du fait du grand écart entre le lexique dialectal et la langue standard, il est certain que les trois traducteurs sont parfaitement conscients de l'existence des parlers locaux différents de la langue chinoise moderne. Cependant, les stratégies de traduction sont divergentes. Dans la traduction de Li Zhihua, les éléments dialectaux sont complètement effacés : le traducteur homogénéise le texte originellement hétérogène. Cette démarche déformante porte atteinte à la textualité et à la logique du texte. Car le lecteur français se demande : d'où vient l'incompréhension de Lao-tseu en écoutant le comptable et le secrétaire puisqu'ils parlent une langue standard ? La traduction des E. L. E. dissipe le doute du lecteur : les explications intratextuelles sont ajoutées pour souligner l'utilisation des dialectes dans le texte traduit. Le dialecte est «expliqué », mais il devient neutre, privé de toute caractéristique régionale : l'humour et la saveur disparaissent en français, ce qui mène à un appauvrissement du texte. Alexis Brossollet recourt à un moyen audacieux et largement controversé² : en dehors des explications dans le corps du texte³, il rend le mélange des dialectes par une recreation langagière inédite. Le dialecte de Suzhou est traduit par le provençal, prétendu équivalent dialectal du fait que ce dernier est parlé également dans le Sud-Est de son pays. Traduire un dialecte étranger par un dialecte local est ce qu'Antoine Berman appelle «l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires⁴ » qui, selon le théoricien, «n'aboutit qu'à ridiculiser l'original⁵ ». Même si, dans un certain nombre de cas⁶, on prétend

¹ Lu Xun, «Franchir les passes », *op. cit.*, p. 171-172.

² Gillian Lane-Mercier, «Translating the untranslatable: The translator's aesthetic, ideological and political responsibility », *op. cit.*, p. 49-50.

³ Dans la première phrase, il s'agit clairement d'une sur-explication, soit des interprétations conjecturales du traducteur : «ses longues affectations sur les marches tant méridionales que septentrionales du royaume se trahissant dans son discours »

⁴ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 63.

⁵ *Id.*, p. 64.

⁶ Voir les exemples cités dans les deux articles suivants: Mar á T. Sánchez, «Translation as a(n) (Im) possible Task : Dialect in Literature », *Babel* 45 :5, 1999, p. 301-310 ; Gloria Wekker, Herman Wekker, «Coming from the Cold: Linguistic and Socio-cultural Aspects of the Translation of Black English Vernacular Literary Texts into Surinamese

proposer des équivalences, il semble d'édicât voire étrange de faire parler un Suzhounais en provençal en s'appuyant sur le seul critère que les deux régions se ressemblent sur le plan géographique. Si ce critère est valable, pourquoi ne pas traduire le mot shandongnais (*an* 俺) dans la première phrase en breton, puisque la Bretagne et la province côtière du Shandong sont jumelées depuis trente ans ? Le choix des équivalences ne peut donc pas être simplement guidé par la ressemblance géographique. De plus, comme les personnages vivent en Chine antique, le surgissement des éléments linguistiques propres à la France paraît déplacé et produit un effet on ne peut plus étrange.

Tout compte fait, face aux parlers régionaux, le traducteur est contraint de déclarer son impuissance. Puisque tout vernaculaire est spécifique, l'effacer, le neutraliser ou le franciser font tous perdre sa spécificité et aboutissent à un certain appauvrissement. Au demeurant, sachant que l'emploi des dialectes n'implique aucune intention politique, une solution peut consister à mettre en scène un même effet d'étrangeté en cherchant un procédé au niveau syntaxique ou lexical. Il vaut mieux indiquer la différence des langues que de la qualifier en « exotisant » le dialecte. Nous pouvons ici proposer un parallèle : une bonne photo noir et blanc montre mieux la physionomie d'une personne qu'une image aux couleurs criardes mais mal positionnées.

Les caractéristiques des dialectes peuvent aussi apparaître aux niveaux lexical et syntaxique. L'exemple suivant, extrait de *La véritable histoire d'Ah Q*, montre l'intérêt de l'usage du dialecte de Shaoxing sur le plan phonologique afin de produire un effet ironique :

未庄人都惊服，说这是柿油党的顶子，抵得一个翰林。¹

Traduction de Jing Yinyu : Les bourgeois en furent émerveillés, se racontèrent à qui mieux mieux que le bachelier avait obtenu un insigne du **parti « Huile de Sorbe* »**, pareil à celui de docteur sous le roi²...

*C'est-à-dire du parti de « La Liberté », qui pour eux était un néologisme bizarre et qu'ils confondaient avec son homonyme *Che you* (huile de Sorbe).

Traduction de Paul Jamati : Tous les villageois du Weitchuang furent intimidés et dirent que c'était là l'insigne du **Parti de l'Huile de Kaki**, équivalent au rang d'un Hanlin³.

Traduction de Martine Vallette-Hénerly : Les gens de Weizhuang en furent très impressionnés, disant que c'était l'insigne du « **Parti de la Longévité*** », qui valait bien la « Forêt des Pinceaux⁴ ».

*La pêche était le symbole de l'immortalité ; les paysans, incapables de comprendre le mot « liberté », le confondent avec ce qu'ils associent à la pêche.

Dutch », Babel, 37: 4, 1991, p. 221-239. Il est intéressant d'évoquer ici la traduction française d'*Au bord de l'eau* signée par Jacques Dars. Le traducteur joue le franc jeu en mettant une liste de lexique français pour traduire les éléments dialectaux chinois.

¹ Lu Xun, « A Q zhengzhuan 阿 Q 正传 » [La véritable histoire d'Ah Q], *op. cit.*, p. 356.

² Lou Sioun, « La vie de Ah Qui », *op. cit.*, p. 111.

³ Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, *op. cit.*, p. 80.

⁴ Lu Xun, « La Véridique Histoire d'Ah Q », in Lu Xun et al., *Treize récits chinois 1918-1949*, *op. cit.*, p. 92.

Traduction des E. L. E. : La vue de cette pêche, que le Bachelier portait sur la poitrine, intimidait les habitants du village. Ils disaient qu'il s'agissait de l'insigne du **Parti de l'huile de kaki*** dont les membres avaient même rang que les *hanlin* du temps de l'Empereur¹.

* Le Parti de la Liberté-Zi You Dang. Zi you (liberté) leur étant incompréhensible, les villageois déformaient le nom du Parti en *She you*, huile de kaki.

Traduction de Michelle Loi : Les gens de Weizhuang, frappés de respect, racontaient que c'était le « bouton » qui distinguait les dignitaires du « **Parti de l'Huile de Kaki** », équivalents modernes des Hanlin².

*Le « bouton » de la calotte de mandarin permettait de distinguer son grade. Dans l'idée du peuple, l'insigne de ce parti « révolutionnaire » (la pêche, symbole de « salut »), arboré par les nouveaux mandarins, est l'équivalent moderne du bouton d'autrefois, le respect dû aux membres du nouveau parti est assimilé à celui qui était porté aux anciens lettrés du grade le plus élevé, membres de l'Académie de Hanlin. En outre, le petit peuple paysan confond, du fait de leur ressemblance en chinois, les mots « liberté » et « huile de kaki ». Si l'on ajoute à cela que rien n'a changé, on voit dans quelle confusion politique se trouvent les Weizhuangais pris entre l'ancien et le nouveau.

Traduction de Sebastian Veg : Les habitants de Nulle-part, très impressionnés, disaient que c'était le « bouton » du **Parti de l'huile de Kaki***, qui valait bien celui d'un lettré de l'académie Hanlin³.

* « Liberté » (*ziyou*) et « huile de kaki » (*shiyu*) sont presque homophones ; Lu Xun souligne ainsi que le mot « liberté », adapté d'un terme japonais utilisé pour traduire les notions philosophiques européennes, était difficile à comprendre (parce qu'il ne correspondait pas aux termes traditionnellement utilisés pour exprimer cette idée ; Zhang Binglin favorise par exemple le terme *xiaoyao*, emprunté au *Zhuangzi*). Le nom de « Parti de la liberté » semble être un emprunt à l'histoire japonaise. Le bouton renvoie aux boutons que les mandarins épinglaient à leur chapeau.

Traduction d'Alexis Brossollet : Les habitants de Weizhuang furent saisis d'admiration : il se dit que c'était l'insigne de **ce parti au nom bizarre***, équivalent à celui de l'Académie impériale⁴.

* Jeu de mots absolument intraduisible puisqu'il repose sur la confusion par les villageois entre les mots 柿油 et 自由 ; ce dernier terme signifiant « liberté » était importé du Japon, où il était dû à un néologisme pour traduire le concept occidental, il était donc incompréhensible à l'époque pour la majeure partie de la population. Le fameux « parti de la liberté » est donc pour eux le « parti de l'huile de kaki ». [Cette note en bas de page paraît dans la version chinoise, note de l'auteur Guo]

Comme le Bourg Lu ou la ville S dans les nouvelles de Lu Xun, le village fictif Weizhuang fait référence au pays natal de l'auteur. Les habitants de Shaoxing saisisrent sans peine le jeu de mots dans le texte. Il s'agit d'un calembour sur le son : les caractères *zi* 自 et *shi* 柿 se prononcent de manière identique dans le dialecte de Shaoxing⁵. Lu Xun l'explique clairement dans *Comment a été écrite « La véritable histoire de Ah Q »* :

“柿油党” [...]原是“自由党”，乡下人不能懂，便讹成他们能懂的“柿油党”了。⁶

[*Shiyu dang* [Parti de l'Huile de Kaki] [...] vient de *ziyou dang* [Parti de la Liberté⁷] ; comme le terme est incompréhensible aux villageois, ils le déforment en *shiyu dang*.]

¹ Lu Xun, « La véritable histoire de Ah Q », *Œuvres choisies*, vol. I, op. cit., p. 146-147.

² Luxun, « Histoire d'Ah Q : vérité biographique », *Cris*, op. cit., p. 183.

³ Lu Xun, « L'édifiante histoire d'Ah Q », *Cris*, op. cit., p. 125-126.

⁴ Lu Xun, *La véritable histoire d'Ah Q*, op. cit., p. 136-137.

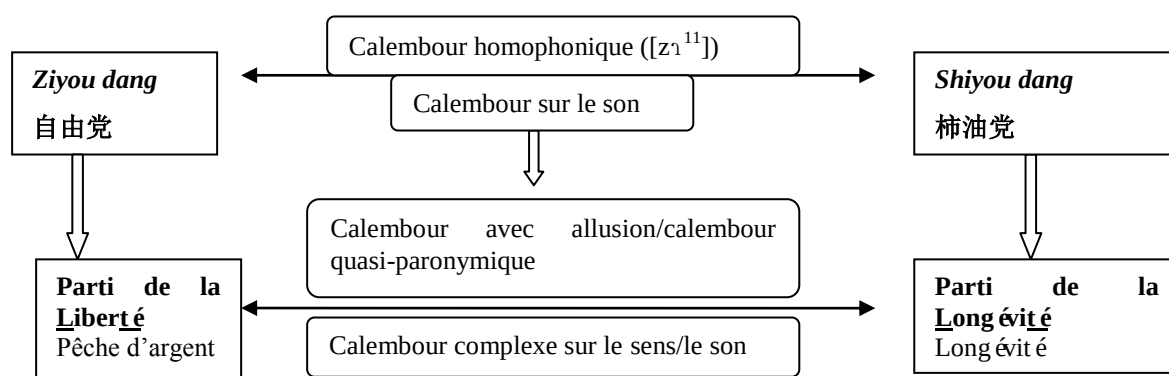
⁵ La transcription phonétique en API (Alphabet phonétique international) : [ʒɿ¹¹]. Nous remercions M. Tu Guoping pour les explications détaillées.

⁶ Lu Xun, « Ah Q zhengzhuan de chengyin 《阿 Q 正传》的成因 » [Pourquoi j'ai écrit *La véritable histoire de Ah Q*], *LXQJ*, vol. VII, p. 400.

⁷ Créé le 3 février 1912 à Shanghai et soutenu par Sun Yat-sen, le Parti de la Liberté de la République de Chine (*Zhonghua minguo ziyoudang* 中华民国自由党) se réclame de la Ligue Unie (*Tongmenghui* 同盟会). Il exerçait une certaine influence dans la province du Zhejiang : la branche de Shaoxing est fondée le 27 février 1913. Le parti est dissout par Yuan Shikai le 30 août 1913. Voir Chen Changhe 陈长河, « Minguo chuqi de Zhonghua minguo ziyoudang 民国初期的中华民国自由党 » [Le Parti de la Liberté au début de la Chine République], *Dangan yu shixue* 档案与史学 [Archives and history], n°6, 1997, p. 58-59, 74.

Dû à l'incompréhension des villageois, le parti révolutionnaire est faussé en *shiyou dang* 柿油党 [Parti de l'Huile de Kaki], un terme absurde dépourvu de sens¹. Cette incompréhension s'explique à la fois par la nouveauté du terme emprunté au japonais et par la confusion politique où « se trouvent les Weizhuanaï pris entre l'ancien et le nouveau », comme l'explique Michelle Loi dans la note. Du jeu de mots apparemment anodin se décèle une ironie acerbe : l'auteur met en scène la désillusion d'une révolution soi-disant « démocratique » dont sont exclues les masses populaires.

Shiyou dang et *ziyou dang* sont considérés dans la langue standard comme des termes ayant une prononciation voisine. C'est pourquoi les traducteurs, dont aucun ne semble parler le dialecte de Shaoxing, sont plutôt en présence d'un calembour paronymique², réputé « intraduisible ». En effet, comme la différence des langues et des cultures ne permettent que très rarement la transposition directe des jeux de mots, certains traducteurs choisissent de les passer sous silence. C'est ce que fait Paul Jamati : aucune explication n'est fournie dans sa traduction qui permette au lecteur français de percevoir la satire. Bien sûr, il faut noter que ce résultat n'est pas sans lien avec la traduction anglaise qui lui sert de texte intermédiaire. Impossible de dénouer le lien phonétique entre « The Freedom Party » et « The Persimmon Oil Party »³, Paul Jamati est obligé de calquer la version anglaise. La plupart des traducteurs optent pour l'ajout de notes explicatives révélant le mécanisme des jeux de mots. Néanmoins, disséqué ou analysé le calembour qui déclenche le rire dans l'original perd de sa qualité cocasse dans la traduction. La traduction de Martine Vallette-Hémerly constitue sur ce point une exception dans le sens où elle se permet une certaine latitude de création. La traductrice propose une traduction du calembour homophonique en un nouveau *calembour complexe*⁴ en français, combinant les calembours sémantique et phonique complémentaires :



¹ À l'instar de « a q-isme », attitude narcissiste qui transforme chaque échec en « victoire spirituelle », le « shiyou-isme » ou le « shiyou dang » deviennent des expressions figées pour désigner le « faux libéralisme » ou les « faux libéraux ».

² Seul Jing Yinyu, traducteur d'origine de Sichuan, signale que les deux caractères sont homonymiques, sans doute parce qu'il n'existe pas non plus des consonnes rétroflexes (zh, ch, sh, r) dans le sichuanais.

³ Lu Hsun, *The True Story of Ah Q*, Peking, Foreign Languages Press, 1953, p. 70.

⁴ Le calembour complexe désigne un calembour qui ne repose pas sur une seule homophonie (un mot ou un groupe de mots qui est investi de deux significations) mais porte sur plusieurs mots solidaires les uns des autres qui s'actualisent réciproquement et fonctionnent en outre comme signal du jeu de mot. Voir Pierre Guiraud, *Les Jeux de mots*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1976, p. 15.

Cette traduction, éloignée de l'original au premier regard, est parfaitement admissible puisque l'auteur n'accorde aucune valeur sémantique au terme faussé *shiyou dang* 柿油党, la seule fonction qu'on peut attribuer à ce jeu de mots est d'être ironique. Le « Parti de la Long évi té » ridiculise non moins la révolution spéculative ; de plus, le calembour avec allusion (pêche, symbole de « long évi té ») sera mieux accueilli par le lecteur français. Il semble donc possible de glisser de l'une à l'autre des catégories de jeux de mots pour trouver l'« équivalent » satisfaisant à un calembour. Comme l'indique Jacqueline Henry, « l'absence de tout lien sémantique avec d'autres éléments du texte ouvre toutes grandes les portes de la créativité et des jeux permis par la langue de traduction, en l'occurrence le français, dans lequel la pratique des calembours est fortement ancrée, même si elle a été décrite par beaucoup¹ ». Cet exemple montre que même si la traduction des dialectes est l'une des apories évidentes, la fonction poétique que l'auteur donne aux éléments dialectaux peut être exprimée, même de manière indirecte, par la créativité du traducteur.

3.2.2 L'usage du dialecte de Shaoxing et la création de l'univers fictionnel

Chez Lu Xun, la ville de Shaoxing est la scène principale de la création fictionnelle². Les éléments dialectaux de son pays natal sont abondants dans ses nouvelles. L'usage du dialecte de Shaoxing comme marqueur géographique donne à l'univers fictionnel luxunien une dominante régionale et aussi un style narratif unique : il s'agit notamment d'une forte présence des réalités spécifiques locales, d'un emploi minutieux des termes dialectaux et d'une reconstitution de dialogues entre personnages ruraux, non instruits.

Les réalités spécifiques propres à la culture régionale étant la plupart du temps clairement identifiées et expliquées dans les éditions chinoises, les traducteurs peuvent s'en servir comme outil. En voici un seul exemple :

这回想出来的是桂生，说是罗汉豆正旺相，柴火又现成，我们可以偷一点来煮吃。³

Traduction de Zhang Dianya : Koué Shen nous fit part d'une idée qui lui était venue : « En cette saison, dit-il, **les pois** sont tendres, le combustible est facile à trouver, pourquoi n'en déroberions-nous pas quelques poignées⁴ ? »

Traduction des E. L. E. : Cette fois, ce fut Guisheng qui eut une idée. Il dit que **les fèves lohan** étaient mûres et que comme il y avait du bois à brûler à bord, nous pourrions en chiper un peu et les faire cuire⁵.

Traduction Jacques Meunier : Cette fois, c'est à Guisheng que vint la bonne idée. – Justement, dit-il, c'est l'époque où **les fèves des arrhats*** sont mûres, et comme nous avons du petit bois à bord, nous pouvons en chiper quelques-unes, les faire cuire et les manger⁶.

*Appellation locale pour la fève couramment appelée en Chine « fève vers à soie » (*Vicia faba*).

¹ Jacqueline Henry, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 131.

² Nous renvoyons à la présente étude, « Les nouvelles et la culture vernaculaire de Yue : le régionalisme », p. 34-39.

³ Lu Xun, « Shexi 社戏 » [L'opéra de village], *op. cit.*, p. 621.

⁴ Lou Shun, « Le théâtre de la campagne », *Choix de nouvelles de Lou Shun, op. cit.*

⁵ Lu Xun, « Le théâtre des dieux », *Œuvres choisies*, vol. I, *op. cit.*, p. 170.

⁶ Luxun, « L'opéra de village », *Cris, op. cit.*, p. 260.

Traduction de Sebastian Veg : Cette fois ce fut Guisheng qui eut l'idée : **les fèves*** avaient l'air parfaitement mûres, nous avions du bois à disposition, nous pouvions en voler un peu et les faire cuire¹.

*Lu Xun emploie ici un mot local : « les fèves d'arhat » (Luohan dou), un arhat étant une sorte de saint bouddhiste.

La fève est appelée *luohan dou* 罗汉豆 [littéralement : les pois des arhats] à Shaoxing, car sa forme ressemble à l'arhat représenté en Chine comme un moine bouddhiste souriant et au gros ventre². Cette appellation est employée intentionnellement pour renforcer l'authenticité du paysage régional décrit dans *L'opéra de village*. Dans la traduction libre de Zhang Dianya, le *luohan dou* 罗汉豆 est remplacé par son hyperonyme « les pois ». Ce procédé entraîne sans doute une sous-traduction par rapport à l'original dans la mesure où la couleur locale du terme est estompée. Les traducteurs des E. L. E. mettent le terme courant « les fèves » pour que le signifié soit à la portée des lecteurs français ; mais ils l'accompagnent volontairement de la transcription phonétique « lohan » en vue d'apporter une touche d'exotisme. Cette démarche aboutit à un certain échec car, n'étant pas un mot français emprunté au chinois, le *lohan* ne peut être compréhensible, cela ne contribue pas à la reconstitution de l'atmosphère locale. Une traduction plus satisfaisante nécessite une note explicative, telle que l'utilisent Jacques Meunier et Sebastian Veg. Le changement des méthodes confirme la tendance générale dans la traduction des *realia*, comme nous l'avons démontré.

Lecteur consciencieux de *Yueyan* 越谚 [*Idiomes de la région Yue*], Lu Xun manifeste un grand intérêt pour les expressions dialectales de Shaoxing : « [d]ans les dialectes locaux, il y a pas mal d'expressions dont le sens est très évocateur, c'est ce que nous appelons dans notre région : langage raffiné (*lianhua* 炼话). En l'utilisant, on le trouve très coloré, et de même, les auditeurs éprouvent un grand plaisir à l'écouter, c'est exactement comme les allusions classiques utilisées dans la langue écrite ancienne⁴. » Dans les nouvelles de Lu Xun, les mots dialectaux sont méticuleusement mis en place aux endroits où l'auteur ne trouve aucun équivalent dans la langue nationale. L'usage du dialecte de Shaoxing a une « visée de concrétude », pour emprunter à Antoine Berman ce terme. Selon lui, « la langue vernaculaire est par essence plus corporelle, plus iconique que la koinè la langue cultivée⁵ ». Il est à remarquer

¹ Lu Xun, « L'opéra de village », *Cris*, op. cit., p. 175.

² Les arhats sont souvent appelés en Chine « *dadu luohan* 大肚罗汉 » [les arhats au gros ventre]. Cette dénomination est due au couplet qui accompagne les statues d'arhats dans beaucoup de temples bouddhistes : 大肚能容，容天下难容之事；开口便笑，笑天下可笑之人。 [Le gros ventre peut contenir, il contient toutes les choses intolérables du monde ; la bouche ouverte veut rire, elle rit de toutes les personnes ridicules du monde.]

³ L'auteur de *Yueyan* 越谚 [*Idiomes de la région Yue*] est Fan Yin 范寅 (1827-1897), né à Shaoxing. L'ouvrage publié en 1879 comporte trois volumes dont le premier est consacré aux expressions proverbiales et aux chants folkloriques de la région Yue, le deuxième présente les us et coutumes, le dernier recense et explique les mots dialectaux, y compris les verbes, les noms et les adjectifs. Cet ouvrage se trouve dans les provisions de livres de Lu Xun. Voir Xie Dexian 谢德铤, « Lu Xun xiansheng yu Yueyan 鲁迅先生与《越谚》 » [Monsieur Lu Xun et *Idiomes de la région Yue*], *Lu Xun yanjiu yuekan* 鲁迅研究月刊 [*Revue mensuelle des études sur Lu Xun*], n° 12, 1989, p. 48-50.

⁴ Lu Xun, *Causerie d'un profane sur la langue et la littérature*, op. cit., p. 48.

⁵ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 64.

que, par le biais des termes dialectaux, l’auteur fait d’une pierre deux coups : il cherche non seulement à teinter le texte d’une pincée de saveur locale, mais aussi à intégrer certaines expressions locales à la langue nationale qui s’enrichit largement de celles-ci. L’exemple ci-après, tiré de *Tempête dans une tasse de thé*, en est une bonne illustration :

伊一转眼瞥见七斤的光头，便忍不住动怒，怪他恨他怨他；忽然又绝望起来，装好一碗饭，**搥**在七斤的面前道，“还是赶快吃你的饭罢！哭丧着脸，就会长出辫子来么？”¹

Traduction des E. L. E. : Sa colère déborda quand elle eut jeté un coup d’œil sur le crâne rasé de son mari : c’était sa faute ! Elle lui en voulut, le désista, puis, fataliste, remplit un bol de riz qu’elle **poussa** devant lui :

--D’épêche-toi de manger ! Lamenter ne te fera pas repousser une natte² !

Traduction de Michelle Loi : Incapable de maîtriser sa colère, elle foudroya d’un œil lourd de haine et de rancune le crâne dénudé de son mari. Puis soudain, désespérée, elle remplit un bol de nourriture qu’elle **poussa** vers lui.

--Allons, d’épêche-toi de manger ! Est-ce qu’une face larmoyante fera repousser ta natte³ ?

Traduction de Sebastian Veg : Elle jeta un coup d’œil oblique à la tête rasée de Sept livres et ne put réprimer un mouvement de colère : c’était de sa faute, elle le désistait, elle lui en voulait. Puis, dans un soudain élan de désespoir, elle remplit un bol de riz, le **poussa** vers Sept livres et lui dit : « Tu devrais vite manger ton riz ! Crois-tu que c’est avec cette tête d’enterrement que tu vas te faire pousser une natte⁴ ? »

Le verbe *sang* 搥 appartient au parler de Shaoxing, il signifie « déposer un objet brutalement ». Il est ainsi défini dans *Idiomes de la région Yue* : « donner exprès quelque chose à quelqu’un avec l’intention de le vexer⁵ ». Ce mot dialectal décrit de manière très parlante la colère et le ressentiment de la Belle-sœur Sept livres envers son mari. Pourtant, avec la traduction en « pousser », la signification s’affaiblit considérablement puisque c’est le terme plutôt neutre même s’il implique une certaine violence. Nous pouvons en déduire que les traducteurs, peu conscients qu’il s’agit d’un mot dialectal, adoptent simplement une signification similaire à *tui* 推 [pousser] : dans la langue standard, *tui* 推 et *sang* 搥 sont deux caractères synonymes qui forment généralement un seul mot. Pour mieux transmettre la valeur sémantique de ce mot dialectal, nous pouvons prendre la traduction anglaise du couple Yang pour référence :

Traduction de Yang Xianyi and Gladys Yang: She looked angrily at Sevenpounder’s shaved head, with a feeling of hatred and resentment; then fatalistically filled a bowl with rice and **slapped it down** before him, saying: “Hurry up and eat! Crying won’t grow a queue for you, will it⁶?”

La locution verbale « slap down » fait ressortir clairement la connotation du verbe *sang* 搥. Bien qu’aucun terme français ne semble correspondre exactement à ce mot dialectal, il est

¹ Lu Xun, « Fengbo 风波 » [La tempête dans une tasse de thé], *LXQJ*, vol. III, p. 439.

² Lu Xun, « Tempête dans une tasse de thé », *Œuvres choisies*, vol. I, op. cit., p. 80.

³ Luxun, « Remous », *Cris*, op. cit., p. 99.

⁴ Lu Xun, « Troubles », *Cris*, op. cit., p. 70.

⁵ Fan Yin 范寅, *Yueyan 越谚* [Proverbes de la région Yue], Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1987 : 赏去声。故与人物令其难。

⁶ Lu Xun, « Storm in a teacup », *Selected Works of Lu Hsun*, Peking, Foreign Languages Press, 1956, p. 55.

probablement mieux de proposer «*pousser violemment vers Sept livres* » dans la traduction française.

En dernier lieu, plusieurs des nouvelles de Lu Xun, dont les personnages sont des paysans pauvres, ont l'oralité dialectale dans les dialogues. Voici un exemple extrait du *Divorce*, relatant la scène où l'héroïne Aigu porte plainte au Septième Seigneur :

“他们就是专和我作对，一个个都像‘气杀钟馗’。那年的黄鼠狼咬死了那匹大公鸡，那里是我没有关好吗？那是那只杀头癞皮狗偷吃糠拌饭，拱开了鸡栅门。那‘小畜生’不分青红皂白，就夹脸一嘴巴……。”¹

Traduction des E. L. E. : «Tous les membres de ma belle-famille me faisaient la tête, à faire peur aux démons. Ainsi, l'autre année, lorsqu'un putois a tué notre gros coq, ils m'ont reproché de n'avoir pas bien fermé la porte du poulailler ! Ce qui n'était pas vrai ! C'est ce sale chien galeux qui a poussé la porte pour aller voler la pâtée des poules ! Eh bien, mon animal de mari » m'a giflé, sans même attendre de tirer l'affaire au clair² ! »

Traduction de Michelle Loi : «Mais eux trouvaient toujours quelque chose à redire. Ils me faisaient des scènes terribles avec des têtes à vous tuer raide. La fois que la belette a saigné le grand coq, voilà qu'ils ont dit que c'était ma faute ! que c'était moi qui avais laissé la porte ouverte ! En fait c'était leur sale cabot galeux qui l'avait poussé pour aller piquer la pâtée des poules ! Mais l'Autre, l'animal, sans chercher à savoir, d'emblée il me flanque une gifle³ ! »

Traduction de Jacques Meunier : «Mais eux trouvaient toujours quelque chose à redire. Ils me faisaient des scènes terribles avec des têtes à vous tuer raide*. La fois que la belette a saigné le grand coq, voilà qu'ils ont dit que c'était ma faute ! Que j'avais mal fermé la porte ! En fait c'était leur sale cabot galeux qui l'avait poussé pour aller piquer la pâtée des poules ! Mais l'autre, Jeune Animal, sans chercher à savoir, d'emblée il me balance une gifle⁴ ! »

* Littéralement «une colère à tuer Zhong», expression tirée d'une anecdote du roman Attraper les démons (“Zhuo gui zhuan”). Zhong Kui était un lettré des Tang, candidat à l'Académie de Hanlin (la plus prestigieuse). Suspectant d'après ce qu'il crut lire sur son visage avant les résultats que l'Empereur ne le trouvait pas assez distingué pour lui attribuer le rang conforme à son mérite, il “éclata” (littéralement) de fureur.

Traduction de Sebastian Veg : «Eux, ils cherchaient systématiquement à me contrarier, comme autant de «Zhong Kui mort de colère*. Cette année-là quand la belette jaune a tué le grand coq d'une morsure, comment aurais-je pu ne pas avoir bien fermé la porte ? C'était à cause de ce maudit chien galeux qui mangeait en cachette le riz m'angé de balle et avait poussé la porte du poulailler. “Jeune porc” ne sait vraiment pas distinguer le vrai du faux, il est venu me donner une gifle⁵... »

* Dans la «Bibliographie du pourfendeur de démons » de Liu Zhang (époque Qing), Zhong Kui, figure de l'exorciste dans la mythologie chinoise, consacré lauréat du plus haut concours impérial, est cependant refusé par l'empereur à cause de sa grande laideur, à la suite de quoi il a un violent accès de colère et se coupe la gorge avec l'épée d'un officier du palais. L'empereur regrette alors sa mort et le nomme pacificateur des esprits. Dans l'expression populaire, ce nom désigne quelqu'un d'une grande laideur ou d'une apparence terrifiante. Cf. J. Pimpaneau, *op. cit.*, p. 69-70.

L'extrait abonde en gros mots et injures dialectaux (*shatou laipigou* 杀头癞皮狗 [chien galeux à lui couper la tête] ; *xiao chusheng* 小畜生 [petit animal]), expressions dialectales (*qi sha Zhong Kui* 气杀钟馗 [faire mourir Zhong Kui de colère] ; *jialian yizuiba* 夹脸一嘴巴 [gifler sur le visage]) et spécialités régionales (*kang ban fan* 糠拌饭 [du riz m'angé de balle], *jichu* 鸡栅 [poulailler fait des planches en bois en forme de «placard»]). La narration

¹ Lu Xun, «Lihun 离婚 »[Le divorce], *LXQJ*, vol. VI, p. 428.

² Lu Xun, «Le divorce », *Œuvres choisies*, vol. I, *op. cit.*, p. 301.

³ Lu Xun, «Le divorce », *La vie et la mort injustes des femmes*, *op. cit.*, p. 150.

⁴ Luxun, «Le divorce », *Errances*, *op. cit.*, p. 205.

⁵ Lu Xun, «Le divorce », *Errances*, *op. cit.*, p. 188.

truculente dessine l'image d'Aigu, jeune paysanne bravant seule les autorités. En ce sens, le dialecte est ici un marqueur social, la couleur locale n'occupe qu'une place secondaire. Le fait que l'accent soit mis sur la dimension sociale du dialecte est important, car il autorise le traducteur à chercher non pas un équivalent du dialecte mais un registre de langue populaire rurale pour rendre les expressions dialectales. Si les traducteurs des E. L. E. tentent de reproduire l'effet d'oralité, la rusticité des propos d'Aigu est particulièrement renforcée dans les traductions de Michelle Loi et de Jacques Meunier¹ : l'emploi des expressions et des idiomes autochtones vise à recréer la familiarité ressentie par le lecteur du texte original et, par ce même effet, à charmer le lecteur français. Il y a lieu de noter la méthode adoptée par Jacques Meunier pour traduire le proverbe populaire *qi sha Zhong Kui* 气杀钟馗. Il passe sous silence le personnage anecdotique *Zhong Kui* 钟馗 dans le corpus du texte afin de sauvegarder la fluidité de la narration. Toutefois, il adjoint une note explicative pour le lecteur pour qu'il puisse découvrir cette spécificité culturelle chinoise. Cette stratégie permet au texte d'arrivée d'être fidèle à la fois au vouloir dire de l'auteur et aux attentes du lecteur. L'effet d'oralité et de familiarité est moins bien atteint dans la version de Sebastian Veg, car il met l'accent plutôt sur la traduction littérale de chaque terme, ce qui produit un effet exotique plutôt que familier.

L'œuvre de Lu Xun rassemble les deux sortes d'hybridité linguistique évoquées par Antoine Berman : «des dialectes coexistent avec une koinê plusieurs koinai coexistent² ». La coexistence de formes langagières hétérogènes (langue chinoise classique, insertion de termes européens et usage du dialecte) reflète non seulement le développement de la langue chinoise moderne, mais aussi les stratégies à la fois idéologique et littéraire de l'écrivain. Par rapport à la langue française au XX^e siècle, la langue chinoise moderne évolue vite et reste moins stable. La traduction devient problématique quand le caractère de stabilité de la langue source et de la langue cible n'est pas semblable. À travers les exemples donnés, on doit admettre qu'il n'y a malheureusement pas de solution optimale pour transposer le langage hybride de l'écrivain. Il existe des tentatives de restitution de ces écarts, mais elles n'atteignent pas toujours leur but car elles produisent des effets qui ne sont pas présents dans l'original chinois, et que par conséquent, le lecteur chinois n'a pas perçus. Il faut traduire donc au cas par cas en suivant la situation et les effets originels dans l'intention de restituer, dans la mesure du possible, l'écart langagier et le style original.

¹ Nous remarquons de nouveau que la traduction de Michelle Loi et celle de Jacques Meunier sont quasi identiques, à savoir que Jacques Meunier modifie trois termes et ajoute une note explicative.

² Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 66.

CHAPITRE IV. EFFETS RHÉTORIQUES : RYTHME DE LANGUE ET CONTRAINTES DE TRADUCTION

Dans une lettre à Li Hua 李桦, jeune graveur sur bois, Lu Xun compare la création littéraire à celle de la xylographie, car dans l'art de l'écriture comme dans celui de la gravure, la « technique » est un enjeu important :

来说技巧修养是最大的问题,这是不错的,现在的许多青年艺术家,往往忽略了这一点。所以他的作品,表现不出所要表现的内容来。正如作文的人,因为不能修辞,于是也就不能达意。但是,如果内容的充实,不与技巧并进,是很容易陷入徒然玩弄技巧的深坑里去的。¹

[Vous avez raison de dire, dans votre lettre, que la technique est le plus grand problème. C'est un point que beaucoup de jeunes artistes de maintenant négligent. Faute de technique, leurs œuvres ne peuvent pas transmettre le contenu qu'ils veulent, comme si les écrivains ne pouvaient pas bien transmettre leurs idées sans recours à la rhétorique. Néanmoins, si les compétences techniques se développent sans que le contenu soit également riche, on reste superficiel.]

Le souci de la forme préoccupe l'écrivain : il y accorde autant d'importance puisque le fond n'existe jamais sans elle. En effet, les figures de rhétorique, qui sont nombreuses dans l'œuvre de Lu Xun, font l'objet de plusieurs travaux universitaires : on tente de les décrire, nommer et répertorier en fonction de différents critères². Sans aucune intention de constituer un autre de ces inventaires, nous nous concentrons ici sur les effets rhétoriques produits par le rythme de la langue qui contribuent à la « Beauté extérieure³ » de l'œuvre de Lu Xun.

Les définitions du rythme sont légion, toutes renvoient en premier lieu à la musicologie et à la versification. Henri Meschonnic recense les nombreuses entrées dans divers dictionnaires et affirme que le rythme est consubstantiel à tout discours, pas seulement aux vers, car il est « consubstantiel au vivant, et à toute activité⁴ ». Cette observation se trouve également dans la toute première page du traité de critique littéraire de Liu Xie. Selon lui, le rythme est « la loi de la nature⁵ » (yuandao 原道) :

林籁结响,调入竽瑟;泉石激韵,和若球铎。故形立则章成矣,声发则文生矣。夫以无识之物,郁然有彩;有心之器,其无文欤?⁶

[Le vent siffle dans les bois, cela ressemble à la musique des instruments à vent et à cordes ; le

¹ Lu Xun, « Zhi Li Hua 致李桦 » [Lettre à Li Hua] (04/03/1935), *LXQJ*, vol. XVIII, p. 66.

² Nous citons trois études parmi les travaux les plus importants : Raymond S. W. Hsü, *The Style of Lu Hsün : vocabulary and usage*, Hong Kong, Centre of Asian Studies, University of Hong Kong, 1979 ; Li Guotao 李国涛, *Stylist—Lu Xun yanjiu de xinketi* Stylist—鲁迅研究的新课题 [Stylist — un nouveau sujet de l'étude sur Lu Xun], Xi'an, Shanxi renmin chubanshe, 1986 ; Lin Wanqing 林万菁, *Lu Lu Xun xiuci : cong jiqiao dao guilu* 论鲁迅修辞: 从技巧到规律 [De la rhétorique de Lu Xun : des techniques aux principes], Singapore, Wanli shuju, 1986. Dans les deux ouvrages publiés presque simultanément sur le style de Lu Xun, Li Guotao d'énumère onze aspects stylistiques des œuvres de l'écrivain et Lin Wanqing compte trente-sept catégories réparties dans les sections lexicales, syntaxiques et sémantiques.

³ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance 10/mars/1876 à Georges Sand*, tome XIV, Paris, Club de l'Honnête homme, 1975, p. 443.

⁴ Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982, p.121.

⁵ Liu Xie, *op. cit.*, p. 1.

⁶ *Ibid.*

ruisseau coule entre les pierres, cela ressemble à la mélodie des instruments à percussion. Ainsi chaque composante de la nature a sa façon de s'exprimer et chaque son du monde se produit à son propre rythme et avec sa rime caractéristique. Par conséquent, puisque les objets sans conscience ni esprit possèdent leur propre beauté comment les êtres humains, dotés d'esprit et de conscience, pourraient-ils s'en passer dans l'écriture ?]

La richesse rythmique, qui contribue à la « beauté formelle de l'écriture » (*wencai* 文采) de l'œuvre de Lu Xun, constitue pourtant un écueil lors de la traduction, et ce pour deux raisons principales. Premièrement, comme le constate Philippe Postel, bien que le rythme ne soit pas une spécificité de la langue chinoise, il « prend des modalités particulières qui sont [...] fort difficiles à rendre en français¹ ». Comment obtenir, sans échelle de référence, l'« équivalence » du rythme linguistique, celui du « parler dans chaque langue² » ? Deuxièmement, dans la tradition des Belles-Lettres chinoises, celle de la prose lettrée, les procédés rythmiques sont étroitement associés à d'autres procédés sémantiques. Les caractéristiques rythmiques et les figures de style sont, de ce fait, souvent concomitantes. Comment donc restituer le rythme rhétorique qui est « variable selon les traditions culturelles, les époques stylistiques, les registres³ » ? Autant d'interrogations auxquelles les traducteurs de l'œuvre de Lu Xun ont été confrontés. Ici, les contraintes de traductions seront examinées à travers trois des aspects spécifiques du rythme linguistique et rhétorique : la reduplication, les ensembles quadrisyllabiques et le parallélisme.

¹ Philippe Postel, « Deux traducteurs pour deux cousines. Retraduction du roman chinois *Yujiaoli* au XIX^e siècle » in Christine Lombez (dir.), *Retraductions. De la Renaissance au XXI^e siècle*, op. cit., p.162.

² Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 223.

³ *Ibid.*

1. La r éduplication : la musicalité des mots et le suppl ément du sens

La r éduplication (*diezi* 叠字) est d éfinie par Chen Wangdao 陈望道 comme é tant « des caract ères étroitement attach és poss édant la m ême valeur s énantique¹ ». Le redoublement des syllabes (les caract ères chinois sont monosyllabiques portant chacun un ton, qui marque un changement de hauteur de prononciation pour une m ême syllabe) cr ée un effet à la fois rythmique et sonore. Bien que la r éduplication puisse ê tre appliqu ée dans « les num éraux, les quantificateurs ind éfinis, les classificateurs, les noms, les verbes² », elle a tendance la plupart du temps à former des adjectifs et des adverbes³. Strictement parlant, les r éduPLICATIONS nominales, verbales, adverbiales, num érales ainsi que celle de classificateurs et de quantificateurs servent rarement à des fins stylistiques et ont, plus ou moins, des traductions conventionnelles⁴. L'étude qui suit porte sur la traduction des r éduPLICATIONS onomatop éiques et adjectivales : quels sont les effets musicaux produits par les mots r éduPLICATIONNÉS ? Peut-on les transmettre en recourant aux figures de sonorité existantes dans la langue française ?

1.1 Les onomatop ées r éduPLICATIONNÉES

L'onomatop ée consiste à imiter le son naturel de ce qu'il signifie. Elle renvoie à une création de mot « sugg érant ou cens é sugg érer par imitation phon éique la chose d énommée, puis le mot imitatif lui-m ême⁵ ». Étant un procédé primitif de la formation des mots, le recensement des onomatop ées existe d éjà dans *Classique des vers*, premi ère anthologie de la

¹ Chen Wangdao 陈望道, *Xiucixue fajan* 修辞学发凡 [Introduction à la rh étorique], Shanghai jiaoyu chubanshe, 1997, p. 169 : 紧相连接而意义也相等.

² Marie-Claude Paris, « Un aperçu de la r éduplication nominale et verbale en mandarin », in *La R éduplication*, sous la direction d'Alexis Michaud et d'Aliyah Morgenstern, Paris, Éditions Ophrys, 2007, p. 65.

³ Chen Wangdao, *op. cit.*, p. 175 : 叠字未必就是副词、形容词, 却是用做副词、形容词的居多.

⁴ Les termes français pour d ésigner le *diezi* 叠字 sont divers : Marie-Claude Paris et Etienne Van Tien Nguyen le traduisent par « r éduplication », Sylvie Lam pr éf ère le « redoublement », terme qu'Etienne Van Tien Nguyen tient à diff érencier de la « r éduplication ». Marie-Claude Paris et Sylvie Lam classent les termes r éduPLICATIONNÉS selon la nature des mots (nom, verbe, num éral, adjectif, adverbe, classificateur, etc.), tandis qu'Etienne Van Tien Nguyen pr éf ère les diviser en trois cat égories : la r éduplication lexicalisée, la r éduplication productive (dont r éduplication d'atténuation, d'intensité et de quantification) et le redoublement. Voir : Marie-Claude Paris, « Un aperçu de la r éduplication nominale et verbale en mandarin », *op. cit.* ; Sylvie Lam, « Le redoublement en chinois : une é tude syntaxique et s énantique », in *Communication, lettres et sciences du langage*, vol. I, n° 1, 2007, p. 81-96 ; Etienne Van Tien Nguyen, *Unit é lexicale et morphologie en chinois mandarin*, thèse présentée à l'Université de Montréal, 2006, p. 194-217. À titre d'exemple, voici quelques traductions conventionnalisées des formes r éduPLICATIONNÉES. La r éduplication nominale (ou lexicalisée selon le terme d'Etienne Van Tien Nguyen) trouverait normalement son é quivalent en français : « *gege* 哥哥 » est traduit en « grand-fr ère », etc. La r éduplication verbale (ou d'atténuation) signifie en g énéral « un peu » : « *kankan* 看看 » serait traduit en « regarder un peu », « *taolun taolun* 讨论讨论 » en « discuter un peu », etc. La r éduplication des classificateurs (ou de quantification) signifie en g énéral « tous, chacun » : « *tiaotiao jianghe* 条条江河 » serait traduit en « tous les fleuves » ; « *yizhangzhangzhi* 一张张纸 » en « chacune des feuilles », etc. Enfin, les adverbes r éduPLICATIONNÉS, dont le nombre est tr ès limit é sont traduits souvent en locutions adverbiales : « *jianjian* 渐渐 » peut ê tre traduit en « petit à petit », « *pinpin* 频频 » en « plusieurs fois de suite », etc. Il est clair que le rythme et le son du redoublement des syllabes se perdent en français.

⁵ Christine Lombez, « Onomatop ées et traduction po éique : les onomatop ées allemandes dans les premi ères versions françaises de la L énoire de B ü rger », *TTR : traduction, terminologie, r é daction*, vol. 16, n° 2, 2003, p. 225.

poésie chinoise¹. D'après les données statistiques effectuées par Li Jing'er 李镜儿, dans la langue chinoise moderne, 52,7% des onomatopées revêtent la forme répétitive². Les onomatopées redoublées peuvent insuffler du rythme à la prose et sont donc fréquentes dans la littérature chinoise moderne.

Du fait que la formation des mots onomatopéiques est plus ou moins liée aux bruits naturels, il est possible de présumer que, basées sur une réalité commune, un certain nombre d'onomatopées « coïncident », malgré la variation de la forme déterminée par la configuration du système phonétique des différentes langues. Si le chat fait « *miaomiao* 喵喵 » en chinois, « miaou » en France et « miau » en Allemagne, ces onomatopées imitent toutes le cri du chat. Elles relèvent de la spécificité de la langue et peuvent être considérées comme des « équivalents ». Les onomatopées qui remplissent la fonction purement phonétique sont la plupart du temps « transposables », à condition que l'on fasse quelques aménagements graphiques. Dans *L'Opéra de village*, l'auteur décrit à plusieurs reprises le bruit désagréable des gongs et des tambours : « *dongdong huanghuang* 咚咚惶惶 ». Jacques Meunier et Sebastian Veg emploient respectivement « bong ! bong ! bang ! bang³ ! » et « bam bam et boum boum⁴ » pour reproduire la même sonorité. De surcroît, la répétition des mots et le recours aux points d'exclamation dans la version de Jacques Meunier créent un effet intense sur le plan visuel, renforcent l'effet des sons cacophoniques agaçants.

Quand il s'agit d'onomatopées inexistantes en français, les traducteurs ont tendance à les intégrer à la langue d'arrivée en conservant le son original. Ainsi, dans *La Comédie du canard*, le « *sisi* 嘶嘶 » du serpent tirant la langue devient « sss, sss » et le cri du canard « *yaya* 鸭鸭 » est transcrit directement en « yaya » dans la traduction de Sebastian Veg. Le phonisme donne une impression d'immédiateté aux onomatopées et aide à vivifier le texte traduit. Dans la *Nuit d'automne*, le bruit produit par les insectes se cognant à la fenêtre « *dingding* 丁丁 » est écrit en « ting-ting » par Pierre Ryckmans. Cette traduction phonétique s'intègre sans aucune difficulté à la langue d'arrivée, bien que « toc, toc », comme le traduit Martine Vallette-Hénery, soit plus conforme aux conventions phonétiques de la langue française.

Cette manière d'adapter des onomatopées est parfaitement justifiable : puisque les sons naturels sont en général perceptibles pour tous les êtres humains, la transcription phonétique des onomatopées chinoises ne provoquera aucune incompréhension pour le lecteur français dans le

¹ Le premier mot de cette anthologie poétique est une onomatopée redoublée : « *guanguan* 关关 » imitant les cris des oiseaux d'eau. Guo Long 郭琬 recense, dans *Classique des vers (Shijing 诗经)*, 375 mots redoublés. Voir Guo Long, « *Shijing dieyinci xintan 诗经叠音词新探* » [Nouvelle recherche sur les mots redoublés dans *Classique des vers*], *Guangxi shifan daxue xuebao 广西师范大学学报 [Journal de l'Université Normale de Guang Xi]*, vol. 36, n°2, 2000, p. 49-52.

² Li Jing'er 李镜儿, *Xiandai hanyu nishengci yanjiu 现代汉语拟声词研究 [L'étude sur les onomatopées dans la langue chinoise moderne]*, Shanghai, Xuelin chubanshe, 2007, p. 76. Les formes redoublées sont au nombre de huit : AA, AAA, AAB, ABB, AAAA, AABB, ABAB, ABBA.

³ Luxun, « *L'opéra de village* », *Cris, op. cit.*, p. 248.

⁴ Lu Xun, « *L'opéra de village* », *Cris, op. cit.*, p. 166.

contexte donné. Pourtant, il est bon de savoir que les onomatopées redoublées qui occupent une place importante dans la littérature chinoise sont très souvent limitées à un cadre restreint en français, celui « de la bande dessinée ou de quelque expérience littéraire radicale¹ ». En raison de l'écart rhétorique des langues, la reproduction phonétique n'est pas le moyen le plus privilégié dans la traduction des onomatopées redoublées. En effet, nous n'en repérons que quelques cas isolés où le calque des sons entraîne un dommage minimal pour la valeur littéraire.

Dans la langue française, la plupart des mots onomatopéiques fonctionnent comme des verbes ou des noms d'action, alors que les onomatopées chinoises, dont la nature prête à confusion², affectent toutes les parties du discours : un mot onomatopéique peut être sujet, prédicat, complément d'objet, déterminant, complément d'appréciation ou circonstanciel, voire proposition indépendante. La grande souplesse de la fonction de l'onomatopée chinoise oblige le traducteur à arranger partiellement la phrase afin de s'ajuster à la forme verbale ou nominale des onomatopées françaises. C'est la méthode de traduction la plus courante. Par exemple, dans la nouvelle *Demain*, le voyou Lao Gong « chante un petit air *en produisant un bruit wuwu* » (*wuwu de changqi xiaoqu* 呜呜的唱起小曲) ; quelques chiens, tapis dans les ténèbres, « crient *en produisant un bruit wuwu* » (*wuwu de jiao* 呜呜的叫). Michelle Loi traduit cette onomatopée adverbiale en deux verbes « fredonner » et « gémir ». Dans *La Véritable histoire d'Ah Q*, Wang la Barbe attrape des poux, les met entre ses dents en faisant du bruit « *bibi bobo* 毕毕剥剥 ». La même onomatopée est utilisée pour décrire l'éclatement des pétards dans *Sacrifice du Nouvel An*. Elle est traduite dans le premier cas en « craquer » et dans le second en « crépitement », deux mots dérivés d'onomatopées et renvoyant à différentes images. Ce procédé de « reverbération » préserve en quelque sorte l'effet sonore de l'onomatopée chinoise, même si la forme redoublée et l'effet rythmique qu'elle engendre sont largement réduits. En outre, les mêmes onomatopées peuvent être traduites sous différentes formes selon le contexte donné.

En raison des particularités des langues, les onomatopées ne sont pas aussi riches dans la langue française qu'elles le sont dans la langue chinoise. Charles Nodier, auteur du *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, constate non sans raison que « [la] langue [française] représent[e] fort mal les articulations les plus imitatives, les plus pittoresques des langues mortes ou étrangères, avec lesquelles nous n'avons pas un alphabet commun³ ». Les principes

¹ Alexis Brossollet, *Petit lexique français/chinois des onomatopées, interjections & autres bruits*, Paris, Éditions You Feng, 2010, p. 9.

² La nature des onomatopées est toujours un terrain de discussion : les linguistes Lu Shuxiang 吕叔湘, Wang Li 王力 et Hu Yushu 胡裕树 les classent dans les mots vides, et, les deux derniers estiment que les onomatopées appartiennent aux interjections ; Ma Jianzhong 马建忠 et Li Jinxi 黎锦熙 les considèrent comme des adverbes et les classent dans les mots pleins. Zhu Dexi 朱德熙 pense que les onomatopées sont indépendantes des mots vides et des mots pleins. Voir Li Jing'er, *op. cit.*, p. 33.

³ Charles Nodier, « Préface », *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, édition établie, présentée et annotée par Jean-François Jeandillou, Genève, Librairie Droz S. A., 2008, p. 23.

de la formation des caractères chinois, notamment le *xingsheng* 形声¹ et le *jiajie* 假借², permettent une création foisonnante d'onomatopées variées. Guo Shaoyu 郭绍虞 précise dans *La beauté sonore des mots chinois* :

由拟声言, 因为中国文字有假借一途, 所以不仅在口头语言中可以自由比拟外界的声音, 即写入文辞, 一样可以运用相同的字音以摹状声貌。任何特殊的或繁复的声音, 都可以找到恰当的字音来借代, 因此, 拟声语词也特别容易孳生。³

[En ce qui concerne les onomatopées, les bruits peuvent non seulement être imités dans la langue orale, mais aussi dans la langue écrite car les sons peuvent être reproduits en empruntant les caractères ayant une prononciation similaire, du fait que l'emprunt phonétique est un mécanisme courant dans la formation des caractères chinois. Tous les sons particuliers ou compliqués peuvent trouver des caractères ayant une prononciation convenable, c'est d'ailleurs pour cela que les onomatopées peuvent être créées si aisément.]

À part la fonction purement phonétique (comme les exemples évoqués en haut), les caractères signifiants permettent à certaines onomatopées chinoises de revêtir une fonction sémantique et une expressivité. Par exemple, dans *Sacrifice du Nouvel An*, Belle-sœur Xianglin demande si l'âme existe encore après la mort. Elle a posé cette question d'un *ton léger mais précipité*, d'où l'onomatopée redoublée « *qieqie* 切切 » :

她走近两步, 放低了声音, 极秘密似的切切的说, “一个人死了之后, 究竟有没有魂灵的?”⁴

Traduction des E. L. E. : Elle s'approcha, baissa la voix et me dit **sur le ton de la confiance** : Oui ou non, l'être a-t-il une âme qui vit après sa mort⁵ ?

Traduction de Jacques Meunier : Elle se rapprocha de moi de deux pas et baissant la voix me dit **du ton qui conviendrait à la confiance du plus grand secret** : « Lorsque quelqu'un est mort, en définitive, est-ce qu'il y a un esprit⁶ ? »

Traduction de Sebastian Veg : Elle fit deux pas vers moi, baissa la voix et **dit à la dérobée comme si c'était son plus grand secret** : « ... une fois que quelqu'un est mort, est-ce que finalement il y a encore une âme⁷ ? »

Les traducteurs se passent de la fonction phonétique de l'onomatopée pour faire ressortir uniquement sa valeur sémantique : ils recourent à l'explication en associant l'onomatopée à l'action concrète pour que le lecteur saisisse le « ton de la confiance ». La traduction n'est pas idéale du fait que dans le texte original, le sens est indissociable de la forme redoublée qui

¹ Littéralement : « forme et son », il s'agit des idéo-phonogrammes (l'association d'un caractère utilisé pour le sens et d'un autre pour le son). La majorité des caractères onomatopéiques sont créés selon ce principe. Par exemple, pour reproduire le miaulement du chat, on recourt d'abord au caractère de la « pousse » (*miao* 苗) dont la prononciation ressemble au cri du chat. Ensuite, on l'accompagne d'un caractère « bouche » (*kou* 口) qui renvoie à l'idée de « crier ». Ainsi, on obtient un nouveau caractère « *miao* 喵 » (le miaulement du chat).

² Littéralement : « emprunt erroné ». Un caractère avec un sens fermement établi est « emprunté » pour assumer une autre signification sans aucun lien sémantique avec le caractère original. Par exemple, le caractère « *guan* 关 » (signifiant originalement « fermer la porte ») est utilisé dans *Classique des vers* comme une onomatopée pour imiter les cris des oiseaux.

³ Guo Shaoyu 郭绍虞, « Zhongguo yuci de shengyinmei 中国语词的声音美 » [La beauté sonore des mots chinois], *Guo Shaoyu shuo wenlun* 郭绍虞说文论 [Essais théoriques de Guo Shaoyu sur la littérature], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2000, p. 233-234.

⁴ Lu Xun, « Zhufu 祝福 » [Vœux du bonheur], *op. cit.*, p. 157.

⁵ Lu Xun, « Le sacrifice du Nouvel An » *Œuvres choisies*, vol. I, *op. cit.*, p. 177.

⁶ Luxun, « Le sacrifice du Nouvel an », *Errances*, *op. cit.*, p. 15.

⁷ Lu Xun, « Vœux de bonheur », *Errances*, *op. cit.*, p. 17.

disparaît dans le texte d'arrivée. Ne serait-il pas mieux d'associer la forme et le sens en employant des verbes d'origine onomatopéique tels que « chuchoter » ou « murmurer » suivis d'« un ton confidentiel » ? Confronté à l'onomatopée, le traducteur devra, autant que possible, « trouver dans la langue d'arrivée des ressources comparables afin de restituer avec le maximum de cohérence l'expressivité inhérente au texte-source¹ ».

1.2 Les adjectifs redoublés

En chinois, la majorité des adjectifs redoublés se présentent sous deux formes : la forme AA, le redoublement de l'adjectif monosyllabique (ou les formes AABB ou ABAB, redoublement de l'adjectif dissyllabique) et la forme ABB (ou BBA), composée d'un adjectif A suivi (ou précédé) d'un radical à valeur idéophonique B redoublé. Le redoublement des syllabes rythme le discours et, du point de vue sémantique, il vise à intensifier ou atténuer l'émotion et l'image, ou exprimer des sentiments. La reduplication adjectivale est utilisée très souvent dans la description ; son sens et sa fonction rhétorique ne peuvent être dégagés qu'à l'appui du contexte donné.

Les adjectifs redoublés, à des fins stylistiques, sont fréquents dans la prose de Lu Xun. Cela fait écho à la culture vernaculaire de Shaoxing dont l'écrivain s'est imprégné. Pour n'en citer qu'un exemple, dans *Le Journal d'un fou*, l'écrivain recourt, pour décrire les dents des cannibales, à l'adjectif « bailili 白厉厉 » [mot à mot : blanc/féroce/féroce], qui est une expression proprement dialectale de son pays natal. En effet, le dialecte de Shaoxing a une riche culture de la reduplication adjectivale. Dans *Les caractéristiques phonétiques du dialecte de Shaoxing et la langue et la culture Yue*, Tu Guoping fournit une très longue liste non exhaustive des adjectifs redoublés². Il constate que :

在所有叠音词中，形容词最多。绍兴方言叠音和带叠音成分的形容词主要有五种基本格式：“ABB”式、“BBA”式、“AABB”式、“ABCC”式、“AA 较”式。这几种格式在构词、色彩、描写及语法功能等方面各有特点，其修辞效果各不相同，在一定程度上反映了绍兴人的群体心理文化：精明、细腻、强烈的自我意识、注重主观感受等，体现了绍兴人细致的心理分析和心理描写能力。³

[Parmi tous les mots redoublés, les adjectifs sont les plus nombreux. Dans le dialecte de Shaoxing, les adjectifs redoublés ou partiellement redoublés se présentent sous cinq formes principales : « ABB », « BBA », « AABB », « ABCC » et « AA jiao ». Les différentes formes ont leurs particularités sur le plan de la composition, de la couleur, de la description et de la fonction grammaticale. De même, les effets rhétoriques sont différents. Dans une certaine mesure, les adjectifs redoublés reflètent la psychologie collective des habitants de Shaoxing : sagacité, finesse, un fort ego, insistance sur l'impression subjective ; d'autre part, ils sont la preuve de leur capacité à analyser et à écrire minutieusement les sentiments.]

