

THÈSE DE DOCTORAT

NANTES UNIVERSITÉ

ECOLE DOCTORALE N° 643

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : Littératures comparées

Par **Yiran WANG**

La réception en France du roman érotique chinois classique et de ses illustrations (XVIII^e-XXI^e siècles)

Thèse présentée et soutenue à Nantes Université le 22 mai 2023

Unité de recherche : LAMO : Littératures Antiques et Modernes (4276)

Composition du Jury :

Président :	Angel PINO	Professeur des universités, Université Bordeaux-Montaigne
Rapporteurs :	Pierre KASER Stéphanie GENAND	Professeur des universités, Aix-Marseille Université Professeure des universités, Université Paris-Est-Créteil
Examineur :	Paul-André CLAUDEL	Maître de Conférences (HDR), Nantes Université
Dir. de thèse :	Philippe POSTEL	Maître de Conférences (HDR), Nantes Université

Nantes Université

École doctorale : Arts, Lettres, Langues (ALL)

Spécialité : Littératures comparées

Unité de recherche : Littératures Antiques et Modernes (4276)

**La réception en France du roman érotique
chinois classique et de ses illustrations
(XVIII^e-XXI^e siècles)**

Thèse de doctorat

Présentée et soutenue publiquement le 22 mai 2023 par

Yiran WANG

Sous la direction de Monsieur Philippe POSTEL

Jury :

Mme Stéphanie GENAND

M. Angel PINO

M. Pierre KASER

M. Paul-André CLAUDEL

M. Philippe POSTEL

Remerciement

La thèse, un périple long et mémorable, a été rempli de défis et d'incertitudes. Je tiens d'abord à remercier sincèrement mon cher directeur de recherche, Monsieur Philippe Postel, mon mentor tout au long de cette aventure, pour ses précieux conseils et pour le temps, l'énergie et la patience qu'il a consacrés à la relecture de ma thèse. Il m'a enseigné les qualités primordiales qu'un chercheur doit posséder : « aller au fond » et « aller plus loin », « être rigoureux » et « chercher la vérité », « être humble » tout en ayant « l'esprit de remise en question ».

Je tiens également à remercier chaleureusement les membres du comité de suivi de ma thèse, Monsieur Pierre Kaser et Madame Dominique Peyrache-Leborgne pour leur aide inestimable. En particulier, Pierre Kaser qui, pionnier dans l'aventure de l'étude du roman érotique chinois, a accordé beaucoup d'attention amicale à ma recherche. Je lui suis reconnaissante d'avoir partagé avec moi sans réserve son expérience, ses idées et les coulisses de ses traductions, et de m'avoir mise en contact avec d'autres traducteurs et éditeurs. Je remercie aussi l'éditeur Jacques Cotin et les traducteurs Chan Hing-ho et Boris Goiremborg, qui ont bien voulu être interviewés : Monsieur Cotin m'a accueillie chez lui avec gentillesse et Monsieur Goiremborg a non seulement répondu à mes questions avec enthousiasme, mais m'a également envoyé un exemplaire de *Moines et nonnes dans l'océan des péchés*, afin que je puisse lire les corrections manuscrites qu'il a faites pour la deuxième édition.

Je voudrais adresser ma gratitude infinie à tous ceux qui m'ont accompagnée de près ou de loin dans cette aventure : À mes parents en Chine, pour leur soutien inébranlable et leur confiance en moi. À tous mes chers amis à Paris, en particulier la famille de Wang Xavier Xu, Miaoran et Maxime, à Ulysse pour la relecture de mes articles, à mes collègues de l'UNESCO : Sun Min, Yujuan et Catherine, pour les encouragements qu'ils m'ont prodigués. Et enfin, à mon petit ami Cheng Sibbo, pour sa compréhension et sa compagnie pendant les jours les plus difficiles de ma thèse, m'encourageant à avancer sans relâche.

Enfin, je voudrais remercier les membres de mon jury, qui ont porté cette aventure à son terme, Madame Stéphanie Genand, Monsieur Angel Pino, Monsieur Pierre Kaser et Monsieur Paul-André Claudel, pour leur lecture attentive de ma thèse et leurs précieux conseils.

Merci à tous ceux qui m'ont permis de parfaire cette belle aventure et aux lecteurs potentiels qui la liront, j'espère qu'elle vous plaira ou que vous y trouverez un intérêt.

Avertissement

S'agissant des romans chinois mentionnés dans la thèse, pour ceux qui ont fait l'objet d'une traduction française, lors de la première occurrence, nous donnons le titre en français, suivi, entre parenthèses, du *pinyin* et des caractères chinois du titre original tandis que pour ceux qui n'ont pas encore de traduction française et qui font l'objet de plusieurs traductions françaises, tels que *Jin Ping Mei* et *Rouputuan*, nous donnons directement le *pinyin* et indiquons les caractères chinois entre parenthèses. Nous fournissons une traduction personnelle des titres des ouvrages pour lesquels il n'existe pas de traduction française disponible que si cela nous semble nécessaire. Lors occurrences suivantes, nous ne conserverons essentiellement que la traduction française ou le *pinyin*, ne reprenant l'information complète que pour une mise en valeur particulière.

Sauf mention contraire dans les notes, toutes les citations de textes chinois dans cette thèse sont des traductions personnelles. En outre, lors de l'analyse des traductions, nous fournissons également une traduction littérale du texte original pour permettre la comparaison, qui est également une traduction personnelle.

Lorsque nous citons des romans chinois classiques, les informations relatives aux éditions auxquelles ils appartiennent, y compris le titre, l'auteur, l'éditeur et le texte original cité sont en caractères traditionnels, tels qu'ils sont utilisés dans ces éditions. Toutefois, lorsque l'auteur de la thèse utilise les mots chinois, tels que les noms de personne et les noms propres, ils sont en caractères simplifiés.

Lors de l'analyse d'une traduction relevant de notre corpus, nous donnons d'abord les références du texte source et de la traduction dans les notes, suivies d'une abréviation entre parenthèses. L'abréviation du roman original est constituée de son titre ; l'abréviation de la traduction française est constituée des premières lettres du nom du traducteur et de celles du titre traduit. Dans le corps de la thèse, nous signalerons les références aux ouvrages directement après les citations détachées, en utilisant ces abréviations initialement signalées dans les notes.

Introduction

Il faut donc un brin de folie pour dépenser autant d'énergie pour se pencher sur un genre réputé vil, encore plus pour envisager d'en explorer les marges et les recoins les moins glorieux¹.

Pierre Kaser

Sans aucun doute, l'homme est un être de désir, et parmi de nombreux désirs naturels, le désir sexuel, en tant qu'instinct de vie, assure la reproduction de l'espèce et la prospérité de la civilisation humaine. La sexualité est alors une partie importante de la vie et un ingrédient nécessaire à la compréhension de soi et du monde. C'est la raison pour laquelle, de l'Antiquité à nos jours, en Orient et en Occident, quelle que soit l'époque, quelle que soit la culture, quels que soient le pays et les traditions, la question de la sexualité est toujours au cœur de notre grande attention et de nombreux débats. Les écrivains reconnaissent généralement l'importance d'écrire sur la sexualité pour exprimer la puissance des émotions des personnages. Comme le dit Denis Diderot (1713-1784) sans détour, « il y a un peu de testicule au fond de nos sentiments les plus sublimes et de notre tendresse la plus épurée² ». L'écrivain chinois Yu Dafu (郁达夫, 1896-1945) l'affirme également, « parmi les différentes passions, la plus forte et la plus puissante, celle qui secoue directement notre vie intérieure, est l'amour de la passion. De tous ces instincts, le plus dangereux et en même temps le plus important pour notre vie est l'instinct sexuel³ ».

L'érotisme a très tôt laissé des traces sur l'histoire de la littérature, et certaines études suggèrent que les gens parlent de sexe presque depuis l'aube de la littérature. Comme le précise Philippe Brenot :

Parmi les premiers écrits [de l'humanité] surgissent des écrits sur le sexe, à Sumer il y a près de quarante siècles. Dans la période Babylonienne, de 1900 à 1600 av.J.-C, nous trouvons ainsi de

¹ Kaser, Pierre, « Traduire le roman érotique chinois ancien en langue vulgaire », publié dans son *Carnet de recherche* en ligne le 27 août 2014 : <https://kaser.hypotheses.org/661>, consulté le 23 février 2022.

² Diderot, Denis, « Lettre à Damilaville » [le 3 novembre 1760], dans *Œuvres*, T. V, *Correspondance*, éd. Laurent Versini, Paris, Laffont, 1997, p. 297.

³ Yu, Dafu (郁达夫), « Essai sur le théâtre » (*Xiju lun* 戏剧论), dans *Œuvres complètes de Yu Dafu* (*Yu Dafu quanji* 郁达夫全集), Hangzhou (杭州), Éditions Zhejiang Wenyi chubanshe (浙江文艺出版社), 1992, tome V (5卷), p. 266. Texte original : 《种种的情欲中间, 最强而有力、直接摇动我们的内部生命的, 是爱欲之情。诸本能之中对我们的生命最危险而同时又最重要的, 是性的本能。》

nombreux textes littéraires qui décrivent très précisément les temps de l'amour, la séduction et l'acte sexuel, et même un véritable manuel érotologique de la période Assyrienne ancienne, datant du vingtième siècle avant J.-C⁴.

Les œuvres érotiques se sont progressivement développées pour devenir une catégorie littéraire. Du *Banquet* de Platon (428 / 427 av. J.-C.- 347 av. J.-C.) à *L'Art d'aimer* d'Ovide (43 av. J.-C.- 17 ou 18 ap. J.-C.), des *Sonnets luxurieux* de Pierre l'Arétin (1492-1556) aux *Cent Vingt Journées de Sodome* du marquis de Sade (1740-1814), de *l'Histoire de l'œil* de Georges Bataille (1897-1962) à *l'Histoire d'O* de Pauline Réage (1907-1998), on peut dire que la littérature érotique a toujours été florissante en Occident, et que l'érotisme ne perd jamais de son attrait en Orient : des *Mille et une nuits* du monde arabe au *Kamasutra* de l'Inde, du *Jin Ping Mei* (金瓶梅) de la Chine à *L'Homme qui ne vécut que pour aimer* (*Kôshoku ichidai otoko*) du Japon, il est évident que la littérature érotique de l'Orient recèle elle aussi de nombreux joyaux.

La sexualité a longtemps été diabolisée et stigmatisée en raison de la répression religieuse ou de la pensée conservatrice traditionnelle. Historiquement, la littérature érotique a aussi souvent été méprisée et marginalisée par les milieux littéraires orthodoxes. Aux époques de censure sévère, les auteurs et les éditeurs étaient contraints de publier anonymement ces œuvres, qui ne se diffusaient qu'en catimini. Cependant, même dans ces circonstances, de nombreuses œuvres érotiques classiques ont survécu jusqu'à aujourd'hui et leur valeur a été plus ou moins justifiée. Nous pouvons y voir la grande vitalité de ce genre littéraire et le grand attrait qu'il exerce sur les personnes. Il en va de même pour la littérature érotique de la Chine ancienne, qui non seulement n'a pas été éteinte sous le coup de l'interdiction, mais s'est répandue en France, où quelque vingt romans ont fait l'objet des traductions. Cependant, malgré la richesse du corpus dans ce domaine, les recherches restent malheureusement rares. La plupart des recherches existantes se sont concentrées sur le plus classique de tous, le *Jin Ping Mei*, tandis que les autres romans et leurs traductions ont reçu très peu d'attention. Pierre Kaser, professeur du département d'études asiatiques à Aix-Marseille Université, doit être à notre connaissance le premier à avoir beaucoup exploré ce domaine avec enthousiasme et à y apporter une contribution remarquable. Il a non seulement traduit trois de ces œuvres sous le

⁴ Brenot, Philippe, « Premiers écrits sur le sexe », dans Lévy, Danielle (dir.), *Sexualité écrite, de l'inscrit au transcrit*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 49.

pseudonyme d'Aloïs Tatu, mais a également révélé les mystères de ce domaine à travers son panorama sur la traduction française des romans érotiques chinois⁵ et son carnet de recherche consacré à ce sujet⁶. Ses explorations ont assurément jeté des bases solides pour les recherches ultérieures. Cependant, force est de constater qu'il n'y a pas eu jusqu'à présent d'étude complète et systématique, ni d'analyse critique et détaillée de traductions françaises de romans érotiques chinois prémodernes.

Présentation du sujet

Ce travail a pour objectif de fournir une étude systématique et une analyse critique de la réception en France des romans érotiques chinois des dynasties Ming et Qing depuis le XVIII^e siècle. Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est nécessaire de faire un bref rappel chronologique des traductions, adaptations et créations françaises de ces romans érotiques, ainsi que de la circulation de leurs illustrations en France.

La réception en France du roman érotique chinois classique peut être divisée chronologiquement en quatre étapes. La première étape est l'exploration initiale par les missionnaires et les sinologues aux XVIII^e et XIX^e siècles. Au cours de cette période, c'étaient principalement des contes vulgaires et les œuvres sentimentales classifiées dans les « dix livres de génie » (*Shi caizi shu* 十才子书) qui ont été déchiffrés, comme la traduction par François-Xavier d'Entrecolles (1664-1741) de contes vernaculaires tirés de l'anthologie de la dynastie Ming, intitulée *Spectacles curieux d'aujourd'hui et d'autrefois* (*Jingu qiguan* 今古奇观, 1640), ainsi que les traductions de quelques « romans de la belle et du lettré » (*caizi jiaren xiaoshuo* 才子佳人小说) par les premiers sinologues, tels que Jean-Pierre Abel-Rémusat (1788-1832), Stanislas Julien (1797-1873), et Antoine Bazin (1799-1862). Pourtant, en raison du statut religieux ou des préjugés contre les œuvres érotiques à l'époque, ils ont dû supprimer ou réécrire les passages à caractère érotique. Le premier véritable roman érotique à attirer l'attention des sinologues français et à faire par la suite l'objet de recherches est *Jin Ping Mei*, mais les descriptions sexuelles crues et audacieuses qu'il contient ont découragé les premiers explorateurs de le traduire intégralement : au

⁵ Kaser, Pierre, « Panorama des traductions en français des romans érotiques chinois en langue vulgaire des Ming et des Qing », *Cahier de la Chine*, n° 1, 2022, pp. 128-147 (à paraître).

⁶ Voir Kaser, Pierre, « Éros chinois », *Carnet de recherche* [en ligne], <https://kaser.hypotheses.org/category/eros-chinois>.

XVIII^e siècle, le père Joseph-Henri Marie de Prémare (1666-1736) en a cité des phrases dans sa grammaire, *Notitia linguæ sinicæ*, comme matériel pédagogique, mais il n'a jamais mentionné le titre du roman, par crainte que la réputation sulfureuse de cette œuvre ne porte atteinte à sa carrière⁷. En 1850, Bazin aîné a traduit les morceaux du roman classique *Au bord de l'eau*, qui représente une partie commune avec le *Jin Ping Mei*. En 1879, Georg von der Gabelentz (1840-1893) a traduit en français le treizième chapitre de la traduction mandchoue du *Jin Ping Mei*, mais il a supprimé les descriptions qui lui paraissaient obscènes. On peut dire que l'exploration du roman érotique chinois à cette étape était prudente et discrète. Malgré un grand intérêt porté à ce domaine, les premiers sinologues, influencés par le mépris des milieux lettrés de ce genre littéraire, ont dû passer les passages érotiques sous silence, ce qui a conduit à l'absence de traductions complètes des romans érotiques chinois avant le XX^e siècle.

La deuxième étape est l'adaptation de romans érotiques chinois par des sinophiles français dans la première moitié du XX^e siècle, représentés par George Soulié de Morant (1878-1955) et Lucie Paul-Margueritte (1886-1955) : il s'agit des deux adaptations par Soulié de Morant, à savoir *Lotus-d'or* (*Jin Ping Mei*) en 1912, et *Bonze Mèche-de-lampe* (*Dengcao heshang zhuan* 燈草和尚傳) en 1921 ; ainsi que *Folle d'amour*, l'adaptation de *Chipozhi zhuan* (癡婆子傳) par Lucie Paul-Margueritte en 1949. Les deux adaptateurs ont non seulement raccourci considérablement le texte mais, influencés par les tendances exotiques de l'époque, y ont inclus des stéréotypes chinois et réécrit des passages érotiques de manière poétique. En outre, ils ont transformé dans une certaine mesure les idées centrales des deux romans en fonction des valeurs morales des sociétés, dans lesquelles ils ont vécu à des périodes différentes. Il est juste de dire que leurs adaptations étaient très éloignées des textes originaux, principalement pour satisfaire les fantasmes exotiques et la curiosité des lecteurs. Outre les adaptations, Soulié de Morant a également créé des romans érotiques se déroulant en Chine, à savoir *T'seu-Hsi, impératrice des Boxers* (1911) et *Bijou-de-Ceinture ou le Jeune Homme qui porte robe* (1925). Le premier est une fantaisie de la vie voluptueuse de l'impératrice Cixi (慈禧), tandis que le second est une création basée sur le roman érotique de la dynastie Qing, *Pinhua baojian* (品花寶鑑, 1837-1849). Soulié de Morant est sans doute le premier Français que nous connaissons à avoir exploré et même recréé plusieurs romans érotiques chinois, mais

⁷ Nous reviendrons sur ce sujet dans la troisième partie.

ses adaptations et créations sont marquées par une forte empreinte exotique et un style personnel, au détriment des textes sources et des faits historiques.

La troisième étape est marquée par l'intervention des sinologues et l'émergence des traductions scientifiques à partir des années 1960. En 1962, *La Chair comme tapis de prière*, la première traduction française du classique érotique *Rouputuan*, cotraduit par Pierre Klossowski (1905-2001) et Jacques Pimpaneau (1934-2021), a été publié chez Jean-Jacques Pauvert. Cette traduction est d'une qualité excellente grâce à l'intervention du sinologue Jacques Pimpaneau (1934-2021), mais il a dû cacher son nom pour ne pas compromettre sa carrière universitaire. En outre, en raison de la stricte censure de l'époque, les deux traducteurs ont dû adopter des précautions particulières pour contourner les termes sexuels, ce qui a affecté la pleine représentation du roman original. En 1956, René Étiemble (1909-2002) a créé la collection « Connaissance de l'Orient » des éditions Gallimard, qui a été reprise à partir de 1991 par Jacques Dars (1937-2010), collection qui a contribué à la diffusion de la littérature chinoise classique. Les éditions Gallimard ont publié dans les années quatre-vingt quelques œuvres érotiques importantes traduites par des sinologues, comme la traduction française la plus fiable du *Jin Ping Mei*, sous le titre de *Fleur en Fiole d'Or*, réalisée par André Lévy (1925-2017) et publiée en 1985 ; et les traductions des contes vulgaires et grivois du XVII^e siècle, réalisées par Rainier Lanselle et publiées en 1987, sous forme d'anthologie sous le titre *Le Poisson de jade et l'épingle au phénix*. L'intervention des sinologues a certainement rendu la traduction et l'étude de l'érotisme plus scientifique et a attiré l'attention d'un public averti plus large sur ce domaine.

La quatrième étape est l'âge d'or des traductions françaises de romans érotiques chinois à partir des années 1980, sous les auspices des éditeurs. De 1987 à 2005, les romans érotiques chinois sont entrés dans une phase de floraison en France, en grande partie grâce à la maison d'édition Philippe Picquier, qui a invité Jacques Cotin, l'ancien directeur des éditions de la Pléiade, de diriger une collection de livres érotiques asiatiques intitulée le « Pavillon des corps curieux ». À la mobilisation de Picquier, plusieurs traducteurs savants se sont consacrés à la traduction de romans érotiques chinois des dynasties Ming et Qing, et des dizaines d'ouvrages ont été publiés successivement, dont une traduction par Jacques Pimpaneau sous le pseudonyme de Martin Maurey, *Rouge au gynécée* (*Yu Gui Hong* 玉閨紅, 1989), *De*

la chair à l'extase (Rouputuan 肉蒲團, 1990) par Christine Corniot ; deux traductions de recueils de contes par André Lévy : *Tout pour l'amour* (Yipian qing 一片情, 1996) et *Amour et rancune* (Huanxi yuanjia 歡喜冤家), dont le premier volume publié en 1997 sous le sous-titre de *Les Spectacles curieux du plaisir*, et le deuxième publié en 1999 sous le sous-titre de *Les Miroirs du désir* ; deux traductions de Christine Kontler : *Belle de candeur* (Zhu Lin Ye Shi, 株林野史, 1987) et *Nuages et pluie au Palais des Han* (Zhaoyang qushi 昭陽趣史, 1988) ; six traductions effectuées par Huang San [Chan Hing-ho] et son co-traducteur [Boris Goiremborg] : *Vie d'une amoureuse* (Chipozi Zhuan 癡婆子傳, 1991), *Biographie du prince Idoine* (Ruyi qun zhuan 如意君傳, 1991), *Moines et nonnes dans l'océan des péchés* (Seng ni nie hai 僧尼孽海, 1992), *Les Écarts du Prince Hailing* (Hailing yi shi 海陵佚史, 1995), *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé* (Xiu ta ye shi 繡榻野史, 1997) et *À l'ombre des pêcheurs en fleur* (Taohua ying 桃花影, 2005) ; ainsi que trois traductions de Pierre Kaser réalisées sous le pseudonyme d'Aloïs Tatu : *Le Moine mèche de lampe* (Dengcao heshang zhuan 燈草和尚傳, 1998), *Le Pavillon des Jades* (Bi Yu Lou 碧玉樓, 2003) et *Galantes chroniques de renardes enjôleuses* (Yaohu yanshi 妖狐艷史, 2005). Outre l'éditeur Picquier, les éditions du Mercure de France et les éditions You Feng se sont également intéressés, bien que brièvement, aux œuvres érotiques chinoises. La première a publié *Épingle de femme sous le bonnet viril*, une traduction partielle du *Bian'erchai* (弁而釵) effectuée par André Lévy en 1997, tandis que la seconde a publié en 2012 *Quatre amours du temps des Han, des Tang, des Yuan et des Qing*, un recueil de quatre œuvres érotiques de différentes époques, traduites par Huang San [Chan Hing-ho] et Boris Goiremborg, dont *Biographie officielle de l'impératrice Feiyan* (Zhao Feiyan Waizhuan 赵飞燕外传), *Errance aux grottes des immortelles* (You xian ku 游仙窟), *Le Brûle-parfum* (Jiaohong ji 娇红记), et l'extrait d'*Érotique élémentaire* (Gu wang yan 姑妄言). D'après le nombre de publications, l'intérêt des Français pour ce genre littéraire est en recul depuis 2005 par rapport aux années antérieures, les traductions de romans érotiques chinoises sont entrées dans une phase de déclin. Philippe Picquier déclarait lors d'une intervention donnée à Aix-en-Provence qu'il ne « compt[ait] plus poursuivre dans cette direction ». De même, Boris Goiremborg, le collaborateur du Chan Hing-ho, avouait qu'il ne ressentait pas non plus « le même engouement que par le passé pour ce type

d'activité ». Pierre Kaser a annoncé aussi la disparition définitive du pseudonyme qu'il utilisait pour traduire des romans érotiques, Aloïs Tatu⁸. On peut dire que ce domaine a aujourd'hui perdu le lustre qu'il avait en France dans les années 1980 également, en raison de la perte d'intérêt pour le domaine érotique de la part des éditeurs ainsi que des traducteurs compétents.

En plus de l'attention prêtée au texte érotique, il faut souligner que les Français ont également porté un vif intérêt aux illustrations qui accompagnent les textes : celles-ci jouent un rôle qui ne saurait être ignorée dans la diffusion du roman érotique chinois. Malheureusement, certaines illustrations composées pour les romans ont été perdues à jamais au cours de la circulation, comme le regrettait Étiemble : « Alors que l'estampe érotique japonaise est abondante, et passablement connue en Europe, l'art érotique des Chinois l'est beaucoup moins. Jusqu'aux illustrations du *Jeou p'ou-t'ouan* ou du *Kin-p'ing-mei* qu'il est difficile d'étudier⁹ ! ».

Concernant les illustrations qui ont survécu jusqu'à nos jours, certaines ont été conservées dans les traductions françaises, comme pour *Fleur en fiole d'or*, *Amour et rancune*, *Moines et nonnes dans l'océan des péchés* et *Nuages et pluie au Palais des Han*, tandis que d'autres ont été écartées par les traducteurs ou les éditeurs, qui les trouvaient peu claires ou ternes et ont donc choisi d'insérer dans les traductions françaises de nouvelles illustrations plus attirantes, ce qui est le cas pour *Belle de candeur*, *Le Moine mèche de lampe* et *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*. En outre, pour les romans qui nous sont parvenus sans illustrations, les éditeurs, « afin de ne pas trop décevoir le lecteur¹⁰ », ont ajouté des illustrations érotiques aux versions françaises, provenant pour la plupart de la collection des gravures sur bois érotiques des Ming, *Erotic colour prints of the Ming period* (*Huaying jinzhen* 花营锦阵, XVII^e siècle), mais aussi de collections privées, ou créées par des artistes spécifiquement pour la traduction. Seuls *Épingle de femme sous le bonnet viril*, les deux traductions françaises du *Rouputuan* et *Rouge au gynécée* ne sont pas illustrés. Il est cependant intéressant de noter qu'il existe en fait une version française illustrée moins connue du *Rouputuan*, qui est basée sur la traduction de Pierre Klossowski et illustrée de douze

⁸ Les paroles de ces trois personnes sont rapportées dans l'article suivant : Kaser, Pierre, « Traduire le roman érotique chinois ancien en langue vulgaire », *op. cit.*, consulté le 23 février 2022. C'est le verbatim de son intervention à la première journée du stage organisé à Aix-en-Provence par la Jeune Équipe Littérature Chinoise et Traduction (Université de Provence), le vendredi 3 février 2006.

⁹ Étiemble, René, *Chine : Yun yu : essai sur l'érotisme et l'amour dans la Chine ancienne*, Genève, Paris, Munich, Nagel, 1975, p. 108.

¹⁰ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]](陳慶浩) et Awadew, Boorish [Boris Goiremberg] (tr.), *À l'ombre des pêcheurs en fleur*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 2015, p.18.

peintures à l'huile originale de Raymond Brenot ainsi que de cinq peintures chinoises du XVIII^e siècle de la collection Roger Peyrefitte. Cette édition tirée à 1150 exemplaires numérotés a été publiée par les éditions de l'Odéon et les éditions André Vial en 1971.

Outre les illustrations attachées au roman, il existe également en France quelques albums de peintures érotiques chinoises, provenant de la collection personnelle de Ferdinand Bertholet, tels que *Rêves de Printemps : l'art érotique en Chine* (1998), *Les Jardins du plaisir : érotisme et art dans la Chine ancienne* (2003), ainsi que *Le Palais du printemps : Peintures érotiques de Chine* (2006). Ce peintre et collectionneur d'origine néerlandaise a effectué plusieurs longs voyages en Asie pour fouiller les pièces qui lui paraissent les plus précieuses. Outre la reproduction de peintures érotiques exquises, connues en Chine sous le nom de « palais du printemps » (*chungongtu* 春宮圖), ces ouvrages contiennent des essais des sinologues français de renom, dont Jacques Pimpaneau et André Lévy, qui replacent ces illustrations dans leur cadre sociologique et culturel afin de mieux présenter au lecteur français le monde érotique chinois. Il est à noter que la collection de Bertholet comprend onze peintures anonymes du XVIII^e siècle, créées sur la base d'épisodes du roman *Rouputuan*, dont la relation avec le roman est également présentée dans la série de livres mentionnée ci-dessus. Il y a aussi quelques peintures dans sa collection qui sont considérées comme des illustrations du *Jin Ping Mei*, mais nous ne sommes pas en mesure de trouver un lien exact entre ces images et le roman, comme le confirme James Cahill : « ils n'illustrent aucun texte, mais sont de bons exemples de ces albums semi-érotiques constitués de feuilles indépendantes où figurent des saynettes de la vie princière et aristocratique¹¹ ».

Le corpus

Comme le montre le contexte ci-dessus, le roman érotique chinois prémoderne a fait l'objet de nombre de traductions en France à travers les siècles, grâce à la tendance exotique, au développement de la sinologie et à la prédilection des éditeurs. Il ne fait aucun doute que le corpus est si large qu'il est nécessaire de le limiter.

Premièrement, par « réception » dans le titre de la thèse, nous entendons d'une part l'étude des publications et des traductions, et d'autre part, la réception créatrice

¹¹ Cahill, James, « Les peintures érotiques chinoises de la collection Bertholet », dans *Le Palais du printemps : Peintures érotiques de Chine [collection Bertholet]*, Paris, Éditions Findakly, 2006, p. 34.

du roman érotique chinois, c'est-à-dire des adaptations personnelles et des créations. Bien que la réception critique soit tout aussi digne d'être étudiée, il est difficile de rassembler des sources diverses pour analyser la perception par le public français du roman érotique chinois, car l'attention portée à ce domaine se limite à un petit groupe d'universitaires et d'amateurs de littérature chinoise : les analyses textuelles spécifiques, les critiques savantes, les articles de journaux et les commentaires de lecteurs consacrés à ce sujet sont plutôt rares. Nous nous concentrerons donc essentiellement sur la préface et l'avertissement du traducteur, ainsi que sur les critiques pertinentes dans les articles académiques, afin d'explorer la perception des lecteurs avertis de texte et d'images érotique venus de Chine.

Deuxièmement, étant donnée que les romans érotiques chinois actuellement traduits en France sont essentiellement issus des dynasties Ming et Qing, la réception des romans de ces deux périodes fera donc l'objet principal de notre étude. D'une part, en ce qui concerne les textes cibles, tout d'abord, en raison des contraintes linguistiques, nous n'envisagerons que les traductions françaises directes sans intermédiaire. C'est pourquoi les retraductions basées sur la version allemande de Franz Kuhn (1884-1961), dont la traduction du *Jin Ping Mei* effectuée par Jean-Pierre Porret, intitulée *Kin P'ing Mei, ou la merveilleuse histoire de Hsi Men avec ses six femmes* (1949), et la traduction anonyme de la troisième suite du *Jin Ping Mei* (*Ge lian hua ying* 隔帘花影), titre traduit par *Femmes derrière un voile* (1962), ne sont pas prises en compte dans cette recherche. Ensuite, afin d'établir des comparaisons valables, nous nous concentrerons principalement sur des traductions complètes de romans ou de recueils de nouvelles, nous n'examinerons donc pas la traduction de l'extrait d'*Érotique élémentaire* effectué par Huang San [Chan Hing-ho] et son collaborateur, ni la traduction *Du Rouge au gynécée* par Jacques Pimpaneau sous un pseudonyme¹². Les six contes traduits par Rainier Lanselle pour les recueils *Amour et Rancune* et *Tout pour l'amour* sont également hors du champ de notre analyse ciblée. À l'exception de ces traductions, presque toutes les traductions et les adaptations

¹² Maurey, Martin [Jacques Pimpaneau], *Du Rouge au gynécée*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 1998. Il s'agit d'un roman de la fin de la dynastie Ming, en six volumes de cinq chapitres chacun, soit trente chapitres au total. Seuls dix chapitres des deux premiers volumes et la table des matières des troisième et quatrième volumes survivent dans la version qui nous est parvenue. Le traducteur français a non seulement traduit les dix premiers chapitres, mais également rédigé les chapitres onze et douze sur la base de la table des matières des troisième et quatrième volumes. Le texte original étant lui-même incomplet et le traducteur s'étant caché derrière un pseudonyme de son vivant, cette traduction n'a été révélée par ses anciens élèves qu'après sa mort. Comme de nombreuses informations sur le texte source et le traducteur sont difficiles à vérifier, nous n'analysons pas la traduction dans cette thèse.

françaises des romans érotiques des dynasties Ming et Qing seront prises en considération. En termes de récréations, nous porterons notre attention sur deux romans de Soulié de Morant, *T'seu-Hsi, impératrice des Boxers* et *Bijou-de-Ceinture ou le Jeune Homme qui porte robe*, car ce sont les deux romans dans lesquels l'emprunt de l'auteur au roman érotique chinois est le plus évident. D'autre part, concernant les textes sources utilisés pour l'analyse comparative, pour le célèbre *Jin Ping Mei*, nous recourrons à l'édition *Wanli* conservée à la Bibliothèque nationale de Taipei, et à l'édition *Chongzhen* conservée à l'Université de Tokyo, les deux versions scannées étant reproduites sur le site de Wikisource. À l'égard de l'autre classique érotique, le *Rouputuan*, nous analyserons les deux éditions basées sur lesquelles Pierre Klossowski et Christine Corniot ont chacun réalisé leurs traductions, à savoir l'édition *Zuiyue xuan* (醉月軒), de la collection de *Siwuxie huibao* (思無邪匯寶), et l'édition *Seishinkaku* (青心閣), disponible dans le Wikisource. Enfin, pour les autres romans, étant donné que la plupart d'entre eux sont traduits à partir des éditions de la collection de *Siwuxie huibao*, l'anthologie savante la plus fiable des romans érotiques chinois prémodernes, dont les textes ont été soigneusement établis par des chercheurs et des éditeurs. Notre analyse comparative de ces romans s'appuiera donc également sur les éditions de cette collection.

Enfin, concernant les illustrations, nous nous pencherons uniquement sur la réception des illustrations incluses dans les romans, en explorant le rôle qu'elles ont pu jouer dans la diffusion de ces romans en France. La collection de Bertholet ne sera donc pas envisagée dans notre recherche.

Problématique

Notre thèse se concentre sur les raisons pour lesquelles le roman érotique chinois des dynasties Ming et Qing fait l'objet de traductions françaises, sur les approches adoptées par les traducteurs à différentes époques pour représenter les éléments chinois et érotiques, et sur ce que l'érotisme chinois aurait pu inspirer en termes de création littéraire française.

Concernant les traductions, comment ces romans mis à l'index en Chine sont-ils parvenus au public français ? Quelles méthodes différentes les traducteurs, à différentes époques, sont-elles adoptées pour traduire des termes sexuels et descriptions érotiques ? La plupart des traducteurs dont nous avons traité dans cette

thèse ont traduit de multiples romans érotiques. Alors, comment les traducteurs considèrent-ils ces œuvres ? Quelles sont leurs méthodes et leurs projets de traduction ? Sur quelles théories ces méthodes employées sont-elles basées ? La dualité classique de la traduction est ici en jeu. Antoine Berman (1942-1991) souligne que chaque traducteur doit inmanquablement rencontrer l'un des deux écueils suivants : « il s'en tiendra avec trop d'exactitude ou bien à l'original, aux dépens du goût et de la langue de son peuple, ou bien à l'originalité de son peuple, aux dépens de l'œuvre à traduire¹³ ». Nous devons donc nous demander si la traduction du roman érotique chinois est orientée vers le texte source, rapprochant le lecteur de l'auteur, ou vers le texte cible, rapprochant l'auteur du lecteur. En outre, concernant les descriptions érotiques qui sont poétiques et implicites, comment le traducteur traduit-ils les métaphores sexuelles ? Concernant les passages obscènes et explicites, les traducteurs restituent-ils le style vulgaire ? D'autre part, nous devons également explorer quels facteurs, autres que les traducteurs eux-mêmes, ont pu influencer la traduction des romans érotiques chinois.

Par ailleurs, en termes de réception créative, quelles sont les caractéristiques des adaptations des romans érotiques chinois de la première moitié du XX^e siècle ? Quelles traditions de la littérature érotique chinoise se retrouvent dans le roman créé par Soulié de Morant ? Y a-t-il une appropriation de passages ou d'intrigues du roman érotique chinois ?

En bref, nous chercherons à élucider comment les romans érotiques chinois des dynasties Ming et Qing et leurs illustrations sont parvenues auprès du public français et la manière dont ils ont été représentés et interprétés à différentes époques.

Méthodologie et plan de recherche

Dans son *Pour une critique des traductions*, Antoine Berman souligne que l'insuffisance de nombreuses études sur la traduction littéraire réside dans le fait de se contenter de décrire les différences entre le texte cible et le texte source sans réfléchir au concept de traduction et à la méthodologie adopté pour l'évaluation¹⁴. Pour éviter que notre recherche ne tombe dans le piège de telles comparaisons naïves et superficielles, nous nous appuierons sur la méthodologie à la critique proposée par Antoine Berman pour une analyse constructive et efficace des traductions. Berman

¹³ Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p. 51-52.

¹⁴ Voir *ibid.*, p. 44.

estime que le travail comparatif lui-même est, par définition, « une analyse de la traduction, de l'original et des modes de réalisation du projet¹⁵ ». Plus précisément, concernant l'analyse de la traduction, la méthode consiste à lire et relire le texte cible avant de le comparer à l'original, une étape qui a pour but de s'imprégner des traductions, car « ce sont elles, elles seules, qui vont orienter le travail ultérieur, lequel, lui, sera analytique¹⁶ ». Ensuite, pour la lecture de l'original, Berman précise deux étapes, dont la première est une pré-analyse textuelle, c'est-à-dire un repérage de tous les traits stylistiques, « qui individuent l'écriture et la langue de l'original¹⁷ » ; la deuxième est une sélection de passages signifiants à étudier en profondeur. Ces deux étapes seront appliquées dans notre étude de la manière suivante : tout d'abord, nous nous concentrerons sur la traduction des éléments chinois spécifiques du texte original, tels que les noms propres, les noms et les appellations de personnages, les proverbes et les expressions idiomatiques, les allusions historiques et littéraires, en comparant la traduction et l'original autour de ces exemples représentatifs pour analyser l'approche de traduction adoptée par le traducteur ; ensuite, nous nous pencherons sur la traduction des passages érotiques, en particulier la traduction des organes sexuels, des instruments sexuels et des descriptions érotiques, pour analyser comment le traducteur reproduit ces passages importants, et voir si le même effet est produit dans la traduction que dans le texte original. Enfin, l'analyse de modes de réalisation du projet nous obligera à accorder une attention particulière aux traducteurs, à élucider leur position traductive, leur projet de traduction et leur horizon traductif. À ce titre, comme le conseille Antoine Berman, nous porterons notre attention sur tout ce que le traducteur a pu dire dans certains textes¹⁸ (préfaces, postfaces, articles, entretiens existants et ceux que nous avons réalisés dans le cadre de notre recherche). Berman a déclaré qu'il y a toujours, quand on cherche bien, une parole du traducteur et que « le silence total est très rare¹⁹ ». Pourtant, il n'a peut-être pas pris en compte le cas des traductions de textes érotiques. Pour les traducteurs qui, pour des raisons personnelles, n'ont pas révélé leurs projets dans leurs écrits, et n'ont pas souhaité être interviewés sur leurs traductions, nous ne pouvons que nous appuyer sur une analyse minutieuse de leurs traductions dans lesquelles leur projet est souvent radiographiquement révélé.

¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸ *Ibid.*, p. 83.

¹⁹ *Ibid.*

Nous détaillons à présent le projet de recherche pour chaque partie. En premier lieu, compte tenu des différentes définitions de l'érotisme dans les langues chinoise et française, il est nécessaire d'établir tout d'abord dans une partie contextuelle, une comparaison de la conception de l'érotisme entre France et Chine. D'une part, concernant la dimension linguistique, il s'agit de se concentrer sur les termes liés à l'érotisme, c'est-à-dire sur les mots spécifiques qui peuvent qualifier un roman d'érotique dans les deux langues, et nous tenterons de définir la différence entre érotisme et pornographie. Cette distinction est cruciale pour cerner précisément l'objet de cette recherche et construire le corpus de thèse. D'autre part, d'un point de vue littéraire, nous présenterons un panorama de la littérature érotique chinoise et française, des dilemmes dans lesquels se trouve ce genre littéraire et de la reconnaissance qu'il a reçue à certains égards. C'est autour de ces points clés que la première partie s'articulera, afin de présenter un contexte lié à l'érotisme et à la littérature érotique en France et en Chine.

À partir de la deuxième partie, nous entrerons dans le vif du sujet, portant notre attention sur les traductions, les adaptations et les récréations. Compte tenu des différents courants de réception qui peuvent émerger au cours d'une période, et afin de mieux résumer et mettre en évidence les caractéristiques de la réception du roman érotique chinois et de ses illustrations en France, nous allons rompre le cadre chronologique strict et envisager le sujet selon trois approches de la réception : une approche exotique, une approche savante, et une approche des entreprises éditoriales, chacune de ces trois approches correspondant à une partie.

Dans la deuxième partie, nous étudierons donc l'approche exotique : la Chine utopique telle qu'elle est représentée dans les romans érotiques français du XVIII^e siècle ainsi que la Chine stéréotypée présente dans les adaptations érotiques françaises de la première moitié du XX^e siècle. Du XVIII^e au début du XIX^e siècle, avec l'essor de l'orientalisme et la naissance de la traduction française des *Mille et une nuits*, les Français se sont intéressés à l'érotisme oriental. Pourtant, à cause du manque de connaissances géographiques, les Français à cette époque ont souvent mélangé les cultures érotiques de l'Orient entre elles, en appréhendant l'érotisme chinois à travers le filtre de l'érotisme arabo-musulman. Il sera intéressant de se pencher brièvement sur la réception en France de l'érotisme oriental entendu au sens large, en analysant surtout la réception en France de l'érotisme chinois à cette époque. De plus, à la faveur de la mode des chinoiseries, les traductions françaises de romans et de pièces

de théâtre chinois ont suscité une grande curiosité. Au XVIII^e siècle, non seulement un certain nombre de romans chinoisants sont parus en France, mais la Chine a aussi souvent joué un rôle particulier dans les contes libertins français. Était-ce une façon d'assouvir les fantasmes érotiques, ou un alibi pour les écrivains libertins, leur permettant d'éviter la censure ? Nous tenterons d'étudier le rôle que la Chine a joué dans ces romans érotiques français afin d'explorer le fantasme ou la perception qu'ont les auteurs libertins français de l'image de la Chine sous l'influence de l'orientalisme et de la chinoiserie. À la fin du XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle, influencés par la tendance à l'exotisme, George Soulié de Morant et Lucie Paul-Margueritte ont entrepris des adaptations de romans érotiques chinois. Nous examinerons d'après la méthodologie d'Antoine Berman les caractéristiques générales de leurs traductions et leur traitement des scènes sexuelles.

Dans la troisième partie, nous examinerons l'exploration et la traduction des romans érotique chinois dans le milieu sinologique français, et plus précisément les « citations silencieuses » du missionnaire Prémare du *Jin Ping Mei* et la suppression par le père d'Entrecolles des descriptions libertines des contes vulgaires au XVIII^e siècle ; les explorations prudentes du *Jin Ping Mei* par les sinologues et leurs traductions timides des scènes sexuelles du roman sentimental au XIX^e siècle ; et les traductions audacieuses d'André Lévy du *Jin Ping Mei* et des autres recueils de contes érotiques dans les années 1980. Nous tenterons non seulement d'élucider les différentes attitudes et approches des sinologues à l'égard des textes érotiques à différentes périodes, mais d'explorer également le rôle que le roman érotique chinois a joué dans le développement de la sinologie française. De plus, notre attention sera également portée sur les stratégies de traduction adoptées par le traducteur prolifique André Lévy chez différents éditeurs, afin de mettre en lumière l'influence de l'éditeur sur le projet de traduction²⁰.

Dans la quatrième partie, nous nous concentrerons sur les traductions mobilisées par l'éditeur Jean-Jacques Pauvert dans les années 1960 et par Picquier à partir des années 1980, illustrant les facteurs qui ont conduit à un âge d'or des traductions françaises de romans érotiques chinois. Dans cette partie, nous allons, d'une part,

²⁰ Il est à noter que les traductions par Lévy des deux recueils érotiques chez Picquier et sa traduction d'*Épingle de femme sous le bonnet viril* au Mercure de France auraient dû être abordées dans la quatrième partie consacrée à la mobilisation des éditeurs. Pourtant, afin de mieux comparer les différents projets et stratégies adoptés par le même traducteur, notamment le sinologue extraordinaire qu'était André Lévy, nous les plaçons dans la troisième partie, après l'analyse du *Jin Ping Mei*.

mettre en lumière les motivations des éditeurs, l'influence du contexte censorial sur les décisions des éditeurs, et la relation entre éditeurs et traducteurs ; d'autre part, nous verrons également les styles et les stratégies de traduction de différents traducteurs. Pour ce faire, nous concentrerons notre analyse sur plusieurs traducteurs de romans érotiques, dont Christine Kontler, Pierre Kaser ainsi que Huang San [Chan Hing-ho] et son collaborateur [Boris Goiremberg], en examinant leurs projets de traduction, tout en analysant leurs traductions dans leur ensemble et avec un accent particulier sur les passages érotiques, selon la méthodologie propre à Antoine Berman. En outre, nous comparerons deux traductions du *Rouputuan*, publiées séparément chez Pauvert et Picquier, pour analyser les stratégies de traduction par des traducteurs d'époques, d'éditeurs et de sexes différents.

Partie I.

Approche définitoire : Érotisme français, érotisme chinois

Chapitre 1. L'érotisme dans la langue et la culture

Voyons d'abord la définition de « l'érotisme » et la différence entre ce terme et la « pornographie » en France et en Chine, sur le plan linguistique et culturel.

1.1. Préambule terminologique général

La définition du « roman érotique » est floue et difficile à cerner, tant en France qu'en Chine. Le roman érotique, qui se trouve souvent dans une zone grise, entre « roman sentimental » et « roman pornographique », semble être quelque chose relevant du non-dit. C'est-à-dire que nous parlons souvent de cette catégorie sans en avoir une définition précise et stabilisée. À l'heure actuelle, il n'existe pas de définition unificatrice du roman érotique dans les milieux universitaires chinois ou français. D'un point de vue individuel, chacun peut le définir selon sa propre expérience et sa perception ; d'un point de vue collectif, la perception qu'en ont les gens varie d'une époque à l'autre et d'un pays à l'autre. Par conséquent, nous ne devons pas aveuglement réduire la portée de l'étude aux romans classés dans la famille érotique par les prédécesseurs. En considérant notamment qu'il existe un grand nombre de synonymes du mot « érotique », il nous est ainsi important d'élargir le répertoire lexical pour résumer les termes nécessaires qui peuvent nous aider à déterminer le roman à caractère érotique, afin de mieux circonscrire l'objet de la recherche, de sorte qu'aucune œuvre importante ne soit oubliée.

En outre, il convient également de noter que l'analyse sera monotone et insuffisante si nous utilisons seulement le mot « érotique » pour définir et couvrir toutes les œuvres dans ce domaine. Notons en particulier que les termes utilisés pour désigner le roman érotique en France et en Chine sont très divers et bien plus riches qu'on ne le croit, et qu'ils reflètent, en partie, la façon dont les peuples évaluent le roman érotique ainsi que leurs attitudes envers cette catégorie littéraire. Par exemple, les mots « impudique » et « immoral » en français, ainsi que « *yinxie* » (淫褻), « *weixie* » (猥褻) en chinois, ont tous une connotation péjorative indiquant une déviance de la sexualité ; pourtant, les mots tels que « voluptueux » en français et « *yan qing* » (艷情) en chinois expriment plutôt l'atmosphère onirique de l'érotisme ainsi que l'extase du plaisir charnel. En classant et en comparant ces termes français et chinois, nous pouvons voir plus clairement comment les chercheurs de ces deux

pays comprennent et évaluent cette catégorie littéraire. Cette analyse terminologique est importante pour notre étude approfondie de la réception en France du roman érotique chinois. Nous ferons ainsi un inventaire de termes courants liés à l'érotisme en chinois et en français.

1.1.1. Le vocabulaire érotique en France

Il existe tellement de mots pour désigner l'érotisme en français que des lexicologues ont dû compiler des dictionnaires pour les rassembler. Les premières tentatives encyclopédiques remontent loin dans l'histoire. Citons par exemple le *Dictionnaire d'amour* (1741) de Jean-François Dreux du Radier, le *Glossarium eroticum linguae latinae* (1826) de Pierre-Emmanuel Pierrugues, le *Glossaire érotique de la langue française depuis son origine jusqu'à nos jours* (1861) d'Auguste Scheler, et le *Dictionnaire érotique moderne* (1864) d'Alfred Delvau. En parcourant l'index de ces répertoires, nous pouvons d'emblée être impressionnés par la richesse du vocabulaire érotique français. À l'époque moderne, des linguistes français continuent à se consacrer au glossaire de termes, en enrichissant et en mettant à jour le champ lexical érotique. Par exemple, Pierre Guiraud nous a fourni en 1978 un *Dictionnaire érotique*, qui rassemble environ 7000 mots et expressions en ce qui concerne la sexualité, permettant au lecteur de découvrir toutes les richesses et la créativité du langage érotique français. Cet ouvrage important illustre bien l'enrichissement et le renouvellement constants du champ du vocabulaire érotique au fil du temps. Pour éviter des développements trop longs, nous accorderons dans ce qui suit une attention particulière aux mots qui sont régulièrement utilisés pour qualifier le roman érotique.

Les termes qui relèvent du vocabulaire critique établi en français sont les suivants :

Libertin (1468) : « *Vieilli ou littér.* Qui refuse le dogmatisme des croyances établies ou officielles et en particulier celui de la religion et la contrainte de sa pratique. *Cour.*(Celui, celle) qui a une conduite, des mœurs très libre(s); qui s'adonne sans retenue aux plaisirs de la chair. Qui est propre au libertin ; qui est inspiré, motivé par le dérèglement des mœurs. » (CNRTL²¹).

Étymologiquement, ce mot a au début désigné les romains « affranchis ». Vers le milieu du XVI^e siècle, il a pris une connotation religieuse, et désignait les membres

²¹ Consulté sur le site du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL). Nous avons procédé de même pour les mots suivants.

d'une secte d'anabaptistes qui se dressaient contre l'autorité de Calvin à Genève et repoussaient toute sujétion comme contraire à l'esprit du christianisme. Au XVII^e siècle, ce terme a été utilisé pour décrire celui qui est dérégulé dans ses mœurs, et sa conduite. Au XVIII^e siècle, le libertinage trouve son véritable essor et le roman libertin atteint son apogée. Le mot « libertin » s'emploie progressivement, comme le mot « érotique », pour renvoyer en particulier aux mœurs dissolues et aux plaisirs charnels débridés. Les romans libertins du XVIII^e siècle mettent en scène des personnages qui s'écartent de la morale, s'adonnent sans retenue à la débauche et racontent des histoires brisant les règles sociales pour révéler la nature hédoniste de l'homme. Malgré tout, notons que ce genre littéraire a été stigmatisé, et que le terme « libertin » a eu pendant longtemps une forte connotation péjorative, qui est pleinement montré dans le dictionnaire *Larousse* du XIX^e siècle. D'après le lexicographe, les libertins sont « des êtres blasés, dégoûtés de la vie, incapables du moindre effort pour sortir du fond de l'égout où ils sont plongés ... lâches, craintifs, hypocrites, cruels, et toujours portés à la vengeance quand ils peuvent l'exercer impunément. Il n'est point de bête brute plus dégradée et plus odieuse que le crapuleux libertin²² ».

Licencieux (1537) : « *Vieilli*. [En parlant d'une pers]: qui prend une liberté excessive, qui mène une vie dérégulée, de débauche; qui est indécent dans ses actes, ses œuvres. [En parlant d'une chose] : qui est marqué par une trop grande liberté, qui porte la marque d'une certaine indécence, d'un dérèglement moral qui invite à la débauche, dérégulé, indécent. » (CNRTL).

D'après le CNRTL, le terme a d'abord désigné « le courtisan », puis, à la fin du XVI^e siècle, la personne ou la chose « qui offense la pudeur ». D'après la définition donnée par le dictionnaire *Larousse* du XIX^e siècle, « licencieux » et « obscène » ont presque la même connotation, et ce terme peut décrire le roman « contraire à la pudeur, à la décence²³ ». La citation ci-dessous explique pourquoi le roman licencieux fait l'objet de la censure : « Ils condamnaient le roman licencieux parce qu'ils y lisaient en plus d'une atteinte aux bonnes mœurs, une subversion de la saine philosophie, de l'ordre social et de la religion²⁴ ».

²² Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1873, tome X, p. 475.

²³ *Ibid.*, p. 486.

²⁴ Société d'analyse de la topique dans les œuvres romanesques, *L'épreuve du lecteur*, Louvain, Paris, Éditions Peeters, 1995, p. 177.

Paillard (1073) : « *Fam.* [En parlant d'une pers.] Qui aime les plaisirs de la chair et la joyeuse vie. Qui a un caractère grivois. » (CNRTL).

D'après le CNRTL, ce mot est utilisé en 1223 en tant que substantif signifiant « vaurien, fripon ». Au début du XV^e siècle, il est employé pour décrire « une personne dévergondée, débauchée ». Selon le dictionnaire *Larousse* du XIX^e siècle, le mot « paillard » vient de paille, parce que « les femmes débauchées qui prostituant à vil prix l'usage de leur corps exercent leurs saletés sur la paille ». Le dictionnaire distingue trois aspects : « Qui aime et cherche les plaisirs de la chair, qui exprime ou trahit l'amour des plaisirs charnels, qui a le caractère de la paillardise²⁵ ». Il convient toutefois de noter que ce terme est surtout utilisé pour décrire des chansons et moins souvent pour qualifier le roman.

Grivois (1690): « [En parlant d'une pers. ou, p. méton., d'un trait de son comportement] : Qui est d'une gaieté libre et hardie. [En parlant d'une chanson, d'une histoire, d'une représentation théâtrale ou picturale] : Qui est osé, souvent en raison de son caractère licencieux. » (CNRTL).

D'après le CNRTL, ce mot a d'abord signifié « soldat », et il a été utilisé pour désigner des « personnes de mœurs libres et joyeuses » au XVII^e siècle avant d'être employé pour décrire ce qui est « très libre et hardi ». Le *Larousse* distingue le genre grivois du genre érotique, en précisant que « genre grivois touche à l'érotique, mais a le ton plus familier, et respire la bonne humeur et la gaieté, sans toutefois tomber dans l'obscène [...]. C'est surtout aux chansons joyeuses et avinées que le mot *grivois* s'est appliqué²⁶ ». Nous pouvons conclure que le mot « grivois » se rattache au mot « érotique », mais il apparaît plus élégant et enjoué que ce dernier. Il convient de signaler que ce terme est surtout utilisé aujourd'hui pour décrire des propos.

En plus de quatre termes mentionnés ci-dessus, il existe encore nombre d'adjectifs français accidentellement utilisés pour qualifier le roman érotique, tels que les mots relatifs aux plaisirs de la chair : « charnel », « luxurieux », « libidineux », « lascif », « voluptueux », « sensuel », « lubrique » et « sexuel » ; les mots relatifs à l'immoralité : « dévergondé », « déshonnête », « impudique » et « obscène » ; les mots relatifs à la stimulation du goût : « croustillant », « salé », « épicé » et « piquant », ainsi que les mots modernes courants destinés à décrire le contenu ou le

²⁵ Larousse, Pierre, *op. cit.*, tome XII, p. 29.

²⁶ *Ibid.*, tome VIII, p. 1542-1543.

langage : « cru », « osé », « hardi », « audacieux », « grossier », et « vulgaire ». Ces mots n'ont été utilisés que de façon occasionnelle pour décrire le roman érotique ; c'est pourquoi nous ne les développerons pas dans ce travail.

1.1.2. Le vocabulaire érotique en Chine

Si l'on considère à présent les termes du vocabulaire établi dans la langue chinoise, il faut dire que le roman érotique, regardé comme un courant littéraire inférieur, a longtemps subsisté en marge de la littérature chinoise. Mais les termes utilisés pour qualifier le roman érotique sont bien riches et variés, et certains proviennent de grands érudits. Dans la *Brève histoire du roman chinois* (*Zhongguo xiaoshuo shiluē* 中国小说史略, 1924), Lu Xun (鲁迅, 1881-1936) classe le *Jin Ping Mei* parmi le « roman de mœurs » (*renqing xiaoshuo* 人情小说) ou les « livres sur les passions du temps » (*shiqing shu* 世情书), en expliquant qu'ils « décrivent surtout les attitudes et les mœurs de l'époque, et l'on peut y lire l'inconstance et les vicissitudes des relations humaines²⁷ ». Lu Xun précise également que le *Jin Ping Mei* est le plus fameux de ces « livres sur les passions du temps », bien qu'il contienne des descriptions licencieuses, la qualité littéraire de ce roman est remarquable, ce qui est différent d'œuvres ultérieures qui se concentrent sur la sexualité des obsédés échappant à toute raison et cherchant frénétiquement le plaisir charnel. D'après lui, il n'est guère que le *Rouputuan* (肉蒲團) dont le style évoque beaucoup celui de Li Yu (李漁, 1611-1680), pour échapper à cette catégorie²⁸. Il convient de signaler que le « roman de mœurs » classé par Lu Xun renvoie à une catégorie assez grande, comprenant non seulement le roman érotique, mais aussi le « roman de la belle et du lettré ». En outre, Lu Xun qualifie *Le Précieux miroir de fleurs choisies* (*Pinhua baojian* 品花寶鑑) et *Les Fleurs de Shanghai* (*Haishanghua liezhuan* 海上花列传) de « roman des bordels » ou « romans sur la prostitution » (*xiaxie xiaoshuo* 狭邪小说), une désignation réservée au roman qui met en scène des prostituées et la vie en maison close.

La *Brève histoire du roman chinois* est considérée comme le premier essai magistral sur l'histoire du roman en Chine. Étant un ouvrage incontournable, il pose les jalons des recherches ultérieures, y compris le *Catalogue des ouvrages*

²⁷ Charles Bisotto (tr.), *Brève histoire du roman chinois*, Paris, Gallimard, 1993, p. 229.

²⁸ *Ibid.*, p. 235.

romanesques chinois en langue vulgaire (*Zhongguo tongsu xiaoshuo shumu* 中国通俗小说书目, 1933) de Sun Kaidi (孙楷第, 1898-1986), paru pour la première fois en 1933. Sun Kaidi classe certains romans des Ming et des Qing en quatre catégories, dont la première, « le roman des fumées et des fards » (*yanfen xiaoshuo* 烟粉小说) est subdivisée en cinq sous-genres : « le roman de mœurs » (*renqing xiaoshuo* 人情小说), « le roman des bordels » (*xiaxie xiaoshuo* 狭邪小说), « le roman de la belle et du lettré » (*caizijiaren xiaoshuo* 才子佳人小说), « le roman des héros et des héroïnes » (*yingxiong ernü xiaoshuo* 英雄儿女小说), et « le roman obscène » (*weixie xiaoshuo* 猥亵小说). Il s'avère que Sun Kaidi s'est largement référé à la classification de Lu Xun, mais l'a affinée, en ajoutant quelques catégories thématiques, dont *yanfen* (烟粉) et *weixie* (猥亵), qui servent à qualifier le roman érotique.

Concentrons-nous sur les termes chinois régulièrement utilisés pour qualifier le roman érotique. Concernant la définition des mots du vocabulaire érotique, nous nous référons principalement à la septième édition du *Dictionnaire de chinois contemporain* (*Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典²⁹), avec entre parenthèse les numéros de page où les mots apparaissent entre parenthèses. Pour les mots qui ne figurent pas dans ce dictionnaire, nous citerons les définitions fournies par le dictionnaire encyclopédique chinois en ligne, *Handian* (汉典³⁰). Nous donnerons à chaque mot une traduction littérale en français, avant d'expliquer en détail sa signification et son utilisation dans l'analyse qui suit. Nous distinguerons les mots anciens et les mots modernes. Les mots anciens du vocabulaire érotique en chinois sont les suivants :

Yanqing 艳情 : 名. 指男女爱情 (p. 1513)

L'amour coloré / voluptueux : n. Se référant à l'amour entre l'homme et la femme.

Le mot « *yan* » (艳), dont le sens littéral est « coloré » ou « coquet », fait référence aux couleurs vives ; « *qing* » (情) se réfère à l'amour ; la traduction littérale de *yanqing* (艳情) est donc « l'amour coloré ou vif ». En termes d'emploi, « *yanqing*

²⁹ Bureau de rédaction des dictionnaires d'Institut linguistique de l'Académie chinoise des sciences sociales (*Zhongguo shehui kexueyuan yuyan yanjiusuo cidian bianjishi* 中国社会科学院语言研究所词典编辑室), *Dictionnaire de chinois contemporain* (*Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典), version VII (第七版), Beijing (北京), Éditions Shangwu yinshuguan (商务印书馆), 2016.

³⁰ Voir le site du *Handian* : <https://www.zdic.net/>.

xiaoshuo » (艳情小说) fait souvent référence aux romans anciens contenant des descriptions sexuelles explicites, notamment aux romans des dynasties Ming et Qing. Par exemple, en 1985, l'éditeur *Tianyi* (天一出版社) a publié à Taiwan une collection des romans des Ming et des Qing, *Mingqing shanben xiaoshuo congkan chubian* (明清善本小说丛刊初编), dont une sous-collection destinée aux romans érotiques est baptisée *Yanqing xiaoshuo zhuanji* (艳情小说专辑).

Weixie 猥亵 : 形. 淫乱; 下流的 (言语或行为) (p. 1366)

Obscène : adj. Pornographique, Licencieux (propos ou comportement)

Quant au « *weixie xiaoshuo* » (猥亵小说) ou « roman obscène », cette désignation provient du catalogue de Sun Kaidi, dans lequel il a utilisé ce terme pour qualifier nombre de romans érotiques des dynasties Ming et Qing, dont le *Rouputuan*, le *Chipozhi zhuan*, *Belle de candeur*, *Nuages et pluie au Palais des Han*, *Biographie du prince Idoine*, *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*, *Le Moine mèche-de-lampe*, *Le Pavillon des Jades*, et *À l'ombre des pêcheurs en fleur*. À l'époque contemporaine, le mot « *weixie* » est devenue un terme juridique, désignant les actes obscènes commis par des moyens autres que les rapports sexuels, de sorte qu'il est désormais rarement utilisé de nos jours pour qualifier le roman érotique.

Xiaxie 狹邪 : 名. 指小街曲巷, 娼妓居住的地方 (《汉典》)

Petites venelles : n. Petites venelles où vivent des prostituées. (*Handian*)

Yanfen 烟粉 : 名. 佳人或妓女 (《汉典》)

Des fumées et des fards : n. Des belles ou des prostituées. (*Handian*)

Étant donné que ces deux mots ne sont pas inclus dans le *Dictionnaire de chinois contemporain*, nous citons les définitions fournies par le dictionnaire *Handian* pour nous faire une idée générale de leurs sens. Il est intéressant de noter que les deux mots sont tous associés aux prostituées. La signification de « *xiaxie* » (狹邪) est « petites venelles ». Comme les prostituées habitaient dans de telles rues dans les temps anciens, Lu Xun a utilisé ce terme pour désigner le « roman des bordels » ou le « roman des prostituées », *Les Fleurs de Shanghai* écrit par Han Bangqing (韩邦庆, 1856-1894) à la fin de la dynastie Qing. Le terme « *yanfen* » (烟粉) est une abréviation de « *yanhua fendai* » (烟花粉黛), une tournure idiomatique composée des

mots « *yanhua* » (烟花) et « *fendai* » (粉黛). Le premier terme fait référence à la vue des fleurs en pleine floraison au printemps ; le deuxième fait référence aux fards (la poudre blanche et le pigment noir à utiliser pour le maquillage des femmes dans l'antiquité). La combinaison de ces deux mots, « *yanhua fendai* », ainsi que son abréviation « *yanfen* » sont principalement utilisées pour désigner les femmes, en particulier les prostituées. En ce qui concerne le « *yanfen xiaoshuo* » (烟粉小说), ou « le roman des fumées et des fards », cette catégorie existe depuis la dynastie Song. Il s'agit de l'une des catégories de contes en langue vulgaire³¹, et l'un des douze catégories du « *zaju* » (杂剧), genre dramatique sous la dynastie des Yuan³². Il convient de noter que les deux termes, « *xiaxie* » (狭邪) et « *yanfen* » (烟粉), sont utilisés pour désigner les anciens romans érotiques chinois et ne s'appliquent pas régulièrement aux romans modernes.

Les mots nouveaux du vocabulaire érotique en chinois sont les suivants :

Xing 性 : 名. 有关生物的生殖或性欲的 (p. 1469)

Sexe : n. Qui concerne la reproduction ou le désir sexuel des êtres vivants

Xing'ai 性爱 : 名. 两性之间的爱欲 (就发生性关系说) (p. 1469)

L'amour sexuel : n. Le désir d'amour entre homme et femme (en termes de rapports sexuels)

Avec l'essor de la sexologie, les termes « sexe » et « sexualité » ont progressivement acquis une dimension scientifique. Certains critiques chinois préfèrent employer ces deux termes pour qualifier le roman érotique, afin de donner un caractère scientifique à leur étude de ce genre littéraire controversé. Cette méthode d'« embellissement » a été largement appliquée par Liu Dalin (刘达临, 1932-2022), ancien professeur de sociologie de l'université de Shanghai et fondateur du Musée de la culture sexuelle chinoise, qui a défini le roman sexuel en signalant qu'il « semble difficile de définir exactement ce qu'est un roman sexuel. En général, tout roman qui

³¹ Dans un ouvrage datant de 1235 sous la dynastie Song du Sud, *Ducheng Jisheng* (都城紀勝) (*Récits des merveilles de la capitale*), l'auteur signant sous le pseudonyme de Nai Deweng (耐得翁) a divisé les contes oraux en quatre écoles (*shuohua sijia* 說話四家), dont la première était le roman (*xiaoshuo* 小說 ou *yinzi'er* 銀字兒), qui a été subdivisé par l'auteur en trois types : « le roman des fumées et des fards » (*yanfen* 煙粉), « le récit surnaturel » (*lingguai* 靈怪), et « le récit légendaire » (*chuanqi* 傳奇). Texte original : 《說話有四家：一者小說，謂之銀字兒，如煙粉、靈怪、傳奇。》 Voir Nai, Deweng (耐得翁), *Ducheng Jisheng* (都城紀勝), consulté sur wikisource : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E9%83%BD%E5%9F%8E%E7%B4%80%E5%8B%9D>.

³² Zhu, Quan (朱权, 1378-1448), le 17^e fils de l'empereur Ming Hongwu et dramaturge, a classé en 1398 dans son recueil de partitions, *Tai he zheng yin pu* (太和正音谱), le théâtre des Yuan en douze catégories selon des « thèmes », dont la onzième est baptisée « *yanhua fendai* » (烟花粉黛).

dépeint principalement la sexualité humaine peut être qualifié de “ roman sexuel ” (*xing xiaoshuo* 性小说³³) ». En outre, le synonyme de « sexe » (*xing* 性), « l’amour sexuel » (*xing’ai* 性爱), est également souvent utilisé par les chercheurs contemporains pour désigner la roman érotique.

En plus des termes ci-dessus, il existe également des mots liés au désir charnel qui sont occasionnellement utilisés pour désigner le roman érotique, tels que « *rouyu* » (肉欲) et « *qingyu* » (情欲), ainsi que des mots liés à l’obscénité ayant une forte connotation péjorative, tels « *yinxie* » (淫猥) et « *yinhui* » (淫秽), dont le sens relève plutôt de la « pornographie ».

À titre de comparaison, nous pouvons constater que les vocabulaires chinois et français de l’érotisme contiennent tous des mots liés à la chair, à l’immoralité et à la débauche, même si les termes chinois sont, à des degrés divers, connotés de façon péjorative. D’autre part, il convient de signaler qu’en chinois comme en français, bien que l’on puisse utiliser le mot « obscène » pour désigner le roman érotique, sa connotation est plus proche de celle du mot « pornographique ». L’existence de ce mot justifie en quelque sorte la distinction floue entre « roman érotique » et « roman pornographique », sur laquelle nous reviendrons par la suite.

1.2. Tentative de définition de l’érotisme

Après ce préambule terminologique général, essayons à présent de formuler une définition de l’érotisme. Il convient de souligner que la définition de l’érotisme n’est pas immuable, mais qu’elle varie selon l’époque et la civilisation. Précisément, d’une part, certaines représentations qui étaient autrefois accusées d’être pornographiques peuvent aujourd’hui être considérées comme érotiques ; d’autre part, étant donné que les Français sont relativement plus ouverts que les Chinois à la question sexuelle et acceptent mieux la littérature érotique, de nombreuses œuvres qui seraient considérées comme érotiques en France peuvent être jugées comme pornographiques en Chine. Il est donc nécessaire d’analyser les définitions de l’érotisme dans ces deux pays.

1.2.1. Approche étymologique

Précisons d’emblée que les civilisations et les systèmes linguistiques de la

³³ Liu, Dalin (刘达临), *Sexualité et culture chinoise* (*Xing Yu Zhongguo Wenhua* 性与中国文化), Beijing (北京), Éditions Renmin chubanshe (人民出版社), 1999, p. 459. Texte original : 《什么是性小说, 似乎很难下一个确切的定义, 一般说来, 以主要笔墨描写人类性行为的小小说都可称之为性小说。》

France et de la Chine sont très éloignés les uns des autres, de sorte que les origines étymologiques de l'érotisme dans les deux pays sont bien différentes. Dans la langue française, « érotisme », mot formé du radical *erôs* et du suffixe *-isme*, apparaît dans la langue française au XVIII^e siècle, deux siècles après la naissance de l'adjectif « érotique », ce dernier étant, d'après le dictionnaire historique de la langue française, un emprunt savant au bas latin *eroticus*, hellénisme pris au grec *erôtikos*, « qui concerne l'amour », dérivé de *erôs*, *erôtos*, « amour », et « désir sexuel³⁴ ». Il est bien clair que le mot « érotique » faisait déjà à l'origine allusion à la sexualité.

L'équivalent de l'érotisme dans la langue chinoise, « *qingse* » (情色), vient de la « biographie de Huzhi » (*Huzhi zhuan* 胡质传) dans les *Chroniques des Trois Royaumes* (*Sanguo Zhi* 三国志, 280-290) : « 质至官，察其情色，更详其事，检验具服³⁵ », dont la signification est « Après son entrée en fonction, Huzhi avait observé attentivement l'expression faciale de suspects et enquêté en profondeur sur l'affaire, ce qui a fait jailli la vérité, et a commandé l'admiration ». Dans cette phrase, « *qingse* » signifie « l'expression du visage », ou plus précisément, « la manifestation extérieure d'un sentiment intérieur ». Pourtant, il convient de noter que les deux caractères qui composent ce terme, « *qing* » (情) et « *se* » (色), comportent chacun une connotation érotique depuis longtemps. D'après le *Shuowen Jiezi* (说文解字), premier dictionnaire de caractères chinois à proposer une analyse de leur composition paru au début du II^e siècle, « *qing* » signifie le « désir humain³⁶ », et son sens est en fait plus large, puisqu'il désigne également les émotions, les passions et les sentiments. Voyons par exemple la définition de « sept passions », « *qi qing* » (七情), dans le *Classique des rites* (*Liji* 礼记), datant des Royaumes combattants (V^e siècle av. J.-C.-221 av. J.-C.) :

Qu'elles sont les sept passions du cœur humain ? Ce sont la joie, la colère, la tristesse, la crainte, l'amour, la haine, le désir. Tout homme sait concevoir en son cœur ces sept sentiments sans avoir besoin de l'apprendre³⁷.

³⁴ Rey, Alain (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 716.

³⁵ Voir Chen Shou (陈寿, 233-297) « Biographie de Huzhi » (*Huzhi zhuan* 胡质传) dans *Chroniques des Trois Royaumes* (*Sanguo zhi* 三国志). L'étymologie est vérifiée dans le dictionnaire en ligne *Da Cihai* (大辞海).

³⁶ Voir *Shuowen jiezi* (说文解字). Texte original : « 情：人之陰氣有欲者。从心青聲。 » Traduction personnelle : « *Qing* (情) signifie le “désir humain”. La clé de ce caractère est “cœur”, *xin* (心), que se prononce de la même façon que “vert”, *qing* (青) ».

³⁷ Couvreur, Séraphin (1835-1919) (tr.), *Li ki ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies* (*Liji* 礼记), Paris, Cathasia, 1950, p. 516. Texte original : « 何谓人情。喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲，七者弗学而能。 »

Nous pouvons constater que ces sept émotions fondamentales sont toutes attribuées à la notion du « *qing* ». Quant au « *se* », selon le *Shuowen Jiezi*, il signifie « l'expression du visage, ou la mine³⁸ ». Pourtant, ce mot est également utilisé pour désigner la « belle femme » et la « concupiscence » depuis au moins la Période des Royaumes combattants. Dans le *Mencius* (*Meng Zi* 孟子, 250 av. J.-C.-150 av. J.-C) par exemple, il est relaté que le roi Xuan de Qi a dit un jour à Mencius : « J'ai un autre défaut, j'aime le beau sexe³⁹ ». Dans ce contexte, le mot « *se* » fait référence à la belle femme et à la concupiscence qu'elle peut provoquer chez un homme. Compte tenu de tout ce qui précède, on doit conclure que le mot composé, « *qingse* », peut lui-même renvoyer à la passion et à la concupiscence, et que cette connotation sémantique est devenue de plus en plus prononcée au fil du temps.

1.2.2. Approche sémantique

L'auteur du *Jin Ping Mei* ouvre le roman en expliquant la relation entre « *qing* » (情), et « *se* » (色), qui composent le terme « *qingse* » (情色) :

單說着情色二字，乃一體一用。故色絢于目，情感于心，情色相生，心目相視。亘古及今，仁人君子，弗合忘之。晉人云：情之所鍾，正在我輩。如磁石吸鐵，隔碍潛通。無情之物尚爾，何況為人，終日在情色中做活計一節。

[...] l'amour est au désir ce qu'est la substance à sa fonction. Aussi les désirs se nouent par les yeux, les sentiments sont ressentis au cœur. Ils s'engendrent l'un l'autre dans la contemplation du cœur et des yeux. Il en a toujours été ainsi, des temps immémoriaux à nos jours : que les plus nobles et les plus vertueux se gardent de l'oublier ! Comme le disait l'homme du pays de Jin, « l'attachement auquel portent les sentiments est le propre de nous autres êtres humains ! » La pierre d'aimant attire le fer, même séparé par un obstacle : s'il en est ainsi de choses insensibles, à combien plus forte raison de nous qui brotons sur les sentiments à longueur de journée⁴⁰ !

Ce texte définit la relation dialectique entre « *qing* » (l'amour ou le sentiment) et « *se* » (le désir), qui désignent respectivement la passion et le désir découlant de la beauté. Il est dit que le premier est le sentiment intérieur ou la substance, tandis que le

³⁸ Voir *Shuowen jiezi* (说文解字). Texte original : 《色，顏氣也。》. Traduction personnelle : « *Se* (色) fait référence à l'expression du visage, ou à la mine ».

³⁹ Lévy, André (tr.), *Mencius*, Paris, Éditions You Feng, 2003, p. 42. Texte original : 《寡人有疾，寡人好色。》

⁴⁰ Lévy, André (tr.), *Fleur en fiolle d'or*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1985, p.17. Lan Ling Xiaoxiaosheng (蘭陵笑笑生), *Jin Ping Mei* (金瓶梅), la version *Wanli*, wikisource [En ligne] : <https://zh.wikisource.org/wiki/%E9%87%91%E7%93%86%E6%A2%85%E8%A9%9E%E8%A9%B1%E7%BC%88%E8%90%AC%E6%9B%86%E6%9C%AC%E7%BC%89>.

second est la forme extérieure ou la fonction. Plus précisément, l'apparence perçue par l'œil éveille les émotions et suscite les désirs. Par conséquent, « *qing* » et « *se* » se complètent mutuellement et se renforcent. Il est important de noter que cette interprétation de la relation entre « *qing* » et « *se* » dans le *Jin Ping Mei* est tiré du conte, *Le rendez-vous des amants décapités*⁴¹ (*Wenjing yuanyanghui* 刎颈鸳鸯会), qui a été recueilli dans les *Contes de la Montagne sereine* (*Qingpingshantang huaben* 清平山堂話本), l'anthologie éditée vers 1550 par Hong Pian (洪楩), ainsi que dans les *Propos pénétrants pour avertir le monde* (*Jingshi tongyan* 警世通言), compilé par Feng Menglong (冯梦龙, 1574-1646) en 1624. La date de ce conte est inconnue et contestée, certains chercheurs l'attribuant aux dynasties Song et Yuan, d'autres aux Ming. Quoi qu'il en soit, on peut constater qu'au moins sous la dynastie Ming, le terme « *qingse* » avait déjà connu un changement sémantique pour faire référence à l'érotisme. Pourtant, ce terme n'était pas couramment utilisé dans la Chine ancienne.

Feng Menglong a établi, à la fin de la dynastie Ming, la doctrine du « *qing* » (情), « *qingjiao* » (情教), élevant la réflexion sur l'émotion au pinacle et affirmant la légitimité de satisfaire les désirs personnels. En outre, il a été le premier à mettre l'accent sur l'importance du « *qing* », d'un point de vue philosophique, en le considérant comme l'origine du monde, et le principe essentiel de maintenir l'ordre social. Il a compilé vers 1628 ou 1630 une anthologie thématique, *Histoire de l'amour* (*Qingshi* 情史), dans laquelle il précise clairement que le « *qing* » englobe toutes les émotions au monde. Ce recueil de récits est organisée en 24 chapitres, dont chacun correspond à une catégorie liée au « *qing* »⁴². Il est bien évident que Feng Menglong vise à synthétiser, de manière encyclopédique, tout ce qui concerne le « *qing* » dans la littérature classique chinoise. Pourtant, le « *qingse* » (情色) ne s'est pas ménagé une place dans ces 24 catégories. Cela suggère que ce terme n'était peut-être pas régulièrement utilisé à cette époque. En fait, jusqu'à aujourd'hui, il n'est pas inclus

⁴¹ Dars, Jacques (tr.), « Le rendez-vous des amants décapités », dans *Contes de la montagne sereine*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 1987, p. 434-451.

⁴² Les vingt-quatre catégories sont l'émotion chaste (*qingzhen* 情贞), l'amour prédestiné (*qingyuan* 情缘), l'amour clandestin (*qingsi* 情私), l'émotion chevaleresque (*qingxia* 情侠), l'émotion des puissants (*qinghao* 情豪), l'amour (*qing'ai* 情爱), l'amour aveugle (*qingchi* 情痴), les émotions (*qinggan* 情感), l'amour fantastique (*qinghuan* 情幻), l'amour surnaturel (*qingling* 情灵), les transformations (*qinghua* 情化), l'intermédiaire de l'amour (*qingmei* 情媒), les sentiments regrets (*qinghan* 情憾), l'amour et la haine (*qingchou* 情仇), l'amour embryonnaire (*qingya* 情芽), la récompense de l'amour (*qingbao* 情报), les aventures obscènes (*qinghui* 情秽), les prisonniers des émotions (*qinglei* 情累), les immortels (*qingyi* 情疑), les fantômes (*qinggui* 情鬼), les esprits (*qingyao* 情妖), l'amour homosexuel (*qingwai* 情外), les créatures de la nature (*qingtong* 情通), les traces émotionnelles dans la littérature (*qingji* 情迹).

dans les dictionnaires chinois autorisés, tels que le *Dictionnaire de chinois contemporain*. Le *Handian* ne reprend qu'une définition du terme tiré de l'encyclopédie *Baidu* :

具有性意味的描绘，跟色情的主要差异在于情色未必是以引起官能刺激为目的，有时是以性来表达一些概念如哲学、艺术的概念，或借助描写与性相关的内容反映社会等。

Il fait référence à des représentations à connotation sexuelle. La principale différence entre l'érotisme et la pornographie est que l'érotisme ne vise pas nécessairement à provoquer une stimulation sensuelle, mais utilise parfois la sexualité pour exprimer des concepts, tels que des concepts philosophiques ou artistiques, ou pour décrire la société à travers les représentations sexuelles⁴³.

Malheureusement, c'est à peu près la seule définition précise de l'érotisme que l'on puisse trouver. Le sens de l'érotisme a été ainsi déterminé en Chine en fonction de sa distinction avec la pornographie. Dans la Chine moderne et contemporaine, nous utilisons ce terme sans le définir, mais ce n'est pas à cause de la censure officielle. En 2004, par exemple, la maison d'édition *Le Quotidien du Peuple* a publié un ouvrage consacré à l'histoire sexuelle chinoise, *L'histoire de la culture érotique chinoise* (*Zhongguo qingse wenhuashi* 中国情色文化史), ouvrage rédigé par Liu Dalin. Cependant, à part le titre du livre, le terme « *qingse* » n'apparaît pratiquement pas dans l'ensemble du livre, et l'auteur ne donne aucune définition de l'érotisme, mais utilise le mot « sexe » au lieu de « l'érotisme » pour présenter l'histoire de la culture sexuelle chinoise. Ce qui est particulièrement remarquable ici, c'est que la maison d'édition *Le Quotidien du Peuple*, l'organe de propagande officiel du Comité central du Parti communiste chinois, a autorisé la publication d'un tel ouvrage sur le thème de l'érotisme, ce qui montre qu'au début du XXI^e siècle, le terme « *qingse* » avait déjà suscité l'intérêt du grand public et qu'il avait aussi obtenu l'approbation tacite des autorités. Malheureusement, Liu Dalin confond « érotisme » et « sexe » et, jusqu'à présent, les universitaires chinois ne disposent pas d'une définition fiable de l'érotisme : le terme semble marginalisé en Chine plutôt que censuré, et très peu de chercheurs ont consacré leur travail à ce sujet. À cet égard, la France a une longue histoire d'exploration de l'érotisme et ses théories sont plus systématiques et complètes.

L'érotisme a été lexicalisé en France vers la fin du XVIII^e siècle. Selon Kacper

⁴³ Voir le *Handian* <https://www.zdic.net/hans/%E6%83%85%E8%89%B2>, consulté le 23/10/2022.

Wiktor Nowacki⁴⁴, pour retracer son origine en français, il nous faut faire référence à l'ouvrage de Philippe Hecquet publié en 1733, *Le Naturalisme des convulsions dans les maladies de l'épidémie convulsionnaire*, où le mot « érotisme » apparaît pour la première fois comme relevant de la terminologie médicale. Dans la table des matières de cette œuvre, Hecquet a donné une définition à l'érotisme : « pente à la tendresse [...] érotique qui tient de l'amour [...] désigné par l'affection mélancolique⁴⁵ ». Pourtant, en plus de la tendresse, son aspect frénétique a été signalé par le médecin en déclarant que le symptôme des convulsionnaires est un érotisme, « une concupiscence effrénée dont le foïer n'étoit autre que le débandement des esprits ou l'irritation convulsive & dominante dans le genre nerveux des personnes du sexe⁴⁶ ». Nous voyons ainsi que ce terme est né dans la langue française avec un sens ambivalent, d'une part doux, d'autre part effréné, mais en tout cas, associé à la passion ardente et au désir sexuel.

Pourtant, il est à noter que ce n'est qu'au XIX^e siècle ce terme a été lexicalisé en tant que néologisme dans le *Larousse* : « néol. : amour sensuel⁴⁷ ». En 1915, « l'érotisme » a été de nouveau inclus dans le *Petit Larousse* illustré en tant que terme médical, mais la définition ne tenait qu'en deux mots : « l'amour maladif ». L'érotisme ne se réduit simplement ici qu'à l'amour physique morbide ; or, cette explication ne traduit certainement pas la richesse de ses connotations. Nous n'avons en effet aucun moyen de savoir la raison pour laquelle ce terme ne faisait qu'une mention furtive dans le dictionnaire réputé à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, mais peut-être comme le précisait Robert Desnos (1900-1945) : « L'érotisme appartient en propre à l'esprit moderne [...] Il existait cependant auparavant, mais nul ne s'était avisé de le cultiver⁴⁸ ». Nous pouvons dire que le puritanisme du XIX^e siècle en France a relégué le mot aux marges de la langue, pourtant, depuis le XX^e siècle, il est devenu l'objet d'étude de nombreux écrivains français.

En 1923, Robert Desnos a écrit un essai intitulé *De l'Érotisme, considéré sans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, qui n'a été publié

⁴⁴ Nowacki, Kacper Wiktor, « La dynamique de l'érotisme : étude comparative des romans *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues et *La Pornographie* de Witold Gombrowicz » (thèse), cotutelle sous la direction de Fabio Amaya Rodriguez, Università degli studi di Bergamo, et d'Anne Chamayou, Université de Perpignan Via Domitia, 2013-2014, p. 69. En ligne : <https://aisberg.unibg.it/bitstream/10446/32799/1/La%20Dynamique%20de%20l%20C3%A9rotisme%20Kacper%20Wiktor%20Nowacki.pdf>.

⁴⁵ Hecquet, Philippe, *Le Naturalisme des convulsions dans les maladies de l'épidémie convulsionnaire*, A Soleure, chez Andreas Gymnicus, à la Vérité, 1733, p. 93.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁷ Larousse, Pierre, *op. cit.*, tome VII, p. 824.

⁴⁸ Desnos, Robert, *De l'Érotisme*, Paris, éditions Gallimard, « Collection L'imaginaire », 2013, p. 59.

qu'en 1953, huit ans après la mort de l'auteur. Annie Le Brun souligne dans la présentation de l'ouvrage que « voici, pour la première fois, l'imbrication du désir, de la poésie et de l'imaginaire posée comme une évidence, plus exactement comme l'évidence érotique⁴⁹ ». Pourtant, il convient de noter que la définition de l'érotisme proposée par Desnos n'est pas précise, car il interprète le terme uniquement sous l'angle de l'amour⁵⁰ : « Érotisme : Tout ce qui se rapporte à l'amour pour l'évoquer, le provoquer, l'exprimer, le satisfaire, etc ». Après lui, un certain nombre de savants français, tels que André Salmon (1881-1969), Charles Fouqué (1889-1965) et André Salvat (1918-2006) se sont penchés sur ce thème en cherchant à définir l'érotisme sous différents aspects, en particulier dans le domaine artistique. Citons par exemple la définition de Fouqué dans son essai : « L'érotisme est une réaction joyeuse de l'esprit humain en présence de la libido [...] L'érotisme [...] est une forme intellectuelle de l'émotion sexuelle [car] il est favorable à l'épanouissement de la beauté⁵¹ ». Cette perspective érotico-esthétique était répandue dans le milieu artistique du XX^e siècle, où certains penseurs, comme Fouqué, avaient tendance à envisager la relation entre l'érotisme et l'esprit humain d'un point de vue plutôt artistique ou esthétique. En 1957, Georges Bataille a d'abord théorisé la notion de l'érotisme d'un point de vue philosophique dans son ouvrage *L'Érotisme*. Il met l'accent sur l'importance de l'érotisme en le considérant comme « le problème des problèmes⁵² » et « la part problématique en nous⁵³ ». Sa théorie porte l'érotisme à un nouveau niveau, où l'érotisme n'est pas seulement un mouvement mécanique de la chair, mais recouvre toutes les représentations liées à l'amour et au désir dans le monde spirituel humain. Bataille a sans aucun doute apporté une contribution considérable à l'étude de l'érotisme, et nous pourrions dire que c'est lui qui a véritablement élevé « l'érotisme » au niveau de la pensée. Ses théories ont exercé une grande influence sur les philosophes et écrivains contemporains et postérieurs, y compris Pierre Klossowski, René Étiemble, Michel Foucault, Roland Barthes, Gilles Deleuze, qui se sont engagés dans le développement des théories de l'érotisme, et certains d'entre eux ont encore cherché à explorer l'énigme qui se cache dans l'art érotique chinois.

⁴⁹ Le Brun, Annie, « Voici venir l'amour du fin fond des ténèbres », préface de Robert Desnos, *De l'érotisme*, op. cit., 2013, p. 19.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁵¹ Fouqué, Charles, *Essai sur l'érotisme*, Paris, Éditions des Deux-sabots, 1950, p. 7-9.

⁵² Bataille, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 303.

⁵³ *Ibid.*

L'érotisme a aujourd'hui une signification plus précise dans les dictionnaires français. D'après le CNRTL, l'érotisme est « une tendance plus ou moins prononcée à l'amour (sensuel, sexuel), [un] goût plus ou moins marqué pour les plaisirs de la chair », « une façon de manifester cette tendance, d'exprimer, de satisfaire, de susciter ce goût » ; de plus, comporte un « caractère érotique », « ce qui a pour thème, pour inspiration, l'amour charnel ». Dans l'ensemble, la définition de l'érotisme en français montre sa relation avec l'amour et le désir, ainsi que sa représentation et sa stimulation sexuelles en tant que thème littéraire ou artistique.

Au vu de ce qui précède, nous pouvons dire que, malgré l'écart civilisationnel entre la France et la Chine, il existe certains points communs dans la perception de la définition de l'érotisme. En premier lieu, étymologiquement, le mot « érotisme » est un mot ancien qui a une longue histoire dans les deux pays. En français, ce mot vient d'un dieu dans la mythologie grecque (Éros), tandis qu'en chinois, il est une combinaison des caractères « *qing* » (情) et « *se* » (色). Ces deux origines prouvent que le terme est étroitement lié à l'amour et au désir depuis sa naissance. En deuxième lieu, d'un point de vue sémantique, la définition de l'érotisme et la perception que l'on en a ne sont pas fixés ; elles évoluent avec le temps et le progrès de la civilisation humaine. Comme le précise Anne Bert :

Ce qui était érotique il y a trois siècles peut ne plus l'être désormais, ou *vice versa*, que ce soit dans l'expression ou dans les pratiques amoureuses [...] Par exemple, la pédophilie et le viol qui furent éminemment érotiques pour beaucoup de poètes et d'écrivains libertins, ne peuvent tout simplement plus l'être de nos jours, même la transgression excitante de ces tabous n'est plus envisageable. Il faut donc replacer chaque texte dans son époque pour avoir une idée de l'évolution des mœurs et de la morale⁵⁴.

Les chercheurs chinois partagent la même idée. D'après Jiang Yan (姜艳), professeur à l'Université de communication de Chine (*Zhongguo chuanmei daxue nanguang xueyuan* 中国传媒大学南广学院), déterminer si certains actes, phénomènes ou produits liés à la sexualité entrent dans la catégorie « érotique » ou « pornographique » est toujours en constante mutation. Cette situation est principalement le résultat de l'évolution des coutumes et des institutions, et n'est

⁵⁴ Bert, Anne, « La littérature érotique, De François Villon à Jean Genet, les bienfaits de l'érotisme littéraire », publié le 13/01/2013 sur le site : <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/claude-henry-du-bord/review/1816475-la-litterature-erotique-de-francois-villon-a-jean-genet-les-bienfaits-de-l-erotisme-litteraire>.

certainement pas sans rapport avec les pensées et les sentiments des gouvernants⁵⁵. En dernier lieu, le terme « érotisme » ou « qingse » a été marginalisé tant en Chine qu'en France en ce qui concerne son interprétation dans le dictionnaire à cause de l'influence du puritanisme, bien que depuis le milieu du XX^e siècle, la théorie française de l'érotisme se soit développée, alors qu'en Chine, l'étude de ce domaine n'est pas encore pleinement développée.

1.3. Roman érotique ou pornographique ?

Après l'analyse du mot « érotisme » et de ses synonymes, il est temps de se pencher sur un autre mot important pour notre recherche, « pornographie », et la relation fusionnelle et enchevêtrée entre les deux termes a laissé d'innombrables chercheurs perplexes. Afin de mieux distinguer les deux genres littéraires, voyons d'abord la définition de la pornographie.

1.3.1. La pornographie en France

Notons que la « pornographie » est, étymologiquement, dérivé de « pornographe », introduit en français par Restif de La Bretonne (1734-1806) en 1769⁵⁶. Provenant du grec ancien *pórne*, « prostituée », et de *gráphō*, « écrire », le pornographe est littéralement l'auteur d'écrits sur la prostitution, et la pornographie est alors le traité ou l'ouvrage relatifs à la prostitution, comme par exemple le livre de Restif de La Bretonne, intitulé *le Pornographe ou Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées, propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes* (1769), ainsi que l'ouvrage du médecin célèbre Alexandre Jean-Baptiste Parent du Châtelet (1790-1836), dont le titre est *De la prostitution dans la ville de Paris* (1836). Pourtant, le premier est plutôt de nature législative, tandis que le deuxième est une étude appuyée de nombreux documents statistiques, qui n'a en effet, selon Larousse, « aucune tendance à l'obscénité⁵⁷ ». Par conséquent, ils ne peuvent pas véritablement être considérés comme les œuvres pornographiques au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Comme le précisait

⁵⁵ Jiang, Yan (姜艳), « Bref essai sur la diffusion et la maîtrise de la culture "érotique et pornographique" » (*Lüelun qingse yu seqing wenhua de chuanbo yu kongyu* 略论“情色与色情”文化的传播与控制), *Communication et Éducation* (*chuanmei yu jiaoyu* 传媒与教育), Nanjing(南京), Éditions Nanjing daxue chubanshe (南京大学出版社), n° 1, 2014, p. 130. Texte original : 《不少与“性”有关的行为、现象或产品,在究竟属于“色情”还是“情色”,“淫秽”还是“正常”的定性上,往往处于变动不居的状态,这种情形主要是社会习俗及体制变迁的结果,当然和执政者的理念与情怀也不无关联。》

⁵⁶ Consulté le 26 février 2023 sur le site de CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/pornographe>.

⁵⁷ Larousse, Pierre, *op. cit.*, tome XII, p. 1439.

Larousse dans son encyclopédie : « ce sont les livres obscènes, les tableaux obscènes, ou encore certains détails obscènes de peintures ou de livres, lors même qu'ils seraient estimables ou remarquables d'ailleurs, qu'on traite aujourd'hui de pornographiques⁵⁸ ». L'extension de la notion de « pornographie » est peut-être liée aux découvertes de l'art romain lors de larges fouilles de Pompéi dans les années 1860, d'autant plus que la deuxième définition de ce terme donnée par le lexicographe, « la collection de peintures, de gravures obscènes », nous rappelle naturellement la collection d'objets pornographiques de Pompéi, renfermée dans un cabinet secret au Musée archéologique national de Naples.

Bien que les mots « pornographie » et « pornographique » ne soient apparus qu'au XIX^e siècle, les textes du genre ont en fait des origines bien plus anciennes dans l'histoire littéraire française, remontant au moins au Moyen Âge. Larousse nous en indiquait quelques traits :

En France, que de détails pornographiques dans les fabliaux et les contes du moyen âge, et dans tout ce qu'on a appelé le sel gaulois ! Au XVI^e siècle, plusieurs de nos poètes se sentent encore de cette licence ... Le XVII^e siècle, plus noble et plus guindé, fut aussi plus poli et plus décent ... Au XVIII^e siècle, la licence déborda ; mais ce ne fut plus avec la naïveté et le gros rire des époques antérieures ; elle eut les intentions immorales et les érétismes des civilisations corrompues⁵⁹.

Cela montre que la pornographie et ses tendances immorales dans les œuvres françaises se sont progressivement approfondies jusqu'à triompher dans le courant littéraire au siècle des lumières, une période marquée par les écrivains libertins et débauchés, dont le plus sulfureux est sans contredit le Marquis de Sade (1740-1814).

Entre le XIX^e et le milieu du XX^e siècle, en raison de la législation de la tolérance officielle, de la croissance économique et de l'influence des guerres mondiales, la prostitution a connu un âge d'or en France, en faisant partie intégrante de la vie sociale. Depuis les années 1960, les vagues de « libération sexuelle » ont contribué à l'essor de la littérature et de l'industrie du film pornographique. D'une part, les gens ont un fort désir de pouvoir s'exprimer sur la sexualité en toute liberté, et la pornographie est progressivement devenue un secteur industriel lucratif. Les œuvres sortent de plus en plus vite, mais leur qualité est discutable. Stigmatisée et

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

méprisée, la littérature pornographique devient de plus en plus marginalisée en France et la censure des œuvres pornographiques vise principalement à protéger les mineurs. Loi française consiste, comme le dit Frédéric Gras, à « créer un sorte de cordon sanitaire autour de l'œuvre pornographique en empêchant qu'elle rentre en contact avec la jeunesse dont on entend préserver la moralité⁶⁰ ». Mais malheureusement, faute d'une réglementation stricte d'Internet et des réseaux sociaux, les mineurs ont facilement accès à la pornographie.

1.3.2. La pornographie en Chine

L'équivalent chinois reconnu du mot « pornographie » est « *seqing* » (色情), qui se compose des mots « *se* » (色) et « *qing* » (情). Ce terme proviendrait de l'ouvrage taoïste *Yunji qiqian* (云笈七签), compilé par Zhang Junfang (张君房, XI^e siècle) durant la période des Song du Nord, en tant que terme taoïste faisant initialement référence au désir matériel ou « *wuyu* » (物欲). Sous la dynastie des Yuan, ce terme renvoyait déjà à l'amour et au désir sexuel, en figurant dans les poèmes chantés « *qu* » (曲). Aujourd'hui, le *Dictionnaire chinois contemporain* définit le « *seqing* » (色情) comme le « désir passionnel des hommes et des femmes⁶¹ ».

À présent, la pornographie est devenue un terme juridique en Chine. En 1988, l'Administration nationale de la presse et de l'édition (*xinwen chubanshu* 新闻出版署) a défini des publications obscènes, « *yinhui* » (淫秽), et des publications pornographiques, « *seqing* » (色情), d'un point de vue judiciaire, en précisant les sanctions dont elles font respectivement l'objet, dans les dispositions publiées. D'après le règlement⁶², les publications obscènes sont les publications sans valeur artistique ou scientifique, qui encouragent dans l'ensemble les actes obscènes, provoquent les désirs sexuels et corrompent des gens, en répondant à l'une des

⁶⁰ Gras, Frédéric, « L'œuvre pornographique et le droit », *LEGICOM*, n° 37, 2007, pp. 79-89. Selon la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, le ministre de l'Intérieur est habilité à interdire de proposer, de donner ou de vendre à des mineurs de dix-huit ans les publications de toute nature présentant un danger pour la jeunesse en raison de leur caractère licencieux ou pornographique.

⁶¹ Voir Bureau de rédaction des dictionnaires d'Institut linguistique de l'Académie chinoise des sciences sociales (*Zhongguo shehui kexueyuan yuyan yanjiusuo cidian bianjishi* 中国社会科学院语言研究所词典编辑室), *Dictionnaire de chinois contemporain* (*Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典), *op. cit.*, p. 1129. « 色情：男女情欲。 »

⁶² Voir L'Administration nationale de la presse et des publications (NPPA) (*xinwen chubanshu* 新闻出版署), « Dispositions provisoires relatives à l'identification des publications obscènes et pornographiques » (*guanyu rending yinhui ji seqing chubanshu de zanxing guiding* 关于认定淫秽及色情出版物的暂行规定), publié le 27 décembre 1988 en ligne : http://gbdsj.gd.gov.cn/zwgk/zcfg/content/post_1758094.html.

conditions suivantes :

- (1) Description détaillée de comportements sexuels, de rapports sexuels et de la psychologie sexuelle de manière obscène ;
- (2) Diffusion d'images pornographiques de manière flagrante ;
- (3) Description ou enseignement de techniques sexuelles de manière obscène ;
- (4) Description de moyens, du processus et de détails de l'inceste, du viol et d'autres crimes sexuels, qui risquent d'inciter les gens à commettre des crimes ;
- (5) Description du comportement sexuel des enfants ;
- (6) Description obscène de comportements sexuels homosexuels et de manifestations de perversions sexuelles (violence, sadisme ou insultes) ;
- (7) D'autres descriptions obscènes de comportements sexuels que les gens ordinaires ne peuvent tolérer.

En outre, le Règlement donne également la définition des publications pornographiques :

Elles ne sont pas obscènes dans l'ensemble, mais comprennent les passages correspondant aux conditions mentionnées ci-dessus, qui manquent de valeur artistique ou scientifique et sont toxiques pour la santé physique et mentale des personnes, en particulier des mineurs.

Ces définitions font une distinction précise entre l'obscénité (*yinhui*), et la pornographie (*sejing*). Premièrement, en termes de portée conceptuelle, la pornographie a un sens plus large que l'obscénité, autrement dit, le contenu obscène est nécessairement pornographique, alors que le contenu pornographique n'atteint pas toujours le niveau de l'obscénité. En ce qui concerne le degré d'immoralité, l'obscénité est un poison pernicieux à la morale publique de toute la société, tandis que la pornographie a surtout une mauvaise influence sur les mineurs. En termes de sanctions, les publications obscènes sont sévèrement punies par la loi en tant que délit, alors que les publications pornographiques sont principalement l'objet de sanctions financières ou administratives⁶³. Nous pouvons ainsi dire que l'obscénité est d'une nature plus perverse que la pornographie au niveau juridique. Quant à savoir quelles œuvres littéraires entrent dans la catégorie « pornographie » ou « obscénité », c'est aux experts engagés par l'Administration nationale de la presse et de l'édition

⁶³ *Id.*, « Le règlement sur la réaffirmation de la stricte interdiction des publications obscènes » (*guanyu chongshen yanjin yinhui chubanyu de guiding* 关于重申严禁淫秽出版物的规定), publié le 05 juillet 1988 en ligne : <http://fgcx.bjcourt.gov.cn:4601/law?fn=chl019s012.txt>.

qu'il appartient de le déterminer. Concernant les œuvres d'art qui contiennent le contenu obscène, mais ont de la valeur artistique, selon le Règlement, elles n'appartiennent pas aux publications obscènes ou pornographiques interdites et ne peuvent être publiées qu'après l'approbation des autorités. Pourtant, les restrictions sont imposées sur le nombre de tirages et l'étendue de la distribution des publications.

En mai 1993, l'Administration nationale de la presse et de l'édition a promulgué le « Règlement concernant la publication de certains romans anciens » (*Guanyu bufen gujiu xiaoshuo chuban de guanli guiding* 关于部分古旧小说出版的管理规定), dans lequel elle indiquait que « Les romans anciens qui ont réellement une valeur littéraire et peuvent être utilisés comme référence pour les recherches académiques, mais contiennent des descriptions sexuelles inappropriées à l'égard des jeunes, doivent être soumis à l'examen et à l'approbation de notre bureau », en établissant une liste d'environ 50 romans, dont quelque 14 titres traduits en français font l'objet de notre recherche⁶⁴. Les autorités ont une attitude très ambiguë envers ces œuvres, en les mettant dans une zone grise plutôt que de les juger simplement comme pornographiques. En outre, la qualification de ces romans est également au cœur de la controverse dans les milieux académiques chinois et européens. Certains comme Vitiello et Zamperini les jugent comme des romans à caractère pornographiques⁶⁵, tandis que d'autres, notamment les chercheurs contemporains, tels que Zhang Yanxing (张延兴) et les éditeurs tels que Philippe Picquier, les classent dans la catégorie « érotique ». En outre, beaucoup plus de chercheurs restent neutres en estimant que la catégorie de ces romans est douteuse et difficile à déterminer. Les points de vue divergents sont principalement dus à l'absence d'une distinction claire et unifiée entre l'érotisme et la pornographie.

1.3.3. Le roman érotique et le roman pornographique

En somme, à partir de quels critères peut-on distinguer le roman érotique de la pornographie ? C'est une question à laquelle de nombreux experts ont réfléchi intensément sans pouvoir réellement y répondre. Le sinologue André Lévy a déclaré que « ce serait une entreprise téméraire de tenter de définir l'érotisme et de marquer

⁶⁴ Les quatorze romans sont : *Fleur en fiole d'or*, *Tout pour l'amour*, *Biographie du prince Idoine*, *Vie d'une amoureuse*, *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*, *Nuages et pluie au palais des Han*, *Belle de Candeur*, *La Chair comme tapis de prière*, *Épingle de Femme sous le Bonnet Viril*, *Le Moine mèche-de-lampe*, *Galantes chroniques de renardes enjôleuses*, *Pavillon des Jades*, *À l'ombre des pêcheurs en fleur*, *Moines et nonnes dans l'océan des péchés*.

⁶⁵ Geng, Yushu, « Qu'est-ce que l'obscénité ? Moralité et modernité dans la Chine des années 1920 », *Perspectives chinoises*, n° 3, 2020, pp. 9-18.

ses différences ou ses similitudes avec son voisin décrié, la pornographie⁶⁶ ». Néanmoins, d'innombrables chercheurs écrivent quand même beaucoup sur ce sujet, même s'ils ne peuvent qu'admettre à contrecœur, après de nombreuses analyses, qu'il est difficile de trouver une réponse satisfaisante. On fait valoir que cette situation est principalement due à la subjectivité des individus qui peut affecter la réception du texte ; en d'autres termes, le jugement de la différence entre les deux notions repose surtout sur la perception et l'expérience personnelles. Comme le précise Alain Robbe-Grillet (1922-2008), « la pornographie, c'est l'érotisme des autres⁶⁷ ». Nous pouvons ainsi dire que la définition de l'érotisme et celle de la pornographie varient d'une personne à l'autre ; en un mot, c'est une affaire de réception, voire d'esthétique individuelle.

Outre la subjectivité personnelle, les définitions de l'érotisme et de la pornographie évoluent avec le temps. Comme le dit Gilles Lapouge, « l'érotisme est souvent la pornographie de la veille⁶⁸ ». Avec le développement de l'économie et la libération des esprits, on devient plus tolérants à l'égard des représentations sexuelles et on commence aussi à s'interroger pour savoir si les œuvres d'art ont le droit d'échapper au jugement moral. De nombreuses œuvres littéraires ont eu la chance d'être libérées du regard de mépris et, de poison pernicieux à l'égard de la morale qu'elles étaient, de devenir des ouvrages incontournables figurant même dans des manuels scolaires. Par exemple, en Chine, le *Jin Ping Mei* s'est débarrassé de l'étiquette de roman obscène et honteux et a retrouvé sa réputation dans le monde littéraire ; en France *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal*, poursuivies en 1857 pour « outrage à la morale publique et offense à la morale religieuse et aux bonnes mœurs », sont désormais tous deux des classiques de la littérature française. Il ne semble donc pas y avoir de réponse permanente à la question de savoir comment déterminer si un roman est érotique ou pornographique, car la subjectivité des individus et la fluidité du temps rendent la frontière entre les deux très floue.

Néanmoins, nous devrions quand même avoir le courage de résoudre le problème, d'autant plus que nombre de prédécesseurs nous ont fourni une mine d'idées dont nous pouvons tirer quelques méthodes pour nous repérer. Certains chercheurs pensent

⁶⁶ Lévy, André, « De l'érotisme dans la civilisation chinoise », dans *Le Palais du printemps : Peintures érotiques de Chine, op. cit.*, p. 11.

⁶⁷ Lapouge, Gilles, « Pornographie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 05 juillet 2022 : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/pornographie/>.

⁶⁸ *Ibid.*

que la pornographie fait partie de l'érotisme. Comme l'affirme Julie Lavigne : « la pornographie est toujours de nature érotique alors que l'érotisme n'est pas nécessairement, en retour, pornographique. [...] L'érotisme ne s'oppose pas à la pornographie mais l'englobe⁶⁹ ». Pourtant, beaucoup plus de personnes considèrent qu'il s'agit de deux notions différentes, et tentent de distinguer l'érotisme de la pornographie. En général, la discussion s'est toujours articulée autour de quatre aspects que nous allons traiter successivement.

En premier lieu, en termes de narration, la distinction entre un roman érotique et un roman pornographique dépend du caractère principal ou secondaire de l'amour-sentiment et de l'amour-désir. Certains chercheurs estiment que l'on peut faire une distinction entre le roman érotique et le roman pornographique d'après les descriptions sexuelles qu'ils contiennent. Plus précisément, l'érotisme est davantage lié à la narration et se concentre sur la représentation de l'amour, tandis que la pornographie se concentre sur la représentation de la sexualité. Comme le souligne l'écrivaine italienne Michela Marzano :

Là où l'érotisme est un récit — en images ou en mots — du désir qui pousse un être à la rencontre de l'autre, la pornographie, comme nous le verrons, ne vise jamais à raconter une histoire et représente des individus qui ne se reconnaissent pas comme sujets de leur désir⁷⁰.

De plus, en termes de contenu, de sentiment ou de dimension morale, Anne Vincent-Buffault signale que les personnages sont dotés d'une sensibilité morale dans l'érotisme tandis que les personnages sont dotés d'une capacité physique sexuelle hors norme dans la pornographie :

Par érotique, on entend tout ce qui a trait aux choses de l'amour où l'excès des appétits corporels n'exclut nullement les sentiments [...] À l'inverse dans le roman pornographique, les personnages sont avant tout disponibles aux ébats, sans psychologie, présentant seulement des aptitudes remarquables au plaisir qui les entraînent dans de folles sarabandes⁷¹.

En Chine, bien qu'il y ait un manque de théorie spécifique à cet égard, les chercheurs, représentés par Zhang Jingsheng (张竞生, 1888-1970), conviennent

⁶⁹ Lavigne, Julie, *La Traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2014, p. 88, p. 91.

⁷⁰ Marzano, Michela, *La pornographie ou L'épuisement du désir*, Paris, Buchet-Chastel, 2003, p. 27-28.

⁷¹ Vincent-Buffault, Anne, « Érotisme et pornographie au XVIIIe siècle : les dispositifs imaginaires du regard », *Connexions*, n° 87, 2007, pp. 97-104.

généralement que les romans érotiques sont essentiellement axés sur l'amour, avec des représentations occasionnelles des rapports sexuels, alors que les romans pornographiques sont tout le contraire⁷². Il s'agit donc d'une question de dosage entre « *qing* » (l'amour, l'émotion) et « *se* » (la concupiscence, la sexualité). Concernant la différence entre roman érotique et roman pornographique, les descriptions sexuelles dans les romans érotiques sont secondaires par rapport au récit, et leur existence a pour but de servir l'intrigue en exprimant les émotions des personnages, tandis que le roman pornographique prend la sexualité comme centre narratif, dans lequel l'intrigue est presque inexistante, ou bien qu'elle soit là, elle est entièrement au service de la représentation sexuelle.

En deuxième lieu, en matière de description, l'érotisme est subtil, suggestif, euphémique et raffiné, utilisant des images, des métaphores, des allusions et des non-dits pour créer une atmosphère sensuelle et un suspense captivant, qui peut permettre au lecteur de combler les carences laissées dans le texte par son propre imagination. En revanche, la pornographie met en scène la sexualité de manière directe et explicite sous les yeux du lecteur, ne suscitant que la stimulation sensuelle aux dépens de la pudeur. Roland Barthes (1915-1980) a mis en évidence ce qui fait l'essence de l'érotisme dans *Le Plaisir du texte* :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? [...] C'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition⁷³.

D'après lui, l'érotisme ne renvoie pas à la nudité totale, mais à la sensualité voilée cachée sous l'apparence décente, et c'est ce qui est le plus désirable. Barthes souligne en outre que l'érotisme du récit réside dans un dévoilement progressif : « toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir le sexe ou de connaître la fin de l'histoire⁷⁴ », et d'après le critique, c'est un plaisir bien plus intellectuel que le plaisir œdipéen, autrement dit la révélation ou le tout récit, qui nous rappelle la pornographie. Vers la fin de cet ouvrage, Barthes précise davantage que « les livres dits "érotiques" »

⁷² Zhang, Jingsheng (张竞生), *Livres érotiques et obscènes (Xingshu yu yinshu 性书与淫书)*, Shanghai (上海), Éditions Meide shudian (美的书店), 1927, p.41. Pour savoir plus d'informations sur cet ouvrage, nous faisons référence à l'article de Geng, Yushu, *op. cit.*, pp. 9-18.

⁷³ Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 19.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 20.

représentent moins la scène érotique que son attente, sa préparation, sa montée ; c'est en cela qu'ils sont "excitants" ; et lorsque la scène arrive, il y a naturellement déception, déflation⁷⁵ ». En ce sens, l'érotisme est comme les préliminaires de la pornographie, qui ne contiennent même pas nécessairement de scènes sexuelles, mais créent une atmosphère en langage soutenu qui présage l'arrivée imminente de la passion charnelle. Solange Cruveillé, maître de conférences en langue et littérature chinoises à l'université Paul-Valéry - Montpellier 3, a indiqué que les descriptions de la beauté féminine sont érotiques, comme celles qui se retrouvent dans les récits de renardes, ou dans de grands récits classiques chinois qui traitent de l'amour entre simples mortels, « puisqu'elles précèdent toujours des scènes d'union sexuelle⁷⁶ ».

L'universitaire chinois Jiang Yan (姜艳) exprime également le même point de vue à cet égard :

色情作品为了迅速有效地刺激人的性欲，常常赤裸裸地直奔“主题”，着力于渲染动物性的原始本能。但情色作品在这方面却大异其趣，除作品的规定情境或主题表达确有需要外，通常都是点到即止，或仅用“云雨之欢”等隐喻手法加以描绘，总体上对性行为的表现相当含蓄克制，能“意会”者决不“言传”，总在力图呈现一种蕴藉之美，给人更多的遐想与品味空间。

Afin de stimuler rapidement le désir sexuel des gens, les œuvres pornographiques entrent souvent directement dans le vif du sujet avec des représentations crues, en se concentrant sur les instincts primitifs de la nature animale. Pourtant, les œuvres érotiques sont très différentes à cet égard : à moins que la situation prescrite ou l'interprétation du thème de l'œuvre ne l'exige vraiment, les œuvres érotiques s'arrêtent généralement à la suggestion, ou n'utilisent que des métaphores telles que le plaisir des nuages et de la pluie pour représenter l'acte sexuel. Les œuvres érotiques sont assez limitées dans leur expression de la sexualité, n'exprimant jamais ce qui peut être compris, essayant toujours de présenter une beauté implicite, laissant au lecteur plus d'espace à l'imagination⁷⁷.

En outre, l'écrivain Su Tong (苏童) compare respectivement l'érotisme et la pornographie à l'eau salée et au grain de sel :

最高级的性描写是把性溶化了，就像温水化盐，人们需要盐，但不吞食盐粒，都喝盐水的。

Le plus haut niveau de représentation sexuelle consiste à dissoudre la sexualité, tout comme l'eau

⁷⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁶ Cruveillé, Solange, « Le langage érotique dans les récits classiques de renardes », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 3, 2013, mis en ligne le 28 décembre 2013, consulté le 19 février 2023, URL : <http://journals.openedition.org/ideo/249>.

⁷⁷ Jiang, Yan (姜艳), *op. cit.*, p.129.

chaude dissout le sel. Les gens ont besoin de sel, mais n'avaient pas de grains de sel, ils boivent de l'eau salée⁷⁸.

En troisième lieu, certains chercheurs estiment que la manière dont les femmes sont représentées peut également servir à distinguer l'érotisme de la pornographie. Julie Lavigne déclare que la nécessité de distinguer l'érotisme et la pornographie sera importante chez les féministes, « particulièrement chez les féministes des États-Unis, où la lutte anti-pornographie commence et où s'articule cette distinction avec le plus de ferveur partisane⁷⁹ ». Avec l'arrivée de la deuxième vague de féminisme à la fin des années 1960, la pornographie a fait l'objet de nombre de critiques et de stigmatisations. Les féministes, représentées en particulier ont vigoureusement attaqué le stéréotype de la femme véhiculé dans les productions pornographiques, en les jugeant comme un divertissement destiné aux hommes, dans lequel les femmes sont réduites à l'objet de désir, tel que défini par la juriste Catharine MacKinnon et l'essayiste Andrea Dworkin :

L'asservissement sexuel des femmes par des images ou par des mots qui les représentent comme des objets prenant plaisir à être humiliées, battues, violées, dégradées, avilies, torturées, réduites à des parties de leur corps, placées dans des postures serviles de soumission ou d'exhibition⁸⁰.

Nous pouvons constater que la définition de la pornographie proposée par les féministes radicales est principalement rattachée à la violence sexuelle et à l'inégalité entre hommes et femmes. Certes, la domination des hommes sur les femmes se manifeste dans certains romans pornographiques avec pour but de satisfaire certains fantasmes masculins. Mais cela peut-il être utilisé comme critère pour distinguer l'érotisme de la pornographie ? Il est à noter qu'au début des années 80, un autre courant qualifié de féminisme « pro-sexe » apparaît, qui s'oppose au féminisme radical en défendant le droit des femmes à jouir de la liberté sexuelle et à chercher le plaisir charnel. Cette vague a conduit à l'émergence d'une pornographie féministe et de romans empreints de sensibilité féminine, dans lesquels les valeurs des femmes

⁷⁸ Jing, Ge (荆歌), « Les zones interdites dans le roman » (*Xiao shuo zhong de Jin qu* 小说中的禁区), *La Revue de la jeunesse* (*Qingnian wenzhai caiban* 青年文摘·彩版), Beijing (北京), Éditions Zhongguo Qingnian chubanshe (中国青年出版社), n° 5, 2006, en ligne : <http://www.wenxue100.com/BaoKan/20516.shtml>, consulté le 12 février 2022. Texte original : «最高级的性描写是把性溶化了, 就像温水化盐, 人们需要盐, 但不吞食盐粒, 都喝盐水的。»

⁷⁹ Lavigne, Julie, *La Traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, op. cit., p.26.

⁸⁰ Voir Ogien, Ruwen, « Libéraux et pornographes », *Raisons politiques*, n° 11, 2003, p. 5-28.

sont exaltées et les désirs des femmes sont prioritairement pris en considération. Alors, pour les œuvres qui évoquent la sexualité d'un point de vue féminin, est-ce que nous pouvons les classer dans la littérature érotique, sans considérer les descriptions sexuelles détaillées qu'elles contiennent ? De plus, si nous associons l'érotisme et la pornographie au genre et disons que la pornographie relève du « style masculin », et que l'érotisme est plutôt destiné aux femmes, alors comment définir les romans sur l'homosexualité ? Ces questions restent en suspens. Ainsi, nous pouvons seulement dire que certains romans pornographiques montrent l'inégalité entre hommes et femmes dans les relations sexuelles, mais nous ne pouvons pas l'utiliser à son tour comme critère pour qualifier l'œuvre de pornographique ou d'érotique.

En dernier lieu, la valeur artistique et esthétique est également devenue un critère de distinction entre l'érotisme et la pornographie pour certains chercheurs, comme l'indique Jiang Yan (姜艳) :

如果说,“色情”作品主要是以赤裸的“性行为”刺激受众性欲为主的话,那么“情色”作品则是将艺术美感和哲学理念的传播作为自身使命,即便有裸露性器官或描绘性活动的情况,也是为了让作品的主题表现得更加完美生动,并且通常并不会直接引起观赏者的性冲动。

Si les œuvres pornographiques se concentrent principalement sur les actes sexuels pour stimuler le désir sexuel du public, les œuvres érotiques se donnent pour mission de diffuser la beauté artistique et les idées philosophiques. Même s'il existe des cas où les organes sexuels nus ou les activités sexuelles sont exposés, ils visent toujours à rendre l'œuvre plus accomplie et plus vivante, et ne provoquent généralement pas directement d'impulsions sexuelles chez le lecteur⁸¹.

On peut dire que cette remarque résume l'opinion majoritaire du milieu académique, à savoir que le roman érotique est une représentation artistique de la sexualité liée à l'esthétisme, tandis que le roman pornographique est destiné à satisfaire des besoins physiologiques. Paul Bertrand souligne également la différence entre érotisme et pornographie sous cet angle :

L'érotisme se distingue parfois mal de la pornographie, et il embarrasse ainsi les censeurs. Pourtant, il nuance le but commun, procurer le plaisir génital, en l'enveloppant d'esthétique, en suggérant plus qu'il n'impose. Entre ce raffinement et la brutale obscénité, la différence est aussi grande, a-t-on pu écrire, qu'entre un vin de grand cru et un autre très épais⁸².

⁸¹ Jiang, Yan (姜艳), *op. cit.*, p.129-130.

⁸² Bertrand, Paul, *Dictionnaire d'information sexuelle*, Toulouse, Privat, 1970, p. 94.

Pourtant, ce jugement est sans doute susceptible de tomber dans le piège de la subjectivité : qu'est-ce que la valeur artistique ? Qu'est-ce que l'esthétisme ? Les œuvres d'art devraient-elles bénéficier d'une immunité morale ? Les réponses varient d'une personne à l'autre.

Certains ont aussi tenté de justifier la valeur de la pornographie, en la considérant comme une forme de représentation artistique plus réaliste et naturelle, ce qui s'oppose au caractère sentimental de l'érotisme, jouant toujours sur les mots et les figures de style. Prenons l'exemple la controverse sur les œuvres de Zola. En raison de la description explicite de la sexualité et du point de vue masculin adopté, Zola a été accusé d'être un pornographe⁸³. Pourtant, le style zolien de l'écriture sur la jouissance sexuelle est jugé sérieux par certains chercheurs, comme Arnaud Verret, qui défend la volonté de Zola de faire vrai en disant que « loin d'être signe de débauche, les mots sales sont au contraire un moyen d'exprimer les pulsions obscènes, de nommer l'innommable, quitte à sacrifier la bienséance. Ils permettent l'exhaustivité, ils sont l'expression ultime du réalisme⁸⁴ ». Zola a lui-même déclaré que « quand nous arrivons au dénouement final, à l'acte sexuel, nous nous arrêtons, nous ne mettons qu'un mot ; eh bien ! tout dire, continuer à décrire et à analyser la jouissance, avec mes procédés de romancier réaliste et coloriste⁸⁵ ».

En ce sens, le roman pornographique est bien différent du roman érotique sophistiqué ; il est au contraire plus proche de la réalité. Cette idée est partagée par la professeure Éléonore Reverzy, qui estime que la prostituée est souvent associée à la vérité :

La prostitution devient ainsi la pierre de touche d'une esthétique qui a le vrai comme principe et comme but [...] Il y aurait dès lors dans l'exposition du corps comme un paradigme indiciaire qui ferait signe vers la Vérité dont l'écrivain réaliste est en quête ou qu'il prétend représenter — posant en effet sa différence par opposition au mensonge supposément associé à l'esthétique romantique⁸⁶.

Dans cette perspective, la pornographie, tout comme l'érotisme, peut-elle être

⁸³ Voir Verret, Arnaud, « Quand Zola devenait sérieusement pornographe Étude des enjeux de l'écriture pornographique à la fin du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 167, 2015, pp. 76-85.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Zola, Émile, « Scénario d'une nouvelle érotique » dans Mitterand, Henri (dir.), *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde Éditions, tome VII, 2004, p. 463.

⁸⁶ Reverzy, Éléonore, « Les « écrivains de filles » ou la pornographie sérieuse », dans Pinson, Guillaume (dir.), *Presse prostitution, bas-fonds (1830-1930), Médias 19* [En ligne], Mise à jour le 14 septembre 2021, URL: <https://www.medias19.org/publications/presse-prostitution-bas-fonds-1830-1930/les-ecrivains-de-filles-ou-la-pornographie-serieuse>. Consulté le 2 janvier 2023.

élevée au rang d'art grâce à sa nature réaliste.

Dans l'ensemble, malgré les critères envisagés, l'érotisme se distingue encore mal de la pornographie objectivement. Un certain consensus s'est dessiné chez les chercheurs français et chinois à cet égard. Toutefois, si l'on veut faire une distinction, on peut dire que le roman érotique présente souvent une description modeste et justifiée de la sexualité, servant principalement l'intrigue et la caractérisation des personnages, tout en ayant une certaine valeur littéraire ; alors que le roman pornographique se concentre essentiellement sur des descriptions sexuelles crues et dépourvues de pudeur, ne servant qu'à satisfaire le désir physique du lecteur, sans intrigue crédible ni représentation de la moralité ou des émotions des personnages, et où la sexualité décrite est souvent caractérisée par la perversion sexuelle et la violence.

Chapitre 2. L'érotisme dans la littérature

Nous sommes tous soumis à l'emprise des sens. L'alchimie entre deux corps, la collision et la fusion de deux âmes font que les hommes s'extasient, qu'ils s'émerveillent du miracle de la vie et du pouvoir de la passion, qu'ils aspirent à briser les limites du temps et de l'espace, à vivre toutes sortes d'émotions et de désirs dans le monde de la fiction. La littérature érotique a ainsi traversé les siècles avec les désirs infinis qu'elle recèle. Elle est désirable, parce qu'elle se compose avant tout d'une myriade de désirs, et ces désirs endormis se réveillent chaque fois que le lecteur ouvre une œuvre et qu'il les croise par hasard. Foucault l'a déjà précisément expliqué dans des conférences sur Sade :

L'écriture fera entrer le désir dans l'ordre de la vérité, car dans la mesure où l'écriture permet d'effacer toutes les limites du temps et permet par conséquent d'introduire le désir dans le monde éternel de la répétition, le désir n'est pas ce qui existe à un moment donné et qui va disparaître [...] et du coup, la suppression de cette barrière du temps, l'instauration d'un monde répétitif, assurent au désir qu'il va toujours être vrai et que rien ne pourra jamais l'invalider⁸⁷.

L'expression du désir de l'auteur devient l'objet du désir du lecteur, permettant à ce dernier de ressentir la passion du premier à travers la lecture et d'éveiller en même temps son propre désir. Ainsi, l'existence éternelle des œuvres littéraires donne une dimension infinie à la réception esthétique, tout en permettant la régénération et la satisfaction constantes du désir. C'est la raison pour laquelle les chefs-d'œuvre érotiques peuvent être lus à de nombreuses reprises et satisfaire les fantasmes infinis des générations futures, bien qu'ils s'étendent sur plusieurs siècles.

2.1. Entre atout commercial et objet de censure

À travers l'histoire, il existe beaucoup de tabous et de culpabilité autour de la sexualité, mais les tabous nous incitent souvent au contraire à développer l'envie de les briser. La transgression nous permet de nous procurer du plaisir sans précédent, mais elle est susceptible d'entraîner en même temps une série de conséquences graves que nous devons payer très cher. En matière de littérature, la part érotique est sans

⁸⁷ Foucault, Michel, « Conférences sur Sade », dans Artières, Philippe ; Bert, Jean-François ; Pote-Bonneville, Mathieu ; et Revel, Judith (éd.), *La Grande Étrangère : à propos de littérature*, Paris, Éditions EHESS, « collection Audiographie », 2013, p. 170.

aucun doute une arme à double tranchant pour une œuvre littéraire.

D'une part, elle peut susciter l'intérêt des lecteurs en tant qu'atout commercial et étendre l'influence d'une œuvre. En transgressant l'interdit, la littérature érotique exprime nos désirs longtemps refoulés par des entraves morales, religieuses ou sociales, ainsi que de libérer nos fantasmes par la description sexuelle des personnages fictifs. Comme le disait la célèbre écrivaine chinoise Eileen Chang (Zhang Ailing 张爱玲), « Beaucoup de personnes, qui ne sont pas intéressées par la littérature, achèteraient un exemplaire de *Dix ans de mariage* pour voir s'il contient les longues descriptions de la vie sexuelle⁸⁸ ». Pourtant, d'autre part, le triomphe commercial n'a pas empêché ce genre littéraire d'être au cœur de la controverse. En plus de séduire le lecteur, la littérature érotique a également attiré l'attention du détenteur du pouvoir, pour qui elle menaçait de déclencher une révolution, notamment « parce que cette dimension humaine, aussi puissante que dangereuse, représente l'une des sources vives de la Révolution tranquille dont il faudra désormais tenir compte⁸⁹ ». Plus précisément, à cause de descriptions qui se plaisent à dynamiter la morale traditionnelle qui menacent la stabilité du régime, elle risque de provoquer la censure ainsi que le dédain des critiques, de sorte qu'elle finirait toujours par subir l'autodafé ou se trouver rangée au plus bas de la hiérarchie littéraire.

Rappelons que la littérature érotique subit depuis longtemps de fréquentes censures ou proscriptions, tant en France qu'en Chine. Dans les années 1830, les ouvrages jugés obscènes et contraires aux bonnes mœurs de la Bibliothèque royale étaient conservés en France dans une section baptisée « Enfer ». Cela indiquait que les livres érotiques ne sauraient être tolérés par la foi et qu'ils étaient « condamnés à brûler symboliquement⁹⁰ ». Il convient de signaler que l'équivalent de l'« enfer » existe dans le champ littéraire chinois, puisque les romans considérés comme obscènes sont toujours mis à l'index en Chine. Malheureusement, jusqu'à aujourd'hui, ils sont loin d'être honorablement acceptés par le grand public. Lai Shouzheng (赖守正), professeur de l'Université normale nationale de Taiwan (*Guoli taiwan shifan*

⁸⁸ Chang, Eileen (张爱玲), « Su Qing à mes yeux » (*Wo kan Su Qing* 我看苏青), dans *Proses complètes d'Eileen Chang* (Zhang Ailing Sanwen Quanji 张爱玲散文全集), Zhengzhou (郑州), Éditions Zhongyuan Nongmin chubanshe (中原农民出版社), 1996, p. 231. Texte original : « 许多人, 对于文艺本来不感到兴趣的, 也要买一本《结婚十年》看看里面可有大段的性生活描写。 » *Dix ans de mariage* (*Jiehun shinian* 结婚十年) est un roman de l'écrivaine Su Qing (苏青, 1914-1982).

⁸⁹ Salaün, Élise, « Érotisme littéraire et censure : la révolution cachée », dans Hébert, Pierre (éd.), *Voix et Images*, Vol 23, n° 2, 1998, p. 297-313. URL : <https://doi.org/10.7202/201367ar>.

⁹⁰ Lafond, Pierrette, *Promenade en Enfer : les livres à l'index de la bibliothèque historique du Séminaire de Québec*, Québec, Septentrion, 2019, p. 44.

daxue 國立臺灣師範大學), a mis en évidence, dans la préface de la traduction chinoise de *l'Érotisme* de Bataille, la situation où la littérature érotique se trouve dans le monde entier :

過往，由於文明禮教的箝制、宗教政權的壓抑、社會習俗的避諱、學院機制的干預、再加上學者自身有意無意地自我設限，情色文學長久以來一直被貶抑為不登大雅之堂的淫穢作品，只能暗中私自窺閱；情色作品亦少能在學術殿堂上公開討論。

Dans le passé, en raison de l'entrave du code d'éthique, de la répression religieuse, des restrictions des conventions sociales, de l'intervention de l'Académie et des savants eux-mêmes se fixant consciemment ou inconsciemment des limites, la littérature érotique a longtemps été reléguée au rang des obscénités. Les œuvres érotiques ne pouvaient être lues qu'en secret, et étaient rarement discutées publiquement dans les amphithéâtres universitaires⁹¹.

Une longue période de censure a donné naissance à deux phénomènes littéraires : l'anonymat et le pseudonymat. Pour éviter les sanctions, nombre d'auteurs choisissent de cacher leurs identités en signant les œuvres d'un nom de plume au lieu d'apposer leurs vrais noms ; de même les éditeurs publient le roman érotique avec un nom d'édition, un lieu et une date de publication fictifs. Disons que seuls quelques écrivains en Chine, comme Li Yu (李漁), osent écrire en utilisant leur véritable identité, alors que la plupart des romans licencieux sont soit anonymes, soit publiés sous pseudonymes, tels que le chef-d'œuvre *Jin Ping Mei*, publié sous le pseudonyme de Lanling Xiaoxiaosheng (蘭陵笑笑生), dont l'identité reste encore aujourd'hui incertaine. Les livres licencieux français ont quasiment subi le même sort, citons notamment *Madame Edwarda*, un récit de Georges Bataille publié en 1941 sous le pseudonyme de Pierre Angélique. L'anonymat est ainsi devenu un bouclier pour se protéger de la censure, et cette tradition a été préservée même à une époque où la littérature érotique n'était plus soumise à la censure. Pierre Kaser, qui a traduit trois romans érotiques chinois sous le pseudonyme d'Aloïs Tatu, révèle ce choix en 2006 dans une journée du stage, en expliquant qu'« on hésite toujours à associer son nom à des textes très osés⁹² ».

Bien que les œuvres et leurs auteurs souffrent toujours de diffamation et de critiques, la censure peut parfois augmenter les ventes des œuvres plutôt que de les

⁹¹ Lai, Shouzheng (赖守正) (tr.), *L'Érotisme (Qingse Lun 情色论)*, Taipei (台北), Éditions Lianjing chubangongsi (联经出版公司), 2012, p. 9.

⁹² Kaser, Pierre, « Traduire le roman érotique chinois ancien en langue vulgaire », *op. cit.*, consulté le 23 février 2022.

faire disparaître. C'est en effet le cas de la publication de nombreux romans érotiques qui, une fois mis sur la liste noire, non seulement deviennent célèbres dans le pays, mais suscitent de nombreuses traductions à l'étranger.

2.2. Panorama de la littérature érotique en Chine

Wolfram Eberhard, philologue et sinologue allemand, a souligné dans son *Dictionnaire des symboles chinois* la pudeur sexuelle des Chinois. Il estime que « dans toutes les questions de la vie sexuelle, ils furent de tout temps extraordinairement prudes⁹³ » Disons que cette remarque n'est pas tout à fait correcte, car au début de la civilisation chinoise, la question du sexe n'était jamais un sujet tabou. Au contraire, l'activité sexuelle a même été sanctifiée du fait de son pouvoir de créer la vie, comme l'avance Robert Van Gulik : « on pouvait s'attendre qu'un peuple aussi cultivé, aussi méditatif, donnât la plus grande attention aux questions du sexe, et c'est bien qu'il a fait depuis les tout premiers âges⁹⁴ ».

Les textes concernant la sexualité remontent très loin dans l'histoire de la Chine. Nous savons, à travers les études sur le *Classique des vers* (*Shijing* 诗经), qu'il existe déjà une tradition poétique faisant allusion à la vie sexuelle sous la période des Zhou de l'Ouest (c. 1045-771 av. J.-C.). Ce qui peut nous surprendre, c'est que ces poèmes d'amour qui montrent la passion ardente et le désir entre hommes et femmes, ont en fait été choisis par Confucius lui-même parmi plus de trois mille. Notons ce qu'il a souligné dans *Les Entretiens* :

子曰：“诗三百，一言以蔽之，曰思无邪。”

Le Maître dit : Le *Livre des Odes* compte trois cents poèmes, mais l'essentiel se ramène à trois mots : « sans jamais dévier⁹⁵ ».

Il s'avère donc qu'aux yeux du Confucius, les pensées exprimées dans ces poèmes ne comportent aucune malice. Depuis la dynastie Han (206 av. J.-C.-220 apr. J.-C.), avec l'essor du taoïsme, l'érotisme occupe une place de plus en plus importante dans la littérature. Par exemple, dans l'anthologie de poésie classique, les *Nouveaux Chants des terrasses de jade* (*Yutai xinyong* 玉台新咏, vers 540), compilée par Xu

⁹³ Eberhard, Wolfram, *Dictionnaire des symboles chinois, Symboles secrets dans l'art, la littérature, la vie et la pensée des Chinois*, Paris, Éditions Seghers, 1984, p. 9-11.

⁹⁴ Van Gulik, Robert, Évrard, Louis (tr.), *La Vie sexuelle dans la Chine ancienne*, Paris, Gallimard, 1971, p. 12-13.

⁹⁵ Cheng, Anne (tr.), *Les Entretiens de Confucius (Lunyu 论语)*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 33.

Ling (徐陵, 507-583), figurent nombre de poésies galantes et érotiques (*yange* 艳歌). En plus de la poésie dans le « style de cour » (*gongti shi* 宫体诗), il y avait également les chansons folkloriques érotiques des dynasties du Sud, dont le chef-d'œuvre incontournable est l'ensemble des chansons attribuées d'après la légende à une femme nommée Ziye (子夜), conservé dans *le Recueil des poèmes Yuefu* (*Yuefu shiji* 乐府诗集) composé au XI^e siècle par Guo Maoqian (郭茂倩, 1041-1099). Parmi toutes les chansons, 75 ont été conservées ; elles sont divisées en quatre catégories correspondant aux quatre saisons, d'où le titre traditionnel : *Chants des Quatre Temps de Ziye* (*Ziye sishige* 子夜四时歌) : 20 chansons de printemps, 20 chansons d'été, 18 chansons d'automne et 17 chansons d'hiver ; elles expriment les émotions différentes ressenties par les jeunes filles dans des relations amoureuses. D'ailleurs, la manifestation littéraire érotique ne se limite pas à la poésie et à la prose, mais se ménage également une place dans les anciens manuels de sexologie. En 1973, sur le site archéologique connu, de *Ma Wang Dui* (马王堆), datant des Han Occidentaux (202 av. J.-C.-8 apr. J.-C.) et situé dans la province du Hunan, on a découvert de nombreux textes manuscrits sur soie et bambou consacrés à la médecine et à la sexologie chinoise, dont le *Tianxia zhidao tan* (天下至道谈), le *He Yinyang fang* (合阴阳方), le *Shi wen* (十问), et le *Yangsheng fang* (养生方), datant environ de la fin du IV^e siècle av. J.-C. ou du début du III^e siècle av. J.-C, autrement dit, de la période pré-Qin. Ces textes très précieux sont, autant que nous le sachions, les plus anciens documents qui contiennent l'explication de techniques sexuelles. En plus de cette découverte archéologique, il existe encore un certain nombre de textes connus à ce sujet circulant durant la période Han, comme les 186 volumes dédiés à huit écoles des « arts de la chambre à coucher » (*Fangzhongshu* 房中术) inclus dans le *Traité des arts et des lettres* (*Yiwenzhi* 艺文志) du *Livre des Han* (*Han shu* 汉书) compilé par Ban Gu (班固, 32-92), dont la majorité était malheureusement perdue, ainsi que les manuels écrits en forme de dialogues entre l'Empereur Jaune et l'un de ses précepteurs, ou l'une des « institutrices du sexe⁹⁶ », tels que *Le Merveilleux Traité de sexualité chinoise* (*Sunü jing* 素女经). Robert Van Gulik (1910-1967) mentionne ces manuels dans son ouvrage intitulé *La Vie sexuelle dans la Chine ancienne*, disant qu'ils étaient illustrés d'images montrant les diverses positions de l'acte sexuel, et que

⁹⁶ Voir Van Gulik, Robert, *op.cit.*, p. 110.

leurs méthodes étaient largement pratiquées par le mari et ses femmes⁹⁷. Nous savons alors que les illustrations sexuelles jouent déjà un rôle marquant dans la mise en pratique de manuels depuis la dynastie Han.

En réalité, ces textes révélant de la sexualité ne peuvent pas à proprement parler être qualifiés de littérature érotique, car il s'agit de donner des conseils d'un point de vue médical pour vivre une sexualité saine et épanouie, plutôt que de décrire des scènes sexuelles dans le cadre d'une histoire fictive. Pourtant, certaines explications techniques, par leur précision et leur caractère pittoresque, peuvent avoir un caractère non seulement éducatif, mais aussi érotique, dans le sens où elles peuvent attiser le désir des lecteurs. De plus, les « arts de la chambre à coucher » décrits dans ces manuels, dont le principe consiste à empêcher l'éjaculation et à faire remonter l'« essence » jusqu'au cerveau⁹⁸ (*huanjing bunao* 还精补脑), ont profondément inspiré le roman érotique chinois postérieur.

Les ouvrages mentionnés jusqu'à présent ne représentent que le stade embryonnaire de la littérature érotique chinoise, qui a officiellement vu le jour sous la dynastie des Tang (618-907), période considérée comme l'acmé de la civilisation chinoise. À cette époque, les Chinois étaient plutôt ouverts à la thématique sexuelle. L'érotisme commence alors à briller dans un nouveau genre littéraire, le *chuanqi* (传奇). *Errance aux grottes des Immortelles* (*You xian ku* 游仙窟) de Zhang Zhuo (张鷟, 658-730) et *Biographie officielle de l'impératrice Feiyan* (*Zhao Feiyan waizhuan* 赵飞燕外传), signé Ling Xuan (伶玄), sont les deux premières nouvelles les plus représentatives de la littérature érotique. *Errance aux grottes des Immortelles* est généralement considérée comme l'un des premiers récits qui mettent en scène l'activité sexuelle des personnages d'une manière évidente. L'auteur décrit à la première personne une aventure luxurieuse qui s'est déroulée dans la montagne entre un jeune fonctionnaire et deux jeunes filles. Pourtant, comme le remarque Van Gulik, « la description de leur union sexuelle, vers la fin de l'histoire, est très courte⁹⁹ ». La *Biographie officielle de l'impératrice Feiyan* est un récit portant sur la vie dissolue que l'empereur Cheng (*Hancheng di* 汉成帝) a vécue au palais des Han avec les sœurs Feiyan et Hede. Ce récit, se basant sur des éléments historiques, n'a jamais

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Voir Che, Philippe, « Les arts de la chambre chez Ge Hong », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 3, 2013, mis en ligne le 28 décembre 2013, consulté le 06 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ideo/248>.

⁹⁹ Van Gulik, Robert, *La Vie sexuelle dans la Chine ancienne*, op.cit., p. 265.

cessé de hanter l'imaginaire en inspirant de nombreux romans ultérieurs, tels que le roman érotique des Ming, *Nuages et pluies au palais des Han* (*Zhaoyang qushi* 昭陽趣史). Signalons que *Errance aux grottes des Immortelles* et *Biographie officielle de l'impératrice Feiyan* ont suscité un certain intérêt en France : une traduction en a été effectuée par Huang San [Chan Hing-ho] et Lionel Eptsein [Boris Goiremberg], recueillie dans *Quatre amours du temps des Han, des Tang, des Yuan et des Qing*, parues en 2012 chez les éditions You Feng. À côté du mode narratif, les scènes érotiques adoptent aussi la forme littéraire du *fu* (賦) sous la dynastie Tang. Bai Xingjian (白行簡, 776-826), le frère cadet du poète célèbre Bai Juyi (白居易, 772-846), a écrit un *fu* érotique célèbre intitulé *La Joie suprêmes de l'union du Yin et du Yang, du ciel et de la Terre* (*Tiandi yinyang jiaohuan dale fu* 天地阴阳交欢大乐赋), dans lequel il décrit en détail la vie sexuelle de personnes d'âge différent, et celle de personnes issues de différentes classes sociales, pour faire l'éloge d'une sexualité « saine », de façon encyclopédique, en utilisant la terminologie issue de manuels anciens. Le manuscrit de ce texte a été découvert en 1908 dans la grotte n° 17 par le savant français Paul Pelliot (1878-1945), et a été par la suite conservé à la Bibliothèque nationale de France.

À partir des travaux de Zhu Xi (朱熹, 1130-1200), le néoconfucianisme ou école du *Li* (*Lixue* 理学), qui s'impose pour des siècles en Chine, met l'accent sur la nécessité de réprimer les désirs personnels et les plaisirs sexuels, en restreignant les principes du confucianisme traditionnel. Le développement de la littérature érotique a donc été considérablement freinée sous la dynastie Song (960-1279), mais nous pouvons quand même trouver certaines nouvelles historiques à caractère érotique, tels que *Zhao Feiyan biezhuàn* (赵飞燕别传), *Suiyangdi haishanji* (隋炀帝海山记) et *Milou ji* (迷楼记). Sous la dynastie Yuan (1271-1368), l'érotisme s'est ménagé une place dans une forme théâtrale : le *zaju* (杂剧), littéralement « spectacles variés ». L'œuvre la plus remarquable, *L'Histoire du pavillon d'Occident* (*Xixiang ji* 西厢记, 1295-1307) du dramaturge Wang Shifu (王实甫, 1260-1336), a énormément inspiré les dramaturges ultérieurs, de sorte qu'un grand nombre d'adaptations se sont succédées, comme *Tchao-Mei-Hiang ou Les Intrigues d'une soubrette* (*Zhou Mei Xiang* 侑梅香) de Zheng Guangzu (郑光祖, 1260-1320), qui a été traduite, en tant que la première comédie d'intrigue chinoise introduite en France, par Antoine Bazin

(1799-1862) dans son *Théâtre chinois* publié en 1838, et a été par la suite adaptée par Judith Gautier (1845-1917) en 1880 sous le titre du *Ramier blanc*, et par Charles Ségard en 1886 sous le titre de *La Nuit chinoise*. En somme, pendant les dynasties Song et Yuan, la littérature érotique n'a pas cessé de se développer malgré l'entrave de doctrines morales, mais il faut aussi mettre en évidence que dans les textes, l'érotisme n'occupait, en réalité qu'une place accessoire à l'intérieur d'une histoire d'amour.

Sous la dynastie Ming (1368-1644), qui se caractérise par un essor commercial et une croissance économique, de nouvelles pensées ont émergé. Certains lettrés, tels que Li Zhi (李贽, 1527-1602), ont remis en question les valeurs morales et féodales basées sur le néoconfucianisme. De plus, il convient de noter que les autorités de la dynastie Ming n'ont pas promulgué de lois précises ni pris de mesures strictes pour censurer ou interdire les œuvres licencieuses, ce qui a permis le développement de la littérature érotique, permettant la diffusion de nombre de romans érotiques, dont le plus connu est sans conteste le *Jin Ping Mei*. À cet égard, Huang Hui (黄卉), maître de conférence au département chinois de l'Université de Pékin, a souligné que « les romans érotiques étaient très répandus sous la dynastie Ming, et qu'ils n'étaient pas interdits. La lecture des romans vulgaires, y compris des romans pornographiques, était une consommation culturelle aussi importante pour les fonctionnaires et les lettrés de l'époque que la visite du lupanar » ; elle ajoute que « cela est principalement dû au fait que l'esprit des gens était émancipé à l'époque et que leur désir de survie et leurs désirs physiques étaient considérés comme normaux¹⁰⁰ ». En plus d'ouverture d'esprit des citoyens, l'essor de l'industrie de l'imprimerie et de la librairie a beaucoup facilité la publication et la circulation des romans. Prenons par exemple la librairie *Xiaohuaxuan* (嗽花轩), qui a publié à la fin des Ming et au début des Qing une dizaine de romans érotiques pour répondre au goût du lecteur à l'époque¹⁰¹.

¹⁰⁰ Voir Ni, Fangliu (倪方六), « Les libraires de la dynastie Ming ont également utilisé des célébrités en tant qu'atout commercial » (*Mingdai shushang ye jie mingren lai chaozuo* 明代书商也借名人来炒作), *Le Journal de Jiangnan* (*Jiangnan Shibao* 江南时报), Nanjing (南京), Éditions Jiangnan Shibaoshe (江南时报社), le 24 août 2004, consulté en ligne le 28 février 2023 : <http://ent.sina.com.cn/2004-08-24/0242482234.html>. Texte original : « 在明代色情小说大行其道，并不是禁书，读包括色情小说在内的通俗小说，与逛青楼一样，是当时官宦文人的重要文化消费[...] 这主要是当时人们的思想得到解放，人们的生存欲望、生理欲望都被看成是正常的。 »

¹⁰¹ Voir Chen, Liao (陈辽), « Le “phénomène de la librairie Xiaohuaxuan” à la fin des dynasties Ming et au début des Qing » (*Mingmo qingchu de xiaohuaxuan xianxiang* 明末清初的“嗽花轩现象”), *Connaissance de la littérature classique* (*Gudian wenxue zhishi* 古典文学知识), Nanjing (南京), Éditions Fenghuang chubanshe (凤凰出版社), n° 3, 1996, p. 72-75.

Influencé par plusieurs facteurs, le roman érotique chinois a ainsi atteint une forme d'apogée en devenant un genre de divertissement urbain à la fin des Ming et au début des Qing. Pierre Kaser a souligné que « ce champ d'exploration est en réalité plus vaste qu'on a longtemps voulu le croire [...] constitué d'une bonne cinquantaine de titres de diverses longueurs et valeurs, publiés pour l'essentiel pendant les deux dernières dynasties¹⁰² ».

Contrairement à la dynastie Ming, les autorités des Qing (1644-1912) ont renforcé la politique répressive à l'égard du roman et le contrôle des textes licencieux. En 1652, l'empereur Shunzhi (顺治) a formellement ordonné que « le langage trivial et obscène » (*suoyu yinci* 琐语淫词) soit strictement interdit et que ceux qui violent la règle soient sévèrement punis. Ses successeurs l'ont imité, comme l'Empereur Kangxi (康熙), qui a pris en 1687 une mesure interdisant « la vente et la location de quelque cent cinquante romans¹⁰³ ». A partir de la période Jiaqing (嘉庆, 1796-1820), les romans érotiques sont clairement classés dans une catégorie interdite. Selon le *Guisi Cungao* (癸巳存稿, 1833) de Yu Zhengxie (俞正燮, 1775-1840), le fonctionnaire Bo Yibao (伯依保) a conseillé en 1810 à l'empereur d'interdire certains romans érotiques. L'interdiction à grande échelle des romans pornographiques a eu lieu pendant la période Daoguang (道光, 1820-1850), principalement dans les provinces du Jiangsu et du Zhejiang. Yu Qian (裕谦, 1793-1841), l'inspecteur du Jiangsu a créé une institution en 1838 pour censurer les romans obscènes en répertoriant une liste de 115 titres. Le nombre de livres obscènes mis à l'index est passé à 119 en 1844 et atteint le chiffre record d'environ 155 en 1868, dont 121 titres et un supplément de 34 autres titres censurés par Ding Richang¹⁰⁴ (丁日昌, 1823-1882), le fonctionnaire du gouvernement chinois. Bien que les romans érotiques des dynasties Ming et Qing aient été sévèrement interdits par le gouvernement, beaucoup d'entre eux, qui ont pu circuler sous le manteau, survivent encore de nos jours. Néanmoins, il nous faut admettre que certaines œuvres produites en fonction de l'intérêt commercial se complaisent dans la description d'une sexualité débordante, dont la qualité est très peu

¹⁰² Kaser, Pierre, « Les métamorphoses du sexe dans les contes et les nouvelles de Li Yu », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 3, 2013, mis en ligne le 28 décembre 2013, consulté le 15 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ideo/247> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ideo.247>.

¹⁰³ Voir Lévy, André, « La condamnation du roman en France et en Chine », *Études sur le conte et le roman chinois*, Paris, École française d'Extrême-Orient, vol. LXXXII, 1971, p. 7.

¹⁰⁴ Voir Li, Mengsheng (李梦生), *Cent romans interdits en Chine* (*Zhongguo Jinhui Xiaoshuo Baihua* 中国禁毁小说百话), Shanghai (上海), Éditions Shanghai guji (上海古籍), 1994. Le contenu de la préface est conclu et traduit par l'auteur de la thèse.

satisfaisante.

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, alors que la Chine a été ravagée par des guerres intérieures et extérieures, le développement de la littérature érotique en Chine a été fortement entravé, et nous ne pouvons guère trouver de chefs-d'œuvre érotiques universellement reconnus comme sous les dynasties Ming et Qing. Au début du XX^e siècle, certaines œuvres modernes à caractère érotique, écrites en chinois vernaculaire, méritent notre attention, telles que *Le Naufrage* (*Chen lun* 沉沦, 1921) de Yu Dafu (郁达夫, 1896-1945), et l'*Histoire de la sexualité* (*Xingshi* 性史, 1926) compilée et commentée par Zhang Jingsheng (张竞生, 1888-1970). Publié en 1921, *Le Naufrage* est un roman sur la misère sexuelle d'un jeune étudiant chinois au Japon, qui a fait un scandale dans le monde littéraire en raison de son thème et ses descriptions audacieuses. L'érotisme de Yu Dafu est souvent associé à la politique en tant que métaphore. L'*Histoire de la sexualité*, publiée en 1926, recueille sept récits d'expériences sexuelles. Malgré le succès dans l'industrie de l'édition et l'énorme résonance sociale qu'il a suscitée, ce livre a été interdit à cause de son « obscénité » et Zhang lui-même a été sévèrement stigmatisé par les lettrés orthodoxes. Dans les années 1990, deux romans célèbres, *Au pays du cerf blanc* (*Bai lu yuan* 白鹿原, 1993) de Chen Zhongshi (陈忠实, 1942-2016) et *La Capitale déchue* (*Fei du* 废都, 1993) de Jia Pingwa (贾平凹), ont créé de telles controverses en raison de leurs descriptions sexuelles que les écrivains ont dû les réviser. Malgré tout, *La Capitale déchue*, taxée de pornographie par les autorités, a été interdite en Chine continentale pendant 16 ans.

Toutefois, ces œuvres ne se classent pas officiellement parmi les romans érotiques en Chine, mais se placent plutôt dans une catégorie floue. En raison du poids du néoconfucianisme, les œuvres érotiques sont souvent considérées comme indignes de l'attention des hommes honnêtes ; aussi les lettrés « orthodoxes » chinois ne veulent-ils pas associer le mot « érotique » aux grandes œuvres littéraires, et les chercheurs se concentrent plutôt sur l'évaluation de leur valeur littéraire, tentant de justifier les représentations sexuelles. Par ailleurs, les définitions vagues de la littérature érotique et pornographique rendent plus difficile la distinction de ces deux genres, de sorte que les bibliothèques ou les librairies en Chine ne répertorient généralement pas la littérature érotique comme une catégorie, et presque aucun roman moderne n'est officiellement reconnu comme érotique en Chine.

À la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle, certaines écrivaines ont abordé

la sexualité dans leurs romans de manière audacieuse, telles que Wei Hui (卫慧) avec *Shanghai Baby* (*Shanghai Baobei* 上海宝贝, 1999), Mian Mian (棉棉) avec *Les Bonbons chinois* (*Tang* 糖, 2000), et Mu Zimei (木子美) avec le *Journal sexuel d'une jeune Chinoise sur le net* (*Yiqing shu* 遗情书, 2003). Ces livres, décrivant en termes crus le désir et la liberté sexuels des femmes, s'inscrivent dans un courant d'écriture contestataire et témoignent de certaines idées féministes. Malgré l'accueil enthousiaste du public, ils ont tous été officiellement interdits et retirés de la vente en raison de leur caractère obscène et de la dépravation morale. Il convient toutefois de noter que ces trois romans ont été traduits et publiés en France, ce qui nous donne une indication de la curiosité continue pour les œuvres érotiques chinoises en France.

Depuis le début du XXI^e siècle, avec l'essor de la web-littérature, des romans érotiques de qualité variable ont été publiés sur Internet, mais aucun n'a échappé à la censure. En 2004, une « action d'attaques spécifiques contre les sites obscènes et pornographiques » (*Daji yinhui seqing wangzhan zhuanxiang xingdong* 打击淫秽色情网站专项行动) a été mise en place avec vigueur, et nombre de web-romans ont été supprimés de la toile¹⁰⁵. Il faut cependant reconnaître que parmi cette production, il n'y a peu d'œuvres de qualité.

2.3. Panorama de la littérature érotique en France

La littérature érotique française possède une histoire illustre qui n'a jamais été éteinte par l'oppression religieuse ou politique des différentes époques. De nombreux grands écrivains français ont risqué la stigmatisation et la censure pour aborder ce sujet controversé. *La Littérature érotique*¹⁰⁶ du célèbre éditeur érotique Jean-Jacques Pauvert (1926-2014), et *Histoire de la littérature érotique*¹⁰⁷ écrite par Sarane Alexandrian (1927-2009), sont sans doute les ouvrages incontournables pour la compréhension de l'histoire de la littérature érotique européenne et constituent la base du panorama de la littérature érotique française que nous sommes en mesure d'esquisser ci-dessous.

La littérature érotique française trouve ses racines dans la civilisation grecque antique, une période où les gens jouissent d'une grande liberté pour publier et parler

¹⁰⁵ Voir Xu, Shuang, « La web-littérature en Chine », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 8, 2018, mis en ligne le 13 décembre 2018, consulté le 25 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ideo/752>.

¹⁰⁶ Pauvert, Jean-Jacques, *La Littérature érotique*, Paris, Flammarion, « Dominos », 2000.

¹⁰⁷ Alexandrian, Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Pocket, « Agora », 2019.

ouvertement d'œuvres érotiques, avec des thèmes plutôt osés et interdits. Citons par exemple les poèmes de Sappho (VII^e et VI^e siècles av. J.-C.), la célèbre poétesse grecque de l'Antiquité, qui exprime sa fascination pour les jeunes filles ; ceux de Straton de Sardes, poète grec du II^e siècle qui célèbre les relations homosexuelles entre les hommes adultes et les jeunes garçons ; *Lysistrata* (411), la comédie d'Aristophane (445 av. J.-C.) qui manifeste des idées féministes ou encore les *Dialogues des courtisanes*, livre de Lucien de Samosate (120-180) que Sarane Alexandrian considère comme le livre pornographique le plus ancien¹⁰⁸, tous témoignent d'une tradition érotique libre et audacieuse de l'Europe. L'essor de la civilisation romaine s'accompagne de l'émergence d'écrivains érotiques latins, dont les plus célèbres sont Catulle (84-54 av. J.-C.), largement considéré comme le premier poète érotique latin et Ovide (43 av. J.-C.-17 ou 18 ap. J.-C.), auteur de l'œuvre en vers d'érotologie, *L'Art d'aimer* (1 av. J.-C.). On peut dire que l'érotisme gréco-romain jette les bases solides de la littérature érotique française ultérieure¹⁰⁹.

Le Moyen Âge voit l'émergence d'une notion qui « n'appartenait à aucun système religieux ou moral de l'Antiquité gréco-romaine¹¹⁰ » : la luxure, consistant à s'adonner immodérément aux plaisirs sexuels. Les textes érotiques qui circulent à cette époque sont plus variés dans leur sujet et leur style : fabliaux traitant de l'adultère ou de débauche dans le clergé, farces obscènes et satiriques comme la *Farce des femmes qui font rembourser leur bas*, le traité, comme le *De amore*, d'André le Chapelain (1150-1220), qui a codifié les principes de la courtoisie sexuelle, ainsi que la poésie lyrique riche en métaphores et la métrique française, comme le *Récit d'une aventure galante* d'Eustache Deschamps (1346-1406) et la *Complainte d'un gentilhomme à sa dame* de Jean Molinet (1435-1507).

À la Renaissance, alors que l'économie se développe, certains s'élèvent contre la répression du désir exercé par les autorités chrétiennes. L'Italie devient le premier pays où se raffine la littérature érotique qui attaque la religion et met à nu les mœurs sociales, comme le *Décameron* (1349-1353) de Boccace (1313-1375), les *Facéties* (1438-1452) de Poggio (1380-1459) et les *Ragionamenti* (1534-1536) d'Arétin (1492-1556). En outre, la Renaissance a vu l'émergence d'écrivains humanistes en France, tels que François Rabelais (1483-1553). Il a critiqué l'hypocrisie des autorités

¹⁰⁸ Voir *ibid.*, p. 28.

¹⁰⁹ Concernant l'érotisme gréco-romain, on peut consulter les ouvrages de Paul Veyne (1930-2022), comme *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident* (1983) et *Sexe et pouvoir à Rome* (2005).

¹¹⁰ Alexandrian, Sarane, *op. cit.*, p. 53.

religieuses et promu avec passion l'idée d'une émancipation à travers ses œuvres, comme *Pantagruel* (1532) et *Gargantua* (1534). Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est sa contribution à l'enrichissement du langage érotique français. Dans ses descriptions sexuelles, il a utilisé un grand nombre de métaphores pour désigner les organes sexuels, telles que « petite dille », « pine », « branche de coural », « bondon », « bouchon », « vilebrequin », « poussouer », « terière », « pendilloche », « dressoir », « andoille vermeille » et « couille bredouille¹¹¹ », pour désigner les organes génitaux masculins. Pour décrire les rapports sexuels, il n'a pas seulement emprunté des verbes réservés à l'accouplement des animaux, tels que « roussiner », « baudouiner », « béliner » ; il a même inventé quelques termes burlesques tels que « brisgoutter », « gimbretiletoller » et « rataconniculer¹¹² ». Son œuvre n'a pas échappé à la condamnation et à la censure de la Sorbonne pour son obscénité et son hérésie. En outre, pendant la Réforme, la littérature érotique est devenue un outil permettant aux catholiques et aux protestants de s'attaquer mutuellement, condamnant les débordements des uns et des autres en termes crus. Simon Lemnius (1510-1550), par exemple, a écrit *Les Noces de Luther ou la Monachopornomachie* (1538), une satire du mariage scandaleux de Martin Luther avec Catherine de Bora, et dépeint le réformateur comme un obsédé sexuel¹¹³. Guillaume de Reboul (1560-1611) a écrit *Le Premier Acte du synode nocturne des tribades lémanes* (1608), qui associe les croyances religieuses protestantes à un simple bouclier pour leur nature obscène. Les protestants adoptent les mêmes tactiques pour discréditer leurs adversaires, comme dans *Apologie pour Hérodote* (1566) d'Henri Estienne (1528-1598) ainsi que dans la *Comédie du pape malade* (1561) du théologien Théodore de Bèze (1519-1605), qui tournent en dérision et condamnent la débauche du clergé catholique. En plus de se servir d'outil attaquant la religion, l'érotisme est également présent dans la poésie de la Renaissance. Songeons aux poètes de La Pléiade, tels que Pierre de Ronsard (1524-1585) et Joachim du Bellay (1522-1560). Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, il y avait également des œuvres en France qui représentaient de manière ludique les histoires scandaleuses de la cour et de la haute société, telles que le *Recueil des dames* (1875) de Brantôme (1556-1614). En outre, Sarane Alexandrian mentionne qu'à cette époque, chaque province de France avait son conteur « de haulte

¹¹¹ Voir *ibid.*, p. 128.

¹¹² *Ibid.*, p. 129.

¹¹³ *Ibid.*, p. 183.

graisse¹¹⁴ », comme Nicolas de Cholières (1509-1592) en Dauphiné avec ses recueils *Les Neuf Matinées* (1585), Guillaume Bouchet (1513-1594) de Poitiers avec les *Sérées* (1584-1597/1598), ou encore Étienne Tabourot (1547-1590) de Bourgogne avec *Les Bigarrues* (1572).

Au XVII^e siècle, la poésie érotique française se développe avec l'émergence de poètes tels que François de Malherbe (1555-1628) et François Maynard (1582-1646). Un certain nombre de recueils de poésie érotique voient le jour, comme *La Muse folastre* (1600), *Les Muses gaillardes, recueillies des plus beaux esprits de ce temps* (1609) et *Le Cabinet satirique ou recueil parfaict de vers piquans et gaillards de ce temps* (1618). Les chefs-d'œuvre érotiques de l'époque de Louis XIV sont nombreux, comme le poème *L'Occasion perdue recouverte* de Pierre Corneille (1606-1684), circulant en 1650, et l'ouvrage *L'École des filles ou la Philosophie des dames* (1655), qui consiste en deux dialogues entre femmes. Ce dernier a été décrit par Jean-Pierre Dens comme le premier roman sur le libertinage des mœurs paru en France¹¹⁵, mais son succès s'est accompagné de la pendaison en effigie de son auteur présumé, Michel Millot. Un autre écrivain qui a subi le même sort au XVII^e siècle est Claude Le Petit (1638-1662), qui a été condamné à être étranglé avant d'être livré aux flammes pour son œuvre *Le Bordel des Muses ou les neuf pucelles putains* (1662), considéré comme un blasphème contre l'honneur de Dieu, de la Vierge et de l'État. Jean de La Fontaine (1621-1695) a également écrit quelques contes considérés comme ayant des connotations érotiques, bien que l'acte sexuel ne soit jamais décrit d'une manière directe. Cette stratégie ne permet cependant pas à toutes ses œuvres d'échapper à la censure : ses *Nouveaux Contes* (1674) sont interdits à la vente en 1675 par ordonnance du lieutenant général de police La Reynie, au motif que le livre « se trouve rempli de termes indiscrets et malhonnêtes, et dont la lecture ne peut avoir d'autre effet que de corrompre les bonnes mœurs et d'inspirer le libertinage¹¹⁶ ». Cela montre que la censure du XVII^e siècle se concentrait non seulement sur les œuvres érotiques blasphématoires ou religieusement offensantes, mais aussi sur les œuvres qui portent atteinte aux bonnes mœurs. En outre, certains pamphlets érotiques du XVII^e siècle sont devenus des outils d'attaque politique, comme *Les Amours d'Anne d'Autriche, épouse de Louis XIII, avec M. le C. D. R., le véritable père de Louis XIV*,

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 166.

¹¹⁵ Dens, Jean-Pierre, « L'École des Filles: premier roman libertin du XVII^e siècle? », *Cahiers V*, n° 1, 1991, p. 239-248.

¹¹⁶ Alexandrian, Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, op. cit., p. 221.

roi de France (1693), qui s'en prend en termes crus aux relations illicites entre la reine, épouse de Louis XIII, et ses ministres, et *La France galante* (1680), qui expose la vie de débauche de Louis XIV. Cette tradition d'utiliser des pamphlets érotiques pour critiquer la politique et la religion a trouvé sa plus grande expression vers la fin du XVIII^e siècle.

Avec le développement du libéralisme en France, le XVIII^e siècle marque un âge d'or de la littérature érotique française. Influencés par l'orientalisme, et en particulier par *Les Mille et Une Nuits*, les auteurs de contes aimaient situer leurs histoires en Orient, mais il s'agissait toujours d'histoires essentiellement françaises, et l'exotisme était souvent un bouclier vis-à-vis de la censure politique, comme *Tanzai et Néadarné* (1734), *Le Sopha, conte moral* (1742) et *Les Amours de Zéokinisul, roi des Kofirans* (1746) de Crebillon fils (1707-1777) ; *Zulmis et Zelmaïde* (1745) et *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine* (1746) de Claude-Henri de Fusée de Voisenon (1708-1775), ainsi que *Les Bijoux indiscrets* (1748) publiés anonymement par Denis Diderot (1713-1784). En outre, le roman épistolaire *Les Liaisons Dangereuses* (1782) écrit par Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803), et *Ma conversion ou le Libertin de qualité* (1783) de Mirabeau (1749-1791) sont également représentatifs des œuvres libertines, reflétant la recherche du plaisir et ce qui était interprété comme la décadence morale de la société. Parmi les plus célèbres maîtres de la littérature érotique du XVIII^e siècle, André-Robert Andréa de Nerciat (1739-1801) et le marquis de Sade (1740-1814) sont deux écrivains aux styles différents. L'érotisme sous la plume du premier est plein de joie, de vitalité, d'élégance et de jeux de mots, comme dans *La Matinée libertine ou les moments bien employés* (1787), *Monrose ou le Libertin par fatalité* (1792), *Mon Noviciat ou les Joies de Lolotte* (1792), *Le Diable au corps* (1777-1803) ainsi que *Les Aphrodites* (1793), tandis que l'érotisme du second est associé à la violence, à la mort, à la perversion et à l'horreur sexuelles ; et c'est pourquoi son œuvre a été condamnée pendant longtemps : on songe à *Les Cent Vingt journées de Sodome* (1785), *Les Infortunes de la vertu* (1787), *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1791), et *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu, suivie de l'Histoire de Juliette sa sœur* (1797). Il convient de noter que l'œuvre de Sade est critiquée par Restif de La Bretonne (1734-1806), son contemporain, qui écrit *L'Anti-Justine, ou les Délices de l'amour* (1798) en opposition à Sade. Dans la préface, il souligne que le but de son écriture était de faire un livre « où les sens parleront au cœur ; où le libertinage n'ait rien de cruel pour le sexe des Grâces, et lui

rende plutôt la vie, que de lui causer la mort ; où l'amour ramené à la nature, exempt de scrupules et de préjugés, ne présente que des images riantes et voluptueuses¹¹⁷ ». Cependant, ce roman mettant en scène des relations incestueuses est saisi par la police en 1802.