Il est très délicat, pour ne pas dire impossible, de traduire en français les adjectifs redoublés. Bien que la forme redoublée des adjectifs existe aussi dans la langue française et

¹ Christine Lombez, « Onomatopées et traduction poétique : les onomatopées allemandes dans les premières versions françaises de la *Léonore de Bürger* », *op. cit.*, p. 230.

² Tu Guoping 屠国平, *op. cit.*, p. 32-58.

³ *Id.*, p. 33.

qu'elle ait également une valeur d'intensité ou d'atténuation, cet usage relève en principe du registre oral ; de ce fait, le redoublement des adjectifs français n'implique pas d'effort stylistique¹. À ce propos, Sylvie Lam écrit : «[o]n ne trouve pas aisément de traduction en français qui rende compte parfaitement de la modification aspectuelle pour toutes les formes de redoublement adjectival en chinois parce que le français s'appuie fortement sur le lexique pour exprimer le degré de ses adjectifs² ».

Du fait de la disparité des usages langagiers, pour transposer les adjectifs redoublés aussi bien sur le plan sémantique que formel, les traducteurs recourent souvent aux procédés lexicaux dans l'intention de minimiser la perte de valeur des expressions. Voici un exemple simple tiré de *Lapins et chats* :

竖直了小小的通红的长耳朵，动着鼻子，眼睛里颇现些惊疑的神色³

Traduction de Jacques Meunier : Lorsqu'ils dressaient leurs **fin**es **petites** oreilles toutes rouges et qu'ils remuaient le nez, un peu d'anxiété passait dans leur regard⁴.

Traduction de Sebastian Veg : Quand ils redressaient leurs **petites** oreilles rouges et allongées et remuaient leur nez, une lueur inquiète brillait dans leurs yeux⁵.

L'adjectif redoublé « *xiaoxiao* 小小 » décrit les oreilles des lapereaux, ceux qui viennent de s'installer chez Mme la Troisième. Ce qui différencie la forme redoublée et la forme simple de l'adjectif « *xiao* 小 », c'est que le redoublement revêt une dimension affective : les oreilles des lapins sont non seulement petites, mais aussi mignonnes. S'il existe une traduction française à peu près équivalente du point de vue affectif, ce serait « les oreilles très mimi » ; mais cette expression familière altère le registre littéraire de l'original. Quand il s'agit de la rhétorique, l'effet rythmique doit entre autre au redoublement du caractère « *xiao* 小 », mais aussi au fait que ce redoublement forme un adjectif trisyllabique « *xiaoxiao de* 小小的 », ce qui permet de diviser la phrase en quatre morceaux qui paraissent avoir une durée égale :

竖直了小小的通红的长耳朵，动着鼻子，眼睛里颇现些惊疑的神色

L'affection et la musicalité que contient la phrase chinoise sont-ils transportés dans les textes français ? La traduction de Sebastian Veg reste plus près du texte d'origine sur le plan littéral, sans pour autant rendre le rythme dans la traduction. Jacques Meunier s'emploie davantage à capter le style de l'original : l'adjectif polysémique « fin » dessine la forme allongée des oreilles mais fait aussi ressentir l'affection pour les lapereaux ; la contiguïté des deux adjectifs qualificatifs compense la perte formelle et sémantique du mot chinois redoublé. De plus, une double assonance (fines/petites ; toutes/rouges) est mise en œuvre pour les

¹ Par exemple : Ce n'est pas joli joli (ce n'est pas beau du tout) ; On peut appeler cela raté raté (c'est complètement raté) ; Ce chien est fou fou (un peu fou).

² Sylvie Lam, « Le redoublement en chinois : une étude syntaxique et sémantique », *op. cit.*, p. 92.

³ Lu Xun, « Tu he mao 兔和猫 » [Les lapins et le chat], *LXQJ*, vol. IV, p. 608.

⁴ Luxun, « Lapins et chats », *Cris, op. cit.*, p. 231.

⁵ Lu Xun, « Les lapins et le chat », *Cris, op. cit.*, p. 155.

adjectifs qui précèdent et suivent le noyau nominal. Cette figure française de sonorités reproduit dans une large mesure l'effet rythmique du texte chinois. Cet exemple, aussi simple soit-il, démontre que le redoublement des adjectifs n'est pas strictement intransportable, comme on a souvent tendance à le croire. Il est possible de recourir aux procédés stylistiques propres à la langue d'arrivée, susceptibles de récupérer les effets ressentis au niveau rhétorique.

Par rapport au redoublement des adjectifs monosyllabiques (AA) ou dissyllabiques (AABB) qui exige davantage de porter une attention particulière au rythme, la traduction des adjectifs redoublés sous forme ABB est plus complexe : à la difficulté de la reproduction des effets rythmiques s'ajoute celle du traitement du radical idéophonique (BB). Le radical, redoublé est censé modifier l'adjectif (A) tout en lui donnant une signification complémentaire sur le plan descriptif ou affectif. Attaché à l'adjectif « pivot », il aide à « décrire les objets et exprimer les sentiments¹ », il est créé en général à partir de la métaphore (par exemple, « *sibanban* 死板板 » [mot à mot : mort ou mourir/planche/planche ; mort comme une planche]) et de la synesthésie (« *bailili* 白厉厉 » [mot à mot : blanc/féroce/féroce ; une blancheur féroce]). La métaphore est un mode descriptif très courant en littérature chinoise. Dans un essai intitulé *Synesthésies*, Qian Zhongshu 钱钟书 recense de nombreux poèmes chinois recourant à cette figure et conclut que : « [d]ans les actes quotidiens, la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat et le goût peuvent souvent interférer ou communiquer les uns avec les autres, et il est difficile de délimiter les fonctions respectives des organes du corps que sont l'œil, l'oreille, la langue ou le nez. Ainsi a-t-on l'impression que les couleurs ont une température et que les sons ont une figure, qu'il y a une différence de poids entre le chaud et le froid, ou que les odeurs forment des volumes² ».

Nous comptons, dans les trente-trois textes des trois recueils de nouvelles de Lu Xun, trente-huit adjectifs redoublés sous forme ABB qui apparaissent en tout cinquante-six fois. Il y a lieu de relever l'importance et la nécessité de ces adjectifs descriptifs employés dans l'œuvre de Lu Xun, puisque son style se distingue en principe par la concision et la sobriété. L'écrivain lui-même reconnaît que : « Je fis tout mon possible pour éviter tout verbiage. Quand je sentais que j'avais exprimé de manière suffisamment claire ce que je voulais faire entendre, j'étais heureux de pouvoir me passer de parements. [...] je ne me laissai pas aller aux détails inutiles³ ». Par conséquent, au cours de la traduction, il faut prendre en compte les finalités stylistiques particulières de l'utilisation des adjectifs redoublés et tenter non seulement de rendre les jeux de sonorité et de rythme mais aussi de faire ressortir les sens complémentaires donnés par les radicaux. Pour observer les procédés éventuels de la traduction de la reduplication sous forme ABB, nous comparons quatre adjectifs qualificatifs exprimant la couleur noire :

¹ Guo Shaoyu, « Zhongguo yuci de shengyinmei 中国语词的声音美 » [La beauté sonore des mots chinois], *op. cit.*, p. 238 : 状客观之物，达主观之情.

² Qian Zhongshu, « Synesthésies », *Cinq essais de poésie*, présentés et traduits du chinois par Nicolas Chapuis, Christian Bourgeois Éditeur, 1987, p. 94-95.

³ Lu Xun, « Comment j'en suis arrivé à écrire des histoires », *Œuvres choisies*, vol. III, *op. cit.*, p. 259-260.

Adjectif rédupliqué	Source originale	Zhang Dianya	M. Vallette- Hénery	E. L. E.	M. Loi/J. Meunier	S. Veg
<i>hei qiqi</i> 黑漆漆 noir/laque/laque	黑漆漆的， 不知是日是 夜 <i>Le</i> <i>Journal d'un</i> <i>fou</i>		Noir comme dans un four	Un noir d'encre	Ténèbres de laque	Noir de laque
<i>hei chenchen</i> 黑沉沉 noir/lourd/lourd ou noir/tomber (dans l'eau)/tomber (dans l'eau)	屋里面全是 黑沉沉的 <i>Le</i> <i>Journal d'un</i> <i>fou</i>		Noir	Un noir profond	[Tout était] noir, d'un noir épais	Un noir d'encre
	街上黑沉沉 的一无所 有 <i>Remède</i>			Noir	Tout noir	Une obscurité profonde
	黑沉沉的灯 光，照着宝 儿的脸 <i>Demain</i>			Maigre [lumi ère]	Pauvre [lumi ère]	[lumi ère] très faible
<i>wu youyou</i> 乌油油 noir (ou corbeau) / huile/huile	乌油油的都 是结实的罗 汉豆 <i>Opéra</i> <i>du village</i>	Un voile vert		Noires et brillantes	Un noir luisant	Noir comme du jais
<i>hei xuxu</i> 黑魑魑 noir/ fantôme/fantôme	朝笏一般黑 魑魑的挺立 着 <i>Lumi ère</i> <i>blanche</i>			La masse noire dressée comme une tablette d'audience	Monstrueuse [tablette] noire	Noir

D'emblée, il est à noter que Zhang Dianya remplace la couleur *wu* 乌 [noirâtre] par la couleur verte. Ce remaniement total s'explique sans doute par le fait que les champs de fèves sont verts. Cependant, le traducteur semble ne pas se rendre compte que dans la nuit, les gousses de fèves sont noires même si elles revêtent un aspect doucement luisant au clair de lune, d'où le radical redupliqué *youyou* 油油. Ensuite, la traduction du même adjectif peut varier selon le contexte. Prenons les traductions de *hei chenchen* 黑沉沉 par Sebastian Veg. S'il le traduit par « noir d'encre » pour décrire la chambre et par « obscurité profonde » pour la rue, il le rend en « très faible » quand il s'agit d'une lumière obscure, sans doute parce que « lumière noire » n'est pas appropriée. En dernier lieu, le tableau montre que, en général, les traducteurs remarquent le sens complémentaire du radical de l'adjectif et s'efforcent de le dégager plus ou moins dans le texte d'arrivée. En effet, c'est seulement dans trois cas (*hei chenchen* 黑沉沉 traduit par M. Vallette-Hénery et les traducteurs des E. L. E ; *hei xuxu* 黑魑魑 traduit par S. Veg) que l'on abandonne la valeur sémantique du radical pour ne traduire que l'adjectif « pivot ». Il existe deux façons principales de traduire les adjectifs redupliqués : l'explication et le recours aux expressions françaises. La première, plus courante, se veut plus proche du texte chinois. En cas de métaphorisation du terme, les traducteurs tiennent à ajouter des éléments explicatifs visant à

reproduire l'image originale que contient le radical. De ce fait, *hei qiqi* 黑漆漆 est rendu en « ténèbres de laque » ou « noir de laque » ; *hei xuxu* 黑黢黢 en « monstrueuse [tablette] noire ». D'autre part, les traducteurs peuvent compléter le sens avec d'autres qualificatifs, en fonction de l'interprétation de chaque traducteur. Par exemple, *hei chenchén* 黑沉沉 est composé de l'adjectif « noir », suivi de la reduplication de *chen* 沉 [lourd, ou tomber dans l'eau]. Le radical redupliqué fait sentir la pesanteur de la noirceur, insupportable pour le « fou », cloîtré dans la chambre et incompris du monde. Les traducteurs des E. L. E ajoutent un adjectif « profond » et Michelle Loi « épais » afin d'intensifier le sens. Quant à la deuxième façon, elle consiste à recourir, dans la mesure du possible, à l'idiome de la langue d'arrivée, à savoir « noir comme dans un four », « un noir d'encre » et « noir comme du jais ». Certes, ces expressions figées entendent faire ressentir la grande noirceur sans « d'épuyer » le lecteur, mais les clichés rendent mal l'ambiance imposée par le radical redupliqué.

Si la valeur sémantique peut être conservée à l'aide d'ajouts d'éléments explicatifs ou qualificatifs, il est clair que le rythme particulier créé par la reduplication se perd la plupart du temps dans la traduction française. Néanmoins, un traducteur qui tient à reproduire l'effet sonore ne manque pas de recourir aux figures de style françaises dont les effets sont similaires au redoublement des syllabes en chinois. Nous notons, dans le tableau ci-dessus, la répétition ([Tout était] noir, d'un noir épais) et l'assonance (un noir de laque). Citons un autre exemple tiré du *Journal d'un fou* : la chair du poisson est *hua liuliu* 滑溜溜 [mot à mot : lisse/glisser/glisser], traduit par « visqueux » et « gluant » dans les versions des E. L. E. et celle de Michelle Loi. Mais il est rendu en « lisse et glissante » par Sebastian Veg : l'intensité sémantique et l'effet musical de l'adjectif redupliqué sont harmonieusement réunis dans cette synonymie.

À l'instar de la reduplication des caractères, le redoublement des parties de la syllabe produit également des effets rythmiques. Li Chonghua 李重华 écrit : « [l]e son produit par le redoublement des voyelles (*dieyun* 叠韵¹) est éclatant, comme le tintement de deux pierres de jade ; le son produit par le redoublement des consonnes (*shuangsheng* 双声) est caressant, comme l'enfilement des perles² ». La phrase suivante est extraite de *La Véritable histoire d'Ah Q* :

这时阿 Q 赤着膊，懒洋洋的瘦伶仃的正在他面前。³

Traduction des E. L. E. : A ce moment précis, Ah Q, en face de lui, **était avec nonchalance**

¹ *Dieyun* 叠韵 et *shuangsheng* 双声 sont deux termes de la phonologie chinoise : le premier désigne que deux caractères chinois différents possèdent des voyelles identiques et le deuxième des consonnes identiques.

² Li Chonghua 李重华, *Zhenyi zhai shishuo* 贞一斋诗说 [*Propos sur la poésie dans le Cabinet de l'Intégralité*], cité dans Fu Xuancong 傅璇琮, Xu Yimin 许逸民, Wang Xuetai 王学泰 et al., *Zhongguo shixue da cidian* 中国诗学大辞典 [*Grand dictionnaire de la poésie chinoise*], Hangzhou, Zhejiang jiaoyu chubanshe, 1999, p. 1181 : 叠韵如两玉相扣，取其铿锵；双声如贯珠相连，取其宛转。

³ Lu Xun, « A Q zhengzhuan 阿 Q 正传 » [*La véritable histoire d'Ah Q*], op. cit., p. 333.

la maigreur de son torse nu¹.

Traduction de Martine Vallette-Hénery : Ah Q, qui se tenait justement devant lui, torse nu, **apathique et maigre comme un clou**².

Traduction de Michelle Loi : A Q était juste là **étalant** au regard des gens **sa langueur nonchalante et sa maigreur triste**³.

Traduction de Sebastian Veg : A-Q, torse nu, était juste devant lui, **apathique, maigre et misérable**⁴.

Traduction d'Alexis Brossollet : À ce moment-là Ah Q se prêssait devant lui, **son maigre torse d'indurée la peau sur les os**⁵.

Dans l'original, deux adjectifs qualifient Ah Q : *lan yangyang* 懒洋洋 [paresseux] dont le radical *yang* 洋 [vaste ou opulent] est redoublé pour décrire la langueur ; et *shou lingding* 瘦伶仃 [maigre], dans lequel l'adjectif pivot est suivi par *lingding* 伶仃, un mot de liaison aux voyelles redoublées (*dieyun lianmianci* 叠韵连绵词). Le traducteur doit reproduire l'effet des redoublements syllabiques. Il est évident que Michelle Loi et Sebastian Veg y accordent une plus grande attention. Dans la traduction de Michelle Loi, même si les adjectifs sont transférés en proposition verbe-objet, les compléments d'objet « langueur nonchalante et maigreur triste » construisent, avec l'assonance des deux noms, une structure quasi symétrique visant à recréer l'effet stylistique. Dans la traduction de Sebastian Veg, les adjectifs qualificatifs sont rendus en « apathique, maigre et misérable » et l'allitération des deux derniers mots reproduit partiellement le style de la reduplication. Pourtant, sur le plan sémantique, les deux traducteurs prennent le radical descriptif *lingding* 伶仃 au pied de la lettre : *lingding* 伶仃, dont le sens propre est « esseulé », peut s'attacher à certains adjectifs tels que *shou* 瘦 [maigre] ou *xi* 细 [mince] pour décrire quelque chose de frêle. Dans ces cas, le terme perd son sens premier et sert de radical descriptif pour raviver l'image. Le traduire en « triste » ou « misérable » entraîne donc une surinterprétation⁶. Faut-il faire ressortir ou passer sous silence la valeur sémantique du radical descriptif ? C'est un choix que chaque traducteur doit faire et qui exige une grande maîtrise de la langue de départ. En l'occurrence, afin de transmettre à la fois les valeurs rythmique et sémantique du chinois, on peut prendre exemple sur la traduction anglaise du couple Yang qui se distingue par son aisance naturelle et son respect scrupuleux du texte original sur le plan formel et rhétorique.

Traduction du couple Yang: At that time Ah Q, stripped to the waist, **listless and lean**, was

¹ Lu Xun, « La véritable histoire de Ah Q », *Œuvres choisies*, vol. I, *op. cit.*, p. 108.

² Lu Xun, « La véridique histoire d'A-Q », *Treize récits chinois 1918-1949*, *op. cit.*, p. 53.

³ Luxun, « Histoire d'A Q : véridique biographie », *Cris*, *op. cit.*, p. 135.

⁴ Lu Xun, « L'édifiante histoire d'a-Q », *Cris*, *op. cit.*, p. 93.

⁵ Lu Xun, *La véridique histoire d'Ah Q*, *op. cit.*, p. 31.

⁶ Le terme apparaît aussi dans *Mon pays natal* : les jambes grêles de la deuxième belle-sœur Yang, debout, ressemblent, avec ses petits pieds, à « un compas ayant deux petites pointes dans une boîte à dessin » (画图仪器里细脚伶仃的圆规). Dans la traduction de cette phrase, Sebastian Veg prend également le sens propre du radical *lingding* 伶仃 : « [...] plantée sur ses jambes écartées, ressemblant tout à fait, avec ses petits pieds, à un pauvre compas abandonné dans une boîte à dessin » p. 82.

standing before him¹.

Les exemples réussis, bien qu'ils ne soient pas légion, nous permettent de conclure qu'il est possible de rendre à la fois la valeur sémantique et l'effet rythmique de l'utilisation de l'adjectif redupliqué en traduction française. C'est le cas si l'on tâche d'interpréter convenablement le sens ajouté de la reduplication et de recourir aux figures de style semblables (assonance, allitération, répétitions, etc.), qui constituent une méthode optimale pour reproduire la musicalité du redoublement de sons.

¹ Lou Hsun, *Selected Works of Lu Hsun*, vol. I, *op. cit.*, p. 82.

2. Le *chengyu* : expressions rythmiques imagées

Parmi les défis auxquels se heurtent le plus souvent les traducteurs des œuvres de Lu Xun, il y a l'ensemble des locutions proverbiales appelé *chengyu*, littéralement «expressions figées ou achevées». La difficulté réside d'abord dans le fait que le *chengyu* revêt une dimension rythmique. Il faut, en effet, souligner que les expressions figées sont généralement composées de quatre caractères¹, la forme compacte et synthétique est marquée par une régularité et un équilibre. Cette structure harmonieuse explique en partie la préférence des Chinois pour les ensembles quadrisyllabiques. Selon Roger Darrobers, «[l]a nature même du chinois, – l'aspect invariable des mots, le contenu signifiant de chaque syllabe, la mélodie de la phrase suscitée par l'alternance des tonalités longues ou brèves – rend la langue particulièrement apte à se figer dans des formules toutes faites²». En effet, par l'alternance ou le redoublement des quatre tons, on reconnaît dans le *chengyu* les cadences qui servent à moduler la phrase.

Le *chengyu* dont nous traitons ici relève de la tradition poétique et lettrée de la littérature chinoise. La difficulté va bien au-delà de la seule contrainte rythmique : elle s'avère plus grande sur le plan rhétorique. Si l'on appelle *chengyu* les expressions «figées», c'est parce que ces locutions toutes faites sont capables d'exprimer un signifié de façon indépendante et souvent imagée. Issues des anciennes œuvres littéraires, philosophiques ou historiques, les expressions figées, dont les éléments sont fixes, inséparables et invariables, «répondent à la syntaxe du chinois classique sans que la structure interne de l'ensemble intervienne dans son emploi³». Elles constituent parfois de véritables «blocs» pour les traducteurs. Du fait qu'elles peuvent paraître n'avoir aucun rapport avec le contexte, les expressions quadrisyllabiques risquent d'être indéchiffrables, et ce même pour un Chinois qui ne maîtrise pas la langue classique. Éclairons nos propos avec un exemple :

—— 昨天局长到局了没有？
—— 还是“杳如黄鹤”。⁴

Le court extrait est tiré de la nouvelle *Les frères* : Wang Yuesheng, un fonctionnaire pédant du «bureau du Bien public qui n'avait jamais d'affaires publiques à traiter⁵», s'adresse à son collègue en ennoblissant chacune de ses phrases avec des *chengyu*, tel que *yao ru huanghe* 杳如

¹ Parmi les 18000 expressions figées recensées dans le *Grand dictionnaire du chengyu* (*Zhongguo chengyu da cidian* 中国成语大词典) publié en 1987 par Shanghai cishu chubanshe, les expressions non quadrisyllabiques sont au nombre de 770, elles ne représentent que 4,3% parmi tous les *chengyu*. Voir Zhang Hui 章辉, «Shenmei zai yuyan fazhan zhong de weizhi 审美在语言发展中的位置» [De la place de l'esthétique dans le développement de la langue], *Yunnan shifan daxue xuebao* 云南师范大学学报 [Journal de l'École normale de Yunnan], n° 5, 2004, p. 50-53.

² Roger Darrobers, *Proverbes chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 9.

³ Patrick Doan, Weng Zhongfu, *Dictionnaire de Chengyu. Idiotismes quadrisyllabiques de la langue chinoise*, Paris, Librairie You-Feng, 1999, p. 1.

⁴ Lu Xun, «Dixiong 弟兄» [Des frères], *op. cit.*, p. 420.

⁵ Lu Xun, «Les deux frères», *Errances*, traduction de Sebastian Veg, *op. cit.*, p. 167.

黄鹤 [mot-à-mot : lointain/comme/jaune/grue] comme on le voit dans la phrase citée. Essayons de traduire littéralement l'extrait :

- Hier, le directeur est venu ?
- Toujours « lointain comme la grue jaune ».

Rendu ainsi, l'expression figée semble n'avoir aucun sens et la phrase demeure incompréhensible. Si l'on ignore le poème de Cui Hao 崔颢 (de la dynastie des Tang) auquel le *chengyu* fait allusion¹, on ne saurait déchiffrer le sens implicite de l'expression. Dans ce cas, une note explicative est indispensable. En effet, ces allusions littéraires ou historiques peu usitées et en général inaccessibles aux profanes des œuvres classiques sont sinon rejetées du moins évitées par les promoteurs de modernité de la littérature chinoise. Il est bon de rappeler que, dans *Modestes propositions en vue d'une réforme de la littérature*, Hu Shi lance ses fameux « huit ne pas-isme » (*ba bu zhuyi* 八不主义) où il propose de « [n]e pas utiliser les allusions aux textes classiques » (*buyong dian* 不用典) et « [n]e pas utiliser les clichés et poncifs² » (*wuqu landiao taoyu* 务去滥调套语). Toutefois, au contraire, les écrivains modernes agrémentent de bon gré les expressions figées devenues usage courant ou en voie de lexicalisation. Lu Xun écrit : « [l]es *chengyu* sont différents des allusions mortes, ils sont en principe l'essence de l'image de ce bas monde ; si on peut les avoir au bout des doigts et s'en servir convenablement, l'œuvre sera naturellement plus vivace³ ». De plus, Lu Xun avoue qu'il « ne peut se débarrasser de ses habitudes invétérées de recourir au *chengyu*⁴ » et, en effet, on dénombre plus de 300 *chengyu* distincts dans les 33 nouvelles de l'écrivain et plus de 2000 dans ses essais⁵. Ce chiffre est relativement élevé si nous prenons en compte que le *Petit dictionnaire du chengyu* ne contient pas plus de 4000 expressions figées usitées⁶.

Selon Lu Xun, tant que l'on recourt de manière convenable mais non pédante aux allusions contenues dans les expressions figées, l'usage du *chengyu* peut contribuer à la littérarité d'une œuvre en la rendant plus concise, subtile et succulente. De par sa concision et sa puissance évocatrice, le *chengyu* utilisé de manière précise en dit très long en très peu de mots. L'enjeu de

¹ L'expression *yao ru huanghe* fait allusion au poème *Huanghe lou* 黄鹤楼 [Le pavillon de la grue jaune] de Cui Hao 崔颢 dont les quatre premiers vers : 昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼。黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠。 [Les Anciens sont partis, chevauchant la Grue jaune. Ici demeure en vain l'antique pavillon/La Grue Jaune disparue jamais ne reviendra/Les nuages mille ans durant à l'infini s'étendront.] Voir François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points. Essais », 1996, p. 196.

² Hu Shi, « Wenxue gailiang chuyi 文学改良刍议 » [Propositions pour la réforme littéraire], *Hu Shi wenji* 2 胡适文集 2 [Œuvres complètes de Hu Shi II], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1998, p. 9.

³ Lu Xun, « Hedian tiji 何典题记 » [Préface à *Quelle allusion ?*], *LXQJ*, vol. VII, p. 155 : 成语和死古典又不同，多是现世相的神髓，随手拈掇，自然使文字分外精神。

⁴ Lu Xun, « Ye Yongzhen zuo Xiaoxiao shinian yin 叶永蓁作《小小十年》引 » [Préface aux *Petits dix ans* de Ye Yongzhen], *LXQJ*, vol. XI, p. 55 : 未忘积习而常用成语如我。

⁵ Voir Chen Gensheng 陈根生, « Lu Xun shiyong chengyu de yishu 鲁迅使用成语的艺术 » [L'art de l'usage du *chengyu* de Lu Xun], *Beijing shifan daxue xuebao* 北京师范大学学报 [Journal de l'Ecole Normale de Beijing], n° 4, 1993, p. 101.

⁶ Voir Hanyu chengyu xiaocidian 汉语成语小词典 [Petit dictionnaire du *chengyu*], Beijing, Shangwu chubanshe, 2003.

la traduction va se situer sur deux plans, indissociables l'un de l'autre : le plan sémantique et le plan formel. Concernant le premier, il s'agit de restituer le sens du *chengyu* le plus complètement possible, idéalement de façon tant allusive qu'imagée. Sur le plan formel, la traduction proposée doit être aussi lapidaire et rythmée que l'original. Est-il possible de faire fonctionner la traduction sur les deux plans à la fois ? Nous choisissons quatre *chengyu* dans les textes de Lu Xun :

正如涸辙之鲋，急谋升斗之水一样	Traduction des E. L. E. : [...] tout comme le poisson qui se débat à la recherche d'un peu d'eau dans la fondrière qui sèche ¹ .
	Traduction de Michelle Loi : [...] comme à cette carpe qui recherche de façon pressante une pinte d'eau dans une ornière asséchée ² .*. *Note : Il s'agit là d'une allusion à une fable de Zhuangzi [...]
夜气很清爽，真所谓“沁人心脾”。	Traduction de Jacques Meunier : L'air nocturne, pur et vif, était, comme on disait, « un bain de sésuït » ³ .
	Traduction de Sebastian Veg : La vivacité de l'air nocturne était propre à « rafraîchir l'homme et apaiser l'esprit » ⁴ .
但一面又很为我的那两本书痛惜：落在捕房的手里，真是明珠投暗了。	Traduction des E. L. E. : Mais l'idée que mes livres étaient tombés entre les mains de la police, des perles jetées aux cochons , me contraria beaucoup ⁵ .
	Traduction d'Emmanuelle P échenart : [...] mais je me désolai à part moi de ces deux livres tombés aux mains des geôliers, perles fines jetées à des brutes ⁶ .
将来在历史上也许要留下一点白璧微瑕……。	Traduction de Martine Vallette-H énery : [...] l'image que l'histoire conservera de vous risque d'en être ternie ⁷ ...
	Traduction de François Jullien : [...] cela peut laisser aux yeux de l'Histoire future comme une petite tache dans tout le jade de ta vertu ⁸ ...
	Traduction des E. L. E. : Cela pourrait entacher ton nom dans l'Histoire ⁹ ...

Sur le plan formel, il est presque impossible de reproduire les effets rythmiques des locutions quadrisyllabiques. Pour en restituer une partie, le traducteur peut recourir au mieux aux procédés lexicaux. C'est ce que Sebastian Veg tente de faire dans le troisième exemple en rendant «*qinren xinpi* 沁人心脾 » par deux syntagmes construits de manière symétrique :

¹ Lu Xun, «Qu'est-il advenu de Nora après son départ ? », *Œuvres choisies*, vol. II, *op. cit.*, p. 90.

² Luxun, «Qu'est-il advenu de Nora après son départ ? », *La tombe*, *op. cit.*, p. 184.

³ Luxun, «L'opéra de village », *Cris*, *op. cit.*, p. 250

⁴ Lu Xun, «L'opéra de village », *Cris*, *op. cit.*, p. 167

⁵ Lu Xun, «Pour oublier », *Œuvres choisies*, vol. III, *op. cit.*, p. 232.

⁶ Lu Xun, «Pour oublier », *Shanghai 1920-1940*, *op. cit.*, p.70.

⁷ Lu Xun, «De la pratique du sacrifice », *De la Révolution littéraire à la littérature révolutionnaire : récits chinois 1918-1942*, *op. cit.*, p. 59.

⁸ Luxun, «D'un plan pour se sacrifier », *Sous le dais fleuri. Les luttes idéologiques en Chine durant l'année 1925*, *op. cit.*, p. 97.

⁹ Lu Xun, «Du sacrifice de soi ! », *Œuvres choisies*, vol. II, *op. cit.*, p. 134.

« rafraîchir l'homme » et « apaiser l'esprit ». Examinons les traductions du point de vue rhétorique. Le premier *chengyu* se réfère à une anecdote dans le *Zhuangzi*¹ et les trois derniers renvoient aux propos littéraires des œuvres classiques. Ces expressions utilisées depuis l'époque ancienne sont plus ou moins lexicalisées, leur valeur allusive se voit donc réduite pour les lecteurs chinois. Quel parti prendre devant ces *chengyu* ? Tout d'abord, dans le premier exemple, les traducteurs des E. L. E adoptent la traduction littérale. Puisqu'il n'est pas forcément besoin d'évoquer la source originelle quand le *chengyu* en question (*hezhe zhi fu* 涸轍之鮒) est plus ou moins lexicalisé et notamment compréhensible en lui-même. Pourtant, Michelle Loi, elle, tient à l'accompagner d'une note : l'explication vise à compléter la traduction littérale du *chengyu* ; de plus, l'anecdote savoureuse sert sans doute à attirer le lecteur, ou même à initier celui-ci à la découverte de la culture chinoise.

En deuxième lieu, les valeurs rhétoriques des *chengyu* ne sont pas toutes conservées. Il arrive souvent qu'elles soient complètement ignorées dans la traduction ; c'est le cas du quatrième exemple. Le *chengyu* lexicalisé « *baibi weixia* 白璧微瑕 » [une infime tache dans le jade] peut être considéré comme métaphorique : le petit défaut d'un homme quasi complet est comparé à une infime tache dans le jade de sa vertu. Cette expression est banalisée, selon le contexte, en « ternir » et « entacher » dans les traductions de Martine Vallette-Hémery et des Éditions en Langues étrangères. La traduction « normalisante » provoque un appauvrissement de la valeur stylistique. Au contraire, François Jullien, quant à lui, s'attache à la lettre et privilégie la traduction littérale, ce qui témoigne d'ailleurs de son projet littéraire de traduction. Tant que la clarté en français n'est pas menacée, la traduction littérale permet au lecteur de s'approcher de l'« étranger » sans éprouver l'« étrangeté ».

Néanmoins, il faut admettre que la banalisation est parfois la seule solution si la traduction littérale nuit à la lisibilité du texte traduit. Dans le deuxième exemple, la traduction du *chengyu* « *qinren xinpi* 沁人心脾 » [s'infiltrer dans le cœur et la rate] en est une bonne illustration. Cette expression figée contient un trope dans la mesure où son sens est détourné. Littéralement, la deuxième phrase peut être traduite comme ceci : « [c]ependant, l'air nocturne pur et frais peut, comme on dit, "s'infiltrer dans le cœur et la rate" ». Cette traduction au pied de la lettre s'avère fort insolite et détruit le registre soutenu de l'original. Dans cet exemple, la littéralité n'est plus un choix possible, seule l'explicitation (« rafraîchir l'homme et apaiser l'esprit » dans la traduction de Sebastian Veg) ou la transformation de l'image (« un bain de sérénité » dans la traduction de Jacques Meunier) permettront la lecture.

¹ Alors qu'il s'en allait chercher des céréales, Zhuangzi vit en chemin une carpe dans une ornière asséchée ; la carpe lui demanda de la sauver en lui versant une pinte d'eau. « Je vais justement dans le Sud », lui répondit Zhuangzi ; arrivé là-bas, je ferai détourner l'eau du fleuve Xijiang ». Très courroucée, la carpe lui dit : « Une simple pinte d'eau suffirait à me sauver la vie, alors qu'avec ce que tu proposes, tu n'auras plus qu'à aller me chercher à la boutique de poisson séché ».

En dernier lieu, si le traducteur se confronte souvent à des *chengyu* quasi intraduisibles, il peut aussi bénéficier de la correspondance du trait de sagesse populaire existant dans les deux cultures. Dans ces « bonheurs de traduction », on remplace la locution toute faite chinoise par un « équivalent » dans la langue française. L'expression « *mingzhu antou* 明珠暗投 », par exemple, peut être rendue littéralement par : « jeter les perles dans le noir », ce qui signifie que personne ne saurait en apprécier la valeur. Dans la traduction des Éditions en Langues étrangères, elle est substituée par un idiome français « jeter les perles aux cochons ». Mais il faut se méfier du revers de la médaille : la recherche de l'équivalence idiomatique peut aboutir à une traduction ethnocentrique, celle qui ramène tout à sa propre culture, à ses propres normes et valeurs. Antoine Berman la considère comme « la destruction des locutions » : « [j]ouer de l'équivalence est attenter à la parole de l'œuvre. Les équivalents d'une locution ou d'un proverbe ne les remplacent pas¹ ». De plus, ce procédé risqué de transformer ce qui est littéraire dans le texte original en un registre populaire dans la traduction française. Comme le signale Noël Dutrait : « [l]e génie du chinois moderne, c'est de parsemer les romans de proverbes ou d'expressions figées. [...] Dans le roman français contemporain, on ne pourrait pas utiliser ce type d'expressions, ce serait un faible stylistiquement. Les Chinois adorent développer un raisonnement et le résumer en quatre caractères. Ça sonne bien. Mais on ne peut pas le faire en français, donc c'est difficile à traduire² ».

Nous constatons, à travers ces analyses, qu'il est difficile de concilier concision formelle et valeur rhétorique dans la traduction des *chengyu*. La tentation est grande de les « normaliser », sinon de les « franciser » : l'allusion littéraire et l'image contenue sont souvent effacées quand il s'agit du *chengyu* lexicalisé. Le rythme des ensembles quadrisyllabiques se perd bien souvent lorsqu'on passe au français, ce qui, dans certaines circonstances, porte atteinte au style original. Voici un exemple plus clair tiré de l'essai *Ceci et cela* :

我独不解中国人何以于旧状况那么心平气和，于较新的机运，就这么疾首蹙额；于已成之局那么委曲求全，于初兴之事就这么求全责备？³

Traduction de François Jullien : Mais il reste une chose que je ne comprends pas, c'est pourquoi les Chinois sont **si patients et si conciliants** vis-à-vis des situations anciennes mais **éprouvent toujours un si vif d'égarement** à l'égard des tendances relativement nouvelles : alors qu'ils ont **tant d'indulgence** pour tout ce qui est établi, pourquoi se montrent-ils **de la plus dure exigence** à l'égard de ce qui commence⁴ ?

Traduction des E. L. E. : Mais je ne puis admettre que les Chinois **se contentent** des conditions existantes et qu'ils soient **tellement opposés** à tout changement ; ils sont **conciliants** envers ce qui existe et **exigeants** envers ce qui est nouveau⁵.

¹ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, op. cit., p. 65.

² « Entretien avec Noël Dutrait, un traducteur "principalement fidèle", 16 mai 2013 », *Les chantiers de la création* [En ligne], La provocation, Les Chantiers de la Création, mis à jour le : 28/01/2014, URL : <http://revues.univ-provence.fr/e-lla/index605.html>, consulté le 10/11/2014.

³ Lu Xun, « Zhege yu nage (san-si) 这个与那个 (三~四) » [Ceci et cela (3-4)], *LXQJ*, vol. VI, p. 537.

⁴ Luxun, « Ceci et cela », *Sous le dais fleuri. Les luttes idéologiques en Chine durant l'année 1925*, op. cit., p. 272.

⁵ Lu Xun, « De choses et d'autres », *Œuvres choisies*, vol. II, op. cit., p. 240-241.

Dans le texte chinois, l'opposition des attitudes est d'autant mieux marquée que quatre expressions quadrisyllabiques forment un parallélisme contrastant (*fandui* 反对). Eu égard à la lexicalisation des *chengyu* dans la langue chinoise, les traducteurs ne se soucient aucunement des allusions littéraires qu'ils portent¹ ni des images qu'ils contiennent² ; au contraire, François Jullien et les traducteurs des E. L. E. remarquent certainement leur rythme et tentent de les imiter en recourant aux rimes riches (indulgence/exigence ; conciliants/exigeants). La reproduction n'étant que partielle, elle ne peut faire savourer pleinement les effets rythmiques des *chengyu*.

¹ *Wei qu qiu quan* 委曲求全 (compromettre en considération de l'intérêt général) provient de *Hanshu Yan Pengzu zhuan* 汉书·严彭祖传 [Livre des Han : biographie de Yan Pengzu] ; *qiu quan ze bei* 求全责备 (exiger que les choses soient parfaites) provient des *Entretiens de Confucius* : *Weizi*.

² La première paire de *chengyu* contient chacune des images : *xin ping qi he* 心平气和, issu de Cheng Yi 程颐 (de la dynastie des Song), *Mingdao xiansheng xingzhuang* 明道先生行状 [Maître Mingdao], peut être traduit mot à mot comme : « le cœur paisible et le souffle harmonieux » ; *jishou cu'e* 疾首蹙额, issu de Mencius, *Lianghuiwang xia* 梁惠王下 [Le roi Lianghui, suite], peut être traduit mot à mot comme : « avoir mal à la tête et avoir les sourcils froncés ».

3. Le parallélisme : pour parer à la perte dans la traduction

Comme nous l'avons évoqué dans la première partie de l'étude, Lu Xun est grandement influencé par la tradition de la prose lettrée. Celle-ci est très marquée par la rhétorique du parallélisme, liée à l'esprit d'équilibre qui domine toute la culture chinoise. Liu Xie écrit dans le chapitre «Li Ci 丽辞 »[L'art du parallélisme] :

造化赋形，支体必双，神理为用，事不孤立。夫心生文辞，运裁百虑，高下相须，自然成对。¹

[La nature a créé tous les êtres en leur fournissant des membres par paires. En fait, les dieux se sont assurés de cette façon que tout serait équilibré, que rien ne resterait seul. L'esprit a créé le langage qui véhicule différentes idées. Le procédé qui consiste à utiliser des tournures symétriques pour exprimer sa pensée constitue la rhétorique du parallélisme.]

La rhétorique du parallélisme, déjà présente dans *Classique des vers*, marque toute la tradition de la prose lettrée traditionnelle. Elle se développe dans le *fu* 赋, genre littéraire privilégié dans les dynasties des Han (202 avant notre ère - 220). Inspiré du *chuci* 楚辞 [chants de Chu], le *fu* est «une prose rythmée en phrases parallèles et balancée² ». L'art du parallélisme atteint son point culminant dans les Six dynasties (221-589) qui voient naître le *pianwen* 骈文, une prose parallèle très raffinée et caractérisée par l'alternance des phrases de quatre caractères et de six caractères. Dans le *pianwen*, les phrases vont de pair, d'où le nom *pian* 骈 [littéralement «deux chevaux d'un attelage »]. Le *pianwen* aux énoncés rimés est nommé *pianfu* 骈赋 [prose parallèle rimée]. Il faut remarquer qu'à la différence du style travaillé fleuri et orné de la prose parallèle ou rimée, le *sanwen* 散文 [prose à phrases libres] préconise un style plus libre, avec des phrases simples de longueurs variables. Pourtant, il n'est pas moins marqué par une grande régularité métrique ; de même, les phrases paires du *pianwen* peuvent également être «transformés en vers à trois ou cinq mots selon le besoin³ ».

Il est essentiel de rappeler que Lu Xun, avant de partir étudier à Nankin à l'âge de dix-huit ans, écrit en s'inscrivant dans la lignée des anciens lettrés. L'éducation traditionnelle, avec entre autres pratiques la récitation, la calligraphie et les exercices de distiques préparent les «aspirants lettrés » (*tongsheng* 童生) à la composition des concours impériaux, appelée *baguwen* 八股文 [la composition en huit jambes]. Le *baguwen* consiste à développer, en imitant le ton du sage (*shengren* 圣人), le sens d'une citation extraite des œuvres classiques. Parmi les huit paragraphes de la composition, quatre paliers (*sibi* 四比) comportent chacun deux

¹ Liu Xie, *op. cit.*, p. 144.

² Jacques Pimpaneau, *Chine. Histoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 62.

³ Liu Xie, «Zhangju 章句 » *op. cit.*, p. 142 : 若夫笔句无常，而字有条数：四字密而不促，六字格而非缓，或变之以三五，盖应机之权节也 [Quoique la composition des paragraphes et des phrases soient assez souple, le nombre de caractères constituant les phrases joue un rôle déterminant. La phrase à quatre caractères est concise et non rapide, celle à six caractères semble longue mais non relâchée. Quelquefois les deux modes peuvent être transformés, selon le besoin, en phrases à trois ou cinq caractères.]

«volets »rythmiques strictement parallèles, comparés aux «deux jambes » de l'homme, d'où le nom «composition en huit jambes ». Même si, dans une certaine mesure, le style stéréotypé et la forme relativement figée du *baguwen* entravent la création personnelle et la pensée libre, force est de reconnaître que, du point de vue de la rhétorique, il «réussit à obtenir et à unir l'essence du *pianwen* et du *sanwen* de l'Antiquité à aujourd'hui¹ ». Selon Zhou Zuoren,

自韩退之文起八代之衰，化骈为散之后，骈文似乎已交末运，然而不然：八股文生于宋，至明而少长，至清而大成，实行散文的骈文化，结果造成一种比六朝的骈文还要圆熟的散文诗，真令人有观止之叹。²

[Il semble que le *pianwen* ne soit plus bien considéré depuis que Han Tuizhi [768-824, prosateur, poète et philosophe de l'époque des Tang, note de l'auteur Guo] prône le retour à une prose au style plus direct et plus dépouillé en vue de balayer le formalisme du *pianwen* des huit dynasties précédentes. Pourtant, cette constatation n'est pas totalement vraie : le *baguwen*, né sous la dynastie Song, se développant à l'époque des Ming et atteignant la maturité à la dynastie Qing, applique des procédés rhétoriques du *pianwen* dans l'écriture du *sanwen*, ceci produit une sorte de prose poétique qui, plus mature que le *pianwen* des Six dynasties, inspire une grande admiration.]

Bien que Lu Xun estime qu'«il est absolument nécessaire de s'opposer au style stéréotypé³ » du *baguwen*, sa longue préparation pour le concours impérial⁴ n'est pas sans influence sur sa création littéraire. Ses premiers essais et la plupart de ses ouvrages académiques de style ancien témoignent de sa maîtrise exceptionnelle de la langue chinoise classique. De même, l'importance qu'il accorde au rythme et à la musicalité du langage dans ses écrits en langue moderne révèle l'influence de la prose lettrée classique et du *baguwen* dans lequel «il existe d'abondants éléments musicaux⁵ ». Grand lecteur de la prose lettrée classique, Lu Xun en est surtout un continuateur créatif : il réussit à «greffer » certaines particularités de la langue classique sur les écrits en langue parlée puisque, selon lui, «ce que la vieille littérature [a] considéré comme son monopole p[eut] aussi bien être le fait de la langue courante⁶ ». Dans le même registre, la rhétorique du parallélisme est fort présente dans les œuvres de Lu Xun, bien qu'elle s'avère généralement plus libre et plus flexible. Nous allons étudier comment les

¹ Zhou Zuoren, «Lun baguwen 论八股文 »[À propos du *baguwen*], *Kanyun ji* 看云集 [Contemplation des nuages], Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2011, p. 87 : 八股是集合古今骈散的精华。

² *Ibid.* Citons, à ce sujet, Wu Jingzi 吴敬梓, auteur de *Chronique indiscrète des mandarins* : 八股文若做的好，随你做什么东西，要诗就诗，要赋就赋，都是一鞭一条痕，一掴一掌血。若是八股文章欠讲究，任你做出甚么来，都是野狐禅，邪魔外道。[Si vous écrivez bien les dissertations à huit paragraphes, quelles que soient ensuite les formes littéraires que vous utilisiez, vous vous en tirerez fort bien. Vous pouvez écrire de façon excellente des poèmes lyriques et descriptifs, c'est vraiment comme « un coup de fouet qui laisse la trace d'une blessure, une gifle une paume de sang ». Si au contraire vous écrivez mal les dissertations à huit paragraphes, alors toutes vos compositions littéraires seront «la médiation bouddhique du renard sauvage », c'est-à-dire celle d'un hérétique pervers et diabolique.] Wou King-tseu, *Chronique indiscrète des mandarins*, vol. I, traduit du chinois par Tchang Fou-jouei, introduction par André Lévy, Paris, Gallimard, collection «UNESCO d'œuvres représentatives. Série chinoise. », 1976, p. 160.

³ Lu Xun, «Élucider parfaitement les choses », *Écrits de fausse liberté*, op. cit., 2010, p. 90.

⁴ Lu Xun a participé au concours du district en 1889 avec son frère Zhou Zuoren. Parmi plus de 500 candidats, il a été classé 137^{ème} et son frère 484^{ème}. Voir Zhou Zuoren, «Zaishi xiankao 再是县考 »[Encore du concours du district], *Zhitang huixianglu* 知堂回想录 [Souvenirs de Zhitang], Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 2002, p. 60.

⁵ Zhou Zuoren, «Lun baguwen 论八股文 »[À propos du *baguwen*], *Kanyun ji* 看云集 [Contemplation des nuages], op. cit., p. 87 : 中国国民酷好音乐，八股文里含有重量的音乐分子 [Le peuple chinois est passionné par la musique, il existe en effet d'abondants éléments musicaux dans le *baguwen*].

⁶ Lu Xun, «La crise de l'essai », *Œuvres choisies*, vol. III, op. cit., p. 346.

caractéristiques importantes du parallélisme peuvent être transposées dans la traduction française.

3.1 Les distiques

Dans l'éducation classique, les élèves acquièrent les premières connaissances de la prosodie, en faisant des distiques (*dui duizi* 对对子), cellules prosodiques essentielles. Lu Xun se rappelle : « [j]e n'avais plus qu'à m'adonner à l'étude, à faire de la calligraphie à midi, et, le soir, des distiques. [...] Le maître] augmentait peu à peu la quantité des textes à lire ainsi que le nombre de pieds des distiques, les faisant passer de trois à cinq pieds, et pour finir, à sept pieds¹ ». L'influence de cette pratique, pour laquelle Lu Xun se montre fort talentueux, est considérable : il est toujours tenté par les jeux symétriques dans son écriture. Ainsi il se moque de lui-même dans la préface du recueil *Accents du Sud mûrs à ceux du Nord* :

我在私塾里读书时，对过对，这积习至今没有洗干净，题目上有时就玩些什么《偶成》，《漫与》，《作文秘诀》，《捣鬼心传》，这回却闹到书名上来了。这是不足为训的。²

[Quand j'étais dans un cabinet d'études privé, j'ai fait des distiques ; l'influence de cette vieille habitude persiste jusqu'à aujourd'hui. Je m'amuse à nommer les essais *Oucheng* [Article fait au hasard] et *Manyu* [Bavardages à ma guise] ou *Zuowen mijue* [Méthode secrète de la dissertation] et *Daogui xinchuan* [Pratique confidentielle de la sournoiserie]. Cette fois, cet abus touche même au titre du recueil [*Nanqiang beidiao* 南腔北调, littéralement : Sud accents/Nord tons]. Cela n'est vraiment pas un exemple à suivre.]

C'est aussi le cas des titres de la majorité de ses recueils :

1	呐喊 (Cris) <i>Nahan</i> [Cris] 彷徨 (Errements) <i>Panghuang</i> [Errances]
2	朝/花/夕/拾 (Matin/fleurs/soir/ramasser) <i>Zhaohua xishi</i> [Fleurs du matin cueillis le Soir] 故/事/新/编 (Ancien/histoires/nouveau/éditer) <i>Gushi xinbian</i> [Contes anciens à notre manière]
3	三/闲/集 (Trois/loisir/recueil) <i>Sanxian ji</i> [Les trois loisirs ³] 二/心/集 (Deux/cœur/recueil) <i>Erxin ji</i> [Les deux cœurs]
4	伪/自由/书 (Faux/liberté/écrit) <i>Wei ziyou shu</i> [Écrit sous la fausse liberté] 准/风/月/谈 (Assur/é futile/é propos) <i>Zhun fengyue tan</i> [Propos libertins autorisés]

Le tableau montre que les quatre paires de titres sont soigneusement parallélisées : elles se correspondent sur le plan rythmique et sémantique. De plus, les titres des recueils de nouvelles *Nahan* 呐喊 [Cris] et *Panghuang* 彷徨 [Errances] sont symétriques même à l'égard de la formation idéographique : termes adhésifs (*zhanlian ci* 粘连词), ils possèdent respectivement

¹ Luxun, «Du Jardin des cent plantes au Cabinet des trois imaginations », *Fleurs du matin cueillies le soir*, op. cit., p. 108.

² Lu Xun, «*Nanqiangbeidiaoji* tiji 《南腔北调集》题记 » [Préface à *Accents du sud mûrs à ceux du nord*], *LXQJ*, vol. XV, p. 555.

³ Les œuvres de Lu Xun n'ont pas été traduites intégralement en français. Pour les recueils qui sont déjà traduits et publiés, nous prendrons les traductions des titres les plus couramment utilisées (par exemple, nous employons *Cris* au lieu de *Cris de guerre*, *Le Cri* ou *Cris d'appel*) ; les traductions des titres des recueils qui ne sont pas encore publiés sont empruntées au *Bilan de l'avancement du travail de l'œuvre complète de Lu Xun* fourni par Michelle Loi en 1987. Voir la présente étude, p. 196-197.

une même clé (口 et 夕). Le bref examen des distiques laisse apercevoir le caractère particulier de la prosodie chinoise, qui, selon le Marquis d'Hervey de Saint-Denys,

à cherché à s'appropriier tout à la fois les deux genres de beauté qui pouvaient procéder de ces deux langages, la musique qui charme l'oreille et la peinture qui frappe les yeux. Tandis que les prosodies européennes se bornent à réglementer la partie mécanique du vers, sa charpente matérielle pour ainsi dire, les lois de la prosodie chinoise atteignent la partie intellectuelle, l'âme même de la composition, puisque indépendamment des exigences euphoniques, elles imposent certaines conditions de parallélisme aux caractères, considérés dans leur valeur idéographique et dans le rôle grammatical qui leur est assigné¹.

Si les jeux sur la graphie des caractères ne sont guère transposables du chinois au français, il n'en est pas de même pour les effets musicaux, même si la traduction du parallélisme pose de nombreux problèmes. Prenons par exemple les titres des recueils *Wei ziyou shu* 伪自由书 et *Zhun fengyue tan* 准风月谈 dont les syllabes se découpent de la manière suivante : (1)/ (2/1). Si la traduction du premier titre semble convenable, celle du deuxième est contestable pour deux raisons. D'abord, le terme *fengyue* 风月 qui signifie littéralement «le vent et la lune » est polysémique : mais il s'agit ici plutôt de «loisirs, futilités » que de «libertinage » car, comme l'auteur l'indique dans la préface, *duo tan fengyue* 多谈风月 [parler davantage des futilités] renvoie clairement à *mo tan guoshi* 莫谈国事 [Ne pas parler d'affaires d'État], expression courante à l'époque. Il vaudrait donc mieux rendre *fengyue tan* 风月谈 par «propos futiles » au lieu de «propos libertins ». Ensuite, est-il approprié de traduire le *zhun* 准 comme «autorisé », en prenant le sens *zhunxu* 准许 [autoriser, approuver] ? Certes, étant à la fois un nom, un verbe, un adjectif et un adverbe, le caractère *zhun* 准 présente un large éventail de possibilités d'acceptions. Néanmoins, en vertu de la stricte correspondance du distique, il a plus de chance d'être un pur adjectif signifiant « exact, juste ou véritable » puisqu'il correspond de manière antithétique² au caractère *wei* 伪 [faux]. Voici la traduction à laquelle nous parvenons : *Véritables propos de futilité*. En outre, il faut relever l'ironie contenue dans l'adjectif *zhun* 准 : il sous-entend que quelque chose est « assuré » même s'il n'est pas encore affirmé officiellement³. L'auteur ose « assurer » que ses essais publiés ne portent que sur des futilités, ce qui répond à la censure de l'autorité. Mais en réalité ces soi-disant « véritables » propos sur les

¹ Léon d'Hervey de Saint-Denys, «L'art poétique et la prosodie chez les Chinois », *Poésies de l'époque des Thang* (VII^e, VIII^e et IX^e siècles de notre ère), Paris, Amyot, 1862, p. LXXIV.

² En général, il existe trois sortes de distiques selon la logique du contenu : le *zhengdui* 正对 [parallélisme par analogie], le *fandui* 反对 [parallélisme par contraste] et le *chuandui* 串对 [parallélisme par continuation]. Dans le *zhengdui*, les deux termes similaires se correspondent en exprimant une même idée. Le *fandui* 反对 consiste à mettre en place, de manière antithétique, deux termes s'énantiquement opposés. Les deux énoncés dans le *chuandui* 串对 s'enchaînent pour former ensemble une idée complète, c'est pour cela qu'il est nommé également *liushui dui* 流水对, littéralement «le distique de l'eau courante ».

³ Pour permettre de mieux saisir le sens de *zhun* 准 en l'occurrence, nous citons une expression concrète : *zhun nuxu* 准女婿 [véritable gendre] veut dire que même si le garçon n'est pas encore marié avec la fille, il est considéré assurément par toute la famille de la fille comme « gendre ».

futilités ne peuvent qu’être critiques. Maintenant que le sens est clarifié il reste à rétablir le parallélisme des deux titres de recueils, si l’on y tient :

伪自由书	<i>Écrits sous la fausse liberté ou Écrits libres faussés</i>
准风月谈	<i>Propos sur les véritables futilités ou Propos futiles assurés</i>

Cet exemple cristallise la plupart des enjeux et défis pour rendre le parallélisme dans le texte d’arrivée. Cette micro-analyse d’un terme qui n’est constitué que de quatre caractères révèle la tâche laborieuse qui attend le traducteur. Voici un court extrait de l’essai *À la mémoire de Wei Suyuan* :

文人的遭殃，不在生前的被攻击和被冷落；一暝之后，言行两亡。于是无聊之徒，谬托知己，是非蜂起，既以自诩，又以卖钱，连死尸也成了他们沽名获利之具，这倒是值得悲哀的。¹

Les phrases en prose libre rédigées en *baihua* alternent avec les énoncés sous forme de prose parallèle (soulignés en gras) qui constituent la source principale de la vivacité prosodique et de la dimension poétique du texte. Les tétrasyllabiques forment trois distiques et s’articulent autour d’un hexasyllabique, irrégularité qui fonctionne comme un énoncé de liaison :

Premier distique : 一暝之后 言行两亡 (yì míng/zhī hòu) (yán xíng/liǎng wáng) [(4)-(4)]

Énoncé de liaison : 于是无聊之徒 yú shì/wú liáo/zhī tú [(6)]

Deuxième distique : 谬托知己 是非蜂起 (miù tuō/zhī jǐ) (shì fēi/fēng qǐ) [(4)-(4)]

Troisième distique : 既以自诩 又以卖钱 (jì yǐ/zì xuàn) (yòu yǐ/mài qián) [(4)-(4)]

La métrique est à base quaternaire, avec une césure après la deuxième syllabe. De plus, il faut tenir compte de la variation de l’intonation² importante pour le rythme. Si l’on marque les tons *ping* (ton égal) du signe ˊ, et les tons *ze* (ton modulé) du signe ˋ, le schéma tonal est le suivant :

Premier distique	Deuxième distique	Troisième distique
ˋ ˊ / ˋ ˋ	ˋ ˊ / ˋ ˋ Rime	ˋ ˋ / ˋ ˋ Rime
ˋ ˋ / ˋ ˋ	ˋ ˊ / ˋ ˋ Rime	ˋ ˋ / ˋ ˋ Rime

De l’opposition et de la concordance régulières des tons *ping* et *ze* d’un « phrasé » à l’autre à l’intérieur de chaque distique, il résulte un effet de balancement symétrique ; de plus, on repère un rapport de consonance plus intense dans les deux derniers distiques, grâce aux voyelles «i » et «an » constituant des rimes rigoureuses. Le parallélisme s’établit dans l’identité parfaite des caractères, la correspondance de tons et d’accents : l’ensemble de ces

¹ Lu Xun, « Yi Wei Suyuan jun 忆韦素园君 »[À la mémoire de Wei Suyuan], *LXQJ*, vol. XVI, p. 275.
² Les tons jouent un rôle important dans la poésie et la prose poétique. Les nuances délicates de la prononciation sont rangées en deux classes principales : le ton *ping* 平, littéralement «ton égal », et le ton *ze* 仄, «ton modulé », « Les monosyllabes chinois [...] sont affectés de tons, c’est-à-dire d’inflexions, de modulations soit “planes” (*recto tono*), soit “obliques” (ascendantes, descendantes, implosives), qui font partie intégrante du mot au même titre que les consonnes ou les voyelles ». Voir Paul Demiéville, « Introduction », in *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1982, p. 15.

combinaisons prosodiques constitue la source musicale du texte. Voici la traduction de l'extrait cité par les traducteurs des E. L. E :

Le malheur d'un écrivain ne consiste pas, tellement à être attaqué ou ignoré de son vivant : le côté vraiment tragique, c'est qu'**après sa mort, une fois ses paroles et ses actes oubliés, des crâins prétendent être ses amis et affirment ceci ou cela, pour se faire un nom ou de l'argent**, en se servant du cadavre comme d'un marche-pied pour parvenir au profit et à la renommée¹.