Pendant la Révolution française, un certain nombre de pamphlets révolutionnaires ont été produits pour attaquer la vie de cour lascive de Louis XVI et de la reine, tels que *Soirées amoureuses du général Mottier et de la belle Antoinette* (1790), *Fureurs ultérieures de Marie-Antoinette, femme de Louis XVI* (1791) et *Vie privée, libertine et scandaleuse de Marie-Antoinette, ci-devant reine des français* (1793). Ces pamphlets révolutionnaires érotiques étaient très divers, prenant la forme de romans, de récits historiques, de contes, de vaudevilles et de dialogues, exprimant un fort mécontentement politique et des fantasmes sexuels à travers la dérision de la vie de la cour. Il existe également des allégories politiques érotiques, telles que *La France foutue*, publiée vers 1800, dont l'auteur anonyme, un royaliste désespéré, déclare qu'il a fait une « priapée d'événements tragiques » parce que « le Français s'ennuie de tout, et qu'ennuyé de lire, il faut quelque chose qui le stimule », et qu'il a écrit pour les libertins, « parce que ce sont ceux-là qu'il veut qui le lisent¹¹⁸ ». L'érotisme est donc un moyen d'attirer l'attention du lecteur sur les idées politiques de l'auteur. De plus, il existe également les ouvrages attaquant l'hypocrisie des religieux pendant cette période, tels que *Histoire de Dom B ..., portier des Chartreux* (1741) de Jean-Charles Gervaise de Latouche (1715-1782), *Thérèse philosophe* (1748) du marquis d'Argens (1704-1771) et *Les Lauriers ecclésiastiques ou les campagnes de l'abbé de T.* (1748) du chevalier de La Morlière (1719-1785), dans lesquels les leçons morales sont souvent évidentes.

Au XIX^e siècle, les œuvres érotiques se sont développées dans différents genres en France. Concernant la poésie, on peut citer les *Chansons érotiques* (1834) de Pierre-Jean Béranger, *Le Parnasse satyrique du XIX^e siècle* (1863) et le *Nouveau Parnasse satyrique du XIX^e siècle* (1866) compilés par Auguste Poulet-Malassis (1825-1878), ou encore *La Légende des sexes, poèmes hystériques et profanes* (1882) de Edmond Haraucourt (1856-1941). Concernant le roman, il faut distinguer les romans exotiques tels que *Nadia, amours russes* (1894) de Nemo, *Les Mémoires*

¹¹⁷ Restif de La Bretonne, Nicolas-Edme, *L'Anti-Justine ou Les Délices de l'amour*, chez feue la Veuve Girouard très connue (Au Palais-royal), 1798, p. 3-4. Consulté sur Gallica.

¹¹⁸ Anonyme [attribué à Donatien Alphonse François de Sade], *La France foutue*, Barbe-en-Con, en Foutro-manie, l'an des fouteurs, 1800, p. 179. Consulté sur Gallica.

d'une danseuse russe (1894) de E.D, *Venus in India* (1898) de Charles Devereux ; des œuvres romantiques telles que *Gamiani ou deux nuits d'excès* (1833) d'Alfred de Musset (1810-1857) ; des œuvres réalistes comme *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert (1821-1880) et *Les Fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire (1821-1867), qui ont toutes deux été condamnées pour l'outrage à la morale publique en raison de leurs connotations érotiques ; des œuvres naturalistes enfin, comme *Nana* et *Thérèse Raquin* (1868) d'Émile Zola (1840-1902), *À la feuille de rose, maison turque* (1875) de Guy de Maupassant (1868), et *Autour d'un clocher* (1884) coécrit par Louis Marie Desprez (1861-1885) et Henry Fèvre (1864-1937). Le XIX^e siècle voit également l'émergence d'écrivains érotiques qui sont prolifiques, comme Adolphe Belot (1829-1890), l'auteur de *Mademoiselle Giraud ma femme* (1870) et *Les Stations de l'Amour* (1896) ; Alphonse Momas (1846-1933), qui écrit sous divers pseudonymes, comme *Le Confesseur de Madame* (1891) et *Fleurs de Luxure* (1902) sous le nom de Le Nismois, *Voluptés bizarres* (1893) sous celui de Georges de Lesbos, ainsi que *Les Folies de la Chair* (1900) sous celui de Fuckwell. De plus, il y a également des écrivains qui publient uniquement sous des pseudonymes, tels que E.D, qui signe *Le Marbre animé* (1889) et *L'Odyssée d'un pantalon* (1889) ; P. Guisin, qui signe *La Volupté prise sur le fait* (1815) et *La Vie de garçon dans les hôtels garnis de la capitale* (1820). La plupart de ces œuvres montrent la vie lascive des classes moyennes ou aisées.

Trois célèbres écrivains érotiques, Pierre Louÿs (1870-1925), Pierre Mac Orlan (1882-1970) et Guillaume Apollinaire (1880-1918), ont été actifs dans les publications à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Tous trois ont laissé de nombreux romans érotiques de grande qualité. Par exemple, Pierre Louÿs a écrit *Aphrodite* (1896) et *Trois filles de leur mère* (1926) ; Guillaume Apollinaire a écrit *Les Onze Mille Verges* (1907) et *Les Exploits d'un jeune don Juan* (1911) ; Pierre Mac Orlan a publié quelques romans érotiques sous son vrai nom Pierre Dumarchey : *La Comtesse au fouet* (1908) et *Les Grandes Flagellées de l'histoire* (1909).

À partir des années 1920, un certain nombre d'écrivains surréalistes ont produit des œuvres érotiques, comme André Breton (1896-1966), Paul Eluard (1895-1952), Robert Desnos (1900-1945), qui présentaient l'érotisme de manière subtile, mais aussi des écrivains qui en traitaient dans un langage cru, voire obscène, comme Louis Aragon (1897-1982), l'auteur du *Libertinage* (1924) et du *Con d'Irène* (1928), Georges Bataille (1897-1962), qui a écrit des œuvres érotiques tels que *Histoire de*

l'œil (1928), *L'Anus solaire* (1931) et *Madame Edwarda* (1941). En outre, les deux guerres mondiales du XX^e siècle ont donné naissance à de nombreux romans érotiques, le terme étant entendu dans un sens variable, tels que *Petites alliées* (1919) de miss Clara F., *La Carrière amoureuse de Gisèle B., infirmière* (1919) de la Baronne d'As, *La Belle Libertine* (1919) du baron de Maschera, *Ariane, jeune fille russe* (1920) de Claude Anet (1868-1931), *La Garçonne* (1922) de Victor Margueritte (1866-1942), *Le Diable au corps* (1923) de Raymond Radiguet (1903-1923), *Satan conduit le bal* (1925) de Georges-Anquetil (1888-1945), *L'œuvre de chair* (1925) de Raymonde Machard (1889-1971), *Belle de jour* (1928) de Joseph Kessel (1898-1979), *L'Europe galante* (1925) de Paul Morand (1888-1976), *Dieu des corps* (1928) de Jules Romains (1885-1972) et *Le Livre blanc* (1928) de Jean Cocteau (1889-1963).

Parmi les écrivains les plus actifs dans le domaine de la littérature érotique au milieu du XX^e siècle, on peut citer Boris Vian (1920-1959), qui a écrit *J'irai cracher sur vos tombes* (1946) sous le pseudonyme de Vernon Sullivan, Pierre Klossowski (1905-2001), qui a écrit *Sade mon prochain* (1947) et *Roberte ce soir* (1953), ainsi que quelques écrivaines célèbres telles que Dominique Aury (1907-1998), qui a publié l'œuvre scandaleuse *Histoire d'O* (1954) sous le pseudonyme de Pauline Réage, et Marayat Bibidh (1932-2005) qui a signé le roman érotique *Emmanuelle* (1959) sous son nom de plume Emmanuelle Arsan. Bien que la littérature érotique ait conservé sa vitalité au milieu du XX^e siècle, elle fait très souvent l'objet d'une censure politique et d'interdiction, notamment par la Loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à protéger la jeunesse, qui frappe évidemment de nombreux éditeurs. Mais il existe aussi des courageux comme Jean-Jacques Pauvert, qui se bat contre la justice au prix d'un procès de 10 ans pour la publication de Sade. Dans les années 1970, avec l'essor du libéralisme sexuel en France, la censure de l'érotisme recule et, à la fin des années 1980, les éditeurs ont enfin pu publier ouvertement les ouvrages érotiques sans souci. La littérature érotique est enfin reconnue dans le monde de l'édition.

En examinant l'histoire de la littérature érotique en France et en Chine, nous pouvons constater certaines similitudes dans leur développement. En premier lieu, elles ont tous deux fleuri lors de périodes de haute civilisation, atteignant leur apogée aux XVII^e et XVIII^e siècles grâce à la prospérité économique et aux idées libérales. Deuxièmement, les deux ont été sanctionnées par la loi, de l'Antiquité à l'époque contemporaine, ce qui a entraîné la censure et l'interdiction de nombre de grandes œuvres érotiques, bien que certaines aient pu circuler sous le manteau grâce à la

passion du public. En dernier lieu, avec la révolution sexuelle et le mouvement du féminisme, un certain nombre d'écrivaines érotiques sont apparues sur la scène littéraire, tant en France qu'en Chine, brisant le monopole masculin sur le sujet et montrant dans leurs œuvres les initiatives sexuelles que prennent les femmes. Cependant, nous pouvons également constater de nombreuses différences, notamment à l'époque contemporaine : la France s'est montrée plus ouverte et tolérante dans son approche de l'érotisme que la Chine, en allégeant la censure, ce qui a assuré la vitalité et une perspective prometteuse de la littérature érotique, tandis que la censure sévère de la Chine a entraîné une forte baisse du nombre d'œuvres érotiques.

2.4. Une reconnaissance de la littérature érotique

Un aperçu général de la littérature érotique française et chinoise montre que ce registre littéraire a une longue histoire et une grande richesse textuelles dans les deux pays, et que même les plus grandes œuvres littéraires ne sont pas à l'abri d'une description sexuelle audacieuse. Comme le déclarait D. H. Lawrence (1885-1930) pour se défendre de la censure que lui a valu son fameux roman *L'Amant de Lady Chatterley* (1928) :

La moitié des grandes œuvres universelles, qu'elles soient poétiques, picturales, musicales ou romanesques, valent par la qualité de leur charge sexuelle. Le Titien, Renoir, les *Cantiques de Salomon* ou *Jane Eyre*, Mozart ou « Annie Laurie », autant d'exemples où la beauté est indissociable de la charge sexuelle, de la stimulation sexuelle, appelez-la comme vous voudrez¹¹⁹.

L'érotisme et l'art sont ainsi inextricablement liés. Jacques de Bourbon Busset (1912-2001) l'a affirmé en disant que « le grand art, c'est toujours de l'érotisme camouflé¹²⁰ ».

À l'époque moderne, les savants français sont devenus plus tolérants à l'égard de la littérature érotique. Georges Bataille a déclaré en 1957 que, bien avant l'ouvrage qu'il avait publié, l'érotisme avait déjà cessé d'être envisagé comme un sujet dont un « homme sérieux » n'aurait pu traiter sans déchoir¹²¹. En outre, il a reconnu la valeur de la littérature érotique d'un point de vue philosophique, en déclarant que

¹¹⁹ Lawrence, David Herbert, Véraïn, Jérôme (tr.), *Pornographie et Obscénité*, Paris, Mille et une nuits, 2001, p.16.

¹²⁰ Bourbon Busset, Jacques de, *Les Choses simples*, Paris, Gallimard, 1980, p. 230.

¹²¹ Bataille, Georges, *L'Érotisme*, op. cit., p. 11.

« l'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort¹²² ».

En plus de leur valeur esthétique et philosophique, certains chercheurs ont reconnu la valeur historique de romans érotiques, arguant qu'ils nous révèlent les us et coutumes de la société ancienne. La citation de Noël Dutrait ci-dessous peut probablement appuyer cette idée :

Réfléchir sur la passion, le sexe et l'amour dans les littératures d'Asie, c'est aussi réfléchir sur la manière dont ces littératures rendent compte de cette activité humaine fondamentale qui a la particularité d'être commune à toutes les civilisations, en présentant des variantes selon les continents, les usages sociaux, les religions et les époques¹²³.

Tout au long de l'histoire, la littérature érotique a évolué en s'accompagnant de la civilisation humaine, et les différentes époques, cultures et contrées lui ont laissé des empreintes particulières. Les passions qui déferlent à l'intérieur de personnages sont entrelacés des valeurs morales et éthiques imposées par la société, nous montrant des aventures palpitantes et des émotions intenses, faisant de nous les voyeurs qui se régalent de spectacles légers. Non seulement cela fait vibrer la corde sensible, mais nous apprenons aussi les coutumes qui caractérisent l'époque ainsi que la façon dont les hommes expriment leurs passions. Certes, la littérature érotique peut stimuler les sens, mais elle est au-delà de cela. En considérant les mœurs et valeurs représentées dans les œuvres, on dirait qu'elle est plutôt le témoin de l'histoire, qui mérite alors d'être rappelé aux générations présentes et futures pour une bonne connaissance de l'évolution de la civilisation et du comportement humain.

Liu Dalin affirme cette valeur de recherche en considérant les romans érotiques anciens comme des reliques culturelles :

由于性是人类生活的一个重要方面，所以性文学艺术也必然是人类整个文学艺术的重要内容之一。它以十分形象的笔触描绘出人们在爱情婚姻和性方面的喜怒哀乐、风俗习惯、动人事迹、追求的美和理想，这是今人研究古代文化史的十分宝贵的资料。

Étant donné que la sexualité est une partie importante de la vie humaine, la littérature et l'art sexuels constituent nécessairement l'un des éléments les plus importants de la littérature humaine et de l'art dans son ensemble. Ils dépeignent en termes très imagés les joies et les peines, les coutumes et les habitudes, les événements émouvants, ainsi que la beauté et les rêves poursuivis par les gens dans l'amour, le mariage et le sexe, et constituent une source très précieuse pour

¹²² *Ibid.*, p.17.

¹²³ Dutrait, Noël, « Introduction », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 3, 2013, mis en ligne le 28 décembre 2013, consulté le 28 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ideo/266>.

l'étude de l'histoire culturelle ancienne par les gens d'aujourd'hui¹²⁴.

Nous pouvons constater que la littérature érotique peut être considérée, dans une certaine mesure, comme un document historique et sociologique, ouvrant une fenêtre sur l'étude des us et coutumes d'autres pays et sur les caractères nationaux des peuples. Bien que l'érotisme soit exprimé de différentes manières dans différents contextes culturels, la passion et le désir qui en découlent ne connaissent pas de frontières et peuvent trouver un écho auprès des lecteurs de n'importe quel pays. Voyons ce que disait Étiemble à propos de la littérature érotique chinoise :

L'érotisme chinois n'en a pas moins produit des poèmes, des romans, des pièces de théâtre, où les époux, les amants, les amoureux, s'expriment en termes qui nous touchent au vif; l'instinct et la technique sexuelle s'y élaborent en sentiments où nous identifions avec reconnaissance—un peu surpris, mais tout joyeux—ce qu'il faut appeler une nature humaine¹²⁵.

Le commentaire du sinologue reconnaît la valeur de la littérature érotique chinoise, en affirmant que son expression littéraire la plus accomplie et la dimension émotionnelle de l'histoire ont le pouvoir d'émouvoir les cœurs des lecteurs français. Il s'agit clairement du charme de la littérature érotique au-delà des frontières et des différences culturelles, ainsi que du triomphe de la libre représentation de la nature humaine. Que ce soit par la beauté du langage et la richesse des images qui créent une atmosphère sensuelle rehaussant l'esthétique du texte, ou par le lien avec la mort, qui crée des conflits dramatiques pour offrir une grande stimulation sensorielle aux lecteurs, ou encore par la sexualité en tant que partie de la vie humaine témoignant des mœurs sexuelles de l'époque, l'érotisme a toujours joué un rôle incontournable dans la littérature, et la valeur de la littérature érotique a fini par être reconnue.

¹²⁴ Liu, Dalin (刘达临), *Sexualité et culture chinoise* (*Xing Yu Zhongguo Wenhua* 性与中国文化), *op. cit.*, p. 459.

¹²⁵ Étiemble, René, *Chine : Yun yu : essai sur l'érotisme et l'amour dans la Chine ancienne*, *op. cit.*, p. 151.

Conclusion de la première partie

Au terme de cette analyse de l'érotisme chinois et français, nous pouvons affirmer qu'en dépit des différences de civilisation et de systèmes linguistiques entre les deux pays, les universitaires chinois et français ont généralement une vision commune de la définition de l'érotisme et de la différence entre l'érotisme et la pornographie. Cependant, il existe un système théorique plus complet et des recherches plus riches dans ce domaine en France, alors que la perception de l'érotisme par les Chinois ne reste que dans la conscience populaire et le vague consensus, avec seulement une analyse sporadique en termes de recherche, principalement liée au poids de la morale et au contexte politique.

Il convient de signaler que les romans qui seront étudiés dans le cadre de ce travail se trouvent actuellement dans une zone grise en Chine : ils ne sont pas explicitement interdits en tant que pornographie, mais ils ne sont pas non plus reconnus comme érotiques : ils s'inscrivent dans une catégorie soumise à examen, mais sont en réalité, pour la plupart, marginalisés, et peu de chercheurs ont le courage de défendre leur légitimité. Cependant, sur la base des critères que nous avons posés plus haut, nous pouvons dire qu'ils révèlent de l'érotisme. D'une part, bien que la description sexuelle figure abondamment dans ces romans, elle est au service de l'intrigue et de la caractérisation des personnages. D'autre part, ces romans ont une certaine valeur littéraire et historique : *le Jin Ping Mei* et *le Rouputuan*, par exemple, sont des classiques écrits dans un style raffiné, qui montrent les coutumes sexuelles des dynasties Ming et Qing ; *Biographie du prince Idoine* et *Les Écarts du prince Hailing* sont basés sur des faits historiques et ont une certaine valeur historique ; *Vie d'une amoureuse* montre le désir des femmes qui cherchent la liberté sexuelle ; *Épingle de Femme sous le bonnet viril* est une œuvre représentative de la littérature homosexuelle masculine dans la Chine ancienne ; *Le Moine Mèche-de-lampe* et *Moines et nonnes dans l'océan des péchés* font la satire de la débauche des religieux ; *Nuages et pluie au palais des Han* et *Galantes chroniques de renardes enjôleuses* sont également utiles dans l'étude de l'image de la femme renarde ainsi que des techniques sexuelles taoïstes. En outre, Il convient également de noter que les éditeurs français classent ces romans comme étant érotiques, ce qui est souvent confirmé par la quatrième de couverture ou la présentation de l'éditeur, et que les chercheurs chinois

les classent également souvent comme étant érotiques dans leurs études¹²⁶. Nous pensons donc qu'il est raisonnable de qualifier ces romans d'érotiques.

¹²⁶ Voir par exemple Zhang, Yanxing (张延兴), *Histoire du roman érotique de la Chine ancienne (Zhongguo gudai yanqing xiaoshuoshi 中国古代艳情小说史)*, Beijing (北京), Éditions Zhongyang bianyi chubanshe (中央编译出版社), 2008, ; et aussi voir Liu, Dalin (刘达临), *Histoire de la culture érotique chinoise (Zhongguo qingse wenhuashi 中国情色文化史)*, Beijing (北京), Éditions Renmin Ribao chubanshe (人民日报出版社), 2004.

Partie II.

Approche exotique : D'une Chine utopique (XVIII^e siècle) à une Chine stéréotypée (première moitié du XX^e siècle)

Étymologiquement, l'adjectif « exotique » est déjà apparu en France dès le milieu du XVI^e siècle, ce qui suggère que les Français ont développé très tôt une fascination pour les pays lointains et inconnus, et qu'avec la période coloniale, ce goût de la découverte d'autres cultures et civilisations s'est renforcé et est finalement devenu une tendance. La seconde moitié du XVII^e siècle a connu en France un engouement pour les chinoïseries, qui a connu son apogée autour du milieu du XVIII^e siècle. En outre, la politique et la philosophie chinoises ont également captivé et émerveillé les penseurs libertins qui étaient insatisfaits de la corruption de la monarchie absolue française et aspiraient à jouir des plaisirs en toute liberté. La Chine lointaine était, selon eux, un pays civilisé et libre où ils pouvaient libérer leur imaginaire érotique. Un certain nombre de contes érotiques chinoisants ont ainsi vu le jour en France au XVIII^e siècle. Pourtant, la Chine n'est dans ces œuvres qu'une toile de fond mettant en valeur le dépaysement et l'exotisme ou comme un moyen pour l'auteur de s'attaquer au régime religieux imposé aux Français et de concevoir une morale sexuelle neuve et audacieuse. En fin de compte, la perception de l'érotisme chinois était alors enlisée dans une chimère fantaisiste. Ces contes sont le résultat d'une pseudo-sinologie, dans lesquels l'image de la Chine est utopique et même islamisée. Cet amalgame est favorisé par le triomphe des *Mille et une nuits* en France au début du XVIII^e siècle. Nous pouvons dire que l'érotisme arabo-musulman a été la première érotique orientale à entrer dans l'esprit des Français. En raison de la prédominance de l'érotisme du Moyen-Orient au Siècle des Lumières, l'Empire du Milieu, sous la plume des libertins français, était toujours teinté de l'Empire ottoman.

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, les traductions de pièces du théâtre des Yuan au sujet de l'amour ou de mœurs, réalisées par Antoine Bazin et Stanislas Julien, ont entraîné une vague d'adaptations et d'imitations en France. Les œuvres des dramaturges, comme Charles Ségard (1854-1918), Marc Legrand (1865-1908), Judith Gautier (1845-1917) et Léon Charpentier (1862-1928), témoignent d'une fascination renouvelée pour le théâtre chinois chez les lettrés français à la suite de Voltaire. On redécouvre la littérature classique chinoise et le roman érotique attire particulièrement le regard des sinophiles dans la première moitié du XX^e siècle, parmi lesquels George Soulié de Morant (1878-1955) et Lucie Paul-Margueritte (1886-1955). Beaucoup moins rigoureuses et fidèles que les travaux des sinologues, leurs traductions des romans érotiques chinois s'apparentent davantage à des adaptations où s'expriment des jugements subjectifs et une imagination débridée. Il est vrai que ces deux

écrivains qui s'entichent de la culture chinoise connaissent manifestement mieux la Chine que les écrivains licencieux du XVIII^e siècle, mais leur forte subjectivité, leur compréhension limitée et leur préférence pour le style exotique ont néanmoins conduit à l'infidélité et l'invraisemblance de leurs traductions. Autrement dit, ils sacrifient toujours l'exactitude à l'exotisme, et la Chine, dans leurs œuvres, ne parvient pas à échapper aux chaînes de beaux stéréotypes. La Chine est toujours une projection fantasmatique forgée par la mentalité occidentale. Cette tendance à l'exotisme, du XVIII^e siècle au milieu du XX^e siècle, fait passer l'image de la Chine de l'irréalité utopique dans des contes érotiques à la déformation stéréotypée dans des adaptations érotiques.

Chapitre 1. Une Chine utopique au XVIII^e siècle

Au fil de l'expansion coloniale des grandes puissances européennes ainsi que de l'essor des échanges culturels internationaux, le regard fiévreux porté des Occidentaux sur l'Orient devient une véritable mode au XVIII^e siècle, associée à la naissance d'un mouvement artistique, tant littéraire que pictural : « l'orientalisme ». À la recherche d'une esthétique exotique, les orientalistes amateurs se sont mis à explorer les arts orientaux, parmi lesquels figurent de nombreuses œuvres littéraires et picturales à caractère érotique. En effet, la séduction de l'Orient s'allie depuis sa naissance à l'érotisme. L'érotisme et l'exotisme sont étroitement liés l'un à l'autre, comme l'écrit Mario Praz :

Idéal exotique et idéal érotique vont de pair [...] l'exotisme est d'ordinaire la projection fantastique d'un besoin sexuel. C'est très évident dans le cas d'un Gautier et d'un Flaubert, qui se transportent en rêve dans un climat d'antiquité barbare et orientale, où peuvent s'assouvir tous les désirs les plus effrénés et prendre corps les plus cruelles fantaisies¹²⁷.

Ces propos apportent bien un éclairage historique sur le phénomène d'engouement des écrivains français pour l'érotisme oriental. Le sociologue français Éric Fassin précise encore que « l'exotisme orientaliste, à l'heure coloniale, était en effet aussi un érotisme¹²⁸ ». Étant prisonniers depuis des siècles d'une morale étroite et repressive, les Français avaient du mal à vivre pleinement une vie sexuelle, dont le plaisir était toujours diabolisé par les chrétiens comme un péché. L'Orient devenait alors le remède qui leur permettait de se libérer de la culpabilité de la chair en vivant dans les fantasmes érotiques. Comme le souligne Alain Corbin, l'historien français qui a révolutionné sa discipline en racontant les passions des corps à travers les âges :

Compte tenu des prestiges de l'orientalisme au cours du premier XIX^e siècle et de la précocité de la conquête de l'Algérie, l'Afrique du Nord et plus généralement l'Empire ottoman constituent les territoires privilégiés au sein desquels s'est élaboré l'érotisme colonial. Ils constituent les théâtres les plus révélateurs des fantasmes et des désirs inassouvis du Blanc d'Occident¹²⁹.

¹²⁷ Praz, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle : le romantisme noir*, traduit de l'Italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Éditions Denoël, 1977, p. 172.

¹²⁸ Fassin, Éric, « La démocratie sexuelle et le conflit des civilisations », *Multitudes*, n° 26, 2006, pp. 123-131.

¹²⁹ Corbin, Alain, « La Rencontre des corps », *Histoire du corps 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 193.

Malgré la popularité de cette esthétique exotico-érotique, il est à noter qu'à cause du manque de connaissances géographiques et ethnographiques, les coutumes et les civilisations des diverses contrées lointaines et vastes de l'Orient ont été souvent confondues par les Occidentaux au XVIII^e siècle. Françoise Barguillet, l'auteur du *Roman au XVIII^e siècle*, met en évidence cette confusion, en disant que « Sous le même nom géographique : l'Orient, les esprits du temps rassemblent, en leur attribuant de communs caractères, des pays aussi différents que les contrées musulmanes et les Indes, voire l'Extrême-Orient¹³⁰ ».

La manie orientaliste a donné naissance dans la France du XVIII^e siècle à nombre de romans orientaux à la française. Ce genre de roman fait fureur jusque vers 1770, avant de s'éteindre avec la Révolution française. À ce sujet, *l'Orient romanesque en France* en trois volumes de Marie-Louise Dufrenoy et *L'Orientale allégorie* de Jean-François Perrin cartographient et analysent ce genre littéraire, tout en soulignant son caractère satirique et allégorique. Dans le second volume de son ouvrage, Marie-Louise Dufrenoy dresse une longue bibliographie détaillée des romans orientaux du XVIII^e siècle : seulement deux douzaines sont des romans chinoisants, certains étant des romans épistolaires, dont l'histoire se passe en Europe mais dont certains rédacteurs sont des personnages des pseudo-chinois, comme *L'Espion chinois en Europe* (1745) et d'autres, des contes prétendument traduits du chinois, phénomène associé à la vague de traductions des langues orientales et d'imitations déclenchée par *Les Mille et Une Nuits*.

Ces histoires sont généralement le produit d'un mélange multiculturel, revêtues d'un habit chinois avec une touche islamique, mais axées sur la critique de la monarchie française et la préconisation de la liberté sexuelle. Signalons que les gens du XVIII^e siècle se sont vus imposer un régime civil et religieux sévère, de sorte que les écrivains ont dû prendre certaines précautions pour se protéger lorsqu'ils faisaient passer leurs idées. C'est pourquoi un grand nombre d'œuvres se présentaient explicitement comme étant traduites ou étant attribuées à un auteur et un éditeur chinois inexistant. Prenons pour exemple le conte de François-Antoine Chevrier (1721-1762), *Bi-Bi, Conte traduit du chinois par un Français. Première et peut-être dernière édition* (1746), prétendant être publié à Mazuli, chez Khi-Lo-Khula. *L'Optique, ou le Chinois à Memphis, essais traduits de l'égyptien* (1763) est un conte

¹³⁰ Barguillet, Françoise, *Le Roman au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 74.

attribué à tort à Voltaire par Jean-Nicolas-Marcellin Guérineau de Saint-Péravi, qui a déclaré dans la préface qu'il n'était que le traducteur et que cet ouvrage avait été censé être composé pour amuser les loisirs de l'Empereur cruel Phalaris. Nous pouvons encore mentionner *Foka ou les métamorphoses, conte chinois dérobé à M. de V**** (1777), ouvrage censément imprimé à Pékin et attribué à un lettré chinois nommé Ching-han, dans lequel le véritable auteur, Paul Baret, s'est déguisé en traducteur. Enfin, n'oublions pas l'exemple le plus représentatif de la pseudo-translation, *L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné : histoire japonaise* (1734) de Crébillon, l'ouvrage attribuant le lieu de parution à Pékin, chez Lou-chou-chu-la : l'histoire de traduction du conte est présentée en détail dans une longue préface qui affirme que neuf traducteurs ont travaillé sur le texte qui a existé en sept langues ... Étiemble commente en disant que Crébillon crée ainsi un Orient de fable philosophique, dans lequel sont confondus à dessein « l'enthousiasme pour la Chine » et « l'émerveillement devant ces *Mille et Une Nuits* que Galland avait commencé à publier en 1704¹³¹ ». D'après Marie-Florence Sguaitamatti, ces pseudo-translations visent à « déresponsabiliser l'auteur et à légitimer la fiction romanesque en attribuant ses libertés à une autre culture¹³² ».

Une autre raison du grand nombre de ces œuvres consiste probablement à leur succès commercial, car à cette époque, « tout ce qui vient de Turquie, de Chine, de Perse ou d'Inde, en un mot d'Orient, est à la mode¹³³ ». C'est ainsi que les auteurs cherchaient à créer l'illusion pour répondre à l'horizon d'attente du public épris de l'Orient, sans prendre au sérieux l'exactitude historique et géographique.

Il convient toutefois de noter que si certains de ces romans présentent des traits érotiques, ils n'ont rien à voir avec la culture érotique chinoise. Il est donc vain d'essayer d'y trouver des symboles érotiques ou « les jeux des nuages et de la pluie » (*yunyu* 云雨). La Chine n'a fait que fournir un décor exotique à ces histoires, répondant aux fantaisies érotiques et servant de ruse permettant de mettre en valeur les audaces morales des auteurs libertins, qui se moquent de tous les abus. Étiemble a souligné le rôle important que joue la Chine dans ces contes allégoriques :

¹³¹ Étiemble, René, *L'Europe chinoise. 2, De la sinophilie à la sinophobie*, op. cit., p. 92.

¹³² Sguaitamatti, Marie-Florence, « Des “ métaphores ” des Orientaux à la “ simplicité de notre langue ” : Le “ dernier Traducteur ” de Tanzaï et l'illusoire affranchissement de la fable », *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, n° 44, 2017, p. 723.

¹³³ Vernisse, Caroline, « L'illustration des contes de Crébillon fils au XVIII^e siècle : simplification et érotisation », *Féeries*, n° 11, 2014, pp. 199-220.

Si j'ai fait comprendre que la fable chinoise, ou vaguement chinoisante, produisit au XVIII^e siècle deux ou trois récits diantrement sérieux sous leurs bouffonneries, des récits qui remettent en cause l'hypothèse chrétienne et proposent à l'homme et à la femme de ne s'unir qu'à bon escient, c'est-à-dire quand ils savent d'expérience que cette condition *sine qua non* du bonheur à deux, l'accord charnel, leur est possible, je n'aurai pas trahi l'esprit de ces « philosophes » pour qui la Chine fut, *aussi*, prétexte à concevoir une érotique neuve¹³⁴.

En bref, on peut dire que l'érotisme arabo-musulman était largement dominant dans le métissage culturel du XVIII^e siècle. Ainsi, Francis Lacoste mentionne « l'Orient musulman » en parlant du mythe érotique oriental : « Le mythe érotique de l'Orient remonte au XVIII^e siècle, époque qui fait une place au libertinage et regarde l'Orient musulman avec des yeux fraternels et compréhensifs¹³⁵ ». Pourtant, l'érotisme chinois, malgré sa longue histoire et son raffinement exquis, était encore peu connu à cette époque.

1.1. Les récits des missionnaires (XVIII^e et XIX^e siècles) comme source ?

Au XVIII^e siècle, la connaissance française de la Chine provient principalement des témoignages et des récits de voyage des missionnaires. En effet, à cette époque, il y avait déjà des missionnaires, comme le père Prémare (1666-1736), qui découvraient des ouvrages érotiques chinois, mais qui, en raison de leur statut religieux et de l'influence du puritanisme, ont passé cet aspect de leurs découvertes en silence dans leurs récits. C'est pourquoi quand le Père de Prémare cite le *Jin Ping Mei* dans son *Notitia linguæ sinicæ*, un traité remarquable de grammaire et de littérature chinoises, il omet soigneusement les phrases indécentes et n'indique pas la source de ses citations¹³⁶. Les traductions « silencieuses » des sinologues du XVIII^e siècle ont conduit à un regrettable retard d'un siècle dans la réception en France du roman érotique chinois, un fait sur lequel nous reviendrons plus en détail dans la partie suivante. Les réserves des missionnaires à l'égard de l'érotisme ont rendu la culture érotique chinoise très peu connue en France à l'époque et, dans leurs récits, les traces relatives à l'érotisme se concentrent uniquement sur les coutumes du mariage et les courtisanes.

Étiemble pense que les mœurs chinoises justifient les idées subversives de Crébillon et de Diderot, ou du moins leur fournissent l'inspiration pour définir une

¹³⁴ Étiemble, René, *L'Europe chinoise. 2, De la sinophilie à la sinophobie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 98-99.

¹³⁵ Lacoste, Francis, « L'Orient de Flaubert », *Romantisme*, n°119, 2003, p. 77.

¹³⁶ Nous reviendrons sur ce sujet dans la troisième partie.

érotique nouvelle, en déclarant qu'ils « ont sans doute lu, comme alors tous les gens de leur bord, ce qui s'imprimait sur le mariage des Chinois », et qu'il « n'est pas malséant de supposer que nos deux libertins ont apprécié l'idée que les nobles Ming se composaient du mariage¹³⁷ ». Pourtant, le sinologue s'arrête à des conjectures, en suggérant que les coutumes du mariage dans la Chine ancienne donnent aux conteurs des arguments pour attaquer le sacrement de l'église catholique, sans donner d'exemples concrets servant à étayer son argumentation. Il convient toutefois de noter que les mariages dans l'ancienne société chinoise telles que présentés par les missionnaires vont en fait à l'encontre de l'idée de liberté, car ils étaient principalement établis sur la base de portraits et de témoignages fournis par des entremetteuses. Les fiançailles étaient décidées par les chefs de famille, alors que les deux participants au mariage, c'est-à-dire les futurs époux, ne se rencontraient pour la première fois que le jour des noces, sans se connaître. En outre, l'homme pouvait renvoyer la femme à sa famille s'il n'était pas satisfait de son apparence. Ces coutumes scandaleuses ont sans aucun doute surpris les missionnaires français, qui nous ont laissé de nombreuses descriptions détaillées à ce sujet¹³⁸. Nous pouvons donc affirmer que ces écrivains n'ont pas vraiment lu ces sources et que la Chine idéale à laquelle ils ont fait référence est une pure construction de leur esprit. Une autre possibilité est que la polygamie, la répudiation et les courtisanes présentées dans les récits des missionnaires du XVIII^e siècle leur ont donné l'impression d'une morale sexuelle libre chinoise.

Voyons par exemple une présentation rédigée par le missionnaire sur l'éducation des courtisanes dans les villes de Yangzhou et de Souzhou :

Les Villes d'*Yang tcheou*, et de *Sou tcheou* ont la réputation de fournir un grand nombre de ces sortes de concubines : on y élève de jeunes filles bienfaites, qu'on a achetées ailleurs : on leur fait apprendre à chanter, à jouer des instruments, et on les forme à tous les exercices propres des filles de qualité, pour les vendre ensuite bien chèrement à quelque riche Mandarin¹³⁹.

Il n'est pas difficile, dans cette description, de se laisser aller à une rêverie exotique et sensuelle sur la Chine, telle qu'elle a été perçue par les écrivains libertins du XVIII^e siècle.

¹³⁷ Étiemble, René, *L'Europe chinoise. 2, De la sinophilie à la sinophobie*, op. cit., p. 104.

¹³⁸ Voir Du Halde, Jean-Baptiste (dir.), *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris, P.-G. Le Mercier, 1735, tome II, p. 121.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 122.

Dans ce qui suit, nous analyserons brièvement l'image de la Chine dans les contes et la manière dont elle a permis aux auteurs de construire une nouvelle morale sexuelle.

1.2. Une Chine islamisée

En parcourant ces contes chinoisants, nous constatons, comme nous l'avons avancé précédemment, l'image de la Chine qu'ils dépeignent renvoie plutôt au monde musulman. Cela se voit d'emblée dans les prénoms des personnages principaux : la plupart ont un prénom arabe, comme la jeune danseuse Zizie dans le *Foka ou les métamorphoses* (1777), les amoureux séparés Ismazed et Nadine dans *L'Optique, ou le Chinois à Memphis* (1763), ainsi que la belle *Zélinga* sous la plume de Charles Palissot de Montenoy (1730-1814). En outre, les mages jouant les différents rôles dans les aventures des protagonistes ainsi que les descriptions exotiques du monde musulman, qui apparaissent fréquemment dans ces contes, témoignent aussi d'une influence évidente des *Mille et une Nuits*.

Les Aventures merveilleuses du mandarin Fum-Hoam (1723) de Thomas-Simon Gueulette (1683-1766) pourrait incontestablement être considéré comme une imitation. Pour gagner le cœur de Gulchenraz, une princesse musulmane en exil, le roi de la Chine Tongluk tue l'usurpateur, par le secours d'un de ses mandarins Fum-Hoam, et lui fait ensuite sa demande en mariage, mais la princesse s'inquiète de la différence de religion entre eux. Le roi demande alors à Fum-Hoam de convertir la princesse, et promet de se convertir lui-même à la religion musulmane si Fum-Hoam n'y parvient pas. Après le mariage, Fum-Hoam commence à raconter à la jeune reine l'histoire de ses aventures en Orient tous les soirs pendant quarante-six nuits. Il finit par révéler sa véritable identité : il est le frère longtemps perdu de Gulchenraz. L'histoire se termine par la conversion du roi de Chine à Mahomet comme cela avait été annoncé. Ce conte, qui est le mélange le plus emblématique de la Chine et des pays musulmans, constitue clairement une parodie des *Mille et Une Nuits*. La Chine dans ce conte n'est qu'un pays assimilé à l'islam, dont le roi est appelé le « sultan » et le palais le « sérail ». De plus, selon Jean-François Perrin, « l'anecdote principale racontée par Fum-Hoam paraphrase un récit tiré du tome II des *Voyages en Perse de Chardin*¹⁴⁰ ». En dehors de cela, l'aspect le plus frappant de l'histoire est la fin où

¹⁴⁰ Perrin, Jean-François, *L'Orientale allégorie : le conte oriental au XVIIIe siècle en France, 1704-1774*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2015, p. 8.

le roi de Chine décide de se convertir à la religion de Mahomet, en s'écriant : « Oui, mon cher Alroamat, je suis musulman ... je ne puis trop tôt en faire les exercices de religion, et je vous aurai une obligation infinie de la faire connaître à tous mes sujets¹⁴¹ ». L'assimilation religieuse finit par donner un caractère vertigineux et ambigu à l'identité de l'œuvre. Nous pouvons donc constater que l'influence de la culture de l'érotisme islamique sur les créations françaises au XVIII^e siècle est considérable. Même dans les contes chinoisants, l'image de la Chine est toujours islamisée.

1.3. Une Chine des chinoiseries

Par ailleurs, certains contes chinoisants du XVIII^e siècle s'inscrivent dans le courant des chinoiseries de pacotille. Ainsi, dans le conte *Le Soufflet* (1742), par exemple, le vieil empereur de la Chine qui convoite la beauté de la princesse Dorlotte la force à l'épouser. Par le pouvoir d'un soufflet magique, Dorlotte transforme l'empereur et tous les Chinois en figures de porcelaine, ces dernières servent à orner les appartements des dames et des curieux. Le conteur déclare alors : « Peut-être c'est de là que font venues les Pagodes de la Chine¹⁴² ». La Chine se réduit ici aux décorations stéréotypées, ce qui montre qu'au XVIII^e siècle, la perception de la Chine par le public français se limite encore essentiellement aux chinoiseries.

1.4. Une Chine fantasmée

Parmi les contes chinoisants parus au XVIII^e siècle, certains ont un caractère érotique, dans le sens où ils invitent clairement à une reconnaissance de plaisir lié au sexe. On ne sait toutefois si leurs auteurs ont eu une connaissance de la littérature érotique chinoise à cette époque, ni s'ils se sont inspirés des descriptions éparses des mœurs sexuelles de la Chine dans les récits des missionnaires. On peut dire que la Chine joue un rôle important de paravent dans ces contes, en suggérant à la France une érotique opposée à la morale chrétienne, comme l'affirme Étiemble :

Quel est le décor des amours idéales, celles qui ne laissent même pas aux amants « la force de se les reprocher » ? Un décor chinois ! ... Tout y semblait « inventé pour éclairer les entreprises de l'amour, ou pour ensevelir la défaite de la vertu » ... Bref, le décor chinois est l'un de ceux, au

¹⁴¹ Gueullette, Thomas-Simon, *Les Contes chinois, ou Les aventures merveilleuses du mandarin Fum-Hoam*, Amsterdam, Paris, Rue et hotel serpente, 1785, p. 367. Consulté sur Gallica.

¹⁴² Anonyme, *Le Soufflet. Conte chinois*, La Haye, H. Van Bulderen, 1742, p. 30-31.

XVIII^e, qui invitent à la « volupté¹⁴³ ».

En analysant ce phénomène, nous pouvons peut-être mieux comprendre les raisons pour lesquelles les romans érotiques chinois font l'objet d'une certaine attention dans la France du XX^e siècle. Nous voyons ici un exemple pour expliquer comment les conteurs utilisent l'alibi que lui donne l'allégorie chinoise pour légitimer les plaisirs sexuels.

La révolte contre l'abstinence est bien évidente dans *Zélinga, histoire chinoise* (1749), dont le prologue laisse déjà entrevoir l'intention satirique de l'auteur : « La prude qui lisait en public, les maximes de Confucius, lisait dans la solitude, les chroniques scandaleuses qui se débitaient sous le manteau. Les plaisirs sont-ils défendus ? C'était l'opinion générale, on n'en faisait pas un mystère¹⁴⁴ » La scène érotique se déroule vers la fin de l'histoire. Lorsque le héros Cam-hy rencontre la belle Zélinga dans sa toilette. Incapable de réfréner son désir, Cam-hy veut pratiquer l'art de l'amour avec Zélinga, qui résiste d'abord par la pudeur, mais finit par se livrer au plaisir. Citons les commentaires du conteur :

On se sert de la résistance pour animer les désirs d'un Amant ; la vertu n'est souvent qu'une courtisane voluptueuse, qui garde un certain ménagement, pour s'abandonner ensuite à des plaisirs plus délicats [...] La nature triomphe toujours, ses inspirations font trop séduisantes pour y résister longtemps, le plaisir franchit toujours les barrières, il s'échappe au moment où l'on voudrait l'arrêter¹⁴⁵.

En attaquant la prudence du christianisme, le conteur justifie par le secours de la Chine les désirs et les plaisirs humains. Nous pouvons retrouver la même technique allégorique dans le conte de Chevrier, *Bi-Bi, Conte traduit du chinois par un Français*, dans lequel l'auteur nous dépeint un pays voluptueux où tout le monde, de la reine Argentine à la princesse Bi-bi, est entièrement voué aux plaisirs charnels : « tous les lieux servaient d'Autels aux plaisirs ; partout on voyait la volupté ; mais cette volupté indécente, grossière, qui ressent le plaisir sans être animée par la délicatesse d'en jouir¹⁴⁶ ».

Ces conteurs, les libres penseurs du XVIII^e siècle, ne connaissaient pas

¹⁴³ Étiemble, René, *L'Europe chinoise. 2, De la sinophilie à la sinophobie*, op. cit., p. 90.

¹⁴⁴ Palissot de Montenoy, Charles, *Zélinga, histoire chinoise*, Marseille, [s.n.], 1749, p. 13. Consulté sur Gallica.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 144-146.

¹⁴⁶ Chevrier, François-Antoine, *Bi-Bi : Conte, traduit du chinois par un français*, A Mazuli, Chez Khi-Lo-Khula, Imprimeur privilégié pour les mauvais Ouvrages, 1746, p. 65.

l'érotisme chinois, mais ils tenaient la Chine pour un pays où l'on peut jouir librement du plaisir sexuel. Selon Edward Saïd (1935-2003), l'Orient suggère « non seulement la fécondité, mais la promesse (et la menace) du sexe, une sensualité infatigable, un désir illimité, de profondes énergies génératrices¹⁴⁷ », et l'Orient est perçu par lui comme « un lieu où l'on peut chercher l'expérience sexuelle inaccessible en Europe¹⁴⁸ ». En plus des qualités attribuées à l'Orient musulman, la Chine présente celle d'être la terre de la volupté, où les peuples ne sont pas entravés par la religion. Étiemble souligne que « quiconque étudie l'idée de tolérance au XVIII^e siècle philosophique, découvre que la Chine est alors considérée comme le pays par excellence de la tolérance religieuse¹⁴⁹ ». C'est peut-être pour cette raison que la Chine est devenue un asile des conteurs du XVIII^e siècle qui voulaient échapper aux préjugés relatifs à la sexualité. La métaphysique des Chinois incroyants les conduisent, comme l'écrit Étiemble, à « contester au dieu chrétien le titre de seul vrai dieu », en leur permettant « de proposer une érotique à leur avis plus morale que la chrétienne : une morale sexuelle fondée en biologie¹⁵⁰ ».

À travers les descriptions des mœurs sexuelles de la Chine dans les récits des missionnaires, et la naissance de nombre de contes libertins chinoisants, nous pouvons constater qu'au XVIII^e siècle, les Français manifestaient déjà un grand intérêt pour l'érotisme chinois. Pourtant, en raison du succès des *Mille et Une Nuits*, la culture érotique islamique a d'abord pris le dessus en France. Bien que les missionnaires aient connu et même lu des romans érotiques chinois, comme en témoigne la découverte et la citation du *Jin Ping Mei* par le père Prémare dont nous parlerons dans la partie suivante, ils ont évité d'en parler. Par conséquent, l'attention du public français a été entièrement attirée par l'érotisme arabo-musulman, tandis qu'il ne connaissait que la surface du monde érotique chinois et n'avait pas accès à son noyau. La Chine dans ces contes est donc irréaliste, utopique, voire islamisée. Toutefois, le roman érotique chinois est en fait beaucoup plus audacieux que les *Mille et une Nuits*, et les descriptions sexuelles qu'il contient sont également beaucoup plus crues. On ne peut qu'imaginer quelle intense stimulation artistique les romans érotiques des dynasties Ming et Qing, tels que *La Chair comme tapis de prière* et *la Vie d'une amoureuse*, auraient procuré à nos conteurs.

¹⁴⁷ Saïd, Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 216.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 219.

¹⁴⁹ Étiemble, René, *L'Europe chinoise. 2, De la sinophilie à la sinophobie*, op. cit., p. 297.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 100.

Chapitre 2. Une Chine stéréotypée au début du XX^e siècle

À partir de la révolution française, la critique politique n'ayant plus besoin de s'appuyer sur une Chine imaginée, les contes érotiques chinoisants ont progressivement disparu, mais la mode de la chinoiserie a continué à s'épanouir avec l'expansion coloniale. Par ailleurs, une sinologie laïque se met en place en France, mais, comme nous le verrons ultérieurement, elle ignore volontairement le courant érotique de la littérature chinoise. Enfin, la guerre franco-chinoise de la fin du XIX^e siècle a créé l'image d'une Chine barbare sur la scène du théâtre français. La charnière des XIX^e et XX^e siècles est une période paradoxale : d'une part, les guerres coloniales et les expéditions internationales ont engendré en France une atmosphère sinophobe, d'autre part, la Chine est devenue une source d'inspiration pour les artistes et les lettrés français. Les chinoiseries omniprésentes dans les salons et les cercles artistiques, une vague d'adaptations de pièces de théâtre chinoises, ou encore l'opéra historique composé par Émile Guimet (1836-1918) en 1894, intitulé *Tai-Tsoug*, attestent tous du triomphe de la tendance à l'exotisme. Dans ce contexte, les amateurs de littérature chinoise, représentés en particulier par Judith Gautier et George Soulié de Morant, se sont lancés dans des traductions et des créations. Il convient de noter qu'ils n'ont généralement pas reçu de formation systématique en sinologie et que leurs œuvres étaient souvent un mélange de réalité et de fiction, imprégnées des fantasmes exotiques des auteurs eux-mêmes.

Au cours de l'exploration du répertoire classique chinois, le roman érotique a attiré l'attention de ces passionnés. Sans être gênés par les préjugés des sinologues de l'époque à l'égard de cette « littérature de bas étage », ils avaient plus de liberté de traduire ces œuvres séduisantes mais indécentes, ce qui a fait apparaître la première parution en France, dans la première moitié du XX^e siècle, de l'adaptation de *Lotus-d'or* et du *Bonze mèche-de-lampe* par Soulié de Morant, ainsi que de *La Folle d'amour* par Lucie Paul-Margueritte. On pourrait dire que ces traducteurs hardis avaient une longueur d'avance sur les sinologues orthodoxes lorsqu'il s'agissait de traduire des romans érotiques chinois. Fortement influencés par une esthétique exotique, ces connaisseurs de la littérature chinoise n'étaient pas tant des traducteurs que de nouveaux auteurs : leurs traductions étaient en fait des adaptations des textes originaux.

2.1. George Soulié de Morant

Interprète à Shanghai, consul délégué à Kunming, traducteur et écrivain, principal promoteur de l'acupuncture en Occident, Soulié de Morant a joué un rôle important dans de nombreux domaines, et toute sa vie est marquée par l'exploration de la Chine. En raison de l'infidélité de ses traductions et l'imperfection de ses recherches, Soulié de Morant a toujours été controversé, voire méprisé, dans le milieu de la sinologie savante, et ses nombreux travaux n'ont pas réussi à le mettre sur un pied d'égalité avec les autres sinologues de son époque, tels que Édouard Chavannes (1865-1918), Paul Pelliot (1878-1945) ou Marcel Granet (1884-1940). En fait, il avait essayé de se faire une place dans la sinologie : en 1912, il a rédigé un *Essai sur la littérature chinoise*, dans l'espoir de concourir pour un Brevet de secrétaire-interprète. Pourtant, la commission d'attribution composé d'Arnold Vissière (1858-1930), Paul Pelliot (1878-1945) et Joseph Dautremet (1860-1946) a rejeté à l'unanimité sa candidature « en raison de la façon évidemment hâtive dont il [l'essai] a été rédigé et les imperfections nombreuses qui y sont relevées¹⁵¹ ». Néanmoins, il n'a pas abandonné son ambition d'obtenir un statut institutionnel. Il aurait voulu, en 1925, succéder au regretté Henri Cordier (1849-1925) à la chaire de géographie, d'histoire, et d'institution des États d'Extrême-Orient de l'École des langues orientales, mais sa candidature a de nouveau été rejetée. C'était finalement Marcel Granet (1884-1940) qui s'est vu proposer le poste. Rejeté à plusieurs reprises et intensément frustré par rapport à ses ambitions, Soulié de Morant a progressivement rompu ses liens avec le monde académique. En publiant ses œuvres et en assurant une chronique régulière pour le *Mercure de France*, il a commencé à s'adresser au grand public avant de se tourner finalement vers l'acupuncture. À ce jour, son travail reste encore l'objet de persiflages ou de recensions sévères de la part de nombreux sinologues, mais ce qui est indéniable, c'est son amour pour la littérature chinoise classique et son inlassable esprit d'exploration.

L'une de ses œuvres les plus connues est, sans aucun doute, *Lotus-d'or* publié en 1912, une adaptation libre du *Jin Ping Mei*. Cependant, ce n'était pas sa seule contribution à la vulgarisation de l'érotisme chinois. Dans son essai fortement critiqué sur la littérature chinoise paru la même année, Soulié de Morant a établi une liste des

¹⁵¹ Nguyen, Johan, *La Réception de l'acupuncture en France, une biographie revisitée de George Soulié de Morant* (1878-1955), Paris, l'Harmattan, 2012, p. 68.

« ouvrages principaux¹⁵² » de romans chinois, qui comprend non seulement le *Jin Ping Mei*, figurant sous le nom de *Mlles Kin, P'ing et Mei*, mais aussi le *Gelian huaying*, figurant sous le nom de *L'Ombre des fleurs à travers le store*, et le *Dengcao heshang*, indiqué sous le nom de *Le Bonze Mèche-de-lampe*. Il est nécessaire de noter que Soulié de Morant attribue à tort ces deux derniers ouvrages, publiés au XVII^e siècle, respectivement au XIII^e et au XIX^e siècle¹⁵³. Les sinologues ont eu raison de critiquer ce travail bâclé qui manquait clairement de rigueur scientifique. De plus, Pierre Kaser lui avait reproché d'avoir hardiment hissé *Le Bonze Mèche-de-lampe*, un petit roman érotique, au rang des chefs-d'œuvre incontestables de la littérature chinoise, tel que le *Jin Ping Mei*, en suggérant que « soit Soulié avait lu le roman et alors il était dément ; soit il ne l'avait pas lu et dans ces conditions il bluffait¹⁵⁴ ». En fait, Soulié de Morant a non seulement lu ce petit roman, mais l'a également adapté en français avant de l'inclure dans son recueil de *Contes galants de la Chine* paru en 1921. Cachée dans le recueil de contes, la première adaptation française de ce roman érotique est passée inaperçue.

En plus de ses adaptations, Soulié de Morant a publié en 1932 une *Anthologie de l'amour chinois* rassemblant les « poèmes de lasciveté parfumée par cinq cents auteurs » (*Wubaijia xiangyan shi* 五百家香艳诗), réunis par Lei Jin (雷璫, 1871-1941) en 1914 et publié par la maison d'édition *Saoye shanfang* (扫叶山房) en 1920. Au lieu de classer les poèmes par auteur en gardant l'ordre du recueil original, il a regroupé les poèmes en 14 catégories en fonction des sentiments qu'ils véhiculent : les premières amours, les rencontres, le désir, les poursuites, les compliments, les joies de l'amour, les intermèdes, les robes et toilettes, les portraits et tableaux, les incertitudes et angoisses de l'amour, puis les joies de l'amour, les séparations et abandons, les deuils et les déclin. À partir de cette classification, nous pouvons voir qu'il a sa propre compréhension de l'amour chinois. En outre, Soulié de Morant a également donné, à la fin du volume, des notices biographiques sur les poètes. Dans l'introduction liminaire, le traducteur montre son intention initiale de faire découvrir en Occident ces poèmes érotiques chinois :

Parmi les poèmes chinois, déjà nombreux, traduits dans les langues d'Occident, il n'existe, fait

¹⁵² Soulié de Morant, George, *Essai sur la littérature chinoise*, Paris, Mercure de France, 1912, p. 360-365.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 299, p. 361.

¹⁵⁴ Tatu, Aloïs [Pierre Kaser], *Le Moine Mèche-de-Lampe*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Le pavillon des corps curieux », 1998, p. 8.

étrange, aucun chant d'amour [...] Aucun ne résonne des accents brûlants de la passion, ou même du ton plus léger de la galanterie. Cet aspect extraordinaire de la poésie chinoise, admis pourtant par tous les sinologues, m'avait toujours semblé inacceptable. Aucune autre littérature n'est ainsi. Je savais d'autre part à quel point nos amis de l'Empire du Milieu apprécient avec raffinement, recherche, fréquence et intensité, toutes les joies que la Nature nous permet de tirer de notre corps, autant que de notre cœur ou de notre intelligence¹⁵⁵.

Soulié de Morant semble vouloir lui-même se distinguer des sinologues par son originalité, en exprimant son ambition d'explorer la littérature érotique chinoise et de révéler les vrais sentiments du peuple de l'Empire du Milieu. De ses adaptations de romans à ses traductions de poèmes, il est bien évident qu'il avait une grande passion pour la littérature érotique chinoise, et que cette dernière l'a effectivement beaucoup inspiré, comme en témoignent les romans de son cru tels que *Ts'eu-hsi, impératrice des Boxers* (1911) et *Bijou-de-ceinture ou Le jeune homme qui porte robe, se poudre et se farde* (1925).

Entrons dans le monde de l'érotisme chinois tel qu'interprété par ce littérateur prolifique, analysons la manière dont il a adapté les romans érotiques chinois et essayons de trouver les raisons qui l'ont conduit à développer un style de création unique.

2.1.1. L'influence de Judith Gautier

Afin de mieux analyser les adaptations et les créations littéraires de Soulié de Morant, nous allons d'abord revenir brièvement sur sa vie, puis nous verrons l'influence de Judith Gautier, fille de Théophile Gautier (1811-1872), sur sa carrière littéraire.

Né à Paris le 2 décembre 1878, et mort à Neuilly le 10 mai 1955, Soulié de Morant a vécu 77 années hors du commun. Sa vie est divisée en quatre périodes dans une biographie consacrée à cette figure par Jeannine Jacquemin¹⁵⁶. Nous nous en servons comme base pour un bref rappel des événements importants qui lui sont arrivés. La première période constitue les vingt premières années se déroulant à Paris, au cours desquelles la mort prématurée et inattendue de son père assombrit sa jeunesse, mais sème sans doute dans son cœur le germe de la curiosité pour la

¹⁵⁵ Soulié de Morant, George, *Anthologie de l'amour chinois : poèmes de lasciveté parfumée*, Paris, Mercure de France, 1932, p. IX-X.

¹⁵⁶ Jacquemin, Jeannine, « George Soulié de Morant, sa vie, son œuvre d'écrivain et de sinologue », *Histoire des sciences médicales*, vol. 20, n° 1, 1986.

médecine. Ses études chez les Jésuites de la rue de Madrid à Paris le dotent d'une large culture humaniste qui lui « permettra d'assimiler la culture chinoise et de s'investir totalement en Chine, dès son arrivée¹⁵⁷ ». Sa rencontre avec la famille de Judith Gautier lui donne l'occasion d'apprendre le chinois, langue qui l'accompagnera toute sa vie.

Grâce à sa bonne connaissance du chinois, il est envoyé en Chine en 1901 par la Compagnie industrielle de Madagascar. Il entre ainsi dans la deuxième phase de sa vie. Sa grande passion pour la culture et les mœurs de la Chine, ainsi que sa capacité à s'intégrer rapidement dans la bonne société chinoise, attirent rapidement l'attention du ministère des affaires étrangères, qui le nomme interprète à Shanghai en 1903, puis Vice-Consul interprète de troisième classe au consulat de Kunming en 1906. Il quitte le Yunnan en 1909 en raison de problèmes de santé et retourne en France pour se faire soigner. À l'égard de son service en tant que diplomate en Chine, Johan Nguyen précise que « de 1901 à 1909, Soulié de Morant n'a séjourné en Chine que sept années dont cinq seulement en tant que diplomate, durée très faible par rapport au cursus habituel des diplomates français¹⁵⁸ ». Après son retour en France, bien qu'il soit à nouveau nommé au Consulat Général de France à Shanghai en 1910, il ne peut pas retourner à son poste car sa santé n'est pas encore rétablie. Ce n'est qu'avec l'aide de Judith Gautier qu'il parvient à obtenir un emploi à l'administration centrale, attaché au cabinet du ministre Raymond Poincaré¹⁵⁹. D'après le récit de Jeannine Jacquemin, à partir de son mariage en 1911, Soulié de Morant passe de moins en moins de temps en Chine et finit par rentrer définitivement en France en 1918.

Lorsque sa carrière diplomatique est interrompue par la maladie, il se tourne vers l'étude en sinologie et la vulgarisation de la littérature chinoise. De 1911 à 1932, il a publié quelque trente livres sur la Chine, couvrant un large éventail de sujets, de l'histoire, l'art et la science aux romans fictifs basés sur l'histoire chinoise, en passant par les adaptations et traductions de quelques chefs-d'œuvre classiques. La fascination de Soulié pour la Chine s'affirme dans ses nombreuses œuvres aux sujets variés. Même s'il est rentré en France, les années de séjour en Chine l'en avait déjà « sinisé » dans une certaine mesure, tant dans son esprit que dans son apparence :

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁸ Nguyen, Johan, *La Réception de l'acupuncture en France, une biographie revisitée de George Soulié de Morant (1878-1955)*, op. cit., p. 49

¹⁵⁹ Agnès De Noblet, *Un univers d'artistes : autour de Théophile et Judith Gautier*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, pp. 374-375.

Jacquemin fait en effet remarquer qu'il « avait fini par prendre l'allure, les manières et presque la physionomie d'un lettré chinois¹⁶⁰ ». En plus de cela, Soulié de Morant lui-même s'obstine à se qualifier de vieux chinois¹⁶¹. Cependant, comme mentionné plus haut, les travaux de ce « vieux Chinois » ne rencontrent pas l'approbation dans le milieu académique et sa passion pour la littérature chinoise semble s'être émoussée à cause de sa frustration. Dès 1929, le regard de Soulié de Morant se tourne vers l'acupuncture chinoise, dont l'étude et la promotion occupent les 25 dernières années de sa vie.

La vie de Soulié de Morant a été consacrée à l'exploration de la civilisation chinoise, ce qui a été rendu possible grâce à l'influence initiatrice d'une femme importante dans sa vie : Judith Gautier, fille de Théophile Gautier. Ceci est corroboré par une lettre qu'elle adresse au diplomate Philippe Berthelot (1866-1934), dans laquelle il est clairement indiqué : « C'est moi qui lui ai donné le goût du chinois, qui ai découvert cette extraordinaire vocation pour cette langue impossible à apprendre et qu'il sait si bien¹⁶² ». Certains chercheurs expliquent comment ces deux personnes, qui ont 33 ans d'écart, ont tissé des liens d'amitiés. Jacquemin rapporte que Les Gautier et les parents de Soulié de Morant « s'étaient rencontrés en Bretagne, sur une plage de Dinard, à Saint-Enogat¹⁶³ ». Li Shiwei précise : « leur amitié commence à l'époque où Madame Soulié et ses enfants sont hébergés par les Bergerat, qui habitent alors aux alentours de la propriété des Gautier. George Soulié de Morant y passe souvent ses fins de semaine, et Judith lui découvre très vite un fort potentiel pour la langue chinoise¹⁶⁴ ».

Il faut cependant préciser que Judith Gautier¹⁶⁵, le mentor de Soulié de Morant, qui n'avait elle-même aucune formation systématique en sinologie, devait son étude de la langue et de la littérature chinoise à un lettré chinois Tin-Tun-Ling [Ding Dunling] (丁敦齡, 1831-1886), ramené en France par le sinologue Joseph-Marie

¹⁶⁰ Jacquemin, Jeannine, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶¹ *Ibid.* Dans une lettre figurant à son dossier du ministère et datée du 4 octobre 1924, on lit : « les événements d'Extrême-Orient me semblent de nature à légitimer une demande de départ du vieux Chinois que je m'obstine à demeurer ».

¹⁶² Cité dans De Noblet, Agnès, *Un univers d'artistes : autour de Théophile et Judith Gautier*. Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, p. 375.

¹⁶³ Jacquemin, Jeannine, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁴ Li, Shiwei, « *Jin Ping Mei* 金瓶梅 au travers de l'étude historique et critique de ses traductions anglaises et Françaises » (thèse envoyée par l'auteur), Aix-Marseille Université, présentée et soutenue publiquement le 24 novembre 2016, p.187.

¹⁶⁵ Pour en savoir plus sur Judith Gautier et d'autres écrivains français du XIX^e siècle en relation avec la Chine, voir les publications d'Yvan Daniel, professeur de littérature générale et comparée à l'Université Clermont Auvergne.

Callery (1810-1862) puis recueilli par Théophile Gautier. Tin-Tun-Ling et ses cours de chinois sont très controversés. D'une part, il est difficile d'imaginer comment il a pu enseigner le chinois en utilisant son mauvais français, comme Judith l'évoque dans ses souvenirs à propos de sa première rencontre avec ce Chinois en exil :

On essaya d'échanger quelques phrases avec lui ; mais ce n'était pas commode, car le peu de français qu'il savait, il le prononçait d'une façon très imprevue¹⁶⁶ .

D'autre part, l'identité de Tin-Tun-Ling en tant que lettré a également été remise en question par les chercheurs chinois. Par exemple, le célèbre écrivain Qian Zhongshu (钱钟书, 1910-1998) l'a critiqué dans son ouvrage intitulé *Entretiens sur l'art* (*Tanyilu* 谈艺录), en soulignant qu'il était un homme malhonnête, avec des compétences littéraires médiocres, se faisant passer pour un poète et trompant l'ignorance des peuples éloignés¹⁶⁷. En apprenant le chinois sous la tutelle d'un homme dont le caractère était douteux, les compétences linguistiques et la connaissance de la Chine de Judith Gautier et de Soulié de Morant ont pu être plus ou moins affectées..

Soulié de Morant admirait beaucoup Judith Gautier pour ses traductions de la littérature chinoise. Dans son *Essai sur la littérature chinoise*, il n'a pas hésité à louer les traductions de son mentor, en déclarant : « Nous ne connaissons qu'une traduction réellement belle des poèmes chinois, *Le Livre de Jade* de Mme Judith Gautier, qui à la conscience et la fidélité dans la traduction, a su joindre l'expression poétique du sentiment¹⁶⁸ ». Il convient de signaler que ce recueil de poèmes ne comporte pas de notes ou de commentaires, et que Judith Gautier¹⁶⁹ a réécrit les poèmes originaux dans un langage poétique, les remaniant à sa guise et les adaptant selon ses propres préférences et son imagination. Il est juste de dire que son style de traduction libre et infidèle a eu une profonde influence sur Soulié de Morant.

En plus d'avoir hérité de l'esthétique littéraire de Judith Gautier, Soulié de Morant a également hérité de son imagination débridée sur la Chine. Si les fantaisies farfelues sont intelligibles chez Judith, l'imagination débordante de Soulié de Morant,

¹⁶⁶ Gautier, Judith, *Le Collier des jours : le second rang du collier, souvenirs littéraires*, Paris, F. Juven, 1904, p. 162. Consulté sur Gallica.

¹⁶⁷ Qian, Zhongshu (钱钟书), *Essai sur l'art* (*Tanyilu* 谈艺录), Beijing (北京), Éditions Zhonghuashuju (中华书局), 1993, p. 372.

¹⁶⁸ Soulié de Morant, George, *Essai sur la littérature chinoise, op. cit.*, p. 199. Concernant *Le Livre de Jade* : Gautier, Judith, *Le Livre de jade*, Paris, A. Lemerre, 1867.

¹⁶⁹ Voir Daniel, Yvan et Lavaud, Martine (dir.), *Judith Gautier*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020.

qui avait vécu en Chine pendant plusieurs années, est assez incompréhensible. On dirait qu'il regarde la Chine avec ses fantasmes enracinés dans son cœur depuis l'enfance, comme il le précise dans l'introduction de son roman *Bijou-de-ceinture* :

Ma destinée ayant voulu que, passionné dès l'enfance pour les arts, la littérature et le théâtre, il me fût encore donné de connaître tout jeune le chinois, je me trouvai naturellement porté, dès l'époque lointaine de mes premiers séjours en Chine, vers ce qui m'avait toujours attiré en Europe¹⁷⁰.

En plus de laisser libre cours à son imagination dans les œuvres littéraires, Soulié de Morant avait également tendance à inventer des expériences sensationnelles pour rendre sa vie plus légendaire. Dans sa biographie de Soulié de Morant, Johan Nguyen a révélé les illusions paranoïaques du traducteur, en affirmant que les anecdotes qu'il racontait, telles que sa rencontre avec Sun Yat-sen, son amitié avec le vice-roi du Yunnan et son voyage au Tibet n'étaient que des fictions¹⁷¹. Ainsi, tant ses adaptations de la littérature chinoise que ses récits enjolivant ses expériences sont entachés d'invraisemblance.

En somme, Judith Gautier et George Soulié de Morant représentent le goût de l'exotisme dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles. Les méthodes de traduction et les fantaisies exotiques de Judith Gautier ont eu une influence considérable sur l'horizon traductif de Soulié de Morant, comme en témoignent ses adaptations de romans érotiques, que nous analysons à présent.

2.1.2. Les adaptations

Comme mentionné précédemment, Soulié de Morant a traduit deux romans érotiques chinois, *Lotus-d'Or*, publié en 1912, et *Le Bonze Mèche-de-lampe*, publié en 1921, qui sont respectivement adaptés du *Jin Ping Mei* signé Lanling Xiaoxiaosheng (蘭陵笑笑生), et du *Dengcao heshang zhuan* (燈草和尚傳), attribué fallacieusement à Gao Zecheng (高則誠, 1305-1359), célèbre dramaturge des Yuan. Concernant les versions qui ont servi de base à ses adaptations, malheureusement, ni l'une ni l'autre ne sont précisées par Soulié de Morant dans les avis au lecteur. D'après Li Shiwei, l'adaptation du *Jin Ping Mei* a été réalisée en se basant sur la version commentée par

¹⁷⁰ Soulié de Morant, George, *Bijou-de-ceinture ou Le jeune homme qui porte robe, se poudre et se farde*, Paris, Flammarion, 1925, p. XI.

¹⁷¹ Voir Nguyen, Johan, *La Réception de l'acupuncture en France, une biographie revisitée de George Soulié de Morant* (1878-1955), *op. cit.*, p. 37-49.

Zhang Zhupo (张竹坡, 1670-1698), parue en 1695¹⁷². Dans cette édition, Soulié de Morant a retenu dans sa traduction quatorze illustrations, dont aucune n'était de nature érotique. Quant au *Bonze Mèche-de-lampe*, il est difficile d'identifier de quelle version cette adaptation est issue. Soulié de Morant nous indique seulement dans la seule note de tout le texte que cette histoire est « adaptée du *Ro-Shang tsi Yüan*, « Merveilleuse aventure d'un bonze », roman par le célèbre dramaturge Kao Tong tsia (Tse-Tchreng), fin du XIV^e siècle ap. J. -C¹⁷³ ». En dehors de cela, il ne donne aucune autre information sur la source de l'édition qu'il a consultée. En fait, selon Sun Kaidi, étant donné que cette œuvre cite deux romans érotiques des Ming, à savoir *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé* (*Xiuta yeshi* 繡榻野史), et les *Aventures galantes de l'empereur Yang des Sui* (*Sui yangdi yanshi* 隋炀帝艳史), elle devrait voir le jour au début de la dynastie Qing et non, comme Soulié le prétend, sous les Yuan. Cela a évidemment échappé à Soulié de Morant, qui n'a même pas traduit les titres des deux romans des Ming dans son adaptation, indiquant ainsi que sa connaissance de la littérature chinoise était insuffisante et qu'il n'était pas assez sérieux dans sa traduction. Il convient toutefois de noter que cette méthode d'attribution des romans à de faux auteurs a été signalée plus tard par Pierre Kaser dans l'avertissement de sa traduction.

Contrairement au *Jin Ping Mei*, l'un des quatre livres extraordinaires, qui fait l'objet de nombre d'études très poussées, le *Dengcao heshang zhuan*, ou *Dengcao heshang*, figurant en tête de liste de romans à mettre à l'index en 1810, est presque inconnu du grand public. Selon Li Mengsheng (李梦生), il existe deux versions de ce petit roman : la version publiée par *Qing Hexuan* (清和轩), et la version illustrée et lithographiée publiée aux éditions *Bingshen Xiayuedong Youxixuan* (丙申夏粤东游戏轩¹⁷⁴), mais comme le dit Pierre Kaser, « ses éditions sont malgré tout plutôt rares et peu de chercheurs, notamment chinois, ont pu y avoir accès¹⁷⁵ ». Il est ainsi assez difficile d'examiner les différences entre les éditions existantes. Au surplus, Soulié de Morant a apporté de nombreuses modifications au texte original, de sorte qu'il est

¹⁷² Li, Shiwei, *op. cit.*, p. 195. Le texte de la version commentée par Zhang Zhupo est quasiment identique à celui de la version *Chongzhen*, nous utiliserons plus tard la version *Chongzhen* sur wikisource pour analyser la traduction du Soulié de Morant.

¹⁷³ Soulié de Morant, George, *Le Bonze Mèche-de-lampe*, dans *Les Contes galants de la Chine*, Paris, Fasquelle, 1921, p. 129.

¹⁷⁴ Voir Li, Mengsheng (李梦生), *Cent romans interdits en Chine* (*Zhongguo Jinhui Xiaoshuo Baihua* 中国禁毁小说百话), *op. cit.*, 1994, p. 142-147.

¹⁷⁵ Tatu, Aloïs [Pierre Kaser], *Le Moine Mèche-de-Lampe*, *op. cit.*, p. 20.

encore plus impossible de savoir à quelle édition il se référait. La version actuellement en circulation est en grande partie celle recueillie dans la collection intitulée *Siwuxie huibao*, édité par Chan Hing-ho, ce qui nous donne l'occasion d'évaluer de manière générale l'adaptation réalisée par Soulié de Morant en 1921 ainsi que la traduction intégrale de ce roman faite par Pierre Kaser en 1998.

Tant dans *Lotus-d'or* que dans *Le Bonze Mèche-de-lampe*, Soulié de Morant a considérablement supprimé de passages et ajouté des descriptions en combinant sa propre imagination et les stéréotypes sur la Chine, si bien que nous ne pouvons pas analyser en détail ses deux œuvres comme s'il s'agissait de traductions. Cependant, après les avoir examinées en les comparant en général avec le texte original, nous pouvons résumer certains points communs qu'elles partagent en termes de méthodes d'adaptation, autour desquels notre analyse s'articulera. Voyons dans l'ensemble les caractéristiques globales de ses adaptations, puis concentrons-nous sur l'analyse des passages contenant des descriptions érotiques.

2.1.2.1. Réaménagement des chapitres

Tout d'abord, en ce qui concerne le style, Soulié de Morant privilégie un texte clair, concis et court, comme il le dit lui-même dans son *Essai sur la littérature chinoise* : « nous admirons la clarté parce que nous n'avons pas la force de percer ce qui n'est pas immédiatement compréhensible, ni de reconstituer les grandes lignes d'un plan sous le détail des ornements. La concision nous est nécessaire, parce que nous n'avons pas la patience de lire un livre un peu long¹⁷⁶ ». Le roman chinois est alors jugé trop long par lui : la longueur, la lenteur du déroulement des intrigues, et les répétitions fréquentes constituent, à ses yeux, les défauts de ce genre de la littérature chinoise :

[Les romans chinois] ont les mêmes qualités et les mêmes défauts que les pièces de théâtre : l'action est lente, l'intrigue est à peine fouillée et toujours retardée par des conversations interminables qui représentent fidèlement d'ailleurs celles de la vie réelle [...] Les répétitions sont innombrables : répétitions de mots, nécessitées souvent par le besoin de clarté ; répétitions d'images et répétitions de situations, nécessitées par le goût chinois qui ne se lasse pas de voir et de revoir ce qui lui a été agréable¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Soulié de Morant, George, *Essai sur la littérature chinoise*, op. cit., 1912, p. 7

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 261-262.

Pour ne pas lasser le lecteur français, il a ainsi considérablement élagué le récit en supprimant les personnages secondaires et les intrigues qu'il jugeait non nécessaires et en simplifiant le langage et les descriptions de l'original. En outre, il convient de noter que le titre de chaque chapitre d'un roman chinois consiste souvent en un distique, et que chaque chapitre s'ouvre également par un poème, une règle suivie à la fois dans le *Jin Ping Mei* et le *Dengcao Heshang zhuan*. Pourtant, Soulié de Morant fait l'impasse sur ces vers. Voyons ci-dessous comment il simplifie chacun de ces deux romans.

Dans sa traduction *Lotus-d'or*, Soulié de Morant a réduit les 100 chapitres du *Jin Ping Mei* à 18 chapitres et son adaptation ne comprend que les intrigues des 87 premiers chapitres. Le récit se termine avec Wu Song vengeant son frère défunt en tuant Pan Jinlian et Wang Po, puis vivant de brigandage dans les montagnes voisines. Soulié de Morant n'a donc pas relaté la fin des autres concubines de Ximen Qing. Il était conscient que le titre chinois du *Jin Ping Mei* est composé du nom de trois héroïnes : Pan Jinlian, Li Ping'er et Chunmei¹⁷⁸, mais il s'est concentré uniquement sur la vie lascive de Pan Jinlian, qu'il a traduit par « Lotus d'or », le titre français de son roman. Ainsi, Il a élagué de nombreuses intrigues relatives à Li Ping'er et Chunmei, ce qui a affaibli leur importance dans cette œuvre. En outre, d'autres personnages mineurs ont également été supprimés dans l'adaptation, tels que la mère de Pan Jinlian, l'entremetteuse Xue Sao'er, le troisième mari de Li Ping'er, Jiang Zhushan, et le diseur de bonne aventure Wu Shenxian. Les neuf amis de Ximen Qing ont également été réduits à trois, à savoir Répartie-Vive (Ying boju 应伯爵), Remerciements-Empressés (Xie Xida 谢希大), et Houa Enfant-inutile (Hua Zixu 花子虚). On peut dire que l'adaptateur a préféré supprimer les personnages sans rapport avec l'intrigue principale et simplifier les relations interpersonnelles compliquées. Cela a transformé le chef-d'œuvre qui englobe un grand nombre de personnages divers et variés, qui sont emblématiques des mœurs de la société des Ming, en un roman vulgaire consacré à l'aventure amoureuse d'une femme débauchée.

En outre, Soulié de Morant a accéléré le développement de l'histoire afin de simplifier le texte. Par exemple, dans le texte original, après avoir rencontré Pan Jinlian, Ximen Qing rend visite à l'entremetteuse Wang Po cinq fois avant de lui faire part de ses intentions lors de sa dernière visite, en lui demandant de ménager une

¹⁷⁸ Voir Soulié de Morant, George, *Lotus-d'or*, Paris, E. Fasquelle, 1912, p. VIII.

entrevue entre Pan Jinlian et lui. Ximen Qing demande peu à peu à Wang Po des informations personnelles sur la jeune femme et lui révèle qu'il veut prendre une nouvelle concubine, alors que Wang Po, bien qu'elle lise déjà les pensées de Ximen Qing, ne les dévoile pas, mais attend qu'il se confie lui-même, espérant ainsi gagner plus d'argent. Ce sont précisément ces passages, que Soulié de Morant considère peut-être comme verbeux et inutiles, qui nous donnent un portrait d'une entremetteuse rusée et sournoise et d'un mandarin hypocrite et roublard. De plus, les dialogues entre les deux personnages sont vulgaires et amusants, parsemés de proverbes, de dictons, et d'allusions, qui devraient permettre aux lecteurs de mieux connaître les expressions familières du langage chinois ancien. Malheureusement, ces passages ont été réécrits dans un langage simple et banal, et les cinq visites ont été finalement réduites à une seule. Apparemment, l'adaptateur impatient estime que l'histoire originale se déroule trop lentement ; il accélère donc le rythme de l'histoire au détriment du style du roman chinois et de la caractérisation des personnages. Comme il l'affirme lui-même : « j'ai dû couper toutes les interminables conversations qui entravent et retardent l'action [...] Il n'a pas été possible non plus de suivre la division de l'ouvrage en chapitres à peu près égaux, mais sans rapport avec la marche du roman¹⁷⁹ ».

En effet, en plus de réduire le texte, le traducteur désorganise également les chapitres et les reconstitue à sa guise. Dans le chapitre XII de son adaptation, par exemple, il combine le chapitre XXXIX de l'original, dans lequel Ximen Qing se rend au temple de l'Empereur de Jade pour y tenir une cérémonie votive et demander un nom de protection pour son fils aux taoïstes, avec le chapitre XLIX, dans lequel Ximen Qing rencontre un moine émérite dans le temple de Yongfu et lui demande des pilules aphrodisiaques. Voyons comment il recompose ces intrigues :

Pendant que la cérémonie se poursuivait, Le-Glorieux, impatienté, passa derrière l'autel et alla se promener dans les cours successives formées par les habitations. Il arriva ainsi à l'entrée d'un pavillon séparé ; la porte était entrouverte ; il entra. Sur un large fauteuil, était accroupi un vieux prêtre, le crâne élevé et tourmenté de bosses, les yeux calmes et profonds. Il répondit au salut du nouvel arrivant et, l'ayant regardé longuement, il dit : Je vous attendais¹⁸⁰.

Dans le roman original, la cérémonie se déroule dans un temple taoïste tandis que la rencontre entre le moine et Ximen Qing a lieu dans un temple bouddhiste.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 185.

Cependant, Soulié de Morant a combiné les deux lieux en un seul pour faciliter la compréhension des lecteurs français, brouillant ainsi le contexte religieux chinois. De plus, le traducteur a supprimé une intrigue importante : Ximen Qing invite le moine à manger chez lui et ce dernier lui explique comment utiliser la pilule aphrodisiaque. Il est important de rappeler que Ximen Qing meurt finalement d'une surdose d'aphrodisiaques. Pan Jinlian, en quête de plaisir ultime, lui donne trois pilules d'un coup, contre l'avis du moine. Le traducteur a réécrit cette intrigue en remplaçant les trois pilules par une seule, ce qui rend la véritable cause de la mort de Ximen Qing floue et émousse la luxure illimitée de Pan Jinlian. En outre, après avoir adapté les chapitres L et LI du roman original, il revient au chapitre XXXIII pour raconter comment Wang Liu'er devient l'amante de Ximen Qing, puis passe brusquement au chapitre XLVII consacré au meurtre commis par Miao Qing et aux pots-de-vin acceptés par Ximen Qing. On peut dire que Soulié de Morant réorganise l'ordre des chapitres selon sa propre compréhension et ses préférences.

Si l'on peut considérer le *Lotus-d'or* comme une traduction abrégée, le *Bonze Mèche-de-lampe* est plutôt une création basée sur une adaptation, dans laquelle Soulié de Morant, en tant que second auteur, effectue des coupures et des ajouts à sa guise, allant même jusqu'à changer la fin de l'histoire et l'idée principale du roman. En général, il y incorpore dans une large mesure son propre point de vue, présentant ainsi une œuvre adaptée dont la morale diffère totalement de l'original. Il est important de noter que le *Bonze Mèche-de-lampe* est composé de douze chapitres, mais que Soulié de Morant l'a abrégé en un conte de sept parties.