En comparaison avec l'original, dans cette traduction, les énoncés en *pianwen* sont transcrits dans une prose plate. Il n'y a aucun travail rythmique particulier et la dimension poétique est complètement effacée. En effet, en règle générale, les effets tonaux, ainsi que d'autres effets de la prosodie poétique, créent des difficultés aux traducteurs censés transmettre dans une langue analytique et polysyllabique. Le marquis d'Hervey de Saint-Denys l'indique : «[d]ans nos langues européennes, composées surtout de polysyllabes, un parallélisme rigoureux, une symétrie parfaite entre les mots et les idées [est] absolument impossible² ». Pourtant, même si la traduction peut être améliorée à l'aide d'un travail affiné sur la rythmique ou la métrique, il faut avouer que transposer de manière équilibrée et harmonieuse le texte original où s'entrecroisent entièrement deux styles différents s'avère être un problème quasi insoluble. Il est donc normal que, si la partie poésante et parallélisante est séparée de manière flagrante du discours en prose, dans un texte en *baihua*, le traducteur reproduise le style recherché et rythmique³. Cependant, il semble inutile de tenter les mêmes efforts quand il s'agit d'un segment en *pianwen* inséré étroitement dans un discours en prose moderne : l'opposition poétique trop nette produira des effets artificiels, discordants et saccadés, qui détonnent dans le texte traduit. Ici, nous rejoignons le sujet de l'hybridité linguistique et, comme nous l'avons constaté le meilleur moyen pour traiter cette superposition du style *pianwen* et du style *baihua*, est de faire fusionner l'un et l'autre, de façon à les unifier une prose bien travaillée.

3.2 Les allusions

Hormis les distiques parallèles qui constituent un obstacle d'ordre formel, l'allusion classique (*yongdian* 用典), figure rhétorique importante notamment dans les proses lettrées, risque de compromettre toute tentative de traduction. Dans *L'essence de la littérature et la gravure de dragon*, Liu Xie l'intitule *shilei* 事类 et la définit ainsi : «[l]e *shi lei* consiste à exprimer une idée en reprenant des faits hors de leur contexte, c'est-à-dire à informer par des

¹ Lu Xun, « À la mémoire de Wei Suyuan », *Œuvres choisies*, vol. IV, op. cit., p. 64.

² Léon d'Hervey de Saint-Denys, « L'art poétique et la prosodie chez les Chinois », *Poésies de l'époque des Thang (VII^e, VIII^e et IX^e siècles de notre ère)*, op. cit., p. LXXIV.

³ Par exemple, à la fin de l'essai *Chongshi* 崇实 [Respecter la réalité], Lu Xun parodie un poème classique en *qilü* 七律 (poème composé de huit lignes de sept syllabes, avec la rime sur les lignes alternées) de Cui Hao 崔颢. Dans ce cas, le segment du style classique est éloigné du reste du texte en *baihua* ; Jacques Meunier le souligne en menant un travail rythmique très recherché. Voir Lu Xun, « Respecter la réalité », *Œuvres de fausse liberté* op. cit., p. 11. Pour le même texte, les traducteurs des Éditions en Langues étrangères se contentent de traduire le poème en alinéa, mais sans aucun rythme ni rime. Voir Lu Xun, « Le fait est... », *Œuvres choisies*, vol. III, op. cit., p. 227.

faits historiques et à citer des documents anciens afin de faire allusion aux faits actuels¹ ». On distingue deux catégories principales : allusion littéraire (*yudian* 语典) et allusion anecdotique (*shidian* 事典). La première vise à citer, souvent de manière implicite, un auteur appartenant au corpus antérieur ; l'autre renvoie plutôt aux faits ou aux légendes historiques. Cette figure stylistique, proche de la notion d'*intertextualité* selon la définition de Gérard Genette², est « omniprésente chez les auteurs chinois classiques³ ». Elle fait de la langue classique un système « codé » excluant les profanes, auquel seuls les lettrés peuvent accéder. De ce fait, elle reçoit de plein fouet les critiques des instigateurs de la Révolution littéraire : Hu Shi propose, parmi les huit principes pour la réforme littéraire, d'« éviter les allusions aux œuvres classiques⁴ » ; Lu Xun, qui préconise une écriture en *baihua* de style « sincère, dépouillé sans apprêt, sans pédantisme⁵ », s'en prend aussi au langage allusif, qui, selon lui, révèle la vénération pour les « anciens » :

Zhang et Li sont des contemporains. Zhang a étudié les classiques pour pouvoir écrire dans le style classique, et Li les a étudiés pour pouvoir lire ce que Zhang écrit. Je crois que les écrits classiques touchent à des événements contemporains de nos anciens, et nous les consultons si nous voulons savoir ce qui se passait jadis. Mais deux contemporains devraient s'exprimer simplement, pour que l'un puisse aussitôt comprendre l'autre, sans qu'aucun des deux n'ait à se préoccuper de l'étude des classiques⁶.

Néanmoins, non seulement les essais et les poèmes de style classique de Lu Xun sont abondamment agrémentés de citations et d'emprunts aux œuvres classiques⁷, mais ses écrits en langue moderne foisonnent, eux aussi, d'allusions littéraires et historiques. Comment expliquer ce paradoxe ? Premièrement, l'allusion joue un rôle primordial dans les œuvres en langue classique et, comme le parallélisme (*dui'ou* 对偶), la rythmicité (*diaosheng* 调声), l'ornementation (*fuzao* 敷藻), elle fait partie des caractéristiques essentielles des écrits en *pianwen*, par lesquels Lu Xun est très influencé. Deuxièmement, ce n'est pas l'allusion en tant

¹ Liu Xie, *op. cit.*, p. 153 : 事类者，盖文章之外，据事以类义，援古以证今者也。

² Gérard Genette définit cinq types de relations transtextuelles constituant l'intertextualité : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, idéalement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat chez Lautréamont, par exemple, qui est un emprunt non déclaré mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable ». Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points », 1982, p. 8.

³ Philippe Che, « Repérer et traduire le langage allusif chez Ge Hong », in Noël Dutrait, Charles Zaremba (éd.), *Traduire, un art de la contrainte*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010, p. 57.

⁴ Hu Shi, « Wenxue gailiang chuyi 文学改良刍议 » [Propositions pour la réforme littéraire], *Hu Shi wenji* 2 胡适文集 2 [*Œuvres complètes de Hu Shi II*], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1998, p. 10. Pour les huit principes, voir Zhang Yinde, *Le roman chinois moderne 1918-1949, op. cit.*, p. 5.

⁵ Lu Xun, « Zuowen mijue 作文秘诀 » [Secrets pour la composition], *LXQJ*, vol. XV, p. 491 : 有真意，去粉饰，少做作，勿卖弄。

⁶ Lu Xun, « Au fil des idées (47) », *Œuvres choisies*, vol. II, *op. cit.*, p. 34.

⁷ Par exemple, Xu Shouchang relève l'influence de Qu Yuan dans ses poèmes classiques, voir « Qu Yuan he Lu Xun 屈原和鲁迅 » [Qu Yuan et Lu Xun], in *Lu Xun huiyilu* 鲁迅回忆录 [*Recueil de souvenirs sur Lu Xun*], *op. cit.*, p. 213-216.

que figure de style traditionnelle qui fait l'objet d'attaques de la part de Hu Shi¹ et de Lu Xun, mais son usage abusif, inadéquat ou pédant² qui conduit à une « littérature de marionnette ». Au contraire, employées de manière aisée et naturelle, les allusions contribuent à la valeur littéraire.

Au cours de la traduction, les allusions présentent de grandes difficultés³. Comme Pierre Ryckmans le constate : « [littéralement truffés d'allusions historico-littéraires elliptiques et abstruses, [les textes de Lu Xun] présentent d'innombrables chausse-trappes aux traducteurs⁴ ». En fait, l'identification des allusions n'est pas une difficulté en soi : à l'aide de multiples outils linguistiques (dictionnaires, Internet), le traducteur ayant une certaine connaissance de la langue et de la littérature classiques, pourra surmonter les défis de la distance historique. De surcroît, puisque l'original subit lui aussi un décalage temporel et connaît sans cesse des changements dans la dimension péritextuelle, il est nécessairement accompagné de notes explicatives pour rapprocher le texte du lecteur contemporain, et peut être qualifié de « traduction interne ». Par conséquent, les éditions chinoises des œuvres de Lu Xun constituent l'une des sources importantes pour les recherches des traducteurs. Cela dit, la difficulté réside moins dans la compréhension de l'allusion que dans le choix de traduction : faut-il l'adapter, l'explicitier ou la traduire littéralement, quitte à mentionner en note la référence littéraire ou historique ? Confronté à un texte dans lequel coexistent le parallélisme et l'allusion, peut-on conserver les doubles effets rhétoriques ? Citons par exemple un extrait d'*Ah Jin* :

我一向不相信昭君出塞会安汉，木兰从军就可以保隋；也不信妲己亡殷，西施沼吴，杨妃乱唐的那些古老话。

Traductions des E. L. E : Je n'ai jamais cru que Wang Zhaojun a sauvé la dynastie des Han en se rendant chez les Huns ou que Hua Mulan assura la protection de la dynastie des Sui par sa seule entrée à l'armée. Ni n'ai-je cru aux vieux récits sur Daji qui a provoqué la chute de la dynastie des Shang, sur Xishi qui a ruiné le royaume de Wu, et sur dame Yang qui a suscité une révolte sous la dynastie des Tang⁵.

¹ Dans l'explication du principe « éviter les allusions aux œuvres classiques », Hu Shi distingue l'allusion au sens général et au sens strict. Ce dernier désigne surtout l'usage emporté et abusif des allusions littéraires et historiques, sur lequel il porte de sévères critiques.

² Par l'usage pédant, nous entendons l'insertion des allusions peu connues ou peu utilisées. Yuan Mei 袁枚, essayiste de la dynastie des Qing, récuse déjà l'utilisation des allusions peu connues. Selon lui : 用典如水中著盐，但只盐味，不见盐质。用僻典如请生客入座，必须问名探姓，令人生厌。[Le recours aux allusions doit être comme mettre du sel dans l'eau, on a le goût de l'eau salée, mais on ne voit pas le sel ; l'usage des allusions rares, c'est comme si on invitait un inconnu, il faut se renseigner sur son nom et son prénom, c'est vraiment désagréable.] Voir Yuan Mei 袁枚, *Suiyuan shihua* 随园诗话 [Propos à la villa Sui], vol. VII, Hangzhou, Zhejiang guji chubanshe, 2011, p. 67.

³ La méconnaissance ou la négligence des allusions risquent de provoquer de graves impairs. Citons un exemple tiré de *Visages fardés*, roman traduit de Su Tong, un écrivain chinois contemporain. Dans le texte chinois, un couple chante ensemble le prologue de la ballade *Lin Chong yeben* 林冲夜奔, qui renvoie à la fuite de Lin Chong, surnommé « Tête de léopard », à Liangshan dans le roman *Au bord de l'eau*. N'étant pas au courant de cette allusion historique, le traducteur ne reconnaît pas le nom personnel *Lin Chong* 林冲, il le traduit mot à mot par « s'engouffrant dans la forêt ». *Lin chong yeben* devient « S'engouffrant dans la forêt à l'approche de la nuit ». Voir Su Tong, *Visages fardés*, récits traduits du chinois par Denis Bénigam, Éditions Philippe Picquier, 1995, p. 72.

⁴ Pierre Ryckmans, « La mauvaise herbe de Lu Xun dans les plates-bandes officielles », *op. cit.*, p. 38.

⁵ Lu Xun, « *Ah Jin* », *Œuvres choisies*, vol. IV, *op. cit.*, p. 157.

La phrase chinoise comporte deux parallélismes, avec au deuxième «volet» du premier distique une petite irrégularité (l'ajout de *jiu* 就 et de *yi* 以), plus accommodante à la langue moderne :

A 昭君出塞会安汉 Wang Zhaojun a sauvé la dynastie des Han en se rendant chez les Huns
A' 木兰从军(就)可(以)保隋 Hua Mulan [a assuré] la protection de la dynastie des Sui par sa seule entrée [dans] l'armée

B 妲己亡殷 [les récits] sur Daji qui a provoqué la chute de la dynastie des Shang
B' 西施沼吴 [les récits] sur Xishi qui a ruiné le royaume de Wu
B'' 杨妃乱唐 [les récits] sur dame Yang qui a suscité une révolte sous la dynastie des Tang

Le passage englobe cinq allusions explicites (*mingdian* 明典), renvoyant à des personnages ou à des faits historiques, et une allusion littéraire implicite (*andian* 暗典), contenue dans le terme *zhaowu* 沼吴, emprunté du *Zuo Zhuan*¹. L'allusion implicite s'insère de façon discrète dans le texte : reconnue par le lecteur, elle peut établir une sorte de «complicité» littéraire avec l'auteur autour d'une culture classique partagée ; mais le fait de l'ignorer ne nuira guère à la valeur sémantique du texte. Dans le cas présent, l'allusion n'est pas explicite dans la traduction : soit parce qu'elle est trop peu visible, trop transformée pour être reconnaissable par les traducteurs ; soit parce que l'on choisit de l'adapter directement pour éviter de noyer le lecteur français dans de longues notes philologiques.

Au contraire, les allusions explicites sont rendues presque littéralement dans la traduction, avec quelques éclaircissements : *chusai* 出塞 est traduit en «se rendant chez les Huns » ; *yin* 殷 est remplacé par «la dynastie des Shang », sans doute plus connue par le lecteur français. Bien que l'édition chinoise (*Œuvres choisies complètes de Lu Xun*, version 1973) sur laquelle s'appuient les traducteurs donne des explications très détaillées de ces allusions, les traducteurs passent sous silence les histoires référentielles. Ce traitement minimal du texte restitue dans l'ensemble la forme parallèle et le rythme stylistique de l'original, mais le manque d'informations supplémentaires embarrasse le lecteur non averti.

Dans une certaine mesure, un grand nombre d'allusions littéraires et historiques sont des *realia* et, comme nous l'avons déjà étudié, les traducteurs disposent de deux méthodes traductives de base : l'explicitation et la traduction littérale, assorties ou non d'explication extratextuelle. Évidemment, les traducteurs des Éditions en Langues étrangères recourent aussi bien à l'explicitation qu'à la traduction littérale, tout en se dispensant des notes explicatives.

¹ *Zuo Zhuan* • *Aigong yuannian* 左传 • 哀公元年 : 越十年生聚, 而十年教训, 二十年之外, 吴其为沼乎 ! [Laissez dix ans à Yue pour augmenter sa population et amasser des richesses ; laissez-lui ensuite dix ans pour recevoir des instructions. Au bout de vingt ans, Ou deviendra, je crois, un marais fangeux »] Traduction de *La Chronique de la principauté de Lou*, tome 3, traduit par S'éraphin Couvreur, Paris, Cathasia, série culturelle des hautes études de Tien-tsin, 1951, p. 597.

3.3 Poèmes en prose

Les exemples cités plus haut montrent que la prose lettrée laisse une forte empreinte sur les essais de Lu Xun, mais son influence est plus remarquable quand il s'agit des poèmes en prose.

Ainsi, Gao Yuanbao 郅元宝 constate :

鲁迅杂文“文白夹杂”，骈散结合。往往感情愈热烈，骈偶愈多。[...] 《野草》篇篇用骈偶。¹

[Dans le *zawen* de Lu Xun, la langue classique se mêlange avec la langue moderne, les phrases parallèles s'associent avec les phrases libres. Normalement, plus ses émotions sont intenses, plus le parallélisme est fréquent. [...] Le parallélisme est appliqué dans chacun des poèmes en prose du recueil des *Herbes sauvages*.]

L'écrivain opère des modifications d'ordre formel en vue de mieux adapter cette figure de rhétorique traditionnelle à la langue moderne. Comme nous allons le lire dans l'extrait suivant, les distiques sont moins rigoureux, les rimes plus discrètes et les phrases libres assouplissent le parallélisme rigide et intense. Ceci allège-t-il le travail des traducteurs ? Voici un court paragraphe du *Prologue* des *Herbes sauvages* et ses traductions françaises :

野草，根本不深，花叶不美，然而吸取露，吸取水，吸取陈死人的血和肉，各各夺取它的生存。当生存时，还是将遭践踏，将遭删刈，直至于死亡而朽腐。²

Traduction de Li Zhihua : Les herbes sauvages, sans racines profondes, sans belles fleurs ni belles feuilles, aspirent pourtant la rosée, aspirent l'eau, aspirent le sang et la chair des anciens morts. Chacun cherche à les détruire ; quand elles parviennent à vivre, elles risquent d'être foulées, écrasées, fauchées, arrachées jusqu'à la mort et la pourriture³.

Traduction de Martine Vallette-Hénery : Les herbes sauvages, aux racines superficielles et aux fleurs sans beauté, n'en absorbent pas moins l'eau et la rosée, le sang et la chair des morts, luttant, chacune pour soi, pour leur vie. C'est donc en pleine vie qu'elles seront piétinées et arrachées, jusqu'à la mort et au pourrissement⁴.

Traduction de Pierre Ryckmans : Mauvaise herbe : chez elle point de racines profondes, nulle beauté en fleur ; mais elle sait recueillir la rosée et capter la pluie, elle sait se nourrir de la chair et du sang des cadavres, elle tire son existence de toute chose. Vivante, elle se fait piétiner, elle se fait faucher, jusqu'à ce que mort et pourriture s'ensuivent⁵.

Traduction de Sebastian Veg : Les mauvaises herbes n'ont pas de racines profondes, leurs feuilles et fleurs ne sont pas belles, cependant elles aspirent la rosée, aspirent l'eau, aspirent le sang et la chair d'anciens cadavres, chacune lutte pour survivre. Celles qui survivent sont piétinées, ou fauchées, jusqu'à la mort et décomposition⁶.

Ce *Prologue* est adapté en pièce de musique par Zhou Long 周龙, un compositeur américain d'origine chinoise. Jouée au violoncelle solo ou alto, la pièce est décrite comme capable d'« agir librement entre harmonies étranges, sections mélodiques lyriques et passages

¹ 郅元宝 Gao Yuanbao, «“Erzhou” wenzhang “二周”文章 »[Les écrits des frères Zhou], *Nanfang wentan* 南方文坛 [Forum culturel du Sud], n°1, 2010, p. 19-20.

² Lu Xun, «Yecao Tici 《野草》题辞 »[Dédicace], *LXQJ*, vol. VIII, p. 98.

³ Lu Xun, «Dédicace », *Rythmes du monde : perspectives missionnaires*, n°3, 1948, p. 89.

⁴ Luxun, «Au lecteur », *Un combattant comme ça*, op. cit., p. 40.

⁵ Lu Xun, «Prologue », *La mauvaise herbe*, op. cit., p. 53.

⁶ Lu Xun, «Dédicace », *Nouvelles et poèmes en prose*, op. cit., p.509.

rythmiques féroces¹ ». L'adaptation musicale avec la récitation vocale du poème en prose révèle, dans une certaine mesure, la rythmicité langagière du texte. Cela dit, il est évidemment important que les traducteurs aient aussi une sensibilité au langage. Ainsi Arthur Waley écrit-il dans *Notes on Translation* : «[l]e traducteur a un rôle analogue à celui de l'interprète en musique, par opposition à celui du compositeur. Il doit évidemment être doué d'une certaine sensibilité aux mots et aux rythmes. Mais je suis certain qu'on peut grandement stimuler et accroître cette sensibilité tout comme on peut développer la sensibilité musicale² ». Il s'agit ici de proposer une analyse des deux phrases chinoises du point de vue de la forme, pour pouvoir ensuite apprécier si l'allure, le ton et l'éloquence de l'original peuvent être reproduits dans les traductions françaises.

Hormis les rimes discrètes (*shen* 深/*cun* 存 ; *mei* 美/*shui* 水), la répétition des verbes (*xiqu* 吸取 et *jiangzao* 将遭) crée un effet rythmique et fait surtout monter crescendo l'émotion des énoncés parallèles :

Première section : 吸取露, 吸取水, 吸取陈死人的血和肉

Pinyin : *Xiqu* lu, *xiqu* shui, *xiqu* chensiren de xue he rou

Deuxième section : 将遭践踏, 将遭删刈

Pinyin : *jiang zao* jianta, *jiang zao* shanyi

Les traducteurs tentent de reconstituer la même euphonie en recourant également aux figures de répétitions, sans doute parce qu'elles sont censées être une source de modulations et engendrer une certaine rythmicité. Dans ce cas, l'anaphore³ est la figure privilégiée dans les traductions de Li Zhihua, de Pierre Ryckmans et de Sebastian Veg. Par exemple :

Première section : 吸取露, 吸取水, 吸取陈死人的血和肉

Traduction de Li Zhihua : *aspirent* pourtant la rosée, *aspirent* l'eau, *aspirent* le sang et la chair des anciens morts

Traduction de Pierre Ryckmans : *elle sait* recueillir la rosée et capter la pluie, *elle sait* se nourrir de la chair et du sang des cadavres

Traduction de Martine Vallette-Hénery : n'en absorbent pas moins l'eau et la rosée, le sang et la chair des morts

Traduction de Sebastian Veg : *aspirent* la rosée, *aspirent* l'eau, *aspirent* le sang et la chair d'anciens cadavres

Deuxième section : 将遭践踏, 将遭删刈

Traduction de Li Zhihua : elles risquent d'être foulées, écrasées, fauchées, arrachées

Traduction de Pierre Ryckmans : *elle se fait* piétiner, *elle se fait* faucher

Traduction de Martine Vallette-Hénery : elles seront piétinées et arrachées

¹ Zhou Long 周龙, Chen Yi 陈怡, *Wild Grass*, Beijing New Music Ensemble, Naxos Rights International L. td., 2009. La citation est extrait du livret de notes du CD, p. 3-4 : "[m]oving freely between eerie harmonics, lyrical melodic sections, and fierce rhythmic passages".

² Cité dans Jean François Billeter, «La traduction vue de près », *Trois essais sur la traduction*, Paris, Éditions Allia, 2014, p. 98-99.

³ L'anaphore consiste à «commencer plusieurs vers, phrases, ou membres de phrases successifs par le même mot ou groupe de mots ». Voir Henri Suhamy, *Les Figures de style*, Paris, Presses universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1981, p. 60.

Traduction de Sebastian Veg : celles qui survivent sont piétinées, ou fauchées

Il est fort probable que Li Zhihua, en tant que Chinois, perçoit facilement l'impact rythmique de la répétition des verbes. Dans la première section des énoncés parallèles, il se montre rigoureux en répétant trois fois de suite le même verbe *xiqu* 吸取, imposant ainsi cet aspect stylistique au texte français. Sebastian Veg adopte le même procédé dans le souci de donner une traduction littéraliste. Pierre Ryckmans évite de reprendre à trois reprises le même verbe, sans doute parce que la langue française encourage la variation lexicale et rejette la répétition (sauf dans certaines traditions poétiques), les mots en surplus sont souvent à éliminer. Pierre Ryckmans met donc en place des termes sémantiquement approximatifs (recueillir, capter, se nourrir de). Cependant, le traducteur réussit à conserver l'effet stylistique de l'original : il réorganise la structure des phrases en ajoutant et répétant «elle sait », pour introduire les énoncés qui suivent. La même figure de répétition s'observe dans la traduction de la deuxième section de Pierre Ryckmans. Tandis que dans celle de Li Zhihua s'enchaînent quatre mots fortement rimés (foulées, écrasées, fauchées, arrachées), d'où un effet musical similaire.

Martine Vallette-Hémery, au contraire, adopte l'hypozeux¹, une forme de parallélisme qui consiste à répéter une certaine construction syntaxique. Les compléments d'objet directs dans la première section (l'eau et la rosée, le sang et la chair) et les participes passés dans la seconde (piétinées, arrachées) sont construits en parallèle. De ce fait, l'hypozeux permet de rythmer le texte puisque, comme dans la version originale, la longueur sensiblement égale de la structure répétée détermine aussi la cadence de lecture de la traduction.

Dans le *Prologue* comme dans bien d'autres poèmes en prose des *Herbes sauvages*, le jeu des rimes discrètes est particulièrement riche. Les rythmes, parfois aussi réguliers que ceux d'un vrai poème classique, jouent également avec les variations d'amplitude, le parallélisme, la répétition en refrain. Bien que le travail de traduction paraisse moins laborieux par rapport à la traduction du parallélisme classique, il n'en est pas moins exigeant. Pour rendre la même «beauté» du parallélisme «modernisé» dans la langue française, les traducteurs sont la plupart du temps appelés à recourir aux figures de style françaises et à effectuer un aménagement important. C'est pourquoi Jean François Billeter note : «[e]ntre langues de la même famille, la traduction paraît relever d'une opération de conversion d'un système dans un autre. Nous traduisons généralement à moindres frais parce que nous savons comment réaménager une phrase italienne ou allemande, par exemple, pour en faire une phrase française. [...] Mais il est rare qu'en modifiant une phrase chinoise, on aboutisse à une phrase française bien faite. Pour bien traduire, il faut voir la chose et l'exprimer à nouveau² ».

¹ L'hypozeux est une figure de style qui « se contente d'un parallélisme perçu intellectuellement, sans support sonore ». Voir Henri Suhamy, *Les Figures de style*, op. cit., p. 71.

² Jean François Billeter, «La traduction vue de près », op. cit., p. 84.

Par rapport à la prose en langue classique, la prose moderne s'avère plus libre du point de vue formel. Néanmoins, un bon écrivain ne se soucie pas moins du rythme et de la musicalité de son œuvre. Dans un entretien, Bi Feiyu 毕飞宇, un écrivain chinois contemporain, constate :

语言的节奏和音乐感是最难的，这是何碧玉在翻译实践中的切身体会。作为一个“外盲”，我很同意。节奏感和音乐感也是多出来的部分，对语言的信息量而言，它有催化的作用和推波助澜的作用，它可以使语言的信息量疯狂地增长[...]。这一来语言就具备了感染力，可以推动读者的内在，“共鸣”就只这么回事。这正是语言的魅力，也正是文学的魅力。同时，文学翻译的难就在这里，它要求“局部之和”，它更要求“整体”。[...] 文学翻译 [...] 骨子里是写作，一种很特殊的写作。¹

[Le rythme et la musicalité du langage sont les plus difficiles dans la traduction, c'est ce qu'Isabelle Rabut ressent au cours de ses propres pratiques de traduction. Je suis tout à fait d'accord avec elle, même si je ne connais pas de langue étrangère. Le rythme et la musicalité constituent des éléments supplémentaires. Ils jouent un rôle de catalyseur dans la croissance des informations du langage qui, de ce fait, acquiert une force expressive, ressentie par lecteur, c'est ce qu'on appelle « la résonance ». C'est d'où vient le charme de la langue, de la littérature et, en même temps, la difficulté de la traduction littéraire qui exige non seulement un ensemble de traduction des parties, mais aussi une traduction en tant qu'ensemble. [...] La traduction littéraire est au fond une écriture, une écriture particulière.]

Il est évident que transposer le balancement rythmique d'une langue à l'autre présente de grands défis. Cependant, comme nous l'avons démontré, il est possible de garantir l'équivalence partielle en mettant en œuvre des figures rhétoriques analogues censées reproduire les effets rythmiques semblables.

Cette étude sur la traduction des spécificités culturelles, de l'hybridité linguistique et du rythme du langage montre que les traducteurs ne cessent d'approcher le texte de Lu Xun. Mais à la lumière des résultats, nous regrettons que, au cours de la négociation avec le style particulier de l'auteur, les pertes soient beaucoup plus importantes que les gains.

Parangon de la langue chinoise moderne, Lu Xun est, par son extrême sensibilité au langage par le contexte littéraire encadrant son écriture, un écrivain singulier : son œuvre revêt une grande originalité stylistique pleinement ressentie par les traducteurs français. Xu Zhongnian déclare que : « [i]l est presque impossible de rendre dans une traduction, si bien faite qu'elle soit, la finesse et la beauté du style du texte original. Je regrette pour ma part ne pas pouvoir faire apprécier aux lecteurs la délicatesse et la sveltesse du style de M. Lou Sin² ». Les particularités du style de l'auteur et les nombreux défis sont également mentionnés par les traducteurs ultérieurs. Ainsi, Michelle Loi confie que : « [p]our son style dense, pour ses références historiques à une époque mouvementée, pour sa langue qui n'est d'abord plus celle qui se parle aujourd'hui, Luxun passe pour difficile. C'est pourquoi je n'avais jamais osé l'aborder vraiment, malgré l'envie que j'en avais³ ». Sebastian Veg fait remarquer l'hétérogénéité de la

¹ Bi Feiyu, Gao Fang, « Wenxue zai zhongguo buzhiqian 文学在中国不值钱 » [La littérature ne vaut pas grand-chose en Chine], *Yangcheng wanbao* 羊城晚报, 01/07/2012, p. B3.

² Lou Sin, « Le Savon, Conte de M. Lou Sin, traduit en français par M. Sung-nien Hsu », *Le Journal de Shanghai*, 21/01/1934, p. 7.

³ Michelle Loi, « Lire Luxun », *Tel Quel*, n°53, 1973, p. 49.

langue en pleine élaboration, il précise, en outre, que « les textes de Lu Xun s'édusent [...] par leur richesse sémantique et allusive, par les références ironiques contenues dans l'emploi d'un mot, que l'auteur se contente souvent de signaler par des guillemets ou par une incise narrative dans laquelle il rapproche la fiction d'un fait d'actualité¹ ».

Les traducteurs perçoivent tous les particularités stylistiques de l'écrivain mais, pour que « l'intention de [l']auteur [...] soit, dans la mesure du possible, comprise par le destinataire exactement comme l'émetteur ou auteur l'a souhaité² », les manières divergent. Les analyses que nous avons faites permettent de présenter un panorama des différentes approches possibles du style luxunien. Elles nous conduisent à confirmer deux thèses avancées précédemment. D'abord, même si différents procédés sont mis en œuvre pour traduire les traits de style, aucun lien n'est préétabli entre la méthode de traduction et la visée des traducteurs. En d'autres termes, si la visée politique de traduction peut éventuellement entraîner une manipulation à l'égard du paratexte, elle n'engendre pas forcément une surtraduction « idéologique » par rapport à la texture de l'original. Ensuite, les traductions libres, aux dépens du style luxunien, ont pour corollaire un affaiblissement des spécificités culturelles, une altération de la tonalité du texte de départ et, finalement, une distorsion de la perception que le lecteur est censé avoir de l'auteur. Les traducteurs ultérieurs tentent de restituer, dans la mesure du possible, les effets stylistiques de l'original. Pourtant, il faut souligner que les deux tendances notables ne manquent pas de s'estomper pour certains traits de style. Nous ne pouvons pas distinguer catégoriquement les traducteurs en fonction de l'opposition classique entre orientation « sourcière » et « cibliste ». Aucun traducteur n'emploie systématiquement une seule stratégie : la méthode de traduction varie au cas par cas, suivant la situation, la position et la stratégie du traducteur ainsi que la préconnaissance et l'attente du lecteur. De plus, il semble inapproprié de départager les procédés traductifs, puisque différents lecteurs, qui ne possèdent pas le même horizon intellectuel, n'aspirent pas aux mêmes expériences de lecture.

¹ Sebastian Veg, « Note sur l'édition », Lu Xun, *Cris*, op. cit., p. 7.

² Hans J. Vermeer, « La théorie du skopos et ses possibles développements », in *Traduction spécialisée : pratiques, théories, formations*, Bern Berlin Bruxelles, P. Lang, 2007, p. 4.

CONCLUSION

Toute conclusion n'est que l'aboutissement d'un état temporaire de la recherche. Elle permet de porter un regard rétrospectif sur le chemin parcouru depuis que l'introduction en a balisé la voie, et d'ouvrir si possible de nouvelles pistes de réflexions. La présente étude s'est efforcée d'analyser les traductions françaises des œuvres de l'écrivain chinois moderne Lu Xun, en faisant des «sujets traduisants» l'axe central de la recherche. En effet, l'enjeu de la traduction s'affine et se complexifie en fonction du contexte culturel limité et historiquement défini qui pèse sur le choix et la visée du traducteur. Nous avons également tenté de montrer comment les traducteurs, qui proviennent de différents horizons et appartiennent inévitablement à une tradition traductologique donnée, élaborent et individualisent leur projet de traduction pour reconstruire le sens que l'auteur a voulu donner initialement à son œuvre.

En moins d'un siècle, grâce aux efforts conjugués d'un grand nombre de traducteurs, presque la moitié de l'œuvre de Lu Xun a été traduite en français et publiée chez une quarantaine d'éditeurs de livres et de périodiques. Eu égard à l'ampleur de l'entreprise qui est loin d'être aisée puisque Lu Xun utilise un style littéraire polymorphe et est doté d'une grande érudition qui se reflète constamment dans ses écrits, aucun autre écrivain chinois moderne ne peut rivaliser avec cet auteur en ce qui concerne l'œuvre traduite en français. Le problème essentiel de la traduction française de cet auteur, comme d'ailleurs de toutes les traductions, est celui de la temporalité. Chaque époque ne traduit pas toujours la même chose, elle ne reconstruit pas non plus de la même manière le sens d'une œuvre. Les traducteurs doivent opérer des choix selon leur propre horizon culturel. Cette étude aura montré à quel point la dimension historique est largement intégrée dans l'acte et le processus de traduction.

Les sinologues français s'intéressent assez tardivement à la littérature chinoise moderne qui prend naissance au début du vingtième siècle dans une Chine en quête de modernité politique et culturelle. Ce sont les étudiants chinois qui, faisant leurs études en France, prennent l'initiative de faire découvrir au public français la littérature chinoise moderne dont Lu Xun est l'écrivain phare, notamment pour sa constante éthique sociale et son souci de contribuer au progrès de son pays. Celui-ci, écrit Jing Yinyu, est «un excellent écrivain satirique. Les anciens, trop prolixes dans leurs romans réalistes, à tiroir, montr[ent] souvent un amusant esprit satirique. Il les a surpassés, en insérant dans une œuvre de vastes pensées et de longues observations, en introduisant la psychologie et le symbolisme dans la satire¹ ».

Alors que dans les années 1920-1940, les traducteurs chinois n'abordent qu'une dizaine de nouvelles et poèmes en prose de l'écrivain, à partir des années 1950, le nombre de traductions augmente promptement, dans la même foulée que le développement des mouvements de gauche à l'échelle internationale. Certains intellectuels occidentaux, qui voient dans la Chine

¹Lou Siun, «La vie de Ah Qui », traduit et présenté par J.-B. Jin YnYu, *Europe*, 1926, n°41, p. 56.

communiste un modèle idéologique, se mettent à lire et à traduire les écrits de Lu Xun qui ont déjà été transformés par les autorités chinoises en une simple œuvre de propagande. Rien d'étonnant à ce que la traduction des œuvres de Lu Xun des années 1950-1980 soient majoritairement assurée d'une part par les Éditions en Langues étrangères de Beijing, une officine de propagande de l'État dont le but consiste à « exporter » les pensées révolutionnaires, et d'autre part par la sinologue Michelle Loi qui s'enthousiasme pour la Révolution culturelle chinoise à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Le grand mérite de Michelle Loi est de s'être évertuée à présenter toutes les facettes de Lu Xun, notamment en donnant la priorité aux essais critiques et polémiques de l'écrivain qui représentent en effet plus de quatre-vingt pour cent de sa création littéraire, longtemps restés mal connus. Mais à l'orée des années 1980, avec notamment la retombée de l'engouement politique pour la Chine maoïste, le nombre des publications chute rapidement, du moins en ce qui concerne les périodiques. Ce recul a été l'occasion de permettre une prise de distance assurément salutaire envers l'exégèse officielle de l'auteur et de s'interroger davantage sur la valeur littéraire proprement dite de son œuvre. D'une certaine manière, Pierre Ryckmans (Simon Leys) avait initié cette démarche mais en la reliant étroitement à des motivations idéologiques qui servent à une critique politique acerbe du maoïsme. C'est pourquoi François Jullien peut être considéré comme le premier à changer de regard, non seulement sur l'œuvre elle-même en la désidéologisant, mais aussi sur toutes les œuvres traduites du chinois qui « de[viennent] de plus en plus nombreuses jusqu'à l'année 2004, date de l'invitation de la Chine et de la littérature sinophone au Salon du livre de Paris¹ ». Dans un texte intitulé *Sur le seuil*, publié en 1985 à l'occasion de la sortie du dossier « Chine, une nouvelle littérature » dans la revue *Europe*, François Jullien propose de ne plus lire la littérature chinoise pour sa seule valeur documentaire, en la réduisant au rôle de témoignage, repère, indice, voire de symptôme, censé permettre de mesurer la temporalité idéologique du pays. D'ailleurs, il dira : « [p]eut-être pouvons-nous désormais commencer [...] à entrevoir la littérature chinoise d'aujourd'hui sous un autre jour : comme de la littérature² ».

L'année 2004 peut être considérée comme une date importante dans la traduction des œuvres de Lu Xun en France puisqu'elle marque un renouveau qui s'articule autour de l'année culturelle croisée entre la Chine et la France. Plusieurs traductions et retraductions des œuvres paraissent successivement. Dans la décennie suivante qui n'est pas encore achevée, les œuvres fictionnelles et poétiques constituent le principal objet de la traduction. Sebastian Veg est le traducteur et le chercheur le plus important dans la mesure où il s'engage dans le renouveau de la « luxunologie³ » en France. Néanmoins, les essais non fictionnels occupent une place

¹ Noël Dutrait, « Traduire la littérature chinoise contemporaine au début du 21^e siècle. Une question de choix », in Paul Servais (éd.), *La traduction entre Orient et Occident : Modalités, difficultés et enjeux*, op. cit., p. 77.

² François Jullien, « Sur le seuil », *Europe*, 1985, n° 672, p. 17.

³ Sebastian Veg, « Nouvelles interprétations de Lu Xun. Critique de la modernité et réinventeur de l'hétérodoxie », op. cit., p. 53.

marginale avec seulement deux publications à visée pédagogique issues en réalité d'anciens travaux. À ce titre, il semble, qu'aujourd'hui encore, les essais demeurent les « mal aimés de l'œuvre de Lu Xun¹ », comme le dit Michelle Loi. Plus qu'une question de mode ou de désintéressement de circonstance pour ce genre littéraire, il semble que le problème soit lié au genre lui-même. En effet, du fait que le *zawen* de Lu Xun est très riche en actualités contemporaines, il nécessite, pour bien l'interpréter, la coopération d'un *lecteur idéal* que l'auteur imagine lui-même « en choisissant les degrés de difficultés linguistiques, la richesse des références et en insérant dans le texte des clefs, des renvois, des possibilités, même variables, de lectures croisées² ». L'original est aussi « daté » au sens où, avec l'écoulement temporel, l'image du lecteur idéal se perd et le texte semble inaccessible aux gens vivant dans une autre période historique ; l'interprétation du traducteur, même si elle est étayée philologiquement, peut difficilement aller au-delà du cadre temporel fixé par l'essai lui-même.

Nous avons vu comment, à chaque époque, ou dans chaque espace historique donné la pratique de la traduction de l'œuvre de Lu Xun s'articule autour de l'évolution de la littérature, de l'idéologie et des divers échanges interculturels. L'historicité de la traduction se révèle également dans la manière dont le traducteur choisit de restituer l'œuvre dans une autre langue. Ce que les traducteurs et leurs critiques exigent en général, c'est la « fidélité » au texte original. Cela ne doit pas pourtant constituer une règle absolue. Les traductions des œuvres de Lu Xun sont liées à des périodes historiques données et, en fonction de celle-ci, revêtent différents aspects. Elles sont publiées d'abord sous des formes plus ou moins remaniées selon le « bon goût » du traducteur et les « normes » littéraires autochtones ; puis vient le temps des traductions relais, ne pouvant être fidèles qu'aux versions anglaises intermédiaires ; ensuite c'est le moment des premières traductions « authentiques » dictées souvent par des intérêts idéologiques ; puis vient celui des multiples retraductions à ambition littéraire voire « littéraliste », comme c'est le cas aujourd'hui de Sebastian Veg. Enfin, si l'on s'en tient aux étapes essentielles de la « translation littéraire³ » résumées par Antoine Berman, viendront ensuite les temps de « la traduction de la totalité de l'œuvre » et l'apparition d'une « traduction canonique qui va s'imposer et parfois arrêter pour longtemps le cycle des re-traductions⁴ ». Ces deux étapes sont davantage des hypothèses d'avenir si le processus de la traduction s'accompagne et est soutenu par un travail critique. Or, force est de constater le manque de travail critique dans le domaine de la traduction des œuvres de Lu Xun, bien que le phénomène ne se limite pas à cet auteur. En réalité il touche la traduction de la littérature chinoise en France dans une plus large mesure, sans doute en raison de la place « à la fois isolée et

¹ Michelle Loi, « Les essais de Luxun », in Michelle Loi (dir.), *Quelques pages pour Luxun 1881-1936 II*, Groupe d'études « Luxun », *op. cit.*, p. 39.

² Umberto Eco, *Lector in fibula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 72.

³ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, *op. cit.*, p. 57.

⁴ *Ibid.*

périphérique¹ » que l'on accorde à la Chine dans les études comparatistes. C'est ce problème que soulève Annie Curien lorsqu'elle écrit plus précisément en 1999 :

Pour l'heure, les traducteurs ne disposent pas de lieux de rencontre et de discussion. Il serait pourtant utile qu'ils puissent confronter leurs pratiques et points de vue, publier des articles dans des numéros de revue. Quelles sont les stratégies des traducteurs ? Faut-il favoriser l'exotisme des textes ? Faut-il traduire les noms propres ? Quel système de transcription adopter ? Autant de questions, larges ou pointues, qui mériteraient d'être débattues. Les échanges sont en l'état actuel peu nombreux, et se pratiquent d'individu à individu. À cet égard, on déplore un retard des études chinoises par rapport aux études japonaises qui disposent de plusieurs revues, pour prendre une nouvelle fois l'exemple du pays voisin qu'est le Japon².

On peut néanmoins remarquer que, depuis une bonne dizaine d'années, sont parues plusieurs recherches traductologiques sur la littérature chinoise en France³. Notre étude se voudrait une contribution à l'émergence de cette réflexion théorique nouvelle de la traduction dans ce domaine. Elle a exploré les enjeux et les défis du style luxunien en mettant l'accent sur les difficultés de traduction liées à l'originalité de l'œuvre. Car, comme cette étude l'a souligné, du fait des écarts d'ordre culturel, historique et rhétorique, l'œuvre de Lu Xun résiste fortement à la traduction. C'est pourquoi la traduction des écrits de Lu Xun a grand besoin d'un effort critique constant en vue de la bonne connaissance, perpétuation et circulation de l'œuvre. La compréhension du texte est la phase préparatoire et la condition *sine qua non* du travail de traduction. Cela implique que le traducteur doit être non seulement sensible au style de l'auteur mais, au préalable, suffisamment averti de la difficulté, ce qui lui permettra d'acquiescer une conscience plus aigüe des problèmes à résoudre. Ainsi, le traducteur ne peut réaliser un véritable travail qu'à condition d'avoir cerné au plus près les enjeux de l'œuvre de Lu Xun, de sorte qu'il puisse répéter le trajet subtil de la production du sens à l'intérieur de l'œuvre et faire ainsi entendre, avec toute son idiosyncrasie, la « voix » singulière de l'auteur. Le résultat de la traduction témoigne donc du mariage de deux singularités. C'est en ce sens qu'Umberto Eco estime très justement que la traduction se fonde sur la négociation : le traducteur se pose comme négociateur entre les parties en jeu dans ce processus, à savoir le texte-source, le texte d'arrivée, sans oublier les attentes de ses probables lecteurs, et l'industrie éditoriale⁴. Si c'est le cas, on peut donc rendre hommage aux traducteurs en français des œuvres de Lu Xun qui ont pris la responsabilité, voire le risque, d'opérer des choix, en mesurant les enjeux divers, pour obtenir un compromis plus ou moins équilibré. Traduire Lu Xun, comme traduire de façon générale, revient pour le traducteur à renoncer au « fantasme de la traduction parfaite » : on procède nécessairement en traduction « à certain sauvetage et à un certain consentement à la perte⁵ ». Georges Steiner indique le meilleur objectif que l'on puisse se fixer dans la traduction en citant

¹ Philippe Postel, « La littérature comparée et les études chinoises », *Études chinoises*, Hors-série, 2010, p. 261.

² Annie Curien, « Connaissance et reconnaissance de la littérature chinoise contemporaine en France », *op. cit.*, p. 62-63.

³ Nous renvoyons, pour une étude plus approfondie à ce sujet, à Philippe Postel, « La littérature comparée et les études chinoises », *op. cit.*, p. 279-280.

⁴ Umberto Eco, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, *op. cit.*, p. 18.

⁵ Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003, p. 8.

à cette occasion Samuel Beckett : «[e]ssayer encore. Rater encore. Rater mieux¹. » Il faut espérer que le présent travail permette d'éclairer les présuppositions des nouvelles traductions de Lu Xun en France et celles de futures retraductions en évitant de répéter les traductions antérieures et en parvenant à dire, pour reprendre les propos d'Umberto Eco, *presque la même chose* que l'original.

Toutefois, il ne faut pas négliger dans le cas de Lu Xun le rôle déterminant, voire prépondérant, que joue l'un des acteurs du processus de traduction : l'industrie éditoriale. En effet, il faut reconnaître que les livres, en plus d'être un bien culturel, sont aussi des marchandises soumises aux lois du marché. À ce titre, il ne faut pas nier que «Lu Xun se vend mal² », comme l'avoue le traducteur Alexis Brossollet. Cependant, avant tout, comme beaucoup de grands poètes et prosateurs, Lu Xun se traduit mal. En cause, tout d'abord, les particularités stylistiques qui contribuent au goût et à la saveur de l'œuvre ne peuvent être que difficilement restituées dans le texte d'arrivée. Ensuite, il faut aussi savoir que Lu Xun est reconnu avant tout comme nouvelliste. Il se trouve donc dans une position défavorable chez les éditeurs d'aujourd'hui qui, pour reprendre les termes de Pierre Camara, « ont longtemps rechigné à publier des recueils de nouvelles, estimant à tort ou à raison que la nouvelle se vend moins bien que le roman³ ». En outre, ses essais nécessitent un abondant appareil de notes et de commentaires, ce qui peut les rendre moins intéressants aux yeux des lecteurs ordinaires qui chercheraient plutôt à «consommer »des livres. Rappelons-nous que les travaux volumineux de Michelle Loi et du «Groupe Luxun » dispersés dans de nombreuses maisons d'éditions (sinon encore inédits pour certaines œuvres traduites par ce groupe) n'ont pas été réédités et sont souvent inaccessibles aujourd'hui. Dans une plus large perspective, la littérature chinoise dans l'ensemble ne représente encore qu'un pourcentage minime dans la production traductive, la diffusion et la promotion des littératures étrangères en France étant depuis longtemps monopolisées par cinq langues principales (l'anglais, l'allemand, l'italien, l'espagnol et le russe⁴). Par ailleurs, l'histoire des traductions de Lu Xun reflète les fluctuations de l'intérêt porté à la culture et à la littérature chinoise au fil des périodes données. Les multiples retraductions après 2004 témoignent d'un intérêt accru de la population française envers la Chine, un pays dont la place dans le concert des nations ne fait que croître. Dans cette optique, notre étude critique de traduction constitue également une voie d'accès privilégiée à l'écrivain Lu Xun : les analyses des traductions doivent permettre de porter un nouvel éclairage sur son œuvre qui a laissé une empreinte indélébile dans la littérature et même dans la culture chinoise

¹ Samuel Beckett, *Cap au pire*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Paris, Édition de Minuit, 1991, p. 8.

² Voir Annexe III, 2 : enquête avec Alexis Brossollet.

³ Pierre Camara, *Défense et illustration de la nouvelle*, op. cit., p. 4. À cet égard, l'étude de Denis Cogneau et Olivier Donnat peut être révélatrice : «Le roman constitue le genre dominant qui, du fait de son caractère hétérogène, réunit des publics très différents. [...] Si l'on agrège le roman policier et d'espionnage aux autres formes de romans, le roman est choisi comme genre préféré par 29% des Français. » Voir Denis Cogneau, Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Paris, Éditions la Découverte et la Documentation française, 1990, p. 91.

⁴ Voir Philippe Schuwer, *Éditeurs aujourd'hui*, Paris, Éditions Retz, 1987, p. 165.

toute entière. Elle semble demeurer, aujourd'hui encore, « le chemin le plus court pour aller en Chine¹ ». Pour toutes ces raisons, le présent travail souhaite avoir contribué à l'ébauche d'études critiques de plus grande ampleur sur la traduction de l'œuvre de Lu Xun et plus généralement à la traduction et à la promotion de la littérature chinoise moderne.

¹ François Jullien, *Lire Luxun*, *op. cit.*, p.12.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus d'étude

1. Œuvres de Lu Xun

Ce travail s'appuie sur l'édition des œuvres complètes de Lu Xun parue en 2009 ; les références de chacun des textes de l'auteur cités dans la thèse sont indiquées par ordre chronologique.

LU, Xun, *Lu Xun zhuyi bianian quanji* 鲁迅著译编年全集 [Œuvres et traductions complètes de Lu Xun : édition chronologique], 20 volumes, édité par Zhi An 止庵, Wang Shijia 王世家, Beijing, Renmin chubanshe 人民出版社, 2009.

- , « Aichen 哀尘 » [Misérable monde terrestre], vol. I, p. 23-26.
- , « Yuejie luxing bianyan 月界旅行弁言 » [Préface au Voyage vers la lune], vol. I, p. 27-28.
- , « Yuwai xiaoshuoji xuyan 域外小说集序言 » [Préface au Recueil des récits étrangers], vol. I, p. 313.
- , « Kuangren riji 狂人日记 » [Le Journal d'un fou], vol. III, p. 19-28.
- , « Kong Yiji 孔乙己 » [Kong Yiji], vol. III, p. 144-147.
- , « Zhi Qian Xuanton 致钱玄同 » [Lettre à Qian Xuanton] (28/04/1919), vol. III, p. 171.
- , « Yijian xiaoshi 一件小事 » [Une petite affaire], vol. III, p. 241-242.
- , « Fengbo 风波 » [La tempête dans une tasse de thé], vol. III, p. 437-444.
- , « Guxiang 故乡 » [Pays natal], vol. IV, p. 10-18.
- , « A Q zhengzhuan 阿 Q 正传 » [La véritable histoire d'Ah Q], vol. IV, p. 330-363.
- , « Tu he mao 兔和猫 » [Lapins et chats], vol. IV, p. 608-612.
- , « Shexi 社戏 » [L'opéra de village], vol. IV, p. 615-623.
- , « Budong de yinyi (yi) 不懂的音译 (一) » [La transcription phonétique incompréhensible (1)], vol. IV, p. 626-627.
- , « Nahan zixu 《呐喊》自序 » [Préface aux Cris], vol. IV, p. 649-653.
- , « Zhufu 祝福 » [Vœux du bonheur], vol. V, p. 156-169.
- , « Zhongguo xiaoshuo de lishi de bianqian 中国小说的历史的变迁 » [Les Vicissitudes historiques du roman chinois], vol. V, p. 248-275.
- , « Fengzheng 风筝 » [Le cerf-volant], vol. VI, p. 36-38.
- , « Shizhong 示众 » [L'exposition à la foule], vol. VI, p. 131-135.
- , « Zhi Xu Guangping 致许广平 » [Lettre à Xu Guangping] (18/03/1925), vol. VI, p. 135-137.
- , « Zhanshi he cangying 战士和苍蝇 » [Les combattants et les mouches], vol. VI, p. 137-138.
- , « Dengxia manbi 灯下漫笔 » [Sous la lampe, au fil de la plume], vol. VI, p. 191-197.
- , « Gao lao fuzi 高老夫子 » [Maître Gao], vol. VI, p. 198-206.
- , « Zhi Xu Guangping 致许广平 » [Lettre à Xu Guangping] (30/05/1925), vol. VI, p. 239-241.
- , « Zhi Xu Guangping 致许广平 » [Lettre à Xu Guangping] (28/06/1925), vol. VI, p. 274-276.
- , « Guduzhe 孤独者 » [Le misanthrope], vol. VI, p. 363-380.
- , « Shangshi 伤逝 » [Regrets du passé], vol. VI, p. 381-397.

- , « Dixiong 弟兄 »[Des frères], vol. VI, p. 411-421.
- , « Lihun 离婚 »[Le divorce], vol. VI, p. 423-431.
- , « Zheyang de zhanshi 这样的战士 »[Un combattant comme ça], vol. VI, p. 529-530.
- , « Zhege yu nage (san-si) 这个与那个 (三~四) »[Ceci et cela (3-4)], vol. VI, p. 535-538.
- , « Gushu yu baihua 古书与白话 »[Les livres anciens et le *baihua*], vol. VII, p. 28-29.
- , « Gou, mao, shu 狗, 猫, 鼠 »[Les chiens, les chats et les souris], vol. VII, p. 56-62.
- , « A Chang yu Shanhaijing 阿长与《山海经》 »[A Chang et Livre des monts et des mers], vol. VII, p. 72-76.
- , « Wuchang hui 五猖会 »[La foire aux cinq diables], vol. VII, p. 151-154.
- , « Hedian tiji 何典题记 »[Préface à *Quelle allusion ?*], vol. VII, p. 154-155.
- , « Shiliu ri riji 十六日 日记 »[Journal du 16 juillet 1926], vol. VII, p. 214.
- , « Cong baicao yuan dao sanwei shuwu 从百草园到三味书屋 »[Du jardin des cent plantes au cabinet de trois inspirations], vol. VII, p. 267-271.
- , « Fan Ainong 范爱农 »[Fan Ainong], vol. VII, p. 368-374.
- , « A Q zhengzhuan de chengyin 《阿 Q 正传》的成因 »[Pourquoi j'ai écrit *La véritable histoire de Ah Q*], vol. VII, p. 395-400.
- , « Han wenxueshi gangyao 汉文学史纲要 »[Histoire abrégée de la littérature des Han], vol. VII, p. 463-500.
- , « Wusheng de Zhongguo 无声的中国 »[La Chine silencieuse], vol. VIII, p. 40-44.
- , « Yecao tici 《野草》题辞 »[Dédicace], vol. VIII, p. 98-99.
- , « Wenjin fengdu ji wenzhang yu yao ji jiu zhi guanxi 魏晋风度及文章与药及酒之关系 »[Du rapport entre le style des Wei-Jin, la littérature, les drogues et l'alcool], vol. VIII, p. 356-369.
- , « Dushu zatan 读书杂谈 »[Propos divers sur la lecture], vol. VIII, p. 373-377.
- , « Zenme xie 怎么写 »[Comment écrire], vol. VIII, p. 453-459.
- , « Ye Yongzhen zuo Xiaoxiao shinian yin 叶永蓁作《小小十年》引 »[Préface aux *Petits dix ans* de Ye Yongzhen], vol. XI, p. 53-55.
- , « Wenyi yu piping yizhe fuji 《文艺与批评》译者附记 »[Note du traducteur de *Littérature et critique*], vol. XI, p. 63-67.
- , « Zhi Zhang Tingqian 致章廷谦 »[Lettre à Zhang Tingqian] (27/03/1930), vol. XII, p. 125-127.
- , « Kai gei Xu Shiying de shudan 开给许世瑛的书单 »[Liste d'ouvrages à lire pour Xu Shiying], vol. XII, p. 195.
- , « Zhi Shanshang Zhengyi 致山上正义 »[Lettre à Masayoshi Yamagami] (03/03/1931), vol. XIII, p. 26-31.
- , « Shanghai wenyi zhi yipie 上海文艺之一瞥 »[Aperçu sur l'art et la littérature à Shanghai], vol. XIII, p. 71-81.
- , « Yecao yingwen yiben xu 《野草》英文译本序 »[Préface à la traduction anglaise d'*Herbes sauvages*], vol. XIII, p. 348-349.
- , « Guanyu fanyi de tongxin 关于翻译的通信 »[Correspondance sur la traduction], vol. XIII, p. 392-397.

- , « Zhi Zengtian She 致增田涉 » [Lettre à Masuda] (16/01/1932), vol. XIV, p. 10-11.
- , « Shuqin qianji 《竖琴》前记 » [Préface à *La Harpe*], vol. XIV, p. 165-168.
- , « Lianhuan shuhua bianhu “连环书画”辩护 » [Plaidoyer en faveur des romans graphiques], vol. XIV, p. 257-260.
- , « Liangdishu xuyan 《两地书》序言 » [Préface à *Correspondance entre deux villes*], vol. XIV, p. 411-413.
- , « Cong fengci dao youmo 从讽刺到幽默 » [De l'ironie à l'humour], vol. XV, p. 66-67.
- , « Kan Xiao he “kan Xiao de renmen” ji 看萧和“看萧的人们”记 » [Voir Bernard Shaw et « ceux qui voient Bernard Shaw »], vol. XV, p. 94-97.
- , « Yesong 夜颂 » [Ode à la nuit], vol. XV, p. 185-186.
- , « Xiaopinwen de weiji 小品文的危机 » [La crise de *xiaopin wen*], vol. XV, p. 323-325.
- , « Zuowen mijue 作文秘诀 » [Secrets pour la composition], vol. XV, p. 489-492.
- , « Nanqiangbeidiaoji tiji 《南腔北调集》题记 » [Préface à *Accents du Sud m'élés à ceux du Nord*], vol. XV, p. 554-556.
- , « Caoxie jiao xiaoyin 《草鞋脚》小引 » [Petite introduction à *Straw Sandals*], vol. XVI, p. 87-88.
- , « Zhi Yaoke 致姚克 » [Lettre à Yaoke] (24/03/1934), vol. XVI, p. 89-90.
- , « Zhi Cao Juren 致曹聚仁 » [Lettre à Cao Juren] (30/04/1934), vol. XVI, p. 135.
- , « Zhi Yang Jiyun 致杨霁云 » [Lettre à Yang Jiyun] (06/05/1934), vol. XVI, p. 146-147.
- , « Tuiji jiren 推己及人 » [Je me mets à leur place], vol. XVI, p. 158-159.
- , « Zhi Yang Jiyun 致杨霁云 » [Lettre à Yang Jiyun] (15/05/1934), vol. XVI, p. 159-161.
- , « Yi Wei Suyuan jun 忆韦素园君 » [À la mémoire de Wei Suyuan], vol. XVI, p. 271-276.
- , « Da Xi zhoukan bianzhe xin 答“戏”周刊编者信 » [Lettre au rédacteur de la revue *Théâtre*], vol. XVII, p. 188-189.
- , « Jiwaiji xuyan 《集外集》序言 » [Préface aux *Pièces hors-recueil*], vol. XVII, p. 263-265.
- , « Zhi Yang Jiyun 致杨霁云 » [Lettre à Yang Jiyun] (20/12/1934), vol. XVII, p. 265.
- , « Zhi Zheng Zhenduo 致郑振铎 » [Lettre à Zheng Zhenduo] (08/01/1935), vol. XVIII, p. 11-13.
- , « Zhi Li Hua 致李桦 » [Lettre à Li Hua] (04/03/1935), vol. XVIII, p. 65-66.
- , « Zhongguo xinwenxue daxi xiaoshuo erji xu » 《中国新文学大系》小说二集序 » [Préface à *Grande Collection de la nouvelle littérature chinoise : nouvelles, deuxième série*], vol. XVIII, p. 98-113.
- , « Lun fengci 论讽刺 » [De la satire], vol. XVIII, p. 128-130.
- , « Zhi Meng Shihuan 致孟十还 » [Lettre à Meng Shihuan] (22-05-1935), vol. XVIII, p. 332-333.
- , « Quanguo muke lianhe zhanlanhui zhuanji xu » 《全国木刻联合展览会专辑》序 » [Préface au *Recueil de l'exposition nationale de la gravure sur bois*], vol. XVIII, p. 362-363.
- , « Wu lun “wenren xiangqing” 五论“文人相轻” » [Cinquième essai sur le fait que « les hommes de lettres se dédaignent les uns les autres »], vol. XIX, p. 13-16.
- , « Lishui 理水 » [D'êge dompté], vol. XIX, p. 417-429.