Tout d'abord, en ce qui concerne le contenu de l'histoire, ce roman porte sur un petit moine qui se transforme, à l'appel d'une vieille jongleuse, en la mèche du lampe dans la famille Yang et qui, par la suite, s'amuse en plein ébats sexuels avec Madame Yang, la fille de Madame Yang et la petite servante. Il y a peu de personnages et des intrigues sont aussi creuses dans le roman, dont les principaux passages sont consacrés aux scènes de sexe, ce qui explique pourquoi cette œuvre a été longtemps mise à l'index. Soulié de Morant supprime l'importante capacité du petit moine à changer de taille à volonté pour donner aux femmes un plaisir charnel extrême, et réécrit les scènes érotiques crues et vulgaires du roman original dans un langage subtil et poétique. En outre, comme dans le *Lotus-d'or*, il élimine des personnages et des récits secondaires pour accélérer le rythme de l'histoire. Dans le roman original, après que le mandarin Yang a découvert l'affaire scandaleuse entre le moine

Mèche-de-lampe et sa femme, il bat le moine à mort de rage. Ensuite, une femme âgée visite le mandarin avec ses quatre filles à l'improviste, prétendant qu'elles sont la mère et les sœurs du moine décédé, nommées : Printemps, Été, Automne et Hiver, et la femme utilise par la suite la magie pour ressusciter le petit moine. Pourtant, Soulié de Morant ne conserve que Printemps et Été dans son adaptation, les présentant comme des nonnes qui rendent visite à Madame Yang au début du texte, à la place de la vieille jongleuse, un personnage qu'il a supprimé. En outre, Soulié de Morant modifie les caractères et les fins des personnages féminins. Il décrit la fille de Madame Yang, Zhanggu, et la soubrette, Nuanyu, comme des filles naïves et candides, loin des femmes lascives qu'elles sont dans le roman original. Pour reconstruire leurs images, il supprime l'adultère de Nuanyu avec le prêtre taoïste, et modifie l'intrigue portant sur la relation entre Zhanggu et le petit moine, en l'adaptant de manière à ce qu'elle soit forcée d'avoir des relations sexuelles par le jeune moine, et non volontairement comme dans le roman original ; de plus, dans le roman, Zhanggu meurt à cause de sa vie sexuelle débridée avec le moine Mèche-de-lampe, alors que Soulié de Morant la décrit comme se pendant après avoir été répudiée par son mari. Pour le personnage féminin le plus dévergondé du roman, Madame Yang, il essaie également d'affaiblir sa débauche, en supprimant les intrigues dans lesquelles elle a des rapports sexuels occasionnels avec son gendre et maintient des liaisons avec un taoïste et les moines après la mort de son mari. Il est à noter que, malgré son dévergondage, Madame Yang finit par épouser le prêtre taoïste Zhou Zirui et mener une vie heureuse dans le roman, alors que dans l'adaptation, elle devient une vieille mendicante à demi-folle. Enfin, Soulié de Morant ajoute que la maîtresse permet aux élèves de tirer une leçon de cette histoire, selon laquelle la personne lascive paie pour son immoralité :

De la fenêtre de l'école, la maîtresse la montrait à ses petites élèves. O femmes ! O hommes ! O enfants ! Sachez maintenir la volupté dans son lit ! Ne la laissez pas déborder et briser, même un instant, les digues de la pudeur. Ses ravages alors seraient irréparables¹⁸¹ !

La fin réécrite par Soulié de Morant peut nous rappeler un peu celle d'Ana, l'héroïne du roman érotique *Chipozhi Zhuan* des Ming, où le personnage féminin dévergondée finit par devenir une vieille dame à la tête blanche et aux dents rares,

¹⁸¹ Soulié de Morant, George, *Le Bonze Mèche-de-lampe*, op. cit., p. 165.

vivant dans une venelle écartée. Cette similitude nous amène à supposer que Soulié de Morant a peut-être lu le *Chipози Zhuan*. En tout cas, nous pouvons voir dans son adaptation une condamnation apparente de la luxure, qui se manifeste également dans la morale qu'il ajoute au début de cette histoire :

Il est quatre vices qui détruisent à coup sûr la vie d'un être humain : la luxure, l'ivrognerie, la colère et la passion du jeu. La luxure suscite les plus merveilleuses ingénuités. Mais elle cause aussi les plus grands malheurs, car elle touche à la base même du monde : la famille. Elle est infiniment dangereuse, en ce qu'elle bouleverse les personnes les plus sages, et prend par surprise les plus averties. Nul n'est à l'abri de ses flammes. Quel châtiment ne faut-il donc pas infliger à ces misérables qui vont de-ci, de-là, faisant commerce de leur beauté afin de ruiner les honnêtes gens ! D'ailleurs, devant les infaillibles désastres qui accompagnent toute inconduite, telle l'ombre qui suit partout le corps, l'on peut à bon droit s'étonner que des hommes et des femmes s'y risquent encore, quelques-uns même sans vergogne. Ces fous, ivres de leurs plaisirs passagers, s'imaginent pouvoir échapper à la catastrophe qui les guette ! Aveugles ! Dix mille fois aveugles¹⁸² !

Il convient de noter que les quatre vices mentionnés au début de ce passage proviennent en fait d'un groupe de poèmes qui précèdent le texte de l'édition *Wanli* du *Jin Ping Mei*, intitulé « De l'avidité : quatre poèmes à chanter » (*Si tan ci* 四貪詞) : le vin, la luxure, les richesses et la colère. La discussion autour de la luxure dans ce passage, cependant, est essentiellement l'interprétation personnelle de l'adaptateur et n'a rien à voir avec le poème original. Il est intéressant de signaler que Soulié de Morant n'a pas retenu ces quatre poèmes dans son adaptation du *Jin Ping Mei*. Ce lien intertextuel entre les deux romans suggère que Soulié de Morant mélange librement des éléments textuels et les approprie à sa guise dans sa propre adaptation. Dans le passage ci-dessus, Soulié de Morant précise les malheurs que la débauche apporte à la personne et à la famille, mais la morale qu'il prône va à l'encontre de celle que l'auteur du *Bonze Mèche-de-lampe* a voulu transmettre, puisque l'idée centrale du roman est de défendre le désir humain et de mépriser les convenances. Le roman commence par un poème qui nous rappelle que « c'est au plus profond de la nuit, lorsque tout est calme et en paix que, tel un brasier, le désir consume le cœur des garçons et des filles, et qu'il est impossible d'en trouver un qui ne pense à s'accoupler ou qui n'a en tête les délices que procure ce qui, sous le nombril, sommeille¹⁸³ ». Il

¹⁸² *Ibid.*, p. 129-130.

¹⁸³ Tatu, Aloïs [Pierre Kaser], *Le Moine Mèche-de-Lampe*, *op. cit.*, p. 25.

est évident que l'auteur légitime déjà les désirs humains dès le début du roman, et il souligne cette idée davantage dans le cinquième chapitre par les paroles de la sœur Automne, qui encourage Madame Yang à rechercher le plaisir autant qu'elle le souhaite :

Nous quatre avons bien sûr chacune un mari, mais aucun d'entre nous n'accepte de subir sa domination. Du reste, pour parler franchement, quelle femme de nos jours ne rêve pas de se faire quelques beaux gars ? La seule chose qui les retienne, c'est la crainte d'être aperçues par ceux qui les entourent. Quand celles qui n'ont ni de quoi se vêtir ni de quoi faire ripaille n'ont que leurs yeux pour pleurer, incapables qu'elles sont de concrétiser l'envie qui les attise, les autres, les nanties, n'ont pas d'autre idée en tête : se faire mettre¹⁸⁴.

Ce passage met en évidence que les femmes ont des désirs sexuels tout aussi forts que les hommes, allant même jusqu'à exagérer le fait qu'il est très courant pour elles de tromper leurs époux et que les adultères sont considérées comme irréprochables. De plus, à la fin du roman, le petit moine explique à Madame Yang que la mort précoce de Monsieur Yang est due au fait qu'il avait sévèrement puni la femme adultère d'un noble lorsqu'il était fonctionnaire à Yuezhou, ignorant complètement les appels à la pitié du noble. Elle a été bastonnée, cul nu, devant le public, ce qui entraîne la mort du noble dans la colère. C'est pourquoi le moine Mèche-de-lampe a été envoyé par la Cour Céleste pour venger le noble en punissant Monsieur Yang. Comme mentionné plus haut, Madame Yang, la femme considérée comme débauchée, connaît une fin heureuse, tandis que son mari, qui condamne le dévergondage, subit les malheurs du destin. L'auteur défend la luxure dans le roman, ce qui est assez rare dans l'histoire de la littérature chinoise. Le vers à la fin : « N'ayez pas le mot “ draconien ” dans l'esprit ; soyez généreux avec les gens en toutes choses¹⁸⁵ » met clairement en avant l'idée que la concupiscence des femmes doit être tolérée, c'est pourquoi ce roman est souvent considéré comme ayant l'idée de la libération des femmes. Pourtant, Soulié de Morant élague tous les passages qui prêchent le libertinage, en soulignant les périls de la luxure au début et en créant une fin tragique pour Madame Yang. On peut dire qu'il a censuré le texte selon sa propre vision morale et a complètement changé l'idée centrale du roman.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸⁵ Texte original : 《刻薄二字莫存心，凡事忠厚以待人。》(DCHS, p. 194.)

2.1.2.2. Suppression des poèmes et des allusions historiques

En plus de supprimer les chapitres et les personnages jugés inutiles, Soulié de Morant enlève également presque tous les poèmes, les proverbes et les allusions historiques de l'original dans ses adaptations, ce qui est d'autant plus évident dans *Lotus-d'or*. Il est à noter que les dialogues entre les personnages dans le *Jin Ping Mei* contiennent souvent de nombreux proverbes, expressions idiomatiques, jeux de mots, et allusions historiques. Pourtant, comme le précise Li Shiwei dans sa thèse, « dans l'adaptation de Soulié de Morant, quasiment tous les *shuyu* ont été supprimés¹⁸⁶ », et elle signale également, à travers l'analyse de plusieurs extraits, que « les rares exemples conservés ont été traduits plus ou moins dans leur sens littéral, avec parfois certains ajouts ou modifications¹⁸⁷ ». En effet, en plus de *shuyu*, les allusions historiques apparues dans le roman original sont entièrement supprimées.

Par exemple, en ce qui concerne les cinq conditions qui doivent être réunies pour que la fornication soit réussie, telles qu'elles sont présentées à Ximen Qing par Wang Po, à savoir « *Pan, Lü, Deng, Xiao, Xian* » (潘驴邓小闲), Soulié de Morant ne traduit que la signification sous-jacente, de manière imprécise, sans avoir ajouté les notes expliquant les personnages historiques auxquels cette tournure fait allusion. Nous comparons ci-dessous la traduction de ce passage effectuée par Soulié de Morant avec celle d'André Lévy¹⁸⁸ :

Texte original :

要五件事俱全，方纔行的。第一要潘安的貌；第二要驢大行貨；第三要鄧通般有錢；第四要青春少小，就要綿裡針一般軟款忍耐；第五要閑工夫。此五件喚做潘驢鄧小閒。都全了，此事便獲得著。(JPMC)

Adaptation de Soulié de Morant :

Pour être heureux en amour, la tradition populaire affirme qu'il faut cinq qualités : la première, c'est d'être beau ; la seconde, d'être puissant comme un âne ; la troisième, d'être vraiment riche ; la quatrième, d'être jeune ; et la cinquième ; d'être exercé au travail amoureux. (GSML, p. 29.)

¹⁸⁶ Li, Shiwei, *op. cit.*, p. 199. Il est à signaler que le terme *shuyu* (熟语) englobe à la fois les expressions idiomatiques et les proverbes.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Nous signalerons les références aux traductions directement après les citations détachées. Vous trouverez ci-dessous les références complètes sur les ouvrages cités, avec les abréviations entre parenthèses :

Lanling xiaoxiao sheng (蘭陵笑笑生), *Jin Ping Mei* (金瓶梅), la version *Chongzhen* (崇禎本), Wikisource [En ligne] : <https://zh.wikisource.org/wiki/%E9%87%91%E7%93%B6%E6%A2%85>. (JPMC) ; Soulié de Morant, George, *Lotus-d'or*, Paris, E. Fasquelle, 1912. (GSML) ; Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985. (ALFFO)

Traduction d'André Lévy :

La première est d'avoir la beauté de Pan An. La deuxième, c'est de l'avoir, à la livraison, gros comme celui de l'âne. La troisième condition est d'avoir autant de sous qu'un Deng Tong. Pour la quatrième, il faut, tout en étant jeune, posséder la patience d'une aiguille dans le brocart. La cinquième, c'est d'être disponible. Ce qui se résume par la formule : “ Pan âne donc libre ”. (ALFFO, t. I, p. 67-68.)

Il convient de noter que deux des cinq mots composant cette formule, Pan (潘) et Deng (邓), sont respectivement les noms de famille des personnages historiques Pan An (潘安, 247-300) et Deng Tong (邓通), à propos desquels André Lévy non seulement précise les noms complets, mais ajoute également des notes d'accompagnement pour que le lecteur français puisse mieux comprendre le sens de cette expression. La traduction de Lévy est beaucoup plus fidèle que celle de Soulié de Morant qui, d'une part, change les cinq éléments nécessaires à la fornication en des qualités permettant d'être heureux en amour, et d'autre part, supprime les noms de personnages historiques. D'ailleurs, les traductions par Soulié de Morant des mots « *xiao* » « *lǚ* » et « *xian* », à savoir « jeune », « être puissant comme un âne » et « exercé au travail amoureux », sont inexactes, le premier (petit) ne véhiculant qu'un sens littéral, le second qui fait allusion à un gros membre viril de l'âne étant embelli, et le dernier (désœuvré) étant surinterprété.

Nous pouvons trouver de nombreux exemples du contournement des allusions historiques de Soulié de Morant. Par exemple, après que Ximen Qing est parvenu à forniquer avec Pan Jinlian en suivant le plan de Wang Po, il a loué cette entremetteuse pour être « plus avisée que Sui He et plus ingénieuse que Lu Jia » (*zhi sai Sui He ji qiang Lu Jia* 智赛随何, 机强陆贾). Sui He (随何) et Lu Jia (陆贾, 240 av.J.-C.-170 av.J.-C.) sont tous deux de célèbres stratèges de Liu Bang (刘邦, 256 av. J.-C. ou 247 av. J.-C.- 195 av. J.-C.), fondateur de la dynastie des Han. Ils sont connus pour leur intelligence et leur éloquence. Dans la traduction d'André Lévy, celui-ci ne se contente pas de présenter le contexte de ces deux personnages dans les notes, mais signale également une autre expression idiomatique issue du *Livre des Jin* (*Jin shu* 晋书, 648) qui les associe ensemble en chinois : *Sui Lu wu wu* 随陆无武, signifiant littéralement que « Sui He et Lu Jia ne savent pas comment faire des combats ». Cette

expression implique qu'ils n'ont que la sagesse mais pas la vaillance militaire¹⁸⁹. Les notes d'André Lévy démontrent sa parfaite connaissance de ces deux personnages historiques. Contrairement à la rigueur de Lévy, Soulié de Morant traduit la phrase ci-dessus par « tu as été très habile¹⁹⁰ », évitant ainsi de présenter les allusions historiques.

La technique de traduction bâclée apparaît également dans l'exemple suivant. Dans le chapitre XXIII, lorsque Pan Jinlian apprend que Ximen Qing veut passer la nuit avec Song Huilian dans la grotte, elle se moque de lui en disant : « Quelle pute de serve ! Elle est la mère qui te nourrit ! Tu es Wang Xiang pratiquant la piété filiale en plein hiver, s'étendant sur le lit de pierre glacé¹⁹¹ ! » Rappelons que Wang Xiang (王祥) est l'un des héros des *Vingt-quatre histoires édifiantes de la piété filiale* (*Er shi si xiao* 二十四孝). Malgré le fait que sa belle-mère ne le traite pas bien, Wang Xiang s'allonge nu sur la glace en plein hiver, essayant de la faire fondre la glace avec sa propre chaleur corporelle pour satisfaire le besoin de sa marâtre de manger du poisson frais. Pan Jinlian utilise ici cette allusion pour faire la satire de la dévotion de Ximen Qing envers Song Huilian, qu'il souhaite rencontrer clandestinement dans une grotte malgré le froid glacial. Le caractère de Pan Jinlian est bien représenté dans ce badinage, mais Soulié de Morant enlève toute ironie et affaiblit l'aigreur de Pan Jinlian, en traduisant ainsi « Dormir sur un lit de pierres ... tu mourras de froid¹⁹² ». La suppression de l'allusion historique conduit à dépeindre Pan Jinlian comme une femme gentille et douce. Cette modification de la caractérisation de Pan Jinlian peut affecter la compréhension de sa personnalité pour les lecteurs.

Les poèmes dans *Lotus-d'or* contiennent souvent des allusions historiques, mais la plupart d'entre eux sont supprimés par Soulié de Morant. Les quelques-uns qui subsistent sont généralement paraphrasés, et les allusions qu'ils contiennent sont délibérément tués, comme d'habitude. Par exemple, dans le chapitre LXXXII du roman, Pan Jinlian vient chez Chen Jingji pour s'ébattre avec lui, mais ce dernier s'endort ivre et elle trouve par hasard dans sa manche une épingle de Meng Yulou, la troisième concubine de Ximen Qing, ce qui lui permet d'avoir des soupçons à l'égard de leur relation. Pour prouver qu'elle est venue, Pan Jinlian écrit un poème sur le

¹⁸⁹ Voir Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, op.cit., t. I, p. 1082.

¹⁹⁰ Soulié de Morant, George, *Lotus-d'or*, op. cit., p. 39.

¹⁹¹ Texte original : 《賊奴才淫婦,他是養你的娘?你是王祥,寒冬臘月行孝順,在那石頭牀上卧冰哩。》

¹⁹² Soulié de Morant, George, *Lotus-d'or*, op. cit., p. 140.

mur¹⁹³ :

Texte original :

獨步書齋睡未醒，空勞神女下巫雲。襄王自是無情緒，辜負朝朝暮暮情。(JPMC)

Traduction littérale :

Faisant les cent pas seule dans ton bureau, tandis que tu t'endors sans te réveiller, la déesse descend en vain des nuages des Chamans. Le roi de Xiang est lui-même sans affection, et ne parvient pas à être à la hauteur des émotions accumulées entre le matin et le soir.

Les personnages légendaires « Déesse » (shennü 神女), et « le roi de Xiang » (Xiang wang 襄王) proviennent du *Gaotang fu* (高唐賦) de Song Yu (宋玉, 298 av. J.-C.-222av. J.-C.), un poème écrit pendant la Période des Royaumes combattants, qui décrit une rencontre amoureuse en rêve entre le roi de Chu et la déesse du mont aux Chamans (Wushan 巫山). Après une nuit merveilleuse, la déesse déclara, lors de la séparation, qu'elle reviendrait sous forme de nuages à l'aube et de pluie au crépuscule. Le lendemain matin, le roi trouva que c'était exactement comme elle l'avait dit, et il lui construisit alors un temple appelé « zhao yun », nuage du matin. Dès lors, le terme « nuage et pluie » commence à devenir une métaphore de l'acte sexuel, et les termes « shennü », « wushan » et « Xiang wang » deviennent des symboles classiques de la littérature érotique chinoise. Pourtant, Soulié de Morant ne tient aucun compte de ces métaphores importantes et réécrit un poème obscur et affecté pour les contourner :

Adaptation de Soulié de Morant :

Mes pas solitaires m'ont conduite jusqu'à l'endroit où il dort ; rien n'a pu le réveiller. Tout sentiment a-t-il donc quitté celui qui est mon roi ? Faut-il que, semblable à un génie, je m'éloigne à jamais sur les nuages enchantés ? Mon aurore est éteinte et je suis chargée de tout le poids du crépuscule. (SML, p. 259.)

La déesse est remplacée ici par « génie », les nuages des Chamans sont littéralement traduits par les « nuages enchantés » et le roi de Xiang devient

¹⁹³ Nous signalerons les références aux traductions directement après les citations détachées. Vous trouverez ci-dessous les références complètes sur les ouvrages cités, avec les abréviations entre parenthèses : Ling Xiaoxiaosheng (蘭陵笑笑生), *Jin Ping Mei* (金瓶梅), la version *Wanli* (萬曆本), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/wiki/%E9%87%91%E7%93%B6%E6%A2%85%E8%A9%9E%E8%A9%B1%EF%BC%88%E8%90%AC%E6%9B%86%E6%9C%AC%EF%BC%89>. (JPMW) ; Soulié de Morant, George, *Lotus-d'or*, Paris, E. Fasquelle, 1912. (SML)

simplement « mon roi ». En outre, le ton de reproche et d'ironie de Pan Jinlian est transformé dans l'adaptation en un ton triste et mélancolique. Cette femme débauchée qui est en colère en raison d'une fornication échouée est dépeinte par Soulié de Morant comme une femme sentimentale qui sombre dans le chagrin d'être oubliée par son amant. On peut ainsi dire que Soulié de Morant a considérablement modifié ce poème en évitant d'expliquer ces allusions légendaires. Pourtant, ce qui est surprenant, c'est qu'il connaît en effet leurs significations. Dans l'avant-propos de son *Anthologie de l'amour chinois*, il explique de nombreuses métaphores érotiques chinoises, les plus couramment utilisées, y compris les nuages et la pluie, et il fait référence à cette rencontre fantastique :

Les joies physiques sont évoquées par « les nuages et la pluie » iunn-iu. De la détente et de la fertilité que les nuages et la pluie apportent à la terre après la saison sèche, l'on a formé une légende : Roaé, roi de Tchrou, se promenant, s'endormit sur une montagne. Il vit une fée qui le combla de bonheur. En le quittant, elle dit : « Je suis la fille du Mont-des-Enchanteresses Ou-chann. Le matin, je suis les vapeurs et les nuages du ciel, le soir, je tombe en pluie¹⁹⁴ ».

Au surplus, il connaît l'importance des allusions dans les textes littéraires, affirmant que les allusions historiques ou légendaires ajoutent incontestablement « des effets considérables à l'expression simple de la pensée¹⁹⁵ ». Malgré tout, il a quand même choisi de ne pas les traduire. Les raisons pour lesquelles il l'a fait méritent notre réflexion, et si on se permet de donner une supposition, c'est peut-être parce qu'il n'approuve pas l'ajout des notes, l'approche de traduction que les sinologues préfèrent pratiquer. Comme il le déclare sans ambages dans l'introduction de *Strange Stories from the Lodge of Leisure*¹⁹⁶ :

Certains sinologues français, conscients de cette difficulté [de la traduction des textes chinois], traduisent maintenant les textes littéralement, et essaient d'expliquer leur sens par de nombreuses notes qui ne laissent parfois qu'une ou deux lignes de texte dans une page. Cette méthode semble au premier abord plus scientifique expliquant tout de la manière la plus minutieuse, et elle est très utile pour la traduction des inscriptions ou de certains passages obscurs de livres historiques. Mais pour la vraie littérature, c'est la plus grande erreur possible, car elle laisse de côté, toutes les

¹⁹⁴ Soulié de Morant, George, *Anthologie de l'amour chinois : poèmes de lasciveté parfumée*, op. cit., p. XVI-XVII.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. XVI.

¹⁹⁶ Voir Li, Jinjia, *Le Liaozhai Zhiyi en français (1880-2004) : étude historique et critique des traductions*, Paris, éditions You Feng, 2009, p. 36. En 1913, George Soulié de Morant traduisait en anglais vingt-cinq récits du *Liaozhai zhiyi*. Le livre fut publié à Londres sous le titre *Strange Stories from the Lodge of Leisures*.

impressions et illusions que l'auteur a voulu exprimer. Par ailleurs, la nécessité d'aller, à chaque mot, en bas de page afin de trouver le sens dans une note, fatigue le lecteur et enlève tout le plaisir qu'il devait tirer de l'ouvrage¹⁹⁷.

C'est peut-être pour cela qu'il insiste à nous présenter les adaptations non annotées. De plus, Philippe Postel envisage une autre possibilité, à savoir que « Soulié entend créer un effet maximal d'étrangeté, visant à dépayser, voire dérouter le lecteur¹⁹⁸ ». Cette idée s'avère d'une manière plus évidente dans l'analyse ci-dessous. Quelle que soit la raison, les nombreuses suppressions dans sa traduction sont regrettables. Même si, comme il le dit, il n'a peut-être pas privé le lecteur du plaisir de la lecture, il a certainement privé le lecteur français de la possibilité de connaître les allusions historiques de la Chine et le roman dans sa forme originale.

2.1.2.3. Création d'une ambiance exotique

Comme nous l'avons déjà souligné, Soulié de Morant hérite de Judith Gautier le principe de la traduction mettant en valeur l'exotisme, qu'il pousse davantage jusqu'à son extrême dans ses œuvres. Dans le but de créer une ambiance exotique, il fait souvent appel à son imagination personnelle sur la Chine en ajoutant à ses adaptations des descriptions de détails, traduisant littéralement des expressions spécifiques ou des noms propres du langage chinois ancien, sans se préoccuper de savoir si le lecteur peut les comprendre. Philippe Postel résume ainsi son style de traduction :

En fait, la traduction de Soulié relève d'une esthétique du coup d'éclat : il faut que cela frappe l'imagination. C'est pourquoi il faut systématiquement privilégier l'effet d'étrangeté, que ce soit par une transcription des sons chinois, ou par la traduction littérale des images, fût-ce dans des expressions où la charge métaphorique a totalement disparu. Bien souvent, l'étrange ou le merveilleux recherché par Soulié correspond aux stéréotypes hérités de la culture populaire¹⁹⁹.

Nous analysons ci-dessous les méthodes qu'il utilise pour répondre à son goût exotique.

En premier lieu, Soulié de Morant aime ajouter les descriptions détaillées et

¹⁹⁷ Soulié de Morant, George, *Strange Stories from the Lodge of Leisures*, Londres, Constable, 1913. Cité dans Nguyen, Johan, *La Réception de l'acupuncture en France, une biographie revisitée de George Soulié de Morant (1878-1955)*, op. cit., p. 70-71.

¹⁹⁸ Postel, Philippe, « Les traductions françaises du *Haoqiu zhuan* », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 2, 2011. Mis en ligne le 05 décembre 2011, consulté le 14 avril 2021. URL: <http://journals.openedition.org/ideo/210>.

¹⁹⁹ *Ibid.*

vivantes de scènes de rue pour montrer une forte saveur locale. Voyons un exemple typique, dans lequel l'imagination débordante de Soulié s'exprime pleinement. En ce qui concerne la scène où Pan Jinlian se tient seule sous le rideau de la porte avant sa première rencontre avec Ximen Qing, il n'y a qu'une courte description dans le texte original :

Texte original :

一日，三月春光明媚時分，金蓮打扮光鮮，單等武大出門，就在門前簾下站立。(JPMC)

Traduction littérale

Un jour, en mars, alors que le printemps était radieux, Jinlian, bien maquillée, tenait sous le rideau devant la porte après la sortie de Wu Da.

Pourtant, Soulié développe cette petite phrase en un long passage, en jouant sur son imagination :

Adaptation de Soulié de Morant :

Un jour enfin de la troisième lune, quand Lotus-d'Or s'éveilla, la clarté radieuse du printemps lui versa dans le cœur une joie confuse. Elle s'attarda à sa toilette, mettant une robe de couleur fraîche afin de correspondre à la lumière du ciel. Son mari parti, elle resta debout sur le seuil de la maison, soulevant de sa main gracieuse le store de bambou, et regardant le mouvement de la rue. Les pieds ferrés d'un mulet chargé de légumes frappaient les dalles et le son résonnait joyeusement dans l'air calme : les passants s'interpellaient en riant et se félicitaient mutuellement de la douceur du temps. Par-dessus la ligne ininterrompue des toitures basses, la fumée bleue des feux du matin s'élevait, semblable à un imperceptible voile de gaze. Les montagnes aux mille couleurs brillaient dans la fraîcheur du jour. (SML, p. 24-25.)

Le traducteur se concentre sur Pan Jinlian, en ajoutant de nombreux détails sur ses mouvements, ses vêtements, et sa psychologie : la main gracieuse, une robe assortie à la couleur du ciel, une humeur joyeuse dans une journée de printemps. Tout cela nous donne l'image d'une femme élégante, et préfigure également l'atmosphère extraordinaire du jour où elle rencontrera Ximen Qing pour la première fois. Il ajoute aussi les descriptions de la rue et des passants du point de vue de Pan Jinlian, qui ne manquent pas d'images chinoises stéréotypées : un mulet chargé de légumes, les dalles, les toitures basses, la fumée bleue. Il est à noter que dans *Le Bonze Mèche-de-lampe*, Soulié de Morant ajoute aussi souvent de nombreuses amplifications pour décrire l'entourage et l'environnement du personnage féminin.

Par exemple, au début du roman original, lorsque l’auteur décrit la scène dans laquelle Madame Yang, laissée à la maison par son mari, rencontre par hasard une vieille femme, il la résume en seulement deux phrases brèves²⁰⁰ :

Texte original :

夫人汪氏勸不住，只得冷冷清清坐在家中。到了十五日，夫人獨自一個信步走到前庭，忽然見外面走進個婆子來，看他好像有四十多歲的，臉上紅色，頭髮好似紅棉線一般，向夫人道了個萬福。(DCHS, p. 43.)

Traduction littéraire :

Son épouse n’est pas arrivée à l’en dissuader, elle est donc restée seule dans la maison, solidairement. Au quinzième jour, elle sortit seule de l’antichambre, quand soudain une vieille femme entra, qui semblait avoir plus de quarante ans, avec un visage rouge, et les cheveux qui ressemblait au fil de coton rouge. Elle salua Madame Yang en disant « Dix mille bonheurs ! »

Comparons ci-dessous la traduction de Pierre Kaser avec l’adaptation de Soulié de Morant :

Traduction de Pierre Kaser :

Son épouse Wang n’avait pas réussi à l’en dissuader. Ainsi abandonnée, il ne lui restait plus qu’à prendre son mal en patience et à tuer le temps comme elle pouvait. Un jour qu’elle déambulait justement dans la salle de réception, elle vit entrer une drôle de bonne femme. Celle-ci devait avoir dans les quarante ans. Ses joues étaient écarlates ; quand à sa chevelure, elle donnait l’impression d’être le fruit de l’entremêlement de fils de coton d’un rouge criard. Elle salua Wang d’un rituel « Mille bonheurs ! » (PKM, p. 27.)

Adaptation de Soulié de Morant :

Pendant une de ces absences, Mme Yang, un soir, resta longtemps, les yeux fixes, regardant la mèche de la lampe, droite et rouge. Elle songeait, sans savoir pourquoi, à ses nuits si calmes, et ses regards allaient parfois vers l’alcôve vide. Accablée de mélancolie, elle ouvrit la porte et descendit l’escalier, traversa l’enclos où tombait la faible clarté d’un mince croissant de lune, et se tint debout sous l’encadrement de la porte d’entrée. Dans la rue, les lanternes des passants

²⁰⁰ Vous trouverez ci-dessous les références complètes sur les ouvrages cités, avec les abréviations entre parenthèses :

Gao, Zecheng (高則誠), *Dengcao heshang zhuan* (燈草和尚傳), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome XXII (貳拾貳冊), 1995. (DCHS)

Soulié de Morant, George, *Le Bonze Mèche-de-lampe*, dans *Les Contes galants de la Chine*, Paris, Fasquelle, 1921. (SMB)

Tatu, Aloïs [Pierre Kaser], *Le Moine Mèche-de-Lampe*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Le pavillon des corps curieux », 1998. (PKM)

dansaient, et les boutiques, plus loin, semblaient illuminées. Deux femmes vinrent à passer, vêtues du grand manteau bleu des religieuses bouddhiques, la tête rasée sous le grand bonnet noir. Elles étaient si gracieuses que Mme Yang garda les yeux fixés sur elles pendant qu'elles venaient sans hâte. Elles s'approchèrent, et sous la clarté rose de leurs grosses lanternes, perçurent les regards de Mme Yang. Elles s'arrêtèrent et toutes deux ensemble dirent d'une voix douce — Dix mille félicités à la Grande Nourrice ! (SMB, p. 130-131.)

Il est clair que la traduction de Pierre Kaser est bien proche du texte original, avec seulement quelques retouches mineures dans les phrases pour rendre la traduction plus accessible aux lecteurs français, alors que Soulié de Morant a ajouté nombre de descriptions selon sa propre compréhension. Par exemple, dans le texte original, l'auteur utilise uniquement le proverbe « *leng leng qing qing* » (冷冷清清), littéralement « froid et solitaire », pour décrire la solitude de Madame Yang. Pierre Kaser traduit le texte sur cette base : « il ne lui restait plus qu'à prendre son mal en patience et à tuer le temps comme elle pouvait », tandis que Soulié de Morant écrit une longue description des mouvements de Madame Yang pour mettre en lumière l'ennui qu'elle subit dans la solitude. Il ajoute également, comme toujours, des descriptions de l'environnement dans lesquelles l'effet d'exotisme est renforcé par les symboles traditionnels chinois tels que les lanternes. En outre, concernant le portrait de la jongleuse rubiconde, Pierre Kaser donne une traduction fidèle tandis que Soulié de Morant adapte l'intrigue en remplaçant la vieille jongleuse par deux religieuses bouddhiques gracieuses. La nouvelle identité que Soulié de Morant donne à son personnage suggère qu'il veut mettre en avant l'image d'un Empire du bouddhisme.

En deuxième lieu, Soulié de Morant ajoute fréquemment des précisions à propos des coutumes chinoises, ce qui pour lui est sans doute un moyen de faire ressortir l'exotisme du texte. Par exemple, dans le cinquième chapitre du *Jin Ping Mei*, lorsque Wang Po conseille à Ximen Qing d'empoisonner Wu Da avec de l'arsenic, il accepte immédiatement cette proposition en disant que le plan est très astucieux. Cependant, dans l'adaptation de Soulié, compte tenu du cycle des causes et des conséquences, Ximen Qing ne veut pas le faire au début, et c'est finalement Wang Po qui le convainc en consultant le destin. Voyons le texte original, une traduction littérale et le texte adapté concernant cette intrigue :

Texte original :

西門慶道：乾娘此計甚妙。自古道：欲救生快活，須下死功夫。罷罷罷！一不做，二不休。

王婆道：可知好哩！這是剪草除根，萌芽不發。大官人往家裡去快取此物來，我自教娘子下手。事了時，卻要重重謝我。西門慶道：這個自然，不消你說。(JPMC)

Traduction littérale :

Ximen Qing dit : « Ma mère, c'est un très bon plan. Comme le dit le vieil adage, "si tu veux vivre heureusement, tu dois travailler à mort". Tant pis ! Quand le vin est tiré, il faut le boire ! » La mère Wang dit : « Vous savez à quel point c'est bon ! Il s'agit d'extirper les mauvaises herbes pour les empêcher de repousser. Rentrez chez vous vite pour prendre cet objet, je vais enseigner à la jeune femme un moyen de s'en servir, mais quand c'est fini, vous devrez bien me récompenser ». Ximen Qing dit : « Bien sûr, cela ne vaut pas la peine de le préciser ».

Adaptation de Soulié de Morant :

— Ce moyen est admirable, dit Simen Le-Glorieux. Mais, depuis, l'antiquité on dit aussi que les vivants sont responsables des morts qu'ils ont causées. Je ne ferai pas cela et je ne veux pas que cela se fasse.

— Nous allons bien savoir si le moyen est bon, reprit la vieille, il n'y a qu'à consulter les sorts. Allez vite chercher l'arsenic. Nous allons regarder ce que conseilleront les feuilles de l'achillée jetées sur la table. Pendant qu'elles consultaient le destin, Le-Glorieux se hâta d'aller prendre en secret dans sa pharmacie un petit paquet d'arsenic qu'il rapporta : la réponse des sorts avait été nettement favorable. (SML, p. 51.)

La méthode de divination ajoutée par Soulié de Morant est appelée en chinois « *shi cao zhan bu* » (蓍草占卜), signifiant la divination par l'achillée. Il s'agit d'un moyen très ancien de consulter le destin, dérivé du *Livre des mutations* (*yijing* 易经), utilisé comme un traité de divination. Soulié était visiblement intéressé par la divination chinoise et a voulu l'intégrer dans son adaptation, mais il ne l'évoque que succinctement sans en expliquer le processus exact. Par ailleurs, Soulié de Morant a une grande curiosité pour le supplice chinois, de sorte qu'il reconstitue souvent la scène avec des descriptions détaillées. Voyons par exemple comment il a adapté le texte ci-dessous :

Texte original :

當下又拶了武松一拶，敲了五十杖子，教取面長枷帶了，收在監內。一干人寄監在門房裡。(JPMC)

Traduction littérale :

Il ordonna d'appliquer à Wu Song le supplice du serre-doigts, et de lui donner cinquante coups de bâton. On lui mit la cangue longue et on le mit en prison. Les autres furent aussi enfermés.

Adaptation de Soulié de Morant :

Les satellites le saisirent, le couchèrent à plat ventre la face contre terre, puis on abaissa son pantalon et le bourreau le frappa sur les cuisses avec une fine latte de bambou. Dès les premiers coups, le sang suinta au travers de la chair tuméfiée et bleue ; au cinquantième coup, il y avait une plaie profonde sur chaque cuisse. On releva le malheureux, on lui plaça sur les épaules la lourde cangue de bois dont on ferma le cadenas et on l'entraîna. (SML, p. 94.)

Il s'agit d'une scène dans le dixième chapitre du *Jin Ping Mei*, où Wu Song subit la torture dans le tribunal de la sous-préfecture. On peut voir à quel point l'adaptation de Soulié de Morant s'écarte du texte. Il est cependant étrange qu'il n'ait pas représenté le supplice du serre-doigts du texte original. Cela nous permet de nous demander s'il comprend le sens du mot « *zan* » (拶²⁰¹), sinon pourquoi renoncerait-il à un si bon élément exotique ? Il semble que ses traductions sont sélectives : pour les coutumes chinoises qu'il connaît, il en fait étalage, mais pour celles qu'il ne connaît pas bien, il choisit de les éviter.

En dernier lieu, afin de rendre le texte plus poétique et exotique, Soulié de Morant traduit souvent les noms propres et les expressions spécifiques chinoises littéralement, sans se demander s'ils sont corrects ou compréhensifs. Par exemple, il traduit l'expression utilisée pour demander l'âge, « *qing chun ji he* » (青春几何), par « combien avez-vous vu de printemps verdoyants » ; le proverbe désignant les jeunes hommes riches et donjuanesques, « *fu lang zi di* » (浮浪子弟), par « Nageurs-sur-les-vagues » ; la petite phrase faisant référence à la joie de vols ou de conduite véreuse, « *tou ji dao gou zhi huan* » (偷鸡盗狗之欢²⁰²), par « la joie rapide du coq ou la satisfaction volée du chien ». Ses mauvaises traductions littérales, qui sont assez absurdes, risquent de dérouter les lecteurs français. On peut dire que Soulié de Morant crée une étrangeté insignifiante avec une traduction littérale inauthentique, qui, comme le dit Antoine Berman, « n'a aucun rapport avec la véritable étrangeté du texte », mais « la rabaisse à ce qui est exotique, incompréhensible²⁰³ ».

Même si certaines de ses traductions littérales sont correctes, le manque de notes

²⁰¹ *Zan* (拶) signifie « presser ou serrer », *zan xing* (拶刑) désigne ainsi un supplice consistant à serrer les doigts : l'exécuteur met un ensemble de bâtons en bois, reliés par des ficelles, entre les doigts du criminel, et tire la ficelle pour serrer les doigts.

²⁰² Le proverbe « *tou ji dao gou* » (偷鸡盗狗) signifie littéralement « voler des poulets et des chiens », qui fait référence à l'acte de voler ainsi qu'à des conduites immorales. Il est utilisé ici pour décrire l'amour adultère entre Pan Jinlian et Ximen Qing.

²⁰³ Berman, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1984, p. 246.

rend quand même le texte incompréhensible. Par exemple, Wu Song refuse la tentation de Pan Jinlian, en lui disant : « Moi, le deuxième enfant de la famille Wu, je suis un homme avec la tête vers le ciel et les pieds sur terre, avec des dents et des cheveux²⁰⁴ ». Nous pouvons trouver ici deux expressions idiomatiques « *ding tian li di* » (頂天立地), « avoir la tête vers le ciel et les pieds sur terre », et « *qin chi dai fa* » (嚙齒戴髮), « avoir des dents et des cheveux », qui sont toutes utilisées pour décrire un homme viril, intrépide et honnête. Soulié de Morant se contente de les traduire mot à mot²⁰⁵, sans ajouter une note pour expliquer leur signification implicite, ce qui devrait causer les problèmes de compréhension. Philippe Postel a critiqué la traduction littérale excessive de Soulié de Morant comme étant infidèle à l'original :

Il pousse la littéralité jusqu'à l'obscurité, voire l'absurdité, réalisant ce paradoxe d'une traduction à ce point littérale qu'elle en devient infidèle à l'original. Traduire les mots aux dépens du sens, comme il le fait à maintes reprises dans sa traduction du roman chinois, c'est en réalité trahir plus que traduire à proprement parler²⁰⁶.

En outre, pour certains noms propres, il aime adopter la méthode de transcription. Par exemple, au début de son adaptation du *Bonze mèche-de-lampe*, les deux nonnes se présentent à Madame Yang en disant : « Nous sommes deux humbles *ni-kou* ». Le pinyin du mot nonne en chinois, « *ni gu* » (尼姑), est transcrit ici pour créer un effet exotique. Quant aux noms des personnages du roman, soit il les traduit directement, soit il invente de nouveaux noms de son cru. Plus précisément, pour les noms qui sont déjà poétiques en eux-mêmes ou qui contiennent les images traditionnelles chinoises, il les traduit littéralement, comme Lotus d'Or (Pan Jinlian), Prune-de-Printemps (Chunmei), Pavillon-de-Jade (Meng Yulou), Chrysanthème-d'Automne (Qiu Ju) dans le *Lotus d'Or*, et Jade-attiédi (Nuan Yu) dans le *Bonze mèche-de-lampe*, mais pour les noms qui sont simples, banals et peu attirants pour lui, il les enlève et invente lui-même de nouveaux noms pour les personnages. Par exemple, dans le *Jin Ping Mei*, l'une des amantes de Ximen Qing, Wang Liu'er (王六儿), littéralement Wang sixième, est rebaptisée par lui « Petite reine » ; de même, la fille de Madame Yang dans le *Bonze mèche-de-lampe*, Zhanggu (长姑), littéralement « fille aînée », se voit attribuer

²⁰⁴ Traduction littérale. Texte original : 《武二是個頂天立地嚙齒戴髮的男子漢。》(JPMC)

²⁰⁵ Traduction de Soulié de Morant : « Moi, Cœur-de-chêne, je suis un homme avec des cheveux et des dents ; j'ai la tête vers le ciel et je suis debout sur la Terre ». (SML, p. 14)

²⁰⁶ Postel, Philippe, « Les traductions françaises du *Haoqiu zhuan* », *op. cit.*, consulté le 14 avril 2021.

par Soulié de Morant un nom féminin plus poétique « Luth-d'Amour ». Ces noms inventés font preuve de son esthétique poétique et de son désir de perpétuer le stéréotype des noms chinois. Soulié de Morant s'entiché lui-même de belles images dans la littérature chinoise, et regrette souvent de ne pas pouvoir reproduire en français la beauté suggérée dans le texte chinois. Dans l'introduction de son *Florilège des Poèmes Song*, il révèle les difficultés de traductions en faisant entrevoir l'indigence des langues européennes :

Notre écriture phonétique nous fait perdre tout l'effet pictural de l'idéogramme chinois, où l'œil exercé reconnaît le dessin stylisé de l'objet et toute la composition du tableau ; car l'on place en haut des poèmes, au début des vers, les signes de ce qui est élevé, ciel, astres, oiseaux ; et en bas, à la fin des vers, tout ce qui est lourd, eau, maisons, chevaux, etc. Nous perdons enfin tous les effets de rythme, de rime et de chant. De l'original chinois, il ne reste que l'idée poétique. Depuis que j'ai publié mes premières traductions de poèmes Célestes, il y a déjà vingt ans, je n'ai cessé de déplorer l'insuffisance des langues européennes pour une tâche aussi délicate. Je ne puis donc que prier les lecteurs de reconstituer par l'imagination tout le charme du rythme, de la rime, du chant et de la représentation picturale, donc nous sommes obligés de dépouiller ces chefs d'œuvre²⁰⁷.

C'est peut-être pour recréer tout le charme qu'il découvre dans le roman chinois, que Soulié de Morant a développé un style de traduction aussi poétique et infidèle, en donnant libre cours à son imagination.

2.1.2.4. Scènes érotiques

La traduction du texte érotique est toujours une tâche délicate et difficile, surtout à l'époque de Soulié de Morant, où les écrits obscènes étaient souvent considérés comme immoraux et risquait la censure ou même la sanction judiciaire²⁰⁸. Cependant, le *Jin Ping Mei* et le *Bonze mèche-de-lampe* contiennent tous deux un grand nombre de scènes sexuelles, et le dernier en particulier est rempli de descriptions explicites. Nous examinons ici comment Soulié de Morant a traité ces difficultés.

D'une part, dans les deux adaptations de Soulié de Morant, il ajoute nombre de descriptions détaillées sur la beauté et la tenue des personnages féminins afin d'assouvir ses propres fantasmes érotiques ainsi que ceux de ses lecteurs. Dans

²⁰⁷ Soulié de Morant, George, *Florilège des poèmes Song*, Paris, Librairie Plon, « Collection d'auteurs étrangers », 1923, P. III-IV.

²⁰⁸ Voir Li, Shiwei, *op. cit.*, p. 213.

Lotus-d'or par exemple, il décrit en détail l'apparence de Pan Jinlian dans la scène où elle rencontre Wu Song pour la première fois, alors que cette longue description n'existe pas dans le texte original :

Lotus-d'Or accourut, s'arrêtant sur le seuil. Grande et mince, elle était vêtue d'une longue tunique de soie mauve retenue à la taille par une ceinture rose aux bouts flottants ; sa jupe rose laissait passer la pointe d'un petit pied bandé, chaussé d'un soulier minuscule de soie brodée. Son visage avait la couleur des fleurs ; ses sourcils étaient arqués comme le croissant de la lune et l'ombre de ses cils couvrait ses joues. Un feu mystérieux brillait dans ses yeux d'un noir profond. Ses cheveux ondulés étaient coiffés en un haut chignon orné de fleurs odorantes. (SML, p. 4-5.)

Il convient de noter qu'à l'exception de la phrase « son visage avait la couleur des fleurs ; ses sourcils étaient arqués comme le croissant de la lune²⁰⁹ » et les petits pieds bandés de Pan Jinlian, qui sont mentionnés dans les premières pages du roman original, le reste est le fruit de l'imagination de Soulié de Morant. Même dans la dernière scène de son adaptation où Pan Jinlian est tuée par Wu Song, il n'oublie pas d'en profiter pour imaginer ses seins admirables et son corps blanc exposé dans son vêtement entrouvert²¹⁰. Soulié de Morant semble jouer le rôle d'un voyeur, scrutant attentivement le beau corps de la femme dans le texte, et il ne manque pas une seule occasion de le présenter au lecteur. De telles descriptions « voyeuristes » se retrouvent également dans le *Bonze mèche-de-lampe*. Dans le premier chapitre, Madame Yang demande à la jongleuse de faire un tour de magie, et cette dernière déclare imprimer deux marques rouges sur sa chair. Dans le texte original, il est seulement indiqué que « Madame Yang défit son vêtement et vit que les seins sont estampillés de deux fleurs de prunier²¹¹ », alors que Soulié de Morant poursuit ses illusions en concrétisant que « la robe entrouverte révéla, sur la peau blanche et soyeuse, dans l'ombre de la Vallée-des-lys, deux larges sceaux teintés de rouge²¹² ». Il compare les seins de Madame Yang à la Vallée-des-lys, alors que cette analogie n'existe pas en effet dans le langage érotique chinois. En outre, en décrivant la scène du septième chapitre dans laquelle Monsieur Yang voit, dans la chambre de sa fille, la jeune

²⁰⁹ Dans le premier chapitre du *Jin Ping Mei*, nous pouvons trouver la description de l'apparence de Pan Jinlian : 《臉襯桃花，眉彎新月》(JPMC). Traduction littérale : « Son visage ressemblait à une fleur de pêcher, et ses sourcils arqués étaient comme le croissant de la lune ». Soulié de Morant devrait référer à cette phrase.

²¹⁰ Traduction de Soulié de Morant : « D'un bond, il fut près de la jeune femme, la saisit par ses cheveux ondulés, et brandissant son sabre, la traîna devant la tablette. Les vêtements de Lotus-d'Or s'entrouvrirent, laissant voir ses seins admirables et son corps blanc ». (SML, p. 291.)

²¹¹ Texte original : 《打開一看，兩個奶旁也都印了兩個梅花兒。》(DCHS, p. 44)

²¹² Soulié de Morant, George, *Le Bonze Mèche-de-lampe*, op. cit, p. 133.

femme qui a séduit son gendre, Soulié de Morant ne ménage aucun effort de faire exposer le beau corps féminin, en ajoutant minutieusement les détails. Voyons ci-dessous les différences entre le texte original et sa version adaptée :

Texte original :

只見雪白一個身兒，赤條條的，那一雙小腳往外側着，露出肥肥白白一張小陰戶。(DCHS, p. 121.)

Traduction littérale :

[II] vit un corps blanc comme neige et nu. Ses petits pieds étaient tendus vers l'extérieur, faisant entrevoir une petite vulve blanche et replète.

Adaptation de Soulié de Morant :

À travers le brouillard de son rouge désir, il aperçut les détails d'un jeune corps sans voile. Les bras graciles étaient repliés sur la tête, cachant la figure, mais dévoilant la soie immaculée d'une beauté sans aucun duvet. Les coupes impeccables de la poitrine étaient pareilles aux sommets arrondis d'une colline chargée de neige, où paraîtrait la pointe d'un rocher rose. Les longs fuseaux des jambes fines formaient une avenue grisante au Palais de la Joie. (SMB, p. 153.)

Le texte mentionne seulement que la femme est nue, ayant la peau blanche, mais Soulié de Morant imagine, d'après cette courte phrase, ses bras graciles, ses beaux seins et ses longues jambes. En analysant les exemples ci-dessus, nous pouvons voir que Soulié de Morant aime porter son regard sur les seins féminins, qui font couler beaucoup d'encre dans ses adaptations. Il les compare ici aux sommets arrondis d'une colline chargée de neige, la tétine à la pointe d'un rocher rose ; de plus, il compare la vulve à un « Palais de la joie ». On peut dire que ses descriptions poétisent le texte simple et vulgaire.

En résumé, les descriptions détaillées de la chair des femmes, ajoutées par Soulié de Morant, créent une atmosphère érotique et suscitent l'imagination. La raison de ces ajouts peut être sa préférence personnelle, ou peut-être une compensation pour le fait que les scènes de sexe ne peuvent pas être traduites directement.

D'autre part, Soulié de Morant a principalement adopté la méthode de la simplification et de la réécriture pour résumer ou recréer de nombreuses scènes sexuelles explicites contenues dans le *Jin Ping Mei*²¹³ et le *Bonze mèche-de-lampe*,

²¹³ Voir Postel, Philippe, « Les traductions des romans de mœurs chinois classiques en français », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 3, 2013. Mis en ligne le 28 décembre 2013. Consulté le 2 mars 2023. URL: <http://journals.openedition.org/ideo/241>.

mais il a dû supprimer toutes celles qui étaient trop directes, contenant les positions sexuelles, les jeux érotiques, les pratiques sadomasochistes et l'usage de jouets sexuels. Dans ce qui suit, nous examinons respectivement son traitement des passages érotiques dans ces deux adaptations.

Voyons d'abord *Lotus-d'or*. Dans l'avis au lecteur, Soulié de Morant avoue qu'il a retranché, parfois avec regret, « les passages licencieux qui ont tant ajouté à la réputation du *Kin P'ing Mei* », et considère qu'ils formeraient, à eux seuls, « un traité secret fort instructif pour l'étude des mœurs amoureuses ; leur saveur est analogue à celle des *Mille et une nuits*, mais l'inspiration et les termes descriptifs ont une originalité nettement extrême-orientale²¹⁴ ». La comparaison de la saveur de l'érotisme chinois avec *Les Mille et Une Nuits* montre la place importante qu'occupe l'érotisme arabo-musulman dans son esprit.

Comme il le dit, *Jin Ping Mei* peut être lu comme un manuel instructif pour l'étude de mœurs sexuelles de la dynastie Ming, contenant non seulement divers jouets sexuels et aphrodisiaques, des descriptions détaillées de différentes positions, mais aussi des scènes sadomasochistes et des scènes de rapports homosexuels. Pourtant, presque tous ces « assaisonnements » épicés ont été enlevés par Soulié de Morant, et les longs passages osés ont été subtilement transformés en petites phrases voilées et concises pour suggérer les plaisirs charnels dont jouissent les personnages après s'être déshabillés. Par exemple, il a simplifié la description de la scène de sexe entre Ximen Qing et Li Ping'er dans le chapitre XXVII, en résumant : « Faisant asseoir Harmonieuse sur un banc de pierre, il détacha sa jupe et tous deux s'envolèrent sur les ailes du plaisir²¹⁵ ». De même, le passage consacré à la description d'une scène obscène entre Ximen Qing et Song Huilian a été réduit : « la jeune femme portait seulement une robe légère, elle l'ouvrit et tous deux furent comme des oiseaux affolés par le printemps²¹⁶ ». L'approche consistant à utiliser

²¹⁴ Soulié de Morant, George, *Lotus-d'or*, op. cit., p. VIII.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 166-167. Texte original : 《把李瓶兒按在一張涼椅上，揭起湘裙，紅褪初褪，倒掬著隔山取火幹了半晌，精選不泄。兩人曲盡於飛之樂。》(JPMC). Traduction d'André Lévy : « Il installe Fiole sur l'une des chaises longues d'été, la retourne, écarte en la soulevant son ample jupe, baisse sa culotte rouge sur ses mollets et s'emploie à “ chercher le feu de l'autre côté de la montagne ”. Il s'activait depuis un bon moment sans avoir encore éjaculé : ils allaient atteindre tous deux l'extase de l'accomplissement tortueux ». (ALFFO, t. I, p. 547.)

²¹⁶ *Ibid.*, p. 157. Texte original : 《原來婦人夏月常不穿褲兒，只單吊著兩條裙子，遇見西門慶在那裡，便掀開裙子就幹。口裡常噙著香茶餅兒。於是二人解佩露甄妃之玉，齊眉點漢署之香，雙鳧飛肩，雲雨一席。》(JPMC). Traduction d'André Lévy : comme c'était l'été la jeune femme ne portait pas de culottes, à son habitude, mais simplement deux jupes ouvertes, ce qui attira l'attention de Ximen Qing : il lui suffisait de les écarter pour entrer en action. Il mâchonnait sans cesse des galettes de thé parfumé. Sur ce, ils dénouèrent leurs ceintures. Elle découvrit le jade d'une beauté impériale, d'un parfum subtil. Comme un couple de canards volants, épaula contre épaula, ils se livrèrent au jeu des nuages la de la pluie sur le même siège. (ALFFO, t. I, p. 523-534.)

quelques phrases pour résumer les épisodes occupant dans l'original des paragraphes, voire des chapitres, est fréquemment pratiquée dans ses adaptations. Par exemple, dans les chapitres L et LI du roman original, l'auteur décrit en détail comment, après avoir pris les pilules données par le moine, Ximen Qing, dont la puissance sexuelle a été considérablement augmentée, jouit respectivement des plaisirs voluptueux avec Wang Liu'er, Li Ping'er et Pan Jinlian. Concernant ces longs passages détaillés, Soulié les contracte en quelques petites phrases :

Il entraîna en effet Lotus-d'Or vers son pavillon : elle constata, avec une admiration un peu épouvantée, une transformation qui la fit gémir, d'abord de souffrance, puis ensuite de plaisir. Les autres femmes firent la même expérience, et avec une fréquence qui redoubla le respect qu'elles avaient déjà pour leur maître. (SML, p. 186.)

Le pénis agrandi devient « une transformation qui fait gémir Pan Jinlian », et le plaisir sexuel redoublé des femmes est résumé par une expression : « leur respect redoublé pour leur maître ». Il est clair que Soulié de Morant passe sous silence les descriptions licencieuses et laisse le lecteur combler les lacunes par sa propre imagination.

Afin d'éviter que le texte supprimé n'affecte la cohérence de l'œuvre, Soulié de Morant aime également réécrire lui-même des scènes érotiques. Prenons par exemple la scène sexuelle du chapitre XXI où Ximen Qing et son épouse Wu Yue-niang rejoignent leurs corps après s'être réconciliés. Nous comparons son adaptation avec la traduction d'André Lévy, ainsi qu'avec une traduction littérale, afin d'analyser comment ils traitent les scènes sexuelles.

Texte original :

西門慶不由分說，把月娘兩隻白生生腿扛在肩膀上，那話插入牝中，一任其鶯恣蝶探，殢雨尤雲，未肯即休。正是得多少：海棠枝上鶯梭急，翡翠梁間燕語頻。不覺到靈犀一點，美愛無加，麝蘭半吐，脂香滿唇。西門慶情極，低聲求月娘叫達達；月娘亦低聲睥睨晚枕，態有餘妍，口呼親親不絕。是夜，兩人雨意雲情，並頭交頸而睡。(JPMC)

Traduction littérale :

N'admettant aucune réplique, il prit les deux jambes blanches de Yue-niang sur ses épaules et enfonça son pénis dans la vallée, laissant la fauvette se défouler et le papillon l'explorer, s'adonnant à la volupté de la pluie et des nuages, refusant de s'arrêter ainsi. Ce fut exactement : *Combien de fauvettes font la navette à la hâte entre les branches des bégonias, et combien*

d'hirondelles chuchotent parmi les poutres émeraudes. Sans s'en apercevoir, ils atteignit un moment de la résonance émotionnelle, où le plaisir était à son comble. L'odeur de musc et d'orchidée s'échappa, et les lèvres étaient pleines du parfum du fard. À l'extrême de la passion, Ximen Qing supplia Yue-Niang à voix basse de l'appeler « dada » ; Yue-Niang lorgna les rideaux et l'oreiller avec des minauderies et susurra aussi sans cesse « mon chéri ». Cette nuit-là, les deux se plongèrent dans la passion de la pluie et des nuages et se couchèrent enlacé, tête contre tête.

Traduction d'André Lévy :

Sans autres discours, Ximen s'empare des deux jambes délicieusement blanches de Dame-Lune, les place sur ses épaules et enfonce son pénis dans la vallée. Se laissant entièrement aller à la véhémence du lorient et au butinage du papillon, il retenait la pluie pour de plus merveilleux nuages, ne voulant s'arrêter trop tôt. Ce fut vraiment : *Entre les branches du pommier à fleurs passe le lorient rapide comme la navette. Entre les solives de jadéite l'hirondelle répète ses pépiements.* Insensiblement arriva l'indicible moment où la corne sublime répand ses gouttes, où s'échappe l'odeur de musc et d'orchidée, où les lèvres se gonflent d'onguent parfumé. À l'extrême de la passion, Ximen Qing appelait Dame-Lune en susurrant : « Ma dada chérie ! » Elle aussi, le regard voilé, renversée sur l'oreiller, de ses lèvres charmantes poussait sans cesse des soupirs : « Mon doux ami, mon doux ami ! » Ils reposaient enlacés sous le baldaquin, tête contre tête, dans le désir de la pluie et la passion des nuages. (ALFFO, t. I, p. 425.)

Adaptation de Soulié de Morant :

Pendant qu'il lui parlait, ses mains entr'ouvraient les vêtements jusqu'aux jambes blanches et douces ; il se sentit amoureux comme un lorient ou comme un papillon. Une fois sur le lit, ils s'égarèrent tous deux dans un brouillard de volupté. Ils continuèrent ainsi jusqu'au moment où l'on doit perdre son âme ; jamais ils n'avaient connu d'aussi belles amours. Le parfum de leur chair les grisait, plus suave que l'odeur des orchidées ; ils murmuraient à voix basse des paroles indistinctes ; elle regardait finement les rideaux ou battait des yeux, la tête tournée vers l'oreiller ... Quant à lui, le souffle coupé et le cœur battant, il sentait une chaleur mystérieuse lui brûler les veines jusqu'au moment où il pensa perdre l'âme et retomba sans forces, encore secoué de frissons voluptueux. (SML, p. 131-132.)

Nous pouvons relever quelques petites erreurs dans la traduction d'André Lévy. Par exemple, sa traduction de « *lingxi yidian* » (靈犀一點), « l'indicible moment où la corne sublime répand ses gouttes », renvoie plutôt à l'éjaculation, mais ne transmet pas le sens exact de l'expression, qui fait allusion à la communion d'esprit et à la résonance émotionnelle. Pourtant, sa traduction est rigoureuse et fidèle au texte, qui représente les images érotiques chinoises, tout en conservant la beauté poétique du langage. L'adaptation de Soulié, au contraire, s'apparente davantage à une paraphrase. Il supprime les poèmes du texte et évite délibérément de mentionner de dire les

organes génitaux et le mouvement sexuel, mais ce qui est intéressant, c'est qu'il ajoute une description de l'orgasme de Ximen Qing, d'après la phrase « à l'extrême de la passion ». En outre, il convient de noter que Soulié de Morant traduit à tort les expressions contenant des images érotiques, telles que « la fauvette se défoule et le papillon l'explore » (*yingzi dietian* 鶯恣蝶探), impliquant l'acte sexuel, dans laquelle la fauvette et le papillon font allusion aux membres virils. Il traduit cette expression par « il se sentit amoureux comme un loriot ou comme un papillon », ce qui est visiblement incorrect.

En matière de termes sexuels, nous pouvons encore citer d'autres exemples de traductions erronées dans *Lotus-d'or*. Par exemple, le proverbe « comme l'eau comme le poisson » (似水如魚), qui décrit une relation entre amants aussi intime et inséparable que l'eau et le poisson, est traduit par « sauter pour imiter un poisson dans l'eau²¹⁷ » ; et aussi « deux canards volant sur les épaules » (雙鳧飛肩), qui renvoie à deux petits pieds placés sur les épaules, est traduit par « tous deux s'envolèrent bientôt dans le plaisir comme deux canards sauvages dans le grand ciel²¹⁸ ». Soulié de Morant semble avoir deviné le sens de ces expressions en vertu de quelques mots évocateurs.

Il convient également de signaler que, que ce soit par simplification ou par réécriture, toutes les scènes érotiques qu'il choisit de restituer montrent une vie sexuelle normale et agréable ; pourtant, le *Jin Ping Mei* contient certaines scènes d'abus sexuel, et celles-ci sont soigneusement supprimées par lui. Par exemple, dans le chapitre XXVII, l'épisode sur le jeu de jouer au pot de chair à flechettes, en chinois « *tou hu* » (投壺), est sans doute la scène sadomasochiste la plus sulfureuse du roman. Dans cette scène, les pieds de Pan Jinlian sont attachés de chaque côté de la treille par Ximen Qing, qui vise son vagin et lance une prune jaune dans le but d'atteindre le « cœur de sa fleur », voire il y met une prune. Ensuite, pour intensifier le plaisir, il utilise une série d'instruments sexuels, y compris un anneau au soufre qui se brise à l'intérieur de Pan Jinlian lors de mouvements intenses, ce qui lui cause une grande souffrance. Cependant, dans l'adaptation du Soulié de Morant, cette description est modifiée ainsi : « Il la prit dans ses bras et l'emporta jusqu'à son pavillon²¹⁹ ».

De plus, on ne trouve plus aucune trace, dans son adaptation, du jeu de brûler

²¹⁷ Soulié de Morant, George, *Lotus-d'or*, op. cit., p. 66.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 252.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 169.

l'encens sur le corps de la femme²²⁰ ; de même, les scènes de sexe homosexuel entre Ximen Qing et son petit servent ont été supprimées. On peut soutenir que la sexualité est poétisée et embellie dans son adaptation, qui évite toute représentation controversée ou inconfortable de violence, de perversité ou de vulgarité. Cependant, malheureusement, les mœurs sexuelles chinoises variées et piquantes sont également submergées dans sa « belle rhétorique ».

Analysons maintenant le *Bonze mèche-de-lampe*. Le roman original contient environ trente scènes de sexe, qui sont réduites à treize dans l'adaptation de Soulié de Morant. Pour les scènes survivantes, il les élague considérablement en supprimant les détails obscènes et les réécrit avec les mots implicites et euphémiques, plutôt que de les restituer fidèlement. Prenons l'exemple du dialogue suivant entre Monsieur Yang et son épouse :

Texte original :

楊官兒道：真怪，為何你的陰門寬綽了許多？

夫人道：胡說！常言道：毬不弄要臭，卵不弄要癢。想是你弄得煩了，故覺得我的寬綽。

(DCHS, p. 70.)

Traduction littérale :

Monsieur Yang dit : « Quelle chose étrange, pourquoi ta porte féminine s'est tellement élargie ? »

Son épouse dit : « Les bêtises ! Comme le dit le proverbe, “ La chatte abandonnée pue, la couille inutilisée démange ”. C'est parce que tu es fatigué, vous pensez que le mien devient large ».

Adaptation de Soulié de Morant :

— Oh ! Oh ! Je m'y perds ... Un bourdon aurait-il distendu les pétales délicats de la fleur où mon abeille butinait ?

— Votre abeille, endormie pendant le voyage, n'est-elle pas devenue simple mouche ? répondit aussitôt la coupable. (SMB, p. 137-138.)

Soulié utilise quelques métaphores intéressantes dans son adaptation, en comparant le vagin à une fleur, le pénis ordinaire à une abeille, le pénis majestueux à

²²⁰ Ce jeu d'abus sexuel populaire sous les dynasties Ming et Qing était appelé « *shao qing ba* » (燒情疤), littéralement « les cicatrices de l'amour de brûlure », c'est-à-dire que, pendant les rapports sexuels, l'homme utilise de l'encens pour brûler le corps de la femme, en particulier les parties intimes afin de lui laisser de petites cicatrices. Ce jeu est mis en scène dans les 8^e, 61^e et 78^e chapitre du *Jin Pingmei*, ce qui est relaté par Robert Van Gulik dans *La Vie sexuelle dans la Chine ancienne* comme suit : « On y voit un homme, soucieux d'exercer son plaisir sexuel, placer sur le corps de la femme, avant de la posséder, trois petits morceaux d'encens : un entre les seins, un sur l'estomac, et un sur le mont de Vénus ; il les allume alors ». Voir Van Gulik, Robert, *La Vie sexuelle dans la Chine ancienne*, op.cit., p. 208.

un bourdon, et le pénis ratatiné à une mouche, afin de transmettre le sens implicite des dialogues. Dans les anciens romans érotiques chinois, les fleurs et les abeilles étaient souvent utilisées comme métaphores pour les organes sexuels. On peut dire que la réécriture de Soulié est ici non seulement vivante, mais qu'elle s'inscrit bien dans le langage érotique chinois. L'exemple de la réécriture suivante n'a cependant aucun lien avec les métaphores chinoises. Lorsque Monsieur Yang a remarqué que le vagin de sa femme était humide comme si elle venait de faire l'amour, il lui dit : « On dirait que tu viens de foutre²²¹ ». Cette phrase est réécrite par Soulié en « Oh ! Oh ! Un arroseur vient de passer par ici²²² ! ». Il convient de noter que, dans le *Bonze Mèche-de-lampe*, Soulié de Morant remplace souvent les mots crus et obscènes du texte original par des expressions euphémiques comme celle-ci. Par exemple, « l'eau lascive coulant s'est répandue jusqu'au plancher²²³ » est réécrit en « Le flot de mon plaisir déborde, disait la maîtresse. Il coule comme un fleuve...il va traverser le plancher !²²⁴ ». Il est clair qu'il utilise des termes abstraits tels que « plaisir » pour remplacer les sécrétions de la femme, afin d'éviter de réduire le texte à la pornographie.

Il poursuit également ce style poétique dans la restitution des scènes et il réécrit le texte pour éviter toute obscénité. Prenons l'exemple d'une réécriture complète : dans la scène où Nuan Yu fait l'amour pour la première fois avec le petit moine, Soulié de Morant change la capacité du moine de pouvoir changer de taille pour gagner la faveur de la femme, qui devient celle d'écrire des poésies mystiques pour plaire à tous ses auditrices, et il compare également le premier rapport sexuel à la première leçon que le jeune moine donne à Nuan Yu. On pourrait dire que Soulié de Morant a réécrit la scène d'une façon métaphorique, si bien qu'une comparaison mot à mot entre la traduction et l'adaptation serait futile. Pourtant, voyons quand même son adaptation pour analyser la subtilité de sa réécriture.

Elle lui dit en riant :

—Avez-vous cousu tous les vêtements ? Vous devez être une bien bonne ouvrière, car ma maîtresse semble beaucoup vous apprécier. Était-ce votre travail qui lui donnait tant de plaisir ?

—Du tout. Je suis poète, et les poésies mystiques qui s'échappent de mon pinceau ont le don de plaire toujours à mes auditeurs. Voulez-vous que je vous prenne pour pupille ?

Et déjà, l'entrepreneuse religieuse la saisissait par la taille. Jade-attiédi voulait bien satisfaire sa

²²¹ Texte original : 《為何濕濕的，倒像弄過一般。》(DCHS, p. 72.)

²²² Soulié de Morant, George, *Le Bonze Mèche-de-lampe*, op. cit., p. 139.

²²³ Texte original : 《那騷水從床沿上直流到地下板上》(DCHS, p. 60.)

²²⁴ Soulié de Morant, George, *Le Bonze Mèche-de-lampe*, op. cit., p. 136.

curiosité nouvelle, mais elle sentait en son cœur le trouble de la peur.

—Je n’ai jamais appris de poésie, dit-elle en se défendant mollement.

—Eh bien, je vous montrerai d’abord comment on chante en mesure, dit l’autre, ravi. J’adore enseigner à prononcer correctement les vers.

Il la serra contre lui et l’embrassa longuement sur les lèvres. Le feu de ses baisers fit trembler l’enfant, qui se sentit toute molle et sans force. Battant doucement la mesure avec la main, il lui apprit les premières harmonies réservées aux débutants de la doctrine. (SMB, p. 141-142.)

Soulié donne ici au petit moine l’identité d’un poète ainsi que d’un professeur de poésie et établit une analogie entre faire l’amour et écrire de la poésie. De plus, il ajoute un poème après ce passage pour révéler plus de détails sur la défloration :

Ô joies étranges et maladresses des premières leçons de poésie !

Le professeur est là, rythmant chaque mesure

Et son doigt diligent se hâte ou ralentit

Pour suivre le chant hésitant de l’élève.

Bientôt avec la bouche, il dicte l’accompagnement,

Et sa langue inlassable détaille chaque syllabe

Puis il enseigne enfin l’usage du pinceau,

Comment il faut le prendre et comment on écrit.

L’effort est grand : un cri de douleur bien souvent

Interrompt un instant la leçon

Mais les plaisirs de l’harmonie et la joie du triomphe

Ouvrent enfin toute grande la porte aux battants de cinabre,

Qui mène au jardin des ivresses. (SMB, p. 142.)

Il utilise le « pinceau » pour faire allusion au pénis, « la porte aux battants de cinabre » pour l’hymen, et « le cri de douleur » pour le saignement qui résulte du premier rapport sexuel. Même si le poème ne contient aucun mot obscène, l’utilisation de métaphores et de mots évocateurs suffit déjà à toutes les imaginations. On peut dire que sa réécriture des scènes de sexe porte son style poétique à son apogée. Il convient de signaler que son style lyrique, riche en métaphores et respectant la métrique française, est bien proche de celui d’Eustache Deschamps (1346-1406). En particulier, « la leçon de poésie » inventée par Soulié de Morant pour restituer la scène érotique où le petit moine instruit Nuan Yu, pourrait avoir été inspirée par une ballade libre d’Eustache Deschamps, « la leçon de musique », dans laquelle Deschamps met en scène un Robin musicien instruisant Marion. Examinons les extraits de la « Leçon de

musique » :

Marion, entendez a mi :
Je vous aim plus que creature,
Et pour ce d'umblé cuer vous pri
Qu'au-dessoubz de vostre sainture
Me laissez de la turelure
Et de ma chevrette jouer.
Là vous aprandray à dancier [...]
[...] ; et encores vous di
Que chanter par art de nature
Vous feray, et doubler aussi ;
Je vous monstrey la figure
Du contrepoin, et la mesure
Des semi-breves acorder,
De faindre la voix, de monter
Et de deschanter à rebours [...]
Or, m'apprenez, mon douz ami,
C'est art. Lors la touche et mesure,
Les tableaux de son livre ouvri ;
Sa plume y bouta roide et dure :
Un po cria, mais elle endure ;
Et cliz li commence à noter :
Une, deux, la tierce doubler,
Et se joint, car li temps fut cours,
Disans : pour tel chant assembler :
Doit-on ainsi parler d'amours²²⁵ ?

Évidemment, Eustache Deschamps utilise la leçon de musique pour faire allusion à l'acte amoureux « au dessoubz de vostre sainture ». Comme Isabelle Fabre et Gilles Polizzi le signalent, dans cette leçon : « chanter revient à moduler, entre soupirs et cris, harmonieusement rythmés, les émois d'une jouissance charnelle²²⁶ ». En comparant les thèmes et les métaphores des deux poèmes, nous pouvons constater que Soulié de Morant a vraisemblablement emprunté à la ballade de Deschamps, en jouant sur le jeu de double sens de la « leçon » et en puisant certaines métaphores de sa ballade, telles

²²⁵ Deschamps, Eustache, « Leçon de musique », dans *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, Paris, Firmin Didot, 1878-1903, t. VI, p. 112-114. Consulté sur Gallica.

²²⁶ Fabre, Isabelle, Polizzi, Gilles, « “ Pour haut et liement chanter ” : l'art poétique du “ Maître de chant ” dans la Ballade 21 du recueil de Chypre », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 26, 2013, p. 153-175.

que « plume » et « cri », pour poétiser la scène de sexe qu'il a réécrite pour le roman érotique chinois. Nous pouvons ainsi dire que l'adaptation poétique de Soulié de Morant du roman érotique chinois a été influencée dans une certaine mesure par les poèmes érotiques français du Moyen âge.

En outre, il convient de mentionner que Soulié a souvent ajouté un poème original pour commenter la morale après les scènes érotiques qu'il a adaptées. Prenons l'exemple du poème suivant, qui suit une scène de sexe entre Madame Yang et le petit moine :

Époux ! Ô époux ! Ô vous surtout qui voyagez !
Soyez méfiants lorsqu'au retour,
La fleur qui se desséchait loin de vous,
Refuse la rosée de vos nuages d'amour !
Une plante restée vraiment sans eau,
Ne se dérobe jamais à l'arrosoir familial. (SMB, p. 138.)

Ce poème comprend des images érotiques chinoises telles que les « fleurs », les « nuages », et la « rosée », ajoutant au pouvoir évocateur des vers, pour rappeler aux hommes qui voyagent en dehors de se méfier de l'infidélité de leurs femmes. Le poème de Soulié de Morant, qui tourne en dérision les femmes infidèles, nous rappelle également en quelque sorte certaines ballades ou fabliaux didactiques et misogynes du Moyen Âge, bien que nous n'ayons pas trouvé de source spécifique à partir de laquelle ce poème aurait pu être inspiré. Dans l'ensemble, l'adaptation du *Bonze mèche-de-lampe* combine bien l'érotique et la poétique, en associant la tradition poétique française à de beaux symboles traditionnels chinois, afin de faire allusion aux scènes grossières. On pourrait dire que la traduction par Soulié de Morant est un euphémisme, un embellissement, et une poétisation qui rend le texte érotique plus élégant que l'original. Il s'agit d'une méthode d'ennoblissement, l'une des tendances déformantes définies par Antoine Berman :

La rhétorisation embellissante consiste à produire des phrases « élégantes » en utilisant pour ainsi dire l'original comme matière première. L'ennoblissement n'est donc qu'une ré-écriture, un « exercice de style » à partir (et aux dépens) de l'original²²⁷ .

²²⁷ Berman, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Édition du Seuil, 1999, p. 57.

2.1.3. Les créations

En plus de traductions, Soulié de Morant a créé plusieurs œuvres basées sur la Chine, dont *T'seu-Hsi, impératrice des Boxers*, une fiction basée sur la vie légendaire de la dernière impératrice douairière de la dynastie Qing, et *Bijou-de-Ceinture ou le Jeune Homme qui porte robe, se poudre et se farde*, un roman mettant en scène un acteur de théâtre, qui joue les rôles de femmes pendant les dernières années de la dynastie Qing. Les deux œuvres portent l’empreinte évidente du roman érotique chinois. On peut penser qu’il fallait du courage pour faire publier des œuvres à caractère érotique à son époque, où il était difficile de parler librement de sexe, comme le déclare Soulié de Morant lui-même dans l’introduction de son *Bijou-de-Ceinture* :

Ce fut comme si, ayant soulevé le sombre linceul d’hypocrite contrainte et de mécontentement qui pèse lourd sur l’Europe, je retrouvais la civilisation antique, libre et saine, que nous font entrevoir les romans et poèmes grecs échappés à l’attention destructrice des Barbares puritains²²⁸ .

L’auteur de romans exotiques Claude Farrère (1876-1957) l’a également félicité dans une lettre « d’avoir osé éditer, parmi trop de contemporains platitudes et de témérités à l’eau d’orgeat, un livre hardi, pittoresque, et qui nous restitue une époque à peine abolie, et moins révolue peut-être qu’elle n’en a l’air²²⁹ ». Soulié affirme que *Bijou-de-Ceinture* est un personnage réel et que ce roman est le reflet imagé d’existences réelles et d’aventures dont il fut pour beaucoup le témoin²³⁰, alors que Andrea S. Goldman, professeur à l’Université de Californie, considère que cette création de Soulié est une adaptation du roman licencieux intitulé *Pinhua baojian* (品花寶鑑), écrit par Chen Sen (陈森, 1797-1870) sous la dynastie Qing²³¹. D’après nos recherches, il est vrai que certains personnages et intrigues de *Bijou-de-Ceinture* sont en quelque sorte empruntés à *Pinhua baojian*, mais dans l’ensemble, il existe de nombreuses différences entre les deux romans. Notamment, Soulié de Morant situe l’histoire à la fin de la dynastie Qing, sous le règne de Cixi, et ajoute de nombreux

²²⁸ Soulié de Morant, George, *Bijou-de-ceinture ou Le jeune homme qui porte robe, se poudre et se farde*, Paris, Flammarion, 1925, p. XII.

²²⁹ *Ibid.*, p. VIII-IX

²³⁰ *Ibid.*, p. XI.

²³¹ Madame Goldman est en train de travailler sur le projet : « The Frenchman and the Chinese Opera: Imperialism, Homoeroticism, and Transnational Masculinities in China, 1900-1950 » ; or, une courte présentation sur le site nous révèle qu’elle pense que *Bijou-de-Ceinture* est une adaptation de *Pinhua baojian*. <https://www.acls.org/fellow-grantees/andrea-s-goldman-2/>.

épisodes politiques liés à la révolte des Boxers et à la vie des militaires étrangers en Chine, de sorte que les personnages principaux de ces deux œuvres connaissent des destins très différents. En raison de tout ce qui précède, on peut seulement dire que Soulié a partiellement fait référence au *Pinhua Baojian*, plutôt que de l'adapter complètement. Le *T'seu-Hsi, impératrice des Boxers*, en revanche, est un roman de son cru, basé sur des œuvres historiques et les témoignages de tous ceux qui ont assisté aux événements de l'existence de T'seu-Hsi. Cette œuvre piquante et audacieuse manifeste pleinement sa connaissance du monde érotique chinois. Analysons l'influence que le roman érotique chinois exerce sur ces deux œuvres.

2.1.3.1. *Bijou-de-Ceinture*

Écrit à la première personne du point de vue du narrateur et publié en 1925, le roman de Soulié de Morant, *Bijou-de-Ceinture ou le Jeune Homme qui porte robe, se poudre et se farde*, relate la vie d'un acteur de théâtre travesti nommé *Bijou-de-Ceinture*, ainsi que sa profonde amitié avec un jeune lettré nommé Étoile-de-Sagesse. Se focalisant sur la Chine ravagée de la fin de la dynastie Qing, qui est tiraillée entre les Boxers et les puissances occidentales, ce roman montre, à travers les péripéties de la vie des protagonistes, la société corrompue, les puissants tyranniques et les mœurs homosexuelles de la société, tout en révélant au lecteur le charme de la culture théâtrale chinoise. En termes de description de la vie culturelle des acteurs travestis et de leurs services érotiques qui sont souvent contraints, cette œuvre s'inspire dans une certaine mesure du célèbre roman érotique *Pinhua baojian*, édité en 1849, qui contient 60 chapitres, portant sur les fréquentations et les relations amoureuses entre les nobles, les lettrés et les acteurs de théâtre. Cet ouvrage, censé être un classique représentant l'homosexualité masculine de la Chine ancienne, est néanmoins mis à l'index par le gouvernement de la dynastie Qing, en raison de son thème audacieux et des descriptions sexuelles qu'il contient.