- , « Chuguan 出关 » [La traversée de la passe], vol. XIX, p. 488-496.
- , « Qiejieting zawen xuyan 《且介亭杂文》序言 » [Préface aux *Essais de la demi-concession*], vol. XIX, p. 509-510.
- , « Zhi Shen Yanbing 致沈雁冰 » [Lettre à Shen Yanbing] (08/01/1931), vol. XX, p. 22.
- , « Zhi Cao Jinghua 致曹靖华 » [Lettre à Cao Jinghua] (14/05/1936), vol. XX, p. 166-167.

2. Traductions des œuvres de Lu Xun

Les entrées bibliographiques de cette section sont indiquées dans l'ordre chronologique de parution des traductions françaises et anglaises, suivies des références de chacun des textes traduits cités dans la thèse.

a. Recueils et anthologies

LOU, Shun, *Choix de nouvelles de Lou Shun*, traduction de Tchang Tien-ya, Pêkin, Imprimerie de la Politique de Pêkin, coll. « Politique de Pêkin », 1932. [Sans pagination]

—, « Le théâtre de la campagne »

—, « Monsieur K'ung »

—, « La prière du bonheur »

—, « Demain »

LU, Hsun, *The True Story of Ah Q*, with an essay of Feng Xuefeng : « On “The true story of Ah Q” », Peking, Foreign Language Press, 1953.

LOU, Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, traduction de Paul Jamati, préface de Claude Roy, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1953.

LOU, Sin, *Nouvelles Choisies*, sans mention de traducteur, Pêkin, Éditions en Langues étrangères, 1956.

—, « Kong Yi-ji » p. 33-40.

LU, Hsun, *Selected works of Lu Hsun*, 4 volumes, traduction de Yang Xianyi et Gladys Yang, Peking, Foreign Languages Press, 1956-1960.

—, « Storm in a teacup » p. 52-62.

LOU, Siun, *Contes anciens à notre manière*, traduction du chinois et présentation par Li Tchouhoua, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient. Série chinoise », 1959.

—, « La traversée de la passe » p. 134-146.

Luxun, *Un combattant comme ça*, trad. par Michelle Loi et Martine Valette-Hémery, Éditions du Centenaire, Paris, 1973.

—, « Au lecteur » p. 40.

—, « Le cerf-volant » p. 51-53.

—, « Un combattant comme ça » p. 70-71.

LU, Xun, *La mauvaise herbe*, traduction du chinois et introduction par Pierre Ryckmans, Paris, Union générale d'éditions, coll. « Bibliothèque asiatique », 1975.

—, « Prologue » p. 53-54.

—, « Le cerf-volant » p. 73-76.

—, « L'épithèque » p. 95-96.

LU, Xun, *La véridique histoire d'A-Q*, traduction, présentation et notes par Martine Vallette-Hémery, illustrations de Cheng Shifa, Paris, Centre de publication Asie orientale, coll. « Bibliothèque asiatique », 1975.

LOU, Sin, *Essais choisis*, 2 tomes, introduit et annoté par Daniel Hamiche, traduit de l'anglais par Liliane Princet, Paris, Union générale d'éditions, 1976.

—, « Ce que je pense de la Chasteté », tome 1, p. 147-165.

—, « “Traduction scrupuleuse” et “caractère de classe de la littérature” », tome 1, p. 361-391.

—, « À la mémoire de Liu Pan-nung », tome 2, p. 147-151.

Luxun, *Fleurs du matin cueillies le soir*, traduction du chinois, préface et notes par François Jullien, Lausanne, Alfred Eibel, coll. « La Chine d'aujourd'hui », 1976.

—, « Des chats, des chiens et des souris », p. 31-48.

—, « A Chang et le Classique des mers et montagnes », p. 49-60.

—, « Les vingt-quatre images de la piété filiale », p. 61-74.

—, « La foire aux cinq diables », p. 75-84.

—, « Du jardin des cent plantes au Cabinet des trois inspirations », p. 101-110.

—, « Fan Ainong », p. 151-166.

Luxun, *Pamphlets et libelles (1925-1936)*, présentation et traduction par Michelle Loi, Paris, François Maspero, coll. « Théorie. Écrits politiques », 1977.

—, « La Chine sans voix », p. 105-111.

—, « De la traduction serrée et du caractère de classe de la littérature », p. 132-142.

LU, Xun, *Contes anciens sur un mode nouveau*, Beijing, Éditions en Langues étrangères, 1978.

—, « La traversée de la passe », p. 117-132.

Luxun, *Sous le dais fleuri. Les luttes idéologiques en Chine durant l'année 1925*, traduction du chinois, préface et notes par François Jullien, Lausanne, Albin Michel, coll. « La Chine d'aujourd'hui », 1978.

—, « Subtilités de langage, II », p. 56-60.

—, « D'un plan pour se sacrifier », p. 95-102.

—, « Les combattants et les mouches », p. 103-104.

—, « La Grande muraille », p. 134-135.

—, « La “lecture des Classiques” en 1925 », p. 244-253.

—, « Ceci et cela », p. 261-274.

Luxun, *Sur la langue et l'écriture chinoises*, trad. du chinois par Michelle Loi, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Présence et pensée », 1979.

—, « Réponse à M. Cao Juren », p. 21-27.

—, « Sur le seuil : propos d'un profane sur l'écriture chinoise », p. 29-91.

—, « Dans la vie humaine la connaissance des caractères est le début de la stupidité », p. 121-126.

LU, Xun, *Causerie d'un profane sur la langue et la littérature*, traduction et notes par Ng Yok-soon, Cologne, Kai Yeh, 1981.

LOU, Sin, *Trois Nouvelles : Le remède, Un petit incident, La Savonnette*, préface de Bernard Neau, Villelongue d'Aude, Atelier du Gué, 1981.

Luxun, *La tombe*, traduction du chinois sous le contrôle de Michelle Loi, Paris, Acropole, coll. « UNESCO d'œuvres représentatives. Série chinoise », 1981.

—, « Avant-propos de Luxun », p. 25-30.

—, « Des leçons données par l'histoire de la science », p. 47-64.

- , « Sur le pouvoir des poètes de Mara » p. 87-144.
 - , « Mon opinion sur l'idéal de chasteté et le sacrifice de la vie à cet idéal » p. 145-160.
 - , « Qu'est-il advenu de Nora après son départ ? » p. 179-188.
 - , « Sous la lampe, au fil de la plume » p. 274-258.
 - , « À propos de "D'sa mère" » p. 271-278.
 - , « Postface pour *La tombe* » p. 337-346.
- LU, Xun, *Œuvres choisies*, vol. I, sans mention de traducteur, Pêkin, Éditions en Langues étrangères, 1981.
- , « Préface à "Le Cri" » p. 25-31.
 - , « Le Journal d'un fou » p. 32-46.
 - , « Kong Yiji » p. 47-53.
 - , « Tempête dans une tasse de thé » p. 77-88.
 - , « La véritable histoire de Ah Q » p. 102-158.
 - , « Le théâtre des dieux » p. 159-173.
 - , « Le sacrifice du Nouvel An » p. 174-198.
 - , « Au cabaret » p. 199-212.
 - , « Le misanthrope » p. 239-267.
 - , « Regrets du passé » p. 268-293.
 - , « Le divorce » p. 294-306.
 - , « Ah Chang et le "Livre des monts et des mers" » p. 397-404.
 - , « La foire aux Cinq Dieux cruels » p. 405-411.
 - , « De cent plantes et de trois senteurs » p. 422-428.
 - , « Fan Ainong » p. 445-456.
- LU, Xun, *Œuvres choisies*, vol. II, sans mention de traducteur, Pêkin, Éditions en Langues étrangères, 1983.
- , « Au fil des idées (47) » p. 34-35.
 - , « Qu'est-il advenu de Nora après son départ ? » p. 83-94.
 - , « Du sacrifice de soi ! » p. 132-136.
 - , « Les combattants et les mouches » p. 137-138.
 - , « Notes prises sous la lampe » p. 156-166.
 - , « De choses et d'autres » p. 233-242.
 - , « Comment a été écrite "La véritable histoire de Ah Q" » p. 338-348.
 - , « La Chine silencieuse » p. 355-361.
- LU, Xun, *Œuvres choisies*, vol. III, sans mention de traducteur, Pêkin, Éditions en Langues étrangères, 1985.
- , « "Traduction rigoureuse" et "caractère de classe de la littérature" » p. 63-85.
 - , « Réflexions sur la Ligue des écrivains de gauche » p. 93-99.
 - , « Introduction à *Triples loisirs* » p. 164-168.
 - , « Introduction à mes *Œuvres choisies* » p. 195-198.
 - , « Le fait est... » p. 226-227.

- , « Pour oublier », p. 230-242.
- , « Comment j'en suis arrivé à écrire des histoires », p. 258-262.
- , « La crise de l'essai », p. 344-347.
- LU, Xun, *Œuvres choisies*, vol. IV, sans mention de traducteur, Peking, Éditions en Langues étrangères, 1985.
- , « Appropriation », p. 42-44.
- , « À la mémoire de Wei Suyuan », p. 59-64.
- , « Réponse au rédacteur en chef de *Théâtre* », p. 134-139.
- , « Ah Jin », p. 153-157.
- , « Confucius et la Chine d'aujourd'hui », p. 178-186.
- Luxun, *Poèmes*, trad. du chinois par Michelle Loi, Paris, Arfuyen, coll. « Cahier », 1985.
- Luxun, *La vie et la mort injustes des femmes*, textes de Luxun traduits du chinois et présentés par Michelle Loi et le groupe « Luxun » de l'Université de Paris VIII, Paris, Mercure de France, coll. « Mille et une femmes », 1985.
- , « Le divorce », p. 143-158.
- LU, Xun, *Contes anciens sur un mode nouveau*, sans mention de traducteur, Beijing, Éditions en Langues étrangères, 1986.
- Luxun, *La littérature en dentelles*, traduction du Groupe Luxun de l'Université de Paris VIII à Saint-Denis, Paris, Acropole, coll. « UNESCO d'œuvres représentatives. Série chinoise », 1987.
- , « Honneurs à venir », p. 27-29.
- , « De la traduction indirecte », p. 117-119.
- , « Tuer par l'insulte et tuer par l'éloge », p. 205-207.
- Luxun, *Histoire d'A Q : véridique biographie*, traduit et présenté par Michelle Loi, illustrations de Qiu Sha, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1989.
- LU, Xun, *Diary of a Madman and Other Stories*, trad. par William A. Lyell, Honolulu, University of Hawaii Press, 1990.
- LU, Xun, *La Grande muraille*, texte calligraphié par Shu Jie, version anglais par Shirley Sharoff, version française par Michelle Loi, Paris, Shirley Sharoff, 1991.
- Luxun, *Brève histoire du roman chinois*, trad. du chinois par Charles Bisotto, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1993.
- Luxun, *Cris*, trad. du chinois par Joël Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join et Michelle Loi, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Grandes traductions », 1995.
- , « Préface de Lu Xun », p. 13-24.
- , « Le Journal d'un fou », p. 25-44.
- , « Kong Soy-mesme », p. 45-54.
- , « Demain », p. 69-80.
- , « Remous », p. 95-110.
- , « Mon pays natal », p. 111-126.
- , « Histoire d'A Q : véridique biographie », p. 127-204.
- , « Lapins et chats », p. 231-240.
- , « L'opéra de village », p. 247-265.
- Luxun, *Voilà ce que je lui ai fait*, traduction de Michelle Loi, Paris, Hachette Jeunesse, coll. « Courts toujours ! », 1996.

- , « Voil à ce que je lui ai fait », p. 15-69.
- , « Des frères », p. 71-101.
- LU, Xun, *Tempête dans une tasse de thé*, Paris, Mille et une nuits, coll. « Mille et une nuits », 1998.
- LU, Xun, XU, Guangping, *Letters between Two : Correspondence between Lu Xun and Xu Guangping*, traduction de Bonnie S. McDougall, Beijing, Éditions en Langues étrangères, 2001.
- Luxun, *Errances*, traduction de Jacques Meunier, Paris, Éditions You-Feng, 2004.
- , « Le sacrifice du Nouvel an », p. 13-38.
- , « Dans la taverne », p. 39-54.
- , « La lampe éternellement allumée », p. 87-102.
- , « Le professeur Gao », p. 111-128.
- , « Le Misanthrope », p. 129-158.
- , « Remords et douleur », p. 159-184.
- , « Des frères », p. 185-198.
- , « Le divorce », p. 199-213.
- LU, Xun, *Errances, suivi de « Les chemins divergents de la littérature et du pouvoir politique »*, traduction, annotation et postface de Sebastian Veg, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Versions françaises », 2004.
- , « Vœux de bonheur », p. 15-36.
- , « Dans la taverne », p. 37-50.
- , « La lampe éternelle », p. 75-87.
- , « Maître Gao », p. 97-109.
- , « Le solitaire », p. 111-139.
- , « Regrets », p. 141-164.
- , « Les deux frères », p. 167-180.
- , « Le divorce », p. 181-193.
- , « Les chemins divergents de la littérature et du pouvoir politique », p. 275-289.
- LU, Xun, *La Véritable histoire d'Ah Q*, traduction de Michelle Loi, illustrée par Jean-Michel Charpentier, Bordeaux, Elytis, coll. « Grafik », 2009.
- LU, Xun, *Cris*, traduction du chinois, annotation et postface de Sebastian Veg, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Versions françaises », 2010.
- , « Préface de l'auteur », p. 13-18.
- , « Journal d'un fou », p. 19-31.
- , « Kong Yi Ji », p. 33-38.
- , « Une petite affaire », p. 57-59.
- , « Terre natale », p. 77-88.
- , « L'édifiante histoire d'a-Q », p. 89-135.
- , « Les lapins et le chat », p. 155-160.
- , « L'opéra de village », p. 165-177.
- LU, Xun, *Écrits de fausse liberté*, traduction de Jacques Meunier et Liu Fang, Beijing, Éditions en Langues étrangères, coll. « Classiques chinois », 2010.

—, « Respecter la réalité », p. 10-11.

—, « Élucider parfaitement les choses », p. 90-94.

LU, Xun, *Réveiller les morts*, traduction d'Alexis Brossollet, Paris, Éditions du non-agir, 2014.

LU, Xun, *Histoires anciennes, revisitées : 8 nouvelles fantastiques et satiriques*, traduction d'Alexis Brossollet, Paris, Éditions du non-agir, 2014.

—, « Franchir les passes », p. 159-178.

LU, Xun, *La véridique histoire d'Ah Q*, traduction d'Alexis Brossollet, Paris, Éditions du non-agir, 2015.

LU, Xun, *Nouvelles et poèmes en prose. Cris, Errances, Mauvaises herbes*, traduction, annotation et postface de Sebastian Veg, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Versions françaises », 2015.

—, « Dédicace », p. 509-510.

b. Parties d'anthologies

Anthologie des conteurs chinois modernes, établie et traduite avec une introduction par J. B. Kyn Yn Yu, Paris, Les Éditions Rieder, coll. « Les prosateurs étrangers modernes », 1929. [Sont inclus trois textes de Lu Xun]

LOU, Sioun, « Con y Ki », p. 67-75.

—, « La Vie de Ah Qui », p. 77-124.

—, « Le pays natal », p. 125-142.

Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours, trad. par Hsu Sung-nien, Paris, Librairie de Lagrave, coll. « Pallas », 1932. [Est inclus un texte de Lu Xun]

LOU, Sin, « Kong Yi-ki », p. 305-311.

Anthologie du fantastique II, France, Espagne, Italie, Amérique latine, Haïti, Pologne, Russie, Finlande, Extrême-Orient, Paris, Gallimard, 1966. [Est inclus un texte de Lu Xun]

LOU, Siun, « Les épées », p. 511-530.

De la Révolution littéraire à la littérature révolutionnaire : Récits chinois 1918-1942, traduction de Martine Vallette-Hémery, Paris, Éditions de l'Herne, 1970. [Sont inclus trois textes de Lu Xun]

LU, Xun, « De la pratique du sacrifice », p. 57-62.

Shanghai 1920-1940, textes choisis et présentés par Emmanuelle P échenart, traduit du chinois par Emmanuelle P échenart, Victoire Surio et Anne Wu, dessins de Françoise Ged, Paris, Bleu de Chine, 1995. [Sont inclus deux textes de Lu Xun]

LU, Xun « Pour oublier », p. 67-81.

Treize récits chinois 1918-1949, trad. du chinois par Martine Vallette-Hémery, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2000. [Sont inclus trois textes de Lu Xun]

LU, Xun, « Le Journal d'un fou », p. 19-34.

—, « La Véridique Histoire d'Ah Q », p. 47-104.

c. Textes traduits publiés dans les périodiques

LOU, Sioun, « La vie de Ah Qui », trad. par J.-B. Kin Yn Yu, *Europe*, 1926, n°41, p. 56-74 ; n°42, p. 175-192.

LOU, Sin, « Le Savon, Conte de M. Lou Sin, traduit en français par M. Sung-nien Hsu », *Le Journal de Shanghai*, 21/01/1934, p. 7, p. 9.

LOU, Siun, «Herbes sauvages, traduction et notes de P. et J. Li Tche-houa », *Rythmes du monde : perspectives missionnaires*, revue trimestrielle, 1948, n°3, p. 87-94.

LOU, Sin, «Kung-I-Chi », sans mention de traducteur, *Les Temps modernes*, n°127-128, 1956, p. 377-381.

Luxun, «De la traduction raide et du caractère de classe de la littérature », trad. par Michelle Loi, *Tel Quel*, 1973, n°53, p. 65-71.

d. Textes traduits publiés sur Internet

LU, Xun, *Le remède, Préface de "L'appel aux armes"*, textes audio : http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z_LuXun.htm

LU, Xun, *Kong Yiji*, <http://florent.blog.com/2007/05/25/une-nouvelle-de-lu-xun-kong-yiji/>

II. Ouvrages critiques

Les entrées bibliographiques de cette partie sont classées par ordre alphabétique des noms des auteurs. Les ouvrages et articles dont l'auteur est anonyme ou inconnu ainsi que les entrées des dictionnaires sont placés à la fin de chaque section par ordre chronologique. Ils sont distingués des entrées précédentes par le signe « *** ».

1. Travaux et études sur Lu Xun et ses œuvres

a. Monographies

CAO, Juren 曹聚仁, *Lu Xun pingzhuan* 鲁迅评传 [Biographie critique de Lu Xun], Shanghai, Fudan daxue chubanshe 复旦大学出版社, 2006.

CHEN, Danqing 陈丹青, *Xiaotan daxiansheng* 笑谈大先生 [Parlons de Monsieur Lu Xun en riant], Guangxi, Guangxi shifan daxue chubanshe 广西师范大学出版社, 2011.

Chuandao 川岛, *He Lu Xun xiangchu de rizi* 和鲁迅相处的日子 [Les jours passés avec Lu Xun], Beijing, Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社, 1958.

GE, Baoquan 戈宝权, *Lu Xun zai shijie wenxueshi shang de diwei* 鲁迅在世界文学史上的地位 [La place de Lu Xun dans l'histoire de la littérature mondiale], Xi'an, Shanxi renmin chubanshe 陕西人民出版社, 1981.

—, «A Q zhengzhuan » zai guowai 《阿 Q 正传》在国外 [«La Véritable histoire d'Ah Q » à l'étranger], Beijing, Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社, 1981.

HSIA, Tsi-an 夏济安, *The Gate of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China*, Seattle and London, University of Washington Press, 1968.

HSU, Raymond S. W. 徐士文, *The Style of Lu Hsün: Vocabulary and Usage*, Hong Kong, Centre of Asian Studies, University of Hong Kong, 1979.

JULLIEN, François, *Cahiers Luxun 1. Fonctions d'un classique Luxun dans la Chine contemporaine. 1975-1977*, Lausanne, Alfred Eibel, coll. «Cahiers Luxun », 1978.

—, *Encre de Chine*, Lausanne, Alfred Eibel, coll. «Asie/Asie du Sud-Est », 1978.

—, *Lu Xun : écriture et révolution*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979.

KREBSOVA, Berta, *Lu Sün, sa vie et son œuvre*, Prague, Éditions de l'Académie tchécoslovaque des sciences, coll. «Archiv Orientálního », 1953.

LEE, Leo Ou-fan 李欧梵 (éd.), *Lu Xun and His Legacy*, Berkeley, University of California Press, 1985.

LI, Guotao 李国涛, *Stylist—Lu Xun yanjiu de xinketi* Stylist—鲁迅研究的新课题 [Styliste — un nouveau sujet de l'étude sur Lu Xun], Xi'an, Shanxi renmin chubanshe 陕西人民出版社, 1986.

LIANG, Shiqiu 梁实秋, LU, Xun, *Lu Xun Liang Shiqiu lunzhan shilu* 鲁迅梁实秋论战实录 [Recueil des polémiques entre Lu Xun et Liang Shiqiu], Beijing, Hualing chubanshe 华龄出版社, 1997.

LIN, Wanqing 林万菁, *Lun Lu Xun xiuci : cong jiqiao dao guilu* 论鲁迅修辞：从技巧到规律 [De la rhétorique de Lu Xun : des techniques aux principes], Singapore, Wanli shuju 万里书局, 1986.

LIN, Zhihao 林志浩, *La vie de Lu Xun*, traduction du Groupe Luxun de l'Université de Paris VIII, Beijing, Éditions en Langues étrangères, 1990.

LOI, Michelle, *Pour Luxun (Lousin). Réponse à Pierre Ryckmans (Simon Leys)*, Lausanne, Alfred Eibel, coll. « Brochures », 1975.

— (dir.), *Quelques pages pour le centenaire de Luxun (1881-1936)*, Publication du Centre de recherches de Paris VIII — Vincennes à Saint-Denis, 1981.

—, *Quelques pages pour le centenaire de Luxun (1881-1936) II*, Publication du Centre de recherches de Paris VIII — Vincennes à Saint-Denis, 1983.

—, *Luxun : Histoire d'A Q : v éridique biographie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études litt éraires », 1990.

—, *Adieu mes anc âres*, illustrations de Qiu Sha, Paris, Hachette Jeunesse, coll. « Bibliothèque verte », 1991.

LOU, Chi Kuan 老志钧, *Lu Xun de ouhua wenzi—zhongwen ouhua de xingsi 鲁迅的欧化文字——中文欧化的省思 [Le langage européenisé de Lu Xun—réflexions sur l'européanisation de la langue chinoise]*, Taipei, Shida shuyuan 师大书苑, 2005.

MCDUGALL, Bonnie S., *Love-Letters and Privacy in Modern China. The Intimate Lives of Lu Xun and Xu Guangping*, New York, Oxford University Press, 2002.

NI, Dabai 倪大白, *Lu Xun zhuozuo zhong fangyan jishi 鲁迅著作中方言集释 [Les mots et les expressions dialectaux dans l'œuvre de Lu Xun]*, Shenyang, Liaoning renmin chubanshe 辽宁人民出版社, 1981.

QIAN, Liquan 钱理群, *Xinling de tansuo 心灵的探索 [Une recherche spirituelle]*, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe 上海文艺出版社, 1988.

QIU, Shixiong 裘世雄, *Lu Xun bixia de shaoxing fengqing 鲁迅笔下的绍兴风情 [La culture de Shaoxing sous la plume de Lu Xun]*, Hangzhou, Zhejiang jiaoyu chubanshe 浙江教育出版社, 1985.

SUN, Fuyuan 孙伏园, SUN, Fuxi 孙福熙, *Sunshi xiongdì tan Lu Xun 孙氏兄弟谈鲁迅 [Propos des frères Sun sur Lu Xun]*, Beijing, Xinxing chubanshe 新星出版社, 2006.

SUN, Yu 孙郁, *Lu Xun yousi lu 鲁迅忧思录 [Quelques réflexions sur Lu Xun]*, Beijing, Zhongguo renmin daxue chubanshe 中国人民大学出版社, 2012.

TCHEN, Po-ta 陈伯达 et al., *À la mémoire de Lou Sin, notre précurseur dans la Révolution culturelle*, Beijing, Éditions en Langues érang ères, 1966.

WANG, Dehou 王得后, « Liangdishu » yanjiu 《两地书》研究 [Recherches sur Correspondance entre deux villes], Tianjin, Tianjin renmin chubanshe 天津人民出版社, 1982.

WANG, Hui 汪晖, *Fankang juewang. Lu Xun ji qi wenxue shijie 反抗绝望——鲁迅及其文学世界 [Lutter contre la désespérance : Lu Xun et son monde littéraire]*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe 河北教育出版社, 1999.

WANG, Jiaping 王家平, *Lu Xun yuwai bainian chuanboshi 鲁迅域外百年传播史 [Cent ans de diffusion des œuvres de Lu Xun à l'étranger]*, Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 2009.

WANG, Shijing 王士菁, *Lu Xun chuanguo daolu chutan 鲁迅创作道路初探 [Réflexions initiales sur le chemin de la création littéraire de Lu Xun]*, Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe 中国社会科学出版社, 1981.

WANG, Xirong 王锡荣, *Lu Xun shengping yi'an 鲁迅生平疑案 [Les affaires obscures dans la vie de Lu Xun]*, Shanghai, Shanghai cishu chubanshe 上海辞书出版社, 2002.

WANG, Yougui 王友贵, *Fanyijia Lu Xun 翻译家鲁迅 [Lu Xun le traducteur]*, Tianjin, Nankai daxue chubanshe 南开大学出版社, 2005.

WEI, Li 韦力, *Lu Xun guji cangshu mantan* 鲁迅古籍藏书漫谈 [*Quelques propos sur la collection de livres anciens de Lu Xun*], Fuzhou, Fujian jiaoyu chubanshe 福建教育出版社, 2006.

XU, Huaizhong 许怀中, *Lu Xun yu zhongguo gudian xiaoshuo* 鲁迅与中国古典小说 [*Lu Xun et les romans chinois classiques*], Xi'an, Shanxi renmin chubanshe 陕西人民出版社, 1982.

ZHOU, Haiying 周海婴, *Lu Xun yu wo qishi nian* 鲁迅与我七十年 [*Lu Xun et moi : soixante-dix ans*], Shanghai, Wenhui chubanshe 文汇出版社, 2006.

ZHOU, Zuoren 周作人, *Lu Xun xiaoshuo li de renwu* 鲁迅小说里的人物 [*Les personnages dans les nouvelles de Lu Xun*], Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe 河北教育出版社, 2001.

b. Articles

BRIÈRE, Octave, «Un écrivain populaire : Lou Sin 鲁迅 (1881-1936) », *Bulletin de l'Université l'Aurore*, série III, tome 7, n°1, 1946, p. 51-78.

BROSSOLLET, Alexis, «Préface du traducteur », in Lu Xun, *Histoires anciennes, revisitées : 8 nouvelles fantastiques et satiriques*, traduction d'Alexis Brossollet, Paris, Éditions du non-agir, 2014, p. 9-13.

—, «Préface », in Lu Xun, *La véridique histoire d'Ah Q*, traduction, annotation d'Alexis Brossollet, Paris, Éditions du non-agir, 2015, p. 9-13.

BUJATTI, Anna, «Les maintes facettes des poèmes de Luxun », in Michelle Loi (dir.), *Quelques pages pour Luxun (1881-1936) II*, Groupe d'études « Luxun » sous la direction de Michelle Loi, Paris, Presses de l'Université de Paris VIII Vincennes à Saint-Denis, 1983, p. 29-37.

CAI, Yuanpei 蔡元培, «*Lu Xun quanji xu* 《鲁迅全集》序 » [Préface aux *Œuvres complètes de Lu Xun*], *Cai Yuanpei quanji* 蔡元培全集 [*Œuvres complètes de Cai Yuanpei*], vol. VII, Beijing, Zhonghua shuju 中华书局, 1989, p. 214.

CHEN, Gensheng 陈根生, «Lu Xun shiyong chengyu de yishu 鲁迅使用成语的艺术 » [L'art de l'usage du chengyu de Lu Xun], *Beijing shifan daxue xuebao* 北京师范大学学报 [*Journal de l'Ecole normale de Beijing*], n°4, 1993, p. 101-105.

CHEN, Hengjin 陈衡瑾, «Lu Xun yu weijin jingshen de chuancheng 鲁迅与魏晋精神的传承 » [Lu Xun et l'héritage de l'esprit des Wei-Jin], *Mingzuo xinshang* 名作欣赏 [*Revue des chef-d'œuvres*], n°8, 2008, p. 43-45.

CHEN, Kaidi 陈开第, «Jing Yinyu shi yijie Lu Xun zuopin diyiren 敬隐渔是译介鲁迅作品第一人 » [Jing Yinyu est le premier à traduire les œuvres de Lu Xun], *Yanhuang zongheng* 炎黄纵横, 2007, n°1, p. 64.

DUTRAIT, Noë, «Lu Xun revisité », *Le Monde*, 19/03/2004, p. 4.

FENG, Soueh Feng, «Sur “La véritable histoire de Ah Q” », in Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, traduction de Paul Jamati, préface de Claude Roy, Paris, Les Éditions françaises réunies, 1953, p. 99-120.

FINDEISEN, Raoul David, «Lu Xun : l'homme de lettres. Son œuvre et l'édition de ses écrits. À l'occasion du 60^e anniversaire de sa mort le 19 octobre 1996 », *Études Asiatiques*, Revue de la Société de Suisse-Asie, Paris, Peter Lang, p. 693-718.

—, «Zuowei shijie wenxue de dansheng licheng : Lu Xun zhuanji sanlun 作为世界文学的诞生历程——鲁迅传记散论 » [Littérature mondiale en devenir : essai biographique sur Lu Xun], *Zai Naboli de hutongli. Zhongguo xiandai wenxue lunji* 在拿波里的胡同里 中国现代文学论集 [*Dans les ruelles de Napoli. Recueil d'essais sur la littérature chinoise moderne*], traduit par

Huo Yuan, Shi Jianguo et al., Nanjing, Nanjing daxue chubanshe 南京大学出版社, 2011, p. 1-118.

GAO, Fang 高方, « Idéologie et traduction : la réception des traductions de Lu Xun en France », *Meta : Translator's Journal*, vol. 59, n°1, 2014, p. 47-71.

GAO, Yuanbao 郜元宝, « “Erzhou” wenzhang “二周”文章 » [Les écrits des frères Zhou], *Nanfang wentan* 南方文坛 [*Forum culturel du Sud*], n°1, 2010, p. 16-21.

GENTELLE, Pierre, « Le début d'un Lu Xun complet », *La Quinzaine littéraire*, n°362, 1^{er}/15 janvier 1982, p. 8.

GOLDMAN, Merle, « The Political Use of Lu Xun in the Cultural Revolution and After », in LEE, Leo Ou-fan (éd.), *Lu Xun and His Legacy*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 180-196.

HAMICHE, Daniel, « 1936-1966 : Trente années de lutte entre deux lignes sur le front culturel », in Lou Sin, *Essais choisis*, tome 1, introduits et annotés par Daniel Hamiche, traduits de l'anglais par Liliane Princet, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1976, p. 19-54.

—, « Chronologie. Repères pour lire Lou Sin », in Lou Sin, *Essais choisis*, tome 1, introduits et annotés par Daniel Hamiche, traduits de l'anglais par Liliane Princet, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1976, p. 55-141.

—, « Avertissement », in Lou Sin, *Essais choisis*, tome 1, introduits et annotés par Daniel Hamiche, traduits de l'anglais par Liliane Princet, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1976, p. 143-146.

HANAN, Patrick, « The Technique of Lu Hsun's Fiction », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. XXXIV, 1974, p. 53-96.

HSIU, Kouang-ping 许广平, « La lumière de la pensée de Mao Tsé-toung éclaire Lou Sin », in Tchen Po-ta et al., *À la mémoire de Lou Sin, notre précurseur dans la Révolution culturelle*, Beijing, Éditions en Langues étrangères, 1966, p. 35-41.

HSU, Sung-nien, « Introduction », in *Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours*, traduction de Hsu Sung-nien, Paris, Librairie de Lagrange, coll. « Pallas », 1932, p. 5-90.

—, « Cris de Guerre, par Lou Sin », *La Nouvelle Revue Française*, n°217, 1931, p. 650-653.

—, « Ji Jing Yinyu ji qita 记敬隐渔及其他 » [À propos de Jing Yinyu et d'autres choses], *Xinwenxue shiliao* 新文学史料 [*Matériaux pour l'histoire de la Nouvelle Littérature*], 1982, n°3, p. 145-147.

HU, Feng 胡风, « Lu Xun xiansheng 鲁迅先生 » [Monsieur Lu Xun], *Xinwenxue shiliao* 新文学史料 [*Matériaux pour l'histoire de la Nouvelle Littérature*], n°1, 1993, p. 6-38.

IBER, Irene, « The Reception of Lu Xun in Europe and America. The Politics of Popularization and Scholarship », in LEE, Leo Ou-fan (éd.), *Lu Xun and His Legacy*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 242-273.

JULLIEN, François, « Lire Luxun », in Luxun, *Sous le dais fleuri. Les luttes idéologiques en Chine durant l'année 1925*, traduction du chinois, préface et notes par François Jullien, Lausanne, Albin Michel, collection « La Chine d'aujourd'hui », 1978, p. 11-14.

—, « Lu Xun écrivain : perspectives de l'année 1925. Symbolisme figurateur et symbolisme d'énonciateur », *Études chinoises*, n°1, 1982, p. 55-72.

KYN, J. B. Yn Yu, « Introduction », in *Anthologie des conteurs chinois modernes*, Anthologie des conteurs chinois modernes, établie et traduite avec une introduction par J. B. Kyn Yn Yu, Paris, Les Éditions Rieder, coll. « Les prosateurs étrangers modernes », 1929, p. 9-12.

LEE, Leo Ou-fan, « The Technique of Modernity », *Voice from the Iron House. A Study of Lu Xun*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 48-68.

LI, Linrong 李林荣, «Weiqu de jingdian——Lu Xun zawen zai 1960-1990 niandai 委屈的经典——鲁迅杂文在 1960-1990 年代 » [Les œuvres classiques incomprises – les essais de Lu Xun de 1960 à 1990], *Wenyi zhengming* 文艺争鸣 [*Débats en littérature et art*], n°3, 2006, p. 75-81.

LOI, Michelle, «Luxun, le poème en prose. Naissance du réalisme socialiste », *Roseaux sur le mur : les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées », 1971, p. 89-102.

—, «Lire Luxun », *Tel Quel*, n°53, 1973, p. 49-61.

—, «Préface », in Luxun, *Un combattant comme ça*, trad. par Michelle Loi et Martine Valette-Hénery, Éditions du Centenaire, Paris, 1973, p. 9-26.

—, «Le généralissime de la Révolution culturelle », *L'intelligence au pouvoir : un monde nouveau : la Chine*, Paris, François Maspero, coll. «Cahiers libres », 1973, p. 94-104.

—, «Escroquerie et mandarinades », *Théorie et politique*, n°5, 1975, p. 103-116.

—, «Préface », in Luxun, *La tombe*, traduction du chinois sous le contrôle de Michelle Loi, Paris, Acropole, coll. «UNESCO d'œuvres représentatives. Série chinoise », 1981, p. 13-24.

—, «Romain Rolland et les Chinois, Romain Rolland et Luxun », *Europe*, n°633-634, 1982, p. 187-201.

—, «Avertissement », in Luxun, *La vie et la mort injustes des femmes*, textes de Luxun traduits du chinois et présentés par Michelle Loi et le groupe «Luxun » de l'Université de Paris VIII, Paris, Mercure de France, coll. «Mille et une femmes », 1985, p. 13-14.

—, MA, Weimin 马为民, WANG, Yanfen 王彦芬, «她同鲁迅研究结下不解之缘——访法国米歇尔·鲁阿教授 Ta tong Lu Xun yanjiu jiexia bujiezhijuan—fang faguo Mixie'er Lu'A jiaoshou » [Elle est accrochée aux études de Lu Xun — interview avec la professeur Michelle Loi], *Renmin ribao* 人民日报 [*Quotidien du peuple*], 14/10/1986, p. 7-8.

—, «Qiu Sha Wang Weijun Lu Xun zhi shijie quanji xu 裘沙王伟君《鲁迅之世界全集》序 » [Préface au *Monde de Lu Xun* de Qiu Sha et Wang Weijun], traduit par Gu Yilin, *Lu Xun yanjiu yuekan* 鲁迅研究月刊 [*Revue mensuelle des études sur Lu Xun*], 1996, n°1, p. 64-66.

LUO, Chengyan 罗成琰, «Lu Xun yu weijin fengdu 鲁迅与魏晋风度 » [Lu Xun et la prestance des Wei-Jin], *Lu Xun yanjiu yuekan* 鲁迅研究月刊 [*Revue mensuelle des études sur Lu Xun*], n°4, 1995, p. 24-31.

MAO, Zedong 毛泽东, «Lun Lu Xun 论鲁迅 » [De Lu Xun], *Mao Zedong wenji* 毛泽东文集 [*Œuvres complètes de Mao Zedong*], vol. II, Beijing, Renmin chubanshe 人民出版社, 1993, p. 43-44.

MARINA, Carletti Sandra, «La correspondance de Lu Xun », in *Papers of the XIX international Congress of Chinese Studies*, Bochum, Ostasien-Institut der Ruhr-Universität Bochum Sektion Geschichte Chinas, 1968, p. 111-121.

MO, Yan, «Du Lu Xun zagan 读鲁迅杂感 » [Réflexions diverses à la lecture des œuvres de Lu Xun], *Hui changge de qiang* 会唱歌的墙 [*Le Mur chantant*], Beijing, Zuoja chubanshe 作家出版社, 2013, p. 289-294.

NG, Yok-soon, «Quelques vues de Lu Xun sur la traduction (En guise de préface) », préface de Lu Xun, *Causerie d'un profane sur la langue et la littérature*, traduction et notes par Ng Yok-soon, Cologne, Drückerei et Verlag Kai Yeh, 1981, p. 7-13.

PÉCHENART, Emmanuelle, «Présentation », in *Shanghai 1920-1940*, textes choisis et présentés par Emmanuelle Péchenart, traduit du chinois par Emmanuelle Péchenart, Victoire Surio et Anne Wu, dessins de Françoise Ged, Paris, Bleu de Chine, 1995, p. 7-11.

POLLARD, David, « Lu Xun's zawen », in LEE, Leo Ou-fan (éd.), *Lu Xun and His Legacy*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 54-89.

QIAN, Linsen 钱林森, « Fawen Lu Xun zhuzuo fanyi ji yanjiu suoyin 法文鲁迅著作翻译及研究索引 » [Index des traductions et des recherches sur Lu Xun en France], *Lu Xun yanjiu niankan* 鲁迅研究年刊 [Annuaire des recherches sur Lu Xun], 1980, p. 626-632.

RABUT, Isabelle, « J. B. Kin Yn-Yu, un traducteur chinois en France dans les années 1920 », in Isabelle Rabut (dir.) et al., *Les belles infidèles dans l'empire du Milieu : Problématiques et pratiques de la traduction dans le monde chinois moderne*, Paris, Librairie You Feng, 2010, p. 185-199.

REN, Guangtian 任广田, « Lu Xun yu weijin wenhua 鲁迅与魏晋文化 » [Lu Xun et la culture des Wei-Jin], *Lu Xun yanjiu yuekan* 鲁迅研究月刊 [Revue mensuelle des études sur Lu Xun], n°2, 2004, p. 10-20.

ROSE, Sean James, « Lu Xun, la longue marche », *Livreshebdo*, 21 mai 2010.

ROY, Claude, « Préface », in Lou Sin, *La véritable histoire de Ah Q*, traduction de Paul Jamati, préface de Claude Roy, Paris, Les Éditions françaises réunies, 1953, p. 7-12.

RYCKMANS, Pierre, « La mauvaise herbe de Lu Xun dans les plates-bandes officielles », in Lu Xun, *La mauvaise herbe*, traduction et introduction par Pierre Ryckmans, Paris, Union générale d'éditions, coll. « Bibliothèque asiatique », 1975, p. 7-51.

—, « Éléments de bibliographie », Lu Xun, *La mauvaise herbe*, traduction et introduction par Pierre Ryckmans, Paris, Union générale d'éditions, 1975, coll. « Bibliothèque asiatique », p. 122-123.

—, « À la recherche du vrai Lu Xun », Séance mensuelle de la Société asiatique du 11 février 1977, *Journal Asiatique*, publié par la société asiatique, 1977, tome CCLXV, p. 493.

SONG, Zhijian 宋志坚, « Lu Xun yu Chen Hongshou de banhua 鲁迅与陈洪绶的版画 » [Lu Xun et la gravure sur bois de Chen Hongshou], *Fujian yishu* 福建艺术 [L'art de Fujian], 2010, n°2, p. 32-35.

SU, Xuelin 苏雪林, « A Q zhengzhuan ji Lu Xun chuanguo de yishu 《阿 Q 正传》及鲁迅创作的艺术 » [La Véritable histoire d'Ah Q et l'art de la création littéraire de Lu Xun], in *Lu Xun xueshu yanjiu lunzhu ziliao huibian* 鲁迅学术研究论著资料汇编 [Collection de documents des études et des recherches académiques sur Lu Xun], vol. I, Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe 中国文联出版公司, 1985, p. 1043-1044.

SUN, Yu 孙郁, « Wenxue zhong de Zhou Zuoren chuantong 当代文学中的周作人传统 » [La tradition créée par Zhou Zuoren dans la littérature], *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论 [Critique des écrivains contemporains], 2001, n°4, p. 7-12, 14.

TCHANG, Tien-ya, « Avant-propos », in *Choix de nouvelles de Lou Shun*, traduction de Tchang Tien-ya, Pékin, Imprimerie de la Politique de Pékin, coll. « Politique de Pékin », 1932 (ouvrage sans pagination).

TCHIEN, Hsing-tsoun 钱杏邨, « Les écrivains contemporains chinois. Lou Hsin », *La Politique de Pékin*, 1932, n° 38, p. 1090-1092 ; n° 39, p. 1126-1129 ; n° 40, p. 1159-1160 ; n° 41, p. 1193-1194 ; n° 42, p. 1225-1226 ; n° 43, p. 1254-1255.

UENO, Keiji, « Lu Xun xiaoshuo zhong de yufa he cihui 鲁迅小说中的语法和词汇 » [La grammaire et le lexique dans les fictions de Lu Xun], *Shaoxing wenli xueyuan xuebao* 绍兴文理学院学报 [Journal du collège des arts et des sciences de Shaoxing], n°3, 1996, p. 22-31.

VEG, Sebastian, « Note sur l'édition », in Lu Xun, *Errances, suivi de « Les chemins divergents de la littérature et du pouvoir politique »*, traduction, annotation et postface de Sebastian Veg, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Versions françaises », 2004, p. 7-9.

—, « Note sur l'édition », in Lu Xun, *Cris*, Paris, Éditions de Rue d'Ulm, coll. « Versions françaises », 2010, p. 7-11.

—, « Notice sur Les lapins et le chat », in Lu Xun, *Cris*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Versions françaises », 2010, p. 249-250.

—, « Nouvelles interprétations de Lu Xun. Critique de la modernité et réinventeur de l'hétérodoxie », traduit par Céline Letemplé *Perspectives chinoises*, n°3, 2014, p. 53-61.

—, « Note sur l'édition », Lu Xun, *Nouvelles et poèmes en prose, Cris, Errances, Mauvaises herbes*, traduction, annotation et postface de Sebastian Veg, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Versions françaises », 2015, p. 9-12.

WANG, Chi-Chen 王际真, « Introduction », in Lusin, *Ah Q and Others: Selected Stories of Lusin*, translated by Chi-Chen Wang, New York, Columbia University Press, 1941, p. VII-XXVI.

WANG, Jiaping 王家平, « Ershi shiji baijiushi niandai Lu Xun yanjiu de shengtai xitong 二十世纪八九十年代鲁迅研究的生态系统 » [Ecosystème de la recherche sur Lu Xun dans les années 1980 et 1990], *Shoudu shifan daxue xuebao (shehui kexue ban)* 首都师范大学学报 (社会科学版) [Journal de l'Université Normale de la Capitale (Éditions Sciences sociales)], n° 4, 2002, p. 74-90.

WANG, John C. Y., « Lu Xun as a scholar of traditional Chinese literature », in Leo Ou-fan Lee (éd.), *Lu Xun and His Legacy*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 90-103.

WANG, Shuo 王朔, « Wokan Lu Xun 我看鲁迅 » [Mes opinions sur Lu Xun], *Shouhuo* 收获 [La Récolte], n°2, 2000, p. 127-132.

WANG, Yao 王瑶, *Lun Lu Xun zuopin yu waiguo wenxue de guanxi* 论鲁迅作品与外国文学的关系 [La relation entre les œuvres de Lu Xun et la littérature étrangère], trad. par Buzen Medi, *Littérature chinoise*, n°9, 1981, p. 3-29.

XIA, Zhonghua 夏中华, REN, Lifen 任丽芬, « Nahan Panghuang renwu mingming de xiuci yishu 《呐喊》《彷徨》人物命名的修辞艺术 » [Les figures de style de la dénomination des personnages dans *Cris* et *Errances*], *Bohai daxue xuebao* 渤海大学学报 [Journal de l'Université Bohai], n°1, 1987, p. 13-19.

XIE, Dexian 谢德铤, « Lu Xun xiansheng yu Yueyan 鲁迅先生与《越谚》 » [Monsieur Lu Xun et *Idiomes de la région Yue*], *Lu Xun yanjiu yuekan* 鲁迅研究月刊 [Revue mensuelle des études sur Lu Xun], n°12, 1989, p. 48-50.

XU, Shouchang 许寿裳, « Biming Lu Xun 笔名鲁迅 » [Les noms de plume de Lu Xun], in *Lu Xun huiyilu* 鲁迅回忆录 [Recueil de souvenirs sur Lu Xun], compilés et édités par la *Revue mensuelle des études sur Lu Xu* (appartenant au Laboratoire de recherches sur Lu Xun au sein du Musée Lu Xun), Beijing, Beijing chubanshe 北京出版社, 1997, p. 249-251.

—, « Zatan mingren 杂谈名人 » [Propos divers sur les hommes célèbres], in *Lu Xun huiyilu* 鲁迅回忆录 [Recueil de souvenirs sur Lu Xun], compilés et édités par la *Revue mensuelle des études sur Lu Xu* (appartenant au Laboratoire de recherches sur Lu Xun au sein du Musée Lu Xun), Beijing, Beijing chubanshe 北京出版社, 1997, p. 217-219.

—, « Qu Yuan he Lu Xun 屈原和鲁迅 » [Qu Yuan et Lu Xun], in *Lu Xun huiyilu* 鲁迅回忆录 [Recueil de souvenirs sur Lu Xun], compilés et édités par la *Revue mensuelle des études sur Lu Xu* (appartenant au Laboratoire de recherches sur Lu Xun au sein du Musée Lu Xun), Beijing, Beijing chubanshe 北京出版社, 1997, p. 213-216.

—, « Huaijiu 怀旧 » [Souvenirs], in *Lu Xun huiyilu* 鲁迅回忆录 [Recueil de souvenirs sur Lu Xun], compilés et édités par la *Revue mensuelle des études sur Lu Xu* (appartenant au

Laboratoire de recherches sur Lu Xun au sein du Musée Lu Xun), Beijing, Beijing chubanshe 北京出版社, 1997, p. 471-475.

—, « Lu Xun jiutishi ji xu 鲁迅旧体诗集序 » [Préface du Recueil des poèmes de style classique de Lu Xun], in *Lu Xun huiyilu 鲁迅回忆录 [Recueil de souvenirs sur Lu Xun]*, compilés et édités par la *Revue mensuelle des études sur Lu Xu* (appartenant au Laboratoire de recherches sur Lu Xun au sein du Musée Lu Xun), Beijing, Beijing chubanshe 北京出版社, 1997, p. 484-485.

—, « Guanyu Dixiong 关于《弟兄》 » [Quelques choses sur *Les frères*], in *Lu Xun huiyilu 鲁迅回忆录 [Recueil de souvenirs sur Lu Xun]*, p. 480-483.

YAN, Jingming 阎晶明, « “Lu Xun yanlun” de shidai laoyin “鲁迅言论”的时代烙印 » [L’empreinte de l’époque dans les « Citations de Lu Xun »], *Zhonghua dushubao 中华读书报 [Hebdomadaire de lecture en Chine]*, le 15/03/2000.

YAO, Wen-yuan 姚文元, « Célébrons la mémoire de Lou Sin et menons jusqu’au bout la révolution », in Tchen Po-ta et al., *À la mémoire de Lou Sin, notre précurseur dans la Révolution culturelle*, Beijing, Éditions en Langues étrangères, 1966, p. 4-23.

YU, Dafu, « Huiyi Lu Xun 回忆鲁迅 » [Souvenirs sur Lu Xun], in *Yu Dafu yi luxun 郁达夫忆鲁迅 [Souvenir sur Lu Xun de Yu Dafu]*, Guangzhou, Huacheng chubanshe 花城出版社, 1982, p. 24-49.

YU, Hua, « Lu Xun », *La Chine en dix mots*, essais traduits du chinois par Angel Pino et Isabelle Rabut, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres chinoises », 2011, p. 131-152.

YUAN, Diyong 袁荻涌, « Lu Xun yu deguo wenxue 鲁迅与德国文学 » [Lu Xun et la littérature allemande], *Lu Xun yanjiu yuekan 鲁迅研究月刊 [Revue mensuelle des études sur Lu Xun]*, 1993, n°7, p. 23-27.

ZHOU, Zuoren, « Guanyu mulianxi 关于目连戏 » [Sur l’Opéra Mulian], *Zhitang jiwaiwen sijiunian yihou 知堂集外文 四九年以后 [Pièces hors recueil de Zhitang Après 1949]*, Changsha, Yuelu shushe 岳麓书社, 1988, p. 136-138.

—, « Zaishi dongjing 再是东京 » [Encore à Tokyo], *Lu Xun de qingnian shidai 鲁迅的青年时代 [La jeunesse de Lu Xun]*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe 河北教育出版社, 2001, p. 37.

—, « Lu Xun yu zhongxue zhishi 鲁迅与中学知识 » [Lu Xun et la culture chinoise], *Lu Xun de qingnian shidai 鲁迅的青年时代 [La jeunesse de Lu Xun]*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe 河北教育出版社, 2001, p. 48-52.

—, « Lu Xun de wenxue xiuyang 鲁迅的文学修养 » [La culture littéraire de Lu Xun], *Lu Xun de qingnian shidai 鲁迅的青年时代 [La jeunesse de Lu Xun]*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe 河北教育出版社, 2001, p. 53-58.

—, « Lu Xun du gushu 鲁迅读古书 » [De la lecture des livres anciens de Lu Xun], *Lu Xun de qingnian shidai 鲁迅的青年时代 [La jeunesse de Lu Xun]*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe 河北教育出版社, 2001, p. 59-64.

—, « Lu Xun yu qingmo wentan 鲁迅与清末文坛 » [Lu Xun et le monde littéraire à la fin des Qing], *Lu Xun de qingnian shidai 鲁迅的青年时代 [La jeunesse de Lu Xun]*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe 河北教育出版社, 2001, p. 71-76.

—, « Difang yu wenyi 地方与文艺 » [La région et la littérature], *Tanlong ji 谈龙集 [Recueil des discussions sur le dragon]*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe 北京十月文艺出版社, 2011, p. 10-13.

—, « Tan Mulian xi 谈目连戏 » [De l'Opéra Mulian], *Tanlong ji 谈龙集 [Recueil des discussions sur le dragon]*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe 北京十月文艺出版社, 2011, p. 89-92.

—, « Guanyu Lu Xun 关于鲁迅 » [Sur Lu Xun], *Gua dou ji 瓜豆集 [Recueil des melons et des pois]*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe 北京十月文艺出版社, 2012, p. 165-175.

« Lou Sin », *Littérature chinoise*, n°2, 1964, p. 3.

« LUXUN », *La Grande Encyclopédie Larousse*, volume 12, 1974, p. 7374.

« Note de rédaction pour *La véritable histoire de Ah Q* », *Littérature chinoise*, n°5-6, 1977, p. 3-4.

« À propos de la Société d'étude de Lu Xun », *Littérature chinoise*, 1980, n°5, p. 107-109.

« Note de l'éditeur », in Lu Xun, *Œuvres choisies*, vol. III, Pékin, Éditions en Langues étrangères, 1985, p. I-IV.

« LUXUN », *Nouvelle Encyclopédie Bordas*, corpus 6, 1985, p. 3142.

« LUXUN », *Grand Dictionnaire des Lettres. Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures. Littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, 1992, p. 928.

« LUXUN », *Le Grand Larousse universel*, 1994, p. 6466.

« LUXUN », *Dictionnaire universel des littératures*, corpus 2, 1994, p. 2136-2137.

« Dianying duanpian Kong Yiji zai Bali paishe wanbi 电影短片《孔乙己》在巴黎拍摄完毕 » [Le court-métrage Kong Yiji filmé à Paris], *Nouvelles d'Europe 欧洲时报*, 31 décembre 1997.

« LUXUN », in André Lévy, *Dictionnaire de littérature chinoise*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 209-211.

« LUXUN », *Dictionnaire mondial des Littératures*, 2002, p. 541.

« LUXUN », *Encyclopaedia Universalis*, corpus 13, 2002, p. 987-988.

« LUXUN », *Le Petit Robert des noms propres*, 2003, p. 1267.

c. Mémoires de master et de doctorat

BO, Jingxin 薄景昕, *Zhongxue Lu Xun zuopin de jieshou licheng 中学鲁迅作品的接受历程 [La réception des œuvres de Lu Xun aux collèges]*, thèse doctorale sous la direction de Pang Zengyu, Jilin, École Normale du Nord-est, 2007.

LEE, Yong-Jia Joo, *Le petit peuple dans les nouvelles de Luxun: "Herbes sauvages sous le rocher"*, sous la direction de Michelle Loi, Université Paris VII, 1983.

QI, Wen, *L'autrême et Lu Xun : la modernité de la littérature de la folie*, sous la direction de Pierre Brunel, Université Paris-Sorbonne, 2002.

RYU, Beung Tae, *L'Écriture de Lu Xun : à la recherche de la nouvelle mouvance dans « Le vent et la lune »*, sous la direction de François Jullien, Université Paris VII, 1992.

SEGUY, Chantal, *Luxun: Les Trois loisirs*, sous la direction de Michelle Loi, Université Paris VIII, 1990.

d. Sitographie, émissions TV, films et toutes autres formes adaptées des textes de Lu Xun

CHARTREUX, Bernard, JOURDHEUIL, Jean, *Ah Kiou, tragédie chinoise d'après Lou Sin*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1975.

HEIN, Christophe, *Entre chien et loup ou La véritable histoire d'Ah-Q*, traduction de François Rey, Saint-Denis, Université de Paris VIII, 1984.

LONGE, Henry (réalisateur), *Lu Xun (1881-1936)*, film documentaire, voix parlée de Bernard-Pierre Donnadiou, coll. «Un siècle d'écrivains », n° 205, première diffusion sur France 3 le 9/10/1999. La cassette vidéo (50 minutes) est sortie en 2002, Ministère de la Culture et de la communication ; Centre national de la cinématographie.

LI, Ao 李敖, *Li Ao you hua shuo jin Lu Xun zhe wen butong* 李敖有话说 近鲁迅者文不通 [Ce que Li Ao a à dire : ceux qui suivent Lu Xun ne peuvent écrire correctement], émission de télévision de Fenghuang weishi zhongwen tai 凤凰卫视中文台, le 9 septembre 2004.

PIMPANEAU, Jacques, *Mulian descend aux enfers sauver sa mère* <http://www.guimet.fr/fr/auditorium/cinema/mulian-descend-aux-enfers-sauver-sa-mere>

RABUT, Isabelle, «Lu Xun, Errances, édition établie par Sebastian Veg », *Perspectives chinoises*, [En ligne], 90, juillet-août 2005, mis en ligne le 09 octobre 2006. URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/909>.

VUILLEUMIER, Victor, «Lu Xun, Cris, édition de Sebastian Veg », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2011/1 | 2011, mis en ligne le 30 juillet 2012, consulté le 17 janvier 2015.

URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/5816>

YONG, Xiang 永祥, HONG, Jen 洪仁, YAO, Kiao 姚巧, *Le Sacrifice du nouvel an*, adapté et illustré d'après la nouvelle de Lu Xun, Beijing, Éditions en Langues étrangères, 1978.

ZHOU, Long 周龙, CHEN, Yi 陈怡, *Wild Grass*, Beijing New Music Ensemble, Naxos Rights International L. td., 2009. La citation est tirée du livret de notes du CD.

Expressions dialectales de Shaoxing dans l'œuvre de Lu Xun : <http://www.zsbeike.com/hy-227-1>

2. Études sur la traduction et critiques des traductions

a. Monographies

ALBIR, Amparo, *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier érudition, coll. «Traductologie », 1990.

ALLETON, Viviane, LACKNER, Michael (dir.), *De l'un au multiple. Traductions du chinois vers les langues européennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999.

BALLARD, Michel, *Le Nom propre en traduction : anglais-français*, Paris, Ophrys, 2001.

—, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Étude de la traduction », 2007.

BARRET-DUCROCQ, Françoise (éd.), *Traduire l'Europe*, Paris, Payot, coll. «Documents payot », 1992.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées », 1994.

—, *À l'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, coll. «Tel », 1995.

—, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «L'ordre philosophique », 1999.

CARY, Edmond, *Les grands traducteurs français*, Genève, Georg, 1963.

- CHEVREL, Yves, D'HULST, Lieven, LOMBEZ, Christine (dir.), *Histoire des traductions en langue française XIX^e siècle 1815-1914*, Lagrasse, Éditions Verdier, coll. « Histoire des traductions en langue française », 2012.
- , COINTRE, Annie, TRAN-GERVAT, Yen-Ma i (dir.), *Histoire des traductions en langue française XVII^e et XVIII^e siècles, 1610-1815*, Lagrasse, Éditions Verdier, coll. « Histoire des traductions en langue française », 2014.
- CICÉRON, *L'orateur. Du meilleur genre d'orateurs*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1921.
- DE LAUNAY, Marc, *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, J. Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2006.
- DELISLE, Jean, *La traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle anglais français*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1984.
- DEMANUELLI, Jean, DEMANUELLI, Claude, *La traduction : mode d'emploi. Glossaire analytique*, Paris, Masson, coll. « Langue et civilisation anglo-américaines », 1995.
- D'HULST, Lieven, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.
- DOTOLI, Giovanni, *Traduire en français du Moyen Âge au XXI^e siècle. Théorie, pratique et philosophie de la Traduction*, préface d'Alain Rey, Paris, Hermann Éditeurs, coll. « Savoir lettres », 2010.
- DUTRAIT, Noël, ZAREMBA, Charles (éd.), *Traduire, un art de la contrainte*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Myriem Bouzahr, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, coll. « Figures », 1985.
- , *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Paris, Éditions Grasset, 2006.
- GUIDÈRE, Mathieu, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Transducto », 2010.
- HENRY, Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.
- KAHN, Robert, SETH, Catriona (dir.), *La Retraduction*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010.
- KELLY, Louis, *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*, New York, St. Martin's Press, 1979.
- LEDERER, Marianne, *La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif*, Paris, Éditions Hachette, coll. « F. Référence », 1994.
- LEFEVERE, André, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York, The Modern Language Association of America, 1992.
- LI, Jinjia 李金佳, *Le Liaozhai zhiyi en français (1880-2004): étude historique et critique des traductions*, Paris, Éditions You-feng, 2009.
- LI, Zhihua 李治华, *Li'ang yishi 里昂译事 [Les souvenirs des traductions à Lyon]*, Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2005.
- LIN, Huangtian 林煌天, *Zhongguo fanyi cidian 中国翻译词典 [A Companion for Chinese Translators]*, Wuhan, Hubei jiaoyu chubanshe 湖北教育出版社, 2005.
- LOMBEZ, Christine (dir.), *Retraductions. De la Renaissance au XXI^e siècle*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, coll. « Horizons comparatistes », 2011.
- LUO, Xinzhang 罗新璋, CHEN, Yingnian 陈应年 (éd.), *Fanyi lunji 翻译论集 [Recueil d'essais sur la traduction]*, Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2009.

- MENG, Zhaoyi 孟昭毅, LI, Zaidao 李载道, *Zhongguo fanyi wenxueshi* 中国翻译文学史 [Histoire de la littérature traduite en Chine], Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 2005.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.
- , *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
- MONTI, Enrico, SCHNYDER, Peter (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. «U. Lettres », 1999.
- OUSTINOFF, Michaël, *La traduction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je ? », 2003.
- PAN, Yutian 潘玉田, CHEN, Yonggang 陈永刚, *Zhongxi wenxian jiaoliushi* 中西文献交流史 [Histoire des échanges documentaires entre la Chine et les pays occidentaux], Beijing, Beijing tushuguan chubanshe 北京图书馆出版社, 1996.
- POPA, Ioana, *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947-1989)*, Paris, Éditions CNRS, coll. «Culture et sociétés », 2010.
- RABUT, Isabelle (dir.) et al., *Les belles infidèles dans l'empire du Milieu : Problématiques et pratiques de la traduction dans le monde chinois moderne*, Paris, Librairie You Feng, 2010.
- REISS, Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Arras, Artois Presses Université coll. «Traductologie », 2002.
- RICOEUR, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003.
- RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, coll. «Cursus. Série Littérature », 2008.
- SAINT JÉRÔME, *Lettres*, tome III, texte établi et traduit par Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres, 1953.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*, traduits par Antoine Berman et Christian Berner, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- SERVAIS, Paul (éd.), *La traduction entre Orient et Occident : Modalités, difficultés et enjeux*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2011.
- STEINER, George, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1975.
- VAN HOOFF, Henri, *Histoire de la traduction en Occident : France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Paris, Éditions Duculot, coll. «Bibliothèque de linguistique », 1991.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, New York, Routledge, coll. «Translation studies », 1995.
- XU, Jun 许钧, MU, Lei 穆雷, *Fanyixue gailun* 翻译学概论 [Introduction aux études de traduction], Nanjing, Yilin chubanshe 译林出版社, 2009.
- ZUBER, Roger, *Les Belles infidèles et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, coll. «Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1968.

b. Articles

- ALLETON, Viviane, LACKNER, Michael, «De la traduction du chinois dans les langues européennes », in Viviane Alleton et Michael Lackner (dir.), *De l'un au multiple. Traductions*

du chinois vers les langues européennes, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 1-8.

BACKÈS, Jean-Louis, « Evolution des normes. Note sur diverses traductions de Dostoïevski et de Virginia Woolf », in Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), *La Retraduction*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 173-186.

BALIN, Francis, « Petite histoire des traductions en Chine », *Critique. Chine 1949-1989, Revue générale des publications françaises et étrangères*, n° 507-508, août-septembre 1989, p. 688-698.

BALLARD, Michel, « La traduction comme conscience linguistique et culturelle : quelques repères », in *Europe et traduction*, textes réunis par Michel Ballard, Arras, Artois Presses Université; Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Regards sur la traduction », 1998, p. 11-24.

BAUER, Wolfgang, « The role of intermediate languages in translations from Chinese into German », in Viviane Alleton et Michael Lackner, *De l'un au multiple, Traductions du chinois vers les langues européennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 21-32.

BEI, Dao 北島, « La traduction, une révolution silencieuse », in Chantal Chen-Andro, Annie Curien, Cécile Sakai (éd.), *Littératures d'extrême-Orient au XX^e siècle*, Arles, Philippe Picquier, 1993, p. 125-131.

BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », *Œuvres*, traduit de l'allemand par Maurice Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 244-262.

BENSIMON, Paul, « Présentation », *Palimpsestes, Retraduire*, n° 4, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. IX-XIII.

BERMAN, Antoine, « Chateaubriand traducteur de Milton », in Antoine Berman *et al.*, *Les Tours de Babel, essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-press, 1985, p. 109-125.

—, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes, Retraduire*, n° 4, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 1-7.

—, « L'accentuation et le principe de la mise en relief », in *Palimpsestes. La mise en relief*, n° 5, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1991, p. 14.

BOURGOIS, Christian, *Quels principes pour quels choix ?* in Françoise Barret-Ducrocq (dir.), *Traduire l'Europe*, Paris, Payot, coll. « Documents payot », 1992, p. 140-142.

BRUCKER, Charles, « Avant-propos », in *Traduction et adaptation en France à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, actes du colloque organisé par l'Université de Nancy II, 23-25 mars 1995, édité par Charles Brucker, Paris, Champion, 1997, p. 7-14.

CHE, Philippe, « Repérer et traduire le langage allusif chez Ge Hong », in Noël Dutrait, Charles Zaremba (éd.), *Traduire, un art de la contrainte*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010, p. 57-65.

CHEVREL, Yves, « Foreword: Is There A Future for the Study of Translated Literature? », *Revue de Littérature Comparée*, n° 2, *Le Texte étranger, l'œuvre littéraire en traduction*, 1989, avril-juin, p. 141-146.

—, « La réception des littératures étrangères », *Thème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 7, 1995, p. 83-100.

—, « Introduction : la retraduction - und kein Ende », in Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), *La Retraduction*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 11-20.

CONSTANTIN, Jean-Paul, « Les éditeurs », in Françoise Barret-Ducrocq (éd.), *Traduire l'Europe*, Paris, Payot, coll. « Documents payot », 1992, p. 125-129.

DURIEUX, Christine, « Traduire l'intraduisible : négocier un compromis », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 55, n°1, 2010, p. 23-30.

DUTRAIT, Noë, « Le mouvement du quatre Mai et la formation du roman chinois moderne », Anne Bayard-Sakai et François-Yves Damon (dir.), *L'Extrême-Orient dans les années 1920 : d'une modernité à l'autre*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle Lille III, 1995, p. 13-19.

—, « Traduire la littérature chinoise contemporaine au début du 21^e siècle. Une question de choix », in Paul Servais (éd.), *La traduction entre Orient et Occident : Modalités, difficultés et enjeux*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2011, p. 77-90.

FU, Donghua 傅东华, « Piao yixu 《飘》译序 » [La préface à la traduction de *Gone with the Wind*], in Luo Xinzhang 罗新璋, Chen Yingnian 陈应年 (éd.), *Fanyi lunji* 翻译论集 [Recueil d'essais sur la traduction], Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2009, p. 516.

GANNE, Valérie, MINON, Marc, « Géographie de la traduction », in F. Barret-Ducrocq (dir.), *Traduire l'Europe*, Françoise Barret-Ducrocq (éd.), *Traduire l'Europe*, Paris, Payot, coll. « Documents payot », 1992, p. 55-95.

HUANG, Hong, 黄荭, « Guoqu de huichen 过去的灰尘 » [Poussières d'autrefois], in Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, traduit par Huang Hong, Beijing, Zuoja chubanshe 作家出版社, 2007, p. 129-135.

HUANG, Qiaosheng 黄乔生, « Yang Xianyi yu Lu Xun zhuzuo yingyi 杨宪益与鲁迅著作英译 » [Yang Xianyi et la traduction anglaise des œuvres de Lu Xun], *Hainei yu haiwai* 海内与海外 [At Home & Overseas], n°1, 2010, p. 12-16.

KAHN, Robert Kahn, SETH, Catriona, « Avant-propos : une fois ne suffit pas », in Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), *La Retraduction*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 7-10.

Kumarajiva 鸠摩罗什, « Wei Sen Rui lun xifang citi 为僧睿论西方辞体 » [Discuter du style du monde d'ouest avec Seng Rui], in Luo Xinzhang 罗新璋, Chen Yingnian 陈应年 (éd.), *Fanyi lunji* 翻译论集 [Recueil d'essais sur la traduction], Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2009, p. 34.

LANE-MERCIER, Gillian, « Translating the untranslatable: The translator's aesthetic, ideological and political responsibility », *Target*, vol. IX, n°1, 1997, p. 49-56.

LEDERER, Marianne, « La théorie interprétative de la traduction — origine et évolution », in Michel Ballard, *Qu'est-ce que la traductologie ?* Artois, Artois Presses Université coll. « Traductologie », 2006, p. 37-51.

LE FÉAL, Karla Dêjan, « Pédagogie raisonnée de la traduction », *Méa*, vol. XXXVIII, n°2, 1993, p. 155-197.

LEFEVERE, André « Chinese and Western Thinking on Translation », in Susan Bassnett, André Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, Philadelphia, Toronto, Multilingual Matters, coll. « Topics in translation », 1998, p. 12-24.

LIANG, Qichao 梁启超, « Fanyi wenxue yu fodian 翻译文学与佛典 » [La littérature traduite et les sutras bouddhiques], in Luo Xinzhang 罗新璋, Chen Yingnian 陈应年 (éd.), *Fanyi lunji* 翻译论集 [Recueil d'essais sur la traduction], Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2009, p. 95-110.

LOMBEZ, Christine, « Onomatopées et traduction poétique : les onomatopées allemandes dans les premières versions françaises de la Lénore de Bürger », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 16, n°2, 2003, p. 223-243.

MA, Shikui 马士奎, «Wenge qijian de waiguo wenxue fanyi 文革期间的外国文学翻译 » [La traduction des littératures étrangères pendant la Révolution culturelle], *Zhongguo fanyi 中国翻译 [La traduction en Chine]*, n°3, 2003, p. 65-69.

MARTY, Philippe, «Le “re” de “retraduire”. La communauté des traductions (meinen dans un vers de Rilke : *Sonnets à Orphée*, I, 4) », in Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), *La Retraduction*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 33-45.

MONESTIER, Alphonse, «Une “Anthologie de la littérature chinoise” des origines à nos jours, par Sung-nien Hsu, docteur ès-lettres de l’Université de Lyon », *La Politique de Pékin*, le 22 janvier 1933, p. 4.

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, «Chine traditionnelle et Chine révolutionnaire : quelles images de la Chine pour les petits Français d’aujourd’hui ? » in Muriel D’Arie, Jean Bessière, Pierre Brunel (dir.), *France-Asie : un siècle d’échanges littéraires*, Paris, Librairie You Feng, 2001, p. 387-395.

NYSSSEN, Hubert, «La traduction et les traducteurs. Le point de vue d’un éditeur », in Françoise Barret-Ducrocq (éd.), *Traduire l’Europe*, Paris, Payot, coll. «Documents payot », 1992, p. 134-140.

POSTEL, Philippe, «Textes sacrés chinois », in Yves Chevrel, Annie Cointre, Yen-Ma iTran-Gervat (dir.), *Histoire des traductions en langue française XVIIe et XVIIIe siècles, 1610-1815*, Lagrasse, Éditions Verdier, coll. «Histoire des traductions en langue française », 2014, p. 492-500.

—, « Deux traducteurs pour deux cousines. Retraduction du roman chinois *Yujiaoli* au XIX^e siècle », in Christine Lombez (dir.), *Retraductions. De la Renaissance au XXI^e siècle*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, coll. «Horizons comparatistes », 2011, p. 137-183.

QIAN, Zhonghsu 钱钟书, «Linshu de fanyi 林纾的翻译 » [Les traductions de Lin Shu], *Qizhuiji 七缀集 [Sept pièces rapiécées]*, Beijing, Sanlian shudian 三联出版社, 2002, p. 77-114.

RICO, Christophe, «La traduction du sens littéral chez saint Jérôme », in Olivier-Thomas Vernard (éd.), *Le sens littéral des Écritures*, Hors Série, Paris, Éditions du Cerf, coll. «Lectio Divina », 2009, p. 171-218.

SÁNCHEZ, María T., «Translation as a(n) (Im) possible Task : Dialect in Literature », *Babel* 45 :5, 1999, p. 301-310.

SHI, Dao'an 释道安, «Moheboluoreboluomi jing chaoxu 摩诃钵罗若波罗蜜经钞序 » [Préface au *Sutra de la Grande Vertu de la sagesse*], in Luo Xinzhang 罗新璋, Chen Yingnian 陈应年 (éd.), *Fanyi lunji 翻译论集 [Recueil d’essais sur la traduction]*, Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2009, p. 25-26.

—, « Bingposha xu 鞞婆沙序 » [Préface à la Mahavibhasha], in Luo Xinzhang 罗新璋, Chen Yingnian 陈应年 (éd.), *Fanyi lunji 翻译论集 [Recueil d’essais sur la traduction]*, Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2009, p. 27.

TAM, Pauline, «Traduire la littérature chinoise à Beijing à destination d’un public francophone », in Paul Servais (éd.), *La traduction entre Orient et Occident : Modalités, difficultés et enjeux*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2011, p. 111-125.

TERUO, Tarumoto, «Qingmo minchu de fanyi xiaoshuo 清末民初的翻译小说 » [Les romans traduits à la fin des Qing et au début de la République], in Wang Hongzhi 王宏志 (dir.) et al., *Fanyi yu chuanguo : zhongguo jindai xiaoshuo lun 翻译与创作：中国近代翻译小说论 [Translation and Creation : on Early Modern Chinese Translation of Foreign Fiction]*, Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 2000, p. 151-172.

VERMEER, Hans J., «La théorie du skopos et ses possibles développements », in *Traduction spécialisée : pratiques, théories, formations*, Bern Berlin Bruxelles, P. Lang, coll. «Travaux interdisciplinaires et plurilingues en langues étrangères appliquées », 2007, p. 3-15.

WEKKER, Gloria, WEKKER, Herman, «Coming from the Cold: Linguistic and Socio-cultural Aspects of the Translation of Black English Vernacular Literary Texts into Surinamese Dutch », *Babel*, 37: 4, 1991, p. 221-239.

XU, Jianzhong 许建忠, «Retraduction: Necessary or Unnecessary », *Babel*, vol. XXXIX, n° 3, 2003, p. 193-202.

XU, Jun 许钧, «Réflexions sur les études des problèmes fondamentaux de la traduction », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 44, n°1, 1999, p. 44-60.

XU, Jun, LIU, Heping 刘和平, «Expériences et théorisation de la traduction littéraire en Chine », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 49, n°4, 2004, p. 786-804.

YAN, Fu 严复, «“Tianyan lun” yi liyan “天演论”译例言 » [Préface à la traduction de l'*Evolution and Ethics*], in Luo Xinzhang 罗新璋, Chen Yingnian 陈应年 (éd.), *Fanyi lunji* 翻译论集 [Recueil d'essais sur la traduction], Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2009, p. 202-204.

YANG, Zhen 杨振, «Xu Zhongnian, l'Institut franco-chinois de Lyon et la traduction de la littérature française du Moyen-Age en Chine (1917-1937), in Isabelle Rabut (dir.) et al., *Les belles infidèles dans l'empire du Milieu : Problématiques et pratiques de la traduction dans le monde chinois moderne*, Paris, Librairie You Feng, 2010, p. 153-183.

ZHANG, Yinde, «Éléments nouveaux de la réception de Proust en Chine », *Bulletin Marcel Proust*, 2004, n°54, p. 181-196.

—, «Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », in Viviane Alleton et Michael Lackner (dir.), *De l'un au multiple. Traductions du chinois vers les langues européennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 293-309.

ZHAO, Xifang 赵稀方, «Traduction et Chine moderne », traduit du chinois par Angel Pino et Isabelle Rabut, in Angel Pino et Isabelle Rabut (dir.), *La Littérature chinoise hors de ses frontières. Influences et réceptions croisées*, Paris, Librairie You Feng, 2013, p. 53-80.

ZHI, Qian 支谦, «Dhammapada xu 法句经序 » [Préface aux Vers du Dharma], in Luo Xinzhang 罗新璋, Chen Yingnian 陈应年 (éd.), *Fanyi lunji* 翻译论集 [Recueil d'essais sur la traduction], Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2009, p. 22.

ZHOU, Dunyi 周敦义, «Fanyi mingyi xu 翻译名义序 » [Préface au Recueil des mots sanscrits et leur signification dans la traduction], in Luo Xinzhang 罗新璋, Chen Yingnian 陈应年 (éd.), *Fanyi lunji* 翻译论集 [Recueil d'essais sur la traduction], Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2009, p. 93.

ZHOU, Zuoren, «Kongtaigu xu 空大鼓序 » [Préface au Tambour vide], in Luo Xinzhang, Chen Yingnian (éd.), *Fanyi lunji* 翻译论集 [Recueil d'essais sur la traduction], Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2009, p. 441.

—, «Tan fanyi 谈翻译 » [De la traduction], in Luo Xinzhang 罗新璋, Chen Yingnian 陈应年 (éd.), *Fanyi lunji* 翻译论集 [Recueil d'essais sur la traduction], Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 2009, p. 540-544.

c. Mémoires de master et de doctorat

GAO, Fang 高方, *La traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, sous la direction de Jacques Neefs et Xu Jun, Université Paris VIII et Université de Nanjing, 2008.

d. Sitographie

LACARTA, Maialen Marín, «Las traducciones de Mo Yan al español no destacan por su calidad », <http://www.zaichina.net/2012/10/30/maialen-marin-lacarta-las-traduccion-de-mo-yan-al-espanol-no-destacan-por-su-calidad/#sthash.eSt2bn2z.dpuf>

POSTEL, Philippe, «Les traductions des romans de mœurs chinois classiques en français », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 27 février 2013. URL : <http://ideo.revues.org/241>.

«Entretien avec Noël Dutrait, un traducteur “principalement fidèle”, 16 mai 2013 », *Les chantiers de la création* [En ligne], La provocation, Les Chantiers de la Création, mis à jour le : 28/01/2014, URL : <http://revues.univ-provence.fr/e-lla/index605.html>, consulté le 10/11/2014.

3. Ouvrages sur la culture, l'histoire, la littérature et la langue chinoises

a. Monographies

ALLETON, Viviane, *Les Chinois et la passion des noms*, Paris, Éditions Aubier, 1993.

—, *L'Écriture chinoise*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je ? », 2002.

BABY, Jean, *La grande controverse sino-soviétique : 1956-1966*, Paris, Éditions Grasset, 1966.

BADY, Paul, *La Littérature chinoise moderne*, Paris, Publications Universitaires de France, coll. «Que sais-je ? », 1993.

BARTHES, Roland, *Carnets du voyage en Chine*, édition établie, présentée et annotée par Anne Herschberg Pierrot, Paris, Christian Bourgois, 2009.

BILLETER, Jean François, *Chine trois fois muette : essai sur l'histoire contemporaine et la Chine ; suivi de Bref essai sur l'histoire chinoise d'après Spinoza*, Paris, Allia, 2000.

BROSSOLLET, Alexis, *Petit lexique français-chinois des onomatopées, interjections et autres bruits*, Paris, Librairie You Feng, 2010.

BUCK, Pearl, *La Trilogie de la Terre Chinoise*, trad. de l'anglais par Théo Varlet et S. Campaux, Paris, Omnibus, coll. «Omnibus », 2008.

CHEN, Pingyuan 陈平原, *Zhongguo xiaoshuo xushi moshi de zhuanbian* 中国小说叙事模式的转变 [La transformation du mode narratif dans le roman chinois], Shanghai, Shanghai renmin chubanshe 上海人民出版社, 1988.

CHEN, Wangdao 陈望道, *Xiucixue fafan* 修辞学发凡 [Introduction à la rhétorique], Shanghai jiaoyu chubanshe 上海教育出版社, 1997.

CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points. Série Essais », 2002.

CHENG, François, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points. Essais », 1996.

CIANTAR, Maurice, *Mille jours à Pékin*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

DAI, Yannian 戴延年, CHEN, Rinong 陈日浓, *Zhongguo waiwenju wushinian dashi ji1* 中国外文局五十年大事记 1 [Administration de la publication en langues étrangères de Chine pendant cinquante ans : événements importants 1], Beijing, Xinxing chubanshe 新星出版社, 1999.

DARROBERS, Roger, *Proverbes chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

DE BEAUVOIR, Simone, *La Longue marche : essai sur la Chine*, Paris, Gallimard, 1957.

- DÉTRIE, Muriel, *France-Chine : quand deux mondes se rencontrent*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2004.
- (éd.), *France-Asie, un siècle d'échanges littéraires*, Paris, Librairie You Feng, 2001.
- D'HERVY DE SAINT-DENYS, Léon, *Poésies de l'époque des Thang (VII^e, VIII^e et IX^e siècles de notre ère)*, Paris, Amyot, 1862.
- DIAO, Yanbin 刁晏斌, *Chuqi xiandai hanyu yufa yanjiu 初期现代汉语语法研究 [Études sur la grammaire de la période initiale de la langue chinoise moderne]*, Shenyang, Liaohai chubanshe 辽海出版社, 2007.
- DOAN, Patrick, WENG, Zhongfu, *Dictionnaire de Chengyu. Idiotismes quadrisyllabiques de la langue chinoise*, Paris, Librairie You Feng, 1999.
- DUMASY, Jacques, *La France et la Chine (1248-2014). De la méconnaissance à la reconnaissance*, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2014.
- ÉTIEMBLE, René, *Les Jésuites en Chine : la querelle des rites*, Paris, Éditions Julliard, coll. « Archives », 1966.
- , *Quarante ans de mon maoïsme (1934-1974)*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.
- , *L'Europe chinoise II, De la sinophilie à la sinophobie*, Paris, Gallimard, 1989.
- , *Nouveaux essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard, 1992.
- FAIRBANK, John King, *La Grande révolution chinoise*, trad. de l'anglais par Sylvie Drefus, Paris, Flammarion, coll. « Histoires Flammarion », 1989.
- FAN, Yin 范寅, *Yueyan 越谚 [Proverbes de la région Yue]*, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe 上海文艺出版社, 1987.
- FRÈCHES, José, *La Sinologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1975.
- FU, Xuancong 傅璇琮, XU, Yimin 许逸民, WANG, Xuetai 王学泰 et al., *Zhongguo shixue da cidian 中国诗学大辞典 [Grand dictionnaire de la poésie chinoise]*, Hangzhou, Zhejiang jiaoyu chubanshe 浙江教育出版社, 1999.
- GUNN, Edward, *Rewriting Chinese. Style and Innovation in Twentieth-Century Chinese Prose*, Stanford, Stanford University Press, 1991.
- HSIA, Chih-ting 夏志清, *A History of Modern Chinese Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.
- HUANG, Xingtao 黄兴涛, «Ta » zi de wenhuashi — nuxing xindaici de faming yu rentong yanjiu “她”字的文化史——女性新代词的发明与认同研究 [L'histoire culturelle du caractère 她 : étude sur l'invention et l'acceptation du nouveau pronom personnel féminin], Fuzhou, Fujian jiaoyu chubanshe 福建教育出版社, 2009.
- HUANG, Zunxian 黄遵宪, *Huang Zunxian shixuan 黄遵宪诗选 [Les poèmes choisis de Huang Zunxian]*, Beijing, Zhonghua shuju, 2008.
- LEE, Leo Ou-fan, *Shanghai Modern: the Flowering of A New Urban Culture in China, 1930-1945*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- , *Shanghai modeng — yizhong xin dushi wenhua zai zhongguo 上海摩登——一种新都市文化在中国 [Shanghai Modern : The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945]*, traduit de l'anglais par Mao Jian, Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 2001.
- LÉVY, André, *La littérature chinoise ancienne et classique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1991.
- LEYS, Simon, *Les habits neufs du président Mao : chronique de la Révolution culturelle*, préface de René Viénet, Paris, Éditions Champ libre, coll. « Bibliothèque asiatique », 1971.

- , *La forêt en feu : essais sur la culture et la politique chinoises*, Paris, Hermann, coll. «Savoir », 1983.
- , *Essais sur la Chine*, préface de Jean-François Revel, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins », 1998.
- LI, Jing'er 李镜儿, *Xiandai hanyu nishengci yanjiu* 现代汉语拟声词研究 [*L'étude sur les onomatopées dans la langue chinoise moderne*], Shanghai, Xuelin chubanshe 学林出版社, 2007.
- LIN, Yu-sheng 林毓生, *The Crisis of Chinese Consciousness: Radical Antitraditionalism in the May Fourth Era*, Madison, University of Wisconsin Press, 1979.
- LIU, Bannong 刘半农, *Liu Bannong shixuan* 刘半农诗选 [*Poèmes choisis de Liu Bannong*], Beijing, Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社, 1958.
- LIU, Lydia H. 刘禾, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China 1900-1937*, California, Stanford University Press, 1995.
- LIU, Qingfeng 刘青峰 (dir.), *Wenhua dageming : shishi yu yanjiu* 文化大革命：史实与研究 [*La Révolution culturelle : les faits et les recherches*], Hongkong, The Chinese University Press, 1996.
- LIU, Xie 刘颢, *L'essence de la littérature et la gravure de dragons*, traduction de Chen Shuyu, Beijing, Éditions en Langues étrangères, coll. «Classiques chinoises », 2010.
- LOU, Jean-Michel, *Corps d'enfance corps chinois — Sollers et la Chine*, Paris, Gallimard, coll. «L'infini », 2012.
- MA, Lixun 马礼逊 [Robert Morrison], *Tongyong hanyan zhi fa Yingjili wenhua zhi fanli* 通用汉言之法 英吉利文话之凡例 [*A Grammar of the Chinese Language A Grammar of the English Language*], Zhengzhou, Daxiang chubanshe 大象出版社, 2008.
- MACCIOCCHI, Maria Antonietta, *De la Chine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Combats », 1971.
- MARTIN, Nicolas, SPIRE, Antoine, *Chine, la dissidence de François Jullien : Suivi de Dialogues avec François Jullien*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- MONSTERLEET, Jean, *Sommets de la Littérature chinoise contemporaine*, Paris, Éditions Domat, coll. «Connaissance de l'Est », 1953.
- NAN, Huairan 南怀仁 [Ferdinand Verbiest], *Kunyu tushuo* 坤輿图说 [*Explication illustrée du monde*], Beijing, Zhonghua shuju 中华书局, 1985.
- PIMPANEAU, Jacques, *Chine. Histoire de la littérature*, Arles, Philippe Picquier, 1997.
- PUEL, Caroline, *Les trente ans qui ont changé la Chine (1980-2010)*, Paris, Buchet-Chastel, 2011.
- QIAN, Linsen 钱林森, *Zhongguo wenxue zai faguo* 中国文学在法国 [*La littérature chinoise en France*], Guangzhou, Huacheng chubanshe 花城出版社, 1990.
- , *Guang zi dongfang lai-Faguo zuojia yu Zhongguo wenhua* 光自东方来——法国作家与中国文化 [*Ex oriente lux—Les écrivains français et la culture chinoise*], Yinchuan, Ningxia renmin chubanshe 宁夏人民出版社, 2004.
- , *He er butong—Zhong Fa wenhua duihua ji* 和而不同——中法文化对话集 [*Conciliant mais non conformiste*], Nanjing, Nanjing daxue chubanshe 南京大学出版社, 2009.
- (éd.), *Faguo hanxuejia lun Zhongguo wenxue—xiandangdai wenxue* 法国汉学家论中国文学——现当代文学 [*La littérature chinoise vue par les sinologues français : La littérature moderne et contemporaine*], Beijing, Foreign Languages Teaching and Research Press, 2009.

- QIAN, Zhongshu 钱钟书, *Cinq essais de poétique*, présentés et traduits du chinois par Nicolas Chapuis, Christian Bourgois Éditeur, 1987.
- RICCI, Matteo, TRIGAULT, Nicolas, *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine, 1582-1610*, introduction par Joseph Shih, établissement du texte et annotations par Georges Bessière, Bellarmin, Desclée de Brouwer, coll. «Christus », n°45, 1978.
- SAÏD, Edward, *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «La couleur des idées », 1997.
- SCHYNS, Joseph (dir.), *Romans à lire et romans à proscrire*, Peiping, Éditions Scheut, 1946.
- SHI, Nai'an 施耐庵, *Au bord de l'eau*, texte traduit, présenté et annoté par Jacques Dars, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade », 1978.
- SHORT, Philip, *Mao Tsé-toung*, traduit de l'anglais par Colette Lahary-Gautié Paris, Éditions Fayard, coll. «Les géants du XX^e siècle », 2013.
- SIMA, Qian 司马迁, *Shiji 史记 [Les Mémoires historiques]*, traduits et annotés par Edouard Chavannes, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, tome IV, coll. «UNESCO d'œuvres représentatives. Série chinoise », 1967.
- SU, Tong 苏童, *Visages fardés*, récits traduits du chinois par Denis Bégham, Éditions Philippe Picquier, 1995.
- TOULA-BREYSSE, Jean-Luc, *Désir d'Asie*, Association française d'action artistique, Paris, 1998.
- TU, Guoping 屠国平, *Shaoxing fangyan yuyin tezheng yu yuedi yuyan wenhua 绍兴方言语音特征与越地语言文化 [Les caractéristiques phonétiques du dialecte de Shaoxing et la langue et la culture Yue]*, Beijing, Zhongguo sheke chubanshe 中国社科出版社, 2002.
- VAN BOVEN, Henri, *Histoire de la littérature chinoise moderne*, Peiping, Éditions Scheut, 1946.
- WANG, David Der-wei 王德威, *Fin-de-Siècle Splendor, Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- WANG, Jinhou 王锦厚 (éd.), *Guo Moruo zuopin cidian 郭沫若作品辞典 [Dictionnaire des œuvres de Guo Moruo]*, Zhengzhou, Henan jiaoyu chubanshe 河南教育出版社, 1997.
- WANG, Li 王力, *Zhongguo xiandai yufa 中国现代语法 [La grammaire chinoise moderne]*, Beijing, Shangwu yinshuguan 商务印书馆, 1985.
- , *Zhongguo yufa lilun 中国语法理论 [La théorie de la grammaire chinoise]*, Wang Li wenji 王力文集 [Œuvres complètes de Wang Li], vol. I, Jinan, Shandong jiaoyu chubanshe 山东教育出版社, 1984.
- , *Hanyu shi gao 汉语史稿 [L'histoire de la langue chinoise]*, Wang Li wenji 王力文集 [Œuvres complètes de Wang Li], vol. IX, Jinan, Shandong jiaoyu chubanshe 山东教育出版社, 1988.
- WANG, Yan 王燕, *Wanqing xiaoshuo qikanshi lun 晚清小说期刊史论 [L'histoire des périodiques des fictions à la fin des Qing]*, Changchun, Jilin renmin chubanshe 吉林人民出版社, 2002.
- WOU, King-tseu, *Chronique indiscrète des mandarins*, vol. I, trad. du chinois par Tchang Fou-joui, introduction par André Lévy, Paris, Gallimard, coll. «UNESCO d'œuvres représentatives. Série chinoise. », 1976.
- WU, Zihui 吴子慧, *Wuyue wenhua shiye zhong de shaoxing fangyan yanjiu 吴越文化视野中的绍兴方言研究 [Étude du dialecte de Shaoxing dans la perspective de la culture Wu et Yue]*, Hangzhou, Zhejiang daxue chubanshe 浙江大学出版社, 2007.

XU, Guanghua 许光华, dans *Faguo hanxue shi* 法国汉学史 [L'histoire de la sinologie française], Beijing, Xueyuan chubanshe 学苑出版社, 2009.

XU, Zhongnian 徐仲年, *Haiwai shinian* 海外十年 [Dix ans d'outre-mer], Shanghai, Zhengzhong shuju 正中书局, 1947.

YAN, Jiayan 严家炎, *Shiyu manbi* 史余漫笔 [Essais après la lecture de l'histoire], Beijing, Sanlian shudian 三联书店, 2009.

YANG, Jiang 杨绛, *Six récits de l'école des cadres*, préface de Qian Zhongshu, traduit du chinois par Isabelle Landry et Zhi Sheng, Paris, Christian Bourgois, coll. «Bibliothèque asiatique », 1983.

YANG, Xianyi 杨宪益, *White Tiger: An Autobiography of Yang Xianyi*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2002.

YANG, Xin 杨新, NIE, Chongzheng 聂崇正 et al., *Trois mille ans de peinture chinoise*, traduction de Nadine Perront, Arles, Éditions Philippe Picquier, coll. «Culture et civilisation de la Chine », 1997.

YE, Lingfeng 叶灵凤, *Dushu suibi sanji* 读书随笔 三集 [Essais de lecture III], Beijing, Sanlian shudian 三联书店, 1988.

YUAN, Mei 袁枚, *Suiyuan shihua* 随园诗话 [Propos à la villa Sui], vol. VII, Hangzhou, Zhejiang guji chubanshe 浙江古籍出版社, 2011.

ZHANG, Yinde 张寅德, *Le roman chinois moderne 1918-1949*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992.

—, *Le monde romanesque chinois au XX^e siècle. Modernités et identités*, Paris, Éditions Champion, coll. «Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2003.

—, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Ellipses, coll. «Littérature des cinq continents », 2004.

ZHANG, Zhidong 张之洞, *Quanxue pian* 劝学篇 [Une exhortation à l'apprentissage], Zhengzhou, Zhongzhou guji chubanshe 中国古籍出版社, 1998.

ZHOU, Dongyuan 周东元, QI, Wengong 齐文公, *Zhongguo waiwenju wushinian shiliao xuanbian 1* 中国外文局五十年史料选编 1 [Administration de la publication en langues étrangères de Chine pendant cinquante ans : documents historiques 1], Beijing, Xinxing chubanshe 新星出版社, 1999.

ZHOU, Zhenfu 周振甫, *Zhou Zhenfu wenji* 周振甫文集 [Œuvres complètes de Zhou Zhenfu], vol. I, Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe 中国青年出版社, 1999.

ZHOU, Zuoren, *Yutian de shu* 雨天的书 [Livre des jours pluvieux], Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe 河北教育出版社, 2002.

—, *Kanyun ji* 看云集 [Contemplation des nuages], Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe 北京十月文艺出版社, 2011.

—, *Zhitang huixianglu* 知堂回想录 [Souvenirs de Zhitang], Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe 河北教育出版社, 2002.

The Lî Kî XI-XLVI, The Sacred Books of China, The Texts of Confucianism, Part IV, vol. XXVII, trad. par James Legge, Orford, The Clarendon Press, 1885.

La Chronique de la principauté de Lou, tome 3, traduit par S éraphin Couvreur, Paris, Cathasia, série culturelle des hautes études de Tien-tsin, 1951.

Entretiens de Confucius, traduction, introduction et notes par Anne Cheng, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points, Sagesses », 1981.

Suining xianzhi 遂宁县志 [*Histoires locales du district Suining*], Chengdou, Bashu shushe 巴蜀书社, 1992.

Hanyu chengyu xiaocidian 汉语成语小词典 [*Petit dictionnaire du chengyu*], Beijing, Shangwu chubanshe 商务出版社, 2003.

Ciyuan 辞源 [*Source des mots*], Beijing, Shangwu yinshu guan 商务印书馆, 2010.

Qianjia shi • Shentong shi 千家诗·神童诗 [*Poèmes de mille écoles Poèmes de l'enfant prodige*], annotation de Deng Qitong 邓启铜, Nanjing, Nanjing daxue chubanshe 南京大学出版社, 2014.

b. Articles

ALLETON, Viviane, «Regards actuels sur l'écriture chinoise », in Viviane Alleton (dir.), *Paroles à dire, paroles à écrire : Inde, Chine, Japon*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en sciences sociales, 1997, p. 185-207.

BERGÈRE, Marie-Claire, «La Sinologie face à la nouvelle société mondiale », in *Célébration du bicentenaire de l'École des langues orientales : séances du mardi 31 janvier 1995*, Paris, Institut de France, Académie des inscriptions et Belles-lettres, p. 31-35.

BERGERON, Régis, JULIEN, Claude, LOI, Michelle, «La Sinophobie. Ses sources, ses mobiles », *Chine* 73, n°1, p. 2-8.

—, « Pourquoi Chine 73 ? », *Chine : Revue Trimestrielle d'information et d'étude sur la République populaire de Chine*, 1973, p. 1.

—, « Festival de Cannes », *Rencontre avec la Chine populaire*, Bulletin du comité côte d'azur des Amitiés Franco-chinoises, Marseille, n°24, troisième trimestre, 1982, p. 5.

BI, Feiyu 毕飞宇, GAO, Fang 高方, «Wenxue zai zhongguo buzhiqian 文学在中国不值钱 » [La littérature ne vaut pas grand-chose en Chine], *Yangcheng wanbao* 羊城晚报, 01/07/2012, p. B3.

BOUC, Alain, «Préface à la première édition de *La nouvelle Chine* », *La nouvelle Chine*, n°1, mars 1971, p. 1.

CADART, Claude, «Faguo shi maozhuyi de leibie yu xingshuai 1966-1979 法国式毛主义的类别与兴衰 1966-1979 » [La classification et les vicissitudes du maoïsme français 1966-1979], in Liu Qingfeng 刘青峰 (dir.), *Wenhua dageming : shishi yu yanjiu* 文化大革命：史实与研究 [*La Révolution culturelle : les faits et les recherches*], Hongkong, The Chinese University Press, 1996, p. 323-334.

CHEN, Changhe 陈长河, «Minguo chuqi de Zhonghua minguo ziyoudang 民国初期的中华民国自由党 » [Le Parti de la Liberté au début de la Chine République], *Dangan yu shixue* 档案与史学 [*Archives and history*], n°6, 1997, p. 58-59, p. 74.

CHEN, Duxiu 陈独秀, «Falanxiren yu jinshi wenming 法兰西人与近世文明 » [Les Français et la civilisation contemporaine], «Duxiu wencun » xuan 《独秀文存》选 [*Œuvres choisies de Duxiu*], Guiyang, Guizhou jiaoyu chubanshe 贵州教育出版社, 2014, p. 38-40.

CHENG, Fangwu 成仿吾, «Yinian de huigu 一年的回顾 » [Passage en revue de cette année], *Chuangzao zhoubao* 创造周报 [*Hebdomadaire Création*], 1924, n°52, p. 12-14.

CHU, Xiaoquan 褚孝泉, «Identité de la langue, identité de la Chine », in Anne Cheng (dir.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. «Folio. Essais », 2007, p. 270-299.

CURIEN, Annie, « Connaissance et reconnaissance de la littérature chinoise contemporaine en France », in Muriel D'Érie (dir.), *France-Asie, un siècle d'échanges littéraires*, Paris, Librairie You Feng, 2001, p. 56-68.

DEMIÉVILLE, Paul, « Aperçu historique des études sinologiques en France », *Acta Asiatica*, n° 11, 1966, p. 56-110.

—, « Introduction », in *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 11-37.

DÉTRIE, Muriel, « Le comparatisme occidental/extrême-oriental en France : bilan et perspectives méthodologiques », in Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Mourain (éd.), *Le comparatisme aujourd'hui*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Université Charles-de-Gaule-Lille 3, coll. « UL3 Travaux et recherches », 1999, p. 113-129.

FINDEISEN, Raoul David, « Le malheureux garçon : Jean-Baptiste Jing Yinyu, pensionnaire de l'Institut franco-chinois de Lyon, traducteur de Romain Rolland », *Gryphe*, n° 2, 2001, p. 26-29.

FU, Sinian 傅斯年, « Zenyang zuo baihuawen 怎样做白话文 » [Comment écrire en *baihua* ?], *Fu Sinian quanji* 傅斯年全集 [Œuvres complètes de Fu Sinian], Changsha, Hunan jiaoyu chubanshe 湖南教育出版社, 2003, vol. I, p. 125-136.

GAO, Xingjian 高行健, « La voix de l'écrivain », in Annie Curien et Jin Siyan (dir.), *Littérature chinoise. Le passé et l'écriture contemporaine. Regards croisés d'écrivains et de sinologues*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 185-186.

GE, Hongbing 葛红兵, « Wei ershi shiji zhongguo wenxue xie yifen daoci 为二十世纪中国文学写一份悼词 », in *Zhongguo wenxue nianjian 1998-1999* 中国文学年鉴 [Annales de la littérature chinoise 1998-1999], p. 290-295.

GÉLARD, Patrice, « Notice bibliographique élementaire, en langue française, sur les problèmes politiques et juridiques de la République populaire de Chine », in *Revue de l'Est, Economie, planification et organisation*, volume 4, 1973, n° 4, p. 231-243.

GUO, Long 郭琰, « Shijing dieyinci xintan 《诗经》叠音词新探 » [Nouvelle recherche sur les mots redoublés dans *Classique des vers*], *Guangxi shifan daxue xuebao* 广西师范大学学报 [Journal de l'Université Normale de Guang Xi], vol. 36, n° 2, 2000, p. 49-52.

GUO, Shaoyu 郭绍虞, « Zhongguo yuci de shengyinmei 中国语词的声音美 » [La beauté sonore des mots chinois], *Guo Shaoyu shuo wenlun* 郭绍虞说文论 [Essais théoriques de Guo Shaoyu sur la littérature], Shanghai, Shanghai guji chubanshe 上海古籍出版社, 2000, p. 233-239.

HAN, Shishan 韩石山, « Liang Shiqiu yu "xin mousheng ti" zhi bian 梁实秋与“新某生体”之辩 » [Liang Shiqiu et les polémiques sur « il y avait quelqu'un sur un mode nouveau »], *Xinwenxue shiliao* 新文学史料 [Matériaux pour l'histoire de la Nouvelle Littérature], n° 2, 1998, p. 194-201.

HANG, Ling 杭零, « Fayu zhong de zhongwen jieci 法语中的中文借词 » [Les emprunts chinois dans la langue française], *Fayu xuexi* 法语学习 [Apprendre le français], n° 5, 2006, p. 20-23.

HU, Shi, « Wenxue gailiang chuyi 文学改良刍议 » [Propositions pour la réforme littéraire], *Hu Shi wenji 2* 胡适文集 2 [Œuvres complètes de Hu Shi II], Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 1998, p. 6-15.

—, « Jianshe de wenxue geming lun 建设的文学革命论 » [De l'aspect constructif de la Révolution littéraire], *Hu Shi wenji 2* 胡适文集 2 [Œuvres complètes de Hu Shi II], Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 1998, p. 44-57.

- , «Tan xinshi 谈新诗 » [De la nouvelle poésie], *Hu Shi wenji 2 胡适文集 2 [Œuvres complètes de Hu Shi II]*, Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 1998, p. 133-148.
- , «Guoyu wenfa gailun 国语文法概论 » [Introduction à la grammaire de la langue chinoise], *Hu Shi wenji 2 胡适文集 2 [Œuvres complètes de Hu Shi II]*, Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 1998, p. 331-373.
- , «Wushinian lai zhongguo zhi wenxue 五十年来中国之文学 » [De la littérature chinoise depuis cinquante ans], *Hu Shi wenji 3 胡适文集 3 [Œuvres complètes de Hu Shi III]*, Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 1998, p. 200-265.
- , «Wuge jiaji xu 《吴歌甲集》序 » [Préface au Premier recueil des chants de Wu], *Hu Shi wenji 4 胡适文集 4 [Œuvres complètes de Hu Shi IV]*, Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 1998, p. 574-577.
- , «Guoyu yundong yu wenxue 国语运动与文学 » [Le mouvement pour la langue nationale et la littérature], *Hu Shi wenji 8 胡适文集 8 [Œuvres complètes de Hu Shi VIII]*, Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 1998, p. 129-132.
- HUANG, Junjie 黄俊杰, «Oumei hanxue yanjiu de fazhan 欧美汉学研究的发展 » [Le développement des études sinologiques en Europe et aux Etats-Unis], *Hanxue yanjiu tongxun 汉学研究通讯 [La correspondance des études sinologiques]*, vol. XI, n°2, 1992, p. 96-97.
- JULLIEN, François, ZARCON, Thierry, «La Chine comme outil philosophique », *Diogenes*, avril 2002, p. 17-24.
- , « Sur le seuil », *Europe*, 1985, n°672, p. 15-17.
- , YU, Hua, « De Mao aux J. O., l'épopée de la Chine contemporaine », *Philosophie magazine*, août 2009, n°32, p. 28-33.
- KYN, J. B. Yn Yu, «La renaissance chinoise et l'influence de Romain Rolland », *Europe*, n°57, 1927, p. 101-108.
- LAM, Sylvie, «Le redoublement en chinois : une étude syntaxique et sémantique », in *Communication, lettres et sciences du langage*, vol. I, n°1, 2007, p. 81-96.
- LEVY, Roger, «Compte rendu de Michelle Loi. *L'intelligence au pouvoir. Un monde nouveau : la Chine* », *Politique étrangère*, 1973, vol. 38, n°3, p. 388-389.
- LI, Tche-Houa, QIAN, Linsen, «La traduction : le pont qui relie les cultures du monde », in Qian Linsen, *He er butong—Zhong Fa wenhua duihua ji 和而不同——中法文化对话集 [Conciliant mais non conformiste]*, Nanjing, Nanjing daxue chubanshe 南京大学出版社, 2009, p. 333-366.
- LIANG, Qichao 梁启超, «Xiaweiyi youji 夏威夷游记 » [Récit de voyage à Hawaï], *Yinbingshi heji zhuanji 饮冰室合集 专集 [Œuvres complètes de Yinbingshi. Recueil spécial]*, vol. XXII, Beijing, Zhonghua shuji 中华书局, 1989, p. 185-196.
- , «Lun xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi 论小说与群治之关系 » [Le roman et sa relation au gouvernement de la société], *Liang Qichao wenji 梁启超文集 [Œuvres complètes de Liang Qichao]*, Beijing, Beijing yanshan chubanshe 北京燕山出版社, 2009, p. 207.
- LIN, Yutang 林语堂, «Bashi zixu 八十自叙» [Memoirs of an Octogenarian], trad. de l'anglais par Zhang Zhenyu, *Lin Yutang wenji 林语堂文集 [Œuvres complètes de Lin Yutang]*, vol. VIII, Beijing, Zuoja chubanshe 作家出版社, 1995, p. 327-387.
- LIU, Xunning 刘勰宁, «Zailun hanyu beifanghua de fenqu 再论汉语北方话的分区 » [Reconsidérations sur la catégorisation des parlers du Nord de la langue chinoise], *Zhongguo yuwen 中国语文 [La langue chinoise]*, n°6, 1995, p. 447-454.

LOI, Michelle, « Introduction », Li Genbao et al., *Poètes du peuple chinois*, anthologie établie, traduite et présentée par Michelle Loi, Paris, P. J. Oswald, coll. « La poésie des pays socialistes », 1969, p. 7-14.

MAO, Tsé-toung, « La Démocratie nouvelle », *Œuvres choisies de Mao Tsé-toung*, vol. II, Pékin, Éditions en Langues étrangères, 1967, p. 363-411.

PAGEAUX, Daniel-Henri, « *Le Dit de Tianyi* de François Cheng : un roman de l'artiste ? », *Revue de littérature comparée*, 2007, n°322, p. 223-233.

PAPRIS, Marie-Claude, « Un aperçu de la reduplication nominale et verbale en mandarin », in *La Reduplication*, sous la direction d'Alexis Michaud et d'Aliyah Morgenstern, Paris, Éditions Ophrys, 2007, p. 63-76.

PAQUET, Philippe, *Le Grand Tisonnier*, *Textyles*, n°34, Revue des lettres belges de langue française, Simon Leys, Dossier dirigé par Pierre Piret, Edition Le Cri, 2008, p. 13-23.

PINO, Angel, RABUT, Isabelle, « Les Missionnaires occidentaux, premiers lecteurs de la littérature chinoise moderne », in Jean-Louis Bacqué-Grammont, Angel Pino et Samaha Khoury (éd.), *D'un Orient l'autre*, Actes des troisième journées de l'Orient (Bordeaux, 2-4 octobre 2002), nouvelle série, IV, Paris-Louvain, Éditions Peeters, coll. « Cahiers de la Société Asiatique », 2005, p. 465-493.

POSTEL, Philippe, « La littérature comparée et les études chinoises », *Études chinoises*, Hors-série, 2010, p. 261-291.

QU, Qiubai 瞿秋白, « Dazhong wenyi de wenti 大众文艺的问题 » [La Question de l'art et de la littérature des masses] (1932), *Qu Qiubai wenji wenxue bian* 瞿秋白文集 (文学编) [*Œuvres complètes de Qu Qiubai (littéraires)*], vol. III, Beijing, Renmin chubanshe 人民出版社, 1989, p. 12-21.

—, « Ouhua wenyi 欧化文艺 » [Art et littérature européens], *Qu Qiubai wenji wenxue bian* 瞿秋白文集 (文学编) [*Œuvres complètes de Qu Qiubai (littéraires)*], vol. I, Beijing, Renmin chubanshe 人民出版社, 1985, p. 491-497.

REN, Jiyu 任继愈, « Préface à la collection "Classiques chinois" », in Lu Xun, *Écrits de fausse liberté* traduit par Jacques Meunier, Beijing, Éditions en Langues étrangères, coll. « Classiques chinois », 2010, p. I-III.

RU, Jie, « Cheng Shifa », *Littérature chinoise*, n°8, 1980, p. 83-93.

RUHLMANN, Robert, « Les Nouvelles de Lou-siun », in E. Balazs, H. Bernard-Maître, P. Demiéville, V. Elisseeff, et al., *Aspects de la Chine : Langue, histoire, religions, philosophie, littérature, arts*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 617-628.

SHEN, Congwen 沈从文, « Xinshi de jiu Zhang 新诗的旧账 » [Le Vieux compte de la nouvelle poésie], *Shen Congwen wenji* 沈从文文集 [*Œuvres complètes de Shen Congwen*], Guangzhou, Huacheng chubanshe 花城出版社, vol. XII, 1984, 179-185.

VERLINGEROVÁ, Milena Doležlová, « Ouzhou de zhongguo xiandai wenxue yanjiu 欧洲的中国现代文学研究 » [European Studies of Modern Chinese Literature], trad. par Dai Guohua 戴国华, *Guoji hanxue* 国际汉学 [*International Sinology*], vol. XV, Zhengzhou, Daxiang chubanshe 大象出版社, 2007, p. 197-213.

WANG, Li 王力, « Wenhua pingyi 文话平议 » [Discussions sur la langue littéraire], *Wang Li wenji* 王力文集 [*Œuvres complètes de Wang Li*], vol. XX, Jinan, Shandong jiaoyu chubanshe 山东教育出版社, 1991, p. 3-10.

—, « Lun hanzu biao zhun yu 论汉族标准语 » [Du chinois standard], *Wang Li wenji* 王力文集 [*Œuvres complètes de Wang Li*], vol. XX, Jinan, Shandong jiaoyu chubanshe 山东教育出版社, 1991, p. 56-76.

XU, Guishen 徐贵慎, «Zhongguo wenxue duiwai chuanbo de lishi gongxian 《中国文学》对外传播的历史贡献» [La contribution historique de *Littérature chinoise* dans la communication externe], *Duiwai da chuanbo* 对外大传播 [Communications internationales], revue mensuelle publiée par l'Office national de la publication en langues étrangères, 2007, n° 8, p. 46-49.

XU, Youyu 徐友渔, «Xifang xuezhe dui zhongguo wengge de yanjiu 西方学者对中国文革的研究» [Les études sur la Révolution culturelle chinoise menées par les chercheurs occidentaux], in Liu Qingfeng 刘青峰 (dir.), *Wenhua dageming : shishi yu yanjiu* 文化大革命：史实与研究 [La Révolution culturelle : les faits et les recherches], Hongkong, The Chinese University Press, 1996, p. 499-503.

YANG, Xianyi, «Mes trente ans à “Littérature chinoise”», *Littérature Chinoise*, n° 10, 1981, p. 16-20.

YU, Dafu, «Zhongguo xinwenxue daxi sanwen erji daoyan 1917-1927 《中国新文学大系》散文二集导言» [Préface à *Grande Collection de la nouvelle littérature chinoise : écrits en prose, deuxième série*], in Liu Yunfeng 刘运峰, *Zhongguo xinwenxue daxi daoyanji 1917-1927* 中国新文学大系导言集 [Recueil des préfaces de la Grande Collection de la nouvelle littérature chinoise 1917-1927], Tianjin, Tianjin renmin chubanshe 天津人民出版社, 2009, 129-142.

ZHANG, Hui 章辉, «Shenmei zai yuyan fazhan zhong de weizhi 审美在语言发展中的位置» [De la place de l'esthétique dans le développement de la langue], *Yunnan shifan daxue xuebao* 云南师范大学学报 [Journal de l'École normale de Yunnan], n° 5, 2004, p. 50-53.

ZHOU, Zuoren, QIAN, Xuanton 钱玄同, «Yingwen “she” zi yifa zhi shangque 英文“she”字译法之商榷» [Discussions sur la traduction de “she”], *Nouvelle Jeunesse*, vol. 6, n° 2, le 15 février 1919.

«Jindai dawenxuejia Luoman Luolan jigei Jing Yinyu de yifengxin 近代大文学家罗曼罗兰寄给敬隐渔的一封信» [Une lettre du grand écrivain contemporain Romain Rolland à Jing Yinyu : Villeneuve/VD (Suisse), 17 juillet 1924], *Xiaoshuo yuebao* 小说月报 [Revue mensuelle des nouvelles], 1925, vol. XVI, n° 1, p. 2.

«L'université Franco-chinoise et les œuvres Scolaires Sino-Belges», *La Politique de Pékin*, n° 13, 01/04/1928, p. 372.

c. Mémoires de master et de doctorat

BÊ-DUC Georges, *Zhou Zuoren et la genèse du xiaopinwen*, thèse de doctorat en lettres, sous la direction d'Isabelle Rabut, Institut National des Langues et Civilisations orientales, 2006.

LI, Junyi 李君益, *Huang Dele shiqi de Fawen Shanghai ribao 1927-1929* 黄德乐时期的《法文上海日报》 [Le journal de Shanghai en langue française : période sous la direction de Jean Foutenoy 1927-1929], mémoire de master sous la direction de Su Zhiliang, École Normale de Shanghai, 2014.

VAN TIEN NGUYEN, Etienne, *Unité lexicale et morphologie en chinois mandarin*, thèse présentée à l'Université de Montréal, 2006.

d. Sitographie

DUZAN, Brigitte, *La librairie Le Phénix : la culture chinoise au cœur de Paris, passionnément... Rencontre avec son gérant, Philippe Meyer*, http://www.chinese-shortstories.com/Traducteurs_et_editeurs_librairie_le_Phenix.htm

—, Rencontre avec la traductrice Emmanuelle Péchenart : portrait d'un pèlerin des lettres chinoises

http://www.chinese-shortstories.com/Traducteurs_et_editeurs_Emmanuelle_Pechenart.htm

PACHET, Pierre, VEG, Sebastian, «La Chine : Livrée au présent » : <http://cral.ehess.fr/index.php?1891>

RABUT, Isabelle, « Un siècle de littérature chinoise moderne dans le miroir de la traduction française », *Arts Livres*, URL : <http://artslivres.com/ShowArticle.php?Id=3>

RYCKMANS, Pieter, SANDERSON, Daniel, « Interview avec Pierre Ryckmans », *Chinese Studies Association of Australia Newsletter*, 2011, n° 41 : http://www.chinaheritagequarterly.org/tienhsia.php?searchterm=026_ryckmans.inc&issue=026

WANG, Guoping, 王国平, « Qiu Sha, Wang Weijun : yong xiantiao he seci “fanyi” Lu Xun » [Qiu Sha, Wang Weijun : “traduire” Lu Xun avec des traits et des couleurs], *Zhongguo zuojia wang* : <http://www.chinawriter.com.cn/wxpl/2011/2011-09-29/102887.html>

Reportage spécial : « Incroyable : De Gaulle enfin en visite en Chine ! », http://www.chinatoday.com.cn/french/Reportage/article/2014-08/28/content_637451.htm

« Cercle Gallimard de l'enseignement » : <http://www.cercle-enseignement.com/Ouvrages/Gallimard/Connaissance-de-l-Orient>.

Présentation de la maison d'édition non-agir : <http://www.non-agir.fr/>

Discours de la Remise de l'insigne d'Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres à monsieur Li Tche-Houa, mercredi 1^{er} mars 2006.

URL : <http://www.enluminures.culture.fr/culture/actualites/conferen/donnedieu/litche.html>

4. Autres références critiques

a. **Monographies**

BARIDON, Laurent, GUEDRON, Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2009.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Série Essais », 1972.

BAUDELAIRE, Charles, « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 2010.

BECKETT, Samuel, *Cap au pire*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Paris, Édition de Minuit, 1991.

BENEDICT, Ruth, *Échantillons de civilisations*, trad. de l'anglais par Weill Raphaël, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1950.

BOURSEILLER, Christophe, *Les maoïstes. La folle histoire des gardes rouges français*, Paris, Points, coll. « Points », 2008.

BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude, ROUSSEAU, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1996.

CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

COGNEAU, Denis, DONNAT, Olivier, *Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Paris, Éditions la Découverte et la Documentation française, 1990.

DEGOTT, Pierre, *Haendel et ses oratorios : des mots pour les notes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2001.

DU BELLAY, Joachim, *Les Regrets. Les Antiquités de Rome. La Défense et Illustration de la Langue Française*, préface de Jacques Borel, édition établie par Samuel Silvestre de Sacy, coll. « Poésie », Paris, Gallimard, 1967.

- ECKERMAN, Johann Peter, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Paris, Gallimard, 1988.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance 1859-1871*, tome XIV, Paris, Club de l'Honnête homme, 1975.
- , *Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance 10/mars/1876 à Georges Sand*, tome XIV, Paris, Club de l'Honnête homme, 1975.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, coll. «Points. Série Essais », 1987.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points », 1982.
- GUIRAUD, Pierre, *Les Jeux de mots*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je ? », 1976.
- JACCOTTET, Philippe, *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie », 2006.
- LEYS, Simon, *L'ange et le cachalot. Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- LY-BRETON, Denise, *La Quête de la Jeunesse*, Beijing, Éditions en Langues étrangères, 1988.
- MELOT, Michel, *L'Illustration : histoire d'un art*, Lausanne, Éditions Skira, 1984.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction et préface par Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, coll. «G. F. », 1996.
- NODIER, Charles, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, édition établie, présentée et annotée par Jean-François Jeandillou, Genève, Librairie Droz S. A., 2008.
- PICHOIS, Claude, ROUSSEAU, André-Michel, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, coll. «U2 », 1967.
- ROUAYRENC, Catherine, *Les Gros mots*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je ? », 1996.
- SCHILLER, Friedrich, *Les Brigands*, traduction et préface de Raymond Dhaleine, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, coll. «Collection bilingue de classiques étrangers », 1961.
- SCHUWER, Philippe, *Éditeurs aujourd'hui*, Paris, Éditions Retz, 1987.
- SUHAMY, Henri, *Les Figures de style*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je ? », 1981.
- VAN DER POEL, Ieme, *Une révolution de la pensée : maoïsme et féminisme à travers Tel Quel, Les Temps modernes et Esprit*, Amsterdam, Rodopi, coll. «Faux titre », 1992.
- WAEGEMANS, Emmanuel, *Histoire de la littérature russe : de 1700 à nos jours*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.