Les protagonistes du roman de Soulié, *Bijou-de-ceinture* et son fidèle ami Étoile-de-Sagesse, sont basés respectivement sur le bel acteur de théâtre Du Qinyan (杜琴言) et le jeune lettré honnête Mei Ziyu (梅子玉), dans le *Pinhua baojian*. La scène dans laquelle *Bijou-de-Ceinture* et *Etoile-de-Sagesse* se rencontrent pour la première fois dans une pièce secrète, sans savoir qu'ils sont secrètement épiés par l'auteur et le ministre Yuann, qui regardent tout ce qui se passe entre eux par le carré

transparent d'une vitre dans la pièce voisine, telle qu'elle est décrite dans les chapitres XXVI et XXVII du roman, est justement adaptée de l'intrigue du chapitre X du *Pinhua baojian*. Dans le texte original, Xu Ziyun (徐子云), un noble amoureux de Qinyan, s'arrange pour que Ziyu rencontre un faux Qinyan afin de vérifier s'il est un libidineux qui est seulement épris de la beauté de Qinyan. Cet épisode est changé par Soulié en une épreuve planifiée par le Ministre Yuann, qui organise la rencontre entre Etoile-de-Sagesse et Bijou-de-Ceinture pour tester le caractère du premier, avant de déterminer si ce lettré brillant, qui n'a ni fortune ni appui, est digne de sa protection. En fin de compte, Ziyu et Etoile-de-Sagesse résistent tous deux aux tentations du faux Qinyan et de Bijou-de-Ceinture, respectivement, et réussissent l'épreuve, tout en conservant l'intégrité d'un homme d'honneur. Comparons brièvement ces deux scènes de tentation²³² :

Texte original :

琴言惺鬆鬆兩眼，乘勢把香肩一側，那臉直貼到子玉的臉上來，子玉將身一偏，琴言就靠在子玉懷裡，嗤嗤的笑。子玉已有了氣，把他推開，站了起來，只得說道：人之相知，貴相知心。你這麼樣，竟把我當個狎邪人看待了。琴言笑道：你既然愛我，你今日卻又遠我。若彼此相愛，自然有情，怎麼又是這樣的。若要口不交談，身不相接，就算彼此有心，即想死了也不能明白。我道你是聰明人，原來還是糊糊塗塗的。子玉氣得難忍，即說道：聲色之奉；本非正人。但以之消遣閒情，尚不失為君子。若不爭上流，務求下品，鄉黨自好者尚且不為。我素以此鄙人，且以自戒，豈肯忍心害理，蕩檢逾閒。你雖身列優伶，尚可以色藝致名。何取於淫賤為樂，我真不識此心為何心。起初我以你為高情逸致，落落難合，頗有仰攀之意。今若此，不特你白費了心，我亦深悔用情之誤。(PHBJ)

Traduction littéraire :

Avec les yeux mi-clos, Qinyan pencha ses épaules parfumées, et son visage s'approcha droit de celui de Ziyu. Ziyu se tourna de côté, et Qinyan tomba dans ses bras, en poussant de petits rires. Ziyu était déjà en colère, il le repoussa et se leva, en disant : « Ce qui est précieux lorsque les gens se connaissent, c'est qu'ils connaissent le cœur l'un de l'autre. Vous me traitez comme une personne obscène ». Qinyan dit en riant : « Tu m'aimes, alors que tu t'es éloigné de moi aujourd'hui. Si nous nous aimions, nous aurions naturellement des passions, et comment pourrions-nous être comme cela. Si nous ne nous parlons pas et que nos corps ne se touchent pas,

²³² Vous trouverez ci-dessous les références complètes sur les ouvrages cités, avec les abréviations entre parenthèses :

Chen, Sen (陳 森), *Pinhua baojian* (品 花 寶 鑑), wikisource [En ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E5%93%81%E8%8A%B1%E5%AF%B6%E9%91%92>. (PHBJ) ; Soulié de Morant, George, *Bijou-de-ceinture ou Le jeune homme qui porte robe, se poudre et se farde*, Paris, Flammarion, 1925. (SMBC)

même si nous avons des sentiments l'un pour l'autre, nous ne pouvons pas le savoir, même si nous nous manquons jusqu'à la mort. Je pensais que vous étiez un homme sage, mais il s'avère que vous êtes toujours confus.» Ziyu était tellement en colère qu'il ne pouvait pas le supporter, alors il dit : « Un homme décent ne doit pas être obsédé par la volupté. Mais si on n'en profite que pour s'amuser, on peut encore dire qu'on est un bonhomme. Même les villageois intègres poursuivent les bonnes qualités. J'ai toujours méprisé le comportement de poursuivre les mauvaises qualités, et je demeure vigilant à cet égard, comment puis-je avoir le cœur d'outrager la raison et de me livrer à la débauche. Bien que vous soyez un acteur de théâtre, vous pouvez toujours vous faire un nom par votre beauté et votre talent. Pourquoi devriez-vous prendre plaisir à l'obscénité ? Je ne sais vraiment pas quel genre de pensée c'est. Au début, j'aurais pensé que vous aviez de nobles aspirations, et que vous étiez pur et hautain, donc j'avais une certaine admiration pour vous. Si c'est comme ça aujourd'hui, non seulement vous vous êtes donné de la peine en vain, mais je regrette aussi profondément de me suis trompé d'affection ».

Adaptation de Soulié de Morant :

Penché sur l'épaule d'Etoile-de-Sagesse, il leva vers lui les « vagues automnales » de ses regards charmeurs, approchant son visage et souriant de ses lèvres vermeilles.

Le visiteur eut une expression de vertige. Il oscilla légèrement et blêmit. Alors Bijou-de-ceinture, se laissant aller sur la poitrine de l'éphèbe, l'entoura de ses bras, avançant encore son visage embué de lasciveté [...]

Cependant, le trouble qui faisait vaciller le corps de l'adolescent sembla se dissiper d'un coup. Dénouant doucement l'étreinte de son hôte, il se leva et dit, d'une voix encore rauque, mais qui s'affermait peu à peu :

— Ce qu'il y a de plus doux dans les liens invisibles attachant l'un à l'autre des êtres humains, c'est la confiance d'être connu et compris toujours sous le masque décevant des paroles et des gestes. Votre attitude à mon égard me prouve que vous ignorez encore mon être profond : vous me jugez mal. Mes sentiments irréfléchis m'animent, il est vrai. Mais, sachez-le, ma raison les dirige sans cesse ...

— Cependant ... interrompit le *siang-kong*.

Mais l'autre ne le laissa pas s'exprimer ; il continua :

— Les relations que vous m'offrez apportent des plaisirs par trop passagers. Elles risqueraient, si je leur donnais la préférence, de me priver des émotions chaque jour plus douces et toujours renouvelées que j'attendais de votre cœur et de votre esprit.

Bijou-de-ceinture, comme surpris, répondit :

— Deux êtres qui s'aiment, n'est-il pas vrai, sont attachés l'un à l'autre aussi bien par le corps que par le cœur et l'esprit. Pourquoi mépriser les joies de notre corps pour apprécier seulement celles de notre cœur et de notre esprit ?

— Les plaisirs physiques doivent être la conséquence inévitable et non le point de départ des amours. Mong dze ne l'a-t-il pas dit, il y a vingt-trois siècles ? Le cœur et l'esprit sont au corps ce que le tranchant est à la lame. Peu importe qu'un sabre soit incrusté d'or : il ne sert de rien,

comme sabre, si le tranchant n'est pas en acier fin. Mieux vaudrait s'armer d'un solide bâton. (SMBC, p. 141-144.)

De la séduction d'Étoile-de-Sagesse par Bijou-de-ceinture au débat entre les deux sur le plaisir charnel et l'amour spirituel, nous pouvons voir que cette description fait grandement référence à celle du *Pinhua baojian*. En outre, Soulié ajoute aussi dans son texte une image érotique chinoise, « *qiubo* » (秋波), traduit par lui mot à mot par les « vagues automnales », renvoyant aux regards tendres pleins d'affection amoureuse des amants.

Outre l'affection délicate entre Bijou-de-ceinture et Étoile-de-Sagesse, la scène du festin décrite dans le dixième chapitre du roman de Soulié est également tirée du chapitre VIII du *Pinhua baojian*. Dans cette scène, Soulié retrace le jeu érotique mentionné dans le texte original, « *jing pi bei* » (敬皮杯), c'est-à-dire verser le vin de la bouche à la bouche. Comparons la description de cette scène dans le *Pinhua baojian* et *Bijou-de-ceinture*:

Texte original :

二喜便含著一口酒，雙手捧了元茂的臉，口對口的灌下。元茂心裡快活，臉上害躁，已咽了半口，忽低著頭一笑，這口酒就從鼻孔裡倒衝出來，絕像撒出兩條黃潮，淋淋漓漓，標了一桌。(PHBJ)

Traduction littérale :

Er Xi s'emplit la bouche du vin, tint le visage de Yuan Mao entre ses deux mains, et lui versa le vin bouche à bouche. Yuan Mao était heureux dans son cœur, mais timide extérieurement. Il en avala la moitié, et soudain baissa la tête et sourit. Cette bouchée de vin se précipita hors de ses narines, comme deux urines jaunes déversant, dégoulinant, et s'écoulant sur la table.

Adaptation de Soulié de Morant :

Le perdant s'était empli déjà la bouche d'une large gorgée de liqueur. Approchant rapidement son visage pour un tendre baiser, il versa le vin entre les lèvres de l'infortuné gagnant. Celui-ci, dans sa surprise, ne put avaler. Il toussa, éternua, cria, si bien qu'il répandit tout le liquide en gerbe sur le visage et la robe du bon gros dont le corps était secoué de rire. (SMBC, 93.)

Le passage ultérieur dans *Bijou-de-ceinture*, dans lequel l'hôte du festin évoque le divertissement sexuel entre les femmes, est aussi issu du *Pinhua baojian* :

Texte original :

人家姑嫂兩個，哥哥不在家，姑娘就和嫂子一牀睡覺。嫂子想起他丈夫，便睡不著，叫這姑娘學著他哥哥的樣兒，伏了一會。那嫂子樂得了不得，道：好雖好，只是不大在行，淌出水來。姑娘道：這是頭一回，二次就在行了，咱們起他個名兒才好。嫂人道：本來有個名兒，叫磨鏡子。姑娘道：不像，鏡子是圓的，還是叫他敬皮杯罷。(PHBJ)

Traduction littérale :

— Lorsque son grand frère n'était pas à la maison, la jeune fille dormait dans le même lit que sa belle-sœur. La belle-sœur pensait à son mari et ne pouvait pas dormir ; elle a donc demandé à la jeune fille de suivre l'exemple de son frère et de se coucher sur elle à plat ventre pour un moment. La belle-sœur était si heureuse qu'elle a dit en riant : « C'est bien, mais tu n'es pas très douée pour ça. Il y a le liquide qui coule de ton corps ». La fille a répondu : « C'est la première fois que je le fais, et je vais faire mieux la deuxième fois. Il nous faut donner un nom à ce divertissement ». La belle-sœur a dit : « Il y avait un nom pour ça, à savoir *polir le miroir* ». La fille a dit : « Ce n'est pas la même chose, comme le miroir est rond. Appelons-le *Jing pi bei* ».

Adaptation de Soulié de Morant :

— Ceci me rappelle que, ces jours derniers, deux de mes épouses, tentant de se consoler entre elles de mon absence, se réunirent dans un même lit. Là, par plaisanterie, quand elles furent sans vêtements, l'une s'étendit sur l'autre et feignit de me remplacer, imitant les mouvements que la nature nous impose. Dans leur innocente ardeur, elles prirent presque aussitôt à ce jeu un plaisir extrême ... un plaisir palpable. Quand elles furent un peu reposées de ces agréables ébats, la première dit : « Pour ne pas oublier ce divertissement, il faut lui donner un nom. Si nous appelions cela polir le miroir ? » L'autre alors réfléchit et, riant soudain, répondit : « J'ai trouvé mieux. Étant donné l'abondance de notre rosée d'amour, et notre position, il faut l'appeler *tsring p'i peï*, s'offrir une coupe de peau ». (SMBC, p. 93-94.)

Il convient de noter que le terme « polir le miroir » (*mojing* 磨鏡) mentionné dans ce passage est un ancien terme chinois utilisé pour décrire les rapports sexuels entre les femmes, étant donné que les deux ont la même structure corporelle, c'est comme si un miroir était placé entre elles. Soulié explique davantage, la raison pour laquelle ce divertissement a été rebaptisé « *tsring p'i peï* », à savoir l'écoulement de la sécrétion de leurs sexes, touchés par voie de cette position, rappelle le vin versé bouche-à-bouche. Cette explication révélatrice rend le terme érotique chinois plus accessible au lecteur français.

D'après notre analyse, nous pouvons constater que l'emprunt par Soulié de passages du *Pinhua baojian* est principalement axé sur les coutumes particulières

liées à l'homosexualité masculine et féminine, ce qui montre son vif intérêt et sa bonne connaissance de la culture homosexuelle représentée dans les romans érotiques chinois.

2.1.3.2. *T'seu-Hsi*

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, de nombreux lettrés français ont porté leur regard sur l'impératrice douairière de l'Empire du milieu, ce qui est étroitement lié à la fréquente couverture médiatique dont elle a fait l'objet dans les journaux. Comme le dit Yvan Daniel :

Son portrait fait par exemple la « une » du supplément en couleurs du *Petit Journal* en juillet 1900. Peut-être est-ce à elle que pense Sarah Bernhardt lorsqu'elle commande à Pierre Loti une impératrice « impérieuse, galante, sanguinaire » : les portraits qui sont faits de Ci Xi correspondent en effet parfaitement à ces épithètes. Elle est toujours décrite comme une femme d'une grande beauté, ou qui fut belle : Jean Rodes évoque dans *L'Illustration* les folies sensuelles et les faux eunuques que lui attribua la rumeur, et Pierre Loti, qui raconte la visite de ses appartements dans *Les Derniers jours de Pékin*, ne manque pas d'évoquer celle qu'il appelle « la vieille belle²³³ ».

Cette figure légendaire exerce une fascination durable sur Soulié de Morant, qui déclare que « sa beauté, sa grâce et son intelligence ont frappé ceux même qui ne l'avaient connue que dans la vieillesse ; ses poésies sont citées par les lettrés, et les peintures faites de sa main ont une incontestable valeur artistique²³⁴ ». C'est ce qu'il nous apprend sur Cixi dans la préface de son roman, *T'seu-Hsi, impératrice des Boxers*, publié en 1911. Cette création portant sur toute la vie voluptueuse de la dernière impératrice ne cache pas son caractère érotique, et nous raconte ses dernières intentions lascives de prendre du plaisir avec les jeunes hommes que lui fournit Li Lianying (李连英, 1848-1911). Comme Soulié l'annonce dans la préface :

La sensibilité affaiblie de l'Impératrice et son goût du plaisir la firent s'égarer dès la jeunesse, vers des satisfactions magnifiques et sanglantes dont on pourra s'indigner, mais qui se justifient par le fait qu'elle n'avait aucune raison pour se les refuser. La nature fit pour elle une exception

²³³ Daniel, Yvan, « Les “ affaires de Chine ” sur la scène dans *La Fille du ciel* de Judith Gauthier et Pierre Loti », *Presse et scène au XIX^e siècle*, sous la direction de Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty *Médias 19* [En ligne], Mise à jour le : 13/12/2021, URL: <https://www.medias19.org/publications/presse-et-scene-au-xixe-siecle/les-affaires-de-chine-sur-la-scene-dans-la-fille-du-ciel-de-judith-gauthier-et-pierre-loti>, Consulté le 02 mars 2023.

²³⁴ Soulié de Morant, George, *T'seu-Hsi, impératrice des boxers*, Paris, Éditions You Feng, 1997, p. 5-6.

et lui laissa les joies de la chair jusqu'à ses derniers jours²³⁵.

Cette œuvre ne présente pas d'emprunts évidents au roman érotique chinois, mais elle constitue un bon exemple de la perception qu'a l'auteur des mœurs érotiques chinoises. Par exemple, dans le premier chapitre sur l'enfance de Cixi, il présente ainsi la vie des enfants dans la maison :

Aucune porte ne ferme, les enfants pénètrent partout et à toute heure ; grâce aux innombrables déchirures du fragile papier, leurs yeux fureteurs ont épié tout ce que l'on tentait de leur cacher. On ne leur dissimule guère d'ailleurs, car aucune tradition religieuse n'a jamais attaché en Chine, aux choses de l'amour et de la volupté, une idée de honte ou de péché : les petits curieux apprennent bien des secrets, et leurs tentatives innocentes pour imiter ce qu'ils ont vu, font rire aux larmes ceux qui les surprennent. Quand l'hiver est passé et que viennent les grandes chaleurs de l'été, tout ce petit monde quitte peu à peu ses vêtements : les grandes personnes sont à peine plus vêtues : tous les désirs s'exaspèrent de tant de nudités à demi voilées. Les fillettes, avec leurs formes graciles et joies, arrêtent les regards : on les cajole, on les retient, on les attire dans une chambre écartée ; terrorisées par les menaces, soutenues par la promesse de sucreries et de sapèques, elles étouffent les gémissements et les pleurs que leur arrachent les brutales caresses qu'on leur fait subir. Les silhouettes plus rigoureuses des garçons tentent aussi la salacité des gens de la maison par l'attrait d'une lubricité plus grande²³⁶.

Cette description rappelle des scènes fréquentes dans les romans érotiques chinois : une personne épie par des fenêtres en papier les actes sexuels des personnes à l'intérieur de la chambre ; le mandarin séduit les jeunes servantes ou même les garçons pour avoir des relations sexuelles. Apparemment, aux yeux de Soulié, la Chine est un pays libre où la sexualité n'est pas réprimée par la religion, et où les enfants peuvent espionner et imiter le comportement sexuel des adultes sans être punis pour cela. Il s'agit évidemment d'une perception des coutumes chinoises que Soulié a acquises à travers le roman érotique et qui ne correspond pas entièrement à la réalité sociale. En outre, Soulié estime que l'exigence des principes de la tradition confucéenne, selon lesquels les hommes et les femmes doivent garder leurs distances, est précisément la raison pour laquelle ils saisiront l'occasion d'avoir des relations charnelles une fois qu'ils se seront rencontrés :

La séparation profonde qui existe là-bas entre l'existence des femmes et celle des hommes fait

²³⁵ *Ibid.*, p. 5.

²³⁶ *Ibid.*, p. 10-11.

qu'ils ne se voient qu'en cachette et par hasard ; l'on songe aussitôt au rapprochement physique et l'on n'a pas le temps d'aiguiser et d'idéaliser le désir par ces premiers contacts de l'esprit qui, au dire des Chinois, donnent tant de charme aux réunions des Européens, qui ont anobli l'amour et qui, en avivant les intelligences et les cœurs, ont préparé et soutiennent encore le merveilleux développement de la civilisation d'Occident²³⁷.

Cette idée est aussi probablement influencée par les romans érotiques, dans lesquels les hommes et les femmes ont hâte de profiter du plaisir charnel dès qu'ils se rencontrent clandestinement. Malgré l'in vraisemblance de l'image de la Chine montrée dans les romans érotiques, la Chine est devenue pour Soulié une utopie pour alimenter ses fantasmes érotiques. Il n'a jamais caché son intérêt pour la liberté sexuelle de la Chine, comme il évoque dans son *Anthologie de l'amour chinois* : « l'amour et le plaisir n'ont jamais été de graves aventures ou de coupables entreprises. On peut en parler librement, sans chausser le cothurne ou sans baisser la voix²³⁸ ».

On pourrait dire que le pays voluptueux et son impératrice lascive, tels qu'ils sont dépeints dans le *T'seu-Hsi, impératrice des Boxers*, sont la cristallisation des stéréotypes formés par Soulié de Morant à travers les romans érotiques chinois.

2.1.3.3. La scène érotique sous le regard du voyeur

Comme ses adaptations, les deux romans érotiques de Soulié de Morant ne contiennent pas de descriptions sexuelles crues, mais plutôt des scènes suggérées à travers un langage poétiquement subtil. Ce qui est particulièrement remarquable dans son travail, c'est que les scènes de sexe se déroulent souvent sous le regard d'une tierce personne. Soulié semble être tellement fasciné par le voyeurisme représenté dans le roman érotique chinois qu'il le reprend dans ses propres textes. Par exemple, Bijou-de-Ceinture est enlevé par le prince Li et emprisonné dans un jardin, où le jardinier curieux épie en cachette par une fenêtre en papier la violence du prince Li à l'encontre du pauvre acteur. Soulié décrit en détail comment le voleur fait un trou dans la fenêtre :

Dès que l'obscurité du soir fut assez profonde pour protéger ses mouvements, il se glissa sous les fenêtres. Mouillant alors du bout de son doigt le papier translucide tendu sur le treillis des panneaux, il avait pu le déchirer sans bruit avec son ongle le plus aigu, et y faire un trou suffisant

²³⁷ *Ibid.*, p. 26-27.

²³⁸ Soulié de Morant, George, *Anthologie de l'amour chinois : poèmes de lasciveté parfumée*, op. cit., p. XV.

pour voir sans être vu²³⁹.

Les personnages sous la plume de Soulié espionnent souvent les activités secrètes ayant lieu à l'intérieur d'une chambre de cette manière. Prenons un autre exemple, dans le trentième chapitre du *Bijou-de-ceinture*, le narrateur est ainsi témoin d'un viol, par une fenêtre en papier déchirée :

Resté seul dans la cour, sous les regards clignotants (lubriques, peut-être ?) des pures étoiles, je ne pus m'empêcher d'avoir les yeux attirés vers les panneaux au papier déchiré d'une chambre où s'allumait une lanterne ornée d'une pivoine. Un de nos compagnons des armées alliées, grisonnant, très galonné, était là, debout, en partie dévêtu, devant le *Krang*. Des deux mains, il tenait relevées les jambes d'une fillette étendue devant lui ...Je n'oublierai jamais la figure rouge, transpirante, haletante de l'homme dont le binocle tremblait, prêt à tomber. J'oublierai moins encore les larmes silencieuses de la fillette, les yeux levés en un muet appel vers le Ciel où l'on dit que réside Celui sans l'ordre duquel un fêtu ne peut être déplacé²⁴⁰.

Même dans cette scène, Soulié n'oublie pas d'ajouter une touche exotique au texte en incorporant l'image traditionnelle chinoise telle que la lanterne ornée d'une pivoine et en conservant la transcription phonétique du lit en chinois, « Krang ». Par ailleurs, la technique de faire épier la scène de sexe par une tierce personne est également appliquée dans le *T'seu-Hsi, impératrice des Boxers*. Voyons par exemple la scène la plus crue de ce roman, où Cixi prend son plaisir avec un homme fourni par son eunuque Li Lianying :

Ts'eu-hsi est toute frémissante de l'attente du plaisir qu'on lui a promis ; elle se laisse déshabiller par l'inconnu qui jette lui-même ses vêtements. La faible lumière éclaire les deux visages l'un près de l'autre. Ts'eu-hsi, la tête à demi renversée, guette, sous ses paupières mi-closes, guette ardemment le coin du rideau où Li Lien-ying se tient dissimulé, au fond de l'alcôve, proche cependant à les toucher presque. Les deux corps sont enlacés ; le jeune homme a la figure cachée dans le creux de l'épaule de Ts'eu-hsi, dont la peau d'une pâleur égale contraste avec la teinte ambrée de l'homme qui l'enserre. Elle guette toujours et se mord les lèvres pour ne pas crier d'impatience nerveuse. La natte lourde de son amant ondule comme un serpent et lui caresse la joue ; cet attouchement léger lui cause une souffrance intolérable et délicieuse ; elle ne peut faire un geste pour s'y soustraire. Li Lien-ying ne décèle sa présence que par l'imperceptible flottement du rideau qui le cache ; il regarde pourtant, suivant, aux mouvements de l'impératrice et de l'inconnu, la montée brûlante de la joie, et attendant, attendant encore. La tête de Ts'eu-hi

²³⁹ Soulié de Morant, George, *Bijou-de-ceinture ou Le jeune homme qui porte robe, se poudre et se farde*, op. cit., p. 124.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 237.

se renverse enfin dans une crispation qui la tend comme un arc ; ses lèvres s'entr'ouvrent sur ses dents pures ; ses yeux se lèvent, deux larmes s'en échappent et roulent sur ses tempes. Li Lien-ying s'est penché brusquement ; à son poing levé, l'éclair d'un acier brille un instant : le poignard est déjà enfoui jusqu'à la garde dans le dos du malheureux amant foudroyé chez lequel les premiers spasmes de la mort se mêlent aux derniers spasmes du plaisir. Ts'eu-hsi, tordue de jouissance, enlace toujours le cadavre dont le sang chaud l'inonde ; des ondes de volupté la secouent et la brisent. Il lui semble que c'est son propre sang qui coule, que c'est elle-même qui meurt ; l'horreur du trépas se mêle en elle à la merveilleuse certitude de vivre, mais de vivre une existence irréaliste où la joie viendrait par larges effluves étourdissants qui feraient vibrer, jusqu'à la douleur, tous les sens²⁴¹.

Il n'y a aucune mention des organes génitaux ni de détails explicites sur les rapports sexuels dans cette description ; de surcroît, Soulié n'utilise aucun symbole sexuel ou terme érotique qu'il aurait appris dans les romans chinois. Il ne fait que suggérer l'acte sexuel à travers une série d'actions telles que « caresse, gémissement, enlacement, crispation, et spasme de plaisir ». Li Lianying joue le rôle d'un voyeur dans cette scène, caché derrière le rideau, regardant les mouvements de impératrice et de l'inconnu et attendant le moment où l'impératrice atteint son orgasme pour mettre fin à la vie de l'homme. L'érotisme et la mort s'entremêlent pour amener la scène à un point culminant du point de vue dramatique.

2.2. Lucie Paul-Margueritte et son adaptation du *Chipozi zhuan*

La Folle d'amour, confession d'une chinoise du XVIII^e siècle, œuvre adaptée par Lucie Paul-Margueritte (1886-1955) du roman érotique chinois des Ming intitulé *Chipozi Zhuan* (癡婆子傳), et publiée par l'édition du Siao en 1949, constitue également une tentative de traduction sous l'influence du courant de l'exotisme, même si elle ne se situe plus à la Belle Époque, mais après les années folles et la Seconde Guerre mondiale.

2.2.1. Le voyage dans une Chine imaginaire

Comme Judith Gautier, les fréquentations avec des érudits chinois et des lettrés français ayant vécu en Chine sont le principal moyen par lequel Lucie Paul-Margueritte pouvait découvrir la culture et la littérature chinoises. Cependant, son apprentissage du chinois et sa maîtrise de cette langue restent une énigme difficile

²⁴¹ Soulié de Morant, George, *T'seu-Hsi, impératrice des boxers*, op. cit., p. 158-160.

à élucider, et nous ne pouvons trouver que quelques indices dans son livre autobiographique intitulé *Deux frères, deux soeurs, deux époques littéraires*, que Lucie Paul-Margueritte écrit avec sa grande sœur Eve Paul-Margueritte (1885-1971). Le récit ci-dessous manifeste que son intérêt pour la Chine est d'abord suscité par la vague orientaliste en France :

Quand nous remontions [...] la rue Gay-Lussac, un certain bazar suscitait nos convoitises ; nous en rapportions toujours un jouet : papillon battant des ailes et roulant au bout d'un bâton, ou la poupée japonaise en robe de papier plissé aux tendres couleurs, ou quelqu'un de ces albums Japonais imprimés sur étoffe où le paysage montre des arbres nains, des montagnes bleues, des dragons et de bons génies. N'est-ce pas de ces bibelots charmants que vint plus tard à l'une de nous le goût de s'intéresser à l'Extrême-Orient²⁴² ?

L'artisanat exotique a gagné le cœur de Lucie Paul-Margueritte et a semé les graines de la curiosité pour les contrées lointaines. Même en grandissant, elle a maintenu son engouement pour des objets exotiques. Dans leur autobiographie, les sœurs Paul-Margueritte se souviennent que leurs amis leur envoyaient de Chine des peintures, des robes, des bibelots et des tapisseries, et qu'il y a toujours chez elles un petit coin chinois où est représenté cet art si riche et si décoratif dont elles aiment retrouver l'expression²⁴³. On peut imaginer que des images traditionnelles chinoises se sont alors gravées dans la mémoire de Lucie Paul-Margueritte à travers ces œuvres d'art.

Grâce à son père, Paul Margueritte (1860-1918), également écrivain, elle a pu fréquenter nombre de lettrés et de diplomates, dont certains lui ont fait part de ce qu'ils avaient vu et vécu en Chine, ce qui explique peut-être pourquoi Lucie Paul-Margueritte se serait particulièrement intéressée à ce pays. Les deux sœurs mentionnent qu'elles « dînaient souvent à la légation de Chine et savaient apprécier la cuisine chinoise minutieusement préparée par Mme Chen Lu²⁴⁴ », qu'elle suivaient les conférences de Paul Pelliot sur la vieille Chine²⁴⁵, et jouaient au mah-jong dans l'appartement de Philippe Berthelot, dont « la salle à manger était décorée de tentures chinoises brodées de personnages », et que le diplomate a pris plaisir à leur montrer « ces curieux dessins Japonais où les corps convulsés s'enchevêtrent, où les visages se

²⁴² Paul-Margueritte, Lucie ; Paul-Margueritte, Ève, *Deux frères, deux soeurs, deux époques littéraires*, Paris, impr. de J. Peyronnet, 1951, p. 23-24.

²⁴³ *Ibid.*, p. 178.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 181.

²⁴⁵ *Ibid.*

crispent dans un rictus de jouissance²⁴⁶ ». En outre, c'est chez les Berthelot qu'elles ont rencontré Albert Bodard (1883-1969), qui a été consul général de France dans la province du Sichuan. On pourrait dire que l'image de la Chine dans l'esprit de la traductrice est façonnée en grande partie par les témoignages de ses amis, comme l'affirme les deux sœurs :

Ah ! les merveilleuses aventures que nous racontaient nos amis, et comme ils savaient bien par un mot, une image, reconstituer l'atmosphère du lointain pays et l'âme de ses habitants²⁴⁷.

C'est cette grande passion pour la Chine qui explique qu'elle a commencé à se consacrer à la traduction d'œuvres chinoises et à la création relative à l'Empire du milieu. Par rapport à Soulié de Morant, Lucie Paul-Margueritte est une écrivaine beaucoup moins connue, mais partage avec ce premier sa contribution à la vulgarisation de la littérature chinoise en France. Avant d'analyser son adaptation du *Chipozi zhuan*, revenons brièvement sur sa carrière littéraire en grande partie ignorée.

2.2.2. Les collaborateurs de Lucie Paul-Margueritte

Dans les années 1920 et 1930, Lucie Paul-Margueritte a publié plusieurs œuvres relatives à la Chine, comprenant des traductions ainsi que des adaptations, dont *Le lama rouge et autres contes* (1920), une traduction de 60 contes des *Notes de la Chaumière de la subtile perception* (*Yuewei caotang biji* 閱微草堂筆記) de Ji Yun 紀昀 (1724-1805) ; *À jolie fille, joli garçon* (1922), un recueil de trois contes adaptés des *Spectacles curieux d'aujourd'hui et d'autrefois* (*jingu qiguan* 今古奇观) ; *Le Piège d'amour*, roman chinois moderne traduit d'un ouvrage de M. Tchao Tcheng Kieng (1925) ; *Ts'ing Ngai, ou les Plaisirs contrariés* (1927), conte chinois ancien adapté des *Spectacles curieux d'aujourd'hui et d'autrefois*, et *Amour filial. Légendes chinoises. Les Vingt-quatre exemples de piété filiale* (1929), une adaptation personnelle des *Vingt-quatre Parangons de la Piété Filiale* (*Ershisi xiao* 二十四孝) ; on peut encore mentionner un roman de son cru intitulé *La Lanterne chinoise* (1930) et un recueil de traductions et de créations, *Le Miroir magique* (1932), pourtant sur des thèmes chinois. Son adaptation d'un roman érotique chinois, *La Folle d'amour*, a été publiée pour la première fois aux éditions du Siao en 1949. Après sa mort, sa

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 179.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 178.

collaboration avec Tcheng Mien [Chen Mian] (陳綿) sur *Le Mariage du roi serpent* a été publiée en 1998. En outre, une autre collaboration avec Tcheng Mien sur *Les Contes merveilleux de la Chine* a aussi vu le jour, mais sans date de parution.

On compte pas moins de dix titres publiés sur la Chine, mais curieusement, on dispose de peu d'informations sur ses compétences en langue chinoise. En fait, les témoignages de ses collaborateurs nous amènent à soupçonner que son travail consistait principalement à opérer des rectifications ou des adaptations sur la base de traduction. Voyons par exemple l'extrait de la préface écrite par Tcheng-Loh [Cheng Lu] (陳錄, 1876-1939) au *Lama rouge*, dans laquelle il parle de leur collaboration :

« L'esprit des romans chinois, m'a-t-elle dit un jour, est profond et raffiné ; on ne peut que déplorer le petit nombre de ceux qui sont traduits ». Et elle me demanda si je n'entreprendrais pas de combler cette lacune. La haute appréciation de Mme Lucie Paul-Margueritte pour les romans chinois, me toucha et je voulus essayer de traduire quelques contes de Ki-Yun [Ji Yun]. Après les avoir gracieusement retouchés au point de vue de la forme, elle m'engagea vivement à continuer. [...] Après un choix judicieux, j'ai traduit soixante contes, formant un volume. La traduction du chinois en français n'est pas facile, du moins, pour moi ... Je demande donc à mes amis français de vouloir bien m'être indulgents et, s'ils trouvent quelque plaisir à leur lecture, d'en rendre hommage au mérite de Mme Lucie Paul-Margueritte qui a apporté à ce travail un concours aussi dévoué que précieux²⁴⁸.

Les propos de Tcheng-Loh nous font penser que Lucie Paul-Margueritte a probablement joué le rôle de superviseur et de réviseur dans la publication de cet ouvrage. De plus, la préface d'Albert Bodard à l'adaptation par Lucie Paul-Margueritte de trois contes des *Spectacles curieux d'aujourd'hui et d'autrefois*, semble également confirmer que Lucie Paul-Margueritte a contribué principalement à l'affinement du texte traduit :

Les trois romans chinois, présentés dans cet ouvrage par Mme Lucie Paul-Margueritte, ont été traduits dans la lointaine province du Setchouan. [...] La pensée des auteurs a été scrupuleusement suivie dans la traduction, bien que l'équivalent exact de certaines expressions chinoises soit souvent malaisé à rendre. Dans ce cas le sens correspondant le plus proche a été donné. Ces romans célestes, transcrits dans une forme littéraire et pleine de charme par Mme Lucie Paul-Margueritte, trouveront certainement auprès du public français un accueil chaleureux,

²⁴⁸ Paul-Margueritte, Lucie ; Tcheng-Loh [Cheng Lu] (陳錄) (tr.), *Le lama rouge : et autres contes*, Paris, Éditions de l'Abeille d'or, 1920, p. 7-10.

égal à celui qu'ils ont de tout temps rencontré en Chine²⁴⁹.

Il convient de noter que, selon nos recherches, rien ne prouve que la traductrice ait visité le Setchouan [Sichuan], alors qu'Albert Bodard lui-même y a vécu pendant de nombreuses années dans les années 1910 et 1920, période pendant laquelle il a été Consul général de France à Chongqing en 1914 et à Chengdu en 1916. De plus, dans ce passage, il n'utilise que les mots comme « présenter » et « transcrire » pour décrire l'intervention de Lucie Paul-Margueritte. Tout cela nous amène à soupçonner que c'est lui qui a véritablement réalisé la traduction, mais c'est sans doute en raison du sujet hardi de cette œuvre qu'il a renoncé à la signer pour protéger sa réputation, attribuant entièrement la publication à sa collaboratrice, qui s'est chargée de transcrire et de retoucher le texte.

De tout ce qui précède, étant donné la difficulté de prouver que Lucie Paul-Margueritte avait la capacité de traduire le texte chinois directement, on ne peut s'empêcher de supposer que *La Folle d'amour* a également été adapté par Lucie Paul-Margueritte sur la base de la traduction de son principal collaborateur, Tcheng Mien. Lucie Paul-Margueritte signale qu'elle a réalisé la traduction de *La Folle d'Amour* avec le grand érudit « qui avait déjà collaboré à la version française de *T'sing-ngai* ou *Les plaisirs contrariés* puis d'*Amour Filial*, ou *Les 24 exemples de piété filiale*²⁵⁰ ». Bien qu'elle n'ait pas révélé son nom, selon nos recherches, ce grand érudit aurait été Tcheng Mien, comme en témoigne le livre autobiographique, *Deux frères, deux soeurs, deux époques littéraires*. Voyons un extrait qui pourrait étayer notre argument :

Avec un traducteur très cultivé, M. Mien Tcheng, répétiteur à l'Ecole des Langues orientales, Lucie Paul-Margueritte publia des romans, des contes et des poèmes chinois, et en belles éditions, pour les bibliophiles, deux histoires galantes illustrées, ainsi que le *Miroir magique*, par Wang Chao Ki [Wang shaoji 王绍吉], le meilleur peintre chinois moderne²⁵¹.

En fait, outre les œuvres citées plus haut, ils ont aussi collaboré aux *Contes merveilleux de la Chine* et au *Mariage du roi serpent*, ouvrages signés par tous les deux. Étant donné leur fréquente collaboration entre les années 1920 et 1930, il est

²⁴⁹ Paul-Margueritte, Lucie (tr.), *À jolie fille, joli garçon*, Paris, éditions Ernest Flammarion, 1922, p. V-VI.

²⁵⁰ Paul-Margueritte, Lucie (tr.), *La Folle d'amour : confession d'une Chinoise du XVIIIe siècle*, Paris, éditions You Feng, 2005, p. 5.

²⁵¹ Paul-Margueritte, Lucie ; Paul-Margueritte, Ève, *Deux frères, deux soeurs, deux époques littéraires*, Paris, (les auteurs, 98, rue de la Tour,) impr. de J. Peyronnet, 1951, p. 180.

probable que *La Folle d'amour* est aussi le fruit de leur collaboration. En ce qui concerne la vie de Tcheng Mien [Chen Mian] (陳綿), il existe très peu de recherches consacrées à ce sujet, et nous ne pouvons que reconstituer son parcours à partir de quelques articles épars²⁵². Après avoir été diplômé de l'école préparatoire de l'Université de Pékin, il est venu en France en 1921 pour étudier à l'Université de Paris, où il a obtenu son doctorat ès-lettres en 1929. Selon les filles de Paul Margueritte, il travaillait, pendant son séjour à Paris, à l'École nationale des Langues orientales, en tant que répétiteur : c'est ainsi qu'il a rencontré le mari d'Ève, avant de faire la connaissance de Lucie. Voici un extrait significatif tiré du livre autobiographique des deux sœurs :

Le mari d'Ève n'entendant parler que poètes et romans chinois voulut apprendre le chinois, suivit les cours de l'Ecole des Langues orientales que dirigeait alors M. Vissière. Mien Tcheng, son répétiteur, vint le voir tous les jours et devint notre ami²⁵³.

Après avoir rencontré Lucie Paul-Margueritte, Tcheng Mien lui a non seulement apporté une aide précieuse en matière de traduction, mais a également enrichi dans une certaine mesure sa connaissance de la Chine et exercé une influence profonde sur sa création littéraire, ce qui est bien affirmé dans l'avertissement du roman que Lucie Paul-Margueritte a situé en Chine, *La Lanterne chinoise*, qui a été publié en 1930 par les éditions Baudinière :

L'amour de la charmante Pierre de Lune pour un jeune et beau lettré, aventure éternelle, n'a été pour moi qu'un prétexte à évoquer des scènes et des aspects de cette ancienne Chine dans laquelle je me suis souvent promenée en compagnie de quelques lettrés, dont M. Mien Tcheng qui a su m'en montrer les côtés les plus pittoresques. Avec lui, j'ai parcouru, charmées, cette grande Chine poétique et mystérieuse qu'on ne peut évoquer sans nostalgie²⁵⁴.

Il est donc clair que, comme Tin-Tun-Ling pour Judith Gautier, Tcheng Mien a été l'initiateur du monde chinois de Lucie Paul-Margueritte, et son principal collaborateur pour la traduction. C'est lui qui a ouvert la porte à l'imagination de Lucie Paul-Margueritte sur la Chine, avec laquelle elle a pu réaliser ses adaptations

²⁵² Voir Xia, Lan (夏嵐), « La signification de Chen Mian » (*Chen Mian de yiyi 陈绵的意义*), *Études linguistiques et culturelles (Yanyu wenhua yanjiu 言語文化研究)*, n° 44, 2018, p. 169-186.

²⁵³ Paul-Margueritte, Lucie ; Paul-Margueritte, Ève, *Deux frères, deux sœurs, deux époques littéraires*, op. cit., p. 180.

²⁵⁴ Paul-Margueritte, Lucie, *La Lanterne chinoise*, Paris, éditions Baudinière, 1930, Avertissement [p. 11-12.]

exotiques.

2.2.3. *La Folle d'amour (Chipozi zhuan)*

Le roman *Chipozi zhuan* (癡婆子傳), dont la réputation sulfureuse est mentionnée dans le roman classique *Rouputuan*, est narré du point de vue féminin à la première personne, et est écrit en analepse pour raconter comment une belle femme nommée Shangguan Ana (上官阿娜) passe d'une jeune fille précoce à une débauchée qui succombe à ses désirs. Les récits obscènes des aventures entre l'héroïne et plus d'une douzaine d'hommes risquent de choquer les lecteurs : on y raconte en effet la perte de la virginité d'Ana avant le mariage, l'inceste avec son beau-père et ses beaux-frères et des relations adultères avec les domestiques, les moines, l'acteur de théâtre ainsi que le professeur de son fils ... Ce roman expose la décadence morale de la société à travers une histoire de luxure qui frise la folie et déchire le voile de l'hypocrisie du néo-confucianisme qui préconise le refoulement du désir humain. Il ne fait aucun doute qu'il a fallu du courage ou même un peu de folie pour présenter ce roman immoral au public français, comme le reconnaît la traductrice elle-même : « cette œuvre est des moins édifiantes ; j'ai hésité à la publier, et j'estime que si elle mérite d'être imprimée pour quelques-uns, elle doit être gardée dans l'Enfer des Bibliothèques²⁵⁵ » ; elle demande « que Bouddha [lui] pardonne de livrer à quelques amis bibliophiles ce document²⁵⁶ ». Comme elle le dit, seuls 204 exemplaires ont été sortis lors de la première publication de ce livre en 1949, dont 2 exemplaires sur Japon, 8 exemplaires sur Montval, 190 exemplaires sur Vidalon et 4 exemplaires de collaborateurs. Cela signifie que le public visé a été restreint à un public aisé et sans doute adepte de mœurs libres. Il a fallu attendre une republication par les Éditions You Feng en 2005 pour que cet ouvrage soit véritablement accessible et porté à l'attention d'un public plus large. Il est à noter que Lucie Paul-Margueritte n'était pas la seule à être réticente à aborder le thème érotique. L'illustrateur Wang Chaoki avait lui aussi les mêmes scrupules. Elle révèle que Wang Chao Ki, peintre originaire du Sichuan, « a bien voulu, avec beaucoup de tact, illustrer cette œuvre, mais il ne le fit pas volontiers, redoutant d'attirer sur sa tête la colère du Bouddha²⁵⁷ ». Malgré tout, il a fini par donner à cette adaptation dix exquis illustrations hors-texte en couleurs,

²⁵⁵ Paul-Margueritte, Lucie, *La Folle d'amour : confession d'une Chinoise du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 6.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁵⁷ *Ibid.*

grâce notamment à l'impulsion de l'ancien ministre des affaires étrangères Louis Barthou (1862-1934), qui est probablement le plus important promoteur de la traduction de ce petit roman. Passons au témoignage de Lucie Paul-Margueritte :

M. Louis Barthou, qui appréciait le talent de Wang Chao Ki, ne manqua pas de souscrire à toutes ses œuvres, mais il souhaita le voir exercer son pinceau sur un thème plus léger. Nous étions donc incités à traduire « La Folle d'Amour », confession d'une Chinoise du XVIII^e siècle²⁵⁸.

Nous pouvons voir que l'illustration joue un rôle important dans la publication du roman érotique. Il convient également de noter que le roman original nous est parvenu sans illustration. Aussi, Wang Chao Ki devait-il lui-même créer les illustrations sur la base de l'intrigue de l'histoire. Ses productions sont pleines de sous-entendus sexuels. Certaines d'entre elles présentent des hommes et des femmes semi-nus, dont les organes génitaux ne sont jamais exposés. Nous n'y voyons pas de scènes de sexe explicites, mais tout au plus deux personnes qui s'enlacent, ce qui est déjà beaucoup plus retenu que les peintures érotiques chinoises traditionnelles. La prudence de l'artiste à l'égard de la représentation érotique de son travail est bien évidente. La traductrice est tout aussi prudente et vigilante.

Quant à la source de son adaptation, Lucie Paul-Margueritte ne révèle pas explicitement les informations précises mais nous donne seulement une présentation assez ambiguë :

Par un de nos représentants, nous avons pu nous procurer ce texte que les chinois érudits font parfois imprimer clandestinement, et dans un très petit format, afin de pouvoir le dissimuler aisément. L'exemplaire qui me parvint n'était guère plus grand qu'un carnet de papier à cigarettes. Un agent des mœurs l'avait cueilli, me dit-on, dans le revers de manche d'un mandarin lettré. Cette œuvre était signée d'un pseudonyme, tel que « L'oiseau du lac », ou tout autre nom de fantaisie, et le style, très classique, était d'un bon auteur²⁵⁹.

Certes, le *Chipozi zhuan* est attribué à un auteur se cachant derrière un pseudonyme, à savoir le maître de l'Hibiscus 芙蓉主人, qui n'a rien à avoir avec « L'oiseau du lac ». Apparemment, Lucie Paul-Margueritte passe l'identité de ce roman sous silence délibérément. De plus, elle a mis le nom Lo-Mengli sur la couverture pour suggérer le nom de l'auteur. Pourtant, d'une part, l'identité de

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 5.

l'auteur n'est pas encore reconnue, d'autre part, Lo-Mengli est en fait le nom d'un personnage féminin dans un « roman de la belle et du lettré », intitulé *Yu Jiao Li* (玉嬌梨), traduit par M. Abel-Rémusat en français en 1826 sous le titre *Iu-Kiao-Li, ou les Deux Cousines*, puis par Julien Stanislas par *Yu Kiao Li, les Deux Cousines* en 1864. C'est peut-être parce que Lucie Paul-Margueritte a vu des similitudes entre les deux femmes courageuses, Lo-Mengli (卢梦梨) et l'héroïne du *Chipozi zhuan*, qui brisent les tabous en poursuivant l'amour et en défendant leur désir, qu'elle a attribué ce roman à cette femme fictive, ou peut-être est-ce parce que les traductions des sinologues ont fait connaître Lo-Mengli aux lecteurs français épris de la littérature chinoise, qu'elle a donc voulu attirer leur attention avec ce nom connu. En tout cas, il est clair que Lucie Paul-Margueritte ne voulait pas révéler les informations du roman, à tel point qu'elle l'a attribué au personnage d'un autre roman sentimental pour brouiller les pistes. On voit ici que Lucie Paul-Margueritte, comme Soulié de Morant, que nous avons analysé plus haut, confond les informations textuelles entre les romans afin de rendre l'identité de son adaptation plus ambiguë.

Concernant ce représentant mystérieux qui a fourni le texte source à Lucie Paul-Margueritte, Pierre Kaser suppose qu'il s'agisse de Tcheng-Loh²⁶⁰, ministre plénipotentiaire de Chine à Paris. Pierre Kaser signale que Tcheng-Loh a participé en tant que délégué à la Conférence internationale pour la répression de la circulation et du trafic des publications obscènes, qui se tint à Genève le 12 septembre 1923²⁶¹. C'est peut-être en vertu de sa fonction de censure et de confiscation des œuvres obscènes qu'il a acquis le *Chipozi zhuan* et l'a secrètement transmis à Lucie Paul-Margueritte. Cette dernière s'est tue sur le nom de Tcheng-Loh afin de ne pas détruire sa carrière. Malgré tout, ce n'est encore qu'une hypothèse qui reste à vérifier.

Concernant les éditions du roman, il est à noter qu'il existe aujourd'hui deux éditions principales reconnues dans le milieu universitaire, à savoir une édition xylographique de 1764, collectionnée par le professeur Wu Xiaoling (吴晓铃), et une édition japonaise en caractères mobiles de 1891. En termes de contenu du texte, il y a peu de différence entre les deux versions, mais par rapport à la version de la dynastie des Qing²⁶², la version japonaise comporte une postface supplémentaire rédigée par

²⁶⁰ Voir Kaser, Pierre, « Tcheng-Loh : charmeur, chanceux, censeur », *Littératures d'Extrême-Orient, textes et traduction*, Blog de LEO2T [IrAsia - Aix Marseille Université], mis en ligne le 2 mai 2009, consulté le 1 juin 2021. <http://jelct.blogspot.com/2009/05/tcheng-loh-charmeur-chanceux-censeur.html>.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² Voir Furong zhuren (芙蓉主人), *Chipozi zhuan* (癡婆子傳), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et

Mu Guizi (木圭子). Étant donné que Lucie Paul-Margueritte ne mentionne pas l'édition à laquelle son adaptation se réfère et que, de surcroît, elle n'a pas traduit le texte fidèlement, il est difficile de faire une comparaison rigoureuse entre l'adaptation et l'original, mais nous chercherons quand même à analyser les caractéristiques de son adaptation.

Rappelons que le roman original, écrit par le « Maître de l'Hibiscus » (Furong zhuren 芙蓉主人) et commenté par le « fou d'amour » (Qing chizi 情痴子), est divisé en deux parties, contenant respectivement 13 titres et 20 titres, tous deux énumérés après la préface, alors que Lucie Paul-Margueritte a non seulement supprimé la préface, la postface ainsi que tous les commentaires, mais a aussi redivisé, selon l'intrigue, le roman en 10 chapitres qu'elle rebaptise. En ce qui concerne la structure du roman, elle suit essentiellement l'ordre narratif du texte original, en conservant l'intrigue principale, mais en adaptant considérablement les scènes de sexe. En outre, elle aime également développer le texte en jouant sur l'imagination, en y incorporant des éléments exotiques et ses propres sentiments féminins. Analysons les approches qu'elle a adoptées pour adapter ce roman.

2.2.3.1. Suppression des allusions historiques

Contrairement à la plupart des romans érotiques chinois écrits en langage vulgaire, le *Chipози zhuan* est écrit dans un style littéraire classique, plein d'expressions pittoresques et d'allusions historiques, mais celles-ci ont été presque tous enlevées dans l'adaptation, bien que Lucie Paul-Margueritte ait en effet inclus des références et des notes explicatives dans les pages de fin pour expliquer certaines transcriptions et symboles traditionnels chinois qui lui paraissent les plus importants. Comparons brièvement quelques phrases dans les versions chinoises et françaises²⁶³. Pour les besoins de l'analyse, nous mettrons également une traduction littérale entre les deux phrases.

Texte original :

予曰：予飛燕，爾合德也。妹答之曰：姊憶射鳥耶，抑赤鳳耶？(CPZ, p. 118.)

Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome XXIV (貳拾肆冊), 1995, p. 79-84.

²⁶³ Furong zhuren (芙蓉主人), *Chipози zhuan* (癡婆子傳), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome XXIV (貳拾肆冊), 1995. (CPZ) ; Paul-Margueritte, Lucie (tr.), *La Folle d'amour : confession d'une Chinoise du XVIIIe siècle*, Paris, éditions You Feng, 2005. (LPMF).

Traduction littérale :

Je dit : « Je suis Feiyan, et toi, Hede. » Ma petite sœur répondit : « Te languis-tu de Sheniao, ou de Chifeng ? »

Adaptation de Lucie Paul-Margueritte :

« Je suis la favorite Fei Yen célèbre par sa beauté, et toi Hoto, justement honorée pour sa vertu », disais-je à Sien Tsiuan. « Si tu es l'*Hirondelle volante*, célèbre par sa beauté à quoi rêves-tu ? A l'Oiseau Bleu ou au Phénix Rouge ? A l'un et à l'autre, je gage ... » ripostait ma sœur. (LPMF, p. 43.)

Les personnages, Sheniao (射鳥) et Chifeng (赤鳳), mentionnés dans le texte original sont tous deux des amants de Zhao Feiyan, la favorite de l'empereur Han Chengdi, de sorte que les propos de la petite sœur ne sont pas seulement une plaisanterie mais suggèrent également le caractère libertin de sa sœur aînée qui aura nombre d'amants dans sa vie. Pourtant, Lucie Paul-Margueritte traduit les deux noms littéralement par « oiseau bleu » et « phénix rouge » sans expliquer les personnages auxquels ils font référence et leur relation adultère avec Feiyan. De plus, si cette dernière est bel et bien la traduction correcte du nom, en revanche le « bleu » dans la première est ajouté par la traductrice elle-même pour assortir le rouge, parce que la traduction directe du nom « sheniao » serait « tirer sur l'oiseau », ce qui n'a rien à voir avec la couleur. On peut dire que Lucie Paul-Margueritte prend ici une adaptation pour contourner les allusions historiques. Dans l'exemple ci-dessous, elle adopte l'approche de la réécriture pour atteindre le même objectif :

Texte original :

母笑曰：阿娜如咏蔷薇女子也。(CPZ, p. 108.)

Traduction littérale :

Ma mère rit et dit : « Ana est comme la femme qui fit le poème *Ode au rosier*. »

Adaptation de Lucie Paul-Margueritte :

Ma mère survint, et mon père la pria d'arbitrer sur la qualité de nos compositions. Elle le fit avec impartialité, puis observa : « Hana sera femme et très femme, mais en elle bouillonne une ardeur qui pourrait lui faire manquer aux rites ». (LPMF, p. 16.)

La femme qui fit le poème *Ode au rosier* fait référence à Li Ye (李冶, 730-784), une célèbre poétesse de la dynastie Tang, qui a fait preuve de son talent poétique dès

son plus jeune âge. À l'âge de six ans, elle a écrit un poème pour chanter les rosiers, mais comme le son harmonique de l'un des vers évoquait l'esprit confus d'une jeune femme attendant d'être mariée, son père a fait remarquer qu'elle deviendrait peut-être une femme qui se conduit mal. Cette prévision s'est concrétisée : Li Ye est devenue « taoïste », autrement dit courtisane de haute volée. L'auteur du *Chipozi zhuan* a ainsi emprunté cette allusion historique, suggérant qu'Ana mènerait aussi une vie de débauche comme Li Ye. Pourtant, Lucie Paul-Margueritte n'a transmis que le sens implicite du propos de la mère, sans avoir mentionné cette allusion historique. Voyons encore un exemple, dont le texte original, la traduction et l'adaptation sont présentés ci-dessous.

Texte original :

然奢有奴名盈郎者，年廿一二，白而美，如秦宮馮子都後身[...] (CPZ, p. 120.)

Traduction littérale :

She avait un serviteur nommé Ying Lang, âgé de vingt et un et vingt deux ans. Ayant le teint clair et étant beau, il est comme la réincarnation de Qin Gong et Feng Zidu.

Adaptation de Lucie Paul-Margueritte :

Cho, l'aîné de mes beaux-frères, était servi par un jeune esclave séduisant qui répondait au nom de Ying. Ce jeune homme avait le teint clair et les traits les plus fins du monde. S'il eût vécu au temps des Tchéou, on l'eût pris pour le sosie de Tse-Fou, guerrier dont la bravoure demeure légendaire. (LPMF, p. 50.)

Qin Gong (秦宮) et Feng Zidu (馮子都) étaient respectivement les valets favoris de Liang Ji (梁冀), un grand général, et de Huo Guang (霍光, II^e siècle av. J.-C-68 av. J.-C.), un politicien. Ils sont connus dans la dynastie Han surtout pour leur beauté et leur relation ambiguë avec leurs maîtres. Lucie Paul-Margueritte a remplacé ces deux valets courtisans par Tse-Fou, « un guerrier dont la bravoure demeure légendaire », pour établir une analogie avec Ying Lang, en termes d'apparence. Cette adaptation est clairement inappropriée, ce qui montre amplement le manque de connaissance de Lucie Paul-Margueritte et de Tcheng Mien à propos des allusions historiques chinoises. En outre, il convient également de noter que l'identité de Tse-Fou reste à vérifier, et qu'il est fort probable qu'il s'agisse d'un personnage inventé qui n'existe pas dans l'histoire de la Chine.

Nous pouvons constater à travers les exemples ci-dessus que Lucie

Paul-Margueritte supprime ces allusions historiques. Il est clair que la traductrice et son collaborateur les connaissent très peu et qu'ils ne peuvent qu'en deviner le sens dans le contexte et sur la base de leur signification littérale, ce qui est complètement différent de Huang San [Chan Hing-ho] et Lionel Epstein [Boris Goiremberg], les deux traducteurs qui donnent une autre version du *Chipози zhuan* en 1991, dans laquelle le lecteur peut apprendre l'histoire et la culture de la Chine à travers 28 notes détaillées. Mais il faut aussi signaler qu'il existe quelques explications incorrectes : par exemple, les traducteurs ignorent le personnage de Qin Gong, en le considérant littéralement comme le palais de la dynastie Qin, et ils traduisent alors cette analogie en « mais beau comme un autre Feng Zidu de la dynastie Qin²⁶⁴ ». À cela s'ajoute une méconnaissance de Feng Zidu, dont ils expliquent dans la 12^e note que c'est un personnage mythique. Cela montre que la traduction des allusions historiques est un grand défi pour les traducteurs. Lucie Paul-Margueritte a choisi de ne pas traduire, probablement par ignorance ou par crainte de commettre des œuvres.

2.2.3.2. Ajout d'éléments exotiques

Comme Soulié de Morant, Lucie Paul-Margueritte aime aussi créer une atmosphère exotique pour dépayser le lecteur par la transcription phonétique des mots chinois et l'ajout d'éléments exotiques. En termes de transcription des sons, elle conserve les prononciations chinoises de la fleur de prunier, du lit et de la couverture, les traduisant respectivement par les fleurs du mérroua (*meihua* 梅花), le « khang » (*kang* 炕) et le « Poukaï » (*pugai* 铺盖), expliquant leurs significations dans les notes. Concernant l'ajout d'une touche d'exotisme, elle enrichit le texte sur la base de phrases courtes et concises de l'original, en laissant s'exprimer son imagination et en ajoutant des images stéréotypées chinoises, telles que la lanterne aux panneaux de soie, le rideau de fines tiges de bambous, la porte encadrée de dragons, l'écheveau de soie rose et les quatre objets précieux du lettré. Voyons par exemple une description du salon d'Ana que la traductrice ajoute au début de l'adaptation :

A son collet vert, le gardien reconnut, dans le visiteur, un bachelier, aussi voulut-il bien le conduire, au-delà des cours herbues, dans un salon dont les laques s'écaillaient, et dont les panneaux de soie, ornés de fleurs et d'oiseaux, montraient leur trame. (LPMF, p. 12.)

²⁶⁴ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]](陳慶浩), Epstein, Lionel [Boris Goiremberg] (tr.), *Vie d'une amoureuse*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1991, p. 79.

Les décorations chinoises qu'elle ajoute dans l'adaptation nous permettent de voir clairement l'influence des chinoiseries sur sa création. Dans la scène où Ana tente de séduire Huimin pour qu'il ait des relations sexuelles avec elle, Lucie Paul-Margueritte ajoute une description de l'apparence charmante de Huimin, dans laquelle la lanterne apparaît à bon escient pour donner une touche chinoise à la scène érotique :

Sous la lumière assourdie de la lanterne, combien mon cousin était séduisant ! Sa joue gauche pesait sur le traversin, l'autre était colorée par les feux de la lanterne rouge. (LPMF, p. 32.)

Prenons un autre exemple : dans le chapitre VI de son adaptation, la traductrice donne une description du beau-père d'Ana, comparé à une sorte de plante pour décrire sa jeunesse incompatible avec son âge.

Quant à mon beau-père, il jouissait d'une éternelle jeunesse : nous le comparions à la plante lao-lei-cho qui verdoie en vieillissant. (LPMF, p. 61.)

La plante qu'elle mentionne dans le texte est l'amarante, surnommée « *lao Lai Shao* » (老来少) en chinois ; la signification est celle d'une personne âgée qui garde l'esprit jeune ou paraît plus jeune que son âge réel. Elle conserve le nom chinois de la plante pour mettre en relief l'exotisme du texte.

En outre, Lucie Paul-Margueritte aime également intégrer des éléments bouddhistes dans le texte. Par exemple, avant de décrire le viol brutal d'Ana par son serviteur Da Tu dans le chapitre V, elle écrit d'abord le passage suivant, où Bouddha sert de guide à Ana :

« Nous sommes des jouets dans la main du Bouddha, observa le poète. Rien n'arrive sinon par sa volonté. » Bouddha, ce jour-là, guida mes pas vers un bouquet où mille fleurs s'étaient épanouies. (LPMF, p. 55.)

En plus d'éléments bouddhiques, elle inclut souvent dans le texte du contenu lié à la poésie. Voyons par exemple dans l'adaptation ce qu'Ana dit lorsqu'elle évoque sa relation avec Huimin :

Nous avions formé le vœu d'être au ciel ces oiseaux inséparables qui volent toujours ensemble, et

sur la terre les deux branches enlacées d'un même arbre. L'éternité aura peut-être une fin, disons-nous, mais notre amour n'en aura pas. (LPMF, p. 110.)

Ce passage sont tirés de *Chant des regrets éternels* écrite par le célèbre poète Bai Juyi (白居易, 772-846) de la dynastie Tang²⁶⁵, qui décrit la triste histoire d'amour entre l'empereur Tang Xuanzong (唐玄宗, 685-762) et sa concubine favorite Yang Yuhuan (杨玉环, 719-756). La traductrice cite ici les deux derniers vers de ce poème pour déplorer l'amour infructueux entre Ana et son cousin, combinant sans aucun doute l'exotisme et la poésie.

Des décorations chinoises à la culture poétique et aux croyances bouddhistes, les éléments exotiques ajoutés par Lucie Paul-Margueritte reflètent l'image stéréotypée de la Chine dans son esprit, répondant ainsi aux attentes des lecteurs français d'une Chine qu'ils ont en tête. Comme le soulignent Viviane Alleton et Michael Lackner, 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 voyageurs²⁶⁶ ».

2.2.3.3. Ajout de descriptions psychologiques de l'héroïne

En plus de créer une atmosphère exotique, Lucie Paul-Margueritte ajoute de nombreuses descriptions psychologiques d'Ana dans son adaptation, dont deux longs passages méritent notre attention particulière. Dans le texte original, il est simplement écrit qu'Ana, à l'âge de douze ou treize ans, faisait toujours des allées et venues devant le miroir, et s'apitoyait sur elle-même en regardant son image, tandis que Lucie Paul-Margueritte développe considérablement le texte pour décrire minutieusement la dynamique mentale de l'héroïne. Nous allons ici comparer le texte original avec l'adaptation.

Texte original :

予每攬鏡徘徊，顧影自憐，咄咄曰：何福慙奴受此香脆。人壽幾何，河清難俟。(CPZ, p. 108.)

²⁶⁵ Voir Bai, Juyi (白居易), *Chant des regrets éternels* (*Chang Hen Ge* 长恨歌), dans Paul Demiéville, *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Éditions Gallimard, « Collection Unesco d'œuvres représentatives », 1962, p. 313-321. Texte original : 《在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期。》

²⁶⁶ Alleton, Viviane ; Lackner, Michael, « Introduction. De la traduction du chinois dans les langues européennes », dans *De l'un au multiple : Traduction du chinois vers les langues européennes. Translation from Chinese into European Languages*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999. pp. 1-8. Consulté sur le site le 2 février 2023 : <https://books.openedition.org/editionsmsmh/1469>.

Traduction littérale :

Je faisais toujours les cent pas devant le miroir, je m'apitoyais sur moi-même en regardant mon image et maugréais : « Quelle chance pour un benêt de pouvoir posséder un jour une personne aussi merveilleuse ! La vie est courte alors que l'attente est trop longue ! »

Adaptation de Lucie Paul-Margueritte :

Mon visage me plaisait, j'en cherchais le reflet sur le plan poli des miroirs de bronze et sur l'eau des bassins. J'étais jolie, et je le savais, mais nul ne semblait s'en apercevoir. Inquiète et chagrine, je tenais ce discours à mon image : « Tu n'es pas sans charme, ma petite Hana, ta taille est fine, ta figure est claire et brillante quand tu souris, et ton nez droit et non épaté comme celui de la plupart des chinoises. Tes grands yeux ont une douleur malicieuse sous les sourcils effilés en ailes d'hirondelles. Ta petite bouche est une cerise que voudraient dévorer tous les oiseaux du ciel. Tu es digne, Hana, de devenir impératrice. Hélas, ton destin est tout autre ! Tes parents te marieront à quelque benêt qui ne soupçonnera pas sa chance. En attendant tu te consumes d'ennui, pauvre fleur ignorée ». (LPMF, p. 17.)

Il est clair que la traductrice a apporté ses propres sentiments et ses fantaisies à l'adaptation, ce qui se manifeste également dans la suite du texte, notamment dans les remords d'Ana, où la conscience de la traductrice prévaut complètement. Dans le roman original, Ana, après avoir été répudiée par son mari, se repent sincèrement d'avoir entretenu des relations illicites avec douze hommes, condamnant fortement sa mauvaise conduite et se mordant les doigts jusqu'au sang pour jurer de ne plus jamais avoir de pensées lubriques. Dans l'adaptation, cependant, confrontée à sa situation, Ana remet plutôt en question l'inégalité entre les hommes et les femmes, accusant la répression du désir des femmes, sans faire de confession au sujet de ses douze relations immorales. Voyons le texte adapté :

À la réflexion, l'idée me vint que, si j'étais seule à expier des folies commises à deux, je n'étais pas seule coupable. Mais il est entendu que les hommes, ces seigneurs, ont tous les droits, et que ce qui nous déshonore est, pour eux, motif à s'enorgueillir. Nous sommes le domaine qu'ils foulent en vainqueurs. Pour mieux assurer leurs pouvoirs, ils se refusent à cultiver notre esprit qui pourrait les juger ; il nous veulent passives comme la fleur qu'ils cueillent et respirent à leur gré, et, comme la vie de la fleur inconsciente qui s'ouvre au brûlant soleil, et en défaillance, s'écoule notre jeunesse. (LPMF, p. 106-107.)

La traductrice ne s'arrête pas là, et elle va encore plus loin dans la suite du texte pour renforcer son accusation par les réflexions d'Ana :

Tout n'est pas mort en moi, reprit la conteuse. Je puis encore me repentir. Mais me repentir de quoi ? D'avoir cédé à ces instincts puissants et naturels que l'on apprend aux jeunes femmes à réfréner, pour maintenir un ordre établi, et que les hommes s'arrogent le droit de se satisfaire impunément ? (LPMF, p. 108-109.)

Ces deux passages, ajoutés par Lucie Paul-Margueritte elle-même, sont une mise en accusation du statut inégal entre les hommes et les femmes dans les relations sexuelles, à savoir que les femmes devraient réfréner leurs instincts alors que les hommes peuvent avoir le privilège de jouir du plaisir sexuel sans être punis. On pourrait dire que Lucie Paul-Margueritte exprime des idées féministes qui préconisent l'émancipation sexuelle des femmes, allant néanmoins à l'encontre du texte original, qui prêche que les femmes devront être punies si elles ne se conduisent pas comme il faut. Il est à noter que les idées féministes de Lucie Paul-Margueritte ont dû être fortement influencées par son père, Paul Margueritte (1860-1918), et son oncle Victor Margueritte (1866-1942), qui ont écrit des ouvrages ensemble pour les droits de la femme, comme les *Femmes nouvelles* (1899), *Mariage et Divorce* (1900) et *Les Deux Vies* (1902), ainsi que le célèbre roman de Victor Margueritte, *La Garçonne* (1922). Outre les romans, ils ont eu recours de nombreux moyens, tels que les « lettres ouvertes dans les journaux, brochures, projet de loi soumis à un député²⁶⁷ », pour diffuser leurs idées. Leurs points de vue sur l'égalité des sexes et la défense des droits des femmes ont clairement influencé Lucie Paul-Margueritte. Elle a donc incorporé ces idées féministes dans l'adaptation du roman érotique chinois, à travers sa description psychologique de l'héroïne. Pourtant, ces ajouts ont clairement altéré l'idée essentielle du roman original.

2.2.3.4. Scènes érotiques

Il faut noter que les métaphores sont souvent utilisées par Lucie Paul-Margueritte pour traduire les organes sexuels. Par exemple, la traductrice compare le membre masculin du mari de la petite sœur d'Ana à « une colonne de jade aux proportions émouvantes²⁶⁸ » et celui de Gu Deyin, l'amant d'Ana à « un marteau qui décortique

²⁶⁷ Voir La Harpe, Jacqueline de, « Variété : le féminisme de Paul Marguerite », *Le mouvement féministe : organe officiel des publications de l'Alliance nationale des sociétés féminines suisses*, n° 7, 1919, p. 14-15. En ligne : <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=emi-001%3A1919%3A7%3A%3A19>. Consulté le 20 février 2023.

²⁶⁸ Paul-Margueritte, Lucie, *La Folle d'amour : confession d'une Chinoise du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 76.

le riz sur la pierre incurvée²⁶⁹ ». De plus, elle crée même un poème pour faire l'éloge de la virilité de Gu Deyin, dans lequel il existe nombre de métaphores intéressantes de son pénis merveilleux. Voici un extrait concernant les métaphores sexuelles de ce poème :

Ô très douce ! Ô très belle ! Ô merveille ! Ô tentateur ! ..
Ô mon oiseau qui palpites en ma main, lisse et tiède, et si doux ...
Ô colonne de jade veinée de bleu ...
Ô tour, superbement dressée sur un rocher moussu !
Ô mon vaillant, casqué de pourpre, et qui frappe et refrappe au gîte pour entendre ma plainte heureuse ! (LPMF, p. 94.)

Il s'avère que la traductrice remplace toujours les descriptions épicées et directes de l'état du membre masculin, gros et puissant, existant dans le texte original, par des métaphores poétiques, comme Soulié de Morant. Prenons un autre exemple. Dans le roman original, en décrivant la virilité de Gu Deyin à sa maîtresse, la soubrette Qinglian dit : « grandiose et majestueux, ce n'est pas une chose ordinaire, c'est comme le membre viril d'un âne²⁷⁰ ». Cette phrase est poétisée par Lucie Paul-Margueritte ainsi : « quel dragon de feu, quel merveilleux étalon²⁷¹ ! ». Quant à l'organe sexuel féminin, elle utilise généralement le mot « vallée » pour le désigner ; concernant les descriptions de cette partie secrète, elle effectue une adaptation pour les contourner. Prenons l'exemple de la description donnée par le beau-père d'Ana du vagin de Madame Sha :

Texte original :

沙年三十，陰且曠，如河漢，何敢望子？且列戟在門，欲濤汪湧，令我之陽卻立而莫禦。
(CPZ, p. 130.)

Traduction littérale :

Sha a trente ans. Obscure et large, sa grotte est comme le fleuve Jaune et la rivière Han. Comment oserait-elle s'attendre à la même grotte que la tienne ? De plus, des halberdes se sont alignées à la porte, et un torrent de désir a déferlé, faisant reculer mon membre masculin, incapable de se défendre.

Adaptation de Lucie Paul-Margueritte :

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 93.

²⁷⁰ Traduction littérale. Texte original : 《昂藏偉壯，非尋常物，似驢之行貨耳。》(CPZ, p. 139)

²⁷¹ Paul-Margueritte, Lucie, *La Folle d'amour : confession d'une Chinoise du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 90.

L'idée ne me vient même pas de vous comparer : tu es jeune et délicieusement jolie. Ta belle-sœur a trente ans sonnés, et cela se voit à son embonpoint ; elle se répand comme le fleuve Jaune quand il déborde sur la rizièrre [...]. Et, le croirais-tu, quand l'officiant s'approche du temple, il affronte une véritable forêt de lances. Devant un tel obstacle, le *t'ou* se décourage. (LPMF, p. 65-66.)

Tout d'abord, la traductrice a clairement mal traduit la première phrase, interprétant le vagin large et distendu de Sha comme renvoyant à son embonpoint. Il est difficile de dire si elle n'a pas compris le sens caché de l'analogie ou si elle a intentionnellement déformé la traduction qui lui paraissait peut-être embarrassante. Pour la phrase suivante, le texte original se contente de comparer les poils du pubis aux hallebardes, tandis que Lucie Paul-Margueritte, en plus de comparer les poils pubiens à une forêt de lances, ajoute certaines connotations religieuses à l'activité sexuelle en comparant le vagin à un temple et le membre masculin à l'officiant. Au surplus, concernant le membre masculin mentionné dans la dernière phrase, elle utilise la transcription du son chinois « *t'ou* » [tu] (ㄊㄨ) pour le représenter. Il est intéressant de noter que ce mot, qui implique une saillie ou un renflement, apparaît déjà dans le texte précédent. La jeune voisine l'utilise pour désigner le pénis, expliquant à Ana la différence entre l'homme et la femme et la pratique sexuelle. La traductrice le réutilise ici pour éviter une traduction directe du sexe masculin. En résumé, concernant la traduction du sexe, Lucie Paul-Margueritte adopte, comme Soulié de Morant, une approche consistant à euphoriser, poétiser et ennoblir l'original.

Le *Chipози zhuan* contient nombre de scènes de sexe entre l'héroïne Ana et treize hommes. Elles ont été largement simplifiées et réécrites dans l'adaptation de Lucie Paul-Margueritte.

Tout d'abord, en termes de simplification, l'exemple le plus représentatif est la scène du viol dans laquelle Yinglang et Datu outragent Ana ensemble. Cette scène violente est décrite de manière très détaillée dans le texte original, y compris les positions, les mouvements, ainsi que la psychologie de l'héroïne ; pourtant, ces descriptions obscènes ont été réduites par Lucie Paul-Margueritte à quelques petites phrases qui les rendent moins crues. Comparons le texte original, la traduction littérale et l'adaptation de cette description de scène sexuelle.

Texte original :

苦惟自嚙，不得已令盈郎抱予於膝上。盈郎逞後庭伎倆，暗用唾抹於陽物之上，已觸予於後門中矣。而大徒在前面，狂勇肆其誅鋤。其物較盈郎粗壯，而彼以情諧，此屬勢劫；彼乃綢繆，此出勉強。故予終無快然。然內之蹂躪，亦太狼籍矣。大徒捧予頰而笑曰：非我逢姦，豈肯眷我。予愧曰：寢處足矣，何過督為？大徒既殫技，復欲接予唇。予畏蔥酒穢惡之氣，以袖掩之。大徒曳予袖，而予以面向盈郎。大徒以手扯予，必欲親予之唇，予首向左，大徒亦向左；予首向右，大徒亦向右。轉展者久之。聞咳嗽聲，始釋予。予即衣而走，兩手持棍，未及縛帶。(CPZ, p. 122.)

Traduction littéraire :

J'ai dû serrer les dents douloureusement et je n'ai eu d'autre choix que de demander à Ying Lang de me tenir sur son genou. En utilisant l'astuce de l'arrière-cour, Ying Lang a secrètement appliqué de la salive sur son membre viril et m'a pénétré par la porte arrière, et Datu m'a pénétré dans le même temps par-devant, violemment et cavalièrement. Son pénis était plus gros que celui de Yinglang, mais avec ce dernier mes sentiments étaient en harmonie tandis qu'avec Datu j'étais forcée par les circonstances ; avec Yinglang je me sentais affectueusement liée, mais avec Datu je le faisais à contrecœur, donc je n'ai pas ressenti de plaisir : l'intérieur de mon corps était ravagé, en état confus. Datu a tenu mes joues et s'est mis à rire : « si je n'avais pas surpris l'adultère, comment aurais-tu pu me donner des faveurs ? » Je répondais d'un air honteux : « Tu as atteint ton but, ça suffit. Il n'est pas nécessaire de commenter ma conduite. » Datu avait épuisé ses forces et a ensuite essayé de m'embrasser sur la bouche. J'ai craint son haleine qui empestait l'oignon et le vin et j'ai couvert ma bouche avec ma manche. Datu a tiré ma manche, et je me suis tournée vers Yinglang. Datu m'a tirée avec sa main, cherchant toujours à m'embrasser sur les lèvres ; ma tête s'est inclinée vers la gauche, et il s'est tourné vers la gauche, ma tête s'est inclinée vers la droite, et Datu s'est tourné vers la droite. Cela dura pendant un long moment, jusqu'à ce qu'on entende un bruit de toux : il m'a finalement lâchée. J'ai enfilé mes vêtements immédiatement pour partir, en tenant mon pantalon à deux mains, sans avoir eu le temps de mettre ma ceinture.

Adaptation de Lucie Paul-Margueritte :

Le misérable prit ma figure entre ses mains et souffla sur mes lèvres une haleine empestée. Je voulus me protéger sous ma manche, il la déchira brutalement. Ying retrouva des forces pour m'empêcher de fuir. Dans leurs mains je ne fus qu'un jouet ... L'un des deux sévissait dans le vallon fragile lorsqu'un promeneur s'annonça par une petite toux : les compères s'enfuirent et je me rajustai hâtivement. (LPMF, p. 57-58.)

Tout d'abord, nous pouvons constater que la traductrice a réorganisé le récit, plaçant la tentative de Datu d'embrasser l'héroïne avant la scène de sexe. Deuxièmement, les détails spécifiques du rapport sexuel et la description psychologique de l'héroïne dans cette scène sexuelle, dans laquelle les trois sont

engagés en même temps, sont tous supprimés et résumés par une phrase courte : « dans leurs mains je ne fus qu'un jouet ». De plus, la traductrice suggère l'acte sexuel par l'expression suivante : « l'un des deux sévissait dans le vallon fragile », dans laquelle le vallon sert de métaphore du vagin ; pourtant, elle supprime toute la description de la sodomie. Il convient de noter que Lucie Paul-Margueritte néglige souvent délibérément les scènes de sodomie dans le roman. Par exemple, le récit que le valet Yinglang utilise souvent son « arrière-cour » pour servir son maître est remplacée par cette simple phrase : « Ying était le favori de mon beau-frère²⁷² ». De plus, concernant la description des rapports sexuels du moine nommé Hai avec Ana, la traductrice résume les détails de la sodomie par ces quelques mots : « il allait s'égarer²⁷³ ».

Contrairement à la simplification de la scène de violence sexuelle contre les femmes, la description de la position du chevauchement est bien représentée dans la traduction. Par exemple, le texte original indique que la petite sœur d'Ana surprend Huimin et sa sœur allongés l'un sur l'autre avec les jambes emmêlés, alors qu'Ana lui ment en disant qu'elle veut réchauffer le ventre de Huimin en le collant contre le sien pour soulager les douleurs abdominales de son cousin. L'original n'indique pas en fait leur position sexuelle de manière évidente, mais le traducteur en donne une description précise sur la base du texte :

Ce soir-là, j'entrepris de disperser la joie suprême sans qu'il en coûtât le moindre effort à mon bien-aimé. Par malheur, ma sœur s'éveilla et s'indigna de me voir en cette posture cavalière. J'eus l'esprit de répondre : « Notre cousin tremblait de froid, j'essayais de le réchauffer. » « Et vous me faisiez du bien, sœur aînée, voyez, je claques des dents ! » insista le rusé. « Puisque tu lui fais du bien, continue ! » dit ma sœur ingénument. Elle se rendormit et je me remis en selle avec la curieuse impression d'avoir changé de sexe, tandis que mon cousin découvrait, lui, l'agrément de l'inertie. (LPMF, p. 39-40.)

La traductrice fait une modification mineure en substituant l'excuse d'aider Huimin à se réchauffer à celle de soulager ses maux de ventre, mais malgré tout, elle ne déforme pas le sens du texte. En outre, elle utilise la métaphore de l'équitation pour préciser la position sexuelle des personnages et fait allusion aux détails de leur acte sexuel par les euphémismes tels que « j'entrepris de disperser la joie suprême

²⁷² *Ibid.*, p. 51.

²⁷³ *Ibid.*, p. 70.

sans qu'il en coûtât le moindre effort à mon bien-aimé » et « je me remis en selle avec la curieuse impression d'avoir changé de sexe, tandis que mon cousin découvrait, lui, l'agrément de l'inertie ».

En outre, Lucie Paul-Margueritte ajoute un passage de son cru portant sur la masturbation mutuelle entre femmes. Voyons cette description avant de poursuivre notre analyse :

En me voyant dans cet état, Pêche Rouge, obligeamment m'offrit ses services. Je la savais experte à tous les jeux de l'amour : quelques servantes, seulettes, avaient recours à ses bons offices, en période de disette, et s'en trouvaient bien. Pour moi, dont l'imagination réclame la bouleversante emprise du mâle, ces divertissements de fillettes eussent été vains, en dépit des caresses les plus savantes. Il me faut le viril contact de l'être désiré. La délurée, me voyant portée sur le *t'ou*, m'assura que sa main valait bien cet objet maudit, capricieux, décevant : « Vous fermerez les yeux, me dit-elle, et vous croirez le tenir. » Je réprimai un sourire devant la main menue, où trois doigts réunis, entre le pouce et le petit doigt écartés, semblaient m'inviter. Dans son louable désir de me venir en aide, Pêche Rouge m'apprit que bien des femmes délaissées ou insuffisamment servies, s'accommodaient d'un certain champignon qu'elles se procuraient chez l'apothicaire. On achetait ce champignon desséché, on le plongeait dans l'eau tiède, et il s'amplifiait d'aimable façon offrant de la sorte, aux yeux ravis de la solitaire l'aspect d'un membre bien conditionné auquel le *wo* pouvait parfaitement se méprendre. Je la priai de se taire. (LPMF, p. 86-87.)

Ce passage est entièrement issu de l'imagination de la traductrice. Le texte original indique simplement qu'Ana, qui avait passé la trentaine, ne pouvait pas dormir dans la nuit, à cause de ses désirs brûlants, plus forts qu'à ses vingt ans. Lucie Paul-Margueritte développe cette petite phrase en une longue description de services sexuels que la servante offre à sa maîtresse, dont un instrument de plaisir utilisé par les anciennes chinoises pour se satisfaire. Sur la base de sa description, nous supposons que le champignon « qu'elles se procuraient chez l'apothicaire » est la « vessie de Canton » (*guangdong pang* 广东膀), et cet objet pour un plaisir personnel est mentionné dans le septième chapitre d'un autre roman érotique, intitulé *Zhulin yeshi* (株林野史), traduit en français par Christine Kontler, et publié chez Picquier en 1987 sous le nom de *Belle de candeur*. Citons alors un extrait de la description de cet instrument :

Une chose de quatre ou cinq pouces de long en tous points semblables à un membre viril

nommée « aine de Canton » [...]. Il faut le laisser tremper dans de l'eau chaude et il deviendra dur²⁷⁴.

Il s'ensuit que Lucie Paul-Margueritte devait avoir une certaine connaissance de la culture érotique chinoise, ou bien c'est son collaborateur, Tcheng Mien, qui lui a fait découvrir cet instrument sexuel, de sorte qu'elle pouvait incorporer cet élément exotique dans sa création. La simplification des scènes de violence sexuelle et l'ajout de la scène de masturbation féminine par Lucie Paul-Margueritte reflètent, dans une certaine mesure, la liberté sexuelle féministe.

²⁷⁴ Kontler, Christine (tr.), *Belle de candeur*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 2014, p. 89.

Conclusion de la deuxième partie

L'Orient a presque été une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires²⁷⁵.

—Edward Saïd

Influencés par l'orientalisme et les tendances exotiques, les écrivains libertins français au XVIII^e siècle se sont mis à explorer des contrées lointaines, dans l'espoir de construire un empire utopique, où tous les désirs refoulés peuvent être libérés dans leur intégralité. Cachés sous l'abri de l'écran chinois, ils ont raconté des histoires fantastiques à leur gré, mais sans aucun souci d'exactitude historique. Ces contes sont les premiers fruits de l'exotisme étiquetés érotiques chinois, et marquent le début des fantasmes érotiques français sur la Chine. On pourrait dire que l'exotisme l'emporte sur l'érotisme au XVIII^e siècle, et la tradition érotique chinoise est plus substantielle au XIX^e et XX^e siècle. Il faudra attendre la première moitié du XX^e siècle pour que d'authentiques romans érotiques chinois soient publiés en France, mais ce ne fut qu'à travers des versions adaptées que les lecteurs ont pu entrevoir les mystères du monde érotique chinois. Les adaptations de George Soulié de Morant et de Lucie Paul-Margueritte se caractérisent par un style poétique et un penchant pour les images traditionnelles chinoises.

À travers l'analyse des vies de Soulié de Morant et de Lucie Paul-Margueritte et de leurs adaptations de romans érotiques, il n'est pas difficile de trouver de nombreux points communs. Tout d'abord, leur intérêt pour la Chine a commencé avec l'orientalisme et la vague exotique, et aucun d'eux n'a reçu une formation scientifique en sinologie, s'appuyant plutôt sur des diplomates français qui avaient été envoyés en Chine et des expatriés chinois en France pour prendre un premier contact avec la langue chinoise et apprendre la culture de l'Empire du milieu, de sorte que leur compréhension de la Chine est chargée de clichés et nourrie par une imagination personnelle.

Dans les adaptations de *Lotus-d'Or*, du *Bonze Mèche-de-lampe* et de *La Folle*

²⁷⁵ Saïd, Edward, *op. cit.*, p. 13.

d'amour, la présence de traducteurs, aux dépens de l'original qui tend à s'effacer, est bien visible. En premier lieu, aucun d'entre eux n'indique l'édition sur laquelle ils ont basé leurs adaptations, et ils ne proposent pas de notes détaillées sur le contenu qui risque de dérouter les lecteurs français. En deuxième lieu, ils suppriment les allusions historiques, ajoutent de nombreux éléments traditionnels chinois et conservent les sons chinois de certains termes pour créer une atmosphère exotique. En ce qui concerne les passages érotiques, ils simplifient et réécrivent pour embellir les expressions obscènes du texte original et remplacent la traduction des organes génitaux par quelques métaphores poétiques. En outre, tous les deux modifient dans une certaine mesure l'idée centrale du roman original en fonction de leurs propres points de vue.

Par ailleurs, il est intéressant de noter l'influence du sexe du traducteur sur l'adaptation des romans érotiques. Soulié de Morant fait souvent grand cas de l'habillement et de l'apparence des personnages féminins d'un point de vue masculin. En outre, il affaiblit la lascivité des personnages féminins et exige des femmes qu'elles s'abstiennent de la luxure, renforçant ainsi l'endoctrinement moral des femmes d'un point de vue masculin. En revanche, Lucie Paul-Margueritte ajoute des descriptions psychologiques de l'héroïne et introduit des scènes de masturbation féminine, témoignant ainsi de certaines idées féministes qui justifient le désir de la femme et remettent en question l'inégalité entre les sexes. Leurs adaptations de romans érotiques chinois suggèrent que le genre du traducteur peut influencer l'orientation de leur interprétation des textes érotiques.

En somme, les adaptations des romans érotiques chinois par Soulié de Morant et Lucie Paul-Margueritte s'inscrivent dans la continuité de la tendance exotique qui a émergé au XVIII^e siècle, en la portant à son paroxysme.

Partie III.

**Approche savante : D'une traduction silencieuse (XVIII^e siècle) à une
traduction audacieuse (années 1980)**

Parallèlement à l'exotisme alimenté par les récits de voyage et les faux contes chinois, un courant savant commence aussi à prendre de l'ampleur en France. L'étude scientifique de la Chine remonte au moins au XVIII^e siècle. C'est l'époque pendant laquelle les connaissances sur la Chine des savants français ont été considérablement élargies et approfondies grâce aux lettres, aux traductions, et aux ouvrages des missionnaires jésuites zélés, tels que Joseph-Henri Marie de Prémare (1666-1736), François-Xavier d'Entrecolles (1664-1741), Étienne Fourmont (1683-1745), ou Jean-Baptiste Du Halde (1674-1743) en tant qu'éditeur de la *Description*, ainsi qu'aux livres canoniques chinois que certains d'entre eux ont rapportés de Chine, posant ainsi la pierre angulaire de l'établissement ultérieur de la sinologie française. Comme le dit Georges-Marie Schmutz : « Les écrits jésuites constituent la partie la plus intéressante et la plus importante des sources sur la Chine avant l'avènement de la sinologie. L'étude de la Chine que feront les premiers sociologues doit beaucoup à leurs travaux²⁷⁶ ». Il convient de noter que, afin de mieux apprendre le langage familier chinois et découvrir les mœurs de la société et les pensées des peuples, certains missionnaires ont eu recours aux romans vulgaires, voire érotiques. Ainsi, le père Prémare et le père d'Entrecolles, maîtrisant le mieux le chinois, ont « silencieusement » cité ou traduit quelques phrases ou passages de ces œuvres, sans jamais oser les traduire explicitement, de sorte que la contribution de ces récits érotiques à la vulgarisation de la culture chinoise par les missionnaires français au XVIII^e siècle est relativement moins connue.

La compagnie de Jésus est dissoute par le pape en 1773, ce qui laisse le champ libre aux sinologues laïcs. La sinologie française a été formellement établie dans ce contexte, et s'est progressivement institutionnalisée au XIX^e siècle. La figure incontournable qui a contribué de façon remarquable à l'implantation de la sinologie en France est Jean-Pierre Abel-Rémusat, le premier titulaire de la chaire de langues et de littératures chinoises et tartares-mandchoues, qui est créée au Collège de France en 1814. La fondation de cette chaire de sinologie est sans aucun doute un événement décisif non seulement pour la sinologie française, mais aussi pour toute l'Europe, comme le précise Paul Demiéville : « pour la première fois dans le monde Occidental, les études chinoises prenaient rang de discipline universitaire²⁷⁷ ». À l'époque de

²⁷⁶ Schmutz, Georges-Marie, *La sociologie de la Chine : matériaux pour une histoire*, Berne, Peter Lang, « Études asiatiques suisses », 1993, p. 39.

²⁷⁷ Demiéville, Paul, *Choix d'études sinologiques*, Leiden, Éditions Brill, 1973, p. 453.

Rémusat, l'étude et la vulgarisation du chinois constituaient évidemment un grand défi en raison du manque de matériel didactique et d'outils d'enseignement scientifique. Dans la préface de son *Essai sur la langue et la littérature chinoise* paru en 1811, le sinologue déclare qu'il avait entrepris l'étude du chinois avec « moins de secours qu'aucun de ceux qui s'y sont livrés jusqu'à présent en Europe²⁷⁸ », et que « ces difficultés eussent pu rebuter quelqu'un qui n'eût pas été comme lui épris des beautés de la langue chinoise²⁷⁹ ». Cependant, grâce à son zèle, ce pionnier a pu frayer un chemin qui permettra à ses successeurs, Stanislas Julien et Antoine-Pierre-Louis Bazin, de mieux se lancer dans une exploration approfondie de la littérature chinoise²⁸⁰. Durant cette période, les « romans de la belle et du lettré » ont intrigué les sinologues et sont ainsi devenus l'objet de certaines traductions, mais les phrases qui auraient pu être offensantes pour les coutumes de l'époque ou surprendre le lecteur qui vivait dans un monde imprégné de christianisme, n'ont pas échappé à la suppression rigoureuse. En outre, certains sinologues réputés de cette époque avaient déjà manifesté un vif intérêt pour la littérature classique érotique. Pourtant, à part quelques traductions partielles timides, personne n'avait vraiment oser aborder le sujet. Il faudra attendre les années 1980 pour que le roman érotique chinois, promu par René Étiemble, Jacques Dars, André Lévy et Rainier Lanselle, montre enfin son vrai visage en France sans aucune réserve. Le public français a enfin eu la chance de pouvoir découvrir pierre à pierre des pans entiers d'une littérature à la fois attrayante et stigmatisée.

Des traductions silencieuses du XVIII^e siècle aux traductions audacieuses de la seconde moitié du XX^e siècle, en passant par les traductions timides du XIX^e siècle, le roman érotique chinois a joué un rôle particulier dans le développement de la sinologie française.

²⁷⁸ Abel-Rémusat, Jean-Pierre, *Essai sur la langue et la littérature chinoises*, Paris, Treuttel, 1811, p. vij.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. ix-x.

²⁸⁰ Voir Pino, Angel, Bergère, Marie-Claire, *Un Siècle d'enseignement du chinois à l'École des langues orientales : 1840-1945 : bicentenaire des Langues orientales*, Paris, l'Asiathèque, 1995.

Chapitre 1. La traduction silencieuse du Père de Prémare

Dans cette foule d'hommes instruits dont les travaux ont illustré la mission de la Chine, il en est deux surtout qui méritent d'occuper un rang éminent dans la mémoire des amis des lettres ; l'un comme grammairien et comme philologue, l'autre en qualité d'astronome et d'historien. Le premier est Prémare, et le second Gaubil²⁸¹.

Joseph-Henri-Marie de Prémare, né à Cherbourg en 1666 et décédé à Macao en 1736, est le plus grand pionnier de l'introduction de la grammaire et de la littérature chinoises en France. Son ouvrage *Notitia linguae sinicae*, reconnu comme la première description systématique du chinois visant un public européen, a sans aucun doute posé la pierre angulaire pour les études sinologiques françaises²⁸². Sa citation discrète du *Jin Ping Mei* dans ce grand manuel est presque ignorée, mais mérite notre attention particulière. Avant d'entrer dans le vif du sujet, revenons brièvement sur sa vie de missionnaire.

1.1. La *Notitia linguae sinicae*

Le 7 mars 1698, le père Prémare s'embarque à La Rochelle avec dix autres missionnaires, y compris le père Bouvet, pour aller prêcher l'évangile en Chine. Après un voyage sur le vaisseau l'*Amphitrite* de sept mois, il arrive le 6 octobre à Sancian, l'île de Shangchuan dans la province du Guangdong, et s'installe en 1699 dans la province du Jiangxi, lieu où il vécut le plus longtemps en Chine. D'après l'article de Sophie-Ling-chia-Wei²⁸³, Prémare fut mandé à Pékin en 1714, mais il ne gagna pas la faveur de l'empereur Kangxi, et retourna alors en 1716 dans la province du Jiangxi, où il travailla comme missionnaire jusqu'en 1724, année où il fut banni avec ses confrères à Canton, à cause de l'expulsion des missionnaires que l'empereur Yongzheng ordonna. Ensuite, un édit encore plus rigoureux le bannit de Macao en

²⁸¹ Abel-Rémusat, Jean-Pierre, *Nouveaux Mélanges asiatiques*, Paris, Dondey-Dupré, 1829, t. II, p. 262. Consulté sur Gallica.

²⁸² Avant Prémare, il y a des précurseurs qui ont contribué à la sinologie en France, tels que Arcade Huang (1679-1716) et Étienne Fourmont (1683-1745). Voir Postel, Philippe (包世潭), Guo lina (郭丽娜) (tr.), « Acculturation et localisation : l'interprétation de l'art poétique chinois dans la littérature française des XVIII^e et XIX^e siècles » (*Hanhua yu bentuhua : 18-19 shiji faguo wenxuejie dui zhongguo shige yishu de quanshi* 涵化与本土化：18—19 世纪法国文学界对中国诗歌艺术的诠释), *Journal de Université Sun-Yat-sen* (中山大学学报), n° 6, 2021, p. 124-142.

²⁸³ Ling-chia Wei, Sophie, « In the Light and Shadow of the Dao—Two Figurists, Two Intellectual Webs », *Journal of Translation Studies*, n° 2, 2018, p. 1-22.

1733, où il s'éteignit en 1736, après une série d'attaques d'apoplexie.

Prémare a une connaissance approfondie de la langue chinoise, dont il maîtrise les subtilités rhétoriques et le charme poétique. Il faut également souligner que l'un de ses objectifs importants dans l'étude des monuments littéraires et philosophiques de la Chine était, conformément à la pensée des figuristes, de trouver en eux des idées similaires à la doctrine chrétienne afin de mieux propager le christianisme en Chine. Comme l'avoue Prémare dans une lettre adressée à Fourmont :

La fin ultérieure et dernière à laquelle je réserve cette notice, et tous mes autres écrits, c'est de faire en sorte, si je puis, que toute la terre sache que la religion chrétienne est aussi ancienne que le monde, et que le Dieu-Homme a été très-certainement connu par celui ou ceux qui ont inventé les hiéroglyphes de Chine, et composé les *King*. Voilà, mon cher, l'unique motif qui m'a soutenu et animé pendant plus de trente ans dans des études, sans cela fort ingrates²⁸⁴.

La Notice qu'il mentionne ci-dessus est précisément la célèbre *Notitia linguae sinicae*, qu'il a composée pendant son exil. Ce n'est toutefois qu'en 1831 que cet ouvrage a vu le jour à Malacca. La *Notitia linguae sinicae* est sans aucun doute un ouvrage essentiel dans l'histoire de la sinologie européenne, dont les premiers sinologues français ont considérablement bénéficié. C'est ainsi qu'Abel-Rémusat a souligné l'importance de cet ouvrage dans ses *Nouveaux Mélanges asiatiques* :

Il n'en faudrait d'autre preuve que sa *Notitia linguae sinicae*, le plus remarquable et le plus important de tous ses ouvrages, le meilleur, sans contredit, de tous ceux que les Européens ont composés jusqu'ici sur ces matières. Ce n'est ni une simple grammaire, comme l'auteur le dit lui-même trop modestement, ni une rhétorique, comme Fourmont l'a donné à entendre ; c'est un traité de littérature presque complet, où le P. Prémare n'a pas seulement réuni tout ce qu'il avait recueilli sur l'usage des particules et les règles grammaticales des Chinois, mais où il a fait entrer aussi un grand nombre d'observations sur le style, les locutions particulières à la langue antique et à l'idiome commun, les proverbes, les figures les plus usitées, le tout appuyé d'une foule d'exemples cités textuellement, traduits et commentés quand cela était nécessaire.[...] Il a peut-être, ainsi qu'on l'a dit ailleurs, trop considéré les cas particuliers, au lieu de les réunir en forme d'observations générales. Ce sont enfin des matériaux excellents pour un ouvrage à faire, plutôt qu'un ouvrage véritablement achevé²⁸⁵.

Malgré certaines insuffisances aux yeux de Rémusat, la *Notitia linguae sinicae* est

²⁸⁴ Millin, Aubin-Louis, *Annales Encyclopédiques*, tome V, Paris, Au bureau des annales encyclopédiques, 1817, p. 17. Consulté sur Gallica.

²⁸⁵ Abel-Rémusat, Jean-Pierre, *Nouveaux Mélanges asiatiques*, op. cit., t. II, p. 269-270.

incontestablement un excellent manuel d'usage de langue, notamment pour l'apprentissage de la langue parlée du mandarin. La connaissance approfondie et enrichissante de la littérature chinoise de Prémare est bien authentifiée dans nombre d'exemples qu'il a extraits des monuments classiques. Selon Rémusat, ce précieux travail ne contient guère moins de douze mille exemples et cinquante mille mots chinois²⁸⁶. Prémare devrait lui-même être satisfait de l'efficacité de son travail, ainsi a-t-il déclaré avec confiance : « si j'étais à Paris avec ma Notice, je ne voudrais pas plus que trois ou quatre ans pour mettre les gens en état de parler chinois, d'entendre les livres, et de composer, soit en *Siao-choue*, soit en *Ven-tchang*²⁸⁷ ».

1.2. Les citations du *Jin Ping Mei*

Rédigée en latin, la *Notitia linguæ sinicæ* contient 262 pages et un index de 28 pages. Concernant la structure de cet ouvrage, il se compose de trois parties : l'introduction, la première partie sur la langue commune et le style familier, la deuxième partie consacrée à la langue classique ainsi qu'au style littéraire. L'introduction porte sur une présentation générale du chinois classique, l'ordre et la méthode de lecture, ainsi que la construction et la prononciation des caractères. Dans la première partie, Prémare mentionne d'abord quelques monuments littéraires, dont les *Cent pièces de théâtre de la dynastie des Yuan* (*Yuan ren bai zhong* 元人百種) et plusieurs romans des dynasties Ming et Qing, à savoir *Au bord de l'eau* (*Shui hu zhuan* 水滸傳), *Huatu yuan* (畫圖緣), *Xing feng liu* (醒風流), *Hao-Khieou-Tchouan*, ou *La Femme accomplie* (*Haoqiu zhuan* 好逑傳, 1683), et *Iu-Kiao-Li*, ou *les Deux Cousines* (*Yu Jiaoli* 玉嬌梨, 1826). Puis, après une brève introduction au système grammatical et à la structure syntaxique de la langue vernaculaire, il explique en détail l'usage des principaux noms, pronoms et verbes, ainsi que de quelques mots clés, et donne pour chacun d'entre eux des indications sur la manière dont ils sont utilisés. De plus, il résume, à la fin de la première partie, 165 proverbes familiers. Dans la deuxième partie, Prémare adopte la même approche pour expliquer la grammaire et la syntaxe de la langue classique, ainsi que les fonctions et l'usage de certains mots importants, avant de résumer quelques locations et idiomes littéraires. Il convient de noter qu'il cite abondamment des phrases des œuvres littéraires chinoises,

²⁸⁶ Abel-Rémusat, Jean-Pierre, *Éléments de la grammaire Chinoise*, Paris, Maisonneuve, 1857, p. X. Consulté sur Gallica.

²⁸⁷ Millin, Aubin-Louis, *op. cit.*, tome V, p. 14.

puisées tant dans les romans vulgaires que dans les canons littéraires, pour étayer ses explications, et que toutes les citations en caractères, écrites de droite à gauche, sont accompagnées de transcriptions phonétiques et de traductions latines. En somme, cet ouvrage constitue une introduction systématique au chinois vernaculaire et classique, avec de nombreux exemples de syntaxe et de rhétorique, et présente une grande valeur pédagogique. Nous nous concentrerons ici sur l'analyse de la partie consacrée à la langue vernaculaire du chinois de cette notice, probablement susceptible de contenir des citations du *Jin Ping Mei*.

Kengo Chiba (千葉謙悟), professeur japonais de l'université Chūō, a procédé à une analyse détaillée des 1 935 exemples de phrases de la première partie de la *Notitia linguae sinicae*, pour tenter de vérifier leurs sources²⁸⁸. Au cours de ses recherches, il a recouru aux grandes collections des livres chinois, telles que la collection impériale de la dynastie Qing, *Siku Quanshu* (四库全书, 1782), la collection compilée par Zhang Yuanji (张元济, 1867-1959) durant la période de République de Chine, *Sibu congkan* (四部丛刊), ainsi que le projet éditorial le plus ambitieux de la Chine moderne, *Zhongguo jiben gujiku* (中国基本古籍库), afin de rechercher des documents et comparer les textes dans la base de données. Il a finalement trouvé la provenance de 1 483 exemples, dont 316, jugés de provenance inconnue en raison de plus de cinq références correspondantes trouvées, n'ont donc pas été pris en compte dans ses statistiques. Il a conclu que la plupart des exemples du livre étaient tirés de romans populaires des dynasties Ming et Qing et de pièces de théâtre des Yuan. En outre, le chercheur signale que Prémare modifie souvent les phrases citées en remplaçant les noms et les appellations des personnages par des pronoms personnels tels que je, tu, il. Si cette méthode améliore la généralité des exemples de phrases, elle rend également beaucoup plus difficile l'examen de leurs origines.

Nous donnerons ci-dessous une version française du tableau des données statistiques établi par Kengo Chiba²⁸⁹. Il convient de noter qu'étant donné que certaines phrases d'exemples sont apparues dans plusieurs œuvres, il est difficile de discerner leur véritable provenance, de sorte que le nombre total de citations qu'il

²⁸⁸ Voir Chiba (千葉), Kengo (謙悟), « Sources des exemples de phrases de la *Notitia linguae sinicae* de Prémare » (*Ma Ruose Zhongguo yuwen zhujie liju lai yuan kao* 馬若瑟《中國語文註解》*Notitia linguae sinicae* 例句來源考), dans *Mélanges en l'honneur du soixantième anniversaire de Taitien jiai et d'Akihiro Furuya* (Taitian zhai, guwuzhaohong liang jiaoshou huanli jinian ji 太田齋、古屋昭弘兩教授還曆紀念集), Tokyo (東京), éditions Kobun shuppan (好文出版), 2013. p. 187-196.

²⁸⁹ *Ibid.*

dénombré est supérieur au nombre total de phrases d'exemples. Ce tableau présente les dix ouvrages les plus cités. Le nombre indiqué entre parenthèses constitue le nombre de phrases d'exemples pour lesquelles l'ouvrage peut être considéré comme la seule source.

Tableau : Documents cités et nombre de citations

Titre	Nombre de citations
<i>Fleur en fiole d'or</i> (<i>Jin Ping Mei</i>)	237 (179)
<i>Gujin Xiaoshuo</i>	138 (64)
<i>Au bord de l'eau</i> (<i>Shuihu zhuan</i>)	116 (72)
<i>Lu-kiao-li, ou les Deux Cousins</i> (<i>Yu Jiao Li</i>)	85 (68)
<i>Spectacles curieux d'aujourd'hui et d'autrefois</i> (<i>Jingu qiguan</i>)	83 (5)
<i>Yuanqu Xuan</i>	82 (62)
<i>Les Deux Jeunes Filles lettrées</i> (<i>Ping shan leng yan</i>)	71 (61)
<i>Liushi zhong qu</i>	62 (29)
<i>Hao-Khieou-Tchouan, ou La Femme accomplie</i> (<i>Haoqiu zhuan</i>)	49 (35)
<i>Fengzheng wu</i>	48 (40)

En observant ces statistiques, nous sommes surpris de constater que le *Jin Ping Mei* est en fait l'ouvrage le plus cité dans la grammaire de Prémare, avec 179 citations jugées comme issues avec certitude de cette seule source. En outre, les recueils de contes (*huaben*), dont *Gujin Xiaoshuo* et *Spectacles curieux d'aujourd'hui et d'autrefois*, les romans de la belle et du lettré, et les pièces de théâtre des Yuan sont également très appréciés par le grammairien. Kengo Chiba précise par ailleurs dans son article que ce missionnaire zélé aurait lu de nombreuses œuvres de Li Yu (李漁). Ainsi, outre *Fengzheng wu* (风筝误, 1653) mentionné dans le tableau, il a également extrait certaines phrases d'*Au gré d'humeurs oisives* (*Xianqing ouji* 闲情偶寄, 1671) et des *Douze pavillons* (*Shi'er lou* 十二楼). Le résultat de ces statistiques montre dans une certaine mesure le penchant du père Prémare pour les œuvres en langue vulgaire des trois dernières dynasties. Il les utilisait comme matériel d'enseignement,

en extrayant les phrases de ces œuvres pour les reporter dans sa propre grammaire, afin de mieux expliquer aux missionnaires et aux personnes curieuses de l'Empire du milieu l'essentiel de la syntaxe et des expressions de la langue vernaculaire chinoise.

Il ne nous appartient pas de déterminer si les résultats auxquels parvient Kengo Chiba sont parfaitement exacts, mais ses recherches sur les citations du *Jin Ping Mei* nous donnent quand même un aperçu. Certes, il est difficile d'affirmer actuellement que le *Jin Ping Mei* est bel et bien l'œuvre la plus citée par Prémare dans sa *Notitia linguae sinicae* et, étant donné que Kengo Chiba n'énumère pas dans son essai toutes les phrases qui sont jugées par lui comme étant tirées du *Jin Ping Mei*, il est également difficile de confirmer l'exactitude du chiffre résultant de ses statistiques. Ce qui peut être cependant authentifié, sur la base de nos recherches, c'est que le Père Prémare cite effectivement le *Jin Ping Mei* dans son ouvrage.

Avant de faire une analyse détaillée, il est important de rappeler que le *Jin Ping Mei* est une œuvre dérivée du roman *Shuihu zhuan*, plus connu sous le nom *Au bord de l'eau*, de sorte que quelques chapitres des deux romans sont identiques. Par conséquent, pour assurer la rigueur de notre étude et prouver que Prémare a réellement cité le *Jin Ping Mei*, nous distinguons les citations qui ne proviennent que du *Jin Ping Mei* de celles qui sont issues à la fois du *Jin Ping Mei* et du *Shuihu zhuan*, et les énumérons séparément sous les deux rubriques suivantes, avec le texte original des deux romans.

Il est également important de noter en particulier qu'il existe actuellement trois éditions principales du *Jin Ping Mei* : à savoir le *Jin Ping Mei cihua* (金瓶梅詞話), également connue sous les noms de la version *Wanli* (萬曆本), la version *Xiuxiang ben* (繡像本) ou version *Chongzhen*²⁹⁰ (崇禎本), ainsi que la version commentée par Zhang Zhupo (張竹坡). Il y a quelques différences entre les trois éditions, mais le contenu est pour l'essentiel identique, notamment dans les deux dernières éditions. Li Shiwei indique dans sa thèse que le texte de la version commentée par Zhang Zhupo est quasiment identique à celui de la version *Chongzhen*²⁹¹. D'après nos recherches, Prémare devait probablement consulter la version *Chongzhen*, que nous analyserons par la suite.

Pour chaque citation, outre la transcription de la traduction latine donnée par

²⁹⁰ *Wanli* et *Chongzhen* sont des noms d'ère correspondant à des empereurs, c'est une façon de dater.

²⁹¹ Madame Li Shiwei a présenté les trois versions en détail dans sa thèse. Voir Li, Shiwei, *op. cit.*, p. 72.

Prémare dans sa notice, nous fournissons également entre parenthèses une traduction littérale du latin ainsi qu'une traduction française effectuée par André Lévy²⁹². Pour certains mots clés, nous les avons mis en gras afin de mieux distinguer les différences entre ces versions et essayer de trouver la version citée par Prémare.

Voyons d'abord les citations issues à la fois du *Shuihu zhuan* et du *Jin Ping Mei* :

恩情似漆心意如膠 Arcta necessitudine conjuncti (unis par un lien étroit) (PSHNLS, p. 65.)

恩情似漆心意如膠 (JSTSHZ, chap. XXIII ; JPMW et JPMC, chap. IV.)

La passion les tenait plus fort que glu et laque. (ALFFO, chap. IV, t. I, p. 95.)

Cette expression provenant de ces deux romans, dérive de l'idiome « *ru jiao si qi* » (如胶似漆), qui se traduit en français par « comme la glu et la laque ». Elle est utilisée pour décrire Pan Jinlian et Ximen Qing, les amants « collés » l'un à l'autre comme la glu et la laque, dans une relation ardente et inséparable. Cependant, Prémare ne traduit cette expression que par « avoir une relation étroite » en latin, ce qui atténue quelque peu sa connotation érotique.

叔叔不知怎的錯見了,好幾日並不上門,交奴心裡沒理會處 Avuncule mi, nescio quid tibi displicuit ; a multis diebus non venisti ad nos. Ego certe non possum hoc capere. (Mon oncle, je ne sais ce qui est difficile pour toi. Voilà plusieurs jours que vous n'êtes venu [nous voir]. Je n'arrive pas à le comprendre.) (PSHNLS, p. 106.)

叔叔不知怎地錯見了,好幾日並不上門,教奴心裡沒理會處 (JSTSHZ, chap. XXIII.)

叔叔不知怎的錯見了,好幾日並不上門,教奴心裏沒理會處 (JPMW, chap. II.)

叔叔不知怎的錯見了,好幾日並不上門,叫奴心裡沒理會處 (JPMC, chap. II.)

Beau-frère ! On se demandait ce que vous pouviez bien avoir contre nous. Que vous n'ayez pas même franchi ce seuil depuis tant de jours me laissait perplexe. (ALFFO, chap. II, t. I, p. 50.)

Cette citation apparaît à la fois dans le *Shuihu zhuan* et le *Jin Ping Mei*, mais étant donné la plus grande similitude avec la phrase issue du *Jin Ping Mei*, notamment l'uniformité des mots « de » (的) et « li » (裡), on peut supposer que la version

²⁹² Vous trouverez ci-dessous les références complètes sur les ouvrages cités, avec les abréviations de titres des ouvrages entre parenthèses :

Prémare, Joseph-Henri de, *Notitia linguae sinicae*, Malacca, sumptibus collegii anglo-sinici, 1831. (PSHNLS)

Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985. (ALFFO)

Pour les éditions chinoises du *Jin Ping Mei*, nous recourons à l'édition *Wanli* (JPMW) conservée à la Bibliothèque nationale de Taipei, et à l'édition *Chongzhen* (JPMC) conservée à l'Université de Tokyo, les deux versions scannées étant reproduites sur le site de Wikisource. L'édition chinoise du *Jin Shengtan piping ben Shuihu zhuan* (金聖歎批評本水滸傳) (JSTSHZ) est également consultée sur le site de Wikisource : [https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E6%B0%B4%E6%BB%B8%E5%82%B3_\(70%E5%9B%9E%E6%9C%AC\)](https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E6%B0%B4%E6%BB%B8%E5%82%B3_(70%E5%9B%9E%E6%9C%AC)).

Chongzhen du *Jin Ping Mei* devrait être sa véritable référence.

Voyons maintenant les citations issues uniquement du *Jin Ping Mei* :

休說一个棺材本就是十个小人也來得起 Non modo pecuniam pro uno sarcophago tibi dabo, sed vel pro decem facile concederem (De l'argent, je t'en donnerai non seulement pour un, mais bien pour dix cercueils.) (PSHNLS, p. 98.)

休說一個棺材本，就是十個棺材本，小人也來得起 (JPMW, chap. VII.)

休說一個棺材本，就是十個，小人也來得起 (JPMC, chap. VII.)

Ce ne sont pas les fonds d'un cercueil, mais de dix que je pourrais vous fournir ! (ALFFO, chap. VII, t. I, p. 132.)

Ces mots sont prononcés par Ximen Qing lorsqu'il proposait à la tante de Meng Yulou de marier la femme de son neveu défunt. Il est bien évident que la version *Chongzhen* est plus conforme à la citation de Prémare, puisque le terme « *guancaiben* » (棺材本), qui signifie l'argent pour le cercueil, est omis dans les deux phrases, par rapport à la version *Wanli*. Ce qui diffère entre les deux phrases, c'est que Prémare a remplacé le classificateur « *ge* » (個) dans la phrase originale par sa forme simplifiée « *ge* » (个).

就是鐵石人也禁不的 Quamvis esset ferro et lapide durior, tamen non posset obsistere (Eût-elle été plus endurante que le fer ou la pierre, elle n'aurait pu y résister.) (PSHNLS, p. 98.)

就是鐵石人也禁不的 (JPMW et JPMC, chap. LXII.)

Personne n'y aurait résisté, même une constitution de fer ou de pierre. (ALFFO, chap. LXII, t. II, p. 296.)

Cette phrase a été utilisée par la soubrette Ruyi pour décrire sa maîtresse Li Ping'er, qui avait perdu son fils, pour exprimer que même quelque chose d'aussi fort et insensible que le fer ou la pierre ne pouvait supporter une telle souffrance. La phrase originale de cette citation est la même dans les versions *Wanli* et *Chongzhen*, et Prémare n'y a apporté aucune modification.

他就點着燈那裡尋這人情去 Quamvis lucernam accendat, ubi reperiet qui beneficium velit præstare ? (Même en allumant une lampe, où trouverait-on quelqu'un qui veuille rendre [ce] service ?) (PSHNLS, p. 98.)

他就點著燈兒，那裡尋這人情去 (JPMW et JPMC, chap. LXVII.)

Ils auraient eu beau allumer leur lanterne, jamais ils n'auraient trouvé intercesseur aussi efficace ! (ALFFO, chap. LXVII, T. II, p. 445.)

Ces mots ont été adressés à Ximen Qing par son ami Ying bojue quand il commentait l'affaire du beau-père de Huang Si. Prémare a supprimé le suffixe « er » (儿) après le mot « deng » (燈), changement probablement destiné à rendre la phrase d'exemple plus concise en général.

你若 &ct. 我就急死了 Si tu &ct., ego statim sollicitudine moriar (Si tu &c, je mourrai aussi d'inquiétude) (PSHNLS, p. 98.)

你若不和我睡, 我就急死了 (JPMW et JPMC, chap. L.)

Si tu **ne couches pas avec moi**, je meurs subitement ! (ALFFO, chap. L, t. 1, p. 1045.)

Cette ligne est tirée du chapitre L du *Jin Ping Mei*. Après avoir pris l'aphrodisiaque donné par le moine, Ximen Qing, qui brûlait de désir, avait hâte de faire l'amour avec sa concubine Li Ping'er, mais cette dernière l'a refusé. Dans une telle situation, il lui dit : « Si tu ne couches pas avec moi, je mourrai d'impatience. » Prémare a apparemment estimé que cette expression était si indécente qu'il a délibérément supprimé les mots « ne pas coucher avec moi » (*bu he wo shui* 不和我睡), et les a remplacés par « & ». À travers cet exemple, nous pouvons clairement constater que le missionnaire s'est montré réticent et évasif à l'égard du texte érotique.

你說不是我怕你你不說就是我的兒 Sic palam hoc facis, ego non timeo te ; si taces, continuo eris meus filiulus (Si tu agis ouvertement, tu ne me fais pas peur ; si tu te tais, tu seras aussitôt mon petit chéri) (PSHNLS, p. 98-99)

你說不是我怕你你不說就是我的兒 (JPMW et JPMC, chap. LI.)

Dis-le-lui ! Tu ne me fais pas peur ! [réplique Libère], si tu ne lui en parles pas, tu es mon petit mignon ! (ALFFO, chap. LI, t. II, p. 33.)

C'est la réplique du garçon au service de Ximen Qing lorsqu'il affrontait les réprimandes de Dai An, qui avait prétendu dénoncer sa mauvaise conduite à leur maître. Il est surprenant de constater que Prémare conserve entièrement le contenu de cette expression vulgaire.

我來了你倒要脫身去了 Ecce advenio et tu statim vis aufugere. (Me voici à ta rencontre et aussitôt tu veux t'échapper.) (PSHNLS, p. 104)

我來了你脫身去了 (JPMW, chap. XI.)

我來了你倒要脫身去了 (JPMC, chap. XI.)

Tu cherches à déguerpir dès que j'arrive ? (ALFFO, chap. XI, t. I, p. 205.)

Pendant que Pan Jinlian joue aux échecs avec Meng Yulou, Ximen Qing arrive ; Meng Yulou essaie alors de se retirer, mais Ximen Qing lui tire la main en lui disant la phrase ci-dessus. En comparant les deux versions du *Jin Ping Mei* avec la phrase d'exemple de Prémare, il est bien clair que cette dernière est issue de la version *Chongzhen*, et cela est dû au fait que, par rapport à la version *Wanli*, elles contiennent toutes les deux le mot supplémentaire « *daoyao* » (倒要), que Prémare rend par « vis ».

男僧寺對着女僧寺，沒事也有事 Bonzii habitant prope bonzias, et vel cum nihil est negotii, tamen semper habent quod agant. (Les bonzes habitent près des bonzesses, et même s'il n'y a rien à négocier, cependant ils auront toujours ce qu'ils font.) (PSHNLS, p. 140)

男僧寺對著女僧寺，沒事也有事 (JPMW et JPMC, chap. XXXIX.)

Couvent près de monastère, commérages même sans affaire ! (ALFFO, chap. XXXIX, t. I, p. 822.)

Cette expression provient des paroles de Pan Jinlian, ce qui signifie que le temple de moines fait face au couvent de nonnes, et que la proximité fait qu'on ne peut s'empêcher de spéculer sur la relation entre les religieux. Cette « expression en suspens », en chinois *xiehouyu* (歇后语), est incluse par Prémare dans sa grammaire sous la rubrique « proverbes ».

Outre les citations énumérées ci-dessus, qui proviennent manifestement du *Jin ping mei*, il peut y avoir d'autres phrases et d'expressions qui restent à vérifier. Par exemple, « *wo de xin gan* » (我的心肝), signifiant littéralement « mon cœur et mon foie », est un surnom amoureux souvent utilisé entre amants, apparaissant dans nombre de romans érotiques des dynasties Ming et Qing, tels que le *Jin Ping Mei* et le *Rouputuan*. Cette expression n'est pas citée ci-dessus car il est difficile de déterminer avec exactitude de quel passage elle est traduite du *Jin Ping Mei*, pourtant, il convient d'indiquer que Prémare a expliqué avec justesse sa connotation érotique, en traduisant par « anime mi ; amantis et blandientis vox²⁹³ » (« mon cœur, une voix affectueuse et caressante »), ce qui montre qu'il a dû lire d'anciens œuvres érotiques chinoises.

Quoi qu'il en soit, à partir de nos recherches et nos analyses, nous pouvons

²⁹³ Prémare, Joseph-Henri de, *Notitia linguae sinicae*, Malacca, sumptibus collegii anglo-sinici, 1831, p. 65.

affirmer que Prémare a bel et bien cité des phrases issues de la version *Chongzhen* du *Jin ping Mei* dans la partie portant sur le langage vernaculaire de sa *Notitia linguae sinicae*, en apportant quelques modifications mineures à certaines d'entre elles. Il est toutefois intéressant de noter que Prémare n'a jamais mentionné le titre du *Jin Ping Mei* dans ses écrits, et qu'il n'a pas non plus envoyé ce roman en France, craignant très probablement que la réputation sulfureuse de cette œuvre et de nombreux passages obscènes qu'elle contient n'enterrent sa carrière de missionnaire.

Rémusat mentionne que le père Prémare a envoyé un grand nombre de livres chinois à Fourmont pour la Bibliothèque du Roi, « parmi lesquels il faut distinguer la collection de cent pièces de théâtre, composées sous la seule dynastie des Youan, les treize livres classiques, plusieurs romans et recueils de poésie, etc²⁹⁴ ». En fait, Fourmont n'était pas le seul destinataire ; Prémare a également adressé à l'abbé Bignon 217 volumes chinois. La correspondance entre Prémare et Fourmont nous fournit plus de détails sur les livres qu'il a envoyés en France entre 1728 et 1733. À cet égard, Bénédicte Héraud a exploré les fonds chinois de la bibliothèque du roi et a fait un inventaire des livres envoyés de Chine par le père Prémare²⁹⁵. D'après ses recherches, nous savons que Prémare a collectionné des livres de genres divers et variés, comme des classiques et des dictionnaires ainsi que des ouvrages relevant de la philosophie, la poésie, le théâtre et la médecine. Ceux qui appartiennent à la littérature populaire sont les *Cent pieces de theatre des Yuan* (*Yuanren zaju baizhong* 元人雜劇百種), *l'Histoire du Pavillon de l'Ouest* (*Xixiang ji* 西廂記), et *l'Histoire du luth* (*Pipa ji* 琵琶記) ; le *Jin Ping Mei* et les autres romans érotiques n'en font pas partie. Il est donc évident qu'il a passé ces œuvres censées déshonnêtes sous silence. Pourtant, grâce à l'abondance d'expressions vivantes et de proverbes familiers qu'il contient, il a dû penser que ce roman pourrait servir aux missionnaires dans l'apprentissage de la langue chinoise parlée. Ainsi, le grammairien a dû prendre des risques pour citer discrètement ce chef-d'œuvre contestable, tout en contournant les expressions honteuses ou immorales, tels que les exemples mentionnés plus haut. Concernant les raisons pour lesquelles Prémare s'est référé au *Jin Ping Mei*, la raison la plus probable est sa réputation en tant que l'un des Quatre livres extraordinaires (*si*

²⁹⁴ Abel-Rémusat, Jean-Pierre, *Nouveaux Mélanges asiatiques*, op. cit., t. II, p. 274.

²⁹⁵ Voir Héraud, Bénédicte, « Fonds chinois de la bibliothèque du roi : 1719-1742 » (Les) « Mémoires DEA », sous la direction de Varry, Dominique, enssib, 1993. En ligne : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/62830-les-fonds-chinois-de-la-bibliotheque-du-roi-1719-1742.pdf>.

da qi shu 四大奇书), sélectionnés par Feng Menglong²⁹⁶. De plus, Kengo Chiba a proposé une hypothèse intéressante, en déclarant que l'une des tâches importantes du missionnaire consiste à entendre les confessions des fidèles, dont les paroles sont souvent indécentes ; c'est pourquoi, pour bien traiter ces sujets, le *Jin Ping Mei* serait un bon livre de référence²⁹⁷.

Bien que le missionnaire ait délibérément évité les textes licencieux dans le choix de son matériel pédagogique, nous pouvons tout de même y trouver certains proverbes chinois couramment utilisés, renvoyant à la beauté féminine, au libertinage et à la relation amoureuse, mais il les traduit souvent de façon littérale sans préciser ni leur provenance, ni leur signification sous-jacente. Voyons par exemple l'expression, « *xun hua wen liu* » (尋花問柳), qui fait toujours allusion à la visite d'un bordel : Prémare traduit littéralement « quærit flores et lucos²⁹⁸ » (« il cherche les fleurs et les bois ») ; de même, « *mei lai yan qu* » (眉來眼去), idiome faisant allusion au fait que les amoureux communiquent leurs sentiments par « les sourcils et les yeux », est traduit : « Oculos crebro conjicere in hominem²⁹⁹ » (« jeter souvent les yeux sur une personne »). Nous pouvons ainsi constater que Prémare est extrêmement prudent dans son traitement des termes à caractère érotique.

En composant la grammaire et en constituant le fonds chinois important de la Bibliothèque royale de France, Prémare a contribué de manière notable à la naissance de la sinologie en France. De surcroît, il est presque le premier à dévoiler aux Français les merveilles de la littérature chinoise vernaculaire. Bien qu'il ne mentionne le titre du *Jin Ping mei* dans aucun de ses écrits, de nombreux indices nous permettent d'affirmer qu'il a effectivement lu et cité les phrases de ce roman dans sa grammaire. Cela suggère que les missionnaires français ont déjà eu accès au roman érotique chinois dès le XVIII^e siècle, mais qu'en raison de leur statut religieux et de la morale sociale de l'époque, ils ont dû dissimuler cette découverte piquante et emporter ce secret dans la tombe.

²⁹⁶ Voir Postel, Philippe, « "Un roman chinois, ce doit être bien singulier". La réception du roman chinois classique en France depuis 1945 », dans Arnoux-Farnoux, Lucile, Hermetet, Anne-Rachel (dir.). *Questions de réception*. Paris, SFLGC-éditions, « Poétiques comparatistes », 2009. P. 49-86.

²⁹⁷ Voir Chiba (千葉), Kengo (謙悟), *op. cit.*

²⁹⁸ Prémare, Joseph-Henri de, *Notitia linguæ sinicae*, *op. cit.*, p. 125

²⁹⁹ *Ibid.*

Chapitre 2. Les traductions timides dans les contes et les romans de mœurs

Les récits des missionnaires sur la géographie, l'histoire et les coutumes chinoises, ainsi que leurs traductions et les études des œuvres canoniques chinoises, sont devenus le moyen le plus scientifique pour les Français de connaître l'Empire du Milieu au XVIII^e siècle. Les ouvrages ont posé des bases solides pour l'émergence et le développement de la sinologie en France au XIX^e siècle. L'étude de la littérature chinoise que font les premiers sinologues doit beaucoup aux contributions de ces missionnaires zélés, comme le reconnaît Édouard Chavannes :

Quand on consulte les gros in-4° et les majestueux in-folio dans lesquels est renfermée la sinologie du XVIII^e siècle, on reste émerveillé du labeur énorme qui fut alors accompli par quelques religieux français ; placés devant une civilisation formidable par son ancienneté, sa variété et son étendue, ces pionniers ont su frayer les grandes avenues qui ont permis à leurs successeurs de jeter un coup d'œil d'ensemble sur ce domaine immense et d'orienter leurs investigations³⁰⁰.

2.1. Les contes (D'Entrecolles)

La traduction des romans de mœurs chinois en français a commencé au XVIII^e siècle. François-Xavier d'Entrecolles y a apporté une contribution qu'on ne saurait ignorer. Selon l'examen des chercheurs, le troisième volume de la *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, compilée par le père Du Halde, contient quatre contes vulgaires chinois traduits par lui³⁰¹, à savoir *Tchoang tse après les bizarres obsèques de sa femme, s'adonne entièrement à sa chère Philosophie, et devient célèbre dans la Secte de Tao* (Zhuang zixiu gu pen cheng da dao 莊子休鼓盆成大道³⁰²), *Deux traits d'histoire, ou plutôt deux fortes jugements* (Huai si yuan hen pu gao zhu 懷私怨狠仆告主³⁰³), et *Histoire où l'on voit qu'en pratiquant la vertu on*

³⁰⁰ Chavannes, Édouard, *La Sinologie*, Paris, Librairie Larousse, 1915, p. 5.

³⁰¹ Voir Kaser, Pierre, « Premières traductions françaises de romans chinois », publié sur le site de la BNF : <https://heritage.bnf.fr/france-chine/zh-hans/traduction-roman-chinois-article-chinois>. Consulté le 10 août 2022. Voir également Wu, Huiyi, « Les traductions de François-Xavier d'Entrecolles (1664-1741), missionnaire en Chine : localisation et circulation des savoirs », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 36, 2013, 49-80.

³⁰² Du Halde, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, Paris, P.-G. Le Mercier, 1735, tome III, p. 324-339.

³⁰³ *Ibid.*, p. 306-310.

illustre sa famille (*Lü da lang huan jin wan gu rou* 呂大郎還金完骨肉³⁰⁴), respectivement tirés des 20^e, 29^e et 31^e contes de l'anthologie de contes vernaculaires de la dynastie Ming, intitulée *Spectacles curieux d'aujourd'hui et d'autrefois* (*Jingu qiguan* 今古奇觀³⁰⁵), ainsi que le *Dialogue où un Philosophe Chinois moderne nommé Tchin, expose son sentiment sur l'origine et l'état du monde* (*Chen zhai zhang lun di tan tian* 陳齋長論地談天³⁰⁶), qui est le 12^e conte de l'anthologie publiée au début de la dynastie des Qing, intitulée *Propos oisifs sous la tonnelle aux haricots* (*Dou peng xian hua* 豆棚閑話³⁰⁷). Il convient de noter que quelques lignes indécentes contenues dans ces œuvres ont été supprimées ou embellies par le missionnaire.

Voyons par exemple le conte *Tchoang tse*, dans lequel la Dame Tian, l'épouse de Zhuang Zi, rompt sa promesse de n'être fidèle qu'à son mari pendant toute sa vie, étant tombée amoureuse après sa mort de Chu Wangsun, qui prétend être un descendant du roi de Chu. Elle tente même d'ouvrir le cercueil de Zhuang Zi pour prendre sa cervelle afin de sauver la vie de son amant. Finalement, elle se pend de honte après avoir appris que son mari avait feint la mort et que Chu Wangsun n'était qu'une incarnation que Zhuang Zi avait créée pour tester sa fidélité. Dans le texte original, la dame Tian supplie le valet de Chu Wangsun de s'enquérir des sentiments de son maître pour elle. L'auteur décrit ainsi son impatience dans l'attente d'une réponse :

Texte original :

老蒼頭去後，婆娘懸懸而望。孝堂邊張了數十遍，恨不能一條細繩，縛了那俏後生俊腳，扯將入來，摟做一處³⁰⁸。

Traduction littéraire :

Après le départ du vieil homme, la femme attendait avec impatience. Elle regardait ça et là autour de la salle de deuil des dizaines de fois, souhaitant pouvoir nouer une fine corde autour des pieds

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 292-296.

³⁰⁵ Voir Lanselle, Rainier (tr.), *Spectacles curieux d'aujourd'hui et d'autrefois*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

Chapitre XX. *Battant une écuelle, Zhuang Zixiu accède à la suprême voie*, p. 810-834.

Chapitre XXIX. *Mû par son ressentiment, un méchant serviteur dénonce son maître*, p. 1226-1266.

Chapitre XXXI. *Lü l'ainé restitue l'argent et retrouve les seins*, p. 1296-1320.

³⁰⁶ Du Halde, Jean-Baptiste, *op. cit.*, tome III, p. 42-64.

³⁰⁷ Voir *Dou peng xian hua* (豆棚閑話), traduit par Lebeauin, Claire (tr.), *Propos oisifs sous la tonnelle aux haricots*, Paris, Gallimard, 2009.

³⁰⁸ Baoweng laoren (抱甕老人), *Jingu qiguan* (今古奇觀), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E4%BB%8A%E5%8F%A4%E5%A5%87%E8%A7%80>.

du beau jeune homme, le tirer vers elle et le serrer dans ses bras.

Cette description psychologique de la frivolité de la Dame Tian a été supprimée par le missionnaire et a été remplacée par le texte suivant :

Depuis qu'elle l'eut quitté, elle fut d'une inquiétude extraordinaire : elle alla bien des fois dans la salle sous divers prétextes ; mais au fond, c'était pour approcher un peu de la chambre du jeune Seigneur³⁰⁹.

Prenons un autre exemple. Après la résurrection de Zhuang Zi, la dame Tian utilise tous les moyens pour plaire à son mari dans l'espoir de dissimuler son inconduite et de poursuivre sa liaison avec lui. Cependant, ce passage décrivant ses manières voluptueuses a également été passé sous silence dans la traduction. Comparons le texte original avec la traduction française donnée par le Père d'Entrecolles :

Texte original :

莊生放開大量，滿飲數觥。那婆娘不達時務，指望煨熱老公，重做夫妻，緊握著酒壺，撒嬌撒癡，甜言美語，要哄莊生上床同寢³¹⁰。

Traduction littéraire :

Zhuang Sheng se lâcha sur le vin, et but plusieurs coups. Incapable de voir comment la situation se déroulait, la femme s'attendait à chauffer son mari pour reprendre la vie conjugale. En s'appuyant étroitement contre la bouteille de vin, elle essaya d'amadouer Tchouang Sheng par des mignardises et des paroles mielleuses pour qu'il aille au lit avec elle.

Traduction d'Entrecolles :

Il en avala plusieurs coups, sans dire un seul mot, tandis que la Dame était fort intriguée³¹¹.

Apparemment, le Père d'Entrecolles, en tant que jésuite, cherche à supprimer les passages relatifs au péché de la luxure ; il résume donc la série d'actes de séduction de Tian par « la Dame était fort intriguée ». En fait, en termes actuels, aucune des descriptions ci-dessus ne contient de scènes véritablement obscènes, surtout si on les compare aux romans érotiques des dynasties Ming et Qing. Pourtant, au XVIII^e siècle, les descriptions de la débauche des femmes étaient probablement immorales et

³⁰⁹ Du Halde, Jean-Baptiste, *op. cit.*, tome III, p. 332.

³¹⁰ Baoweng laoren (抱甕老人), *Jingu qiguan* (今古奇觀), *op. cit.*

³¹¹ *Ibid.*, p. 336.

révoltantes ; c'est peut-être pourquoi elles se trouvaient dans la nécessité d'être supprimées pour éviter que ces mots indécents ne détournent le lecteur de la morale de l'histoire elle-même.

Une autre raison qui pourrait expliquer la suppression, c'est que le Père d'Entrecolles entend montrer que la Chine et le confucianisme sont respectables, voire en conformité avec la foi chrétienne³¹². Comme le but principal de sa traduction consiste à populariser les idées véhiculées dans les contes qui serviraient d'avertissement au lecteur, il a éliminé les descriptions immorales et dépourvues de pudeur, pour se concentrer sur la transmission de la morale des histoires. Cela prive cependant la traduction du style populaire de l'original et, dans une certaine mesure, prive le lecteur du plaisir de la lecture. Comme le souligne Pierre Kaser, « ils [les jésuites] ne se sont pas rendu compte qu'ils démembraient cette forme littéraire. Cette forme littéraire était à l'origine destinée à être divertissante et non moralisatrice³¹³ ».

2.2. Les « dix livres de génie » (Rémusat, Julien, Bazin, Guillard d'Arcy)

Grâce à ces premières traductions de contes vulgaires, les Français ont pu découvrir le paysage social de l'Empire du Milieu tel qu'il était dépeint par les Chinois eux-mêmes. Le désir d'explorer plus avant les coutumes chinoises s'est alors fortement éveillé chez les premiers sinologues. Stanislas Julien a regretté que les missionnaires n'aient pas donné un meilleur aperçu des us et coutumes de la Chine, notant qu'ils « n'ont jamais pénétré dans le sein de la société chinoise, qu'ils n'ont pu nous introduire dans l'intérieur des familles, nous faire assister aux occupations gracieuses, aux entretiens tendres ou piquants des femmes distinguées, que des rites inflexibles enferment dans une sorte de gynécée inviolable³¹⁴ ». Il affirmait que la lecture de romans de mœurs aurait permis à ceux qui n'avaient jamais mis les pieds sur le territoire chinois d'étudier « ces scènes intimes, ces révélations de la vie de famille, ces luttes et ces exercices littéraires³¹⁵ ». L'intérêt indiscret que le sinologue porte aux secrets les plus cachés, au profond de la famille chinoise et de boudoir des femmes, était palpable. Avec l'établissement de la sinologie en France, les savants curieux et avides de connaissances ne se contentent plus d'étudier les travaux des

³¹² Voir Chevrel, Yves, Cointre, Annie, Tran-Gervat, Yen-Mai (dir.), « Les jésuites traducteurs : le cas des missionnaires en Chine », dans *Histoire des traductions en langue française, XVIIe et XVIIIe siècles, 1610-1815*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 129-134.

³¹³ Kaser, Pierre, « Premières traductions françaises de romans chinois », *op. cit.*

³¹⁴ Julien, Stanislas (tr.), *Les Deux Jeunes Filles lettrées*, Paris, Didier et Cie, 1860, tome I, p. III.

³¹⁵ *Ibid.*, p. IV.

prédécesseurs, mais sont désireux de traduire plus de romans de mœurs en français pour rendre la couleur locale de la société chinoise accessible à un public plus large. Après tout, comme le souligne Abel-Rémusat, les traductions des missionnaires insérées dans un recueil volumineux « ont été peu lues et le seront moins encore à l'avenir³¹⁶ ». Il a donc décidé de consacrer « quelques loisirs à la traduction d'un roman chinois³¹⁷ ». C'est le roman qui connaîtra plus tard un énorme succès en France, *Iu-Kiao-Li, ou les Deux Cousines*. Les successeurs de Rémusat, tels que Stanislas Julien, Antoine-Pierre-Louis Bazin et Guillard d'Arcy, ont aussi consacré à combler la lacune dans ce domaine.

Il convient de noter ici que les premiers ouvrages vulgaires chinois traduits dans la langue française était en grande partie issus d'une collection des « dix livres de génie », connue en chinois sous le nom *shi cai zi shu* (十才子书). Il s'agit d'une collection de dix livres sélectionnés, par des lettrés célèbres tels que Jin Shengtan (金圣叹, 1608-1661) et Mao Lun (毛纶), parmi les œuvres théâtrales ou romanesques des dynasties Yuan, Ming et Qing. La réputation de cette collection de renom constitue sans doute une raison importante d'un grand intérêt que lui ont porté les sinologues français, comme Stanislas Julien le souligne : « cette distinction ne pouvait échapper aux Européens. Aussi les a-t-elle guidés dans le choix des romans chinois dont ils ont voulu donner la traduction³¹⁸ ».

Dans les dix livres de génie, les sept premiers ont été traduits en français par des sinologues réputés, et parmi eux, le deuxième, le *Haoqiu zhuan* (好逑传), traduit par M. Guillard d'Arcy sous le titre de *Hao-khieou-tchouan ou la Femme accomplie* et publié en 1842 ; le troisième, le *Yu Jiao Li* (玉娇梨), traduit par Rémusat sous le titre de *Iu-Kiao-Li, ou les Deux cousines* et publié en 1826 ; le quatrième, le *Pingshan lengyan* (平山冷燕), traduit par Stanislas Julien sous le titre de *Les Deux Jeunes Filles lettrées* et publié en 1845 ; le cinquième, le *Shuihu zhuan* (水浒传), dont certains extraits ont été traduits par Bazin et publiés en 1850 dans son ouvrage intitulé *Le Siècle des Youên* ; le sixième, le *Xi Xiang Ji* (西厢记), traduit par Stanislas Julien sous le titre de *Si-Siang-Ki ou L'Histoire du Pavillon d'Occident* et publié en 1872 ; le septième, le *Pi Pa Ji* (琵琶记), traduit par Bazin sous le titre de *Pi-Pa-Ki, ou*

³¹⁶ Abel-Rémusat, Jean-Pierre (tr.), *Iu-Kiao-Li, ou les Deux Cousines*, Paris, Moutardier, 1826, tome I, p. 42.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 44-45.

³¹⁸ Julien, Stanislas (tr.), *Les Deux Jeunes Filles lettrées*, *op. cit.*, tome I, p. IV.

L'Histoire du luth et publié en 1841, méritent notre attention particulière pour la faible part d'érotisme qu'ils contiennent.

Les trois romans le *Haoqiu zhuan*, le *Yu Jiao Li*, et le *Pingshan lengyan*, appartiennent au genre du « roman de la belle et du lettré », qui mettent en scène des histoires d'amour entre de jeunes lettrés et de belles filles, entremêlant souvent de la poursuite de la gloire des lettrés dans leurs carrières, des péripéties de l'amour, des aventures émouvantes et des épreuves du destin, qui se terminent généralement par la victoire des protagonistes et un beau mariage entre eux. Le roman entier ne contient souvent qu'une ou deux phrases faisant allusion à l'acte sexuel entre le héros et l'héroïne lors de leur nuit de noces, en termes ambigus et implicites, sans détails piquants. Pourtant, ces quelques phrases qui oscillent à la frontière de l'érotisme n'ont pas pu échapper à la suppression des sinologues. Voyons par exemple la différence entre le texte original et la traduction de la description de la nuit de noces dans le *Haoqiu zhuan* :

Texte original :

飲畢合卺，眾侍妾擁入洞房，祇見翠幃停燭，錦帳熏香，良人似玉，淑女如花，共效名教於飛之樂，十分完滿³¹⁹。

Traduction littéraire :

Après avoir vidé la coupe d'alliance, les servantes entrèrent ensemble dans la chambre nuptiale, où on pouvait voir les draperies émeraudes, la flamme inextinguible des bougies, les tentures de brocard, l'encensoir, l'époux intègre comme le jade, et l'épouse vertueuse comme la fleur, qui jouirent ensemble de la joie de la cérémonie dans une parfaite harmonie, en suivant l'exemple d'une paire de phénix s'envolant en l'air.

Traduction de Guillard d'Arcy :

Quand ils eurent vidé la coupe d'alliance, les femmes quittèrent la chambre nuptiale qui était splendidement éclairée, ornée de tentures magnifiques et embaumée des plus suaves parfums. L'époux était radieux comme le diamant, l'épouse belle comme la fleur³²⁰.

Il convient d'expliquer d'abord que le proverbe dans la dernière phrase du texte original, « *yu fei zhi le* » (於飛之樂), signifiant « la joie de s'envoler par paires », est

³¹⁹ Mingjiao zhongren (名教中人), *Haoqiu zhuan* (好逑傳), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E5%A5%BD%E9%80%91%E5%82%B3>.

³²⁰ Guillard d'Arcy (tr.), *Hao-khieou-tchouan, ou, La femme accomplie*, Paris, Benjamin Duprat, 1842, p. 555-556.

dérivé du proverbe « *feng huang yu fei* » (凤凰于飞), qui renvoie à une paire de phénix s'envolant ensemble ; il est toujours utilisé pour décrire le bonheur conjugal, en particulier l'harmonie sexuelle entre les époux. Pourtant, la phrase contenant ce proverbe a été complètement supprimée par le traducteur. Par ailleurs, Guillard d'Arcy a traduit « les servantes entrèrent ensemble dans la chambre nuptiale » par « les femmes quittèrent la chambre nuptiale », une modification apparemment apportée par le traducteur en fonction de sa propre compréhension du texte. En fait, sous les dynasties Ming et Qing, à l'époque où le *Haoqiu zhuan* a paru, les servantes pouvaient accompagner les jeunes mariés lors de leur nuit de noces. Ces servantes étaient souvent amenées par la jeune mariée dans la maison de son mari et étaient en fait des concubines, qui pouvaient non seulement servir les époux pendant qu'ils avaient les rapports sexuels, mais aussi les rejoindre à la demande de leurs maîtres. On ne sait pas si cette traduction incorrecte de Guillard d'Arcy est due à une méconnaissance des coutumes chinoises ou s'il a délibérément réécrit le texte parce qu'il trouvait insupportable que les mariés fassent l'amour à la vue des autres.

Prenons un autre exemple du roman *Les Deux Jeunes Filles lettrées*, dans lequel la description de la nuit de noces est extrêmement similaire à celle que nous avons analysée plus haut. Comparons le texte original de cette scène avec sa traduction française³²¹ :

Texte original :

飲罷，同入鴛幃。一雙才子才女，青年美貌，這一夜真是百恩百愛，說不盡萬種風流³²²。

Traduction littéraire :

Après avoir fini de boire, ils entrèrent ensemble dans la tenture brodée de canards mandarins. Un couple de jeunes lettrés talentueux, jeunes et beaux, étaient dans une nuit pleine d'amour et d'affection, pleine de manières galantes qui ne peuvent jamais être entièrement racontés.

Traduction de Stanislas Julien :

Après avoir fini de boire (dans la coupe nuptiale), ils se glissèrent tous deux sous la couverture brodée ...³²³

³²¹ Voir Postel, Philippe, « Deux traducteurs pour deux cousines. Retraduction du roman chinois *Yujiaoli* au XIX^e siècle », dans Lombez, Christine (dir.), *Retraductions de la renaissance au XXI^e siècle*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, Université de Nantes, 2011, p. 137-183.

³²² Di'an Shanren (荻岸山人), *Pingshan lengyan* (平山冷燕), wikisource [en ligne] : <https://zh.m.wikisource.org/zh-hant/%E5%B9%B3%E5%B1%B1%E5%86%B7%E7%87%95>.

³²³ Julien, Stanislas (tr.), *Les Deux Jeunes Filles lettrées*, op. cit., tome II, p. 293.

Évidemment, Stanislas Julien supprime la dernière phrase du texte original, qui suggère que les jeunes mariés jouissent du plaisir charnel merveilleux, et la remplace par une ligne de points de suspension. Par coïncidence, la traduction erronée qu'il donne, à savoir : « ils se glissèrent tous deux sous la couverture brodée », parvient également à suggérer la sexualité des personnages, mais perd malheureusement le beau style poétique de l'original.

Contrairement aux deux traducteurs mentionnés ci-dessus, Rémusat donne une traduction beaucoup plus fidèle de la description de la nuit de noces dans le *Yu Jiao Li*. Il n'a pas expurgé le texte, mais a simplement embelli les expressions relativement vulgaires. Près de 40 ans plus tard, Stanislas Julien donne une retraduction à cette description, qui suit largement le style de son professeur. Voyons le texte original et leurs traductions.

Texte original :

真是少年才子佳人，你貪我愛，好不受用³²⁴。

Traduction littérale :

Quel jeune lettré talentueux et quelle jeune belle fille, si profondément amoureux l'un de l'autre, et de quel bonheur dont ils jouissent.

Traduction de Rémusat :

Un poète plein d'ardeur, une femme charmante, animés d'une tendresse réciproque, durent jouir, avec transport, du bonheur de se trouver ensemble³²⁵.

Traduction de Stanislas Julien :

On peut dire avec vérité que, par suite d'un amour mutuel, ce jeune homme plein de talent et cette jeune fille d'une beauté accomplie, durent éprouver les plus douces jouissances³²⁶.

Si Rémusat et Stanislas Julien recréent fidèlement la scène de la nuit de noces, c'est probablement parce que le texte ne contient pas de métaphores et de sous-entendus sexuels évidents. D'ailleurs, ce qui mérite notre attention particulière dans leur traduction de ce roman, c'est que Stanislas Julien ne donne pas une traduction fidèle du récit où le héros Su Yubai achève le mariage lors de la nuit de

³²⁴ Anonyme, *Yu Jiao Li* (玉嬌梨), Chinese Text Project (*Zhongguo zhexueshu dianzihua jihua* 中國哲學書電子化計劃) [en ligne] : <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=763355>.

³²⁵ Abel-Rémusat, Jean-Pierre (tr.), *Ju-Kiao-Li, ou les Deux Cousines*, op. cit., tome IV, p. 234.

³²⁶ Julien, Stanislas, *Yu Kiao Li: Les Deux Cousines*, Paris, librairie académique Didier et C, libraires-éditeurs, tome II, 1864, p. 371.

noces dans la chambre de Mademoiselle Bai, et la nuit suivante dans la chambre de Mademoiselle Lu. Stanislas Julien traduit le mot « achever le mariage », « *chengqin* » (成亲) avec « coucher avec ». Il semble avoir trouvé difficile de parler du fait qu'un homme termine le mariage avec deux femmes pendant deux nuits consécutives ; il est donc même allé jusqu'à utiliser l'expression plus vulgaire pour contourner ce sujet choquant, et le seul compromis qu'il ait pu faire a été de donner une traduction latine littérale du texte original dans les notes en bas de page³²⁷. Il est à noter que Philippe Postel, dans un article consacré à la comparaison entre les deux traductions françaises de *Yu Jiao li*³²⁸, signale également ce subterfuge auquel Stanislas Julien recourt pour traduire les « passages que l'on pourrait qualifier de libres ou de choquants selon les normes morales supposées des lecteurs Européens du XIX^e siècle³²⁹ ». La réaction de Julien est peut-être liée à l'aversion pour la polygamie dans la société française de l'époque.

Rémusat souligne ainsi, dans la préface de sa traduction du *Yu Jiao li*, que cette histoire, dans laquelle un homme aime à la fois deux femmes vertueuses, qui se partagent les affections de leur amant sans jalousie, aurait pu considérablement choquer les lecteurs européens :

Où l'on trouverait en Europe un sujet de discorde et de désespoir, d'aimables Chinoises voient l'effet de la plus heureuse sympathie et le gage d'une félicité parfaite. On est véritablement transporté dans un autre monde. Il faut aller à la Chine pour voir la bigamie justifiée par le sentiment, et la plus exigeante des passions se prêter aux partages et aux accommodements sans rien perdre de sa force et de sa vivacité. L'union de trois personnes liées par une douce conformité de penchants, de qualités et d'humeurs, forme aux yeux des Chinois le comble de la béatitude terrestre, une sorte de bonheur idéal que le Ciel réserve à ses favoris, comme une récompense du talent et de la vertu. Et c'est, je crois, ce qui choquera davantage ici : c'est de voir la conduite des principaux personnages exposée comme le résultat naturel d'un système moral. On a en Europe une aversion si profonde pour la polygamie que je ne sais si l'on n'en supporterait pas plutôt encore la pratique que la théorie [...]. Un homme qui aime deux femmes à la fois est une sorte de monstre qu'on n'a jamais vu qu'au fond de l'Asie, et dont l'espèce est tout-à-fait inconnue dans l'Occident. Deux passions simultanées ne sauraient se supporter : elles

³²⁷ *Ibid.*, p. 371. Traduction de Stanislas Julien : « cette nuit là il alla d'abord coucher avec mademoiselle Pé ». Note : littéralement en latin : *Hac nocte, primum in ejus cubiculo conjugium consummavit* ».

et p. 372. Traduction de Stanislas Julien : « cette nuit là, Sou-yeou-pé alla coucher avec mademoiselle Lou.

Note : En latin : *Hac nocte, cum Lou-meng-li conjugium consummavit*.

³²⁸ Postel, Philippe, « Deux traducteurs pour deux cousines. Retraduction du roman chinois *Yujiaoli* au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 137-183.

³²⁹ *Ibid.*, p. 160.

seraient successives qu'on aurait de la peine à les admettre dans un roman³³⁰.

En outre, il représente au lecteur grave à la fin de sa préface que « ce n'est qu'un roman, une production légère qui ne mérite pas les honneurs d'une critique approfondie³³¹ ». Il en ressort que les Français du XIX^e siècle étaient bien conservateurs dans leurs pensées comme dans leurs mœurs, et comme une œuvre telle que *Yu Jiao li* était possiblement considérée comme un roman frivole et immoral à l'époque, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi les sinologues ont dû supprimer les phrases décrivant la nuit de noces. Ces textes, qui pourraient aujourd'hui paraître un peu grivois et être décrits comme ayant au mieux des qualités érotiques, étaient sans doute indécents, voire obscènes, aux yeux des Français de l'époque. Pourtant, les parties susceptibles d'être dangereuses pour les mœurs n'ont pas éteint l'enthousiasme des sinologues pour le « roman de la belle et du lettré », comme André Lévy l'affirme, « ses situations codées, agrémentées d'un *happy end* polygamique, titillaient le goût occidental³³² ».

2.3. Les premières explorations du *Jin Ping Mei* (Rémusat, Bazin, Gabelentz, Jametel)

Au XIX^e siècle, le premier et presque le seul roman érotique chinois qui soit entré dans la vision des sinologues français et qui ait piqué leur curiosité est bien le *Jin Ping Mei*. Concernant la longue découverte de ce classique érotique en France, Pierre Kaser et Li Shiwei nous ont fourni des éléments utiles et des pistes de réflexion inspirantes. Nous sommes en mesure d'énumérer ici, grâce à leurs travaux³³³, les événements les plus importants qui ont marqué les premières explorations du *Jin Ping Mei* par les sinologues français.

Bien que Prémare ait cité les phrases du *Jin Ping Mei* de manière discrète et même imperceptible, comme nous l'avons analysé, il ne l'a jamais mentionné nommément. C'est Jean-Pierre Abel-Rémusat, titulaire de la première chaire de langue et littérature chinoises et tartares-mandchoues au Collège de France, qui a été le premier à oser briser le tabou en faisant référence à ce chef-d'œuvre en 1816, dans

³³⁰ Abel-Rémusat, Jean-Pierre (tr.), *Iu-Kiao-Li, ou les Deux cousines*, op. cit., tome I, p. 51-52.

³³¹ *Ibid.*, p. 82

³³² Lévy, André, *La Littérature chinoise ancienne et classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 108.

³³³ Voir Kaser, Pierre, « Enfer chinois (01-a) », initialement publié le 1 mai 2009 avant d'être repris en avril 2015 à l'URL : <https://kaser.hypotheses.org/784>, consulté le 2 mars 2021. Voir aussi la thèse de Li, Shiwei, op. cit.

la quinzième note de sa traduction du *Livre des récompenses et des peines* (*Tai shang gan ying pian* 太上感應篇) :

Le *Kin-p'ing-meï* [est un] roman célèbre, qu'on dit au-dessus, ou pour mieux dire au-dessous de tout ce que Rome corrompue et l'Europe moderne ont produit de plus licencieux. Je ne connais que de réputation cet ouvrage, qui, quoique flétri par les cours souveraines de Péking, n'a pas laissé de trouver un traducteur dans la personne d'un des frères du célèbre empereur *Ching-tsou*, et dont la version que ce prince en a faite en mandchou passe pour un chef-d'œuvre d'élégance et de correction³³⁴.

Nous pouvons constater que c'est d'abord la réputation sulfureuse du *Jin Ping Mei* qui a attiré sur lui le regard du père de la sinologie française. Cette brève présentation de Rémusat n'a pas échappé à l'attention de ses disciples : elle a été citée par Bazin en 1850 en tant que note, lorsque il tentait de présenter sa traduction d'un extrait du premier chapitre du *Jin Ping Mei*³³⁵. Il est ainsi évident que c'est bien Rémusat qui a réellement porté cette œuvre à la connaissance de la communauté sinologique française, même s'il n'a donné aucun détail sur les éditions et le contenu de l'histoire. À cet égard, Ernest Clerc de Landresse (1800-1862) a plus ou moins comblé cette lacune avec son *Catalogue des livres imprimés, des manuscrits et des ouvrages chinois, tartares, japonais, etc* (1839), composant la bibliothèque, remarquable par le mérite, l'utilité et la rareté de ses fonds, de M. Julius Klaproth (1783-1835), qui est un orientaliste prussien surtout connu pour ses études des langues tibéto-birmanes. Ernest Clerc de Landresse a établi un catalogue de ses fonds en 1839, en traduisant les titres en français littéralement et en ajoutant les notices à chaque article pour donner au lecteur une idée générale de ces ouvrages. Il a souligné que la plupart des indications que contiennent les Notices sont tirées des livres qu'il avait à faire connaître, ou « du moins des préfaces dont ils sont ordinairement accompagnés, et où l'on trouve tous les renseignements de bibliographie désirables³³⁶ ». Dans la préface, il fait référence au *Jin Ping Mei*, le qualifiant de roman « étrange », et commente également que sa traduction mandchoue est non moins fameuse que l'original et tout aussi recherchée³³⁷. Il a ensuite inclus le *Jin Ping*

³³⁴ Abel-Rémusat, Jean-Pierre, *Le Livre des récompenses et des peines*, Paris, A.-A. Renouard, 1816, p. 59.

³³⁵ Bazin, Antoine-Pierre-Louis, *Le Siècle des Youên ou Tableau historique de la littérature chinoise, depuis l'avènement des empereurs mongols jusqu'à la restauration des Ming*, Paris, Imprimerie nationale, 1850.

³³⁶ Clerc de Landresse, Ernest, *Catalogue des livres imprimés, des manuscrits et des ouvrages chinois, tartares, japonais, etc.*, composant la bibliothèque de feu M. Klaproth, deuxième partie, Paris, R. Merlin, 1839, p. XII.

³³⁷ *Ibid.*, p. VII.

Mei et sa traduction mandchoue, intitulée respectivement *Kin Ping Mei* et *Gin Phink Mei Bitkhe* aux articles 243 et 244, en joignant une longue notice sur le titre, la célébrité et l'obscénité de cette œuvre :

Dans ce roman, dont le titre fait allusion aux noms des trois principales héroïnes, est racontée l'histoire d'un riche droguiste et de ses intrigues amoureuses. Toute une compagnie d'hommes et de femmes y est représentée dans les différents rapports qui naissent de la vie sociale, et on les voit passer successivement par toutes les situations que l'homme civilisé peut parcourir. La traduction d'un pareil livre rendrait superflu tout autre ouvrage sur les habitudes des Chinois ; malheureusement, il renferme trop de passages qui ne sauraient être reproduits dans notre langue, et une version latine offrirait des difficultés insurmontables, à cause du grand nombre d'expressions chinoises pour lesquelles on ne pourrait pas trouver de termes équivalents en latin. Sous le rapport littéraire, les Chinois regardent le *Kin ping mei* comme un chef-d'œuvre ; mais les scènes que l'on y voit représentées sont d'une nature telle, que l'empereur Khang hi lança un décret de prohibition contre l'ouvrage, lorsqu'il parut pour la première fois en 1695 ; circonstance qui, du reste, n'a fait qu'accroître sa célébrité et, en le rendant plus rare, n'a contribué qu'à le faire rechercher davantage³³⁸.

Cette notice montre que Landresse avait déjà une certaine connaissance du contenu du *Jin Ping Mei* et de l'interdiction dont il avait fait l'objet. On voit d'ailleurs combien il était difficile de traduire les passages obscènes à l'époque, à tel point qu'aucun sinologue n'osait prendre le risque de briser le tabou et ne pouvait que timidement évoquer sa réputation maudite et son danger pour les mœurs. Bazin rejoignait inévitablement cette file prudente, en faisant passer dans la langue française un extrait du *Jin Ping Mei*. Il y est parvenu sans pécher contre la bienséance en traduisant le chapitre XXIII de la version de Jin Shengtan du roman classique *Au bord de l'eau*, dont le contenu est similaire aux deux premiers chapitres du *Jin Ping Mei*. Dans son ouvrage, *Le Siècle des Youên ou Tableau historique de la littérature chinoise*, publié en 1850, il a traduit les morceaux du roman classique *Au bord de l'eau* qui lui avaient paru avoir « quelque chose d'original et de piquant », dont le dernier, intitulé *Chasteté de Wou-Song*, signale-t-il, « se retrouve tout entier dans le 1^{er} chapitre du fameux *Kin-P'ing-mei*³³⁹ ».

Il s'avère que Bazin a dû lire *Au bord de l'eau* et le *Jin Ping Mei*, mais qu'il ne connaissait manifestement pas suffisamment les différences entre les deux. D'une part,

³³⁸ *Ibid.*, p. 60-61.

³³⁹ Bazin, Antoine-Pierre-Louis, *Le Siècle des Youên...*, *op. cit.*, p. 125.

s'il est vrai que le dernier est dérivé du premier et que certains de leurs chapitres contiennent un contenu identique, il existe quand même les différences évidentes entre les textes. D'autre part, comme mentionné plus haut, il existe trois éditions majeures du *Jin Ping Mei*, et les versions diffèrent également les unes des autres. À la lumière de tout ce qui précède, il est clair que sa remarque ci-dessus est inexacte. Dans l'ensemble, sa traduction est plutôt une traduction libre, car Bazin s'attache davantage à transmettre le sens qu'à restaurer le texte dans sa forme originale. Li Shiwei affirme que la traduction de Bazin se situe quelque part entre la belle infidélité et la fidélité, c'est-à-dire qu'il conserve bel et bien dans son travail « des éléments culturels propres à la langue et à la culture de départ³⁴⁰ », mais impose aussi sa propre voix dans le texte, en faisant des ajouts et des suppressions à son gré. Nous analyserons ici brièvement la traduction de Bazin sous trois aspects.

En premier lieu, en ce qui concerne le contenu de l'histoire, il se concentre sur la relation entre Pan Jinlian et Wu Song, en supprimant certains épisodes qu'il juge sans rapport avec l'intrigue principale, comme celui où Wu Song supplie le magistrat de l'autoriser à loger chez son frère aîné, celui où Wu Da demande au menuisier d'aménager la chambre de Wu Song, et l'épisode dans lequel Pan Jinlian sert Wu Song soigneusement le lendemain de son emménagement. En deuxième lieu, du point de vue de la caractérisation, Bazin impose trop son propre jugement sur les personnages, au point qu'il inclut souvent des descriptions qui n'existent pas dans le texte original afin de renforcer les traits de caractère qu'il aspire à dépeindre, à savoir la lascivité de Pan Jinlian et la chasteté de Wu Song. Par exemple, il est indiqué simplement dans le texte original que Pan Jinlian demande à Wu Song : « *shushu, hanleng* » (叔叔, 寒冷) (littéralement, « Mon beau-frère, vous avez froid ? »), alors que Bazin traduit cette petite phrase par « Mon beau-frère, s'écria-t-elle, comme le froid est vif ! Ah, je souffrais pour vous ». Nous pouvons constater que le Pan Jinlian, recrée sous la plume de Bazin, est plus coquette et flagorneuse pour plaire à Wu Song. Concernant le portrait de Wu Song, Bazin affaiblit sa bravoure, mais met en relief son honnêteté. Par exemple, face à la séduction, dans le texte original : « *Wu Song ye zhi le si wu fen, zi jia zhi ba tou lai di le* » (武松也知了四五分, 自家只把頭來低了) (« Wu Song a compris 40% ou 50% les sous-entendus de Pan Jinlian et n'a fait que baisser la tête »), alors que dans la traduction de Bazin, on lit : « Wou-song,

³⁴⁰ Voir Li, Shiwei, *op. cit.*, p. 186.

uniquement attaché à ses devoirs, baissait la tête et demeurait inaccessible au sentiment de la volupté ». L'image d'un homme chaste et insensible à la tentation des femmes est clairement révélée au lecteur. Là encore, pour la pensée de Pan Jinlian lorsqu'elle voit Wu Song revenir chez son frère aîné : « *na si yi ding qiang bu guo wo* » (那廝一定強不過我) (« Ce type ne doit pas être capable de me résister ! »), Bazin traduit par : « c'est un homme calme ; il ne voudra pas employer la violence », ce qui ne correspond manifestement pas à l'image d'un homme brave et féroce capable de tuer un tigre à mains nues. En outre, le remaniement des images des personnages par Bazin est pleinement démontré par le passage suivant :

Texte original :

那婦人起身去燙酒。武松自在房裡拿起火箸簇火。那婦人暖了一注子酒，來到房裡，一隻手拿著注子，一隻手便去武松肩胛上只一捏，說道：「叔叔，只穿這些衣裳，不冷？」武松已自有六七分不快意，也不應他。那婦人見他不應，劈手便來奪火箸，口裡道：「叔叔不會簇火，我與叔叔撥火；只要似火盆常熱便好。」武松有八九分焦躁，只不做聲。那婦人慾心似火，不看武松焦躁，便放了火箸，卻篩一盞酒來，自呷了一口，剩了大半盞，看著武松道：「你若有心，吃我這半盞兒殘酒。」武松劈手奪來，潑在地下，說道：「嫂嫂！休要恁地不識羞恥！」把手只一推，爭些兒把那婦人推一交。(JSTSHZ, chap. XXIII.)

Traduction littérale :

La femme se leva pour faire chauffer du vin. Wu Song restait seul dans la chambre, tenant des pincettes et attisant le feu. La femme réchauffa un cruchon de vin et rentra dans la pièce, tenant le cruchon dans une main et **pinçant l'épaule de Wu Song avec l'autre**, en disant : « Beau-frère, avec si peu de vêtements, n'avez-vous pas froid ? » Wu Song, déjà grandement mécontent, ne lui répondit rien. Quand la femme vit qu'il ne répondait pas, elle prit brusquement les pincettes, en disant : « Beau-frère, vous ne savez pas tisonner un feu, alors je vais le faire pour toi. Si c'est aussi chaud qu'un brasier, c'est bon. » Wu Song était déjà très agité, mais il ne dit rien. La femme, dont le désir était aussi fort que le feu, ne fit pas attention à l'irritation de Wu Song ; elle déposa les pincettes, mais remplit une coupe de vin, en prit une gorgée, et laissa la plupart de sa coupe de vin ; elle dit en regardant Wu Song : « Si tu ressens la même chose, vide le reste ». **Wu Song la lui arracha des mains et versa le vin sur le sol, en disant : « Belle-Sœur ! Ne soyez pas si effrontée ! » Il repoussa la femme avec sa main et faillit la faire tomber.**

Traduction d'Antoine Bazin :

Kin-lien se leva et rapporta bientôt dans un grand vase le vin qu'elle avait fait chauffer ; puis, demandant à son beau-frère s'il n'était pas trop légèrement vêtu pour la température, **elle passa les doigts sur ses épaules et sur tout son corps comme pour s'en assurer. La chasteté de**

Wou-song souffrait beaucoup ; il paraissait triste et ne répondait rien. Alors Kin-liên, relevant les manches de sa robe, saisit quelque menu bois et se prit à dire : « Mon beau-frère, vous ne savez pas faire le feu. Je vais m'en charger pour vous ... » Wou-song était décontenancé ; il gardait le silence. Kin-liên s'abandonne à sa passion, qui était ardente comme la flamme. Elle ne voit pas l'embarras de Wou-song ; elle verse encore une tasse, **y trempe ses lèvres ; puis, avec ce regard expressif, particulier aux femmes libertines :** « Si vous savez aimer, lui dit-elle, vous achèverez ceci. » **Wou-song étend la main et prend la tasse, mais c'est pour la renverser par terre et s'écrier :** « Ma belle-sœur, vous foulez aux pieds toutes les bienséances. » **Puis, il la repousse ...**³⁴¹

Dans le texte original, Pan Jinlian « pinça l'épaule de Wu Song avec une main », mais Bazin traduit cela par : « elle passa les doigts sur ses épaules et sur tout son corps ». Il ajoute également la description du regard de Pan Jinlian dans la traduction, écrivant qu'elle regarde Wu Song avec « un regard expressif, particulier aux femmes libertines ». Quant au portrait de Wu Song, Bazin fait de l'homme qui refuse brutalement la séduction de Pan Jinlian un homme tranquille et triste dont « la chasteté souffrait beaucoup ». Ces modifications et ajouts de détails proviennent manifestement de l'imagination des personnages par le traducteur lui-même. Au vu de ce qui précède, il est facile de comprendre pourquoi Li Shiwei considère que la traduction de Bazin « entre dans la catégorie des divergences radicales ou adaptations³⁴² ».