La Bible, traduction de Lemaître de Sacy, Paris, Éditions Robert Laffont, 1990.

b. Articles

- CAILLOIS, Roger, «De la féerie à la science-fiction », in *Anthologie du fantastique Tome I Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7-24.
- , «Avertissement de la seconde édition », in *Anthologie du fantastique Tome I Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25-29.
- CAMARRA, Pierre, «Défense et illustration de la nouvelle », *Europe*, août-septembre 1981, p. 3-4.
- COMBES, Paul, «La Presse Coloniale », *Le Bulletin de la Presse*, n° 101, le 16 mars 1899, p.

321-322.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, vol. 6, n° 6, 1972, p. 86-110.

HUGO, Victor, *Choses vues. 1830-1848*, Édition présentée, établie et annotée par Hubert Juin, Paris, Gallimard, 1972, p. 167-173.

JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », in Gérard Genette *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1986, p. 37-76.

LEJBOWICZ, Max, « “Cassiodorii euclides” : éléments de bibliographie boécienne », in Alain Galonnier (éd.), *Boèce ou la chaîne des savoirs. Actes du Colloque international de la Fondation Singer-Polignac*, Tome XLIV, Louvain-le-Neuve, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie ; Louvain, Paris, Éditions Peeters, coll. « Philosophes médiévaux », 2003, p. 301-340.

RACINE-FURLAUD, Nicole, « La revue Europe (1923-1939). Du pacifisme rollandien à l'antifascisme compagnon de route », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1993, n° 30. p. 21-26.

SARTRE, Jean-Paul, « Présentation », *Les Temps modernes*, n° 1, octobre 1945, p. 1-21.

VARICHON, Ludovic, « « Nique ta mère ! » », *Le sociographe*, n° 27, 2008, p. 19-22.

c. Mémoires de master et de doctorat

RAYNAL, Jean-Baptiste, *Le graphisme engagé est-il encore d'actualité ?*, mémoire soutenu au sein du département communication graphique de l'école supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, 2008.

ANNEXES

Annexe I Tableau récapitulatif des œuvres de Lu Xun traduites en français : monographies

Année	Titre de traduction	Textes traduits	Titre en chinois (le recueil auquel le texte appartient)	Traducteur	Éditeur	Lieu d'édition	Collection
1929	<i>Anthologie des conteurs chinois modernes</i>	1. Con y ki 2. La vie de Ah Qui 3. Le pays natal	1. 孔乙己 (呐喊) 2. 阿 Q 正传 (呐喊) 3. 故乡 (呐喊)	J. B. Kyn Yn Yu	Les éditions Rieder	Paris	Les prosateurs étrangers modernes
1932	<i>Choix de nouvelles de Lou Shun</i>	1. Le th éâtre de la campagne 2. Monsieur K' ung 3. Demain 4. Un m énage heureux 5. Sur la place 6. La pri ère du Bonheur 7. Mon pays natal 8. Le drame des canetons	1. 社戏 (呐喊) 2. 孔乙己 (呐喊) 3. 明天 (呐喊) 4. 幸福的家庭 (彷徨) 5. 示众 (彷徨) 6. 祝福 (彷徨) 7. 故乡 (呐喊) 8. 鸭的喜剧 (呐喊)	Tchang Tien-ya	Imprimerie de la Politique de P ékin	P ékin	Politique de P ékin
1933	<i>Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours</i>	Kong Yi-ki	孔乙己 (呐喊)	Sung-nien Hsu	Librairie Delagrave	Paris	Pallas
1953	<i>La V éritable histoire de Ah Q</i>	La V éritable histoire de Ah Q	阿 Q 正传 (呐喊)	Paul Jamati	Éditeurs Français Réunis	Paris	
1956 2. éd. 1964 3. éd. 1974	<i>Nouvelles choisies</i>	1. Préface de l'auteur (Cris d'appel) 2. Le journal d'un fou 3. Kong Yi-ki 4. Le ren ède 5. Un petit incident 6. Temp ète dans une tasse de th é 7. Le village de mes anc êtres 8. Le th éâtre des dieux 9. Le sacrifice du Nouvel An 10. Dans un estaminet 11. Une famille heureuse 12. Le misanthrope 13. Regret du pass é (Manuscrit de Kiuan-cheng) 14. Le forgeron de l'épée	1. 自序 (呐喊) 2. 狂人日记 (呐喊) 3. 孔乙己 (呐喊) 4. 药 (呐喊) 5. 一件小事 (呐喊) 6. 风波 (呐喊) 7. 故乡 (呐喊) 8. 社戏 (呐喊) 9. 祝福 (彷徨) 10. 在酒楼上 (彷徨) 11. 幸福的家庭 (彷徨) 12. 孤独者 (彷徨) 13. 伤逝 (涓生的手记) 14. 铸剑 (故事新编)	Sans mention de traducteur (ci-nomm éSMT)	Editions en Langues étrangères	P ékin	
1959	<i>Contes anciens à</i>	1. Préface de l'auteur	1. 自序	Li Tch'e-houa	Gallimard	Paris	Connaissance

	<i>notre mani ère</i> 2 éd. 1979 3 éd. 1988	2. Restauration de la voûte c éeste 3. Fuite dans la lune 4. Echec au d éuge 5. La cuillette dans osmondes 6. Les ép és 7. La travers ée de la passe 8. Non-guerre 9. Le mort ressuscité	2. 补天 3. 奔月 4. 理水 5. 采薇 6. 铸剑 7. 出关 8. 非攻 9. 起死				de l'Orient
1966	<i>Anthologie du fantastique II</i> <i>France, Espagne, Italie, Am érique latine, Ha ti, Pologne, Russie, Finlande, Extr êne-Orient</i>	Les ép és	铸剑	Li Tche-houa	Gallimard	Paris	
1970	<i>De la r évolution litt éaire à la litt éature r évolutionnaire : r écits chinois 1918-1942</i>	1. Le journal d'un fou 2. Le rem èle 3. De la pratique du sacrifice	1. 狂人日记 (呐喊) 2. 药 (呐喊) 3. 牺牲 谩 (华盖集)	Martine Vallette-H énery	Editions de l'Hermé	Paris	
1973 2 éd. 1982 3 éd. 1987 4 éd. 1990	<i>La Véritable histoire de Ah Q</i>	La véritable histoire de Ah Q	阿 Q 正传	SMT	Editions en Langues étrangères	P ékin	
1973 2 éd. 1982	<i>Un combattant comme ga</i>	Les herbes sauvages 1. Au lecteur 2. Nuit d'automne 3. Les adieux d'une ombre 4. Les mendiants 5. Chagrin d'amour 6. La vengeance 7. La vengeance (II) 8. L'espoir 9. Neige	野草 1. 题辞 2. 秋夜 3. 影的告别 4. 求乞者 5. 我的失恋 6. 复仇 7. 复仇 (其二) 8. 希望	Martine Vallette-H énery et Michelle Loi	Editions du Centenaire	Paris	

		10. Le cerf-volant 11. Une belle histoire 12. Le voyageur 13. Le feu mort 14. Chicane de chien 15. Le bel enfer perdu 16. Epitaphe 17. Un tremblement d'événement 18. D'une méthode pour exprimer son opinion 19. Après la mort 20. Un combattant comme ça 21. Le sage, le fou et l'esclave 22. La feuille morte 23. Le sang pâle 24. Le réveil Essais 1. C'est arrivé 2. Le Saint et le militaire 3. Quelques notes prises sous la lampe 4. Variétés 5. Qu'il faut cesser d'être <i>fair-play</i> 6. A la mémoire de Lin Hezhen 7. La littérature de l'époque révolutionnaire 8. Petites variétés 9. La littérature révolutionnaire 10. La littérature et la transpiration 11. La littérature et la révolution 12. Aperçu sur la littérature nouvelle d'aujourd'hui 13. De la traduction «raide» et du caractère de classe de la littérature 14. Opinion sur la ligue des écrivains de gauche 15. La littérature révolutionnaire du prolétaire chinois et le sang des pionniers 16. Aperçu sur l'art et la littérature à Shanghai				9. 雪 10. 风筝 11. 好的故事 12. 过客 13. 死火 14. 狗的驳诘 15. 失掉的好地狱 16. 墓碣文 17. 颓败线的颤动 18. 立论 19. 死后 20. 这样的战士 21. 聪明人傻子和奴才 22. 腊叶 23. 淡淡的血痕中 24. 一觉 杂文 1. “来了”（热风） 2. “圣武”（热风） 3. 灯下漫笔（坟） 4. 杂感（华盖集） 5. 论“费厄泼赖”应该缓行（坟） 6. 纪念刘和珍君（华盖集续编） 7. 革命时代的文学（而已集） 8. 小杂感（而已集） 9. 革命文学（而已集） 10. 文学和出汗（而已集） 11. 文艺与革命（三闲集） 12. 现今的新文学的概观（三闲集） 13. “硬译”与“文学的阶级性”（二心集） 14. 对于左翼作家联盟的意见（二心集） 15. 中国无产阶级革命文学和前驱的血（二心集）				

		17. Pr éface au recueil « Double All égance » 18. De la « troisi ème cat égorie » 19. Grimper et foncer 20. Notes de lecture (2) 21. R éponse à une lettre de Trotskistes 22. La mort Po èmes 1. Quelle me dure, la longue nuit 2. En deuil de Yang Quan 3. Sans sujet 4. Improvis é à la fin de l'automne	16. 上海文艺之一瞥 (二心集) 17. 二心集序言 (二心集) 18. 论“第三种人” (南腔北调集) 19. 爬和撞 (准风月谈) 20. 看书琐记 (二) (花边文学) 21. 答托洛斯基派的信 (且介亭杂文末编) 22. 死 (且介亭杂文末编) 诗 1. 惯于长夜过春时 (南腔北调集) 2. 悼杨铨 (集外集拾遗) 3. 无题 (万家墨面没蒿莱) (集外集拾遗) 4. 亥年残秋偶作 (集外集拾遗)				
1975	<i>La v éridique histoire d'A-Q</i>	La v éridique histoire d'A-Q	阿 Q 正传	Martine Vallette-H énery	Centre de publication Asie-Orientale	Paris	Biblioth èque asiatique
1975	<i>La Mauvaise herbe</i>	1. Prologue 2. Nuit d'automne 3. Les adieux de l'ombre 4. Les mendiants 5. Chagrin d'amour 6. Revanche 7. Revanche (II) 8. L'espoir 9. Neige 10. Le cerf-volant 11. Une belle histoire 12. Le passant 13. Le feu mort 14. Riposte canine 15. Le bon enter perdu 16. Epitaphe 17. Un tressaillement au bord de l'abîme 18. Comment exprimer une opinion 19. Apr ès la mort	1. 题辞 2. 秋夜 3. 影的告别 4. 求乞者 5. 我的失恋 6. 复仇 7. 复仇 (其二) 8. 希望 9. 雪 10. 风笋 11. 好的故事 12. 过客 13. 死火 14. 狗的驳诘 15. 失掉的好地狱 16. 墓碣文 17. 颓败线的颤动 18. 立论	Pierre Ryckmans	Union g én érale d'éditions	Paris	Biblioth èque asiatique

		20. Un combattant comme ça 21. Le sage, l'idiot et l'esclave 22. La feuille sèche 23. Parmi les traces de sang pâli 24. L'éveil	19. 死后 20. 这样的战士 21. 聪明人傻子和奴才 22. 腊叶 23. 淡淡的血痕中 24. 一觉			
1976 2 ^{éd.} 1981	<i>Trois nouvelles</i>	1. Le remède 2. Un petit incident 3. La savonnette	1. 药 2. 一件小事 3. 肥皂	SMT	Atelier du Gué d'Aube	Villelongue d'Aube
1976	<i>Fleurs du matin cueillies le soir</i>	1. Introduction 2. Des chats, des chiens et des souris 3. A Chang et le <i>Classique des mers et montagnes</i> 4. <i>Les vingt-quatre images de la piété filiale</i> 5. La foire aux cinq diables 6. Wu Chang 7. Du jardin des cent plantes au Cabinet des trois inspirations 8. La maladie de mon père 9. Faits divers 10. Monsieur Fujino 11. Fan Ainong	1. 小引 2. 狗·猫·鼠 3. 阿长与《山海经》 4. 《二十四孝图》 5. 五猖会 6. 无常 7. 从百草园到三味书屋 8. 父亲的病 9. 琐记 10. 藤野先生 11. 范爱农	François Jullien	Alfred Eibel	Lausanne
1976	<i>Essais choisis</i>	1. Ce que je pense de la chasteté 2. Ce qu'on exige aujourd'hui de nous qui sommes peccés 3. Préface à « Cri d'appel » 4. Que se passe-t-il après le départ de Nora ? 5. Dans l'attente d'un génie 6. Les combattants et les mouches 7. Trois flèches de l'été 8. De quelques idées fixes sous la lampe 9. De choses et d'autres 10. De l'opportunité de ne pas être <i>fair-play</i> 11. Les classiques et la langue vulgaire 12. A la mémoire de Mlle Lieou Hò-	1. 我之节烈观 (坟) 2. 我们现在怎样做父亲 (坟) 3. 呐喊自序 (呐喊) 4. 娜拉走后怎样 (坟) 5. 未有天才之前 (坟) 6. 战士和苍蝇 (华盖集) 7. 夏三虫 (华盖集) 8. 灯下漫笔 (坟) 9. 这个与那个 (华盖集) 10. 论“费厄泼赖”应该缓行 (坟) 11. 古书与白话 (华盖集续编) 12. 纪念刘和珍君 (华盖集续编) 13. 如此“讨赤” (华盖集续编)	Liliane Princet et Daniel Hamiche	Union générale d'éditions	Paris
						10/18

		tchen 13. A propos de « l'élimination des rouges » 14. La Chine silencieuse 15. Littérature d'une période révolutionnaire 16. Rousseau et le goût personnel 17. La littérature et la transpiration 18. Flou et regard brumeux 19. Deux lettres 20. La littérature et la révolution 21. Quelques réflexions sur notre nouvelle littérature 22. Histoire de mes rapports avec le «Taller » 23. « Traduction scrupuleuse » et « caractère de classe de la littérature » 24. Tradition et réforme 25. Du vif intérêt que les non-révolutionnaires portent à la révolution 26. Mon opinion sur la Ligue des Ecrivains de Gauche 27. Errant et absurde chien de garde des capitalistes 28. Conditions actuelles de l'art dans la Chine des ténèbres 29. La littérature révolutionnaire du prolétariat chinois et le sang des pionniers 30. Coup d'œil sur la littérature de Changhaï 31. Préface de Lou Sin à une traduction en anglais d'<i>Herbes sauvages</i> 32. Préface à <i>Témoignage oculaire sur l'Union soviétique</i> de Lin Ko-to 33. Préface à « Loyauté double » 34. La tromperie ne peut plus durer 35. Introduction à <i>La harpe</i> 36. « Troisième catégorie » 37. Dette de la Chine envers la				14. 无声的中国（三闲集） 15. 革命时代的文学（而已集） 16. 卢梭和胃口（而已集） 17. 文学和出汗（而已集） 18. “醉眼”中的朦胧（三闲集） 19. 通信（三闲集） 20. 文艺与革命（三闲集） 21. 现今的新文学的概观（三闲集） 22. 我和《语丝》的始终（三闲集） 23. “硬译”与“文学的阶级性”（二心集） 24. 习惯与改革（二心集） 25. 非革命的急进革命论者（二心集） 26. 对于左翼作家联盟的意见（二心集） 27. “丧家的”“资本家的乏走狗”（二心集） 28. 黑暗中国的文艺界的现状（二心集） 29. 中国无产阶级革命文学和前驱的血（二心集） 30. 上海文艺之一瞥（二心集） 31. 《野草》英文译本序（二心集） 32. 林克多《苏联闻见录》序（南腔北调集） 33. 二心集序言（二心集） 34. 我们不再受骗了（南腔北调集） 35. 《竖琴》前记（南腔北调集） 36. 论“第三种人”（南腔北调集） 37. 祝中俄文字之交（南腔北调集）

		littérature russe 38. A l'écoute des rêves 39. A la mémoire des oubliés 40. Qui est paradoxal ? 41. Prétace à « Oisiveté triple » 42. Reparlons de la « Troisième catégorie » 43. La crise de l'essai 44. De l'émancipation de la femme 45. Les femmes ne sont pas les pires menteurs 46. De l'injure 47. Les critiques des critiques 48. Le « type de Pékín » et le « type de Changhaï » 49. Le Nouvel An 50. Sur l'adoption de formes anciennes 51. Si nous lisons un peu ? 52. Le cas de Madame Tsin Li-chai 53. La tête en bas 54. La politique de prise en charge 55. Jouets 56. C'est le moment 57. Des conseils impraticables et du scepticisme 58. La nature réelle des « radicaux » 59. Le monde des cigales 60. A la mémoire de Liu Pan-nung 61. Notes de lecture [1] 62. Notes de lecture [2] 63. Réflexions sur les photos d'un enfant 64. Comment trouver satisfaction dans la pauvreté 65. Fixer la mode et s'attacher à la tradition 66. C'est inouï ! 67. Remarques d'un profane sur l'écriture 68. A propos des dieux qu'on promène			
	集) 38. 听说梦 (南腔北调集) 39. 为了忘却的纪念 (南腔北调集) 40. 谁的矛盾 (南腔北调集) 41. 三闲集序言 (三闲集) 42. 又论“第三种人” (南腔北调集) 43. 小品文的危机 (南腔北调集) 44. 关于妇女解放 (南腔北调集) 45. 女人未必多说谎 (花边文学) 46. 漫骂 (花边文学) 47. 批评家的批评家 (花边文学) 48. “京派”与“海派” (花边文学) 49. 过年 (花边文学) 50. 论“旧形式的采用” (且介亭杂文) 51. 读几本书 (花边文学) 52. 论秦理斋夫人事 (花边文学) 53. 倒提 (花边文学) 54. 拿来主义 (且介亭杂文) 55. 玩具 (花边文学) 56. 正是时候 (花边文学) 57. 难行和不信 (且介亭杂文) 58. 彻底的“底子” (花边文学) 59. 知了世界 (花边文学) 60. 忆刘半农君 (且介亭杂文) 61. 看书琐记 (花边文学) 62. 看书琐记 (二) (花边文学) 63. 从孩子的照相说起 (且介亭杂文) 64. 安贫乐道法 (花边文学) 65. 趋时和复古 (花边文学) 66. 奇怪 (花边文学) 67. 门外文谈 (且介亭杂文)				

		et des hommes qui mordent 69. Notes de lecture [3] 70. Oublier la viande et oublier l'eau 71. A propos de deux ou trois choses spécifiquement chinoises 72. Une réponse à « Littérature internationale » 73. Les Chinois ont-ils perdu confiance en eux ? 74. Destin 75. Napoléon et Jenner 76. Réponse à l'éditeur de « Théâtre » 77. A l'éditeur de « Théâtre » 78. Revenants et spectres dans le monde des lettres chinoises 79. Ecoles de lecture rivales 80. L'homme ordinaire devrait se tenir à l'écart des hommes distingués 81. Sur la satire 82. Marchands ambulants hier et aujourd'hui 83. Confucius dans la Chine moderne 84. Qu'est-ce que la satire ? 85. « Fie-toi au ciel pour ta nourriture » 86. Des tragédies presque sans péripéties 87. A propos de Dostoïevski 88. Préface à « Essais écrits dans mon studio "mi-concession" » 89. Exposition d'art graphique soviétique 90. Je voudrais tricher 91. Ecrit dans une nuit profonde 92. A titre de renseignement pour l'avenir 93. Réponse à une lettre des trotskistes 94. La mort				68. 迎神和咬人 (花边文学) 69. 看书琐记 (三) (花边文学) 70. 不知肉味和不知水味 (且介亭杂文) 71. 关于中国的两三件事 (且介亭杂文) 72. 答国际文学社问 (且介亭杂文) 73. 中国人失掉自信力了吗 (且介亭杂文) 74. 运命 (且介亭杂文) 75. 拿破仑与隋那 (且介亭杂文) 76. 答《戏》周刊编者信 (且介亭杂文) 77. 寄《戏》周刊编者信 (且介亭杂文) 78. 中国文坛上的鬼魅 (且介亭杂文) 79. 读书忌 (花边文学) 80. 论俗人应避雅人 (且介亭杂文) 81. 论讽刺 (且介亭杂文二集) 82. 弄堂生意古今谈 (且介亭杂文二集) 83. 在现代中国的孔夫子 (且介亭杂文二集) 84. 什么是“讽刺”？ (且介亭杂文二集) 85. “靠天吃饭” (且介亭杂文二集) 86. 几乎无事的悲剧 (且介亭杂文二集) 87. 陀思妥耶夫斯基的事 (且介亭杂文二集) 88. 且介亭杂文序言 (且介亭杂文)				

1977	<i>Pamphlets et libelles (1925-1936)</i>	1. Livres propos vers la fin du printemps 2. Qu'il faut cesser d'être "fair-play" 3. Petites comparaisons 4. La Chine sans voix 5. La littérature d'une époque révolutionnaire 6. En cédant la reconquête de Shanghai et de Nankin 7. Littérature et révolution 8. La littérature et la sueur 9. Les cafés révolutionnaires 10. De la traduction serrée et du caractère de classe de la littérature 11. Mon opinion sur l'Association des écrivains de gauche 12. L'état actuel du monde littéraire et artistique dans la Chine des ténédres 13. Vivent les travailleurs intellectuels ! 14. On ne nous trompera plus 15. De la « Troisième Catégorie » 16. L'insulte et l'intimidation ne sont pas des moyens de combat 17. Objections à « une erreur de massacre » 18. Articles et sujets 19. Encore à propos des « Troisième Catégorie » 20. Grimper et foncer 21. Rite 22. De la libération des femmes	89. 记苏联版画展览会（且介亭杂文末编） 90. 我要骗人（且介亭杂文末编） 91. 写于深夜里（且介亭杂文末编） 92. 立此存照（且介亭杂文末编） 93. 答托洛斯基派的信（且介亭杂文末编） 94. 死（且介亭杂文末编）	Michelle Loi	François Maspéro	Paris	Théorie : écrits politiques

		23. Du dressage des animaux 24. Du « mettre la main sur-isme » 25. La connaissance de l'eau 26. Des photographes d'un enfant 27. Oublier le goût de la viande et oublier le goût de l'eau 28. Confucius dans la Chine moderne 29. Sur le mouvement actuel de notre littérature 30. Deux ou trois choses à propos de M. Zhang Taiyan	20. 爬和撞（淮风月谈） 21. 礼（淮风月谈） 22. 关于妇女解放（南腔北调集） 23. 野兽训练法（淮风月谈） 24. 拿来主义（且介亭杂文） 25. 水性（花边文学） 26. 从孩子的照相说起（且介亭杂文） 27. 不知肉味和不知水味（且介亭杂文） 28. 在现代中国的孔夫子（且介亭杂文二集） 29. 论我们现在的文学运动（且介亭杂文末编） 30. 关于太炎先生二三事（且介亭杂文末编）			
1978 2 ^{ét.} 1981	Contes anciens sur un mode nouveau	1. Préface de l'auteur 2. R éparation de la voûte céleste 3. La fuite dans la lune 4. Le d élugé dompté 5. La cueillette des osmondes 6. Le forgeron d'épées 7. La traversée de la passe 8. Non à l'agression 9. Le ressuscité	1. 自序 2. 补天 3. 奔月 4. 理水 5. 采薇 6. 铸剑 7. 出关 8. 非攻 9. 起死	SMT	Editions en Langues étrangères	P ékin
1978	<i>Cahiers Lu Xun I.</i> <i>Fonctions d'un classique: Luxun dans la Chine contemporaine, 1975-1977</i>	1. En quittant mes frères : Trois strophes 2. Sur soi-même 3. Rêves 4. Le dieu d'amour 5. Dans leur jardin 6. Hommes et Temps 7. Lui 8. Sans titre 9. Chant de la déesse de Xiang 10. Sans titre 11. Vers satiriques de soi-même	1. 别诸弟三首（集外集拾遗补编） 2. 自题小像（集外集拾遗） 3. 梦（集外集） 4. 爱之神（集外集） 5. 他们的花园（集外集） 6. 人有时（集外集） 7. 他（集外集拾遗补编） 8. 无题（大野多钩棘）（集外集） 9. 湘灵歌（集外集） 10. 无题（血沃中原肥劲草）（集外集拾遗）	Fran çois Jullien	Alfred Eibel	Lausanne
						Cahiers Luxun

		12. A ou l'édite 13. En deuil de Yang Quan 14. Sans titre 15. Improvisé à la fin de l'automne 1935	11. 自嘲 (集外集) 12. 所闻 (华灯照宴敞豪门) (集外集拾遗) 13. 悼杨铨 (集外集拾遗) 14. 无题 (万家墨面没蒿莱) (集外集拾遗) 15. 亥年残秋偶作 (集外集拾遗)				
1978	Sous le dais fleuri: Les luttes idéologiques en Chine durant l'ann é 1925	1. Avant-propos 2. Subtilités de langage, I et II 3. Des livres à lire par la jeunesse 4. R éflexions impronptues, I, II, III et IV 5. Correspondance 6. Le d ébat des âmes 7. D'un plan pour se sacrifier 8. Les combattants et les mouches 9. Les trois fl éaux de l'été 10. R éflexions impronptues, V et VI 11. Variations 12. Correspondance de P ékin 13. Des ma très 14. La Grande muraille 15. R éflexions impronptues, VII, VIII et IX 16. Après s'être « heurt é au mur » 17. Ceci n'est pas du bavardage 18. Ma « province » et ma « section » 19. Subtilités de langage, III 20. R éflexions impronptues, X et XI 21. Entrefilés, I, II et III 22. R épouse à K. S. 23. Après s'être heurté au mur (suite et fin) 24. Ceci n'est pas du bavardage, II 25. La « lecture des Classiques » durant ces quatorze derni ères ann ées 26. Des critiques de la bea ut é de la forme 27. Ceci et cela 28. Ceci n'est pas du bavardage, III	1. 题记 2. 咬文嚼字 (一至二) 3. 青年必读书 4. 忽然想到 (一至四) 5. 通讯 6. 论辩的魂灵 7. 牺牲谟 8. 战士和苍蝇 9. 夏三虫 10. 忽然想到 (五至六) 11. 杂感 12. 北京通信 13. 导师 14. 长城 15. 忽然想到 (七至九) 16. “碰壁”之后 17. 并非闲话 18. 我的“籍”和“系” 19. 咬文嚼字 (三) 20. 忽然想到 (十至十一) 21. 补白 22. 答 KS 君 23. “碰壁”之余 24. 并非闲话 (二) 25. 十四年的“读经” 26. 评心雕龙 27. 这个与那个 28. 并非闲话 (三) 29. 我观北大	Fran çois Jullien	Alfred Eibel	Lausanne	La Chine d'aujourd'hui

		29. Considérations sur l'Université de Pékin 30. Menus propos 31. Les jongleries du bon droit 32. Nouvelles jongleries, ou de l'argument du « plus grand nombre » 33. Postface	30. 碎话 31. “公理”的把戏 32. 这回是“多数”的把戏 33. 后记				
1979	<i>Sur la langue et l'écriture chinoise</i>	1. R-ponse àCao Juren 2. Sur le seuil-Propos d'un profane sur l'écriture chinoise 3. Les caractères chinois et la latinisation 4. La renaissance de la langue et de l'écriture chinoises 5. Sur la nouvelle écriture-R-ponse à une question 6. Comment gons àparler des caractères altérés 7. Dans la vie humaine la connaissance des caractères est le début de la stupidité 8. De la nouvelle écriture	1. 答曹聚仁先生信（且介亭杂文） 2. 门外文谈（且介亭杂文） 3. 汉字和拉丁化（花边文学） 4. 中国语文的新生（且介亭杂文） 5. 关于新文字（且介亭杂文） 6. 从“别字”说开去（且介亭杂文二集） 7. 人生识字胡涂始（且介亭杂文二集） 8. 论新文字（且介亭杂文二集）	Michelle Loi	Aubier Montaigne	Paris	
1980	<i>Un cœur d'esclave: nouvelles chinoises contemporaines</i>	1. A propos des nouvelles (échange de lettres) 2. La lumière blanche	1. 关于小说题材的通信（二心集） 2. 白光（呐喊）	SMT	Editions du Centenaire	Paris	Petite bibliothèque chinoise : Littérature
1981	<i>Le Journal d'un fou (suivi de) La véritable histoire de Ah Q</i>	1. Le journal d'un fou 2. La véritable histoire de Ah Q	1. 狂人日记 2. 阿Q正传	SMT	Stock	Paris	Bibliothèque cosmopolite
1981	<i>Œuvres choisies (I) : nouvelles, poèmes, proses et souvenirs</i>	Nouvelles 1. Préface à <i>Le Cri</i> 2. Le journal d'un fou 3. Kong Yiji 4. Le remède 5. Demain 6. Un incident 7. Tempête dans une tasse de thé 8. Mon village	短篇小说 1. 呐喊自序 2. 狂人日记 3. 孔乙己 4. 药 5. 明天 6. 一件小事 7. 风波	SMT	Editions en Langues étrangères	Pékin	

		9. La véritable histoire de Ah Q 10. Le thêâtre des dieux 11. Le sacrifice du Nouvel An 12. Au cabaret 13. Une famille heureuse 14. La savonnette 15. Le misanthrope 16. Regrets du passé 17. Le divorce 18. La fuite dans la lune 19. Le forgeron d'épées Poèmes en prose 1. Nuit d'automne 2. Les adieux de l'ombre 3. Les mendiants 4. Vengeance (II) 5. Espoir 6. Neige 7. Le cerf-volant 8. Un joli récit 9. Le passant 10. Le feu mort 11. La r folique du chien 12. Le bel enfer perdu 13. L'art de donner son avis 14. Après ma mort 15. Ce combattant-là 16. Le sage, l'idiot et l'esclave 17. La feuille flétrie 18. Au milieu des taches de sang pâle 19. L'éveil Souvenirs 1. Ah Chang et le Livre des monts et des mers 2. La foire aux Cinq Dieux cruels 3. Wu Chang ou La-vie-est-passagère 4. De cent plantes et de trois senteurs 5. La maladie de mon père 6. Monsieur Fujino 7. Fan Ainong			
		8. 故乡 9. 阿Q正传 10. 社戏 11. 祝福 12. 在酒楼上 13. 幸福的家庭 14. 肥皂 15. 孤独者 16. 伤逝 17. 离婚 18. 奔月 19. 铸剑 散文诗 1. 秋夜 2. 影的告别 3. 求乞者 4. 复仇（二） 5. 希望 6. 雪 7. 风筝 8. 好的故事 9. 过客 10. 死火 11. 狗的驳诘 12. 失掉的好地狱 13. 立论 14. 死后 15. 这样的战士 16. 聪明人傻子和奴才 17. 腊叶 18. 淡淡的血痕中 19. 一觉 回忆性散文 1. 阿长和《山海经》 2. 五猖会 3. 无常			

		8. Mon premier maître 9. La Déesse de la pendaison	4. 从百草园到三味书屋 5. 父亲的病 6. 藤野先生 7. 范爱农 8. 我的第一个师父（且介亭杂文末编） 9. 女吊（且介亭杂文末编）				
1981	La Tombe	1. Avant-propos de Luxun 2. L'histoire de l'homme 3. Des leçons données par l'histoire de la science 4. Les aberrations de la culture 5. Sur le pouvoir des poètes de Mara 6. Mon opinion sur l'idéal de chasteté et le sacrifice de la vie à cet idéal 7. Comment nous acquitter aujourd'hui de la tâche de père 8. Qu'est-il advenu de Nora après son départ ? 9. En attendant l'apparition des génies 10. La pagode du mont des Tonnerres s'est écroulée 11. De ma moustache 12. De la photographie 13. Reparlons de l'écroulement de la pagode du mont des Tonnerres 14. Quelques réflexions à propos de miroirs 15. Livres propos vers la fin du printemps 16. Sous la lampe, au fil de la plume 17. Souvenirs variés 18. A propos de « D'sa mère » 19. De « garder les yeux ouverts » 20. De la moustache, passons aux dents 21. De la doctrine « D'étendre la forteresse par la rafle »-isme 22. Le veuvisme 23. Qu'il faut cesser d'être fair-play 24. Postface pour La tombe	1. 题记 2. 人之历史 3. 科学史教篇 4. 文化偏至论 5. 摩罗诗力说 6. 我之节烈观 7. 我们现在怎样做父亲 8. 娜拉走后怎样 9. 未有天才之前 10. 论雷峰塔的倒掉 11. 说胡须 12. 论照相之类 13. 再论雷峰塔的倒掉 14. 看镜有感 15. 春末闲谈 16. 灯下漫笔 17. 杂忆 18. 论“他妈的！” 19. 论睁了眼看 20. 从胡须说到牙齿 21. 坚壁清野主义 22. 寡妇主义 23. 论“费厄泼赖”应该缓行 24. 写在《坟》后面	Michelle Loi et le Groupe Luxun	Acropole	Paris	UNESCO d'œuvres représentative s

1981	<i>Causerie d'un profane sur la langue et la littérature</i>	Causerie d'un profane sur la langue et la littérature	门外文谈 (且介杂文)	Ng Yok-soon	Kai Yeh	Cologne	
1983	<i>Œuvres choisies (II) (1918-1927)</i>	1918 1. Mon opinion sur la chasteté 2. Au fil des idées (25) 3. Au fil des idées (35) 1919 4. Au fil des idées (39) 5. Au fil des idées (40) 6. Au fil des idées (43) 7. Au fil des idées (47) 8. Au fil des idées (49) 9. Au fil des idées (57) Les assassins du temps présent 10. Au fil des idées (58) Les hommes sont ce qu'ils étaient 11. Au fil des idées (59) « Martial et sage » 12. Au fil des idées (62) Mourir de rancœur 13. Au fil des idées (66) Le chemin de la vie 14. Ce qui est exigé des pères aujourd'hui 1921 15. Connaître est un crime 1922 16. Ce que j'attends des critiques 1923 17. Qu'est-il advenu de Nora après son départ ? 1924 18. Dans l'attente d'un génie 19. La chute de la Pagode Leifeng 20. Ma moustache 1925 21. Réflexions impronables (1) 22. Autres réflexions sur la chute de la	1918 1. 我之节烈观 (坟) 2. 随感录 二十五 (热风) 3. 随感录 三十五 (热风) 1919 4. 随感录 三十九 (热风) 5. 随感录 四十 (热风) 6. 随感录 四十三 (热风) 7. 随感录 四十七 (热风) 8. 随感录 四十九 (热风) 9. 随感录 五十七 现在的屠杀者 (热风) 10. 随感录 五十八 人心很古 (热风) 11. 随感录 五十九 “圣武” (热风) 12. 随感录 六十二 恨恨而死 (热风) 13. 随感录 六十六 生命的路 (热风) 14. 我们现在怎样做父亲 (坟) 1921 15. 智识即罪恶 (热风) 1922 16. 对于批评家的希望 (热风) 1923 17. 娜拉走后怎样 (坟) 1924 18. 未有天才之前 (坟) 19. 论雷峰塔的倒掉 (坟) 20. 说胡须 (坟) 1925	SMT	Editions en Langues étrangères	Paris	

		Pagode Leifeng 23. R ǎiflexions devant le miroir 24. R ǎiflexions impronptues (4) 25. Du sacrifice de soi! 26. Les combattants et les mouches 27. Trois fileux de l'été 28. R ǎiflexions impronptues (5) 29. R ǎiflexions impronptues (6) 30. Vaines pensées d'une fin de printemps 31. Notes prises sous la lampe 32. Vari ǎ ǎ 33. R ǎiflexions impronptues (7) 34. Des ma ǎres 35. La Grande Muraille 36. R ǎiflexions impronptues (9) 37. Après s'être « cogné au mur » 38. R ǎiflexions impronptues (10) 39. Entrefilets 40. «...de sa m ǎe ! » 41. Regarder les choses en face 42. Non pas du bavardage (3) 43. Guafuisme 44. De choses et d'autres 45. A plus tard, le fair-play 1926 46. Les trois esprits qui s'évissent dans l'enseignement 47. Œuvres classiques et langue courante 48. Quelques paraboles 49. En raccompagnant le dieu du foyer 50. Les empereurs 51. Roses non ǎpanouies (2) 52. « Zone dangereuse » 53. Une tragi-com ǎdie 54. A la m ǎnoire de Mille Liu Hezhen 55. Vains propos 56. « La r ǎpression des rouges » 57. Journal écrit à la h ǎte				
		21. 忽然想到 (一) (华盖集) 22. 再论雷峰塔的倒掉 (坟) 23. 看镜有感 (坟) 24. 忽然想到 (四) (华盖集) 25. 牺牲谏 (华盖集) 26. 战士和苍蝇 (华盖集) 27. 夏三虫 (华盖集) 28. 忽然想到 (五) (华盖集) 29. 忽然想到 (六) (华盖集) 30. 春末闲谈 (坟) 31. 灯下漫笔 (坟) 32. 杂感 (华盖集) 33. 忽然想到 (七) (华盖集) 34. 导师 (华盖集) 35. 长城 (华盖集) 36. 忽然想到 (九) (华盖集) 37. “碰壁”之后 (华盖集) 38. 忽然想到 (十) (华盖集) 39. 补白 (华盖集) 40. 论“他妈的！” (坟) 41. 论睁了眼看 (坟)、 42. 并非闲话 (华盖集) 43. 寡妇主义 (坟) 44. 这个与那个 (华盖集) 45. 论“费厄泼赖”应该缓行 (坟) 1926 46. 学界的三魂 (华盖集续编) 47. 古书与白话 (华盖集续编) 48. 一点比喻 (华盖集续编) 49. 送灶日漫笔 (华盖集续编) 50. 谈皇帝 (华盖集续编) 51. 无花的蔷薇之二 (华盖集续编) 52. “死地” (华盖集续编) 53. 可惨与可笑 (华盖集续编) 54. 纪念刘和珍君 (华盖集续编)				

		58. Journal écrit à la hâte (suite) 59. Comment j'ai touché mon traitement 60. Discours consigné par écrit 61. Lettre de Shanghai 62. Lettre de Xiamen 63. Comment a été écrite « La véritable histoire de Ah Q » 1927 64. Lettre écrite en mer 65. La Chine silencieuse 66. Littérature d'une époque révolutionnaire 67. L'autre aspect de la commémoration de la reprise de Shanghai et Nanjing 68. R épouse à M. Youheng 69. Réflexions angloises au sujet des « poitrines naturelles » 70. Petites variations 71. Encore Hongkong 72. Dans la Tour 73. De Rousseau et du goût personnel 74. Littérature et transpiration	55. 空谈 (华盖集续编) 56. 如此“讨赤” (华盖集续编) 57. 马上日记 (华盖集续编) 58. 马上日记 (华盖集续编) 59. 记“发薪” (华盖集续编) 60. 记谈话 (华盖集续编) 61. 上海通信 (华盖集续编) 62. 厦门通信 (华盖集续编) 63. 《阿Q正传》的成因 (华盖集续编) 1927 64. 海上通信 (华盖集续编) 65. 无声的中国 (三闲集) 66. 革命时代的文学 (而已集) 67. 庆祝沪宁克复的那一边 (集外集拾遗补编) 68. 答有恒先生 (而已集) 69. 忧“天乳” (而已集) 70. 小杂感 (而已集) 71. 再谈香港 (而已集) 72. 在钟楼上 (三闲集) 73. 卢梭和胃口 (而已集) 74. 文学和出汗 (而已集)				
1985	La Vie et la mort injustes des femmes	Nouvelles 1. Demain 2. La tragédie d'amour d'Ah Q (chapitre 2 de La véritable histoire d'Ah Q) 3. Le sacrifice du Nouvel An 4. Remords et chagrin 5. Le divorce Deux lettres 6. Lettre de Xu Guangping à Luxun 7. Lettre de Luxun à Xu Guangping Essais 8. Mon opinion sur l'idéal de chasteté et sur sacrifice de la vie à cet idéal 9. Qu'est-il advenu de Nora après son départ ?	短篇小说 1. 明天 2. 恋爱的悲剧 (阿Q正传节选) 3. 祝福 4. 伤逝 5. 离婚 通信 6. 许广平致鲁迅 (两地书) 7. 鲁迅致许广平 (两地书) 杂文 8. 我之节烈观 (坟) 9. 娜拉走后怎样 (坟) 10. 坚清壁野主义 (坟)	Michelle Loi et le Groupe Luxun	Mercure de France	Paris	Mille et Une femmes

		10. De la doctrine: «d'écarter la forteresse par le raffinement» 11. Le veuvisme 12. Subtilités d'écritures 13. Les esprits d'écritures 14. D'un plan pour se sacrifier 15. Rêflexions impronables (VII) 16. Après m'être heurté au mur (I) 17. Après m'être heurté au mur (suite et fin) 18. A la mémoire de Liu Hezhen 19. Inquiétude à propos des seins naturels 20. La décapitation des communistes, un grand spectacle 21. Des femmes 22. Les petites jeunes filles de Shanghai 23. De la libération des femmes 24. L'évolution de l'homme mâle 25. Les femmes ne sont pas nécessairement les plus grands menteurs 26. A propos du cas de Madame Qin Lizhai 27. Etrange ! (I) 28. Deux souhaits pour la mi-automne 29. Les bavardages sont chose terrible 30. L'esprit « Pendu-femme »	11. 寡妇主义 (坟) 12. 咬文嚼字 (华盖集) 13. 论辩的灵魂 (华盖集) 14. 牺牲谏 (华盖集) 15. 忽然想到 (七) (华盖集) 16. “碰壁”之后 (华盖集) 17. “碰壁”之余 (华盖集) 18. 纪念刘和珍君 (华盖集续编) 19. 忧“天乳” (而已集) 20. 铎共大观 (三闲集) 21. 关于女人 (南腔北调集) 22. 上海的少女 (南腔北调集) 23. 关于妇女解放 (南腔北调集) 24. 男人的进化 (准风月谈) 25. 女人未必多说谎 (花边文学) 26. 论秦理斋夫人事 (花边文学) 27. 奇怪 (花边文学) 28. 中秋二愿 (花边文学) 29. 论“人言可畏” (且介亭杂文二集) 30. 女吊 (且介亭杂文末编)				
1985	Poèmes	1. Ecrit sur une petite photo de moi 2. Elle me dure, la longue nuit 3. Pour Monsieur O. E., qui s'en retourne dans sa patrie avec des orchidées 4. La fête de la Xiang chante 5. Deux poèmes sans sujet 6. Sans sujet 7. Improvisé 8. En moquerie de moi-même 9. Deux poèmes sans sujet 10. Sans sujet	1. 自题小像 (集外集拾遗) 2. 惯于长夜过春时 (南腔北调集) 3. 送 O. E. 君携兰归国 (集外集) 4. 湘灵歌 (集外集) 5. 无题二首 (大江日月向东流；雨花台边埋断戟) (集外集拾遗) 6. 无题 (血沃中原肥劲草) (集外集拾遗) 7. 偶成 (集外集拾遗) 8. 自嘲 (集外集) 9. 无题二首 (故乡黯黯锁玄云；皓	Michelle Loi	Airfuyen	Paris	Cahier

		11. En deuil de Yang Quan 12. Deux poèmes offerts en don 13. Sans sujet 14. Improvisé à la fin de l'automne de l'année hai	茵吴姪唱柳枝) (集外集拾遗) 10. 无题 (洞庭木落楚天高) (集外集) 11. 悼杨铨 (集外集拾遗) 12. 赠人二首 (明眸越女罢晨妆; 秦女端容理玉笋) (集外集) 13. 无题 (万家墨面没蒿莱) (集外集拾遗) 14. 亥年残秋偶作 (集外集拾遗)				
1985	<i>Œuvres choisies (III) (1928-1933)</i>	1928 1. Flou et vaseux 2. La peinture de Situ Qiao 3. Littérature et évolution 4. L'ex-voto 5. Des têtes 6. Deux lettres 7. Les incantations 8. L'extermination des rouges-du grand spectacle ! 1929 9. Réflexions sur la nouvelle littérature d'aujourd'hui 10. De l'évolution des brutes 11. Du rôle des critiques du Cercle Croissant de lune 12. Histoire de mes relations avec les <i>Menus propos</i> 1930 13. « Traduction rigoureuse » et « caractère de classe de la littérature » 14. Coutume et réforme 15. De l'empressement non révolutionnaire pour la révolution 16. Réflexions sur la Ligue des écrivains de gauche 17. Les critiques dont nous avons besoin 18. Le « gouvernementalisme des hommes de bien »	1928 1. “醉眼”中的朦胧 (三闲集) 2. 看司徒乔君的画 (三闲集) 3. 文艺与革命 (三闲集) 4. 扁 (三闲集) 5. 头 (三闲集) 6. 通信 (三闲集) 7. 太平歌诀 (三闲集) 8. 铲共大观 (三闲集) 1929 9. 现今的新文学的概观 (三闲集) 10. 流氓的变迁 (三闲集) 11. 新月社批评家的任务 (三闲集) 12. 我和《语丝》的始终 (三闲集) 1930 13. “硬译”与“文学的阶级性” (二心集) 14. 习惯与改革 (二心集) 15. 非革命的急进革命论者 (二心集) 16. 对于左翼作家联盟的意见 (二心集) 17. 我们要批评家 (二心集) 18. “好政府主义” (二心集) 19. “丧家的”“资本家的乏走狗” (二心集)	SMT	Editions en Langues étrangères	P & in	

		19. Le stupide chien de garde errant des capitalistes 1931 20. La littérature évolutionnaire du prolétariat chinois et le sang des pionniers 21. Condition actuelle de l'art dans la Chine des ténèbres 22. Coup d'œil sur la littérature de Shanghai 23. Tâches et destin de la « littérature nationaliste » 24. Apprendre est difficile, agir aussi 25. Les nouveaux Don Quichotte de la République chinoise 26. « Scandaliser nos bienveillants voisins » 27. Réponse à la revue <i>Grande Ourse</i> 1932 28. Préface à <i>Témoignage oculaire sur l'Union soviétique</i> de Lin Keduo 29. Introduction à <i>Triples loisirs</i> 30. Introduction à <i>Double loyauté</i> 31. Nous ne serons pas dupes plus longtemps 32. Avant-propos pour <i>La Harpe</i> 33. La « troisième catégorie » 34. Apologie des « livres d'histoires en images » 35. Insulter et menacer n'est pas combattre 36. Introduction à mes Œuvres choisies 37. Introduction à <i>En Deux endroits</i> 38. Les liens entre les littératures chinoise et russe 1933 39. À l'écoute des rêves 40. En regardant combattre 41. Eloge de la fuite 42. « Entrer dans la bataille » et				
		1931 20. 中国无产阶级革命文学和前驱的血（二心集） 21. 黑暗中国的文艺界的现状（二心集） 22. 上海文艺之一瞥（二心集） 23. “民族主义文学”的任务和命运（二心集） 24. 知难行难（二心集） 25. 中华民国的新“堂·吉珂德们”（二心集） 26. “友邦惊诧”论（二心集） 27. 答北斗杂志社问（二心集） 1932 28. 林克多《苏联闻见录》序（南腔北调集） 29. 《三闲集》序言（三闲集） 30. 《二心集》序言（二心集） 31. 我们不再受骗了（南腔北调集） 32. 《竖琴》前记（南腔北调集） 33. 论“第三种人”（南腔北调集） 34. “连环图画”辩护（南腔北调集） 35. 辱骂和恐吓决不是战斗（南腔北调集） 36. 《自选集》自序（南腔北调集） 37. 《两地书》序言（两地书） 38. 祝中俄文字之交（南腔北调集） 1933 39. 听说梦（南腔北调集） 40. 观斗（伪自由书） 41. 逃的辩护（伪自由书）				

		«prendre la fuite » 43. Le fait est... 44. Raisons stratégiques 45. Pour oublier 46. Qui est paradoxal ? 47. Apr ès avoir vu Shaw et sur ceux qui ont vu Shaw 48. Pr éface à <i>Bernard Shaw à Shanghai</i> 49. Satire et humour 50. Humour et s étieux 51. Comment j'en suis arrivé à écrire des histoires 52. « Quand vient la lumière... » 53. Histoire moderne 54. La « ceinture de sauvetage » du peuple chinois 55. Littérature et choix du sujet 56. Un nouveau remède 57. Une culture grandiose 58. En haut et en bas 59. Une restriction mentale 60. Autres restrictions mentales 61. R éfutation de « de nom, mais pas de fait » 62. Ne pas se donner la peine d'approfondir 63. Préface aux œuvres de Li Dazhao 64. Encore au sujet de la « troisième catégorie » 65. Eloge de la nuit 66. La pouss ère 67. Exp érience 68. Proverbes 69. L'art du deuxième comique 70. Pens ées fortuites 71. Des chauves-souris 72. Vivre d'expédients 73. Les Duomins 74. Sable 75. Surplus de savoir				42. 论“赴难”和“逃难”（南腔北调集） 43. 崇实（伪自由书） 44. 战略关系（伪自由书） 45. 为了忘却的纪念（南腔北调集） 46. 谁的矛盾（南腔北调集） 47. 看萧和“看萧的人们”记（南腔北调集） 48. 《萧伯纳在上海》序（南腔北调集） 49. 从讽刺到幽默（伪自由书） 50. 从幽默到正经（伪自由书） 51. 我怎么做起小说来（南腔北调集） 52. “光明所到……”（伪自由书） 53. 现代史（伪自由书） 54. 中国人的生命圈（伪自由书） 55. 文章与题目（伪自由书） 56. 新药（伪自由书） 57. 王化（伪自由书） 58. 天上地下（伪自由书） 59. 保留（伪自由书） 60. 再谈保留（伪自由书） 61. “有名无实”的反驳（伪自由书） 62. 不求甚解（伪自由书） 63. 《守常全集》题记（南腔北调集） 64. 又论“第三种人”（南腔北调集） 65. 夜颂（准风月谈） 66. 推（准风月谈） 67. 经验（南腔北调集） 68. 谚语（南腔北调集） 69. 二丑艺术（准风月谈）

		76. L'imagination chinoise 77. Le coup de pied 78. « Du pessimisme dans le monde des lettres chinoises » 79. Les filles de Shanghai 80. Les enfants de Shanghai 81. Promenade d'un soir d'automne 82. Grimper et foncer 83. La crise de l'essai 84. Pensées d'un début d'automne 85. Le savoir-faire du laquais 86. De sourd à muet 87. Pensées d'un début d'automne(II) 88. Remarques 89. Not eau hasard 90. Prendre le th é 91. Interdiction et fabrication 92. Les salinbanques 93. En songeant au pass é 94. La quintessence du savoir-vivre 95. La charge 96. De l' é nancipation de la femme 97. Le feu	70. 偶成 (淮风月谈) 71. 谈蝙蝠 (淮风月谈) 72. “吃白相饭” (淮风月谈) 73. 我谈“堕民” (淮风月谈) 74. 沙 (南腔北调集) 75. 智识过剩 (淮风月谈) 76. 中国的奇想 (淮风月谈) 77. 踢 (淮风月谈) 78. “中国文坛的悲观” (淮风月谈) 79. 上海的少女 (南腔北调集) 80. 上海的儿童 (南腔北调集) 81. 秋夜纪游 (淮风月谈) 82. 爬和撞 (淮风月谈) 83. 小品文的危机 (南腔北调集) 84. 新秋杂识 (淮风月谈) 85. 帮闲法发隐 (淮风月谈) 86. 由聋而哑 (淮风月谈) 87. 新秋杂识 (二) (淮风月谈) 88. 打听印象 (淮风月谈) 89. 偶成 (南腔北调集) 90. 喝茶 (淮风月谈) 91. 禁用和自造 (淮风月谈) 92. 看变戏法 (淮风月谈) 93. 重三感旧 (淮风月谈) 94. 世故三昧 (南腔北调集) 95. 冲 (淮风月谈) 96. 关于妇女解放 (南腔北调集) 97. 火 (南腔北调集)			
1986	<i>Œuvres choisies (IV) (1934-1936)</i>	1934 1. Ce n'est pas la femme qui ment le plus 2. Critique des critiques 3. De l'injure 4. « Type de Beiping » et « Type de Shanghai » 5. Le Nouvel An	1934 1. 女人未必多说谎 (花边文学) 2. 批评家的批评家 (花边文学) 3. 漫骂 (花边文学) 4. “京派”与“海派” (花边文学) 5. 过年 (花边文学)	SMT	Editions en Langues étrangères	P &in

		6. Une occasion de commémorer 7. De deux ou trois choses purement chinoises 8. Réponse à <i>L'écriture internationale</i> 9. De l'adoption de formes anciennes 10. Un peu de lecture 11. Le cas de Mme Qin Lihai 12. Le manuel <i>Apprendre par l'image</i> 13. Pendu par les pieds 14. « Appropriation » 15. Les jouets 16. Amuse-gueule 17. C'est le moment ! 18. Conseils incommodes et scepticisme 19. Le vari caractère des « radicaux » 20. Le monde des cigales 21. A la mémoire de Wei Suyuan 22. Vieux comptes à régler 23. A la mémoire de Liu Bannong 24. Notes de lecture (1) 25. Notes de lecture (2) 26. A propos de photographies d'enfant 27. Ton et tradition 28. Comment trouver satisfaction dans la pauvreté 29. Que c'est bizarre ! 30. Des dieux que l'on promène et des hommes que l'on mord 31. Notes de lectures (3) 32. Remarques d'un profane sur l'écriture 33. Oublier la viande et oublier l'eau 34. Les chinois n'ont-ils plus confiance en eux-mêmes ? 35. La « face » 36. Destin 37. Napoléon et Jenner 38. Réponse au rédacteur en chef de <i>Théâtre</i>			
	6. 清明时节 (花边文学) 7. 关于中国的两三件事 (且介亭杂文) 8. 答国际文学社问 (且介亭杂文) 9. 论“旧形式的采用” (且介亭杂文) 10. 读几本书 (花边文学) 11. 论秦理斋夫人事 (花边文学) 12. 《看图识字》 (且介亭杂文) 13. 倒提 (花边文学) 14. 拿来主义 (且介亭杂文) 15. 玩具 (花边文学) 16. 零食 (花边文学) 17. 正是时候 (花边文学) 18. 难行和不信 (且介亭杂文) 19. “彻底”的底子 (花边文学) 20. 知了世界 (花边文学) 21. 忆韦素园君 (且介亭杂文) 22. 算账 (花边文学) 23. 忆刘半农君 (且介亭杂文) 24. 看书琐记 (花边文学) 25. 看书琐记 (二) (花边文学) 26. 从孩子的照相说起 (且介亭杂文) 27. 趋时和复古 (花边文学) 28. 安贫乐道法 (花边文学) 29. 奇怪 (花边文学) 30. 迎神和咬人 (花边文学) 31. 看书琐记 (三) (花边文学) 32. 门外文谈 (且介亭杂文) 33. 不知肉味和不知水味 (且介亭杂文) 34. 中国人失掉自信力了吗 (且介亭杂文) 35. 说“面子” (且介亭杂文) 36. 运命 (且介亭杂文)				

		39. Au r élateur en chef de <i>Th éâtre</i> 40. Spectres et revenants dans le monde chinois des lettres 41. Rivail it é entre écol es de lecture 42. Ah Jin 43. Le commun des hommes ne doit pas se trouver sur le chemin des gens distingu és 1935 44. Les ermites 45. De la satire 46. « Les lett és se m éprisent entre eux »(1) 47. Marchands ambulants d' hier et d' aujourd' hui 48. Confucius et la Chine d' aujourd' hui 49. Qu' est-ce que la satire ? 50. Comment est abominable 51. « Les lett és se m éprisent entre eux »(2) 52. Assistance et futilit é 53. Hommes illustres et mots c é d étres 54. « Compter sur le ciel pour se nourrir » 55. Trag édies sans impr évus, ou presque 56. « Les lett és se m éprisent entre eux »(3) 57. « Les lett és se m éprisent entre eux »(4) 58. « Les lett és se m éprisent entre eux »(5) 59. Du pinceau pour écri re et d' autres choses 60. « Les lett és se m éprisent entre eux »(6) 61. « Les lett és se m éprisent entre eux »(7) 62. A propos de Dosto èvski 63. Commentaires sans titre (7, 8, 9)	37. 拿破仑与隋那 (且介亭杂文) 38. 答《戏》周刊编者信 (且介亭杂文) 39. 寄《戏》周刊编者信 (且介亭杂文) 40. 中国文坛上的鬼魅 (且介亭杂文) 41. 读书忌 (花边文学) 42. 阿金 (且介亭杂文) 43. 论俗人应避雅人 (且介亭杂文) 1935 44. 隐士 (且介亭杂文二集) 45. 论讽刺 (且介亭杂文二集) 46. “文人相轻” (且介亭杂文二集) 47. 弄堂生意古今谈 (且介亭杂文二集) 48. 在现代中国的孔夫子 (且介亭杂文二集) 49. 什么是“讽刺”？ (且介亭杂文二集) 50. 论“人言可畏” (且介亭杂文二集) 51. 再论“文人相轻” (且介亭杂文二集) 52. 从帮忙到扯淡 (且介亭杂文二集) 53. 名人和名言 (且介亭杂文二集) 54. “靠天吃饭” (且介亭杂文二集) 55. 几乎无事的悲剧 (且介亭杂文二集) 56. 三论“文人相轻” (且介亭杂文二集)				

		1936 64. L'exposition d'art graphique soviétique 65. J'aimerais tricher 66. Prétace pour La Pagode des enfants de Bai Mang 67. Ecrit au plus profond de la nuit 68. La concession internationale en mers 69. R épouse à une lettre des trotskistes 70. R épouse à Xu Maoyong et à propos du front uni de la résistance contre le Japon 71. Note au milieu de l'été 72. C'est ça aussi, la vie 73. La mort 74. « Points de repère pour l'avenir » (3) 75. Quelques souvenirs sur Zhang Taiyan 76. De choses et d'autres en rapport avec Zhang Taiyan		57. 四论“文人相轻”（且介亭杂文二集） 58. 五论“文人相轻”（且介亭杂文二集） 59. 论毛笔之类（且介亭杂文二集） 60. 六论“文人相轻”（且介亭杂文二集） 61. 七论“文人相轻”（且介亭杂文二集） 62. 陀思妥耶夫斯基的事（且介亭杂文二集） 63. “题未定”草（七至九）（且介亭杂文二集） 1936 64. 记苏联版画展览会（且介亭杂文未编） 65. 我要骗人（且介亭杂文未编） 66. 白莽作《孩儿塔》序（且介亭杂文未编） 67. 写于深夜里（且介亭杂文未编） 68. 三月的租界（且介亭杂文未编） 69. 答托洛斯基派的信（且介亭杂文未编） 70. 答徐懋庸并关于抗日统一战线问题（且介亭杂文未编） 71. 半夏小集（且介亭杂文未编） 72. 这也是生活（且介亭杂文未编） 73. 死（且介亭杂文未编） 74. 立此存照（三）（且介亭杂文未编） 75. 关于太炎先生二三事（且介亭杂文未编） 76. 因太炎先生而想起的二三事				

1987 2 ^{éd.} 1991 3 ^{éd.} 2000	Treize r écits chinois: 1918- 1949	1. Le Journal d'un fou 2. Le Rem ète 3. La V éridique Histoire d' Ah Q	(且介亭杂文末编) 1. 狂人日记 2. 药 3. 阿 Q 正传	Martine Vallette- H énéry	Philippe Picquier	Arles	
1987	La Litt éature en dentelles	1. Avant-propos de Luxun 2. Honneurs à venir 3. Les femmes ne sont pas n écessairement les plus grands menteurs 4. Les critiques des critiques 5. L'insulte 6. L'école de Beijing et celle de Shanghai 7. Les gens du Nord et les gens du Midi 8. Mes impressions apr ès la lecture de « Guangzhou tel quel » 9. Le nouvel an 10. La destin ée 11. Grandes et petites escroqueries 12. « Interdit aux enfants » 13. Les anciens n' étaient pas du tout bienveillants 14. C étonnantes bouddhiques, chant et th éâtre 15. De la d ésaffectation pour le v êtement étranger 16. Les amis 17. La f ête des morts 18. Un nouveau souffle pour les petits essais 19. Discussion autour d'un « mod èle » de sabre 20. Nouveautés en mati ère de pseudonymes 21. Lire un peu 22. Réfléchir un coup avant d'agir 23. Je me mets à leur place 24. Pens ées imprévisibles	1. 序言 2. 未来的光荣 3. 女人未必多说谎 4. 批评家的批评家 5. 漫骂 6. “京派”与“海派” 7. 北人与南人 8. 《如此广州》读后感 9. 过年 10. 运命 11. 大小骗 12. “小童挡驾” 13. 古人并不纯厚 14. 法会和歌剧 15. 洋服的没落 16. 朋友 17. 清明时节 18. 小品文的生机 19. 刀“式”辨 20. 化名新法 21. 读几本书 22. 一思而行 23. 推己及人 24. 偶感 25. 论秦理斋夫人事 26. “.....”“□□□□□”论补 27. 谁在没落? 28. 倒提 29. 玩具 30. 零食	Groupe Luxun	Acropole	Paris	UNESCO d'œuvres repr ésentative s

		25. A propos du cas de Mme Qin Lizhai 26. Du remplissage de « ... » et « □□□ » 27. Qui est d'écadent ? 28. Pendus par les pattes 29. Jouets 30. Menus plats 31. Ce <i>sheng-ci</i> ou ce <i>sheng-là</i> 32. C'est juste le moment 33. De la retraduction 34. A nouveau de la retraduction 35. La radicalités radicaux 36. Le monde des cigales 37. Bilan 38. La connaissance de l'eau 39. Ne prendre la plaisanterie que pour ce qu'elle est (I) 40. Ne prendre la plaisanterie que pour ce qu'elle est (II) 41. Styles 42. Notes de lecture (I) 43. Notes de lecture (II) 44. Devancer son temps ou retourner à l'ancien 45. La méthode pour faire de pauvre plaisir 46. Etrange (I) 47. Etrange (II) 48. Honorer les dieux et mordre les hommes 49. Notes de lecture (III) 50. « Gros tourbillons de neige volent » 51. Les caractères chinois et la latinisation 52. On « Shakespeare » 53. Critique d'un commerçant 54. Deux souhaits pour la mi-automne 55. Les trois hontes de la salle d'examen 56. De nouveau on « Shakespeare » 57. Difficulté de la ponctuation				31. “此生或彼生” 32. 正是时候 33. 论重译 34. 再论重译 35. “彻底”的底子 36. 知了世界 37. 算账 38. 水性 39. 玩笑只当它玩笑（上） 40. 玩笑只当它玩笑（下） 41. 做文章 42. 看书琐记 43. 看书琐记（二） 44. 趋时和复古 45. 安贫乐道法 46. 奇怪 47. 奇怪（二） 48. 迎神和咬人 49. 看书琐记（三） 50. “大雪纷飞” 51. 汉字和拉丁化 52. “莎士比亚” 53. 商贾的批评 54. 中秋二愿 55. 考场三丑 56. 又是“莎士比亚” 57. 点句的难 58. 奇怪（三） 59. 略论梅兰芳及其他（上） 60. 略论梅兰芳及其他（下） 61. 骂杀与捧杀 62. 读书忌

		58. Etrange (III) 59. Un bref commentaire sur Mei Lanfang et autres 60. Un bref commentaire sur Mei Lanfang et autres (suite) 61. Tuer par l'insulte et tuer par l'éloge 62. Lecteurs incompatibles					
1989	<i>Histoire d'A Q: vénédictive biographie</i>	Histoire d'A Q : véridique biographie	阿 Q 正传	Michelle Loi	Librairie générale française	Paris	Livre de poche Biblio
1991	<i>La Grande muraille</i>	La grande muraille	长城 (华盖集)	Shirley Sharoff et Michelle Loi	Shirley Sharoff	Paris	
1993	<i>Brève histoire du roman chinois</i>	Brève histoire du roman chinois	中国小说史略	Charles Bisotto	Gallimard	Paris	Connaissance de l'Orient
1995	<i>Shanghai 1920-1940</i>	1. Pour oublier 2. Bernard Shaw à Shanghai	1. 为了忘却的纪念 (南腔北调集) 2. 萧伯纳在上海 (南腔北调集)	Emmanuelle P échenart	Bieu de Chine	Paris	
1995	<i>Cris</i>	1. Pr éface de Luxun 2. Le journal d'un fou 3. Kong Soy-mesme 4. Le rem ète 5. Demain 6. Un petit événement 7. Histoire de chevaux 8. Remous 9. Mon pays natal 10. Histoire d'A Q : véridique biographie 11. La fête du Solstice d'été 12. La lumière blanche 13. Lapins et chats 14. La comédie des canards 15. L'opéra de village	1. 自序 2. 狂人日记 3. 孔乙己 4. 药 5. 明天 6. 一件小事 7. 头发的故事 8. 风波 9. 故乡 10. 阿 Q 正传 11. 端午节 12. 白光 13. 兔和猫 14. 鸭的喜剧 15. 社戏	Michelle Loi, Jo é Bellassen, Jean Join, Feng Hanjin	Albin Michel	Paris	Les grandes traductions
1996	<i>Voilà ce que je lui ai fait</i>	1. Voilà ce que je lui ai fait 2. Des frères 3. Une famille heureuse	1. 伤逝 2. 弟兄 3. 幸福的家庭	Michelle Loi	Hachette Jeunesse	Paris	Courts toujours !
1998	<i>Tempête dans une tasse de thé</i>	Tempête dans une tasse de thé	风波 (呐喊)	SMT	Mille et une nuits	Paris	
2002	<i>La Véritable histoire de Ah Q</i>	La véritable histoire de Ah Q	阿 Q 正传	SMT	Editions en Langues	Beijing	

2003	<i>Contes anciens sur un mode nouveau</i>	1. Préface de l'auteur 2. R éparation de la vo ûte c éeste 3. La fuite dans la lune 4. Le d éuge dompt é 5. La cueillette des osmondes 6. Le forger d 'épées 7. La travers ée de la passe 8. Non à l'agression 9. Le ressuscité	1. 自序 2. 补天 3. 奔月 4. 理水 5. 采薇 6. 铸剑 7. 出关 8. 非攻 9. 起死	SMT	Éditions en Langues étrangères	Beijing	
2003	<i>Errances</i>	1. Le sacrifice du Nouvel An 2. Au cabaret 3. Une famille heureuse 4. La savonnette 5. Le misanthrope 6. Regret du passé 7. Le divorce	1. 祝福 2. 在酒楼上 3. 幸福的家庭 4. 肥皂 5. 孤独者 6. 伤逝 7. 离婚	SMT	Éditions en Langues étrangères	Beijing	
2004	<i>Errances</i>	1. Le sacrifice du Nouvel an 2. Dans la taverne 3. Une famille heureuse 4. La savonnette 5. La lampe éternellement allum ée 6. L'instruction du peuple 7. Le professeur Gao 8. Le Misanthrope 9. Remords et douleur 10. Des fr ères 11. Le divorce	1. 祝福 2. 在酒楼上 3. 幸福的家庭 4. 肥皂 5. 长明灯 6. 示众 7. 高老夫子 8. 孤独者 9. 伤逝 10. 弟兄 11. 离婚	Jacques Meunier	Éditions You-Feng	Paris	
2004	<i>Errances, suivi de Les chemins divergents de la litt éature et du pouvoir politique</i>	1. Vœux de bonheur 2. Dans une taverne 3. Un m énage heureux 4. Le savon 5. La lampe éternelle 6. L'exposition à la foule 7. Ma fr ère Gao 8. Le solitaire 9. Regrets	1. 祝福 2. 在酒楼上 3. 幸福的家庭 4. 肥皂 5. 长明灯 6. 示众 7. 高老夫子 8. 孤独者	Sebastian Veg	Éditions Rue d'Ulm	Paris	Versions françaises

		10. Les deux frères 11. Le divorce	9. 伤逝 10. 弟兄 11. 离婚				
2004	<i>Cri d'appel</i>	1. Pr-éface à <i>Cri d'appel</i> 2. Le journal d'un fou 3. Kong Yiji 4. Le rem-ède 5. Demain 6. Un petit incident 7. Temp-ête dans une tasse de th-é 8. Mon village natal 9. Le th-éâtre des dieux	1. 呐喊自序 2. 狂人日记 3. 孔乙己 4. 药 5. 明天 6. 一件小事 7. 风波 8. 故乡 9. 社戏	SMT	Editions en Langues étrang-ères	Beijing	
2004	<i>Fleurs du matin cueillies le soir</i>	1. Ah Chang et le Livre des monts et des mers 2. La foire aux Cinq Dieux cruels 3. Wu Chang ou La-vie-est-passag-ère 4. De cent plantes et de trois senteurs 5. La maladie de mon p-ère 6. Monsieur Fujino 7. Fan Ainong	1. 阿长和《山海经》 2. 五猖会 3. 无常 4. 从百草园到三味书屋 5. 父亲的病 6. 藤野先生 7. 范爱农	SMT	Editions en Langues étrang-ères	Beijing	
2004	<i>Les Herbes sauvages</i>	1. Nuit d'automne 2. Les adieux de l'ombre 3. Les mendiants 4. Vengeance (II) 5. Espoir 6. Neige 7. Le cerf-volant 8. Un joli r-écit 9. Le passant 10. Le feu mort 11. La r-éplique du chien 12. Le bel enfer perdu 13. L'art de donner son avis 14. Apr-ès ma mort 15. Ce combattant-là 16. Le sage, l'idiot et l'esclave 17. La feuille fl-étrie 18. Au milieu des taches de sang p-âi 19. L'éveil	1. 秋夜 2. 影的告别 3. 求乞者 4. 复仇 (二) 5. 希望 6. 雪 7. 风筝 8. 好的故事 9. 过客 10. 死火 11. 狗的驳诘 12. 失掉的好地狹 13. 立论 14. 死后 15. 这样的战士 16. 聪明人和傻子和奴才 17. 腊叶	SMT	Editions en Langues étrang-ères	Beijing	

			18. 淡淡的血痕中 19. 一觉				
2010	<i>Cris</i>	1. Préface de l'auteur 2. Journal d'un fou 3. Kong Yi Ji 4. Le médicament 5. Demain 6. Une petite affaire 7. Une histoire de cheveux 8. Troubles 9. Terre natale 10. L'édifiante histoire d'a-Q 11. La fête des Bateaux-dragons 12. La lumière blanche 13. Les lapins et le chat 14. La comédie des canards 15. L'opéra de village	1. 自序 2. 狂人日记 3. 孔乙己 4. 药 5. 明天 6. 一件小事 7. 头发的故事 8. 风波 9. 故乡 10. 阿 Q 正传 11. 端午节 12. 白光 13. 兔和猫 14. 鸭的喜剧 15. 社戏	Sebastian Veg	Editions Rue d'Ulm	Paris	Versions françaises
2010	<i>La Véritable histoire d'Ah Q</i>	La véritable histoire d'Ah Q	阿 Q 正传	Michelle Loi, Jean-Michel Charpentier	Editions Elytis	Bordeaux	
2010	<i>Ecrits de fausse liberté</i>	1. Préface 2. Spectateurs de combats 3. Plaidoyer pour la fuite 4. Respecter la réalité 5. Bienfaits et méfaits de l'électricité 6. Trois vœux pour l'aviation, salut de la nation 7. Deux manières d'être incohérent 8. Jurer 9. Raisons stratégiques 10. Eloge de Shaw 11. Prière pour temps de guerre 12. De la raillerie à l'humour 13. De l'humour au sérieux 14. Propos poétiques dans l'esprit de la Voie royale 15. R habilitation 16. La liberté édu « qu »	1. 前记 2. 观斗 3. 逃的辩护 4. 崇实 5. 电的利弊 6. 航空救国三愿 7. 不通两种 8. 赌咒 9. 战略关系 10. 颂萧 11. 对于战争的祈祷 12. 从讽刺到幽默 13. 从幽默到正经 14. 王道诗话 15. 伸冤 16. 曲的解放	Jacques Meunier	Editions en Langues étrangères	Beijing	Classiques chinoises

		17. Beaucoup à rabattre des textes 18. Faire front 19. « Quand paraîtra la lumière... » 20. Une littérature pour arrêter les pleurs 21. « Arguties » 22. Le moyen infailible de vendre son âme 23. Des hommes de lettres sans lettres 24. Le pays le plus artistique 25. Histoire contemporaine 26. Images inversées 27. Divergence d'opinion sur « Tu es par méprise » 28. La ceinture de sauvetage du peuple chinois 29. Intérieur et extérieur 30. Elucider parfaitement les choses 31. « Dresser les barbares contre les barbares » 32. Limites de la liberté de parole 33. Surdoués au jardin des délices 34. Textes et sujets 35. Un nouveau remède 36. « Un mois éprouvant » 37. Des tanks irresponsables 38. Oppression rationnelle 39. Monarchisation 40. Au ciel et sur la terre 41. Réserves 42. Toujours à propos de réserves 43. Rétuter le « de nom mais pas de fait » 44. Rester à la surface des choses 45. Postface	17. 文学上的折扣 18. 迎头经 19. “光明所到……” 20. 止哭文学 21. “人话” 22. 出卖灵魂的秘诀 23. 文人无文 24. 最艺术的国家 25. 现代史 26. 推背图 27. 《杀错了人》异议 28. 中国人的生命圈 29. 内外 30. 透底 31. “以夷制夷” 32. 言论自由的界限 33. 大观园的人才 34. 文章与题目 35. 新药 36. “多难之月” 37. 不负责任的坦克车 38. 从盛宣怀说道有理的压迫 39. 王化 40. 天上地下 41. 保留 42. 再谈保留 43. “有名无实”的反驳 44. 不求甚解 45. 后记				
2014	<i>Histoires anciennes, revisitées : 8 nouvelles fantastiques &</i>	1. Introduction de l'auteur 2. Régarder les ciels 3. La fuite dans la lune 4. Dompter les flots 5. En cueillant les osmondes	1. 自序 2. 补天 3. 奔月 4. 理水 5. 采薇	Alexis Brossollet	Non-agir	Paris	

	satiriques	6. En forgeant les épées 7. Franchir les passes 8. Anti-guerre 9. Réveiller les morts	6. 铸剑 7. 出关 8. 非攻 9. 起死			
2014	R éveiller les morts	R éveiller les morts	起死	Alexis Brossollet	Non-agir	Paris
2014	Toujours sous le dais fleuri	1. En guise de préface 2. Se mêler des affaires d'autrui. Donner dans les questions culturelles. Couleur de cendre. 3. Des nouvelles intéressantes 4. Les Trois âges du monde enseignant 5. Les livres classiques et la langue parlée 6. Métaphore 7. Ceci n'est pas une lettre 8. Je ne puis pas encore m'arrêter 9. Rétlexions au départ des esprits du foyer 10. A propos de l'empereur 11. Rosiers sans rose 12. Rosiers sans rose (2) 13. « Terre de mort » 14. Tragique et ridicule 15. A la mémoire de Mademoiselle Liu Hezhen 16. Vains propos 17. Vous avez dit ? « Répression des Rouges » ! 18. Rosiers sans rose (3) 19. Nouveaux rosiers 20. Encore une fois 21. A Bannong, pour son travail sur Rétences littéraires 22. Journal express 23. Annexe à mon Journal express 24. Journal express (2) 25. A propos du versement des appointements 26. Discours consigné par écrit	1. 小引 2. 杂论管闲事。做学问。灰色等 3. 有趣的消息 4. 学界的三魂 5. 古书与白话 6. 一点比喻 7. 不是信 8. 我还不能“带住” 9. 送灶日漫笔 10. 谈皇帝 11. 无花的蔷薇 12. 无花的蔷薇之二 13. “死地” 14. 可惨与可笑 15. 纪念刘和珍君 16. 空谈 17. 如此“讨赤” 18. 无花的蔷薇之三 19. 新的蔷薇 20. 再来一次 21. 为半农题记《何典》后，作 22. 马上日记 23. 马上支日记 24. 马上日记之二 25. 记“发薪” 26. 记谈话 27. 上海通信 28. 后记 29. 华盖集续编的续编 30. 厦门通信（一）	Jacques Meunier Liu Fang	Editions You-Feng	Paris

		27. Lettre de Shanghai 28. Postface 29. Encore et toujours sous le dais fleuri 30. Lettre de Xiamen 31. Lettre de Xiamen (2) 32. Gen èse de « Histoire d'AQ, vétéridique biographie » 33. A propos de « P dérinage de Sanzang » 34. Déclaration du supposé « Pionnier du monde philosophique, Luxun » 35. Lettre de Xiamen (3) 36. Lettre écrite en mer	31. 厦門通信 (二) 32. 《阿Q正傳》的成因 33. 關於《三藏取經記》等 34. 所謂“思想界先驅者”魯迅啟事 35. 厦門通信 (三) 36. 海上通信				
2015	<i>Nouvelles et poèmes en prose</i>	1. Préface àmes <i>Œuvres choisies</i> Cris 2. Préface de l'auteur 3. Journal d'un fou 4. Kong Yi Ji 5. Le m édiquement 6. Demain 7. Une petite affaire 8. Une histoire de cheveux 9. Troubles 10. Terre natale 11. L'édifiante histoire d'a-Q 12. La fête des Bateaux-dragons 13. La lumière blanche 14. Les lapins et le chat 15. La comédie des canards 16. L'opéra de village Errances 1. Vœux de bonheur 2. Dans une taverne 3. Un ménage heureux 4. Le savon 5. La lampe éternelle 6. L'exposition à la foule 7. Ma frè Gao 8. Le solitaire 9. Regrets	1. 《自選集》自序 吶喊 2. 自序 3. 狂人日記 4. 孔乙己 5. 藥 6. 明天 7. 一件小事 8. 头发的故事 9. 风波 10. 故乡 11. 阿Q正傳 12. 端午節 13. 白光 14. 兔和猫 15. 鴨的喜劇 16. 社戲 彷徨 1. 祝福 2. 在酒樓上 3. 幸福的家庭 4. 肥皂 5. 長明燈 6. 示眾	Sebastian Veg	Éditions Rue d'Ulm	Paris	Versions françaises

		10. Les deux frères 11. Le divorce Mauvaises herbes 1. Préface à l'édition anglaise 2. D'élégance 3. Nuit d'automne 4. Les adieux de l'ombre 5. Les mendiants 6. Mon chagrin d'amour 7. Revanche 8. Revanche II 9. L'espoir 10. Neige 11. Les cerfs-volants 12. Une belle histoire 13. Le passant 14. Le feu mort 15. La r'pique du chien 16. Le bon enter perdu 17. Inscription tombale 18. Tremblements avant la d'chéance 19. Présenter une opinion 20. Après la mort 21. Un combattant comme ça 22. L'homme intelligent, le sot et l'esclave 23. Une feuille préservée 24. Parmi les traces de sang pâle 25. Après l'éveil	7. 高老夫子 8. 孤独者 9. 伤逝 10. 弟兄 11. 离婚 野草 1. 《野草》英文本序 2. 题辞 3. 秋夜 4. 影的告别 5. 求乞者 6. 我的失恋 7. 复仇 8. 复仇（其二） 9. 希望 10. 雪 11. 风筝 12. 好的故事 13. 过客 14. 死火 15. 狗的驳诘 16. 失掉的好地狱 17. 墓碣文 18. 颓败线的颤动 19. 立论 20. 死后 21. 这样的战士 22. 聪明人和奴才 23. 腊叶 24. 淡淡的血痕中 25. 一觉				
2015	<i>La vérité histoire d'Ah Q</i>	<i>La vérité histoire d'Ah Q</i>	阿 Q 正传	Alexis Brossollet	Éditions Non-agir	Paris	

Annexe II Tableau récapitulatif des œuvres de Lu Xun traduites en français : périodiques

Année	Titre de traduction	Titre en chinois	Traducteur	Nom de périodique	N° de périodique	Lieu d'édition
1926	La vie de Ah Qui	阿 Q 正传	Kin Yn Yu	<i>Europe</i>	41, 42	Paris
1932	Le thêâtre de la campagne	社戏	Tchang Tien-ya	<i>La Politique de Pkin</i>	Vol. 19, n°13	Pkin
1932	Monsieur K'ung	孔乙己	Tchang Tien-ya	<i>La Politique de Pkin</i>	Vol. 19, n°14	Pkin
1932	Demain	明天	Tchang Tien-ya	<i>La Politique de Pkin</i>	Vol. 19, n°15	Pkin
1932	Un ménage heureux	幸福的家庭	Tchang Tien-ya	<i>La Politique de Pkin</i>	Vol. 19, n°16	Pkin
1932	Sur la place	示众	Tchang Tien-ya	<i>La Politique de Pkin</i>	Vol. 19, n°17	Pkin
1932	La prière du Bonheur	祝福	Tchang Tien-ya	<i>La Politique de Pkin</i>	Vol. 19, n°18	Pkin
1932	Mon pays natal	故乡	Tchang Tien-ya	<i>La Politique de Pkin</i>	Vol. 19, n°19	Pkin
1932	Le drame des canetons	鸭的喜剧	Tchang Tien-ya	<i>La Politique de Pkin</i>	Vol. 19, n°20	Pkin
1934	Le savon	肥皂	Hsu Sung-nien	<i>Le Journal de Shanghai</i>	21/01/1934	Shanghai
1936	K'ong Yi-Ki	孔乙己	Hsu Sung-nien	<i>La Politique de Pkin</i>	24/10/1936	Pkin
1948	1. D'édicace 2. Espoir 3. Certs-volants 4. Plaidoyer d'un chien 5. L'esclave, le sage et le sot	1. 题辞 2. 希望 3. 风筝 4. 狗的驳诘 5. 聪明人傻子和奴才	P. et J. Li Tchoua	<i>Rythme du monde : perspectives missionnaires</i>	3	Paris
1953	Une histoire de nattes	头发的故事	Jacques Seigner	<i>France-Asie : revue mensuelle de culture et de synthèse franco-asiatique</i>	Décembre 1953	Saigon France-Asie
1955	Remède	药	Ying Sen	<i>Europe</i>	n°116-117 Août-Septembre	Paris
1956	1. L'appel aux armes 2. Le sacrifice du jour de l'an 3. Kung-l-chi 4. Dans la taverne	1. 呐喊自序 2. 祝福 3. 孔乙己 4. 在酒楼上	SMT	<i>Les Temps modernes</i>	n°127-128 Septembre-Octobre 1956	Paris
1960	Le remède	药	SMT	<i>Cahiers Franco-chinois</i>	décembre	Paris
1961	1. Le village de mes ancêtres 2. Tempête dans une tasse de thé	1. 故乡 2. 风波	SMT	<i>Cahiers Franco-chinois</i>	décembre	Paris

1964	1. Le village de mes ancêtres 2. Le sacrifice du Nouvel an 3. Le Misanthrope 4. Regret du passé 5. Préface pour le recueil Cri d'appel 6. Du Jardin des cent plantes au Cabinet des trois aspirations 7. Nuit d'automne 8. Le cerf volant 9. La belle histoire 10. Le feu mort 11. Le passant	1. 故乡 2. 祝福 3. 孤独者 4. 伤逝 5. 呐喊自序 6. 从百草园到三味书屋 7. 秋夜 8. 风筝 9. 好的故事 10. 死火 11. 过客	Pan Ying-cheng: du 1 au 4 Régis Bergeron: du 5 au 11	<i>Littérature chinoise</i>	2	Beijing
1967	1. De quelques idées fixes sous la lampe 2. De la suspension du fair-play 3. Réflexions sur la Ligue des écrivains de gauche 4. « Troisième catégorie » 5. Réponse à une lettre des trotskistes 6. La mort	1. 灯下漫笔 2. 论“费厄泼赖”应当缓行 3. 对于左翼作家联盟的意见 4. 论“第三种人” 5. 答托洛斯基派的信 6. 死	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	1	Beijing
1967	1. C'est arrivé 2. Le Saint et le Militaire	1. “来了” 2. 圣武	Michelle Loi	<i>Europe</i>	Sept.-oct.	Paris
1972	1. Pour oublier 2. Opinion sur la Ligue des écrivains de gauche	1. 为了忘却的纪念 2. 对于左翼作家联盟的意见	Françoise Paron	<i>Tel Quel</i>	48/49	Paris
1972	1. La révolution (Chapitre VII de <i>La Véritable histoire de A Q</i>) 2. Il faut cesser d'être « fair-play »	1. 革命 (阿 Q 正传第七章) 2. 论“费厄泼赖”应当缓行	Michelle Loi	<i>Le Monde</i>	6, oct.	Paris
1972	1. La littérature et la transpiration 2. La littérature et la révolution 3. La littérature révolutionnaire du	1. 文学和出汗 2. 文艺和革命 3. 中国无产阶级革命文	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	4	Beijing

	prolétariat chinois et le sang des pionniers 4. « Troisième catégorie » 5. Notes de lecture (2)	学和前驱的血 4. 论“第三种人” 5. 看书琐记 (二)				
1973	1. Variétés 2. Petites variétés 3. La littérature révolutionnaire 4. Aperçu sur la littérature nouvelle d'aujourd'hui 5. De la traduction « raide » et du caractère de classe de la littérature 6. Aperçu sur l'art et la littérature à Shanghai	1. 杂感 2. 小杂感 3. 革命文学 4. 现今的新文学的概观 5. “硬译”与“文学的阶级性” 6. 上海文艺之一瞥	Michelle Loi	<i>Tel Quel</i>	53	Paris
1973	Le divorce	离婚	Michelle Loi	<i>Chine 73</i>	4	Paris
1973	1. Préface à <i>Cri d'appel</i> 2. Préface à <i>Oisiveté triple</i> 3. Préface à <i>Loyauté double</i> 4. Préface à <i>Essais écrits dans mon studio « mi-concession »</i>	1. 呐喊自序 2. 三闲集序言 3. 二心集序言 4. 且介亭杂文序言	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	3	Beijing
1974	1. Regret du passé 2. Que se passe-t-il après le départ de Nora ? 3. De l'émancipation de la femme	1. 伤逝 2. 娜拉走后怎样 3. 论妇女解放	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	1	Beijing
1974	1. Le journal d'un fou 2. Confucius dans la Chine moderne	1. 狂人日记 2. 现在中国的孔夫子	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	2	Beijing
1974	Bavardage d'un profane sur l'écriture	门外文谈	Michelle Loi	<i>Tel Quel</i>	60	Paris
1975	Bavardage d'un profane sur l'écriture (fin)	门外文谈 (完)	Michelle Loi	<i>Tel Quel</i>	61	Paris
1975	1. Tempête dans une tasse de thé 2. La lumière blanche	1. 风波 2. 白光	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	2	Beijing
1976	1. Avant la naissance des géologies 2. Des avortons et de l'extinction de la race humaine (12 20) 3. Brève présentation pour une	1. 未有天才之前 2. 流产与断种 3. 一八艺社习作展览会小引	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	8	Beijing

	exposition des œuvres de la Société d'art <i>L'an dix-huit (1931 5 22)</i>				
1977	Les concessions de mars	三月的租界	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	1 Beijing
1977	1. Réponse à une lettre des trotskystes 2. Réponse à Siu Mao-yong à propos du front uni anti-japonais	1. 答托洛斯基派的信 2. 答徐懋庸并关于抗日统一战线问题	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	3 Beijing
1977	La véritable histoire de Ah Q (roman)	阿 Q 正传	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	n°5-n°6 Beijing
1977	La littérature de l'époque révolutionnaire	革命时代的文学	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	N°9 Beijing
1977	A la mémoire de Wei Sou-yuan	忆韦素园君	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	N°12 Beijing
1978	1. L'art du clown n°2 2. Le secret d'être un bouffon	1. 小丑艺术 2. 帮闲法发隐	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	n°2 Beijing
1978	Le théâtre des dieux	社戏	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	5 Beijing
1978	1. Préface au Recueil de gravures sur bois par des artistes amateurs 2. Lettre à Li Houa 3. Lettre à Lai Chao-ki	1. 《木刻纪程》小引 2. 致李桦 3. 致赖少其	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	8 Beijing
1978	1. Sur ma photo 2. A M. O. E. qui retourne dans son pays en emportant ses orchidées 3. Sans titre 4. Epigramme sur moi-même 5. Au peintre (1933 1 26)	1. 自题小像 2. 送 O. E. 君携兰归国 3. 无题 4. 自嘲 5. 赠郭其山	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	11 Beijing
1979	1. Postface pour « La Tombe » 2. A propos des nouvelles (échanges de lettres) 3. Notes en cours de lecture	1. 坟后记 2. 关于小说题材的通信 3. 看书琐记	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	4 Beijing
1979	1. Kong Yiji 2. Dans un estaminet	1. 孔乙己 2. 在酒楼上	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	9 Beijing
1981	Poème sans titre	无题	Tcheou Kien Ping	<i>Rencontre avec la Chine populaire</i>	21 Marseille
1981	Soliloques	自言自语	SMT	<i>Littérature chinoise</i>	1 Beijing

Annexe III Entretiens et enquêtes

1. Enquête par questionnaire avec Joël Bellassen, membre du Groupe Luxun et traducteur des textes de Lu Xun

Date : 03/02/2014

Le début de votre parcours universitaire est ainsi présenté sur Wikipédia : « Diplômé de philosophie et de chinois à l'Université Paris VIII-Vincennes, il part en Chine de 1973 à 1975 pour poursuivre des études de chinois et de philosophie à l'Institut des langues de Pékin et à l'Université de Pékin. Au retour, il s'engage dans la construction de la discipline de l'enseignement du chinois ».

Guo Yanna (ci-après Guo) : Vos deux années de séjour à Beijing, en pleine Révolution culturelle chinoise, s'inscrivaient-elles dans le cadre d'une convention universitaire officielle ?

Joël Bellassen (ci-après Bellassen) : Bien sûr, il s'agissait du rétablissement des échanges culturels entre la Chine et les pays avec lesquels elle entretenait des relations diplomatiques. Nous avons donc été envoyés par le Ministère des affaires étrangères. Dans le même temps, des étudiants chinois sont venus en France.

Guo : Vous avez publié dans la revue *La Nouvelle Chine* (n° 18, mai 1975), un article intitulé « Le mouvement Pilin pikong au village », à cette époque, étiez-vous intéressé ou engagé dans les mouvements idéologiques chinois ?

Bellassen : « Chinois » non, j'étais politisé, comme la plupart des étudiants français au sortir de Mai 68, et sympathisant de la mouvance « pro-chinoise », mais je n'appartenais à aucun mouvement de façon organisée. Je précise que le résultat de mes recherches actuelles me conduisent à affirmer que les études de chinois n'étaient pas le fait d'étudiants très politisés, ...au contraire, et ce contrairement à une idée répandue. Les étudiants de chinois étaient même relativement moins politisés que les étudiants de lettres, sociologie, économie, ...

Guo : Quand avez-vous fait connaissance des œuvres de Lu Xun ? Pendant vos études de chinois à l'Université Paris VIII ? Ou durant votre séjour en Chine ? (Sachant que Lu Xun était « alors le seul bon auteur qu'on avait le droit d'étudier en Chine¹ »).

Bellassen : Un peu pendant mes études, et surtout au retour de Chine en commençant à intégrer le groupe de recherche de Michelle Loi.

Le point de vue de François Jullien n'est pas conforme à la réalité : Il y avait d'autres auteurs que l'on pouvait lire et étudier, ne serait-ce que les grands classiques « Le Rêve dans le Pavillon rouge », « le Roman au bord de l'eau », « Les Trois Royaumes », et parmi les auteurs contemporains, Haoran, Zhao Shuli, Mao Dun par exemple.

En 1977, à l'initiative de Robert Ruhlmann et de Michelle Loi, est fondé le « Groupe de traduction et d'étude de l'œuvre de Luxun » (Groupe Luxun), relevant de l'Université de Paris VIII. Dans un rapport intitulé « Etude et édition scientifique d'un corpus en

¹ La citation est de François Jullien, traducteur de deux recueils de Lu Xun, qui a passé également deux ans en Chine (1975-1977) et qui, d'ailleurs, a consacré plusieurs études à cet écrivain, dont sa thèse de troisième cycle.

langue française des œuvres complètes de Luxun (1881-1936) », Michelle Loi livre quelques informations concernant ce groupe : « L'équipe Luxun, du Centre de recherche de Paris VIII, sous ma direction, composée essentiellement de jeunes chercheurs, docteurs de troisième cycle ou d'université (nouveau régime), d'enseignants et de stagiaires chinois (ou coréens) en cours d'études à titre personnel. Y participent aussi en fonction de leur niveau de français et de chinois ceux de mes étudiants de D. E. A (en littérature générale à Paris IV et Paris VIII, en études chinoise[s] à Paris VII et Paris VIII) qui choisissent l'œuvre de Luxun pour domaine d'études¹ ». Elle fournit aussi une liste des membres du Groupe Luxun :

Université de Paris VIII-groupe «Luxun » (Michelle Loi) (édition, traduction et présentation de l'œuvre de Luxun)
Professeurs et chercheurs A : Michelle Loi ; M. Coyaud ; R. Ruhlmann
Enseignants de rang B : Li Tche-houa ; P. Bourgeois ; J. Bellassen
Etudiants de 3 ^e cycle : Ch. Séguy ; R. Beghdali ; Yam Tcheng ; J. Zerling ; Joo Yongja (Corée) ; P. Sam Gines (Université de Grenade)
Membres divers en dehors des précédents : une vingtaine. ²

Guo : Dans quelles circonstances êtes-vous entré dans le « Groupe Luxun » ?

Bellassen : Naturellement ; j'étais étudiant de Paris 8 de retour de Chine, et avais une petite charge de cours à Paris 8.

Guo : Vous avez contribué aux traductions des *Cris* et de *La Tombe*³. Comment s'organise l'activité de traduction au sein du « Groupe Luxun » ? Y a-t-il une collaboration entre les membres du groupe ? Est-ce que des critères « uniformes » sont imposés sur les traductions ? Ou chacun traduit-il sa part selon ses propres critères ? Avez-vous adopté différentes stratégies au sujet de la traduction de la nouvelle des *Cris* et des essais de *La Tombe* de Lu Xun ? Quelles sont les éventuelles difficultés que vous avez rencontrées durant la traduction ?

Bellassen : La langue de Luxun est difficile, notamment dans les *zawen*. Les allusions notamment. Sur les questions de traduction, je ne crois pas qu'il y ait eu d'harmonisation particulière. Je ne sais si vous avez pu joindre Chantal Seguy, mais elle serait plus à même de répondre, ma position ayant été plus marginale que la sienne.

Guo : Avec Yann Legargeant, vous avez aussi réalisé en 1988 une adaptation théâtrale de la nouvelle « Kong Soimesme ». Comment cette idée vous est-elle venue ?

Bellassen : J'aimais beaucoup les nouvelles de Luxun (c'est de fait ce que je préférerais dans son œuvre, et, professeur de chinois dans le secondaire, j'ai enseigné aux élèves de Terminale quelques extraits de Kong Yiji en bande dessinée. Yann Legargeant était un de mes élèves, qui par la suite est devenu réalisateur, et nous avons eu l'idée d'en faire une petite œuvre cinématographique (et non théâtrale), qui a obtenu un prix dans un petit festival en France.

¹ Michelle Loi, « Etude et édition scientifique d'un corpus en langue française des œuvres complètes de Luxun (1881-1936) », 1985, rapport trouvé dans le Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque municipale de Lyon.

² Michelle Loi semble mentionner les quelques « membres divers » dans une autre liste : Maryse Bauzin, Irène Chow, François Jullien, Gilles Ouvrard, Mme Peh, Shuh Wai-ching, M. Blank Liu, Mme Hussenet, M. Louis Boissier, Jacqueline Desperrois.

³ *Cris* : « Kong Soy-esme » ; *La Tombe* : « Avant-propos », « Qu'est-il advenu de Nora après son départ » (avec Janine Zerling), « Sous la lampe, au fil de la plume », « A propos de "D'sa mère" » (avec Marie-Thérèse Sicard).

Michelle Loi, dans un autre rapport daté de 1987, évoque le projet du groupe : *Le groupe d'étude et de traduction de l'œuvre de Luxun du Centre de recherches de l'Université de Paris VIII a entrepris depuis une dizaine années de faire connaître aux Français et aux francophones le plus prestigieux des écrivains chinois modernes, le plus aimé et le plus considéré dans son pays, principalement en constituant peu à peu un « corpus » en langue française des Œuvres complètes de Lu Xun, parallèlement en publiant des anthologies, des essais et des articles qui le fassent connaître au grand public (dont deux au cours de ces derniers mois : Poèmes aux éditions Arfuyen et La vie et la mort injuste des femmes au Mercure de France), en entretenant avec les chercheurs chinois de l'œuvre de Luxun et les spécialistes chinois de langue et de littérature française qui se sont joints à nous pour hâter la réalisation de notre but, des rapports de travail soutenus concernant divers projets, soit, outre la réalisation des Œuvres complètes en français, et la rédaction de la pièce dramatique La vérité historique d'A Q, la traduction d'une Biographie de Luxun, la participation en Europe ou en Chine à toute manifestation organisée autour de l'œuvre et la vie de Luxun ou offrant l'occasion de les faire connaître (colloques, expositions, conférences, etc¹).*

Guo : Une convention de coopération est signée en 1984 entre le « Groupe Luxun » et le « Groupe de traduction de l'œuvre de Luxun » fondé au sein du département des langues et des littératures étrangères de l'Université de Fudan. A votre connaissance, existe-il une forme de traduction en collaboration, en couple chinois-français ?

Bellassen : Un moment fort de collaboration fut la mission que l'on a effectué en 1980 ou 1981 à Pékin, pour des entretiens sur nos traductions, avec des spécialistes tels les professeurs Wang Yao, Li Helin. Pour le reste, il conviendrait de poser ces questions à Chantal Seguy, dont Luxun est resté le domaine de façon continue, contrairement à moi qui me suis orienté vers la didactique du chinois à partir de 1983 environ.

Guo : Un accord est signé en 1985 entre les Editions chinoises des œuvres de Lu Xun (Editions de la Littérature du Peuple) et le « Groupe Luxun » pour traduire les *Œuvres complètes* de l'écrivain. Certes, le projet n'a pas abouti avant que le groupe disparaisse, mais de nombreux manuscrits de traduction ont été retrouvés dans les Archives Michelle Loi, certains sont même prêts à être publiés, mais n'ont pas encore d'éditeur. Êtes-vous au courant de cette situation ? De manière « silencieuse », le « Groupe Luxun » s'est dissout, ses membres se sont dispersés, cela a-t-il un lien avec la perte d'influence du Maoïsme en France ?

Bellassen : Cela n'a aucun lien avec la perte d'influence du Maoïsme. Que Michelle Loi et bon nombre de participants à ce groupe aient eu une « sensibilité de gauche, voire d'extrême-gauche » est indéniable, mais c'était le cas général de bon nombre d'intellectuels quels que soient les domaines. Lier le Maoïsme (au sens strict) à ces recherches sur Luxun n'a pas de sens. Michelle Loi n'a à ma connaissance pas été une « militante » organisée, pas plus que Chantal Seguy ou moi-même. Il y a à cet égard, comme indiqué plus haut, une « illusion d'optique » quant à réduire les études chinoises de l'époque à une motivation politique. Au contraire, les maoïstes organisés... n'apprenaient nullement le chinois et trouvaient même cela étrange...

¹ Michelle Loi, « Université de Paris VIII. Groupe d'étude et de traduction de l'œuvre de Luxun (1881-1936) », 1987, rapport retrouvé dans le Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque Municipale de Lyon.

2. Enquête par courrier électronique¹ avec Alexis Brossollet, traducteur de *Histoires anciennes, revisitées*

Date : 12/09/2014

Guo : Bonjour Monsieur, j'ai découvert, il y a peu de temps, une nouvelle traduction des récits historiques de l'écrivain, signée par vous-même. Dans le cadre de l'étude critique des traductions, je me permets m'adresser à vous pour vous poser quelques questions pour mieux rédiger le passage concernant votre travail si cela ne vous contrarie pas.

Alexis Brossollet (ci-après Brossollet) : Bonjour, merci beaucoup pour vos questions qui ne me contraignent pas du tout. Et surtout merci pour avoir acheté *Histoires anciennes, revisitées* ! Je vais répondre à vos questions une par une.

Guo : Sur votre page LinkedIn est écrit que vous êtes officier de marine de 1987 à 2014, travaillez-vous toujours dans la marine nationale ?

Brossollet : J'ai quitté la Marine nationale au début de l'année 2014, avec le grade de capitaine de vaisseau (海军上校), pour fonder ma maison d'édition (les Éditions du non-agir 无为出版社). Mais je pratiquais la traduction depuis quelques années, en amateur.

Guo : Depuis quand vous intéressez-vous à la langue et la civilisation chinoises ? Pourquoi apprenez-vous le chinois de 1998 à 2001 aux Langues'O ?

Brossollet : Je m'intéresse à la langue et à la culture chinoise depuis très longtemps. J'ai vécu à Hong Kong de 1969 à 1972 quand j'étais bébé, mais je n'ai pas beaucoup de souvenirs évidemment ; en revanche je me souviens très bien d'un autre séjour à Pékin avec mes parents, de 1976 à 1982, qui m'a beaucoup marqué et qui m'a donné envie de refaire du chinois quand je suis devenu adulte.

C'est pour cette raison que je me suis porté candidat en 1997, quand la Marine nationale a lancé un appel au volontariat. Peut-être ne savez-vous pas que les armées forment régulièrement des officiers en langue chinoise, pour pouvoir occuper certains postes au ministère de la défense, dans les états-majors, et dans les ambassades. De même, le ministère de la défense chinois a beaucoup d'officiers qui apprennent le français, l'anglais, etc. ...

Donc ces années d'étude (1998-2000) ont été dans le cadre de la « formation continue » payée par la Marine. En revanche, j'ai fait la troisième année (2000-2001), pendant laquelle j'ai passé ma licence, en cours du soir, par moi-même.

Guo : Puisque vous êtes resté à Beijing pendant 3 ans (de 2002 à 2005) en tant qu'attaché naval, avez-vous pris du temps pour parcourir la ville de Beijing et mieux connaître la Chine ? (je suis vraiment désolée, mais je n'ai aucune idée sur le travail d'un attaché naval, avez-vous peut-être surveillé les navires de guerre en Chine ?)

Brossollet : J'ai effectivement passé trois ans à Pékin comme attaché naval de 2002 à 2005. Le travail de l'attaché naval (海军武官) dans une ambassade est surtout de mettre en œuvre les relations officielles entre les marines : organisations des escales de bateaux

¹ Nous réorganisons les échanges par courrier électronique sous forme « question-réponse »

de guerre français en Chine, visites de délégations officielles dans les deux sens, échanges d'informations, élaboration du plan de coopération, accompagnement des stagiaires, etc. Dans le cadre de ce travail, j'ai beaucoup voyagé en Chine (Pékin, Shanghai, Qingdao (je connaissais bien l'Université Océanique de Chine où vous avez fait vos études), Canton, Zhanjiang, Nankin, Wuhan, Xi'an, Ningbo, Xuzhou, Xiamen, Dalian etc).

Mais j'ai également beaucoup voyagé en Chine comme touriste, tout seul et avec ma famille, pendant ces trois années mais aussi en 2005-2006, où je suis resté en Chine en congé sabbatique pour perfectionner mon chinois (c'est d'ailleurs à ce moment que j'ai commencé la traduction littéraire). Parlant le chinois et ayant du temps, je suis allé dans plusieurs endroits très intéressants d'un point de vue culturel, mais où les étrangers n'allaient jamais (à l'époque)... Mais je regrette surtout de n'être jamais allé dans le Sichuan.

A Pékin et dans les alentours, bien sûr, nous nous sommes beaucoup promenés, à pied, en vélo et en voiture.

Guo : Vous êtes fondateur des éditions du non-agir et traducteur de trois ouvrages sortis en 2014, pourquoi avez-vous choisi de traduire l'œuvre de Lu Xun? (au lieu des autres écrivains chinois contemporains?)

Brossollet : J'ai choisi de traduire le 故事新編 de Lu Xun parce que c'est l'un de mes écrivains préférés, et aussi, il faut l'avouer, parce que c'était plus facile pour moi comme amateur (en 2013) car l'œuvre de Lu Xun est dans le domaine public, donc libre de droits, ce qui n'est pas le cas des écrivains chinois vivant aujourd'hui ou d'autres comme Lao She par exemple.

Une autre raison pour ce choix est que les deux autres recueils de Lu Xun avaient été retraduits récemment, par Sebastian Veg, alors que les huit nouvelles de 故事新編 n'avait pas été retraduites en France depuis très longtemps.

Enfin une autre raison est que, comme d'habitude, je préférais traduire des nouvelles que des romans entiers ; je pensais que cela serait plus facile.

Comme vous voyez, ces raisons pour le choix de 故事新編 ne sont pas très positives ou glorieuses. Mais la raison principale est quand même que j'adorais ces histoires, que j'avais relues en chinois il y a quelques années, et que cela me faisait plaisir de les publier.

Et puis, après avoir souffert horriblement pour traduire les poèmes Tang ou les enquêtes du juge Pao (包公案 ou 龙图公安), la traduction de Lu Xun était très agréable et « presque facile »!

Cependant, comme vous l'avez sans doute constaté je ne suis pas un spécialiste de l'œuvre de Lu Xun comme M. Veg ou d'autres, mes traductions n'ont pas l'ambition d'apporter quelque chose de nouveau sur le plan scientifique, mais seulement de faire découvrir si possible ce recueil de nouvelles assez mal connu en France à un nouveau public.

Guo : Cette été, j'ai acheté à la Librairie You Feng, *Histoires anciennes, revisitées* comportant huit récits, mais j'ai découvert sur Amazon que votre recueil se présente aussi sous la forme de huit livres individuels, chaque livre comporte un récit. Je ne les ai pas tous achetés, puisque j'imagine que la traduction doit être la même. Pourquoi faites-vous publier chaque récit à titre individuel ? Pourquoi seulement *Réveiller la mort* est paru en version bilingue ?

Brossollet : J'ai en effet également publié chaque nouvelle indépendamment sur Amazon, la traduction est bien la même que celle du recueil *Histoires anciennes, revisitées*. Mon objectif était d'avoir une meilleure visibilité sur Amazon : je me disais que si les gens voyaient ou tombaient par hasard sur les nouvelles, ils iraient ensuite plutôt acheter le livre entier. Mais c'est un échec, car Lu Xun se vend très, très peu sur Amazon, alors que ça marche assez bien à You Feng et au Phénix par exemple.

Pour le moment, en effet, je n'en ai mis qu'un seul en version bilingue pour les étudiants, car je voulais d'abord voir si cela allait marcher. Comme les clients ont l'air d'apprécier, je vais en publier un autre cet automne, et encore un autre l'année prochaine, peut-être aussi d'autres œuvres, pas seulement de Lu Xun.

Guo : Et enfin, une dernière question qui risque d'être plus indiscrète, vous êtes né dans quelle ville et en quelle année ?

Brossollet : Je suis né en 1968, dans la ville de Tübingen en Allemagne (mon père était aussi militaire et était affecté en garnison dans cette ville, à l'époque il y avait encore beaucoup de soldats français basés en Allemagne Fédérale).

Guo : Je vous remercie sincèrement pour votre patience et votre attention.

Brossollet : N'hésitez pas à me poser d'autres questions si vous en avez besoin !

3. Entretien par téléphone avec Luo Xinzhang 罗新璋, traducteur de la revue *Littérature chinoise*

Date : 09/02/2014

郭彦娜 (以下简称郭) : 罗老师, 得知您曾在中国文学出版社工作过, 学生有一些问题想请教!

罗新璋 (以下简称罗) : 是的, 我北京大学毕业五年后, 在 1963 年调入外文局, 进入《中国文学》编辑部, 在那里工作了十七年。

郭 : 外文出版社和《中国文学》杂志的法文组是同一个吗?

罗 : 不是的, 外文出版社有自己的法文组, 我们中国文学也有自己的法文组, 不是同一个。当然, 都属于外文局, 归外办统筹。

郭 : 《中国文学》最初是英文版, 那么还有英文组, 是吗?

罗 : 分三个组: 中文组, 他们选定文章, 交给英文组和法文组翻译。我们只负责翻译选好的文章。

郭 : 您 63 进入《中国文学》编辑部, 参与了杂志法文版第一期的出版吧?

罗 : 哎, 对。《中国文学》法文版是季刊, 每期二十万字, 古典、五四、现当代三分天下。1964 年二月初, 《中国文学》法文版推出创刊号, 恰逢一月底戴高乐宣布中法建交。这是上层根据外事布局, 统筹安排好的, 我们下面不知道。

郭 : 那么, 杂志第一期法语组都由哪些人组成翻译队伍呢?

罗 : 第一期, 翻译主要靠 Régis Bergeron、韩素英、孟鞠如和何如, 请钱锺书、孙源、徐佩等前辈核稿, Denise Li 也帮助过。之后呢, 就靠法文组的刘汉玉、燕汉生、曹大可、瞿本钧和我五个人, 改稿的有 Charles Paron, Lucette Grieshaber 和 Martine Hémerly。

郭 : 这些专家都是怎样聘请到的呢? 有什么标准吗? 这些外聘的专家懂汉语吗? 比如 Régis Bergeron, 他怎么翻译呢?

罗：主要是外交部和驻法使馆文化处找的人。看他们的教学水平和受教育水平。不需要中文流利。一般都是签合同签两年。Régis 不懂中文，他是从英文翻译成法语。我们再对照中文审核。有不符原文的再作更正。主要是法国人他翻译出来，很有法国的味道，不生硬。你看其实改稿也一样。不懂中文的法国专家改稿很活，很流畅；像 Martine Hémery，她懂中文，翻译的就很死，是中国话的法文。你知道 Michelle Loi 吗，她做了很多鲁迅文章的翻译，她翻译的很好，贴近原文。

郭：我知道 Michelle Loi，七八十年代法国鲁迅翻译很大程度上都仰仗她的努力。我在里昂图书馆查 Michelle Loi 的资料时候，还读到署名刘方的一封信，要求加入 Michelle Loi 主持的鲁迅翻译小组。您认识刘方吗？她是外文出版社的翻译吗？

罗：刘方是我们《中国文学》的翻译，她刚得了傅雷奖。我正巧过几天去看她呢。

郭：Michelle Loi 跟 Simon Leys，就是 Pierre Ryckmans 也打过笔仗，Simon Leys 说她是毛主义者，也是由此而翻译鲁迅。

罗：Simon Leys 我知道，是个汉学家。Michelle Loi 是不是 maoïste，我不清楚，左派吧，她是属于左派的文学家吧！

郭：对，不可否认她对鲁迅作品的真心热爱和对鲁迅在法国翻译的贡献。七八十年代的时候，《中国文学》是否也受到政治环境的影响？

罗：文革以前，文学杂志都在办。文革以后，很多文学杂志都停刊了。我们《中国文学》没有停刊，它是搞对外宣传的嘛，不能停刊。内容贫乏很多了。主要是样板戏。五四文学也剩下鲁迅了。也有一点诗歌，翻译过余中先的诗。

郭：我读过徐慎贵老师写的《中国文学对外传播的历史贡献》，里面也提到这一点。《中国文学》的转变不会影响到法国读者吗？他们有什么反应？

罗：《中国文学》本来在法国很受读者欢迎。文革后，政治内容过多，很多读者批评，预订量大减。主要是在非洲法语国家发行。那个时候，《中国文学》杂志有读者来信一览，后来还编成了“读者来信”摘要，但现在都看不到了，不注意保存这些文件，太可惜了。现在大概连杂志都找不出一套完整的来了。太可惜了。

郭：在法国国家图书馆和法国东方语言学院图书馆有保存挺多，虽然拼凑起来，也不太完整。还有比方说《La Chine en construction》，我也见过，这份杂志文学翻译比较少。我看里面有介绍鲁迅的文章，但是没有他的翻译。

罗：对，《中国建设》方方面面都介绍，介绍新中国的各方面的成就。什么都有：农业，工业，医药，好的短篇也有的。这份杂志一开始销量不好。八几年改名叫《La Chine d'aujourd'hui》，到现在还有。

郭：为什么要改名呢？

罗：为什么改名？（笑）那个题目不好。有的人以为是关于建筑的，就不买；搞建筑的感兴趣，买了，看看内容与建筑毫无关系。所以要改名。

郭：建国初办的这些杂志差不多都是宣传新中国的事业的。那文革期间，外国专家仍然负责修改稿件吗？

罗：九大以后，极“左”思潮泛滥，那个时候提出要“扔掉洋拐棍”，辞退外国专家。《中国文学》不是时事报道，它对文字要求高，我们坚持下才请到 Jacqueline Tcheng 来工作了一段时间。Jacqueline 是程砚秋的长媳。之后，很难请到专家。要不然就是请不到水平高的，碰到有水平的，合同到期就不肯留下。都是我们自己先翻译后定稿。后来来了 Suzanne Bernard，她是个作家，文笔很好。

郭：我知道 Suzanne Bernard, 她好像写过关于秋瑾的书。

罗：对对，她文笔很好。

郭：我在查《中国文学》资料的时候几乎没有看见过这些外国专家的名字，只有在创刊号看到过 Régis Bergeron 的名字。法文组的中国翻译的名字，也几乎没出现。只是在 80 年代后期，才逐渐开始署名。

罗：那个时候我们就是在工作，没有稿费。不署名，反对资产阶级名利思想，这是为国家做贡献，是公共任务，不署个人的名字。80 年代改革开放以后，才开始署名。外文社出版的一些小册子，有署名，可能也有稿费。《中国文学》后来也有署名，但没有稿费。改革开放以后，杨宪益还主持出了“熊猫丛书”，里面有茹志娟很多小说家的作品，很好。

郭：谢谢罗老师，谢谢您这么有耐心！

Traduction du texte :

Guo : Monsieur Luo, j'ai appris que vous avez travaillé aux Éditions en Langues étrangères, je me permets de vous poser quelques questions.

Luo Xinzhang (ci-après Luo) : Oui, cinq ans après avoir eu mon diplôme à l'Université de Beijing, j'ai été muté aux Éditions en Langues étrangères. J'ai travaillé pendant dix-sept ans dans la revue *Littérature chinoise*.

Guo : La section française des Éditions en Langues étrangères et de la *Littérature chinoise* est la même ?

Luo : Non, les Éditions en Langues étrangères ont leur propre section française, et nous la nôtre. Bien sûr, les sections françaises appartiennent aux Éditions en Langues étrangères, dirigées par le Bureau des affaires étrangères.

Guo : *Littérature chinoise* était une revue en anglais, ceci dit, il y a aussi une section anglaise ?

Luo : Il y a trois sections : chinoise, anglaise et française. La section chinoise sélectionne les textes à traduire et les donnent ensuite aux sections anglaise et française. Nous n'avons qu'à traduire les textes sélectionnés.

Guo : Puisque vous avez commencé à travailler en 1963 à *Littérature chinoise*, vous avez sûrement participé à la publication du premier numéro de la version française de la revue ?

Luo : Oui, tout à fait. *Littérature chinoise* en langue française est une revue trimestrielle. Chaque numéro a 200 000 mots, concernant trois domaines : la littérature classique, les œuvres du 4 mai et les œuvres contemporaines. Le premier numéro en langue française a été publié début février 1964, juste après que De Gaulle ait annoncé le rétablissement des relations diplomatiques entre la France et la Chine. La publication de la revue en langue française a été organisée et planifiée par les dirigeants plus haut placés selon le développement des affaires étrangères, mais nous qui travaillions en dessous, n'étions pas du tout au courant.

Guo : Alors, qui sont les traducteurs pour ce premier numéro ?

Luo : Pour le premier numéro, Régis Bergeron, Han Suying, Meng Juru et He Ru sont les principaux traducteurs ; Qian Zhongshu, Sun Yuan, Xu Pei révisent les textes traduits, Denise Li aide aussi. Après, c'est plutôt Liu Hanyu, Yan Hansheng, Cao Dake, Qu Benjun et moi qui étions chargés de la traduction, et Charles Paron, Lucette Grieshaber et Martine Hénerly corrigeaient les textes.

Guo : Comment invite-t-on ces experts français ? Quels sont les critères de recrutement ? Connaissent-ils le chinois ? Régis Bergeron, par exemple, quelle langue traduit-il ?

Luo : Ils sont invités principalement par le Ministère des Affaires étrangères et l'Ambassade chinoise en France. Il faut évaluer leurs expériences pédagogiques et leur niveau d'éducation. Il n'est pas nécessaire de parler couramment le chinois. Normalement, ils signent un contrat de deux ans. Régis ne lit pas le chinois, il traduit de l'anglais et, ensuite, nous vérifions sa traduction avec le texte chinois et la modifions si nécessaire. En fait, les traductions réalisées par les Français sont plus coulantes ; elles ont un goût français. Tu vois, c'est la même chose pour la révision. Les textes corrigés par les experts français qui ne connaissent pas la langue chinoise sont plus « vivants », plus fluides ; mais ceux connaissent bien la langue, telle que Martine Hénerly, ont tendance de « sinoniser » le français et, de ce fait, la traduction paraît « morte ». Connais-tu Michelle Loi ? Elle a traduit beaucoup d'œuvres de Lu Xun, sa traduction est bonne, très proche de l'original.

Guo : Oui, Michelle Loi est l'un des principaux traducteurs français de Lu Xun dans les années 1970-1980. J'ai lu une lettre signée par Liu Fang quand je consultais les archives de Michelle Loi à la Bibliothèque municipale de Lyon ; elle voulait participer au groupe Luxun dirigée par celle-ci. Connaissiez-vous Liu Fang ? Est-elle traductrice des Éditions en Langues étrangères ?