En dernier lieu, il convient de noter que Bazin a enlevé de nombreux proverbes et tournures idiomatiques et a embelli certaines expressions vulgaires. Prenons par exemple le surnom de Wu Da, « *san cun ding gu shu pi* » (三寸丁谷樹皮), littéralement « nabot de trois pouces et bout de l'écorce du mûrier à papier », qui est utilisé ici pour décrire que Wu Da est un homme de petite taille et a une peau aussi rugueuse et laide qu'une écorce grêlée. Pourtant, Bazin ne traduit que la première moitié de ce surnom, à savoir homme de trois pouces, mais ignore complètement la deuxième épithète. De plus, certains dictons qui apparaissent dans le texte original, tels que « *hua mu gua kong hao kan* » (花木瓜, 空好看), « la papaye n'est belle qu'à l'extérieur, mais pas vraiment savoureuse », et « *biao zhuang bu ru li zhuang* » (表壯

³⁴¹ Bazin, Antoine-Pierre-Louis, *Le Siècle des Youên ou Tableau historique de la littérature chinoise, depuis l'avènement des empereurs mongols jusqu'à la restauration des Ming*, op. cit., p. 190-191.

³⁴² Voir Li, Shiwei, op. cit., p. 187. Il est à noter que Li Shiwei mentionne également dans sa thèse que Bazin incorpore son propre jugement des personnages dans la traduction pour souligner le côté séducteur de Pan Jinlian et l'image d'un héros vertueux et intègre de Wu Song. Voir *ibid*, p. 179-186. Ses analyses de la traduction des autres passages, qui étayent cet argument.

不如里壯), « Un bel extérieur compte moins qu'une bonne doublure », ainsi que certains expressions telles que « *zuo qiao jia gong* » (做喬家公), « jouer le maître de maison », ont toutes été supprimées par Bazin. Cela nous fait penser qu'il n'a pas bien compris leur sens et a donc décidé de les contourner. En fait, pour les termes chinois qu'il connaît bien dans le texte, comme les appellations « *shu shu* » (叔叔), « beau-frère », et « *sao sao* » (嫂嫂), « belle-sœur », le titre de Wu Song « *du tou* » (都頭), « major de la garde du district », ainsi que les proverbes « *yi yan nan jin* » (一言難盡), « ce n'est pas une petite histoire » et « *san fen xiang ren, qi fen si gui* » (三分像人, 七分似鬼), « trois parts comme un homme, sept parts comme un fantôme », Bazin donne non seulement la traduction dans le corps du texte, mais aussi leurs caractères chinois dans les notes. Nous pouvons en déduire qu'il souhaitait que sa traduction serve de manuel pour les étudiants apprenant le chinois. Ainsi, son procédé de supprimer les proverbes susmentionnés, qui ont une grande valeur pédagogique, nous amène à nous interroger sur son manque de connaissances dans ce domaine.

De plus, Bazin réécrit un passage sur le goût de Pan Jinlian pour l'adultère afin de ne pas heurter la sensibilité morale ou éthique du lecteur français. Voyons le texte original et sa traduction française :

Texte original :

自從武大娶得那婦人之後，清河縣裡有幾個奸詐的浮浪子弟們，卻來他家裡薙惱。原來這婦人見武大身材短矮，人物猥獪，不會風流；他倒無般不好，為頭的愛偷漢子。那武大是個懦弱本分人，被這一班人不時間在門前叫道：好一塊羊肉，倒落在狗口裡！

Traduction littéraire :

Depuis que Wu Da eut épousé cette femme, plusieurs débauchés et libertins de la sous-préfecture de Qing-he vinrent chez lui pour chercher des ennuis. La femme vit que Wu Da était de petite taille, hideux, et qu'il ne savait rien à la galanterie. Il n'y avait rien de mal avec elle, sauf qu'elle aimait forniquer avec les hommes. Wu Da était un homme honnête mais lâche, et ce groupe de personnes avait souvent crié devant sa porte : « Un beau morceau de mouton est tombé dans la gueule d'un chien ! »

Traduction d'Antoine Bazin :

Kin-liên n'aimait pas son mari ; elle se plaignait sans cesse de l'exiguïté de sa taille et de la laideur de son visage ; elle trouvait surtout ses manières fort communes. Pour le malheur de celui-ci, elle se lia d'amitié avec des courtisanes et des femmes de mauvaise vie, qui étaient

venues s'établir à Tsing-ho. Wou-ta était un homme fort honnête, plein de droiture, mais d'un caractère faible. Il toléra dans sa maison la présence de ces femmes, qui se moquaient de lui³⁴³.

Bazin a transformé la relation extra-conjugale de Pan Jinlian avec les débauchés en une amitié entre Pan et des courtisanes et des femmes de mauvaise vie. Il a également supprimé les moqueries grossières des débauchés envers Wu Da, les remplaçant par sa tolérance envers ces femmes qui se moquent de lui dans sa maison. Nous pouvons constater que, bien que Bazin ait souligné, même exagéré le côté lascif de Pan Jinlian dans sa traduction, il a tout de même contourné les thèmes immoraux, qui sont particulièrement dangereux pour la bienséance, tels que l'adultère, en réécrivant le texte³⁴⁴.

En résumé, la traduction de Bazin n'est pas fidèle, même si elle ne s'écarte pas du texte. Il supprime les intrigues qu'il juge sans importance et les proverbes difficiles à comprendre, embellit les expressions vulgaires et ajoute des détails pour renforcer la caractérisation des personnages. Sa présence en tant que traducteur dans le texte est clairement visible, et sa traduction de l'extrait du premier chapitre du *Jin Ping Mei* repose en fait entièrement sur le chapitre XXIII de *Shuihu zhuan*, qui ne contient aucune description érotique explicite. On pourrait dire que sa révélation du *Jin Ping Mei* est réalisée en s'abritant astucieusement derrière le roman classique *Au bord de l'eau*. À cet égard, André Lévy affirme également que la traduction de Bazin n'est qu'un « démarquage du roman *Au bord de l'eau*³⁴⁵ ». Cependant, il est vrai que sa traduction a permis aux lecteurs français d'avoir un premier aperçu du contenu de cette œuvre érotique au lieu de se borner à sa réputation. Par ailleurs, sa réécriture du passage sur la passion de Pan Jinlian pour les aventures extraconjugales montre son scrupule à représenter les relations sexuelles immorales, ce qui explique peut-être pourquoi il n'a pas osé traduire réellement le *Jin Ping Mei*. Cependant, à travers l'amplification du côté dévergondé de Pan Jinlian dans la traduction de Bazin, nous pouvons quand même ressentir les fantasmes érotiques que ce roman a suscités chez le traducteur.

Après Bazin, Léon d'Hervey-Saint-Denys (1822-1892) a prétendu, en 1862, dans l'introduction à ses *Poésies de l'époque des Thang*, avoir traduit plusieurs chapitres

³⁴³ Bazin, Antoine-Pierre-Louis, *Le Siècle des Youên ou Tableau historique de la littérature chinoise, depuis l'avènement des empereurs mongols jusqu'à la restauration des Ming*, op. cit., 1850, p. 180-181.

³⁴⁴ Li Shiwei estime que « le traducteur rend ainsi son travail conforme à une esthétique classique où l'on valorise davantage la raison et la bienséance ». Voir Li, Shiwei, op. cit., p. 178.

³⁴⁵ Voir Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, op. cit., p. XXXVIII.

du *Jin Ping Mei*, déclarant « qu'il ne renonce pas à poursuivre ce travail afin de le publier³⁴⁶ ». Il tente également de rendre justice à cette œuvre, en soulignant qu'il s'agit d'un « roman très célèbre du siècle dernier dont quelques peintures licencieuses ne sauraient détruire le mérite comme tableau de mœurs », et que cet ouvrage « abonde en détails précieux sur les mœurs intimes de la Chine ». Malgré tout, ses traductions ne sont jamais parues en public, et nous ne pouvons trouver aucune trace de leur existence³⁴⁷.

En 1879, l'exploration du *Jin Ping Mei* franchit une nouvelle étape dans la sinologie française, grâce à la traduction audacieuse³⁴⁸ de Georg von der Gabelentz (1840-1893). Ce sinologue allemand, professeur de langues orientales à Leipzig, a traduit en français le treizième chapitre de la traduction mandchoue du *Jin Ping Mei*, avec le titre : « Li-ping-el s'engage secrètement à un rendez-vous derrière le mur ; (la servante) Ing-tchun l'observe furtivement par une fente », et l'a publié dans la *Revue orientale et américaine*³⁴⁹. Dans l'introduction à sa traduction, il affirme la valeur inégalée de ce « roman réaliste » pour la révélation des mœurs chinoises intimes et des problèmes d'une société démoralisée, tout en louant le génie de l'auteur :

Ce livre, prohibé dans sa patrie, à cause de ses lascivités, n'en est pas moins d'une valeur incomparable pour quiconque veut se former une idée juste de la vie privée et secrète des Chinois. Cynique absolu, mais connaisseur parfait du cœur humain et des affaires du monde, l'auteur nous conduit, sans rien nous cacher, dans tous les mystères d'une nation civilisée et démoralisée. On dirait qu'il y a du génie Shakespearien dans ce livre³⁵⁰.

Par comparaison, nous pouvons confirmer que la traduction mandchoue à partir de laquelle il fait passer un chapitre dans la langue française est elle-même une traduction de la version *Chongzhen* du *Jin Ping Mei*³⁵¹. Étant donné qu'il s'agit d'une

³⁴⁶ Hervey-Saint Denys, Léon de, *Poésies de l'époque des Thang*, Paris, Amyot, 1862, p. XXIX.

³⁴⁷ Pierre Kaser souligne « qu'on n'a, me semble-t-il, pas retrouvé ces premières ébauches ». Voir Kaser, Pierre, « Jin Ping Mei aussi », publié sur le blog de l'axe de recherche Littérature d'Extrême-Orient, textes et traduction, le 1 mai 2009, à l'URL : <http://jelct.blogspot.fr/2009/05/jin-ping-mei-aussi.html>. Consulté le 16 mai 2021. Après lui, Li Shiwei confirme également dans sa thèse que « ses traductions, si elles ont effectivement existé, n'ont jamais été retrouvées ». Voir Li, Shiwei, *op. cit.*, p. 20. Malheureusement, je n'ai pas trouvé de ses traductions non plus.

³⁴⁸ Il est important de noter que Pierre Kaser a d'abord fait une présentation de cette traduction effectuée par Georg von der Gabelentz dans son carnet de recherche. Voir Kaser, Pierre, « Enfer chinois (01-b) », *Carnet de recherche*, Publié le 19/06/2021 sur le site : <https://kaser.hypotheses.org/1553>. Consulté le 28 juillet 2021.

³⁴⁹ Gabelentz, Georg Conon von der, *Kin-P'ing-mei. Les Aventures galantes d'un épicier*, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, 2010.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 3.

³⁵¹ Dans les deux versions principales de *Jin Ping Mei*, à savoir la version *Chongzhen* et la version *Wanli*, le verset cité au début du chapitre XIII est différent, et la traduction française donnée par Georg von der Gabelentz est basée sur la version *Chongzhen* du *Jin Ping Mei*. Le titre de ce poème est *Huan xi sha guiqing* (浣溪沙·闺情).

Voici le poème original et la traduction donnée par Georg von der Gabelentz : 《繡面芙蓉一笑開，斜飛寶鴨襯香

traduction-relais, il est difficile d'analyser rigoureusement sa traduction française, en comparant soigneusement ses différences avec la version originale, mais nous pouvons néanmoins essayer d'en esquisser certaines caractéristiques.

Il faut avant tout admettre que sa traduction est dans l'ensemble correcte, même s'il y a quand même quelques erreurs. Prenons par exemple la phrase suivante :

Texte original :

婦人還了萬福，轉身入後邊去了。使出一個頭髮齊眉的丫鬟來，名喚繡春，請西門慶客位內坐。

Traduction littérale :

La femme lui rendit dix mille félicités et se retourna pour aller à l'arrière. Elle donna ordre à une servante appelée Xiuchun, dont les cheveux touchent les sourcils, d'inviter Ximen Qing à prendre place dans la chambre d'ami.

Traduction de Georg von der Gabelentz :

Elle le remercia ; puis en rentrant dans l'intérieur de la maison, fit tomber des cheveux jusqu'à (toucher) ses sourcils, donna ordre à une servante d'inviter ce monsieur à prendre place dans la chambre d'ami³⁵².

Nous pouvons constater, à travers la comparaison, que ce sont en fait les cheveux de la servante Xiuchun qui touchent ses sourcils, et non ceux de la femme, à savoir Li Ping'er. L'erreur de traduction ici est clairement due à un malentendu de la part du traducteur. En outre, Georg von der Gabelentz simplifie la façon de la salutation des anciennes femmes chinoises, à savoir « souhaiter dix milles félicités », en traduisant par « remercier », ce qui dissimule la couleur locale des mœurs chinoises.

En fait, malgré la révision et la correction de son père, Hans Conon von der Gabelentz, qui est un grand spécialiste de la langue mandchoue, Georg von der Gabelentz n'avait pas entièrement confiance en sa traduction ; aussi a-t-il mis des points d'interrogation après les phrases dont il n'est pas sûr, et effectivement, elle sont souvent mal traduites. Par exemple, la petite phrase, « tousser fort » (*yang sheng ke sou* 揚聲咳嗽) est traduite par « en chuchotant (?) et en toussant ». Examinant une

腮。眼波才動被人猜。一面風情深有韻，半箋嬌恨寄幽懷。月移花影約重來。》 « Le visage, beau comme la fleur *fou-joung*, luisant d'un sourire séduisant, elle fixe l'épingle précieuse à travers ses cheveux, s'harmonisant avec ses charmantes joues. Puis par des œillades coquettes, elle fascine les hommes. C'est un délice que (d'entendre) sa voix sonore et douce. Elle vient de confier ses chagrins à une page de son livret, trahissant ses pensées les plus intimes. Elle prie : "Quand, au clair de lune, les fleurs jeteront leur ombre, retourne !" » Voir *ibid.*, p. 4.

³⁵² Gabelentz, Georg Conon von der, *op. cit.*, p. 4-5.

autre traduction qu'il a signalée comme douteuse :

Texte original :

婦人影身在門裡，見他來便閃進裡面，見他過去了，又探頭去瞧。

Traduction littérale :

La femme s'était cachée derrière la porte, et quand elle le vit arriver, elle se cacha vite à l'intérieur ; quand il passa, elle sortit à nouveau la tête pour regarder à l'extérieur.

Traduction de Georg von der Gabelentz :

Madame s'était cachée auprès de la porte ... Il entra bien doucement (?) ; ayant franchi le seuil, il se penchait pour regarder autour de lui³⁵³.

Apparemment, Georg von der Gabelentz s'est trompé dans l'identification du sujet de la série d'actions ci-dessus, et c'est ce qui lui a causé des difficultés de compréhension.

Outre l'utilisation des points d'interrogation pour marquer son doute, il admet également dans une note que sa traduction du poème sur un rouleau de peintures érotiques est défectueuse, en expliquant que « ces vers présentent quelques difficultés sérieuses, et la traduction que nous en avons risquée n'a pas la prétention d'être infaillible³⁵⁴ ». On peut dire que malgré quelques erreurs dans sa traduction, Georg von der Gabelentz est bien honnête en tant que traducteur, et ne cache pas son insuffisance.

Enfin, il convient de noter que pour les descriptions sexuelles qui apparaissent dans le texte, il traduit les passages allusifs qui peuvent provoquer les fantasmes érotiques, mais enlève les passages trop directs et obscènes. Par exemple, le passage suivant, qui décrit une scène de sexe entre Li Ping'er et Ximen Qing, est conservé dans la traduction grâce à sa beauté poétique et son langage implicite.

Texte original :

燈光影里，鮫綃帳中，一來一往，一撞一衝。一個玉臂忙搖，一個金蓮高舉。一個鶯聲嘖嘖，一個燕語喃喃。好似君瑞遇鶯娘，猶若宋玉偷神女。山盟海誓，依稀耳中；蝶戀蜂恣，未能即罷。戰良久，被翻紅浪，靈犀一點透酥胸；鬥多時，帳構銀鉤，眉黛兩彎垂玉臉。三次親唇情越厚，一酥麻體與人偷。

³⁵³ *Ibid.*, p. 6-7.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

Traduction littérale :

À l'ombre de la lumière des lampes, sous les tentures de soie d'ondines, va et vient, pousse et cogne. L'un agite précipitamment les bras de jade, l'autre lève haut ses lotus-d'or. L'un gazouille comme la fauvette, l'autre murmure comme l'hirondelle. C'est comme si Junrui rencontrait la demoiselle Yingying, ou comme si Song Yu était au rendez-vous secret avec la déesse. Ils se murmurent à l'oreille des serments plus profonds que l'océan, des engagements plus durables que la montagne. Le papillon est épris du plaisir, tandis que l'abeille s'adonne dans la joie à sa guise. Ils ne sont pas prêts de s'arrêter. La bataille est bien longue, et l'édredon rouge s'agite comme la vague ; la goutte de la corne pénètre dans les seins blancs et tendres. La lutte est féroce ; les tentures se prennent aux crochets d'argent ; les sourcils noirs et courbés pendent sur le visage de jade. Trois baisers sur les lèvres rendent l'amour plus fort et un corps mou et engourdi commet l'adultère.

Traduction de Georg von der Gabelentz :

À la lueur d'une lanterne, derrière un rideau de gaze, une épaule blanche se mouvant sans cesse ; un petit pied levé bien haut ; en même temps, des sons comme le rire de la rigolette et le chant de l'hirondelle. Ne dirait-on pas que Dchang-giun-chui et Ing-ing se sont rencontrés, ou que c'est Soung-in qui enlève la fille d'outre-tombe ? En touchant à la fois la montagne et la mer, au pied de la montagne, ils concluent leur alliance. Cupides comme le papillon, persécutants comme l'abeille, ils ne trouvent pas de fin. Le tapis se meut, une goutte de la corne du buffle vient de tomber sur ce sein luisant. Ils ont attaché le rideau à un crochet d'argent... deux lignes étroites et bien tracées de sourcils se plient dans une figure de jade³⁵⁵.

Bien que le traducteur enlève des descriptions érotiques directes, telles que « va et vient, pousse et cogne » (*yi lai yi wang, yi zhuang yi chong* 一來一往, 一撞一衝), et « trois baisers sur les lèvres rendent l'amour plus fort et un corps mou et engourdi commet l'adultère » (*san ci qin chun qing yue hou, yi su ma ti yu ren tou* 三次親唇情越厚, 一酥麻體與人偷), et qu'il ne donne pas les traductions exactes aux proverbes tels que « les serments plus profonds que l'océan, les engagements plus durables que la montagne » (*shan meng hai shi* 山盟海誓) et « l'édredon rouge s'agite comme la vague » (*bei fan hong lang* 被翻紅浪), dans l'ensemble, il cherche à restituer cette scène allusive de manière fidèle.

Pourtant, les textes crus ou obscènes n'ont pas eu la chance d'être présentés aux yeux des lecteurs français. Georg von der Gabelentz affirme dans son avant-propos qu'à une exception près, il n'a retranché ni les longueurs ni les licences de langage et avertit le lecteur de se souvenir toujours « qu'il a devant soi un journal scientifique, et

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 10-11.

que la science, comme l'a dit Bacon, ne doit pas avoir de fausse pudeur ». L'exception qu'il mentionne est un passage obscène, dans lequel Pan Jinlian interroge Ximen Qing sur le nombre de rapports sexuels qu'il a eus avec Li Ping'er, et elle lui ouvre même le pantalon pour vérifier l'état de son membre viril³⁵⁶. Il va sans dire que ce texte aurait choqué les lecteurs européens s'il avait été traduit intégralement en français au XIX^e siècle. Georg von der Gabelentz n'a pas osé prendre ce risque : il choisit de l'enlever complètement et d'écrire discrètement que « nous renonçons à faire savoir à nos lecteurs comment Pan-gin-lian poursuit son enquête³⁵⁷ ».

En outre, il adopte également le procédé de suppression ou d'embellissement pour éviter de traduire les mots obscènes ou vulgaires. Par exemple, il traduit la locution « laver la vulve » (*zao pin* 澡牝) par « se laver », sans préciser le sexe féminin ; et traduit le proverbe « chier de l'or et pisser de l'argent » (*e jin niao yin* 屙金溺銀) par « ils ch... de l'or et p....de l'argent », en omettant les mots orduriers. De plus, il embellit l'appellation vulgaire que s'est donnée Pan Jinlian, « ta vieille mère » (*laoniang* 老娘), en « ta bien-chérie » et traduit la « dévergondée » (*yinfu* 淫婦) par « cette créature », affaiblissant ainsi la vulgarité du texte original. En conclusion, bien que Georg von der Gabelentz soit beaucoup plus audacieux que Bazin, en osant se confronter aux descriptions sexuelles, il évite quand même les mots trop obscènes. Malgré tout, sa traduction reste l'une des tentatives les plus audacieuses d'explorer le *Jin Ping Mei* dans la sinologie française du XIX^e siècle, même si elle n'a pas reçu l'attention qu'elle mérite.

Cinq ans après la publication de la traduction par Georg von der Gabelentz, Maurice Jametel (1856-1889), diplomate et sinologue, évoque dans son essai sa rencontre inattendue et embarrassante avec le *Jin Ping Mei* dans la bibliothèque d'un bon bourgeois de Pékin :

J'ouvre un de ces rarissimes volumes ; à la place d'une belle impression je ne vois qu'une gravure non peinte dont le sujet plus que leste est rendu grossier par une exécution des moins artistiques. Je tourne le feuillet. Encore une gravure plus graveleuse encore, si c'est possible, que la première. Décidément, le libraire me prend pour un viveur, ce qui n'est guère flatteur lorsqu'on s' imagine avoir si ce n'est la tête d'un savant, tout au moins celle d'un studieux, d'un *book-worm*, comme disent les Anglais. Ma physionomie trahit sans doute mes sentiments, car un des associés s'approche de moi et m'adresse un long discours pour s'excuser de présenter à un sage des

³⁵⁶ Voir Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, op. cit., p. 266.

³⁵⁷ Gabelentz, Georg Conon von der, op. cit., p. 13.

gravures aussi peu sages ; mais s'il l'a fait, c'est parce que la science brave même la pudeur³⁵⁸.

Dans cet article, Maurice Jametel mentionne la célébrité du *Jin Ping Mei*, les obscénités qu'il renferme, la prohibition qu'il subit et le thème fort scabreux « qui dut grandement scandaliser les instincts conservateurs du monde lettré chinois du XVII^e siècle ». En outre, il essaie de défendre la valeur du réalisme de cet ouvrage, en le comparant même au roman de Zola :

Les romans de M. Zola, qui se flatte d'avoir été le premier apôtre du naturaliste sur la terre, ne sont, en somme, que du *Kin-ping-meï* réchauffé. L'auteur de ce dernier a, bien avant la naissance du brillant auteur de *Nana*, tiré admirablement parti du *document humain*. On voit, en lisant son ouvrage, que ses types sont vécus, et il nous raconte leurs actions et même leurs paroles sans y rien changer ou arranger, ce qui fait que, comme son arrière-petit-neveu Zola, son œuvre est remplie d'expressions fort grasses. En Chine, tout est immuable ; les renseignements qu'il nous donne sur les mœurs privées des Chinois de son temps sont donc bien sûrement encore d'une parfaite exactitude, appliquées au temps présent³⁵⁹.

Malgré tout, il affirme que « les nombreuses joyeusetés du *Kin-ping-meï* ont tellement choqué les pudibonds sinologues qu'ils n'ont osé traduire le seul ouvrage chinois qui puisse nous édifier au sujet de la vie intime des sujets du Fils du Ciel³⁶⁰ ». Il révèle également ses propres tentatives pour combler cette lacune :

Pour combler cette lacune j'avais réuni de nombreuses notes au courant de mes lectures de ce roman ; les circonstances ne m'ont malheureusement pas permis d'en tirer quelque chose ; mais si j'ai jamais un jour assez de loisir pour faire cela, je ne croirai pouvoir mieux l'employer qu'à les compléter, bien convaincu que je suis qu'en dépit de leur apparente légèreté elles contiennent bon nombre de choses dont la philosophie aussi bien que l'histoire pourront profiter³⁶¹.

En 1888, il souligne la difficulté qu'il a éprouvée au cours de la lecture de ce chef-d'œuvre dans son article, intitulé « L'Argot pékinois et le Kin-Ping-Meï », recueilli dans le tome VII des *Mémoires de la Société des études japonaises, chinoises, tartares et indo-chinoises* :

Durant mon séjour à Pékin, je voulus étudier avec soin la langue du *Kin-ping-meï*, dont j'ai déjà

³⁵⁸ Jametel, Maurice, « Le livre en Chine. Bouquins et bouquinistes chinois. Souvenirs de l'Empire du Milieu », *Le Livre. Revue du monde littéraire. Archives des Écrits de ce Temps*, n° 57, Paris, A. Quantin, 1884, p. 282.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 283.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 283-284.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 284.

eu occasion de parler dans « La Chine inconnue ». Ce chef-d'œuvre de la littérature légère chinoise est composé dans un style intermédiaire qui n'a ni la brièveté admirable des écrits de Confucius et de ses disciples, ni la richesse de qualificatifs qui rendent la langue parlée si claire et si facile, en dépit de son monosyllabisme. À ce point de vue, il entrerait parfaitement dans le cadre de mes études. Malheureusement je fus arrêté, dès les premières pages, par une foule d'expressions composées de caractères qui m'étaient, sinon familiers, tout au moins très connus, mais dont le sens m'échappait complètement³⁶².

En ce qui concerne les expressions familières et le vocabulaire de l'argot chinois, qui sont difficiles à comprendre à l'aide des dictionnaires existants, il ne pouvait parvenir à avancer dans son étude qu'en ayant recours à un jeune lettré et à son frère, « un vieux fumeur d'opium pour lequel l'argot des viveurs et celui des vagabonds chinois n'avaient point de secrets³⁶³ ». Pour fournir une première base à ceux qui voudront suivre la même voie, Maurice Jametel a présenté près de cent mots ou expressions familiers de l'argot chinois et en a donné les sons du chinois et les significations françaises.

Malgré ses intentions sincères de décryptage, nous devons avouer que beaucoup de ses traductions sont inexactes. Par exemple, il a traduit le mot « *langdang* » (浪蕩), littéralement « libertin ou dévergondé », par « être capable de tout (en mal)³⁶⁴ », le « *fengliu* » (风流), « galanterie », par « beau, joli³⁶⁵ », et le proverbe « *mian hua su liu* » (眠花宿柳), littéralement « dormir avec des fleurs ou chez des saules », qui signifie chercher les prostituées ou visiter le lupanar, par « lupanar³⁶⁶ ». Bien qu'il ne cherche pas à dissimuler ou à passer sous silence les mots vulgaires, Maurice Jametel n'a pu traduire aucun des chapitres du *Jin Ping Mei*. On pourrait avancer que, outre la réputation sulfureuse de ce roman, le grand nombre de proverbes et d'argots obscurs qu'il contient constitue un obstacle majeur à sa traduction par les sinologues français du XIX^e siècle. Ce n'est qu'en 1985, après sept années de travail acharné d'André Lévy, qu'une version française complète du *Jin Ping Mei*, traduite sous le titre de *Fleur en fiole d'or*, est enfin parue : le grand classique érotique est ainsi devenu véritablement accessible à un public français plus large.

³⁶² Jametel, Maurice, « L'Argot pékinois et le Kin-Ping-Mei », dans *Le Lotus. Bulletin de la Société des études japonaises, chinoises, tartares et indo-chinoises*, Paris, Maisonneuve frères et Charles Leclerc, 1888, volume VII, p. 67.

³⁶³ *Ibid.*, p. 68.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 76.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 72.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 76.

Chapitre 3. Le tournant marqué par André Lévy (années 1980)

Dans la seconde moitié du vingtième siècle, avec le développement rapide de la sinologie française et la vague de la libération sexuelle, le grand public est devenu plus tolérant à l'égard des représentations sexuelles dans la littérature. De plus, la victoire du procès de Pauvert³⁶⁷ en 1958 concernant la publication des Œuvres complètes de Sade a donné aux éditeurs l'espoir de publier des romans érotiques en France. Dans ce contexte, les sinologues français ont finalement pu briser le tabou en traitant les descriptions sexuelles dans les romans érotiques chinois.

André Lévy et Rainier Lanselle ont été les premiers à apporter une contribution remarquable à la traduction et à la diffusion de textes relevant du registre érotique. Ils ont osé présenter des scènes de sexe avec fidélité, dans un langage subtil et précis, donnant ainsi aux lecteurs français un véritable aperçu de la tradition érotique chinoise, du désir et de la passion qui l'imprègnent, et tout cela a été rendu possible grâce au soutien et au courage de quelques éditeurs, tels que Gallimard et Philippe Picquier.

En 1956, le célèbre comparatiste sinisant René Étiemble, a créé une collection glorieuse aux éditions Gallimard, la collection « Connaissance de l'Orient », grâce à laquelle ont été connues en français des œuvres importantes de la littérature chinoise, au-delà du cercle des seuls érudits³⁶⁸. Étiemble lui-même était très intéressé par l'art de « *yunyu* » (云雨), littéralement « nuages et pluie », métaphore chinoise des ébats érotiques, thème sur lequel il écrira plus tard un essai³⁶⁹. Rappelons que la traduction du *Jin Ping Mei* donné par le sinologue allemand Franz Kuhn (1866-1929) a connu un grand succès dès sa publication en 1930, et a donné lieu à de nombreuses adaptations européennes, dont une version française de Jean-Pierre Porret parue en 1949. Cette publication a davantage augmenté la popularité de ce classique érotique en France. Fervent connaisseur du *Jin Ping Mei*, Étiemble était si désireux d'obtenir un exemplaire d'une édition chinoise confidentielle que, après en avoir demandé une sans succès aux autorités chinoises, il a dû commander, en 1963, une édition en cinq volumes du texte chinois au Japon. En comparant la traduction de Porret avec

³⁶⁷ Nous nous concentrerons, dans la partie suivante, sur le rôle que les éditeurs jouent dans la popularisation du roman érotique chinois.

³⁶⁸ Voir Pimpaneau, Jacques, *Chine. Histoire de la littérature*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004, p. 431.

³⁶⁹ Étiemble, René, *Chine : Yun yu : essai sur l'érotisme et l'amour dans la Chine ancienne*, Genève, Paris, Munich, Nagel, 1975.

l'édition chinoise, il était insatisfait de nombreuses coupures d'intrigues et de l'accent excessif mis sur les passages érotiques de l'adaptation française, ce qui, selon lui, faisait du *Jin Ping Mei* un livre indécent, où était réduit à « des tableaux égrillards, ou répugnants, le tableau complet d'une civilisation décadente³⁷⁰ ».

C'est alors qu'il a formé le projet de donner aux lecteurs français une traduction intégrale et digne de l'original ; il a soumis aux éditions Gallimard en 1966 un long rapport sur les solutions éventuelles pour y parvenir. Néanmoins, ce n'est que lorsqu'il a trouvé un traducteur qualifié, André Lévy, que le projet s'est enfin concrétisé. Le 11 janvier 1974, Étienne a participé à la soutenance de thèse de Lévy, dont le sujet était « Le conte en langue vulgaire du XVII^e siècle ». Impressionné par sa profonde connaissance du roman vulgaire de la Chine ancienne et par son attitude rigoureuse, Étienne invite le docteur fraîchement diplômé à réaliser la traduction française du *Jin Ping Mei*. André Lévy, s'est souvenu de cette merveilleuse rencontre en ces termes :

Il s'est trouvé par la suite que j'ai eu comme président de jury René Etiemble qui était fêru de *Fleur en fiole d'or*, qui tenait à avoir dans la Pléiade une traduction intégrale de cette œuvre... Donc il avait trouvé l'homme qui pouvait s'atteler à cette tâche... Ce travail, qui m'a pris quand même sept ans, m'a lancé dans le monde de l'édition³⁷¹.

Étienne, en tant que directeur de la « Connaissance de l'Orient », a spécialement rédigé une préface à la première intégrale en français du *Jin Ping Mei*.

Contrairement au sort du *Jin Ping Mei*, qui a été honoré dans la prestigieuse bibliothèque de la Pléiade en 1985, puis recueilli dans la collection Folio en 2004³⁷², les contes érotiques chinois traduits par Rainier Lanselle n'ont pas été appréciés par Étienne. Rainier Lanselle a repris et traduit douze récits extraits de six recueils³⁷³ et les a rassemblés dans un ouvrage intitulé *Le Poisson de Jade et l'Épingle au Phénix* publié par Gallimard en 1987. Il est juste de dire qu'il s'agit d'une belle traduction, dans laquelle le traducteur a restitué dans toute la mesure du possible les intrigues du

³⁷⁰ Voir Étienne, René, préface à *Fleur en Fiole d'Or* traduit par André Lévy, *op. cit.*, p. XIV.

³⁷¹ Voir Lévy, André, Bertrand, Jean, « Traducteur au travail », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 14, 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ideo/2375>. Consulté le 6 mars 2023.

³⁷² Il est à noter que, d'après nos recherches, *Fleur en Fiole d'or* n'est malheureusement pas recueillie dans la *Connaissance de l'Orient*.

³⁷³ Dans l'introduction et les références du *Poisson de jade et l'épingle au phénix*, Rainier Lanselle présente la composition de ce recueil : deux contes tirés des *Histoires extraordinaires à en frapper sur la table* (*Pai'an jing qi* 拍案驚奇); quatre tirés du *Plaisir et rancune* (*Huanxi yuanjia* 歡喜冤家), deux du *Théâtre du silence* (*Wushengxi* 無聲戲), deux du *Tout pour l'amour* (*Yipian qing* 一片情), un de *La vanité des choses de l'amour* (*Fengliu wu* 風流悟) et un de *La pierre qui éveille de l'ivresse* (*Zuixing shi* 醉醒石). Voir Lanselle, Rainier, *Le Poisson de jade et l'épingle au phénix*, Paris, Gallimard, 1987.

récit original ainsi que les poèmes et les proses qu'il contient ; il a de plus étoffé sa traduction de riches notes et de son propre commentaire à la fin de chaque chapitre pour éclairer certains détails, en particulier les nombreuses allusions littéraires. Cependant, Étiemble a non seulement dénoncé cet ouvrage comme « un recueil de *huaben* cochons » mais a également refusé de le publier dans la collection « Connaissance de l'Orient³⁷⁴ ». S'il est vrai que, à l'exception du « Cocufieur cocufié » et de « Meurtres à Pékin », tous contiennent des descriptions suffisamment explicites de l'acte sexuel pour relever du genre licencieux, et que Lanselle a traduit toutes les scènes de manière fidèle, sans en masquer les détails grivois ni les euphémiser, les récits qu'il rassemble ne sont pas les plus paillards. On pourrait dire que la proportion de descriptions érotiques dans ces contes est modeste et la formulation relativement subtile, par rapport à celles du *Jin Ping Mei*. D'un autre côté, qu'elles soient salaces ou non, ces descriptions servent à la narration du récit et à la caractérisation des personnages. Nous ne savons pas la raison pour laquelle Étiemble a porté une accusation si sévère à l'égard de cette anthologie, mais certains sinologues estiment que son jugement n'est pas juste : « On s'étonne surtout dans cette sortie bougonne de voir utiliser le terme « pornographie » car aucun des contes retenus ne le mérite³⁷⁵ », déclare Pierre Kaser.

Malgré tout, *Le Poisson de Jade et l'Épingle au Phénix* a quand même été publié par Gallimard en 1987 et a été finalement intégré dans la collection « Connaissance de l'Orient » sous le numéro 47, après que Étiemble eut cédé la direction à Jacques Dars en 1991. Contrairement à Étiemble, l'éditeur a plutôt utilisé ces histoires érotiques chinoises inédites comme un coup publicitaire pour attirer le lecteur, en mettant en évidence leur thème érotique sur la quatrième de couverture :

La particularité de ce recueil est en effet de présenter, pour la première fois dans une langue occidentale, un choix de pièces presque entièrement consacré à des thèmes érotiques. Certains aspects de la vie sexuelle des Chinois - vus par les Chinois eux-mêmes - sont ainsi mis en images, à travers des récits où rivalisent drôlerie et licence, picaresque et satire, aventures imprévues et turpitudes de gens aux mœurs légères³⁷⁶.

³⁷⁴ Voir Étiemble, René, *L'Érotisme et l'amour*, Paris, Arléa, 1987, p. 17-18. « La pornographie me répugne au point que j'ai refusé de gagner si peu que ce soit en publiant dans *Connaissance de l'Orient* un recueil de *huaben* cochons, tardifs du reste, *Le Poisson de jade et l'épingle du phénix*. »

³⁷⁵ Kaser, Pierre, « Panorama des traductions en français des romans érotiques chinois en langue vulgaire des Ming et des Qing », *Cahier de la Chine*, n° 1, 2022, pp. 128-147 (à paraître).

³⁷⁶ Lanselle, Rainier (tr.), *Le Poisson de jade et l'épingle au phénix*, op. cit.

André Lévy a également rédigé une préface enthousiaste à cet ouvrage, dans laquelle il n'a pas ménagé ses éloges pour glorifier les traductions excellentes et les notes détaillées données par Rainier Lanselle :

Il ne vous fait grâce d'aucun vers, d'aucun commentaire original. Et il a raison pour ceux qui ne sauraient se satisfaire d'une simple titillation exotique, mais veulent par là mieux se connaître et savoir comment baisent, pensent et sentent ces Chinois-là. Ce n'est pas tout, puisque le traducteur n'a pas ménagé sa peine pour faire partager au lecteur de bonne volonté son savoir dans une riche introduction, de copieuses notes et de stimulants commentaires à l'issue de chaque pièce traduite avec verve et compétence. Après tant d'infidèles, qui ne peuvent se targuer d'être belles, mais qui ont défiguré l'image que le public pouvait se faire de la littérature chinoise, cette traduction confirme que nous sommes enfin entrés dans un âge nouveau où l'authenticité des œuvres étrangères les plus lointaines est respectée³⁷⁷.

Lanselle a également rendu hommage à son maître dans l'introduction, en exprimant sa gratitude et en déclarant que sans les enseignements d'André Lévy, « le présent recueil n'aurait sans doute pas vu le jour³⁷⁸ ». L'interaction entre les deux sinologues révèle leur admiration mutuelle et la position inattaquable d'André Lévy en tant que pionnier de la sinologie française dans l'étude du roman érotique chinois.

Grâce à la traduction du *Jin Ping Mei*, André Lévy a fait connaissance avec Jacques Cotin, qui était le chef des correcteurs chez Gallimard, et qui raffolait de romans érotiques. Ce dernier dirigeait depuis 1996 la collection « Le Pavillon de Corps Curieux » aux éditions Philippe Picquier. À l'époque, il existait très peu de personnes capables de traduire des romans érotiques chinois. André Lévy était sans aucun doute l'un des rares. Pendant son séjour de sept ans au Japon, il a rassemblé quelques exemplaires uniques de romans érotiques qui avaient disparu en Chine³⁷⁹. Lorsque Jacques Cotin l'a sollicité pour collaborer avec lui, il a accepté et a traduit deux recueils érotiques chinois pour les éditions Picquier, à savoir *Tout Pour l'Amour* (*Yipian qing* 一片情), paru en 1996, et les deux volumes d'*Amour et Rancune* (*Huanxi yuanjia* 歡喜冤家), le premier, sous-titré *Les Spectacles Curieux du Plaisir* (*huanxi qiguan* 歡喜奇觀), publié en 1997, le second, sous-titré *Les Miroirs du désir* (*yanjing* 艷鏡), ayant vu le jour en 1999. Il convient de rappeler que comme nombre de romans érotiques chinois des dynasties Ming et Qing, le recueil de contes érotiques

³⁷⁷ Voir Lanselle, Rainier, *Poisson de jade et l'épingle au phénix*, op. cit., p. 9.

³⁷⁸ Voir *ibid.*, p. 27.

³⁷⁹ Lévy, André, Bertrand, Jean, « Traducteur au travail », op. cit.

Amour et Rancune était publié sous un titre maintes fois modifié afin d'échapper à la censure impitoyable des autorités ; les sous-titres français de ces deux volumes sont empruntés à ces titres alternatifs.

En fait, Rainier Lanselle avait déjà inclus six contes issus de ces deux recueils dans *Le Poisson de Jade et l'Épingle au Phénix* : les n° 9 et 12 de *Tout pour l'Amour* et les n° 4, 8, 10 et 15 d'*Amour et Rancune*. André Lévy ne les a pas retraduits, mais a simplement traduit les récits restants, encore inédits. On peut donc affirmer que le déchiffrement de ces deux recueils érotiques chinois doit beaucoup aux traductions « collaboratives » de Rainier Lanselle et André Lévy, et qu'il faudrait consulter les traductions de ces deux sinologues séparément pour se faire une idée complète de ces deux œuvres.

En plus de son travail avec Cotin et Étiemble, André Lévy a également été invité par Michel Braudeau, ancien rédacteur en chef de *La Nouvelle Revue française*, à traduire le premier des quatre récits qui composent un recueil de récits homosexuels masculins de la dynastie Ming intitulé *Bian'erchai* (弁而釵). Cette traduction est parue en 1997 sous le titre *Épingle de Femme sous le Bonnet Viril* au Mercure de France. Dans la préface, Michel Braudeau explique la raison pour laquelle seule la première histoire a été traduite : « les coûts de traduction d'un tel ouvrage pèsent encore plus lourd sur l'oreiller que la tête d'un favori³⁸⁰ ». Ils ont ainsi dû écarter les trois autres récits pour ne pas créer un déficit ; mais ils ont quand même donné aux lecteurs l'espoir de lire cette œuvre dans son intégralité, en déclarant à la fin de la préface : « si cet échantillon plaît, vous aurez tout l'habit³⁸¹ ». Le fait est, cependant, qu'à ce jour, ce petit livre se présente encore aux lecteurs français sous cet état inachevé. En outre, il convient également de noter que cette première histoire est en elle-même incomplète, car André Lévy a effectué de nombreuses coupes, ne terminant ainsi même pas la traduction du dernier chapitre. Il expliquait à cet égard que « la nouvelle que nous avons traduite était inachevée dans l'exemplaire dont nous disposions. Nous donnons, entre crochets, un résumé de la partie manquante en fin d'ouvrage³⁸² ». Quoi qu'il en soit, il s'agit évidemment du travail le plus bâclé de toutes ses traductions érotiques.

Lévy était bien conscient de la nécessité de prendre en compte les besoins du

³⁸⁰ Lévy, André (tr.), *Épingle de femme sous le bonnet viril : chronique d'un loyal amour*, Paris, Mercure de France, 1997, p. 14.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 15.

³⁸² *Ibid.*, avertissement [p. 17.]

lectorat de chaque éditeur, soulignant à plusieurs reprises qu'il faut plaire et que les traductions pour des publics différents demandent des stratégies et des approches différentes. Dans l'article intitulé « La Traduction est impossible », il disait : « il faut évidemment tenir compte du public auquel on s'adresse et de ce qu'il en attend. Celui d[e H]Arlequin n'aura pas les mêmes exigences que celui de la Pléiade³⁸³ ». Dans un entretien accordé au journal *TransLittérature*, il révèle ses idées sur la traduction, en déclarant qu'il est convaincu par l'idée de Berman, selon laquelle il faut laisser un peu du poison de la langue de départ dans la langue cible³⁸⁴. D'après lui, « il ne faut pas transformer le roman chinois en un roman français, mais il ne faut pas exagérer sa sinitude ». Par ailleurs, il pense que cela dépend aussi du public : « La Pléiade, c'est différent de Picquier³⁸⁵ ». Ainsi, il est bien évident qu'André Lévy prend sérieusement en considération les besoins des différents publics avant de traduire, et qu'il utilise les différentes stratégies de traduction lorsqu'il travaille avec des éditeurs différents. Nous analyserons ci-dessous les caractéristiques de ses traductions érotiques pour les trois éditeurs et en nous concentrant en particulier sur son traitement des descriptions érotiques.

3.1. La traduction accomplie du *Jin Ping mei*

3.1.1. Analyse générale de la traduction

Comme nous l'avons mentionné plus haut, il existe actuellement trois grandes éditions du *Jin Ping Mei*, à savoir la version *Wanli*, la version *Chongzhen*, ainsi que la version commentée par Zhang Zhupo. La traduction d'André Lévy est principalement basée sur la version *Wanli*. Elle a été publiée en deux volumes chez Gallimard dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1985. Cette publication constitue un jalon dans l'histoire de la réception du roman érotique chinois en France, puisque parmi les prédécesseurs de Lévy, malgré leur intérêt, aucun n'était arrivé au bout de la traduction de ce roman-fleuve. Grâce à sa traduction remarquable et à ses nombreuses notes détaillées, *Fleur en Fiole d'Or* est reconnu par la communauté académique comme la traduction française la plus complète et la plus fidèle du *Jin Ping Mei*.

Il ne fait aucun doute que le *Jin Ping Mei* est un roman-fleuve bien complexe, un

³⁸³ Lévy, André. « La Traduction Est Impossible », *Perspectives Chinoises*, n° 5/6, 1992, p. 48–49.

³⁸⁴ Lévy, André, Bertrand, Jean, « Traducteur au travail », *op. cit.*

³⁸⁵ *Ibid.*

tableau du paysage social et des us et coutumes de la fin de la dynastie Ming. L'auteur présente en détail la vie, les conversations, les futilités domestiques et les diverses relations sexuelles des personnages, en utilisant d'innombrables poèmes, proses, dialectes, proverbes, expressions familières, argots et allusions tout au long du texte. On peut dire que la longueur du roman, le développement de l'intrigue et la diversité des personnages constituent autant d'épreuves pour le traducteur. Bien que les recherches effectuées pour sa thèse aient déjà permis à André Lévy d'approfondir sa connaissance du chinois parlé ancien, le texte du *Jin Ping Mei* lui était encore difficile, comme il l'a révélé :

Il faut dire aussi que c'est un roman très difficile, je suis loin de me targuer de l'avoir entièrement compris ... Il y a des passages qui résistent. L'argot des bordels du XVI^e, par exemple, aucun dictionnaire ne le donne [...] Il y a beaucoup de passages à double entente, triple entente ... L'auteur parle aussi souvent de choses qui ont disparu de nos jours, sous forme d'allusions³⁸⁶.

À cet égard, Li Shiwei souligne que le manque de dictionnaires des termes relevant du régionalisme ou des expressions vulgaires, à l'époque où André Lévy entreprenait la traduction du *Jin Ping Mei*, a en quelque sorte entraîné, d'une part, des erreurs de sa traduction de passages en dialectes et, d'autre part, le choix d'éliminer certaines expressions proverbiales dont le contenu sémantique lui avait échappé³⁸⁷. En outre, André Lévy a également supprimé la majeure partie des *sanqu* 散曲, autrement dit « arias détachés », en expliquant que les *sanqu* ont été éliminés dans la version Chongzhen. Ce choix de traduction est peut-être lié au fait qu'il estimait que les *sanqu* ne sont pas étroitement liés à l'intrigue principale, mais ont plutôt tendance à lasser les lecteurs français. Dans l'introduction, il insiste sur la priorité de donner aux lecteurs le plaisir de la lecture, en affirmant que « telles sont les raisons des quelques coupures que nous avons opérées à partir du chapitre XL, de toute façon moins étendues que celles de l'édition révisée du XVII^e siècle, chaque fois précisées en note³⁸⁸ ». Il ne fait aucun doute que son attention envers l'attente du lecteur a, dans une certaine mesure, conduit à l'élimination des *sanqu*, décision qu'il a tenté de la justifier en se référant à l'édition Chongzhen. Malgré tout, Li Shiwei souligne que « même si André Lévy a éludé quelques passages du texte d'origine, il s'agit de

³⁸⁶ Lévy, André, Bertrand, Jean, « Traducteur au travail », *op. cit.*

³⁸⁷ Voir Li, Shiwei, *op. cit.*, p. 342, p. 361.

³⁸⁸ Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, p. XL.

modifications mineures³⁸⁹ ». Certes, les coupures des *sanqu* n'affectent pas la compréhension globale de l'œuvre par les lecteurs français, mais il est vrai que ce choix va à l'encontre de sa décision d'effectuer ses traductions sur la base de la version Wanli.

Pour faciliter la compréhension de lecture, André Lévy présente au début du livre, avant sa traduction, la prononciation des mots chinois, et des personnages principaux et secondaires, à la fin de chaque volume, il fournit également de nombreuses notes détaillées sur la géographie, les allusions historiques, les coutumes sociales, les noms propres, les jeux de mots ainsi que les expressions vulgaires qui apparaissent dans le texte, laissant ainsi une source inestimable pour la communauté sinologique française. Il convient de noter que Lévy n'explique pas en effet tous les éléments exotiques ou littéraires du *Jin Ping Mei* : par exemple, il mentionne rarement l'origine de certains poèmes cités dans ce roman ; il ne donne que les informations jugées importantes pour la compréhension du texte, probablement parce qu'il ne veut pas submerger le lecteur de notes fastidieuses et prolixes. Comme il l'affirmait :

La Pléiade aussi permet abondance de notes. Mais on peut aussi travailler sans notes : on les met discrètement ou indiscrètement dans le texte si c'est indispensable. En ce qui concerne *Fleur en Fiole d'Or*, je me suis tenu au principe qu'on doit pouvoir le lire sans les consulter. Elles sont là pour un supplément d'informations, surtout que dans la Pléiade, les notes sont en fin de volume, ce qui rend la consultation assez laborieuse. Je me suis efforcé de me mettre dans la peau du lecteur et ne pas trop le lasser [...] Pour la Pléiade, il faut plaire, ce sont des livres destinés à un public averti, mais un grand public néanmoins³⁹⁰.

Une fois de plus, on constate que Lévy a entendu toucher un lectorat plus vaste que les spécialistes ; il a donc toujours privilégié l'expérience de lecture, ce qui a largement déterminé son choix de traduction et celui de ses notes. La traduction française du *Jin Ping Mei* comporte tellement d'axes d'études méritant d'être explorés qu'il nous est vraiment impossible de les examiner tous. La thèse de Li Shiwei a déjà fourni une analyse détaillée sur certains des aspects les plus représentatifs des caractéristiques de cette traduction, à savoir les noms des personnages, les jeux de mots (calembours sur l'homophonie, décomposition des caractères et caractères ou mots cachés), les dialectes, les « expressions idiomatiques » (*shuyu* 熟语) et les choix

³⁸⁹ Voir Li, Shiwei, *op. cit.*, p. 275.

³⁹⁰ Lévy, André, Bertrand, Jean, « Traducteur au travail », *op. cit.*

de traduction au niveau grammatical et syntaxique³⁹¹. Nous ne nous y attarderons donc pas trop, mais nous concentrerons plutôt sur un domaine encore très peu exploré, en discutant de la façon dont André Lévy déchiffre et représente les descriptions sexuelles dans le *Jin Ping Mei*.

3.1.2. Analyse des épisodes érotiques

Le roman retrace les aventures de Ximen Qing à la fois dans le monde de la bureaucratie et dans le monde privé des jeux érotiques, jusqu'à sa mort causée par son dévergondage. Il livre donc au lecteur tous les détails des intrigues qui placent ce personnage à la tête d'une immense fortune et des ébats sexuels frénétiques qui le conduisent à sa déchéance. À cet égard, André Lévy utilise le mot « *hua* » (话), qui est le dernier mot du titre complet du roman (*Jin Ping Mei Cihua* 金瓶梅词话), pour souligner les épisodes érotiques de ce roman en faisant jouer les multiples sens du mot dans la langue ancienne :

Le même mot, dont le sens propre est « parole », *hua*, désigne le récit et, habituellement, le pénis, si bien que le *Jin Ping Mei* pourrait s'interpréter comme les mémoires d'un pénis, ses exploits, ses défaillances et sa mort³⁹².

Le mot « *hua* » (话) apparaît plusieurs fois dans le *Jin Ping Mei* pour désigner le membre viril, et l'interprétation d'André Lévy ci-dessus souligne évidemment l'importance de la sexualité dans cette œuvre. Il est à noter que ce roman contient une multitude de relations sexuelles immorales, voire incestueuses, entre les personnages, ainsi que des descriptions crues et détaillées de scènes érotiques, incluant différentes positions sexuelles qui impliquent tantôt un homme et une femme, tantôt un trio constitué d'un homme et de deux femmes, tantôt deux hommes (à savoir Ximen Qing et son petit valet). En outre, le roman présente un grand nombre d'instruments sexuels, ainsi que des scènes particulières d'abus sexuels, telles que la scène du jeu de fléchettes aux prunes du chapitre XXVII, le jeu qui consiste à brûler des bâtonnets d'encens sur les parties intimes de la femme, présenté dans les chapitres VIII, XII, XXXII, LII, LXI, LXXIII, ainsi que des scènes scatologiques, comme celle de « l'urophilie » de Lotus-d'Or du chapitre LXXII³⁹³ et son imitation par la nourrice

³⁹¹ Voir Li, Shiwei, *op. cit.*

³⁹² Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, tome I, p. LXIV.

³⁹³ *Ibid.*, tome II, p. 577 : « Ximen Qing éprouvait le besoin de descendre du lit pour uriner, mais la jeune femme

dans le chapitre LXXV. La sexualité représentée dans le *Jin Ping Mei* a suscité l'intérêt de nombreux sinologues : certains l'ont même utilisé comme une source précieuse dans l'étude des anciennes coutumes sexuelles chinoises. Le sinologue néerlandais Robert Van Gulik, par exemple, a consacré une grande partie de son ouvrage paru en 1971, *La Vie Sexuelle dans la Chine Ancienne*, aux penchants sexuels pervers de Ximen Qing. Prenons l'exemple du passage suivant :

Les anciens manuels du sexe ne parlent jamais de l'homme qui fait souffrir la femme pendant l'étreinte, et la littérature érotique et pornographique n'en fait que de rares mentions. On en trouve un exemple dans le roman érotique *Kin-P'ing Mei*... On y voit un homme, soucieux d'exercer son plaisir sexuel, placer sur le corps de la femme, avant de la posséder, trois petits morceaux d'encens : un entre les seins, un sur l'estomac, et un sur le mont de Vénus ; il les allume alors³⁹⁴.

Van Gulik fait référence ici au jeu sexuel consistant à brûler des bâtonnets d'encens mentionné plus haut, que Lévy décrit comme « Ximen Qing marque au moxa ses possessions extérieures³⁹⁵ ». Étiemble et Lévy reviennent plus tard sur le comportement sadomasochiste représenté dans le *Jin Ping Mei* dans la préface et l'introduction de la traduction française. Il est remarquable que Lévy ait traduit fidèlement toutes ces scènes obscènes, incarnant les pratiques sexuelles perverses de la Chine ancienne, sans en cacher aucun détail.

Dans l'introduction du premier volume d'*Amour et Rancune*, la traduction française du *Huanxi yuanjia* (歡喜冤家), André Lévy signale que « l'on peut distinguer deux grands courants, l'un qui dénonce dans la sexualité sa force de destruction, l'autre qui chante son pouvoir d'attraction, source d'actes désintéressés, donc digne du *gentleman* confucéen³⁹⁶ ». D'après lui, le *Jin Ping Mei* montre au public occidental combien la sexualité pouvait être dévastatrice plutôt que libératrice, alors que *Amour et Rancune* « relève du second courant qui va prédominer dans la première moitié du XVII^e siècle chinois³⁹⁷ ». En effet, la sexualité dans le *Jin Ping Mei* est funeste, dévastatrice, et porte malheur, allant totalement à l'encontre de l'idée que les liaisons sexuelles pourraient assurer le renforcement de l'essence vitale et la

ne voulait toujours pas la lâcher. « Mon chéri, lui dit-elle, pisse-moi dans la bouche ce qui t'encombre. J'avalerai tout ! Bien au chaud, tu éviteras le froid, aglagla. Ça vaut mieux que descendre te les geler ! »

³⁹⁴ Van Gulik, Robert, *La Vie sexuelle dans la Chine ancienne*, op.cit., p. 208.

³⁹⁵ Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, op. cit., tome I, p. LXIV.

³⁹⁶ Lévy, André (tr.), *Les Spectacles curieux du plaisir, Amour et rancune*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Le pavillon des corps curieux », 1997, p. 9.

³⁹⁷ *Ibid.*

prolongation de la vie, comme le préconisent les manuels chinois anciens. Le roman commence par l'adultère et le meurtre de Pan Jinlian et de Ximen Qing pour se terminer par la mort de Ximen Qing et de Chunmei suite à des excès sexuels et par le fait que Pan Jinlian paie de sa vie ses mauvaises actions.

On peut dire que la description sexuelle occupe une place très importante dans ce roman, traversant toute l'histoire et jouant un rôle nécessaire dans l'avancée de l'intrigue et la connaissance des personnages. André Lévy a exprimé son point de vue sur le caractère réaliste du *Jin Ping Mei* dans son livre intitulé *La Littérature chinoise ancienne et classique* :

Le « réalisme » du *Jin Ping Mei* n'est pas simplement celui du « petit détail qui fait vrai » ; il traduit la passion du conteur de « récits mineurs » pour les menus détails qui organisent la vie quotidienne, suspendent l'action et révèlent le sentiment des choses et des gens. La richesse des descriptions érotiques révèle plus d'un goût de l'indiscrétion que de la complaisance³⁹⁸.

Dans l'introduction de la traduction française du *Jin Ping Mei*, il tente à nouveau de justifier les descriptions sexuelles réalistes qui font de ce chef-d'œuvre de mœurs chinoises un ouvrage maudit, inaccessible au grand public chinois et français depuis longtemps :

La description des activités sexuelles y est espacée, souvent omise et rarement répétitive. Elle n'est presque jamais gratuite, faisant partie intégrante de la caractérisation des personnages. C'est par la description détaillée et non codée du comportement sexuel que le roman diffère de la production courante du genre et parvient à des audaces qui ne sont considérées comme publiables que depuis une ou deux décennies dans les pays du « libéralisme avancé »...³⁹⁹

En résumé, nous pouvons dire que ce sont les descriptions sexuelles audacieuses du *Jin Ping Mei* qui rendent cette œuvre incomparable et la range parmi les meilleures du monde en son genre. Il s'agit non seulement d'une représentation authentique des passions et des désirs des personnages, mais aussi d'un fil conducteur essentiel pour le développement de l'histoire. Ces descriptions sexuelles constituent, en outre, une source précieuse pour les études des anciennes coutumes sexuelles chinoises. La traduction intégrale de Lévy donne ainsi au public français accès à l'art érotique le plus caché et le plus palpitant. Dans ce qui suit, nous nous concentrerons sur deux

³⁹⁸ Lévy, André, *La Littérature chinoise ancienne et classique*, op. cit., p. 116.

³⁹⁹ Id., *Fleur en fiole d'or*, op. cit., tome I, p. LXIII.

aspects de sa traduction des descriptions sexuelles, à savoir la traduction des termes érotiques et la traduction des scènes érotiques, afin de déterminer s'il a reproduit fidèlement le contenu érotique du roman dans sa forme originale.

3.1.2.1. Termes érotiques

Les représentations érotiques dans le *Jin Ping Mei* contiennent souvent des termes érotiques, tels que les organes sexuels, les instruments sexuels et les termes d'adresse des uns et des autres employés par les personnages pendant leurs actes sexuels. Nous analyserons brièvement ci-dessous les traductions données par Lévy à ces termes érotiques spécifiques.

En premier lieu, voyons la traduction des termes d'adresse. Dans le *Jin Ping Mei*, pour s'adresser les uns aux autres, les personnages utilisent souvent « *dada* » (達達), ainsi que d'autres surnoms intimes pendant l'acte sexuel, afin de renforcer leur désir et leur passion. Examinons quelques exemples de traduction ci-dessous. Pour chaque exemple, nous donnerons par ordre le texte original, la traduction littérale et la traduction d'André Lévy. S'il y a une note, elle sera reproduite après la dernière citation⁴⁰⁰.

1. 達達，你休只顧廝打到幾時？(JPMW)

Dada, tu veux frapper jusqu'à quand ?

Chéri, arrête de frotter à la porte ! Tu en as encore pour longtemps ? (ALFFO, chap. VIII, t. I, p. 165)

2. 你達達睡睡，就擱混死了。(JPMW)

Alors que **ton dada** dort, tu l'importune à mort !

Alors que **ton chéri de seigneur et maître** pique un somme, tu le tortures à mort ! (ALFFO, chap. XVIII, t. I, p. 364.)

Dada : Mot qui serait d'origine mongole, « tatar » : il serait passé du sens de « seigneur » à « chéri », dans une acception intime ou péjorative. (ALFFO, chap. XVIII, t. I, p. 1148.)

3. 西門慶情極，低聲求月娘叫達達；月娘亦低幃暱枕，態有餘妍，口呼親親不絕。(JPMW)

A l'extrême de la passion, Ximen Qing supplia Yue-niang à voix basse de l'appeler « **dada** » ; Yue-niang lorgna les rideaux et l'oreiller avec les minauderies et susurra aussi sans cesse « **mon**

⁴⁰⁰ Vous trouverez ci-dessous les références complètes sur les ouvrages cités, avec les abréviations entre parenthèses :

Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985. (ALFFO)

Pour les éditions chinoises du *Jin Ping Mei*, nous recourons à l'édition *Wanli* (JPMW) conservée à la Bibliothèque nationale de Taipei et reproduite sur le site de Wikisource.

chéri ».

À l'extrême de la passion, Ximen Qing appelait Dame-Lune en susurrant : « **Ma dada chérie !** » Elle aussi, le regard voilé, renversée sur l'oreiller, de ses lèvres charmantes poussait sans cesse des soupirs : « **Mon doux ami, mon doux ami !** » (ALFFO, chap. XXI, t. I, p. 425.)

4. 達達, 只怕後來要的絮煩了, 把奴不理, 怎了? (JPMW)

Mon dada, j'ai peur que tu te lasses de t'amuser avec moi et que tu m'ignore, comment faire ?

Mon doux chéri, j'ai si peur de t'entraîner dans des complications ... Et si jamais tu ne me prêtais plus la moindre attention ? (ALFFO, chap. XXXVIII, t. I, p. 794.)

5. 好心肝, 你叫著達達, 不防事。 (JPMW)

Bon cœur et bon foie, tu m'appelles « **dada** », ce n'est pas grand-chose.

Mon cœur, puisque tu m'appelles « **mon chéri** », ça ne va pas si mal ! (ALFFO, chap. LII, t. II, p. 39.)

6. 婦人用手在下揉著戾心子, 口中叫達達如流水。 (JPMW)

La femme passe la main par-dessous pour frotter le cœur du vagin, murmurant : « **dada** » sans cesse comme de l'eau courante.

Elle passe la main par-dessous pour tâter l'entrée du vagin, murmurant : « **dada, “ mon chéri ”** »!

On dirait un cours d'eau tant elle mouille ! (ALFFO, chap. LXXVIII, t. II, p. 818.)

7. 兩個摟抱著親嘴咂舌。一個叫 親親五娘, 一個呼心肝性命。 (JPMW)

Les deux se jettent dans les bras l'un de l'autre, s'embrassent sur la bouche, et se sucent la langue.

L'un crie : « **Ma chérie cinquième mère** » alors que l'autre s'écrie « **Mon cœur ! Mon foie ! Ma vie !** »

Ils se jettent dans les bras l'un de l'autre, se bécotent, puis se sucent la langue, se susurrent des mots tendres : « **Ma chérie !** » « **Mon trésor ! Ma vie !** » (ALFFO, chap. LXXXII, t. II, p. 893.)

8. 那婦人把身子扭過, 倒背著他, 使個性兒不理他, 由著他姐姐長姐姐短。 (JPMW)

La femme se retournait et lui tournait le dos, l'ignorait en montrant sa mauvaise humeur, et le laissait l'appeler : « **ma grande sœur** » par ci, « **ma grande sœur** » par là.

Elle lui tournait le dos pour montrer sa mauvaise humeur, sans lui prêter la moindre attention. Il eut beau l'appeler « **ma chérie** » par ci, « **ma chérie** » par là. (ALFFO, chap. LXXXII, t. II, p. 904.)

Tout d'abord, comme nous l'avons expliqué plus haut, « *dada* », signifiant « le père » dans l'ancien dialecte du Shandong, est le terme utilisé par les femmes pour appeler leurs amants. Il est bien évident qu'André Lévy ne lui donne pas une traduction unifiée. Au lieu d'expliquer le sens du terme dès sa première apparition, il

n'ajoute de note qu'au chapitre XVIII, en signalant que le *dada* serait passé du sens de « seigneur » à « chéri ». C'est ainsi que ses traductions comportent toutes le mot « chéri » : « mon chéri », « mon doux chéri », « chéri de seigneur et maître » ; ou bien il conserve la transcription phonétique « *dada* », tout en lui donnant une touche de douceur par l'ajout d'un qualificatif, comme « mon doux dada » ou « dada, mon chéri ». De plus, il traduit la phrase « Ximen Qing supplia Yue-niang à voix basse de l'appeler dada » par « Ximen Qing appelait Dame-Lune en susurrant : “Ma dada chérie !” ». À travers cet exemple, nous pouvons déduire que Lévy sait seulement que “dada” est un titre intime, mais ignore qu'il s'agit d'un titre exclusivement masculin, signifiant en fait « père ». Bien que Lévy ne donne pas la traduction exacte de « *dada* », la façon dont il conserve certaines traductions phonétiques nous montre sa volonté de préserver « l'étrangeté » de cette appellation chinoise unique.

En plus de cela, nous pouvons également trouver d'autres appellations dans les deux derniers exemples, tels que « *qinqin wu niang* » (親親五娘), « ma chère cinquième mère » et « *jie jie* » (姐姐), « ma grande sœur », utilisées par Chen Jingji pour appeler sa belle-mère Pan Jinlian. Ces deux surnoms semblent respectueux en tant que termes de parenté, mais jouent en fait un rôle érotique en renforçant l'excitation sexuelle des personnages à travers leur connotation incestueuse ; pourtant, Lévy les traduit tous deux par « ma chérie », de manière simplifiée. Cette méthode prive les lecteurs français de l'opportunité de comprendre la particularité culturelle de ces appellations érotiques chinoises.

Sur la base de l'analyse ci-dessus, on peut dire que la traduction par André Lévy des appellations intimes dans l'original est, dans la plupart des cas, une sorte de « domestication », à l'exception celle de « *dada* ». Il préfère utiliser des mots plus familiers aux lecteurs français pour les traduire, les privant ainsi de leur particularité et les rendant normalisées et homogènes, comme l'affirme Zhang Yinde : « le choix du désignateur rigide ou des appellations occidentales consiste à privilégier les exigences de la langue d'arrivée au détriment du particularisme de la langue de départ⁴⁰¹ ».

Analysons maintenant la traduction des organes sexuels. Il est à notre que les descriptions et les références aux organes génitaux dans le *Jin Ping Mei* ne manquent

⁴⁰¹ Zhang, Yinde. « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », dans Alleton, Viviane, et Lackner, Michael (dir.), *De l'un au multiple : Traduction du chinois vers les langues européennes. Translation from Chinese into European Languages*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 293-309.

jamais, que ce soit en termes crus et directs, ou bien à travers des métaphores relativement subtiles et littéraires. Voici un bref résumé de la traduction des organes génitaux dans *Fleur en fiole d'or* par Lévy :

sexe masculin	Traduction de Lévy	sexe féminin	Traduction de Lévy	cul	Traduction de Lévy
那話 <i>na hua</i> cette parole [ce truc]-là	chose, outil, pénis, verge, membre, vit	牝 ⁴⁰² <i>pin</i> femelle ou vallée	vallée, sexe, vagin, fente	後庭花 <i>hou ting hua</i> fleur de la cour arrière	fleur de sa cour arrière
雞巴 <i>ji ba</i> queue de coq	queue	牝戶 <i>pin hu</i> porte femelle ou porte de la vallée	porte de sa vallée, vulve		
行貨(子) <i>hang huo (zi)</i> marchandise [mauvaise chose]	machin, truc	花心 <i>hua xin</i> cœur de la fleur	cœur de sa fleur		
麈柄 <i>zhu bing</i> manche [de poils] de daim [qui sert de chasse	chasse-mouche, manche du chasse-mousse, manche à balai, membre				

⁴⁰² Le mot « *pin* » (牝) signifie « la femelle (pour les animaux) ou la vallée ».

mouche]					
龜頭 <i>gui tou</i> tête de la tortue	gland, tête, tête de la tortue				
龜弦 <i>gui xian</i> corde de la tortue	corde de la tortue				
馬眼 <i>ma yan</i> l'œil du cheval	méat				
蛙口 <i>wa kou</i> bouche de grenouille	bouche de grenouille, gueule de la grenouille, bouche du crapaud, méat, ouverture du méat				

D'une part, pour les termes vulgaires, Lévy a surtout choisi de les traduire en utilisant des mots anatomiques. Par exemple, il traduit le « *na hua* » (那話), « ce truc-là », par « le pénis », « la verge », « le membre », « le vit » ; le « *pin* » (牝) ou « *pin hu* » (牝戶), « la femelle, ou la porte femelle », par « le sexe », « le vagin », « la vulve » ; le « *ma yan* » (馬眼) (« l'œil du cheval ») par « le méat ». En complément, il

adopte également le procédé de la traduction littérale, en traduisant le « *gui tou* » (龜頭) par « la tête de la tortue » ; ou par le biais de la métonymie, en utilisant « l'outil », « le machin » et « le truc » pour désigner le membre masculin, et « la fente » pour renvoyer au sexe féminin.

D'autre part, en ce qui concerne les métaphores des organes génitaux, tels que « *zhu bing* » (麈柄) (« manche [de poils] de daim [qui sert de chasse mouche] »), « *wa kou* » (蛙口) (« la bouche de grenouille »), « *hua xin* » (花心) (« le cœur de la fleur »), « *hou ting hua* » (後庭花) (« la fleur de la cour arrière ») et « *gui xian* » (龜弦) (« la corde de la tortue »), il opte principalement pour une traduction littérale, en ajoutant souvent des notes pour en expliquer le sens. Nous pouvons cependant constater que ses traductions d'un même mot ne sont pas toujours figées, la traduction du mot « *wa kou* » (蛙口) en étant la preuve la plus évidente.

De manière générale, on peut dire que la traduction des organes sexuels donnée par Lévy n'est nullement floue, ni ambiguë, et qu'il s'efforce de rendre le plus fidèlement possible la vulgarité ou la connotation métaphorique des termes, tout en conservant leur couleur locale. En outre, il convient de noter qu'il donne souvent des traductions variées à un même mot répété dans le texte original, ce qui, d'une part, enrichit dans une certaine mesure le vocabulaire sexuel du texte, mais, d'autre part, fait courir au lecteur le risque de se perdre dans les nombreuses traductions, et donc de ne pas pouvoir connaître les termes fixes des organes génitaux en chinois, notamment pour les métaphores spécifiques.

En dernier lieu, nous nous pencherons sur la traduction des instruments sexuels. Les personnages dans le *Jin Ping mei* utilisent souvent divers instruments et aphrodisiaques pour mieux augmenter le plaisir charnel. L'auteur nous révèle pour la première fois la panoplie complète des instruments de Ximen Qing dans le chapitre XXXVIII. Voyons le texte original de cette description et sa traduction française :

Texte original :

西門慶見婦人好風月，一逕要打動他，家中袖了一個錦包兒來，打開：裏面銀托子、相思套、硫黃圈、藥煮的白綾帶子、懸玉環、封臍膏、勉鈴，一弄兒淫器。那婦人仰臥枕上，玉腿高蹺，鷄舌內吐，西門慶先把勉鈴教婦人自放牝內，然後將銀托子束其根，硫黃圈套其首，封臍膏貼於臍上。(JPMW)

Traduction de Lévy :

Ximen Qing avait constaté combien Wang la sixième se plaisait aux jeux de l'amour. Il était résolu à lui donner la secousse de sa vie. Rentré chez lui, il avait glissé dans sa manche un sac de brocart qui contenait la panoplie complète de ses instruments : **le support d'argent, un capuchon d'amour, un anneau de soufre, une ceinture de satin blanc bouillie aux aphrodisiaques, un bracelet de jade à suspension, un onguent à « sceller le nombril » et la clochette de Birmanie**. La jeune femme se mit sur le dos, soutenue par l'oreiller, ses jambes si haut levées que dardait la languette de son clitoris. Ximen commence par lui introduire la clochette de Birmanie dans le vagin. Puis il enfle le support d'argent qui enserre la base de son membre et en couronne la tête de l'agneau de soufre. Il s'enduit le nombril d'onguent. (ALFFO, chap. XXXVIII, t. I, p. 793.)

Sept instruments sexuels sont mentionnés dans cette description, et l'utilisation de quatre d'entre eux est bien décrite, Lévy optant pour une traduction littérale, tout en ajoutant de longues notes détaillées pour expliquer leur fonction et leur mode d'emploi. Il convient néanmoins de noter que Lévy n'a pas fourni une explication pour le premier de ces instruments, à savoir le « *yin tuo zi* » (銀托子), signifiant « le support d'argent », qui est en fait l'instrument le plus fréquent dans le *Jin Ping Mei*, mais qui ne fait jamais l'objet d'une note de la part de Lévy. Faisons maintenant une liste pour résumer les traductions françaises des instruments sexuels par André Lévy.

Les Instruments sexuels récurrents dans le *Jin Ping Mei* :

1. « *yin tuo zi* » (銀托子) : l'anneau d'argent, le support d'argent, le soutien de l'anneau d'argent, l'anneau de support
2. « *mian zi ling* » (勉子鈴) : la clochette birmane, la clochette de Birmanie
3. « *liuhuang quan* » (硫黃圈) : l'anneau soufré, l'anneau de soufre, le cercle de soufre
4. « *jingdong renshi* » (景東人事) : l'Amant du Yun-nan, l'amant du Yunnan
5. « *xiangsi tao* » (相思套) : un capuchon d'amour, le fourreau d'amour
6. « *chansheng jiao* » (顫聲嬌) : l'aphrodisiaque, la poudre, la « charmeuse à voix tremblante »

Les instruments sexuels qui n'apparaissent qu'une seule fois dans le *Jin Ping Mei*

1. « *meinü xiangsi tao* » (美女相思套) : le Rêve de la Belle
2. « *xuanyu huan* » (懸玉環) : un bracelet de jade à suspension
3. « *fengqi gao* » (封臍膏) : un onguent à « sceller le nombril »
4. « *gui yan sheng jiao* » (閨艷聲嬌) : le ravissement des beautés du gynécée

En premier lieu, il convient de noter que la traduction par Lévy des noms de ces outils est principalement littérale, à l'exception du « *jingdong renshi* » (景東人事), un ancien outil dont les femmes se servent pour la masturbation. Signifiant littéralement « l'affaire des êtres humains de Jingdong », ce terme est traduit par « l'Amant du Yun-nan », probablement pour mieux révéler son origine et sa fonction en tant que godemiché⁴⁰³. En deuxième lieu, pour les termes relativement littéraires, les traductions de Lévy s'affranchissent également de la littéralité et tentent d'être aussi poétiques que possible. Par exemple, Lévy traduit le « *meinü xiangsi tao* » (美女相思套), signifiant littéralement « le capuchon d'amour de la belle », par « le Rêve de la Belle », et le « *gui yan sheng jiao* » (閨艷聲嬌), signifiant littéralement « la voix charmante de belles filles » par le « ravissement des beautés du gynécée ». Malgré la délicatesse du mot, ces traductions empêchent le lecteur de comprendre d'emblée la propriété de ces instruments. En dernier lieu, il est important de noter que Lévy n'a pas unifié les traductions des instruments sexuels qui sont fréquents dans le *Jin Ping Mei*. Plus précisément, les traductions françaises des cinq premiers outils cités plus haut ne diffèrent que légèrement en termes de formulation, tandis que la traduction du dernier, le « *chansheng jiao* » (顫聲嬌), fait l'objet de nombreux changements. Aux chapitres LI et LXXIII, Lévy le traduit simplement d'après sa propriété par « aphrodisiaque » ; au chapitre LXXVII, il le traduit par « poudre » ; ce n'est qu'au chapitre LXXXIII que ce mot est doté finalement d'une traduction véritable et d'une note. Pourtant, dans l'ensemble, nous pouvons dire que la traduction d'André Lévy de ces instruments sexuels est bien soignée, conservant leur sens littéral tout en essayant d'être accessible et poétique dans la langue cible. De plus, les notes détaillées sur ces termes montrent la connaissance solide du traducteur de la culture érotique chinoise.

3.1.2.2. Scènes érotiques

La sexualité est extrêmement bien mise en scène dans le *Jin Ping Mei*. Selon le linguiste chinois Zhu Xing (朱星, 1911-1982), il y a environ 105 descriptions sexuelles dans le roman, dont 36 sont détaillées, 36 sont lapidaires et 33 ne sont qu'une mention furtive⁴⁰⁴. Selon nos statistiques, il n'y a pas moins de 70 scènes de

⁴⁰³ Voir Lévy, André, *Fleur en fiole d'or*, op. cit., tome I, p. 376. La note donnée par Lévy au « *jingdong renshi* » (景東人事) est ainsi formulée : « *Jingdong* désigne le Yunnan, limitrophe de la Birmanie, réputée en ce domaine ; *renshi*, “ l'affaire [c'est à dire la grande affaire] des êtres humains », les rapports sexuels. De l'emploi de l'objet, décrit au chapitre LXXIX, il ressort qu'il se met sur le gland ». (Ibid. P. 1149.-1150)

⁴⁰⁴ Zhu Xing (朱星), *Étude du Jin Ping Mei (Jin Ping Mei Kaozheng 金瓶梅考证)*, Tianjin (天津), Éditions

sexe dans l'ensemble du roman. Avant le chapitre LXXIX, il existe plus de 50 scènes sexuelles entre Ximen Qing et ses concubines et amants, dont le plus grand nombre avec Pan Jinlian, soit plus de 20 ; alors qu'après le chapitre LXXIX, le roman nous présente principalement les relations sexuelles chaotiques entre Chen Jingji, Pan Jinlian et Chunmei, après la mort de Ximen Qing. Contrairement à l'attitude des premiers sinologues français qui évitent les descriptions sexuelles, André Lévy restitue toutes les scènes sexuelles, y compris les passages impliquant l'homosexualité et les abus sexuels, et conserve également tous les poèmes écrits dans le texte original pour décrire ou commenter les scènes de sexe, sans faire aucune suppression.

Il convient de noter que les descriptions des scènes érotiques dans le *Jin Ping Mei* se répartissent en deux catégories principales. La première est en chinois classique (*wenyan* 文言), c'est-à-dire que les descriptions sexuelles sont présentées sous forme de « *fu* » (賦), une sorte de poème en prose : les mots sont raffinés et poétiques, les phrases sont parallèles et rimées et le texte contient de nombreuses images érotiques qui, faisant allusion aux organes génitaux et à la sexualité, suscitent des fantasmes érotiques chez le lecteur ; la seconde est en chinois vernaculaire (*baihua* 白话), c'est à dire que les scènes érotiques sont présentées dans un langage familier : les mots sont simples, vulgaires, voire orduriers ; les phrases sont souvent entremêlées d'expressions familières, de mots relevant de l'argot ou de dialectes et le texte contient des descriptions directes, crues et détaillées des organes génitaux et de l'acte sexuel, susceptibles de provoquer une excitation physique intense. Lévy était très familier avec ces deux types de langage érotique, comme l'indique son analyse :

Comme l'a fait pertinemment remarquer Patrick Hanan, les passages érotiques répondent à deux registres de langage ; l'un, en chinois classique, n'est le plus souvent que démarquage d'un ouvrage plus ancien [...]. Le registre en langue vulgaire innove tout en puisant à des sources parodiques ou dans les contes ou nouvelles de la « série noire », vision négative d'une sexualité dévorante qui mène à la perdition⁴⁰⁵.

L'existence de deux langues différentes, à savoir le chinois classique, celui des lettrés, et le chinois vernaculaire, écrit par tout le monde, constitue, d'après Lévy, un problème spécifique à la traduction du texte chinois. À cet égard, il reconnaît qu'il est

Baihua wenyi chubanshe (百花文艺出版社), 1980, p. 59. Texte original : 《这共有一百五处。其中大描大绘者三十六处,小描者三十六处,根本未描者三十三处》。

⁴⁰⁵ Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, op. cit., tome I, p. LXIII.

bougrement difficile de faire sentir la différence. L'approche qu'il adopte consiste à « utiliser un français châtié, avec le subjonctif, etc., sans exagération, pas de baroque, pas de maniérisme⁴⁰⁶ ». En outre, il révèle aussi son choix de langue pour la traduction française du *Jin Ping Mei* :

J'ai simplement utilisé une langue pas trop littéraire, je n'ai pas voulu imiter des œuvres classiques occidentales, d'autant que je n'ai pas cherché à traduire dans une langue désuète, mais au contraire, une langue assez normale, tout en laissant le caractère proprement chinois apparaître. Ne pas trop s'éloigner du texte⁴⁰⁷.

André Lévy admet que le chinois littéraire et le chinois familier sont analogues au latin et au français, mais il considère également qu'il n'est pas concevable de traduire le chinois littéraire en latin⁴⁰⁸. Il choisit donc d'utiliser une langue relativement courante pour permettre au lecteur de mieux comprendre le contenu du texte. Nous pouvons constater que l'intention d'André Lévy consiste à trouver un équilibre entre la fidélité au texte original et, dans le texte traduit, l'accessibilité offerte au lecteur cible. Il est conscient de la nécessité de ne pas s'écarter du texte source ni d'aller à l'encontre des intentions de l'auteur, mais il est également conscient de l'importance de la fluidité et de la lisibilité de la traduction, pour que le texte cible soit bien accepté par le lecteur. On peut affirmer que l'approche d'André Lévy en matière de traduction est conforme à l'acte de négociation en traduction préconisé par Umberto Eco, dans lequel « on recherche la voie médiane, une solution de compromis entre le texte source et le texte cible⁴⁰⁹ ». Dans ce qui suit, nous analyserons ses approches de la traduction de ces deux langages érotiques à travers des exemples.

Commençons par la traduction par André Lévy des scènes érotiques présentées en chinois classique. La première scène sexuelle dans le *Jin Ping Mei* se situe dans le chapitre IV, où l'auteur décrit en langage littéraire la première liaison entre Ximen Qing et Pan Jinlian. Voyons le texte original, la traduction littérale et la traduction donnée par André Lévy :

Texte original :

⁴⁰⁶ Lévy, André, Bertrand, Jean, « Traducteur au travail », *op. cit.*, p. 5.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ Voir Iain Boyd, Whyte, Heide, Claudia, « Histoire de l'art et traduction », *Diogène*, vol. 231, n° 3, 2010, p. 60-73.