Luo : Liu Fang est traductrice de *Littérature chinoise*. Elle vient de remporter le prix de traduction Fu Lei. Cela tombe bien, je compte lui rendre visite dans quelques jours.

Guo : Il y a eu des polémiques entre Michelle Loi et Simon Leys (Pierre Ryckmans). Selon Simon Leys, elle s'intéresse à la traduction de Lu Xun parce qu'elle est maoïste.

Luo : Simon Leys est un sinologue, je le sais. Je ne suis pas sûr que Michelle Loi soit maoïste, disons qu'elle fait partie des écrivains d'extrême gauche.

Guo : Oui, mais son enthousiasme sincère et sa contribution pour la traduction de Lu Xun sont indéniables. A propos, dans les années 1970 et 1980, la revue *Littérature chinoise* subissait-elle une influence politique ?

Luo : Avant la Révolution culturelle, les revues littéraires étaient nombreuses. Mais après, beaucoup de revues se sont arrêtées. *Littérature chinoise* est une revue de propagande, elle n'a pas été suspendue, bien que le contenu était alors beaucoup plus pauvre. C'était notamment des pièces d'opéra modèle révolutionnaire [qui étaient alors publiées]. Pour la littérature du 4 mai, il ne restait que les œuvres de Lu Xun. Il y avait aussi quelques poèmes, nous avons traduit les poèmes de Yu Zhongxian.

Guo : Monsieur Xu Shengui a évoqué cela dans «La contribution historique de Littérature chinoise dans la communication externe ». Quelle était la réaction des lecteurs français de *Littérature chinoise* quant au changement du contenu ?

Luo : *Littérature chinoise* était assez bien accueillie par le public français. Mais après la Révolution culturelle, beaucoup de lecteurs ont critiqué le fait qu'il y avait trop de contenu politique et, de ce fait, le nombre d'abonnés a énormément baissé. On la publiait notamment dans les pays francophones en Afrique. A ce moment-là la revue avait une rubrique intitulée «Lettre de lecteur », les lettres ont été recueillies en ouvrage, mais on ne les trouve plus du tout maintenant. On ne fait aucun effort pour conserver ces documents, quel dommage ! Je parie qu'on ne peut même plus trouver tous les numéros de la revue, quel dommage !

Guo : La Bibliothèque nationale de France et la bibliothèque de l'INALCO en conservent beaucoup, même si c'est incomplet. J'ai vu aussi une revue « La Chine en construction », il y a moins de traduction dans cette revue. J'ai trouvé quelques articles sur Lu Xun, mais il n'y a pas de textes traduits de Lu Xun.

Luo : Oui, *La Chine en construction* porte sur tous les aspects des exploits de la nouvelle Chine. Il y a un peu de tout : agriculture, industrie, médecine... Il y a aussi quelques traductions de nouvelles de bonne qualité. Le marché de la revue n'était pas très bon au début. On a changé son nom en «La Chine d'aujourd'hui », on peut lire cette revue aujourd'hui encore.

Guo : Pourquoi a-t-on changé le nom de la revue ?

Luo : Pourquoi ? (rire) L'ancien nom n'était pas bon. Les lecteurs ne l'achetaient pas parce qu'ils croyaient qu'il s'agit d'architecture ; ceux qui s'intéressent à l'architecture l'achètent, mais ils trouvent que la revue n'a rien à voir avec l'architecture. Il faut donc changer le nom.

Guo : Presque toutes les revues créées à la fondation de la Chine populaire ont pour objectif de présenter les exploits de la nouvelle Chine. Pendant la Révolution culturelle, les experts étrangers se chargent toujours de la révision de la traduction ?

Luo : Après le neuvième congrès du Parti [1969], le courant d'extrême gauche étant très puissant, on parlait de «jeter les béquilles étrangères », de renvoyer les experts étrangers. Mais *Littérature chinoise* ne contient pas que des reportages d'actualités, elle exige une grande qualité de traduction. A notre demande insistante, on a pu inviter Jacqueline Tcheng pour travailler pendant un certain temps. Jacqueline est la belle-fille de Cheng Yanqiu. Mais après, il était très difficile d'inviter des experts. Soit les experts invités n'avaient pas un très bon niveau, soit les étrangers très expérimentés ne voulaient pas rester, après la fin de contrat. Durant cette période-là, c'était toujours nous-mêmes qui traduisions et révisions. Après, on a invité Suzanne Bernard, elle est écrivain et a beaucoup de talent littéraire.

Guo : J'ai entendu parler de Suzanne Bernard, il me semble qu'elle a écrit un ouvrage sur Qiu Jin.

Luo : Oui oui, son style d'écriture est gracieux.

Guo : Quand je feuilletais les numéros de *Littérature chinoise*, j'ai rarement vu les noms des experts étrangers. Il n'y avait que le nom de Régis Bergeron figurant sur le premier numéro. De plus, les traducteurs ne signent pas non plus de leur nom. Ce n'est qu'après la fin des années 1980 que cela change.

Luo : A ce moment-là, la traduction, c'était notre travail. Nous n'avons pas reçu de rémunération, nous n'avons pas signé de notre nom. On disait qu'il fallait critiquer la pensée bourgeoise consistant à courir après la gloire et la richesse personnelle, car traduire, c'est apporter sa contribution à l'État, c'est une « obligation commune ». Nous ne signons donc pas avec le nom personnel. Ce n'est qu'après la réforme et l'ouverture des années 1980 que les traducteurs commencent à signer de leur nom. Des brochures publiées par les Éditions en langues étrangères sont signées, les traducteurs reçoivent probablement une rémunération. Les traducteurs de *Littérature chinoise* signent aussi, mais ils ne sont pas rémunérés pour leur traduction. Après la réforme et l'ouverture, Yang Xianyi crée la collection « Panda », où sont publiées des œuvres de Ru Zhijuan et d'autres écrivains, c'est très bien.

Guo : Merci Monsieur Luo, merci pour votre patience.

4. Entretien avec Jacques Meunier, traducteur du recueil de nouvelles *Errances* et du recueil d'essais *Ecrits de fausse liberté*.

Lieu: Beijing fandian, Beijing

Date: 25/02/2012

Guo : Vous êtes traducteur de deux recueils de Lu Xun, *Errances* et *Ecrits de fausse liberté*. Comment vous vous êtes lancé dans la traduction des œuvres de Lu Xun ?

Jacques Meunier (ci-après Meunier) : J'ai commencé à m'intéresser à la Chine, j'avais 35 ans. C'est Michelle Loi qui m'a orienté vers la traduction. Je fais partie du groupe Luxun, je suis même le dernier, parce que les autres se sont éparpillés. Ce groupe n'existe plus en fait. C'est dommage, parce qu'il reste encore beaucoup de choses à traduire. J'ai commencé à lire Lu Xun en français traduit. Je me suis mis à lire vraiment quand on a traduit *Cris*. J'ai traduit quelques textes, c'est vraiment là que j'ai commencé à lire Lu Xun.

Guo : Mais je n'ai pas trouvé votre nom sur la liste des traducteurs...

Meunier : Ce n'est pas sous mon nom, je suis présent sous mon nom chinois Lu Jinkai ou sous le nom Jean Join. C'est très simple, mon père s'appelait Jean, ma mère s'appelle Jeanne Join. Jacques Meunier, l'inconvénient, c'est qu'il y a beaucoup de Jacques Meunier. Si vous cherchez sur internet, vous allez voir les Jacques Meunier « en bataille ». [Rires.]

Guo : Mais Jacques Meunier le traducteur du chinois, il n'y en a qu'un. Pourquoi avez-vous choisi de traduire *Errances* ?

Meunier : *Errances* est un travail de Michelle Loi et de moi-même. Je l'ai publié sous mon nom et j'ai publié également la préface de Michelle Loi. Au moment où l'on

travaillait ensemble, elle m'a dit, avant de mourir, « si tu veux publier *Errances*, publie-le ». Elle m'a dit deux choses : publie *Errances*, parce qu'il était prêt déjà dans les années 90, et la deuxième chose, elle m'avait dit que « ce que j'aurais aimé traduire, c'est *Weiziyoushu* (*Ecrits de fausse liberté*). Donc, quand j'ai eu du temps, j'ai traduit *Weiziyoushu*. Parce que c'est Michelle Loi qui m'a incité à le faire. Sinon, j'aurais fait autre chose.

Guo : Du coup, ma question suivante est : pourquoi vous avez choisi de traduire *Weiziyoushu* ?

Meunier : Eh bien voilà, c'était en mémoire de Michelle Loi, et d'ailleurs, je crois qu'elle a commencé à traduire les textes de *Weiziyoushu* que je n'ai jamais réussi à retrouver. J'ai donc fait la traduction moi-même dans les années 90, mais elle a été relue par Gong Jieshi (responsable du département de la traduction française au sein de la maison d'éditions en langues étrangères à Beijing).

Guo : La traduction est publiée en bilingue, pourquoi ?

Meunier : Oui, elle est publiée en bilingue. C'est surtout pour les étudiants, les étudiants français et chinois.

Guo : Pourquoi vous l'avez publiée aux Editions des langues étrangères en Chine au lieu de vous tourner vers un éditeur français ?

Meunier : Bonne question. Parce que je n'ai pas trouvé d'éditeur comme ça. Ou bien on trouve des éditeurs comme You Feng. Par exemple, on a refait, avec Michelle Loi aussi, le *Ziye* (*Minuit*) de Mao Dun, finalement, c'est You Feng qui l'a publiée, mais ils ont gardé pendant vingt ans les manuscrits avant de publier. C'est difficile de trouver des éditeurs.

Guo : Mais avez-vous quand même essayé de chercher des éditeurs ?

Meunier : Je pense bien, oui. Je cherchais des éditeurs, j'écrivais à tous ceux qui pourraient être intéressés par les traductions. J'écrivais surtout à ceux qui ont déjà publié des choses. Eibel, par exemple, Albin Michel, celui qui a publié *Cris*, mais ils n'ont pas voulu publier.

Guo : Ils vous ont donné des raisons ?

Meunier : Ah oui, dans ce cas-là la réponse est rituelle : cela n'est pas la ligne éditoriale actuelle. J'ai un autre recueil d'essais qui est prêt, mais qui n'est pas publié, c'est *Huagaiji xubian* (*Suite à Sous le dais fleuri*). Il est prêt depuis plus de vingt ans aussi, peut-être You Feng va le publier. Après, je ne pense pas que je vais me remettre à traduire Lu Xun, je suis trop vieux. [*Rires*].

Guo : Ou peut-être Lu Xun est un écrivain trop vieux, par vieux, j'entends « démodé » ?

Meunier : Il ne faut pas le cacher. Quand est-ce qu'on parle de Lu Xun ? C'est pour les anniversaires de sa naissance, de sa mort, il faut admettre qu'il n'y a pas de lecteur.

Guo : Mais vous faites partie des rares traducteurs qui font des efforts pour traduire et publier ses œuvres en France.

Meunier : Vous savez, l'objectif n'est pas de vendre. Un exemple, je ne gagne pas d'argent de la traduction d'*Errances*, car les ventes ne sont pas suffisantes. Je ne suis pas un traducteur, je suis un artisan qui n'est pas du tout dans le cercle des sinologues. Je ne suis qu'un « tâcheron ». Si je traduis Lu Xun, c'est que je ne le considère pas seulement comme un écrivain, mais quelqu'un qui lutte, qui combat, qui débat et se débat, c'est l'esprit critique que j'estime.

Guo : C'est quand même important de reconnaître le génie de Lu Xun en tant qu'écrivain. On pourrait dire que c'est un écrivain qui a introduit du talent littéraire dans les débats.

Meunier : Tout à fait.

Guo : En plus de son esprit critique envers la société et la culture chinoise, Lu Xun est reconnu comme « styliste », et lui-même n'est pas contre cette appellation. Est-ce que son style unique vous a posé des problèmes au cours de la traduction ? Comment procédez-vous pour la traduction ?

Meunier : Quand je traduis, en général, j'essaie d'abord de lire le texte plusieurs fois, je lis un chapitre, je m'efforce d'écrire quelque chose, un résumé. Je lisais paragraphe par paragraphe, j'essaie toujours d'abord de fixer les idées, pour essayer de comprendre les enchaînements d'idées, ce n'est pas facile avec Lu Xun, d'autant plus que pour un Occidental, le mode de pensée n'est pas exactement le nôtre, la logique des textes n'est pas évidente, il faut essayer de reconstituer.

Guo : Je rentre un peu dans les détails. Prenons *De la satire à l'humour*, un essai d'*Ecrits de fausse liberté*, pour traduire un idiome rituel dans le Yuanqu (Chant de la dynastie des Yuan), comme « zhe zen bu qisi ren ye me ge ne 这怎不气死人也么哥呢 », vous adoptez « Allez savoir ! » La traduction perd certainement la référence intertextuelle, comment pensez-vous la traduction de tels idiomes ?

Meunier : On ne peut pas traduire mot à mot, j'essaie de trouver les correspondants en français. Les expressions, les idiomes français.

Guo : Dans les quatre volumes des *Œuvres traduites* de Lu Xun, les éditions en langues étrangères ont traduit de nombreux essais, y compris une dizaine d'essais dans le *Weiziyoushu*, avez-vous consulté la version des éditions en langues étrangères avant de traduire ?

Meunier : Oui, je l'ai lue. Mais vous savez, sur les textes de *Weiziyoushu*, je n'ai pas eu la liberté. Gong Jieshi m'a donné des règles avec lesquelles je ne suis pas d'accord. Par exemple, sur un sujet, *Guandou*, moi j'avais traduit d'abord... je ne sais plus, mais on m'a modifié. Il est très mot à mot, pour lui c'est la « fidélité » qui compte. En fait, c'est toujours mon débat avec les traducteurs chinois, sur la fidélité Selon sens ou au mot-à-mot ? La fidélité au texte n'est pas forcément fidèle au sens. Quelquefois, on est amené à prendre du recul avec le texte pour produire le sens. Mais on peut être critiqué aussi,

qu'est-ce que l'auteur voulait exprimer par ses mots ? Comme je vous ai dit, Michelle Loi, à la fin, m'a orienté vers le texte.

Guo : Michelle Loi vous a proposé de rester fidèle au texte et vous a, comme vous l'avez dit, amené à Lu Xun. Savez-vous comment elle-même s'est orientée vers les œuvres de Lu Xun ?

Meunier : En fait, elle est venue en Chine dans les années 70, c'est une époque où il y a de nouveau des voyages. Elle a rencontré Mao Dun, elle a dit vouloir traduire ses œuvres, mais Mao Dun lui a dit, « non, si vous voulez traduire les œuvres chinoises, traduisez Lu Xun, il est plus important que moi ». Voilà c'est comme ça que Michelle Loi a eu l'idée de traduire Lu Xun, et Mao Dun¹.

Guo : Pourtant, Michelle Loi, au tout début, n'est pas spécialiste du chinois ?

Meunier : A l'époque, pas mal d'intellectuels ont été marxistes. Au début, elle avait vingt ans, elle a fait des études de russe, elle a étudié la littérature russe, et puis, bon, elle a été déçue dans les années 50 et 60, par la révolution de l'URSS, et comme beaucoup de marxistes à l'époque, elle s'est tournée vers la Chine. Mao, c'était le « vrai » marxiste au vingtième siècle. Je n'ai jamais suivi ce chemin-là même si je suis plutôt de gauche. Les dernières années, elle était déçue par la Chine, pour elle, Deng Xiaoping, c'est le traître des traîtres. Mais cela dit, malgré tout, jusqu'à la fin, elle est restée très attachée à la Chine et elle a continué à traduire Lu Xun. En tant qu'universitaire, à partir des années 70, elle était affectée à un département de chinois, à Paris VII et Paris VIII. Je ne l'ai pas connue avant, je l'ai connue à partir de 1975.

Guo : Justement, aujourd'hui, on lui reproche d'être maoïste, n'est-ce pas ?

Meunier : On peut lui reprocher des choses, des choses sur la Révolution Culturelle par exemple, c'est une catastrophe. Mais pour moi, Michelle Loi, c'est une amie aussi, on peut être amis sans partager forcément la même idéologie. Moi, je suis plus tolérant qu'elle, plus tolérant que beaucoup d'intellectuels. Je vous donne un exemple. Il se trouve que j'ai un ami dont le frère est Jean Leclerc du Sablon, qui a une place importante au *Figaro*. Quand j'ai publié *Errances*, il a parlé à son frère. Donc, j'ai pris contact avec Jean Leclerc, et il m'a dit : « d'accord pour faire un article, mais il n'est pas question que je parle de Michelle Loi ». Donc, je n'ai pas eu d'article au *Figaro*. C'est pour vous dire que... ça c'était après la mort de Michelle Loi et on lui reproche toujours ça.

Guo : Par contre, j'ai lu la traduction de Michelle Loi, je la trouve très belle, il me semble que ses lettres prennent de la distance avec ses penchants idéologiques. Elle est presque un écrivain.

Meunier : Bien sûr, elle traduit bien, C'EST un écrivain. Elle a écrit deux romans dont l'un me touche beaucoup : *Les gens de Wassy*. Et puis après elle a écrit un livre romancé

¹ En fait, c'est lors de sa rencontre avec Guo Moruo en 1971 que le poète lui conseille de traduire les œuvres de Lu Xun. Cf. Ma Weimin 马为民, Wang Yanfen 王彦芬, « 她同鲁迅研究结下不解之缘——访法国米歇尔·鲁阿教授 Ta tong Lu Xun yanjiu jiexia bujiezhijuan——fang faGuo Mixie'er Lu'A jiaoshou » [Elle est accrochée aux études de Lu Xun — interview du professeur Michelle Loi], *Renmin ribao* 人民日报 [Journal du peuple], 14/10/1986, p. 7.

sur la jeunesse de Lu Xun, c'est très joli. C'est un écrivain de qualité, Michelle Loi, bien sûr.

Guo : Elle traduit directement du texte chinois ?

Meunier : Je ne pense pas qu'elle traduise directement du texte chinois, elle s'appuie sur les traductions déjà faites, et elle les a mises en forme de manière littéraire. Elle prenait des choses qui ont déjà été traduites. Waiwenju (Les éditions en langues étrangères) a publié des choses. Quand elle reprenait, elle allait au texte chinois. Elle traduit un peu comme Lu Xun. Lu Xun traduit de l'allemand, mais il ne parlait pas l'allemand. C'était un autre Monsieur qui traduisait, et lui mettait en forme. Mais après, quand on a repris *Errances* ensemble, elle voulait qu'on se rapproche beaucoup du chinois. C'est pour ça que je l'ai fait, c'est très proche du texte.

Guo : Et la langue chinoise, elle ne la parle pas ?

Meunier : A la fin, peut-être, mais je ne suis pas sûr. Elle a commencé tard, moi je me demande toujours comment elle a pu faire sa thèse sur les poètes chinois occidentalistes. Il paraît que c'est une bonne thèse. Ses capacités intellectuelles font qu'elle rentre vite dans les études et les traductions. Oui, il faut savoir ça aussi, le curriculum des traducteurs. Il faut s'intéresser aussi à la familiarité avec la langue. Même les traducteurs qui traduisent les romans modernes, c'est souvent en binôme avec un chinois. Mais à côté de ça, il y a quand même des traducteurs, je pense à Li Zhihua, un homme qui est chinois d'abord, qui est occidentalisé : il fait la traduction comme il respire, il est capable de sentir.

5. Enquête par courrier électronique¹ avec Françoise Paron, traductrice des deux essais de Lu Xun sur *Tel Quel*

Date : 01/09/2014-09/09/2014

Guo : 01/09/2014 :

Chère Madame,

Je m'appelle Guo Yanna, actuellement doctorante à l'Université de Nantes. Mes recherches portent sur les traductions de l'œuvre de Lu Xun en France.

Sur la revue *Tel Quel* (année 1972) ont été publiés deux essais de Lu Xun (1. Pour oublier 2. Opinion sur la Ligue des écrivains de gauche) dont la traduction est signée par vous-même. C'est à ce sujet que je me permets de m'adresser à vous : dans quelles circonstances avez-vous fait la traduction de ces deux essais de Lu Xun ? Les avez-vous traduits directement du chinois ? Pourquoi les avez-vous publiés dans la revue *Tel Quel* ? Par avance, je vous remercie sincèrement pour votre réponse et je vous en serai très reconnaissante car je comprends qu'il ne doit pas être facile de se rappeler des faits d'il y a plus de 40 ans.

Sinon, M. Luo Xinzhang qui travaillait pour la revue *Littérature chinoise* m'a dit que M. Charles Paron travaillait en tant que « expert étranger » pour la même revue, j'aimerais

¹ Nous présentons ici les extraits des échanges des courriers concernant le sujet.

bien vous poser la question suivante qui risque d'être indiscreète : connaissez-vous bien M. Charles Paron ?

En vous remerciant mille fois, je vous prie d'agréer, chère Madame, l'expression de mes salutations les plus distinguées.

Yanna

Françoise Paron (Ci-après Paron) : 02/09/2014

Chère Madame,

Pour répondre à votre question que vous craignez indiscreète...Charles Paron est mon père. Il est exact qu'il a travaillé à la revue *Littérature chinoise* à Pékin. Nous vivions mes parents et moi à Pékin. J'étais étudiante à l'Université de Pékin dans la faculté de Lettres chinoises. Très intéressée par Lu Xun et particulièrement impressionnée par « Pour oublier », j'ai simplement voulu m'exercer à le traduire, en essayant de faire passer son émotion. J'ai revu la traduction avec mon père. De retour en Europe, j'ai séjourné à Paris chez une tante qui était journaliste. Je pense que c'est par elle que Philippe Sollers a entendu parler de moi. A l'époque les Européens qui avaient vécu en Chine étaient rares et il a demandé à me rencontrer. J'ai certainement dû lui parler de ces deux traductions et c'est ainsi que ces textes ont été publiés dans la revue *Tel Quel*.

J'espère que ma réponse correspond à votre attente.

Je vous félicite pour un si beau sujet de doctorat !

Bien cordialement,

Françoise Paron

Guo : 02/09/2014

Chère Madame,

Je vous remercie pour votre réponse si rapide qui correspond parfaitement à ce que j'attends de vous. Je suis également touchée par l'attention que vous portez à mon sujet. Votre réponse m'amène à poser quelques questions, si cela ne vous gêne pas trop :

1. Pourriez-vous préciser la période (approximative) de votre séjour en Chine ? Avez-vous fait vos études à l'Université de Pékin dans les années 1960 ? Êtes-vous retournée en Europe au début des années 1970 ?

2. Savez-vous à quelle occasion votre père, Monsieur Charles Paron, a travaillé à la revue *Littérature chinoise* ? Parle-t-il la langue chinoise ? Car certains français qui travaillaient à la revue, tel que Régis Bergeron, ne parlait pas chinois ; c'est ainsi qu'il a traduit, pour le premier numéro de *Littérature chinoise*, des poèmes en prose de Lu Xun par l'intermédiaire de la version anglaise.

Vos expériences m'intéressent à un point tel que je ne peux m'empêcher de vous accabler de questions. Encore une fois, je vous remercie énormément pour votre patience et votre gentillesse.

Yanna

Paron : 03/09/2014

Chère Madame,

Pour répondre à vos questions, mes parents sont partis travailler en Chine en 1959, nous sommes revenus en 1969. Je suis entrée à la faculté de lettres chinoises de l'Université de Pékin en 1962 et j'ai terminé mes études avec la révolution culturelle qui démarrait presque sous les fenêtres de ma chambre à l'université !

Mon père travaillait aux Éditions en langues étrangères (entre autres avec Régis Bergeron) et a travaillé dans différentes sections. « Pékin Information », la revue « La Chine en construction » et aussi « Littérature chinoise ». Ma mère enseignait le français à l'Institut de diplomatie. Mon père qui se débrouillait, tout comme ma mère d'ailleurs, pour le chinois quotidien, traduisait les textes de l'anglais ou corrigeait les traductions françaises faites par des collègues chinois.

Quel beau sujet de mémoire mais certes vous n'aviez pas choisi la facilité !

Si je comprends bien vous faites donc une étude critique des traductions de Lu Xun en français et donc également celles qui ont été faites par les Éditions en langues étrangères de Pékin ? J'ai dans ma bibliothèque une édition de 1956 des Éditions en langues étrangères de Pékin : « Lou Sin Nouvelles choisies ». Je suppose que vous l'avez ?

Voilà, j'espère avoir répondu à toutes vos questions !

Cordialement à vous,

Françoise Paron

6. Enquête par questionnaire avec Chantal Seguy, membre du Groupe Luxun et traductrice des textes de Lu Xun

Date : 13/03/2014

En 1977, à l'initiative de Robert Ruhlmann et de Michelle Loi, est fondé le « Groupe de traduction et d'étude de l'œuvre de Luxun » (Groupe Luxun) relevant de l'Université de Paris VIII. Dans un rapport intitulé « Etude et édition scientifique d'un corpus en langue française des œuvres complètes de Luxun (1881-1936) », Michelle Loi livre quelques informations concernant ce groupe : « L'équipe Luxun, du Centre de

recherche de Paris VIII, sous ma direction, composée essentiellement de jeunes chercheurs, docteurs de troisième cycle ou d'université (nouveau régime), d'enseignants et de stagiaires chinois (ou coréens) en cours d'études à titre personnel. Y participent aussi en fonction de leur niveau de français et de chinois ceux de mes étudiants de D. E. A (en littérature générale à Paris IV et Paris VIII, en études chinoise[s] à Paris VII et Paris VIII) qui choisissent l'œuvre de Luxun pour domaine d'études¹ ». Elle fournit aussi une liste des membres du Groupe Luxun :

Université Paris VIII-groupe «Luxun » (Michelle Loi) (édition, traduction et présentation de l'œuvre de Luxun)
Professeurs et chercheurs A : Michelle Loi ; M. Coyaud ; R. Ruhlmann
Enseignants de rang B : Li Tche-houa ; P. Bourgeois ; J. Bellassen
Etudiants de 3 ^e cycle : Ch. Séguy ; R. Beghdali ; Yam Tchong ; J. Zerling ; JooYongja (Corée) ; P. Sam Gines (Université Grenade)
Membres divers en dehors des précédents : une vingtaine ² .

Guo : Avez-vous commencé vos études du chinois à l'Université Paris VIII ?

Chantal Seguy (ci-après Seguy) : Oui. J'ai obtenu une licence de chinois en 1971 puis une maîtrise en 1973 et je me suis alors inscrite en DEA avant de partir en Chine comme étudiante pendant deux ans de 1974 à 1976.

Guo : Est-ce au cours de vos études du chinois que vous avez découvert les œuvres de Lu Xun ? Pourquoi et comment êtes-vous entrée dans le «Groupe Luxun » ?

Seguy : J'ai en effet découvert les œuvres de Lu Xun au cours de mes études (entre 1969 et 1973) puis en Chine entre 1974 et 1976. D'abord à travers quelques textes en chinois sur lesquels nous avons travaillé en cours lors de la 3^{ème} année de licence et principalement à travers les traductions. Les seules traductions disponibles en français à l'époque étaient, si je me souviens bien, celles des éditions en Langues Étrangères de Pékin.

Mme Loi m'a proposé d'entrer dans le groupe alors que je commençais à préparer une thèse sous sa direction et cela m'a semblé très intéressant.

Guo : Dans les Archives Michelle Loi à la Bibliothèque Municipale de Lyon, j'ai trouvé un rapport de mission de décembre 1978 à juillet 1979 portant votre signature. Dans ce rapport, vous mentionnez que, intégrant à la mission du «Groupe de Luxun », vous avez travaillé sous la direction du professeur Qian Linsen, à la traduction et à l'établissement de notes sur le recueil *Les Trois Loisirs*. Vous avez soutenu en 1990 une thèse consacrée à l'étude et l'analyse de ce recueil. La traduction des *Trois Loisirs* a-t-elle été publiée ?

Seguy : Non la traduction n'a pas encore été publiée à ce jour mais j'espère qu'elle pourra l'être prochainement.

Guo : Vous avez contribué aux traductions de certains essais dans *La Tombe*¹, dont deux réalisées en collaboration avec d'autres traducteurs. Comment s'organise l'activité

¹ Michelle Loi, «Etude et édition scientifique d'un corpus en langue française des œuvres complètes de Luxun (1881-1936) », 1985, rapport trouvé dans le Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque municipale de Lyon.

² Michelle Loi semble mentionner les quelques «membres divers » dans une autre liste : Maryse Bauzin, Irène Chow, François Jullien, Gilles Ouvrard, Mme Peh, Shuh Wai-ching, M. Blank Liu, Mme Hussenet, M. Louis Boissier, Jacqueline Desperrois.

de traduction au sein du «Groupe Luxun»? Y a-t-il une collaboration entre les membres du groupe? Est-ce que des critères «uniformes» sont imposés sur les traductions? Ou chacun traduit-il sa part selon ses propres critères? Quelles sont les éventuelles difficultés que vous avez rencontrées durant la traduction?

Seguy : Autant que je me souviene, il n'y avait pas d'organisation précise ou de règles définies concernant les activités de traduction. Plutôt quelques principes de base consistant par exemple à rester le plus fidèle possible au texte chinois.

Les textes traduits étaient différents, le style des essais n'étaient pas le même que celui des nouvelles. Par ailleurs, les essais demandaient un appareil critique beaucoup plus important que les nouvelles ainsi que des recherches sur l'histoire littéraire. En ce qui me concerne, je n'ai travaillé que sur la traduction des essais.

En ce qui concerne mon travail avec Yam Tchong nous avons travaillé en étroite collaboration. Après une première lecture et une ébauche de traduction chacun de notre côté nous avons passé de très longues heures à faire les recherches nécessaires (concernant un texte – «L'histoire de l'homme», où les éléments historiques et scientifiques étaient relativement importants) et à mettre au point une traduction qui nous convienne.

Michelle Loi, dans un autre rapport daté de 1987, évoque le projet du groupe :

Le groupe d'étude et de traduction de l'œuvre de Luxun du Centre de recherches de l'Université de Paris VIII a entrepris depuis une dizaine d'années de faire connaître aux Français et aux francophones le plus prestigieux des écrivains chinois modernes, le plus aimé et le plus considéré dans son pays, principalement en constituant peu à peu un «corpus» en langue française des Œuvres complètes de Lu Xun, parallèlement en publiant des anthologies, des essais et des articles qui le fassent connaître au grand public (dont deux au cours de ces derniers mois : Poèmes aux éditions Arfuyen et La vie et la mort injuste des femmes au Mercure de France), en entretenant avec les chercheurs chinois de l'œuvre de Luxun et les spécialistes chinois de langue et de littérature française qui se sont joints à nous pour hâter la réalisation de notre but, des rapports de travail soutenus concernant divers projets, soit, outre la réalisation des Œuvres complètes en français, et la rédaction de la pièce dramatique La véridique histoire d'A Q, la traduction d'une Biographie de Luxun, la participation en Europe ou en Chine à toute manifestation organisée autour de l'œuvre et la vie de Luxun ou offrant l'occasion de les faire connaître (colloques, expositions, conférences, etc²).

Guo : Une convention de coopération est signée en 1984 entre le «Groupe Luxun» et le «Groupe de traduction de l'œuvre de Luxun» fondé au sein du département des langues et des littératures étrangères de l'Université de Fudan. A votre connaissance, existe-il une forme de traduction en collaboration, en couple chinois-français?

Seguy : Il n'existe pas à ma connaissance de traduction en collaboration avec Fudan mais je ne suis pas spécialement au courant.

Guo : Un accord est signé en 1985 entre les Editions chinoises des œuvres de Lu Xun (Editions de la Littérature du Peuple) et le «Groupe Luxun» pour traduire les Œuvres complètes de l'écrivain. Certes, le projet n'a pas abouti avant que le groupe disparaisse,

¹ «L'histoire de l'homme», Chantal Ségué et Yam Tchong; «Les aberrations de la culture», Ho Chunglo, Hou Waiying, Joseph Rousset, Chantal Ségué et Yam Tchong; «Comment nous acquitter aujourd'hui de la tâche de pères», Chantal Ségué.

² Michelle Loi, «Université de Paris VIII. Groupe d'étude et de traduction de l'œuvre de Luxun (1881-1936)», 1987, rapport trouvé dans le Fonds chinois, Archives Michelle Loi, Bibliothèque Municipale de Lyon.

mais de nombreux manuscrits de traduction ont été retrouvés dans les Archives Michelle Loi, certains sont même prêts à être publiés, mais n'ont pas encore d'éditeur. Êtes-vous au courant de cette situation ? De manière «silencieuse », le «Groupe Luxun » s'est dissout, ses membres se sont dispersés, cela a-t-il un lien avec la perte d'influence du Maoïsme en France ?

Seguy : Je ne connais pas particulièrement la situation ni les projets de publication concernant les manuscrits de traduction (dont j'ignorais l'existence) retrouvés dans les Archives Michelle Loi.

Quant au fait que les activités du groupe aient peu à peu cessé je pense que cela est plus lié, pour l'ensemble des participants, à des raisons personnelles (en ce qui me concerne le fait que j'étais alors prise par mes activités professionnelles et par la rédaction de ma thèse) qu'à la perte d'influence du maoïsme en France.

Il me semble que l'on ne peut voir uniquement sous un angle politique aussi spécifique l'intérêt que présente l'œuvre de Lu Xun.

Annexe IV Tableaux des recensions pour les analyses de traductions

1. Tableau des traductions des noms propres dans *A Q zhengzhuang* /*La véritable histoire d'Ah Q* et *Wo zhi jielie guan* /*Ce que je pense de la chasteté*

Les noms propres dans A Q zhengzhuang					
N°	Nom original en caractère	Nom original en pinyin ¹	Traduction anglaise (Wade-Giles)	Traduction relais française	Traduction française selon l'EFEO ²
1	赵	Zhao	Chao	Tchao	Tchao
2	王	Wáng	Wáng	Wáng	Wáng
3	邹	Zou	Tsou	Tséou	Tseou
4	白	Bai	Pai	Pai	Pai
5	郑	Zheng	Cheng	Tcheng	Tcheng
6	洪	Hong	Hung	Houng	Hong
7	吴	Wu	Wu	Wou	Wou
8	钱	Qian	Chien	Tsien	K'ien
9	胡适	Hu Shi	Hu Shih	Hou Ch é	Hou Che
10	陈独秀	Chen Du Xiu	Chen Tu-hsiu	Tchen Tou Si éou	Tch'en Tou Hieou
11	赵司晨	Zhao Sichen	Chao Szu-chen	Tchao S éTchen	Tchao Sseu Tch'en
12	赵白眼	Zhao Baiyan	Chao Pai-yen	Tchao Pai Yen	Tchao Pai Yen
13	褒姒	Bao Si	Pao Szu	Pao S é	Pao Sseu
14	董卓	Dong Zhuo	Tung Cho	Toung Tcho	Tong Tchouo
15	貂蝉	Diao Chan	Tiao Chan	Tiao Tchan	Tiao Tch'an
16	妲己	Da Ji	Dan Chi	Tan Tchi	Ta Ki
17	未庄	Weizhuang	Weichuang	Weitchouang	Weichouang

¹ Maintenant, il est courant que les traducteurs français adoptent le système pinyin dans leurs traductions. C'est également le cas dans nos deux textes de références : *L'édifiante histoire d'a-Q* de Sébastien Veg et *Mon opinion sur l'idéal de chasteté et sur le sacrifice de la vie à cet idéal* de Janine Zerling.

² Cf. <http://www.nichien-etudes.net/dico/efeo.htm>

18	商	Shang	Shang	Chang	Chang
19	周	Zhou	Chou	Tch éou	Tcheou
20	秦	Qin	Chin	Tsin	K'in
21	崇正 (禎)	Chongzhen	Tsung'chen	Tsoung Tchen	Tch'ong Tchen
22	宣德	Xuande	Hsuan Te	Sian T'é	Hiuan T'ö
23	宣统	Xuantong	Hsuan Tung	Sian T'oung	Hiuan T'ong

Les noms propres dans *Wo zhi jiele guan*

N°	Nom original en caract ère	Nom original en pinyin	Traduction anglaise (Wade-Giles)	Traduction-relais fran gaise	Traduction fran gaise selon l'EFEO
24	康有为	Kang Youwei	Kang Yu-wei	Kang Yeou-wei	K'ang Yeou Wei
25	陈独秀	Chen Duxiu	Chen Tu-hsiu	Tchen Tou-sieou	Tch'en Tou Hieou
26	陈百年	Chen Bainian	Chen Pai-nien	Tchen Pai-nien	Tch'en Pai Nien
27	钱玄同	Qian Xuanton	Chien Hsuan-tung	Tsien Hsuan-tong	K'ien Hiuan T'ong
28	刘半农	Liu Bannong	Liu Pan-nung	Liou Pan-nung	Liu Pan Nong
29	钱谦益	Qian Qianyi	Chien Chien-yi	Tsien Tsien	K'ien K'ien Yi
30	赵钱孙李	Zhao Qian Sun Li	Chao Chien Sun Li	Chao Chien Sun Li	Tchao Tch'en Souen Li
31	周	Zhou	Chou	Tcheou	Tcheou
32	汉	Han	Han	Han	Han
33	唐	Tang	Tang	Tang	T'ang
34	宋	Song	Sung	Song	Song
35	清	Qing	Ching	Tsing	K'ing

2. Tableau des traductions des anthroponymes dans *Cris* et *Errances*

Nom en caract ère chinois	Sebastian Veg	<i>Cris</i> Michelle Loi <i>Errances</i> Jacques Meunier	Éditions en Langues étrangères	Martine Vallette-H émer y	Xu Zhongnian	Zhang Dianya	Jing Yinyu
金心昇	Jin Xinyi+note	Jin Xinyi+note	Jin Xinyi				
古久先生	Monsieur Antiquité	Monsieur Gu Jiu+note	M. Gu Jiu+note	M. Ancien-temps			
孔乙己	Kong Yiji+note	Kong Soy-mesme	Kong Yiji		K'ong Yi-ki	Monsieur K'ung	Con y ki
华老栓	Le vieux Hua Shuan+note	Hua le Vieux Shuan/Le Vieux Shuan	Le vieux Hua Shuan	Le vieux Hua Shuan			
小栓	Petit Shuan	Petit Shuan	Petit Shuan	Petit Shuan			
红眼睛阿义	Vieux Yi les yeux rouges/Yi les yeux rouges	A Yi les-Yeux-Rouges	Ah Yi Geil-rouge	Geil-rouge			
宝儿	Tr ésor	Tr ésor	Bao'er—Tr ésor			Paoeur	
何小仙	He Xiaoxian	Dr He Xiaoxian	Docteur He Xiaoxian			Le Petit G énie	
九斤老太	Madame Neuf livres	Mme Neuf-livres	Madame Neuf-livres				
六斤	Six livres	Six-livres	Six-livres				
七斤	Sept livres	Sept-livres	Sept-livres				
八一嫂	La veuve Huit livres une once	La veuve Huit-livres-une-once	Belle-sœur Huit-livres-une-once				
宏儿	Hong	Hong'er	Hong'er				Le petit Hong
闰土	Runtu+note	Runtu+note	Runtu+note			Jentou	Joun-tou

水生	Shuisheng	Shuisheng	Shuisheng			Chou écheng	Choui-sen
赵白眼	Zhao Baiyan	Zhao Baiyan	Zhao Baiyan	Zhao Baiyan			Tchao aux yeux blancs
赵司晨	Zhao Sichen	Zhao Sichen	Zhao Sichen	Zhao Sichen			
方玄绰	Fang Xuanchuo	Fang Xuanchuo					
陈士成	Chen Shicheng+note	Chen Shicheng+note					
双喜	Shuangxi+note	Shuangxi	Shuangxi			Chouansy	
阿发	a-Fa	Afa	Ah Fa			Enfa	
六一公公	Grand-père Six-Un	Grand-Oncle-Soixante-et-un	Grand-oncle Liuyi			Vieux Lioy	
祥林嫂	Belle-sœur Xianglin	Belle-sœur Xianglin+note	Belle-sœur Xianglin			Sœur Sian Ling	
阿毛	a-Mao	A Mao	Ah Mao			Amao	
吕韦甫	Lǔ Weifu	Lu Weifu	Lǔ Weifu				
长富	Changfu	Changfu	Changfu				
老发奶奶	La vieille grand-mère Cheveux blancs	La vieille madame Fa	Grand-mère Fa				
顺姑	Mademoiselle Shun	Shun	Ah Shun				
长庚	Changgeng	Changgeng	Changgeng				
阿昭	a-Zhao	A Zhao	Ah Zhao				
四铭	Siming	Siming	Siming			Seu-ming+note	
秀儿	Xiu	Xiu'er	Xiu'er			Sieou-eul	
学程	Xuecheng	Xuecheng	Xuecheng			Hio-tch'eng+note	
绘儿	Quan	Quan'er+note	Quan'er			Ts'ien-eul	

何道统	He Daotong	He Daotong	He Daotong		Ho T'ao-t'ong+note			
卜薇园	Bu Weiyuan	Wu Weiyuan	Pu Weiyuan		Po Wei-yuan			
招儿	Zhao	Zhao'er	Zhao'er					
闹亭	Kuoting+note	Grand Pavillon						
庄七光	Zhuang Qiguang	Zhang Sept rayons+note						
老黑	Le vieux Hei	Vieux Noir						
郭老娃	Guo le vieux b d b Le vieux Guo	Guo Vieux poupon						
老钵	Vieux Bo	Vieux Bol+note						
尔础高老夫子	Ma fire Erchu Gao+note	Ma fire Erchu Gao+note						
何万淑贞	He-Wan Shuzhen+note	He Wan Shuzhen+note						
老杆	Gan mon vieux+note	Vieux Gan+note						
毛资甫	Mao Zifu	Mao Zifu						
万瑶圃	Wan Yaopu	Wan Yaopu						
高干亭	Gao Ganting	Gao Ganting						
魏连父	Wei Lianshu	Wei Lianshu	Wei Lianshu					
申飞	Shenfei	Shenfei+note	Shenfei					
涓生	Juansheng	Juansheng+note	Juansheng					
子君	Zijun	Zijun+note	Zijun					
阿随	a-Sui+note	A Sui+note	Ah Suei					
秦益堂	Qin Yitang+note	Qin Yitang						
张沛君	Zhang Peijun	Zhang Peijun						
汪月生	Wang Yuesheng	Wang Yuesheng						

靖甫	Jingfu	Jingfu							
白文山	Bai Wenshan+note	Bai Wenshan							
康儿	Kang	Son a ñ é							
荷生	Hesheng	Hesheng+note							
八三	Basan+note	Basan+note	Basan						
庄木三	Zhuang Musan+note	Zhuang Musan	Zhuang Musan						
爰姑	Mademoiselle Ai	Aigu+note	Aigu						
汪得贵	Wang Degui	Wang Degui	Wang Degui						

3. Tableau des traductions des *realia* dans *La véritable histoire d'Ah Q*

<i>Traducteur</i> <i>Realia</i>	Jing Yinyu (1926)	Paul Jamai (1953)	Martine Vallette- H énéry (1975)	Martine Vallette- H énéry (1987)	Éditions en Langues étrang ères (1981)	Michelle Loi (1989)	Sebastian Veg (2010)	Alexis Brossollet (2015)
列传	omission	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale
内传	omission	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note
外传	omission	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale
别传	omission	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale
家传	omission	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale
小传	omission	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale
本传	omission	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale
三教九流	omission	explication	explication+ note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	explication +note
书法正传	omission	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale	explication +note
秀才	substitution	explication	traduction litt érale+note	explication+ note	substitution	substitution+ note	explication+ note	substitution
黄酒	omission	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale	explication	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale
本家	omission	explication	explication	explication	explication	explication	explication	explication
长三辈	omission	explication	explication	explication	explication	explication	explication	explication
浑小子	omission	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution

地保	substitution	substitution	traduction litt érale+note	explication	explication	explication	explication+ note	substitution
文	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale+note
著之竹帛	omission	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale+note	explication +note
号	omission	substitution	substitution	explication	explication	explication	explication	explication
茂才	omission	explication	explication	explication	substitution	substitution	traduction litt érale+note	substitution
百家姓	omission	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction+ note	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note
行状	explication	explication	explication	explication	explication	explication	explication+ note	explication +note
文童	substitution	substitution	explication	explication	substitution	explication	explication	explication +note
尺	omission	substitution	omission	omission	substitution	substitution	substitution	substitution
寸	omission	substitution	omission	omission	substitution	substitution	substitution	substitution
大头鱼	explication	traduction litt érale	explication	explication	traduction litt érale	traduction litt érale+note	explication	traduction litt érale+note
状元	omission	explication	explication	explication	explication	explication	explication	explication +note
土谷祠	traduction litt érale	traduction litt érale	explication	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	explication
押牌宝	explication	explication	explication	explication	substitution	substitution+ note	substitution+ note	substitution+ note
青龙	omission	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale
天门	omission	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale
角回	omission	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	substitution+ note

人	omission	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	explication	substitution+
穿堂	omission	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale+note	explication	traduction litt érale
塞翁失马焉 知非福	omission	explication	explication	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	explication +note
赛神	omission	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	explication	traduction litt érale+note
铜钱	omission	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale
角洋	omission	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	substitution+
大洋	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	substitution+
小孤孀上坟	omission	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale
阿七阿八	omission	explication	traduction litt érale	explication	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	explication +note
张三李四	omission	explication	traduction litt érale	explication	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	explication +note
孔庙	omission	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale
太牢	omission	explication	explication	explication	explication	explication	explication	explication	explication +note
皇帝已经停 了考	omission	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note
举人	substitution	explication	explication	explication	explication	substitution	substitution	explication	substitution
洋鬼子	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	explication +note
哭丧棒	traduction litt érale	explication	explication+	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	explication +note

静修庵	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale
商是姐已闹 亡的	omission	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique+ note	traduction phon étique+ note	traduction phon étique+ note	traduction phon étique+ note	transcription phon étique+ note
周是褒姒弄 坏的	omission	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique+ note	traduction phon étique+ note	traduction phon étique+ note	traduction phon étique+ note	transcription phon étique+ note
董卓可是的 确给貂蝉害 死了	omission	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique+ note	traduction phon étique+ note	traduction phon étique+ note	traduction phon étique+ note	transcription phon étique+ note
而立	omission	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	explicitation +note
王八蛋	transcription phon étique	substitution	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	substitution+ note	substitution+ note	substitution+ note
妈妈的	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution+ note
道士	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale
龙虎斗	omission	explicitation	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale
馒头	substitution	substitution	substitution	substitution	explicitation	explicitation	explicitation	explicitation	substitution
阿弥陀佛	transcription phon étique	substitution	transcription phon étique	transcription phon étique	substitution	traduction phon étique	traduction phon étique	traduction phon étique	transcription phon étique+ note
搭连	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution
里	substitution	substitution	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique	substitution	substitution	substitution	transcription phon étique
竹牌	omission	substitution	traduction litt érale	substitution	substitution	substitution	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale+note
麻酱	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique	traduction litt érale+	traduction litt érale+	traduction litt érale+	transcription phon étique+

						note	note	note
小鸟龟子	omission	explication	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution+
小鬼见阎王	omission	explication	traduction litt érale	traduction litt érale	explication	traduction litt érale	traduction litt érale	explication +note
围	substituion	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	explication +note
七成新	traduction litt érale	omission	explication	explication	explication	explication	traduction litt érale	explication
三百大钱九 二串	omission	explication	explication	explication	explication	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note
庭训	omission	explication	explication	explication	explication	explication+ note	traduction litt érale+note	explication
孝敬钱	omission	explication	substitution	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	explication	explication
宣统三年九 月十四日	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note
三更四点	traduction litt érale	traduction litt érale	explication	explication	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	explication +note
转折亲	substitution	explication	explication	explication	explication	explication	explication	explication +note
穿素	omission	explication	explication	explication	explication +note	explication+ note	explication+ note	explication
鸟男女	substitution	omission	substitution	substitution	omission	omission	substitution	explication +note
四两	omission	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution
板刀	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale
洋炮	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale
三尖两刃刀	omission	traduction	traduction	traduction	traduction	traduction	traduction	substitution+

		lit érale	lit érale	lit érale	lit érale	lit érale	lit érale	lit érale	note
钩镰枪	traduction lit érale	traduction lit érale	traduction lit érale	traduction lit érale	traduction lit érale	traduction lit érale	traduction lit érale	traduction lit érale	substitution+ note
宁式床	explication	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique	traduction phon étique+ note	traduction phon étique+ note	traduction phon étique+ note	substitution+ note
咸与维新	explication	explication	explication+ note	explication	explication	explication	traduction lit érale+note	traduction lit érale+note	explication +note
皇帝万岁万万岁	traduction lit érale	explication	traduction lit érale	explication	traduction lit érale	traduction lit érale	traduction lit érale	explication	traduction lit érale
龙牌	traduction lit érale	explication	substitution	substitution	traduction lit érale	traduction lit érale	traduction lit érale	explication	explication +note
观音娘娘	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique+ note	transcription phon étique+ note	transcription phon étique+ note	transcription phon étique+ note	traduction phon étique+ note	traduction phon étique+ note	transcription phon étique+ note
宣德炉	omission	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique+ note	transcription phon étique+ note	transcription phon étique	transcription phon étique	transcription phon étique+ note
知县	substitution	substitution	explication	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution
把总	substitution	substitution	explication	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution+ note
生辰八字	traduction lit érale	explication	explication	explication	explication	substitution+ note	traduction lit érale	traduction lit érale	explication +note
黄伞格	explication	explication	explication+ note	traduction lit érale+note	explication	traduction lit érale+note	traduction lit érale+note	traduction lit érale+note	traduction lit érale+note
银桃子	explication	traduction lit érale	traduction lit érale	traduction lit érale+note	traduction lit érale	traduction lit érale	traduction lit érale	traduction lit érale	traduction lit érale
顶子	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution
翰林	traduction lit érale	transcription phon étique+ note	traduction lit érale+note	traduction lit érale+ note	transcription phon étique+ note	traduction phon étique+ note	traduction phon étique+ note	traduction phon étique+ note	explication +note

刘海仙	traduction litt érale	explication	transcription phon étique+ note	transcription phon étique+ note	transcription phon étique+ note	traduction phon étique+ note	traduction phon étique+ note	explication +note
羲皇	omission	transcription phon étique	transcription phon étique+ note	transcription phon étique+ note	transcription phon étique+ note	traduction phon étique+ note	traduction phon étique+ note	transcription phon étique+ note
衙门	omission	explication	transcription phon étique+ note	transcription phon étique	explication	traduction phon étique+ note	traduction phon étique+ note	transcription phon étique
团丁	substitution	substitution	explication	substitution	substitution	substitution	substitution	substitution+ note
画花押	substitution	explication	substitution	substitution	substitution	traduction litt érale	traduction litt érale	substitution+ note
孙子	traduction litt érale	explication	substitution	substitution	traduction litt érale	traduction litt érale+note	substitution	substitution+ note
带孝	explication	explication	explication	explication	explication	explication	explication	explication
过了二十年 又是一个	traduction litt érale	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale+note	traduction litt érale	traduction litt érale+note
遗老	explication	explication	explication	explication	explication	explication	traduction litt érale	explication

Annexe V : Lettre de Romain Rolland adressée à Léon Bazalgette (12/01/1926)

R.R. à L. Bazalgette (copie sur original)

France

Monsieur Bazalgette
59 rue Rennequin
Paris XVII

Villeneuve, villa Olga
12 janvier 26

Cher ami

J'ai dans les mains le manuscrit d'un petit récit (grande nouvelle) d'un des meilleurs romanciers chinois d'aujourd'hui, - traduit en français par mon jeune traducteur chinois de Jean-Christophe : Kin Yu Yu. C'est l'histoire d'un pauvre diable de village, à demi-vagabond, misérable, méprisé, et assez méprisable, pourtant heureux et fier de lui, (parce qu'il faut bien qu'en soit toujours fier de quelque chose, quand on est enraciné dans la vie!) Il finit par être fusillé, dans la Révolution, sans savoir pourquoi, et s'attristant seulement de n'avoir pas su faire correctement le rond qu'on lui a demandé de tracer au bas de la feuille du procès, - (puisqu'il ne sait pas signer). - Ce récit est d'un réalisme qui paraît, au premier coup d'oeil, assez plat. Mais on remarque ensuite le terrible humour. Et quand on a fini, on est surpris de s'apercevoir que le misérable drôle ne vous quitte plus ; on s'est attaché à lui.

xx
Voulez-vous lire ce court manuscrit ? Sinon, j'en disposerai ailleurs. - S'il vous plaît, faites-le publier dans Europe ! Je vous avertis que mon Kin Yu Yu, encouragé, pourrait vous fournir la matière d'un volume de nouvelles ou récits chinois d'aujourd'hui. Et je crois qu'aucune revue ou maison d'éditions de Paris n'a encore abordé la littérature chinoise contemporaine. - J'ajoute que Kin Yu Yu a une connaissance rare de la langue française. Il y a peu de fautes dans sa traduction.

— Je vous serre affectueusement la main. Je sais par Arcos que vous vous donnez beaucoup de mal pour ce sacré vieux Romain Rolland. Il en est honteux. Voilà un beau mérite, d'arriver à 60 ans ! Et mon père, alors, qui va en avoir 90, dans quelques mois ! Il disait, l'autre jour, tout à fait naïvement, d'une personne de mon âge qui vient de mourir : " Cette pauvre petite jeune femme ! " — Nous jouons les Burgraves.

Votre dévoué Romain Rolland

xx Sinon, j'en disposerai ailleurs.

H. 24. 10. 79

親愛的同志

收了你的信我很高兴！
谢谢你给我的好音的音：
它使我常常回忆你的友好。
我也很骄傲！你知道：即便它
不在这心，我也常常想念你！
你对我们是好朋友，好同志，
好作家。“好”，就是说“靠安
毛泽东思想，学习无产阶级文化
大革命”。收了你的信以前，我已
经看过你在人民文学出版的
孩子的小说，可是，我看法，那丁
小红的娃娃不能包管你和
你的创造的好！今天我知道
你开始写长的小说，这本小
说的时候是之花大革命！

.../...

我们相信你，要尽力帮助你：
没有跟你一样的人，就没有
那个我们爱的中国。三月以前
我想出版“春歌集”，“杨柳风”，十几
小说，不过出版者有向题就
改业！我就需要我寻别的。
今天可以告诉你活然的

"Nouvelles de la campagne chinoise."

"农村的{小说} (汪之小说和消息。)"

两个意思有一样的 (nouvelles.) 将

1980年一月出版！我团才写了

一片前言（我不是翻译的，只

都改修的）。1980, 1981年末尾也

将出版“艳阳天”，你高兴，马？

你说你的宝剑是“甘于

寂寞，甘于贫困，深入农村，埋头

苦写。阿！我很同意！嫉妒不要

关心。顺风给了“他们”，胜利

可是后来一定有别的“风”！你

知道：“清白”的人有前途！

你叫我“多跑几趟”！
好！可是并不容易：我在中国
的时候不能写书！今天，为了
把那本鲁迅“坟”的稿完全
准备，我差不多多一个人...
还有关于中国事，我继续觉
得不舒服... ~~越来越~~ 越来越多恐怕
~~中国会不太欢迎了我和我~~
~~的贡献！~~ 在这“”，在那“”也许
我也在“寂寞”... 你懂的
~.

敬礼

Michell. Lai

Annexe VII : Lettre de Michelle Loi adressée à Lin Zhihao (1986)

Cher Ami ,



Voici longtemps que je voulais répondre à votre lettre du 23.7, mais j'attendais d'avoir des nouvelles précises. Vous-même et votre famille allez bien, j'en suis contente. Quand votre fils aura fini ses études lointaines, sans doute serez vous encore plus heureux. Chez nous, nous avons été heureux aussi, le 2 de ce mois de septembre, de la naissance de notre petite fille Adèle, chez Anne, ma fille, que vous connaissez puisque nous avons été la voir avec vous et le collègue japonais. Pour moi, j'ai été très mal en point depuis mon retour de Chine mais maintenant je me sens enfin beaucoup mieux et j'ai beaucoup travaillé ce dernier mois, avant la rentrée. J'ai bien reçu la confirmation de l'accord du Waiwenju pour publier Luxun zhuan et j'ai pu déjà corriger quatre chapitres. Malheureusement plusieurs "bonnes volontés" se sont désistées (c'est un texte difficile !) et je ne vais pas aussi vite que je l'aurais souhaité. Je crois qu'à moins d'un miracle je ne pourrai le livrer assez tôt pour qu'il soit sorti pour l'automne 86. mais ce n'est pas pour autant que je renonce. Je vous ai envoyé une jeune "camarade" (= ancienne élève comme moi de l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes filles) qui est en poste à Beijing encore pour un an. Elle va travailler sous ma direction à une thèse sur les textes de Liang di shu (les originaux ^unoyellement publiés et les autres). Je lui ai dit d'aller vous voir : pouvez-vous, l'aider, s'il vous plaît ? Elle parle le chinois très couramment car elle a fait ses études à l'Ecole des langues orientales et a passé plusieurs années à Beijing, où elle est enseignante à l'Institut des langues. Son nom est Isabelle Rabut. Je vous en remercie d'avance.

Annexe VIII : Lettre de Liu Fang adressée à Michelle Loi (11/05/1984)

中国社会科学院文学研究所

le 11 mai à Beijing

chère Madame,

Avant de me présenter, je me permets de vous rappeler la visite que je vous ai faite en décembre 1983, avec ma collègue madame Liu Hanyu. Vous et votre mari m'ont beaucoup impressionnée. Votre érudition, votre connaissance sur la Chine m'ont frappée d'admiration et de respect. Vous êtes une vraie amie de la Chine nouvelle. La gentillesse dont vous avez fait preuve lors de notre visite m'aide à surmonter ma timidité et je double de vous écrire.



Je travaille comme rédactrice, traductrice et correspondante à la section française de la « littérature chinoise ». Comme mon mari travaille à la section de la littérature chinoise moderne (1919-1949) de l'Institut de recherche de la littérature chinoise

中国社会科学院文学研究所

de l'Académie des sciences sociales de Chine, j'ai eu l'occasion de lire pas mal d'œuvres littéraires de cette période. Dès mon enfance j'aime la littérature, j'ai une passion particulière pour les œuvres de Lu Xun et de Mao Dun. Depuis plus de vingt ans, je traduis, de chinois en français, des poèmes, des proses, des textes classiques et des nouvelles modernes et contemporaines ainsi que des scénarios de téléfilms. J'ai aussi fait publier mes traductions de plusieurs livres littéraires français.



J'ai entendu dire que vous avez un grand projet, celui de traduire les œuvres complètes de Lu Xun, et que vous êtes en train d'organiser votre groupe de traduction. Si telle est la situation, je tiens à vous demander la permission de travailler sous votre direction, pour traduire ou confronter, et pour apprendre auprès de vous. En tant que votre élève et votre assistante, je pourrai, j'en suis sûre,

中国社会科学院文学研究所

apporter mes humbles contributions à votre cause
sacrée : la présentation à vos compatriotes le grand
maître de lettres Lu Xun, la gloire de ma patrie.

Dans l'espoir de travailler sous votre direction,
je vous prie d'agréer, chère madame, l'expression
de mes sentiments les meilleurs.



Et j'attends de vous lire.

Lin Fang 方林