交頸鴛鴦戲水，並頭鸞鳳穿花。喜孜孜連理枝生，美甘甘同心帶結。一個將朱唇緊貼，一個把粉臉斜偎。羅襪高挑，肩膊上露兩彎新月；金釵斜墜，枕頭邊堆一朵烏雲。誓海盟山，搏弄得千般旖旎；羞雲怯雨，揉搓的萬種妖嬈。恰恰鶯聲，不離耳畔；津津甜唾，笑吐舌尖。楊柳腰，脈脈春濃；櫻桃口，微微氣喘。星眼朦朧，細細汗流香玉顆；酥胸蕩漾，涓涓露滴牡丹心。直饒匹配眷姻諧，真個偷情滋味美！(JPMW)

Traduction littéraire :

Les canards mandarins dont les cous s'enlacent s'ébattent dans l'eau, **le luan et le phénix**, dont les têtes pressées l'une contre l'autre, traversent des fleurs. Les branches de deux arbres se rejoignent joyeusement et deux cœurs se nouent tendrement. L'un presse ses lèvres vermeilles étroitement, l'autre penche son visage poudré. Les bas de soie sont relevés haut et deux nouvelles lunes courbes apparaissent sur les épaules ; les épingles d'or s'inclinent et un nuage sombre s'empile au bord de l'oreiller. Les serments irrévocables aussi éternels que la mer et les montagnes agitent les mille douceurs ; **les nuages timides et la pluie couarde** frottent dix mille coquetteries. Le pépiement de la fauvette ne quitte jamais ses oreilles ; la salive douce est secrétée sur le bout de la langue d'une bouche souriante. La taille est semblable au saule, **pleine de profondes affections printanières** ; la bouche est semblable à la cerise, légèrement haletante. Les yeux étoilés sont vaporeux et la sueur fine dégouline une à une sur son corps de jade odorant ; la poitrine douce ondule, les gouttes de rosée tombent dans le cœur de la pivoine. Même si le mariage est parfaitement harmonieux, la liaison extraconjugale est effectivement plus merveilleuse !

Traduction d'André Lévy :

Le cou tendrement enlacé, les canards mandarins jouent dans l'eau. La tête pressée l'un contre l'autre, **le couple de faisans** se faufile à travers les fleurs. Tout à leur joie les branches s'entrelacent tandis que se noue délicieusement le nœud des cœurs confondus. L'un presse ses lèvres vermeilles, l'autre penche son doux visage poudré. Les bas de soie fine haut levés sur ses épaules révèlent les courbes de deux lunes nouvelles ... Les épingles d'or s'inclinent et tombent. Au bord de l'oreiller s'amassent de noires volutes vaporeuses. Entre d'éternels serments plus solennels que montagne, plus profonds qu'océan, ils se font mille caresses. Tandis que **honte et modestie retiennent nuages et pluie**, ils s'excitent de charmantes provocations de mille sortes. Le gazouillis du loriot ne quitte l'oreille, ni le chatouillis les lèvres ouvertes sur la langue qui darde sa pointe. **Sa taille souple comme le saule est secouée par les lourdes pulsions de la passion printanière.** Un léger halètement agite sa bouche comparable à la cerise. Son regard, qui semblait s'égarer dans les étoiles, sombre. Une fine sueur perle, jade odorant, sur son corps. Tandis que sa tendre poitrine ondule, les gouttes de rosée ruissellent jusqu'au cœur de la pivoine. Si harmonieuse qu'elle soit, l'union légitime du couple ne vaut le délice des amours volés. (ALFFO, chap. IV, t. I, p. 88-90.)

Plutôt que de donner une traduction mot à mot de ce poème en prose, Lévy divise avec souplesse la structure des phrases originales : soit en divisant une longue phrase en deux phrases courtes, soit en combinant deux courtes phrases en une longue, afin de mieux s'adapter aux habitudes du lecteur français. Il a évoqué la difficulté de faire passer fidèlement la description poétique chinoise dans la langue française, en déclarant que « la densité du chinois n'autorise généralement pas dans la traduction une fidélité qui respecterait chaque mot du poème originel : nous ne l'avons pas tenté. Il nous a paru plus important de respecter le flot naturel de la narration tout en conservant le caractère original d'une texture romanesque aux contrepoints lyriques jusque-là négligés par la plupart des traducteurs⁴¹⁰ ». Ainsi, nous pouvons constater que ses traductions des descriptions érotiques littéraires montrent une plus grande souplesse dans le respect du sens et du caractère poétique de l'original.

Il est clair que cette description contient beaucoup d'images et de métaphores qui sont bien traduites. Pourtant, Lévy n'ajoute pas de notes aux métaphores qui apparaissent dans le texte, ce qui peut rendre quelque peu difficile pour les lecteurs français la perception du sens implicite de ces images. Par exemple, « les deux nouvelles lunes courbes » sur les épaules sont une métaphore des petits pieds bandés de la femme chinoise ; « le nuage sombre s'empilant au bord de l'oreiller » fait référence au chignon d'ébène de la femme, « les nuages timides et la pluie couarde » désigne des pratiques sexuelles timides et réservées ; « les gouttes de rosée » font allusion à la semence, tandis que « la pivoine » symbolise l'organe génital féminin. Les lecteurs chinois qui connaissent ces images n'auront aucune difficulté à construire dans leur esprit la scène érotique décrite dans ce passage, mais pour les lecteurs français, en particulier ceux qui ne sont pas familiers avec la poésie et la rhétorique chinoises, l'absence d'explication de ces images érotiques traditionnelles risque d'entraîner des malentendus.

Le traducteur ne donne qu'une seule note à cette description, soulignant qu'on « reconnaît dans cette description poétique nombre de passages identiques ou semblables à celle qui se place après la défloration de Lotus-Rouge par le moine Cinq-Défenses⁴¹¹ ». L'épisode auquel il fait référence est tiré de la 13^e histoire de l'anthologie intitulée *Contes de la Montagne sereine* (*Qingpingshantang huaben* 清平山堂話本), édité par le lettré bibliophile Hong Pian (洪樞) vers 1550, soit 60 ans

⁴¹⁰ Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, op. cit., tome I, p. XL.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 1081.

avant la parution de la première édition imprimée du *Jin Ping Mei*. Rappelons que ce recueil de contes a été traduit et annoté par Jacques Dars et publié chez Gallimard en 1987 dans la Collection « Connaissance de l’Orient ». Voyons le texte original de la description que Lévy mentionnait comme ayant fortement inspiré le *Jin Ping Mei* et sa traduction française donnée par Jaques Dars :

Texte original :

戲水鴛鴦，穿花鸞鳳。喜孜孜，連理並生；美甘甘，同心帶綰。恰恰鶯聲，不離耳畔；津津甜唾，笑吐舌尖。楊柳腰，脈脈春濃；櫻桃口，微微氣喘。星眼朦朧，細細汗流香玉體；酥胸蕩漾，涓涓露滴牡丹心⁴¹²。

Traduction de Jaques Dars:

Canards mandarins s’ébattant dans l’eau, Argus et phénix jouant dans les fleurs. Délices, rameaux poussant entrelacés, Bonheur, d’un seul cœur ceinture nouée. Cris de loriot, toujours proches de l’oreille, Salive sucrée, pointe de langue montrée en riant ; Taille fine comme saule, mais reins plaisants et abondants ; Bouche de cerise, et haleine légèrement courte ... Yeux, astres limpides qui s’embrument, Tandis qu’affleure au corps de jade une fine sueur. Douce et blanche poitrine remuée, Tandis que la rosée perle au cœur de la pivoine ...⁴¹³

En fait, la traduction effectuée par Jaques Dars est plus concise que celle d’André Lévy ; la syntaxe et le rythme sont également plus conformes au poème original. Par comparaison, nous pouvons affirmer que cette description est presque identique à certains passages de la description du *Jin Ping Mei* que nous venons d’analyser. Il est donc bien évident que ce dernier s’inspire de ce passage dans le conte intitulé *Histoire du maître de Dhyâna Cinq-interdits, qui commit le péché de chair avec Lotus-Rouge*, en chinois *Wujie chanshi si honglian ji* (五戒禪師私紅蓮記). André Lévy possède, de toute évidence, une connaissance extrêmement approfondie de la description érotique dans les romans vulgaires chinois, au point qu’il peut trouver des similitudes entre les textes, permettant aux lecteurs avertis, grâce à sa note, d’établir eux-mêmes les liens d’intertextualité.

Si la description littéraire ci-dessus montre la tendresse, l’harmonie et le plaisir de la sexualité, le passage suivant manifeste plutôt l’acharnement, la barbarie, et la violence de l’acte sexuel. Voyons une scène de sexe entre Ximen Qing et Wang Liu’er,

⁴¹² Hong Pian (洪樸), *Contes de la Montagne sereine (Qingpingshantang huaben 清平山堂話本)*, Wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E6%B8%85%E5%B9%B3%E5%B1%B1%E5%A0%82%E8%A9%B1%E6%9C%AC>.

⁴¹³ Dars, Jacques (tr.), *Contes de la Montagne sereine, op. cit.*, p. 425.

représentée dans le chapitre XXXVII :

Texte original :

怎見的這場雲雨？但見：威風迷翠榻，殺氣鎖鴛衾。珊瑚枕上施雄，翡翠帳內鬪勇。男兒忿怒，挺身連刺黑纓槍；女帥生嗔，拍膀急搖追命劍。一來一往，祿山會合太真妃；一撞一衝，君瑞追陪崔氏女。左右迎湊，天河織女遇牛郎；上下盤旋，仙洞嬌姿逢阮肇。槍來牌架，崔郎相共薛瓊瓊；砲打刀迎，雙漸迸連蘇小小。一個鶯聲嘖嘖，猶如武則天遇敖曹；一個燕喘吁吁，好似審食其逢呂雉。初戰時，短槍亂刺，利劍微迎；次後來，雙砲齊攻，傍牌夾湊。男兒氣急，使槍只去扎心窩；女帥心慌，開口要來吞腦袋。(JPMW)

Traduction littéraire :

Voyons comment ces nuages et cette pluie se déroulent : une brise puissante fascine la couche émeraude, l'aura meurtrière enveloppe la couverture aux mandarins. Sur l'oreiller de corail se dépense la virilité, entre les tentures de jade se livrent des combats de bravoure. L'homme est furieux, il se dresse et plonge successivement sa lance aux franges noires ; la commandante se met en colère, elle tape ses hanches et brandit impatiemment son épée assassine. Une allée et venue, Lushan rejoint l'impératrice Taizhen ; une poussée et un heurt, Junrui poursuit la fille Cui. **L'union à gauche et à droite**, la tisserande rencontre le bouvier dans la rivière ; **tournoyant de haut en bas**, les belles filles rencontrent Ruan Zhao dans la grotte immortelle. La lance attaque et le bouclier est en place, le jeune homme Cui rejoint Xue Qiongqiong ; le tir du canon et l'assaut du couteau, Shuangjian retrouve Su Xiao Xiao. L'un gémit comme une fauvette pépant, comme si Wu Zetian avait rencontré Ao Cao ; l'autre halète comme une hirondelle susurrant, comme si Shen Yiji avait rencontré Lü Zhi. Au début de la bataille, **la lance courte poignarde sans discernement, des épées tranchantes affrontent légèrement** ; par la suite, les canons jumeaux attaquent ensemble et le bouclier se serre contre eux. L'homme est si furieux qu'il se sert de sa lance pour percer le cœur ; la commandante a le cœur si palpitant qu'elle ouvre la bouche pour avaler la tête.

Traduction d'André Lévy :

Quel spectacle offre ce champ de bataille de l'amour ? Voyez : une passion puissante vous égare sur la couche, une force féroce vous enchaîne sous la courteline. Sur le traversin de corail se dépensent des trésors d'héroïsme, entre les tentures de jade se livrent des assauts de bravoure. Avec fureur le garçon se dresse et plonge sa lance aux franges noires. La guerrière réplique avec une violente colère en secouant l'arme du fourreau de son glaive vital. Une allée et venue : c'est le mont de la Félicité qui s'unit à la Grande-Vérité. Une poussée, un assaut : l'Auspice rejoint sa compagne. C'est l'union tout attendue de la tisserande et du bouvier, la rencontre merveilleuse de Yuan Zhao dans la grotte des immortelles. Lance contre bouclier : réunion de Xué la Précieuse et du beau jeune homme Cui. Catapultes tirées à la rencontre de l'épée : côté à côté auprès de la petite Su. Pépiements de loriots rappellent le rendez-vous que l'impératrice Wu donna à son amant, chez l'un ; chez l'autre susurrements d'hirondelle évoquent

l'impératrice Lü visitée par Shen Zai. Au début du combat, **sachez que l'épée tranchante accueille avec douceur les coups désordonnés de la lance**. C'est peu à peu que la paire de catapultes serre l'attaque et se coince sur les cuisses qui l'accueillent. Le garçon, brûlant d'impatience, ne songe qu'à percer de sa lance le repaire jusqu'au cœur. La guerrière avide s'ouvre et voudrait avaler la tête tout entière. (ALFFO, chap. XXXVII, t. I, p. 782.)

Dans ce *fu*, l'auteur utilise les armes comme métaphore de l'organe sexuel, et la bataille comme métaphore de l'acte sexuel passionné entre Ximen Qing et Wang Liu'er, dépeignant ainsi subtilement le processus de la sexualité comme une scène de combat furieux. Lévy comprend clairement la connotation érotique de cette scène, et traduit donc directement la phrase introduisant cette scène, « *zen jian de zhe chang yun yu* » (怎見的這場雲雨), littéralement « voyons comment ces nuages et cette pluie se déroulent », par « quel spectacle offre ce champ de bataille de l'amour », afin de donner au lecteur une idée plus claire de la scène qui sera présentée sous ses yeux.

En confrontant le texte traduit à l'original, il n'est pas difficile de voir que la traduction de certaines descriptions sans importance n'est pas très soignée. Prenons par exemple la phrase descriptive d'ouverture, « *wei feng mi cui ta, sha qi suo yuan qin* » (威風迷翠榻, 殺氣鎖鴛衾), littéralement « une brise puissante fascine la couche émeraude, l'aura meurtrière enveloppe la couverture aux mandarins » : Lévy traduit cette phrase simplement par « une passion puissante vous égare sur la couche, une force féroce vous enchaîne sous la courteline », en supprimant les qualificatifs tels que « émeraude » et « mandarins ». En outre, il omet certains adverbes du texte original, tels que « successivement » et « impatientement », et enlève les locutions verbales comme « *zuo you ying cou* » (左右迎湊) « l'union à gauche et à droite » et « *shang xia pan xuan* » (上下盤旋) « tournoyant de haut en bas », qui font allusion à la position sexuelle. En ce qui concerne la syntaxe, nous pouvons constater que Lévy préfère toujours combiner deux phrases courtes en une seule longue, comme les deux petites phrases suivantes, « *duan qiang luan ci, li jian wei ying* » (短槍亂刺, 利劍微迎), littéralement « la lance courte poignarde sans discernement, des épées tranchantes affrontent légèrement » : les deux propositions sont ainsi combinées : « l'épée tranchante accueille avec douceur les coups désordonnés de la lance », ce qui entraîne une déformation du rythme des vers originaux. Cependant, André Lévy parvient encore bien à transmettre la tension rythmique de cette scène de sexe intense.

Concernant les armes utilisées dans ce passage comme métaphores des organes

sexuels, telles que le « *hei ying qiang* » (黑纓槍), « la lance aux franges noires », et le « *shuang pao* » (雙砲), « les canons jumeaux », qui font allusion aux organes génitaux masculins, ainsi que le « *zhui ming jian* » (追命劍), « l'épée assassine », et le « *lijian* » (利劍), « l'épée tranchante », qui font allusion au sexe féminin, Lévy adopte une approche littérale et n'ajoute pas de notes ni de commentaires pour expliquer le sens caché de ces métaphores.

Enfin, il faut également noter que cette description érotique contient un grand nombre d'allusions historiques ou littéraires à l'amour ou au scandale sexuel, ce qui ajoute une touche littéraire à la représentation. En premier lieu, pour les noms de ces personnages historiques ou fictifs, Lévy adopte principalement l'approche d'une traduction sémantique, traduisant par exemple « Junrui » par « l'Auspicieux » ; « Xue qiongqiong » par « Xue la Précieuse » ; « Su Xiaoxiao » par « la petite Su ». Il omet souvent le nom de leurs amants, choisissant d'utiliser les mots comme « amant » ou « compagne » pour les désigner. Cependant, il opte aussi pour une transcription phonétique, traduisant « Ruan Zhao » par « Yuan Zhao » et « Shen Yiji » par « Shen Zai⁴¹⁴ ».

En deuxième lieu, en ce qui concerne l'ajout de notes, Lévy fournit des explications précises pour les allusions qu'il connaît bien, y compris l'amour entre Zhang Junrui et Cui Yingying, la légende de la tisserande et du bouvier, la rencontre entre Ruan Zhao et les deux immortelles et la liaison entre l'impératrice Wu Zetian et son favori Xue Aocao. De plus, pour Xue Aocao, il souligne en particulier dans la note qu'il est le héros d'un récit érotique en chinois classique, antérieur au milieu du XVI^e siècle, le *Ruyijun zhuan* (如意君傳), et que le *Jin Ping Mei* lui emprunte maintes descriptions de joutes sexuelles⁴¹⁵. La référence intertextuelle qu'il donne illustre à nouveau sa solide connaissance du roman érotique chinois. Cependant, concernant certains contes, tels que l'histoire d'amour entre Xue Qiongqiong et Cui Huaibao et celle entre Shuangjian et Su Xiaqing, il fournit une hypothèse où l'on peut repérer une certaine confusion. Voyons les commentaires qu'il fait pour ces deux allusions :

⁴¹⁴ Il faut noter que la raison pour laquelle cette transcription du nom diffère de l'original est qu'André Lévy traduit ici à partir de la version *Chongzhen*, dans laquelle les deux personnages sont nommés Yuan Zhao (元肇), et Shen Zai (審在). Cependant, comme ce sont les noms des personnages de la version *Wanli* qui sont historiquement exacts, nous citons ici le texte de la version *Wanli* pour faire l'analyse.

⁴¹⁵ Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, op. cit., tome I, p. 1219.

Xue Qiongqiong : serait-ce une allusion à la courtisane Xue Tao qui vécut au VIII^e siècle ?

Su Xiaoxiao : Personnage de courtisane de l'époque Song (autour du XI^e siècle), d'une réalité historique incertaine, parfois prise pour la petite sœur de Su Shi, mais dont on trouve la tombe au bord du lac de l'Ouest à Hangzhou et dont la littérature populaire s'est emparée. Toutes les évocations précédentes sont supprimées dans les éditions ultérieures du roman. (ALFFO, t. I, p. 1219.)

En fait, Xue Qiongqiong est la meilleure joueuse d'un instrument de musique à cordes pincées traditionnel chinois, le *guzheng* (古筝) de la dynastie Tang, et n'a rien à voir avec la courtisane Xue Tao. Cette allusion renvoie à l'histoire d'amour qu'elle connaît avec le lettré Cui Huibao. Quant à l'allusion dans le texte à Shuang Jian et Su Xiaoxiao, l'auteur du *Jin Ping Mei* a fait une erreur sur le nom du personnage. L'allusion qu'il voulait faire ici concerne en fait l'histoire d'amour entre le lettré Shuang Jian (雙漸) et la courtisane Su Xiaoqing (蘇小卿), circulant sous la dynastie des Song du Nord. L'erreur commise par l'auteur a, dans une certaine mesure, conduit à la confusion du traducteur, mais quoi qu'il en soit, sa note sur Su Xiaoxiao (蘇小小) est aussi incorrecte, puisqu'elle était une courtisane de la dynastie des Qi du Sud. D'autre part, nous pouvons en effet déduire, d'après l'autre personnage mentionné dans ce passage, Shuang Jian (雙漸), que l'auteur aurait voulu signaler Su Xiaoqing (蘇小卿) au lieu de Su Xiaoxiao (蘇小小). De tout ce qui précède, il est évident que Lévy n'était pas familier avec cette allusion. En outre, il néglige la première allusion du passage au scandale entre An Lushan (安祿山) et Yang Guifei (楊貴妃), puisqu'il traduit littéralement le passage par « c'est le mont de la Félicité qui s'unit à la Grande-Vérité⁴¹⁶ », sans ajouter de commentaire.

En fait, les allusions historiques apparaissent souvent dans la description érotique littéraire, et l'attitude d'André Lévy envers leur traduction et leurs explications est plutôt arbitraire. Plus précisément, il explique les allusions qu'il connaît bien ou qu'il considère comme importantes pour la description, comme celles analysées ci-dessus, mais il n'ajoute pas de notes à celles qui ne lui sont pas familières ou qu'il juge non nécessaires pour la compréhension du texte : dans ce cas, il ne mentionne même pas le nom des personnages relatifs aux allusions dans la traduction. Prenons l'exemple la

⁴¹⁶ Texte original : 《祿山會合太眞妃》. Pourtant, *lu shan* (祿山) fait référence à *An Lushan* (安祿山), le général au service de l'empereur Xuanzong de la dynastie Tang, et *tai zhen fei* (太眞妃) désigne la concubine favorite de l'empereur Xuanzong, tandis que « *Taizhen* » (太眞) est son surnom taoïste.

description suivante :

Texte original :

於是二人解佩露甄妃之玉，朱唇點漢署之香。(JPMW)

Traduction littérale :

Alors les deux personnes détachent leur parure, tout en révélant le jade de la concubine impériale Zhen, **et leurs lèvres vermillon touchent le parfum du département de l'administration de la dynastie Han.**

Traduction de Lévy :

Ils dénouèrent leurs ceintures. Elle découvrit le jade d'une beauté impériale, d'un parfum subtil. (ALFFO, chap. XXVI, t. I, p. 524.)

Cette description est présentée dans la scène de sexe entre Ximen Qing et Song Huilian au chapitre XXVI. La traduction de Lévy n'indique pas explicitement que cette beauté impériale était la concubine impériale Zhen, ni ne précise la provenance du parfum. Il est toutefois intéressant de noter que quand cette description est reprise, bien qu'avec une légère variation, dans la scène de sexe entre Chen Jingji et Chunmei au chapitre XCVII, Lévy fournit alors de façon surprenante une explication à l'allusion « *Hanshu zhi xiang* » (漢署之香), littéralement « le parfum du département de l'administration de la dynastie Han ». Voyons le texte original, sa traduction et la note donnée :

Texte original :

兩個在花亭上，解佩露相如之玉，朱唇點漢署之香。(JPMW)

Traduction littérale :

Les deux dans le pavillon aux fleurs, détachent leur parure, tout en révélant le jade de Xiangru, **et leurs lèvres vermillon touchent le parfum du département de l'administration de la dynastie Han.**

Traduction de Lévy :

Fleur-de-Prunier [...] dénoue ses ceintures et révèle le jade de son corps à son amant qui en fait autant. **Leurs lèvres se rapprochent.** (ALFFO, chap. XCVII, t. II, p. 1202.)

Note :

Littéralement, « les lèvres vermillon touchent le parfum de Han et Shu », allusion obscure. Shu

pourrait être une erreur de graphie pour son homophone qui est le nom littéraire du Sichuan, allusion aux amours célèbres du poète Sima Xiangru (II^e siècle avant notre ère) et de la veuve, fille du riche marchand Zhuo Wenjun, qu'il enleva et épousa ; la phrase précédente comparait Chen Jingji à Sima Xiangru. (ALFFO, t. II, p. 1461.)

Dans cette description, l'auteur du *Jin Ping Mei* remplace « le jade de la concubine Zhen » par « le jade de Xiangru », mais Lévy ne précise toujours pas le nom du personnage historique. De plus, le traducteur commente que « Shu pourrait être une erreur de graphie pour son homophone qui est le nom littéraire du Sichuan ». Cependant, il n'y a aucune erreur dans le texte original. Il s'agit plutôt d'une confusion du traducteur entre deux mots chinois homophones : 署 (le département de l'administration) et 蜀 (le nom littéraire du Sichuan). Dans le texte original, le parfum du département de l'administration de la dynastie Han (*hanshu zhixiang* 漢署之香) fait référence à « *jishexiang* » (鸡舌香), signifiant littéralement le « parfum à la langue du poulet », une plante appartenant à la famille du giroflier, qui était utilisée par les ministres de la dynastie Han pour rafraîchir leur haleine. L'interprétation de cette allusion donnée par Lévy est donc erronée.

Voyons un autre exemple de sa négligence des références historiques. Dans le chapitre LXXII, il y a une scène obscène, dans laquelle Pan Jinlian demande à Ximen Qing de lui uriner dans la bouche après leurs ébats érotiques. Cette description se termine par le poème suivant :

Texte original :

待臣不及相如渴，特賜金莖露一盃。(JPMW)

Traduction littérale :

Votre serviteur n'est pas aussi assoiffé que Xiangru, vous m'offrez une coupe spéciale de rosée tirée de la tige d'or.

Traduction de Lévy :

De cette soif votre serviteur n'est pas à la hauteur,

Voici une coupe de rosée tirée de la tige d'or ... (ALFFO, chap. LXXII, t. II, p. 577.)

Apparemment, Lévy n'a pas mentionné Xiangru dans la traduction, et n'a pas ajouté une note pour expliquer cette allusion historique. En fait, ce vers est adapté d'un vers du poème intitulé « Poème du palais des Han » (*Hangong ci* 汉宫词), écrit

par Li Shangyin (李商隐, 813-858) sous la dynastie Tang. Le vers original est :

Texte original :

侍臣最有相如渴，不賜金莖露壹杯。

Traduction littérale :

Le serviteur Xiangru est le plus assoiffé, alors que l'empereur ne lui offre pas une coupe de rosée tirée de la tige d'or.

Xiangru, ou Sima Xiangru (司马相如, 179 av. J.-C.-117 av. J.-C.), est un poète célèbre de la dynastie Han. Souffrant de diabète, il devait donc boire beaucoup d'eau. Ce poème est une satire de l'empereur Han Wudi, qui, ne se souciant pas des poètes talentueux, a refusé d'offrir une tasse de rosée à Sima Xiangru pour étancher sa soif. L'auteur du *Jin Ping Mei* adapte ici ce vers pour commenter le fait que Pan Jinlian n'est pas aussi assoiffée que Xiangru, mais que Ximen Qing lui accorde la « faveur d'urine ». L'emprunt de cette allusion historique ajoute à cette scène une teinte d'ironie. Cependant, Lévy ignore cette allusion et ne parvient pas à établir un lien textuel entre le poème original et le poème adapté. Il est difficile de déterminer si Lévy a omis ces allusions pour alléger les notes et ne pas ennuyer le lecteur, ou s'il s'agit d'une lacune dans ses connaissances. Il convient toutefois de noter que la poésie et les descriptions littéraires chinoises sont difficiles à comprendre pour les lecteurs occidentaux en raison de la quantité de métaphores et de références qu'elles contiennent : cela constitue également un problème pour les traducteurs, comme l'affirme Mounin dans ses *Problèmes théoriques de la traduction* :

Rien de plus certain aussi que la littérature et la poésie d'une civilisation très éloignée de la nôtre réservent au traducteur un nombre plus élevé d'échecs. Le cas le plus extrême est sans doute celui de la poésie chinoise, fondée d'abord sur un réseau (très socialisé) de corrélations subjectives entre saisons, points cardinaux, couleurs, odeurs, saveurs, éléments de l'univers, notes de musique, parties du corps, animaux, nombres, allusions littéraires, etc ... corrélations inexistantes en Occident⁴¹⁷.

Cela explique à quel point nombre d'allusions historiques et littéraires du *Jin Ping Mei* ont été un défi pour tout traducteur qui, inévitablement, est amené à commettre des erreurs ou des omissions. Toutefois, il faut également reconnaître que

⁴¹⁷ Mounin, Georges, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 274.

si Lévy rend fidèlement le texte, reproduit les scènes érotiques sans en obscurcir les détails et tente d'établir des liens intertextuels entre le *Jin Ping Mei* et d'autres romans érotiques chinois, il n'ajoute cependant pas de notes pour expliquer les symboles et les métaphores érotiques ; de plus, ses notes sur les allusions historiques et littéraires sont également incomplètes, voire dans certains cas, incorrectes. Ces lacunes en quelque sorte pourraient désorienter le lecteur, qui va se trouver perplexe devant certaines subtilités de la culture chinoise.

Contrairement à la poésie et à la subtilité des descriptions sexuelles littéraires, la description vulgaire en chinois vernaculaire dans le *Jin Ping Mei* fait de ce roman l'œuvre la plus pimentée que puisse offrir la littérature chinoise par la grossièreté du lexique, la simplicité narrative et syntaxique, et les représentations crues et audacieuses de scènes de sexe. En outre, nombre d'expressions familières et d'expressions argotiques qui y figurent ont causé quelques difficultés à Lévy :

On y découvre souvent un parti pris de vulgarité, au meilleur et au pire sens du terme, qui invite à de hasardeuses transpositions en argot ancien ou moderne. Nous avons préféré chercher à préserver, dans la mesure du possible, la saveur originale des proverbes et expressions à tiroirs, d'une incroyable richesse, et, souvent, d'une redoutable obscurité — on en a recensé près d'un millier. Les notes en font état, en rappelant brièvement, s'il y a lieu, les solutions divergentes des exégètes ; cela sans prétention à l'érudition, puisqu'elles ne s'adressent pas aux spécialistes, mais au lecteur de bonne volonté, en vue d'éclairer sa lecture, non de l'en détourner. Voilà qui excusera un certain effort de concision au détriment de la clarté. Toutefois, la traduction vise à présenter un texte compréhensible sans qu'il soit nécessaire d'avoir recours aux notes⁴¹⁸.

Dans ce passage, Lévy souligne que la traduction du *Jin Ping Mei* s'adresse à un public plus large que les spécialistes, ce qui pourrait expliquer pourquoi il n'a pas traduit toutes les allusions historiques ni fourni toutes les notes. De plus, le témoignage de Lévy réaffirme sa volonté de trouver un équilibre entre le texte source et le texte cible ; or, l'ajout de notes est effectivement une solution pour y parvenir : d'une part, il veut préserver autant que possible « la saveur originale des proverbes et expressions à tiroirs » et, d'autre part, l'obscurité redoutable de ces expressions l'oblige à ajouter les notes nécessaires afin de le rendre accessible au lecteur. En outre, Lévy souhaite tout de même que le lecteur puisse lire le texte sans avoir recours aux annotations. Il est donc clair que le traducteur avait ses réflexions et ses

⁴¹⁸ Lévy, André, *Fleur en fiole d'or*, op. cit, tome I, p. XL-XLI.

considérations sur le compromis entre la clarté et la concision de la traduction. Prenons deux exemples pour analyser comment Lévy reproduit des scènes de sexe vulgaires présentées en chinois vernaculaire.

Texte original :

那婦人在枕畔朦朧星眼，呻吟不已，沒口子叫：大雞巴達達，你不知使了甚麼行貨子進去，罷了，淫婦的戾心子癢到骨髓裏去了！可憐見，饒了罷。淫婦口裏殄死的言語都叫出來。這西門慶一上手就是三四百回，兩隻手倒按住枕蓆，仰身竭力，迎播掀幹，抽沒至莖首，復送至根者又約一百餘下。婦人以帕在下不住手搽拭，牝中之津，隨拭隨出，衽蓆為之皆濕。西門慶行貨子沒稜露腦，往來逗遛不已。因向婦人說道：我要耍個『老和尚撞鍾』。忽然仰身望前只一送，那話攬進去了，直抵牝屋之上。——牝屋者，乃婦人牝中深極處，有肉如含苞花蕊微拆。到此處，男子莖首覺翕然暢美不可言。(JPMW)

Traduction littérale :

La femme, au bord de l'oreiller, gémissait sans cesse et criait à pleine bouche : « **Mon dada qui a le gros coq [grosse bite], je ne sais pas quelle chose tu fais entrer, tant pis, mais la chatte chatouille votre dévergondée jusqu'à la moelle des os ! Pitié ! Fais-moi grâce !** » La dévergondée criait tous les mots disgracieux. Ximen Qing a commencé par foutre trois à quatre cents fois, en appuyant ses mains à l'inverse sur l'oreiller, en se penchant vers le haut de toutes ses forces, lui faisant face, il lançait des allées et venues fougueusement, **en enfonçant la tête de la tige et renvoyant jusqu'à la racine une centaine de fois**. La femme s'est essuyée la main avec un mouchoir en dessous, essuyant le liquide de sa vallée à mesure qu'il sortait, de sorte que le tapis était mouillé. La femme continuait à essuyer le dessous avec un mouchoir, et le liquide sortait de sa vallée au fur et à mesure qu'elle s'essuyait, de sorte que la natte tout entière en était mouillée. **La chose de Ximen Qing s'engloutissait à un moment donné, puis révélait sa tête le moment suivant, faisant des allers-retours taquins**. Il disait à la femme : « Je veux jouer au moine vieux qui sonne la cloche ! » Il se penchait soudain en avant et faisait pénétrer son pénis jusque dans la chambre vaginale. La chambre vaginale est la partie la plus profonde du sexe de la femme, où la chair est comme le pistil d'une fleur bourgeonnante légèrement ouverte. Lorsqu'il atteignait ce lieu, la tête de la tige de l'homme se sentirait soudainement un délice confortable indicible.

Traduction de Lévy :

Au bord de l'oreiller la jeune femme gémissait sans discontinuer, comme si elle n'avait pas assez de bouches pour crier, le regard de ses yeux étoilés perdu dans le vague. « **Mon gros chéri, je ne sais pas quel procédé tu utilises, mais entre donc et finis-en ! L'intime de mon con me chatouille jusqu'à la moelle des os ! Pitié ! Aie merci de moi !** » Tous les jurons et soupirs venaient aux lèvres de la garce, tandis que Ximen, gardant la haute main, multipliait les assauts trois, quatre cents fois. Tenant les deux mains la natte renversée, lui faisant face, il l'attaquait de

toutes ses forces et poussa encore, **tantôt à fond, tantôt à mi-course, une bonne certaine de fois**. La jeune femme n'arrêtait pas d'essuyer avec des mouchoirs le liquide qui, de sa vallée, coulait à flots sous elle. Elle avait beau l'essuyer, il restait trempé. La natte tout entière en était mouillée. **Notre gaillard de Ximen commençait à laisser percer quelque inquiétude, car il n'avait cessé d'aller et venir sans s'attarder**. Aussi annonce-t-il à Lotus-d'Or : « Je veux jouer au moine qui sonne la cloche ! » Il fonce en avant face à elle et, d'une poussée, fait pénétrer son pénis droit jusqu'au fond du vagin. Or, la chambre vaginale est la partie la plus profonde du sexe de la femme, comme pistil de fleur en bouton. Quand la tête de la verge de l'homme atteint ce lieu sans éclater, elle procure une sensation de satisfaction et délice indicibles. (ALFFO, chap. XXVII, t. I, p. 560-561.)

Cette description, tirée du chapitre XXVII, décrit la scène de sexe entre Ximen Qing et Pan Jinlian après le jeu de fléchettes aux prunes. Par comparaison, nous pouvons constater que même si Lévy a généralement reproduit fidèlement la scène, il a légèrement enjolivé les obscénités du texte original. Par exemple, l'appellation licencieuse donnée par Pan Jinlian à Ximen Qing, à savoir « *da ji ba da da* » (大雞巴達達), « mon dada qui a la grosse queue de coq [grosse bite] », est traduite d'une manière voilée par « mon gros chéri » ; le « yinfu » (淫婦), la « dévergondée », autoproclamée de Pan Jinlian, se traduit simplement par « je », et le terme argotique désignant le membre viril, « *hang huo zi* » (行貨子), signifiant littéralement « marchandise », est transposé dans l'expression grivoise : « Notre gaillard de Ximen Qing ».

En outre, concernant les descriptions directes des détails de l'acte sexuel, il traduit surtout leur sens principal au lieu de donner une traduction littérale. Voyons par exemple deux descriptions sur l'activité du pénis dans le texte original, dont la première est plutôt crue, à savoir « *chou mo zhi jing shou, fu song zhi gen zhe you yue yi bai yu xia* » (抽沒至莖首，復送至根者又約一百餘下), littéralement « enfoncer la tête de la tige et renvoyer jusqu'à la racine une centaine de fois », ce qui est implicitement traduit par « tantôt à fond, tantôt à mi-course, une bonne certaine de fois » : Lévy contourne ainsi la difficulté que constitue une traduction littérale de la « tête » et la « racine » du pénis. La deuxième description est plutôt anthropomorphique, à savoir « *Ximen Qing hang huo zi mo leng lu nao, wang lai dou liu bu yi* » (西門慶行貨子沒稜露腦，往來逗遛不已), signifie littéralement « la marchandise [chose] de Ximen Qing s'engloutissait à un moment donné, puis révélait sa tête le moment suivant, faisant des allers-retours taquins » ; Lévy traduit ainsi :

« notre gaillard de Ximen commençait à laisser percer quelque inquiétude, car il n'avait cessé d'aller et venir sans s'attarder ». Bien qu'il conserve le style rhétorique anthropomorphique de l'original, il n'interprète pas correctement le sens de l'expression « *mo leng lu nao* » (沒稜露腦), qui signifie littéralement « s'engloutir et puis révéler la tête », ce qui prive la traduction de la dextérité de la description originale. D'après les analyses ci-dessus, nous pouvons dire que Lévy essaie de traduire les descriptions sexuelles vulgaires d'une manière aussi décente que possible, afin de ne pas laisser le texte tomber dans l'obscénité.

Voyons une autre scène de sexe entre Ximen Qing et la nourrice Ruyi, écrite dans un langage vulgaire et présentée dans le chapitre LXXV. Voici le texte original, la traduction littérale et la traduction de Lévy :

Texte original :

這西門慶見他言語兒投著機會，心中越發喜歡，揸著他雪白的兩隻腿兒，——穿著一雙綠羅扣花鞋兒——只顧沒稜露腦，兩個才雇幹抽提。[...] 良久，拽出塵柄來，老婆取帕兒替他搽拭，摟著睡到五更雞叫時分方醒。老婆又替他吮咂。西門慶告他說：你五娘怎的替我咂，半夜怕我害冷，連尿也不教我下來溺，都替我厭了。老婆道：不打緊，等我也替爹吃了就是了。這西門慶真個把胞膈尿都溺在老婆口內。(JPMW)

Traduction littérale :

Voyant que ses paroles étaient à son goût, Ximen Qing l'aimait plus. En lui saisissant les deux jambes blanches comme neige, aux chaussons brodés de gaze verte, **il s'activa à faire engloutir son pénis à un moment donné, puis révélait sa tête le moment suivant, et les deux personnes foutaient en cognant et en agitant.** [...] Un bon moment plus tard, il retire son manche à chasse-mouche. La femme lui donne un mouchoir pour l'aider à s'essuyer ; puis ils s'endormirent en s'enlaçant jusqu'à ce que le coq chante à la cinquième veille. La femme se mit de nouveau à le sucer. Ximen Qing lui disait : « **Ta cinquième mère** l'a sucé pour moi. De peur que je n'attrape froid, elle ne m'a même pas laissé descendre pisser et a tout avalé pour moi ! — Ce n'est rien. **Je l'avalerai aussi pour mon père.** » Ce Ximen Qing a vraiment pissé dans la bouche de la femme.

Traduction de Lévy :

Ximen Qing éprouvait une joie d'autant plus grande que la réponse entraînait dans ses vues. Lui saisissant les deux jambes blanches comme neige, aux chaussons brodés de gaze verte, **il s'activa à plonger et ressortir son pénis**, si intensément [...]. Ximen répand sa semence et retire son manche à chasse-mouche un bon moment plus tard. La femme l'aida à s'essuyer avec un mouchoir et s'endormit en le tenant dans ses bras jusqu'à la cinquième veille, lorsque se fait entendre le chant du coq. Elle se mit alors à le sucer. Ce qui poussa Ximen à lui raconter

comment **Lotus-d'Or** passait la moitié de la nuit à le téter de semblable façon. « Même que de peur que je n'attrape froid, elle ne m'a pas laissé descendre pisser et m'a tout avalé ! — Ce n'est rien. **Je t'en ferais bien autant !** » Il vida pour de bon le contenu de sa vessie dans la bouche de la jeune femme. (ALFFO, chap. LXXV, t. II, p. 656-657.)

Dans cette description, la nourrice Ruyi boit l'urine de Ximen Qing dans l'espoir de gagner sa faveur en suivant l'exemple de Pan Jinlian. La traduction de Lévy ne nous a épargné aucun détail de cette scène scatologique, mais concernant certaines descriptions précises de l'acte sexuel, il a quand même choisi de traduire leur sens plutôt que de reproduire leur forme originale. Par exemple, nous pouvons retrouver l'expression « *mo leng lu nao* » (沒稜露腦) dans ce passage, qui signifie littéralement « s'engloutir et puis révéler la tête », que Lévy traduit ici par « plonger et ressortir son pénis ». Cette traduction est évidemment beaucoup plus précise que celle qu'il a donnée plus haut : « laisser percer quelque inquiétude ». De plus, il a supprimé la locution verbale décrivant l'action sexuelle intense entre les deux personnages, à savoir « *pai gan chou ti* » (才 屌幹抽提), qui se compose de quatre verbes dont les sens littéraux sont respectivement : « cogner », « foutre », « palpiter » et « soulever », en la traduisant simplement par l'adverbe « intensément ». De tout ce qui précède, nous pouvons voir clairement que, malgré son intention de reproduire la scène fidèlement, Lévy a quand même voulu embellir un peu le langage obscène.

D'ailleurs, il est également important de noter que Lévy n'a pas bien traduit les appellations utilisées entre les personnages dans ce passage. Par exemple, lorsque Ximen Qing mentionne Pan Jinlian devant Ruyi, il dit : « *ni wu niang* » (你五娘), « ta cinquième mère ». Cela s'explique par le fait que Pan Jinlian est sa cinquième femme et, qu'en présence de serviteurs, Ximen Qing et ses concubines se réfèrent généralement à Pan Jinlian par le titre de *wu niang* « cinquième mère ». Cependant, André Lévy, peut-être pour simplifier le texte, a directement changé ce titre en Lotus-d'Or, mais ce changement brise la distinction de classe construite dans le texte original à travers les différentes appellations. De plus, à la fin de ce passage, Ruyi appelle Ximen Qing « mon père », en disant « je l'avalerai aussi pour mon père », alors que Lévy remplace cette appellation par « tu », traduisant cette phrase par « je t'en ferais bien autant ! ». Ce changement du titre fait que la nourrice Ruyi tutoie son maître, ce qui est clairement incompatible avec leur statut social. En fait, les titres utilisés entre les personnages dans les scènes de sexe du *Jin Ping Mei* manifestent non

seulement l'identité de classe des personnages, mais aussi les coutumes sexuelles de la Chine ancienne. Pourtant, Lévy n'a pas attaché une grande importance à cette question. Sa traduction de ces appellations n'est pas tant une simplification qu'une « domestication », qui cherche à « se conformer au maximum aux conventions linguistiques, sociales et culturelles de la culture d'arrivée⁴¹⁹ ».

Dans l'ensemble, André Lévy a fidèlement restitué les scènes de sexe du *Jin Ping Mei* sans expurger ni dévier du texte. Il a fait attention au choix des mots et de la syntaxe pour bien traduire les descriptions érotiques littéraires et vulgaires. Plus précisément, pour la description littéraire en chinois classique, il se concentre plutôt sur la reproduction des images et celle de la rhétorique poétique, tandis que pour la description vulgaire en chinois vernaculaire, il attache une grande importance à la simplicité de la syntaxe, la hardiesse et la grossièreté du terme, ainsi qu'au réalisme des représentations. Cependant, Lévy ajoute rarement des notes aux métaphores érotiques contenues dans les descriptions littéraires, ce qui rend difficile, pour les lecteurs français non avertis, une compréhension correcte des connotations érotiques du texte.

L'approche de Lévy consiste à trouver un équilibre entre le texte source et le texte cible. Plus précisément, il traduit de manière littérale les métaphores érotiques et les instruments sexuels afin d'être fidèle à la spécificité du texte source, mais il opte pour une méthode de domestication en supprimant les allusions historiques non nécessaires et en occidentalisant certaines appellations intimes. Ces approches de domestication sont peut-être des compromis qu'il a été obligé de faire, afin que les lecteurs de bonne volonté comprennent mieux le texte, sans être ennuyés par de notes scientifiques fastidieuses ou troublés par des termes de parenté à connotation érotique. Il faut reconnaître que la traduction du *Jin Ping Mei* donnée par Lévy est bien réalisée ; de plus, les nombreuses notes qu'il fournit pour les proverbes, les expressions argotiques, et les allusions historiques importantes sont précises et détaillées, indiquant le *pinyin* et le lien intertextuel entre la description sexuelle du *Jin Ping Mei* et d'autres romans érotiques chinois. Il est donc juste de dire que sa traduction du *Jin Ping Mei* est d'une grande valeur pour l'enseignement du chinois.

À cet égard, ce roman fait partie du programme du cours de Lévy lorsqu'il enseignait le chinois à l'université. Voyons comment Pierre Kaser, un de ses anciens

⁴¹⁹ Voir Iain Boyd, Whyte, Heide, Claudia, *op. cit.*

élèves, aujourd'hui professeur à Aix-Marseille Université, se souvient de l'expérience de l'exploration de ce classique érotique chinois en classe :

La véritable ouverture sur la recherche sur la fiction ancienne ne devait véritablement intervenir qu'en année de maîtrise grâce à l'enseignement prodigué dans ce domaine par André Lévy, lequel mettait alors la dernière main à sa traduction du *Jin Ping Mei* 金瓶梅, *Fleur en Fiole d'Or*, qui fut naturellement au programme de son cours de littérature. Le travail demandé était à la hauteur du profit que l'on pouvait tirer de cette formation exigeante, laquelle constitua pour moi une initiation idéale à l'étude philologique et à l'analyse du texte de fiction en langue vulgaire⁴²⁰.

Nous pouvons constater que l'enseignement de Lévy à propos de la traduction du *Jin Ping Mei* a engagé Pierre Kaser dans l'exploration de la littérature chinoise en langue vulgaire et, en particulier, a piqué sa curiosité pour la littérature érotique chinoise. Il est à signaler ici que, comme nous le développerons par la suite, Kaser est devenu plus tard un excellent traducteur et a apporté une contribution remarquable à la traduction française des romans érotiques chinois des dynasties Ming et Qing. Il est juste de dire que tout cela était inséparable de l'initiation par André Lévy.

De la citation discrète du *Jin Ping Mei* par le père Prémare dans sa grammaire chinoise au XVIII^e siècle pour présenter le chinois vernaculaire, jusqu'à André Lévy qui finit par le traduire intégralement en français et l'utiliser comme outil pédagogique en classe au XX^e siècle, en passant par l'intérêt repérable dans certaines mentions timides de cet ouvrage par de nombreux sinologues au XIX^e siècle, nous pouvons voir clairement l'importance du *Jin Ping Mei* dans le développement de la sinologie française. Depuis des siècles, ce classique érotique est un objet de fascination pour les sinologues. De plus, son succès en France a suscité l'intérêt des chercheurs et des lecteurs français pour d'autres romans érotiques chinois.

3.2. La traduction des recueils de contes à destination d'un public élargi

La traduction française du *Jin Ping Mei* est hautement appréciée dans le milieu sinologique dès sa parution. Le talent extraordinaire d'André Lévy pour la traduction de la littérature vulgaire chinoise a attiré le regard d'un plus grand nombre d'éditeurs. Comme nous l'avons déjà mentionné, il a traduit trois recueils de récits érotiques chinois des Ming et des Qing après *Fleur en fiole d'or* : deux pour les éditions

⁴²⁰ Kaser, Pierre, « Roman chinois ancien et traduction » (HDR), soutenue le 28 novembre 2015 à l'Université d'Aix Marseille, consulté le 29 décembre 2021 sur le site : <https://hal.science/tel-01736752v1/document>, p. 13.

Philippe Picquier, à savoir *Tout pour l'amour* et les deux volumes d'*Amour et rancune*⁴²¹ publiés respectivement en 1996, 1997 et 1999, et un pour les éditions du Mercure de France, à savoir *Épingle de femme sous le bonnet viril*, qui est paru en 1997. Avant de présenter en détail les caractéristiques de ces traductions, peut-être serait-il bon de préciser quelques points essentiels de la composition de ces trois ouvrages.

Tout pour l'amour est un recueil qui fut publié vers 1646, sous la dynastie des Ming, composé de 14 récits vernaculaires, d'un auteur inconnu. Rainier Lanselle a décrit ce recueil ainsi :

Les 14 récits du recueil, très courts pour la plupart, se présentent sous la forme de petites farces joyeusement obscènes justifiées par le mince alibi de quelques tirades moralisantes purement formelles. L'auteur ne s'embarrasse ni de contes liminaires ni de longues introductions, et braque les projecteurs sur le lit aux mille ébats : les formules les plus complexes de la sexualité de groupe sont passées en revue, l'échangisme est le bienvenu, et l'on goûte ici ou là aux séductions de la scatologie [...]. Le parti pris poissard et la destination probablement populaire de cet ouvrage ne doivent toutefois pas cacher l'incontestable talent de l'auteur : les mises en scène débordent d'imagination et de drôlerie, et la brièveté des histoires permet une rapide succession des situations, avec le meilleur effet comique⁴²².

Il est aussi à noter que l'auteur de ces contes critique audacieusement certains travers de la société, faisant par exemple la satire du mariage tel qu'il était pratiqué à son époque, en construisant les histoires avec une verve teintée d'humour dans un style plein de vivacité. Concernant la traduction française de ce recueil, les neuvième et douzième récits ont été traduits par Rainier Lanselle et inclus dans son ouvrage intitulé *Le Poisson de jade et l'épingle au phénix* publié en 1987 ; les douze autres pièces du recueil, présentées et traduites par Lévy, ont été publiées chez Picquier neuf ans plus tard. Le recueil est ainsi accessible aux lecteurs français dans son intégralité. Lanselle a déclaré utiliser pour sa traduction la reproduction d'une édition du XVII^e siècle conservée à Tokyo⁴²³, alors que Lévy ne révèle pas sur quelle édition sa traduction est basée, ni la source des douze illustrations accompagnant le texte. Il a classé les douzes récits dans leur ordre d'origine, tout en donnant à chacun un

⁴²¹ Comme l'œuvre originale rassemble vingt-quatre nouvelles qui auraient dépassé la dimension d'un volume de cette collection, l'éditeur a pris le parti de publier cet ensemble en deux tomes parus successivement. (Voir Lévy, André (tr.), *Les Spectacles curieux du plaisir, Amour et rancune*, op. cit., p. 13.)

⁴²² Rainier Lanselle, *Le Poisson de jade et l'épingle au phénix*, op. cit., p. 23.

⁴²³ *Ibid.*

nouveau titre, plus concis et plus facile à comprendre.

Amour et rancune est un recueil de récits érotiques de la dynastie Ming, signé du pseudonyme de « Maître du pêcheur à la retraite du Lac de l'Ouest » (*Xihu yuyin zhuren* 西湖漁隱主人). Cet ouvrage contient vingt-quatre nouvelles, dont le thème se rapporte principalement à l'amour trompeur ou trompé, incarnant en quelque sorte l'idée d'une défense de l'assouvissement légitime du désir, notamment chez les femmes. L'érotisme construit par l'auteur se révèle, d'après Lévy, plein d'originalité, comme il le signale dans son introduction : « Le plaisir n'est jamais jugé négativement. Jamais la femme n'est dévalorisée. Les sexologues n'y noteront qu'une seule sorte de perversité, *so-called* ; la position inversée, où l'homme se place sous sa partenaire, a manifestement la préférence d'un auteur qui trahit des penchants polyandriques que la littérature chinoise expose rarement⁴²⁴ ». Rainier Lanselle a également tenté de justifier les descriptions de scènes érotiques dans ces récits, en soulignant qu'elles sont « toujours intégrées avec naturel au reste du récit, ne tombent jamais dans l'ordurier et restent dans les limites d'une sexualité très « raisonnable⁴²⁵ ». Il convient de rappeler ici que les récits 4, 8, 10 et 15 du recueil ont été traduits par Rainier Lanselle et inclus dans l'anthologie mentionnée précédemment, André Lévy s'est donc résolu à traduire les vingt autres histoires. Lévy précise que sa traduction se base sur une xylographie en sa possession vraisemblablement datant du tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, intitulée *Huanxi qiguan* (歡喜奇觀) (« Spectacles curieux des plaisirs⁴²⁶ »). Cette version serait selon le traducteur « assez proche de l'état de l'édition originale », mais elle « contient des erreurs de copiste » et, « plus grave, quelques pages sont manquantes ». Pour combler ces lacunes, André Lévy a consulté le microfilm d'un exemplaire d'un tirage du « Pavillon de la jouissance du cœur » (*Shangxin ting* 賞心亭). Malgré tout, il n'a toujours pas réussi à reconstituer les dernières pages de la douzième nouvelle⁴²⁷. La taille du recueil excédant en traduction la dimension d'un volume unique de la collection du « Pavillon des corps curieux », l'éditeur a pris le parti de les livrer en deux volumes, le premier contenant neuf récits et le second onze. En outre, en ce qui concerne les titres des récits, André Lévy les a reformulés, comme il l'avait fait pour *Tout pour l'amour*, en remplaçant les titres en forme de sentences parallèles de huit caractères par des formules plus lapidaires.

⁴²⁴ Lévy, André (tr.), *Les Spectacles curieux du plaisir, Amour et rancune*, op. cit., p. 11-12.

⁴²⁵ Rainier Lanselle, *Le Poisson de jade et l'épingle au phénix*, op. cit., p. 22.

⁴²⁶ Lévy, André (tr.), *Les Spectacles curieux du plaisir, Amour et rancune*, op. cit., p. 13.

⁴²⁷ Voir *ibid.*, p. 13.

Épingle de femme sous le bonnet viril est un recueil de la fin des Ming signé sous le pseudonyme du « Maître de la lune du cœur du lac de l'Ouest de l'ivresse » (*Zuixihu xinyue zhuren* 醉西湖心月主人). Cet ouvrage composé de quatre nouvelles organisées en cinq chapitres chacune est considéré comme un chef-d'œuvre dans la description des amours et du désir. Il a exercé une influence notable sur les romans ultérieurs traitant de l'homosexualité masculine. Dans la préface, Michel Braudeau, romancier et critique littéraire, fait l'éloge de la dimension érotique de ce roman, en soulignant qu'elle est très réjouissante « par sa grande liberté, sa crudité, ainsi que par le contraste entre la vigueur des relations sexuelles et le langage un peu ampoulé des acteurs, toujours entre deux images littéraires », et que « le réalisme est tempéré d'un humour qui donne sa légèreté au récit, un ton désinvolte, depourvu de toute culpabilité, une allure de rêve, ce qui est le lot des bons textes érotiques⁴²⁸ ». La traduction de Lévy est basée sur l'édition conservée à la Bibliothèque centrale de Taiwan et, d'après le souvenir du traducteur, « il s'agit d'un tirage médiocre sur des planches en état d'usure avancée d'une édition à l'origine assez soignée pour que l'on se fût soucié de l'agrémenter de quatorze illustrations pleine page de bonne facture⁴²⁹ » — leur piètre qualité expliquant sans doute pourquoi elles n'ont pas été reproduites. En outre, il est important de noter que Lévy n'a traduit que la première des quatre nouvelles, dont le dernier chapitre n'est pas complètement déchiffré, probablement en raison du fait que, dans l'exemplaire dont il disposait, la nouvelle était inachevée⁴³⁰. Pour donner au lecteur une idée de la fin de l'histoire, il a rédigé un résumé. Quant aux titres des chapitres, Lévy a largement traduit leur sens en conservant la syntaxe originale, mais en a tout de même simplifié la formulation.

Ce petit inventaire des traductions françaises de recueils érotiques réalisées par André Lévy va nous permettre de montrer combien les stratégies qu'il a choisies de mettre en œuvre entre 1996 et 1999 présentent de nombreuses convergences. Pour ce faire, nous concentrerons notre attention sur trois des points communs les plus remarquables que nous illustrerons avec des exemples significatifs.

⁴²⁸ Lévy, André (tr.), *Épingle de femme sous le bonnet viril*, op., 1997, p. 14.

⁴²⁹ *Ibid.*, Avertissement [p. 17].

⁴³⁰ Pierrick Rivet comble fort heureusement ce manque en retraduisant intégralement le cinquième chapitre dans « Le dénouement de l'histoire passionnée des amants de *Qing zhen ji* 情貞紀 (*Chronique d'un loyal amour*) », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 14, 2022, mis en ligne le 30 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ideo/2538>. Consulté le 12 décembre 2022.

3.2.1. Suppression des poèmes critiques et des passages descriptifs

Avant d'entrer dans le vif du sujet, rappelons tout d'abord que les conteurs des Ming et des Qing commencent souvent leurs histoires en donnant aux lecteurs un aperçu de l'intrigue qu'ils vont lire par le biais d'un ou plusieurs poèmes liminaires ; à la fin de chaque histoire, un court résumé de la morale peut également être fourni par le biais d'un poème de conclusion à valeur moralisante ou didactique. Sur ce point, il convient de signaler que Rainier Lanselle a, dans ses traductions des contes de *Tout pour l'Amour* et d'*Amour et Rancune*, toujours veillé à conserver l'intégralité des poésies ainsi que des commentaires lorsqu'il s'en présentait ; dans les traductions d'André Lévy de ces deux mêmes recueils, non seulement les poèmes d'introduction et de conclusion ont été supprimés, mais c'est également le cas certains passages descriptifs qui ne sont pas directement liés à l'intrigue. Passons en revue les coupes effectuées dans chaque recueil.

Dans *Tout pour l'amour*, André Lévy a enlevé certains prologues et poèmes d'introduction ou de conclusion de certains récits, plus précisément, le poème d'introduction de la treizième histoire, les poèmes de conclusion des histoires 1, 2, 7, 8 et 10, ainsi que le poème d'introduction et de conclusion de la cinquième histoire. En outre, certains des poèmes critiques ou descriptifs du texte ont également été supprimés. Comme le traducteur n'indique pas ces coupures dans la préface ou dans les notes et qu'il n'en explique pas les raisons, nous ne pouvons pas savoir si elles sont la conséquence de l'utilisation d'une version abrégée du texte source ou si le traducteur a lui-même décidé d'avoir recours aux suppressions pour ne pas lasser le lecteur. Mais dans tous les cas, il est vrai que ces omissions n'affectent pas le développement de l'intrigue.

Pour *Amour et rancune*, André Lévy a supprimé le prologue qui précède les récits et le commentaire général qui se trouve à la fin de chaque histoire. En outre, il a également supprimé le poème d'ouverture de la deuxième histoire, ainsi que certains des longs passages descriptifs contenus dans les autres récits. Il convient de noter que ces passages supprimés sont en grande partie des descriptions poétiques sur des paysages et des fêtes, ainsi que des poèmes composés par les personnages principaux pour faire l'éloge de la belle vue ou exprimer leurs sentiments. Ces passages prolixes et lyriques sont non seulement très difficiles à traduire, mais ont également peu de rapport avec l'intrigue de l'histoire : ce sont sans doute les raisons pour lesquelles le traducteur a décidé de les supprimer. Dans son « Avertissement », André Lévy avoue

honnêtement avoir agi ainsi en déclarant : « nous avons omis quelques citations ou passages descriptifs conventionnels qui auraient excessivement alourdi le récit⁴³¹ ».

Pour la première nouvelle du recueil intitulé *Épingle de femme sous le bonnet viril*, la première chose à remarquer est que le poème d'introduction au premier chapitre a été supprimé. Il faut également signaler que le premier, troisième et quatrième chapitre de cette nouvelle se terminent tous par un commentaire personnel de l'auteur et un commentaire du Taoïste Hehe, *Hehe daoren* (呵呵道人) ; seul le commentaire du Taoïste Hehe à la fin du premier chapitre a été conservé, mais sans mention du nom du commentateur. Mis à part cela, tous les autres commentaires ont été supprimés dans la traduction. De plus, le dernier chapitre, à savoir le cinquième, n'est même pas entièrement traduit, plus précisément, la traduction s'arrête brusquement par la scène où les deux personnages principaux se séparent à contrecœur. Près de 2500 caractères narrant notamment la réussite du jeune lettré Zhao Wangsun aux examens impériaux à Pékin, ses retrouvailles avec l'académicien Feng Xiang, sa glorieuse carrière mandarinale et ses efforts pour sauver l'académicien condamné à la décapitation pour s'être opposé à un haut fonctionnaire, sont tout simplement résumés en 18 lignes à la fin de l'ouvrage. En outre, Lévy a souvent élagué les longs dialogues et certains poèmes descriptifs, comme celui intitulé « Les fleurs parfumés de la cour intérieure », *Mantingfang* (滿庭芳) du deuxième chapitre, qui décrit une belle vue d'automne dans le jardin, ou encore la série de poèmes intitulée « Le dieu Erlang » (*Erlang Shen* 二郎神) dans le cinquième chapitre, poèmes à chanter par lesquels l'académicien exprime son affection pour son amant Zhao Wangsun. En ce qui concerne l'omission de cette série de poèmes, Lévy semble avoir trouvé une bonne excuse, en intégrant dans la traduction une variante de son cru : « C'est ainsi qu'il composa une suite au dieu de l'amour Erlang pour exhiler les sentiments qui l'oppressaient, quatre poèmes à chanter assortis d'une coda, dont nous ferons grâce au lecteur pressé⁴³² ». Apparemment, il a dû penser que ces longs poèmes auraient fait perdre patience aux lecteurs et auraient ruiné le plaisir qu'ils pourraient retirer de leur lecture.

Dans l'ensemble, *Épingle de femme sous le bonnet viril* est probablement la plus bâclée et la plus infidèle de toutes les traductions érotiques d'André Lévy, avec nombre d'omissions, de traductions incorrectes, et d'adaptations ayant pour but de

⁴³¹ Lévy, André (tr.), *Les Spectacles curieux du plaisir, Amour et rancune*, op. cit., p. 13.

⁴³² Lévy, André (tr.), *Épingle de femme sous le bonnet viril*, op. cit., p. 81.

raccourcir le texte. Il nous est impossible de les énumérer toutes, car elles sont trop nombreuses. Nous choisirons donc un exemple parmi les plus remarquables pour illustrer à quel point la traduction de Lévy s'écarte du texte original⁴³³. Il s'agit d'un passage du premier chapitre présentant le choix de résidence de l'académicien :

Texte original :

算計已定，呼風成分付：“快尋下處。”風成稟道：“老爺拜院道，倒是船上[方便]。”翰林道：“廣陵春色千言聞名，是難到的所在，[我]要着實遊玩一番。還要青樓訪妓、平康買妾，[諸]多事體，若先拜了地方當道老爺，便不好遊玩行動了。”風成領命，去尋了顧衙一座花園。(BEC, p. 70.)

Traduction littérale :

Ayant pris sa décision, il dit à Fengcheng : « Trouve rapidement une résidence temporaire ». Fengcheng répondit : « Si mon seigneur souhaite rendre visite aux fonctionnaires locaux, il serait pratique d'habiter à bord ». Hanlin dit : « Le paysage printanier de Guangling est célèbre à travers les siècles et c'est un endroit difficile d'accès, je veux donc en profiter pour bien m'amuser. Je vais également rendre visite aux prostituées dans les lupanars, acheter des concubines à Pingkang ; j'ai tant de choses à faire. Il me serait donc difficile de m'amuser si je visite d'abord les seigneurs locaux ». Fengcheng prit des ordres et trouva un jardin dans **la maison de la famille Gu**.

Traduction de Lévy :

La décision prise, il appela le majordome pour lui donner toutes instructions utiles en vue de sonder le terrain. Celui-ci partit donc annoncer à Maître Qin : « Mon maître vous salue. Se trouvant sur une embarcation en un lieu charmant mais ne convenant guère aux réceptions, il souhaiterait vous rencontrer en un endroit plus approprié. » Puis, conformément aux instructions de son maître, le majordome loua une salle dans un parc près **des bâtiments de l'administration**. (ALE, p. 28)

Lévy omet les détails des instructions de l'académicien, et invente une interaction entre le majordome Fengcheng et le Maître Qin. En outre, il traduit le mot « *Gu ya* » (顧衙), signifiant « la maison de la famille de Gu », par « les bâtiments de l'administration », ce qui manifeste qu'il n'a pas bien compris ce terme. En fait, le

⁴³³ Vous trouverez ci-dessous les références complètes sur les ouvrages cités, avec les abréviations entre parenthèses : Lévy, André (tr.), *Épingle de femme sous le bonnet viril*, Paris, Mercure de France, 1997. (ALE). La version chinoise de cet ouvrage est issue de la collection « *Siwuxie huibao* ». Pour les parties manquantes de l'édition, on se réfère à la version sur wikisource pour les ajouter entre crochets : ZuiXihu xinyue zhuren (醉西湖心月主人), *Bian'erchai* (弁而釵), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome VI (陸册), 1995. (BEC)

mot « ya » (衙) peut désigner à la fois un bureau de l'administration et un manoir ; or, d'après le contexte, il devrait être traduit par « la maison de la famille Gu ». En bref, nous pouvons constater que la traduction donnée par Lévy est plutôt une interprétation et que la caractérisation de l'académicien en tant que jouisseur lascif est également effacée avec le texte supprimé.

Les exemples de simplification se retrouvent tout au long de sa traduction. Même les poèmes n'y échappent pas. Voyons par exemple le poème composé par l'académicien pour donner cours à ses sentiments intimes pour son amant :

Texte original :

臨風幾度憶王孫，清淚頻沾巾。相逢不敢訴衷情，背後暗呼名。個中事，付題吟，誰寄卿？
骨化形銷，因風萎露死甘心。(BEC, p. 77.)

Traduction littéraire :

Le vent m'a souvent rappelé les souvenirs du petit-fils du roi et les larmes ont souvent humecté ma serviette. Je n'ose pas vous dire ce que je ressens lorsque je vous rencontre, mais je murmure votre nom derrière le dos. Les choses impliquées, un poème est écrit pour les chanter, mais qui peut vous l'envoyer ? L'os se dissout et la forme s'érode, la rosée se tarit dans le vent, je mourrai de plein gré.

Traduction de Lévy :

Combien de fois n'ai-je pensé à lui, humectant de larmes pures mon surplis. N'osant déclarer mon amour face à lui, je murmure son nom au fond de la nuit. (ALE, p. 38)

Il est clair que Lévy n'a traduit que les quatre premiers vers et qu'il s'est contenté de traduire le sens en termes généraux plutôt que de donner une traduction mot à mot. Pour faire rimer les vers, il simplifie l'allusion littéraire « yi wang sun » (憶王孫), qui signifie littéralement « se souvenir du petit-fils du roi », en traduisant par « penser à lui » et change le « beihou » (背後), signifiant littéralement « derrière le dos », en « dans la nuit ». Il est également important de noter que les proverbes qu'il a supprimés, à savoir l'expression « gu hua xing xiao » (骨化形銷), « l'os se dissout et la forme s'érode », et « yin feng wei lu » (因風萎露), « la rosée se tarit dans le vent », sont en fait tirées de *La Biographie de Yingying* (Yingying zhuan 鶯鶯傳), qui est un récit à caractère érotique de Yuan Zhen (元稹, 779-831) du IX^e

siècle⁴³⁴. Il est important de signaler que Lévy devait connaître le sens de ces proverbes, puisqu'il avait traduit *La Biographie de Yingying*⁴³⁵ avant de traduire *Épingle de femme sous le bonnet viril*, de sorte que la suppression opérée dans ce texte-ci aurait été destinée à simplifier le texte. Pourtant, en même temps que les coupures, l'intertextualité est aussi oblitérée.

Il est raisonnable de supposer que les passages que nous avons analysés ci-dessus n'auraient pas été difficiles pour Lévy, qui avait réussi à traduire le fameux *Jin Ping Mei*, de sorte qu'une traduction tellement bâclée laisse soupçonner que l'éditeur a pu soumettre Lévy à un certain nombre de contraintes.

3.2.2. Réduction des notes

Contrairement à de nombreuses notes détaillées qui accompagnent le *Jin Ping Mei*, les annotations données par Lévy à ces trois recueils érotiques sont relativement minimalistes. Concernant *Tout pour l'amour* et *Amour et rancune*, il se conforme au modèle mis en place par le directeur de collection Jacques Cotin qui veut que figure en fin de chaque volume un répertoire d'une dizaine de pages environ, dans lequel les mots et les expressions qui exigent un éclaircissement font l'objet d'une courte explication, ceux-ci étant signalés — à leur première occurrence dans chacun des récits —, par un astérisque ; ainsi à la différence de la manière dont les notes sont résumées par chapitre dans *Fleur en fiole d'or*, les mots expliqués dans ces deux recueils sont simplement rangés dans ce répertoire en suivant l'ordre alphabétique de leur traduction française ; de plus, beaucoup d'entre eux ne sont pas accompagnés de leur transcription phonétique. Pour ce qui est d'*Épingle de femme sous le bonnet viril*, Lévy livre une traduction sans aucune note, montrant par là qu'il souhaitait que le texte ne soit pas alourdi par les notes fastidieuses qui risqueraient de rebuter les lecteurs impatientes. Il n'empêche que cela rend également la traduction peu fiable. Afin de réduire le nombre de notes, Lévy a principalement adopté deux approches : contourner les allusions et ajouter des explications directement dans le texte. Nous allons donner ci-dessous des exemples pour chacune de ces deux approches.

Pour les traductions des récits érotiques de ces trois recueils, Lévy contourne souvent délibérément les allusions historiques ou littéraires qui apparaissent dans le

⁴³⁴ Le poème original dans *La Biographie de Yingying* (鶯鶯傳) se lit comme suit : 《則當骨化形銷，丹誠不泯，因風委露，猶托清塵。》

⁴³⁵ Lévy, André (tr.), « Folie de jeunesse. Biographie de Yingying (Yingying zhuan de Yuan Zhen) », dans *Histoires d'amour et de mort de la Chine ancienne*, Paris, Aubier, 1992.

texte, sans mentionner le nom des personnages auxquels les allusions font références. Prenons, par exemple, un poème de la huitième histoire de *Tout pour l'amour*, qui fait la satire de l'incompétence sexuelle de Yang Gong, le mari de la dame Shui. Voici le texte original, la traduction littérale et la traduction de Lévy⁴³⁶ :

Texte original :

祇恨腰間貨不真，卻教妻妾倍生嗔。**敖曹肯借當年具**，傲煞閨中幾問君。(YPQ, p. 164-165.)

Traduction littérale :

C'est dommage que la chose sous la taille ne soit pas véritable, mais elle met en colère les épouses et les concubines. **Si Ao Cao voulait bien prêter son outil de cette année-là**, combien de femmes aurait-il dû vaincre dans le boudoir, demandez-lui.

Traduction de Lévy :

Si la chose ne vous semble véritable, Apprenez-leur à la rendre irritable. **Qui ne voudrait emprunter l'outil de l'année**, Fier d'en avoir tué combien ? Demandez-lui. (ALT, p. 169)

Comme nous pouvons le voir, la traduction de Lévy contourne l'évocation du personnage historique Ao Cao (敖曹), un des amants supposés de l'impératrice Wu Zetian (武则天, 624-705). Il est aussi à noter que le dernier mot de la phrase, dans laquelle ce personnage est mentionné, le « *ju* » (具), « l'outil », fait en fait allusion au pénis, de sorte que le sens réel du vers, « *Ao Cao ken jie dang nian ju* » (敖曹肯借當年具), est : « si Ao Cao voulait bien prêter son pénis ». Cependant, la traduction donnée ici risque de prêter à confusion pour le lecteur, car Ao Cao a proprement disparu du texte. En outre, de nombreux détails importants, tels que « sous la taille » et « les épouses et les concubines » ont été supprimés, ce qui rend sa traduction obscure et hermétique.

Examinons encore une phrase de la seizième histoire d'*Amour et Rancune*⁴³⁷ :

Texte original :

⁴³⁶ Vous trouverez ci-dessous les références complètes sur les ouvrages cités, avec les abréviations entre parenthèses :

Lévy, André (tr.), *Tout pour l'amour*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 2002. (ALT).

Anonyme, *Yipian qing* (一片情), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome XIV (拾肆册), 1995. (YPQ)

⁴³⁷ Lévy, André (tr.), *Les Miroirs du désir, Amour et Rancune*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Le pavillon des corps curieux », 1999. (ALM)

Anonyme [Xihu yuyin zhuren] (西湖漁隱主人), *Huanxi yuanjia xia* (歡喜冤家下), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome XI (拾壹册), 1995. (HXYJX)

人龍看罷道：賢妻出口，句句含藏節義，那李易安、謝道韞甘拜下風矣。(HXYJX, p. 550.)

Traduction littérale :

Renlong dit : « Chaque phrase des paroles de ma sage épouse est pleine d'intégrité et de droiture, **et même Li Yi'an et Xie Daoyun devraient s'incliner devant toi !** »

Traduction de Lévy :

« Ma sage épouse, chacun de tes vers respire noblesse et réserve ! » s'exclama Renlong. (ALM, p. 61.)

Dans le texte original, Renlong fait l'éloge du talent poétique de sa femme à travers la référence à deux poétesses chinoises célèbres, Li Yi'an (李易安), aussi connue sous le nom de Li Qingzhao (李清照, 1084-1155), poétesse de l'époque de la dynastie Song ; ainsi que Xie Daoyun (謝道韞), poétesse de l'époque de la dynastie Jin de l'Est, deux références qui ont été éliminées.

Voyons enfin deux autres exemples tirés de *l'Épingle de femme sous le bonnet viril*.

Texte original :

只怕相思瘦損潘安貌也。(BEC, p. 115.)

Traduction littérale :

Je crains que les pensées de l'amour n'aient amaigri son beau visage de **Pan An**.

Traduction de Lévy :

Je crains que la nostalgie n'ait amaigri son beau visage d'**Adonis**. (ALE, p. 82.)

Pan An (潘安) est un lettré de la dynastie des Jin de l'Ouest, célèbre pour sa belle apparence et son succès auprès de femmes. Rappelons que dans le troisième chapitre du *Jin Ping Mei*, la première des cinq conditions de la réussite d'une fornication, mentionnés par la mère Wang, est d'avoir la beauté de Pan An : Lévy a non seulement conservé la transcription phonétique du nom de Pan An dans cette traduction, mais a également rédigé une note pour le présenter⁴³⁸, ce qui montre qu'il connaît bien ce personnage. Pourtant, dans la traduction du *Bian'erchai* (弁而釵), il a choisi de traduire Pan An, une figure littéraire chinoise, par Adonis, un personnage de

⁴³⁸ Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, op. cit., tome I, p. 1076.

la mythologie grecque célèbre pour sa beauté, connu des lecteurs européens. Il est donc clair qu'en cette circonstance, André Lévy a opté pour une approche de domestication, en sacrifiant la couleur locale du texte source afin de rapprocher le texte du lecteur. La suppression des allusions historiques et littéraires cause évidemment une déperdition du foisonnement et de l'expression originale, c'est-à-dire un appauvrissement quantitatif et qualitatif, que Berman définit comme les deux tendances déformantes de la traduction⁴³⁹.

Cependant, André Lévy a parfois conservé dans sa traduction les personnages historiques mentionnés dans le texte original, mais il n'a toujours pas ajouté de notes pour expliquer les allusions impliquées, comme dans la phrase suivante, issue de *l'Épingle de femme sous le bonnet viril* :

Texte original :

遊子他鄉，退無毛薛之交，進乏金張之援。(BEC, p. 85.)

Traduction littérale :

En tant qu'un lettré errant sur une terre étrangère, quand je recule, je n'ai pas l'**amitié de Mao et de Xue**, quand j'avance, je n'ai pas l'**aide de Jin et celle de Zhang**.

Traduction de Lévy :

Errant et retiré en de lointaines contrées, je n'ai pas connu l'**amitié des ermites Mao et Xue de l'époque des Royaumes combattants**, ni, avançant dans la carrière, la **chaleur des liens noués entre les glorieux Jin et Zhang aux temps des Han**. (ALE, p. 49.)

La locution « *Mao Xue* » (毛薛) est une combinaison des noms de deux sages historiques de l'époque des Royaumes combattants, Mao Gong (毛公) et Xue Gong (薛公), qui ont persuadé le seigneur Xinling de sauver le royaume de Wei de l'attaque de l'armée du royaume Qin. Ce mot de combinaison a ensuite été utilisé pour désigner les hommes qui sont appréciés pour leur talent. La locution « *Jin Zhang* » (金張), elle, est une combinaison des noms de deux personnages haut placés aux temps des Han, *Jin Ridi* (金日磾, 134 av. J.-C.-86 av. J.-C.) et *Zhang Anshi* (张安世), qui étaient tous deux des hommes puissants sous le règne de l'Empereur Han Xuandi (汉宣帝, 91 av. J.-C.-49 av. J.-C.). Le mot composé a ensuite été utilisé pour désigner les nobles ou les personnes de haut rang. Bien qu'aucune note ne soit donnée par Lévy, on

⁴³⁹ Berman, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 58-60.

remarque qu'il présente en fait un peu ces personnages dans la traduction, en signalant les dynasties dans lesquelles ils ont vécu. Une brève explication directement dans la traduction est précisément la deuxième méthode utilisée par Lévy sur laquelle nous allons nous concentrer à présent.

Pour éviter que le lecteur ne doive à chaque fois se reporter vers la fin du livre pour trouver les notes, Lévy préfère fournir de brèves explications à propos des personnages historiques ou des noms propres qui interviennent dans les textes traduits. Voyons d'abord quelques exemples tirés de *Tout pour l'amour*, pour chacun desquels nous donnerons le texte original et la traduction de Lévy ; nous mettrons aussi en caractères gras les explications ajoutées par Lévy lui-même, qui n'existent pas dans l'original.

Texte original :

內有東西二房，西房一僧名喚六和，身體精潔，性格風騷。說科打諢，實具佛印師之口才。竊玉偷香，真有海閨黎之手段。(YPQ, p. 64.)

Traduction de Lévy :

Dans celle de l'ouest vivait un moine fort gaillard appelé Liuhe, c'est-à-dire « Six harmonies ». C'était un gai luron qui parlait avec force gestes et avait la plaisanterie facile ; bref, il avait le bagout d'un **Foyin, ce moine bouddhiste, joyeux compagnon de Su Dongpo**. Il courait les jupons avec un savoir-faire qui ne le cédait en rien au **gourou Hai, le tonsuré paillard du roman *Au bord de l'eau***. (ALT, p. 58.)

Pour le moine Foyin (佛印, 1032-1098), Lévy conserve la transcription phonétique de son nom et explique ensuite qu'il est le compagnon du poète Su Dongpo (苏东坡, 1037-1101), tandis que pour l'autre moine paillard fictif, Hai Sheli (海閨黎), il ne conserve que la transcription phonétique de son nom de famille, Hai, mais traduit son prénom « sheli », d'après le sens de ce terme, par « gourou », et explique ensuite qu'il est le personnage du roman *Au bord de l'eau*⁴⁴⁰. Examinons un autre exemple de l'ajout de l'explication du personnage dans la traduction :

Texte original :

這首詩，乃純陽祖師歎世人精髓有限，色慾無窮。(YPQ, p. 95.)

⁴⁴⁰ Ce personnage figure dans le chapitre XLV du *Shuihuzhuan* (水滸傳). Voir Dars, Jacques (dir.), *Au bord de l'eau*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, tome I, p. 1015.

Traduction de Lévy :

Dans ce poème, le **grand patriarche taoïste de Chunyang dont l'existence terrestre se termina au début du IX^e siècle, Lü Dongbin**, déplorait que l'homme soit animé d'inépuisables désirs charnels alors que sa substance vitale est limitée. (ALT, p. 93.)

Le texte original indique simplement le nom taoïste *Chunyang zushi* (純陽祖師) « le grand maître taoïste de Chunyang », alors que la traduction de Lévy révèle le vrai nom de ce maître, à savoir Lü Dongbin (呂洞賓, 796-870), ainsi que l'époque de son existence terrestre.

En plus de fournir une présentation des personnages historiques ou fictifs, André Lévy donne également quelques explications sur les noms propres dans sa traduction, comme dans les deux exemples suivants :

Texte original :

隔仰家三五家有個待詔，姓賈名空。(YPQ, p. 165.)

Traduction de Lévy :

A trois ou quatre maisons de chez les Yang, habitait un *daizhao* du nom de Jia Kong. **Qu'est-ce qu'un *daizhao* ? En fait, un terme pompeux pour désigner de simples artisans, en l'occurrence un coiffeur.** (ALT, p. 169.)

Texte original :

賈空的老婆姓楊，做人最惡賴，沾着他要去了皮，故人叫他沙吒利。(YPQ, p. 173)

Traduction de Lévy :

Née Yang, la bonne femme était une virago prête à faire la peau de qui lui marcherait sur les pieds. On la surnommait la **Shazhali, du nom de ce féroce général barbare du VIII^e siècle.** (ALT, p. 177.)

Dans chacun de ces deux exemples, Lévy donne respectivement dans la traduction une courte explication au titre du barbier, *daizhao* (待詔), terme qui est également associé à une entrée dans le répertoire final⁴⁴¹, et au général féroce de la dynastie Tang, *Shazha Li* (沙吒利), pour que le lecteur puisse comprendre le texte sans avoir besoin de consulter les notes. En plus de cela, il ajoute également des

⁴⁴¹ Voir Lévy, André (tr.), *Tout pour l'amour, op. cit.*, p. 292. « Daizhao. Littéralement, “en attente de commande de la Cour” ; le terme pompeux désignait à l'origine les artisans au service de la cour impériale. Dans le langage courant, ce n'était plus qu'un titre vide désignant en l'occurrence un artisan-coiffeur. »

explications aux œuvres littéraires mentionnées dans les récits, comme dans l'exemple suivant :

Texte original :

敲動鼓板，搬演一本拜月亭幽閨記，男盜女娼的戲文。(YPQ, p. 214.)

Traduction de Lévy :

Tambours et cuivres allaient bon train. On joua ***Le Sombre Gynécée ou le Pavillon de Prière à la Lune***, cet opéra dans le style du Sud attribué à Shi Hui qui vécut il y a plusieurs siècles, **histoire d'amour romantique aux nombreux rebondissements**. (ALT, p. 211.)

Pour la pièce du théâtre mentionnée dans le texte, *Baiyue ting yougui ji* (拜月亭幽閨記), Lévy, après avoir traduit littéralement son titre, présente brièvement dans la traduction son auteur, son thème et son style, afin de donner au lecteur une idée générale de cette œuvre.

Pour les deux autres recueils, *Amour et Rancune* et *Épingle de femme sous le bonnet viril*, Lévy adopte aussi cette approche qui consiste à expliquer directement certains mots dans la traduction afin de se dispenser de recourir à des notes. Voyons encore un passage tiré d'*Épingle de femme sous le bonnet viril* :

Texte original :

話說楊州府江都縣有一書生，姓趙名王孫，字子簡。(BEC, p. 64.)

Traduction de Lévy :

Cette chronique nous parle d'un jeune étudiant d'à peine quinze ans qui vivait à **la sous-préfecture de Jiangdu dans la préfecture de Yangzhou, là où le Grand Canal rejoint le Fleuve majestueux, le Yangzi**. Du nom de Zhao, prénommé Wangsun et répondant au sobriquet Liaojian... (ALE, p. 19.)

Il ne nous est pas difficile de voir que, Lévy a inclus dans le texte original une information géographique, à savoir « là où le Grand Canal rejoint le Fleuve majestueux, le Yangzi », pour mieux présenter Yangzhou. La méthode utilisée par André Lévy pour ajouter des explications directement dans la traduction est ce qu'Antoine Berman définit comme la « clarification⁴⁴² », qui consiste à expliciter ces termes spécifiques.

⁴⁴² Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., p. 54-55.

En résumé, on peut dire qu'en traduisant ces trois recueils érotiques, André Lévy a voulu réduire au maximum les notes afin de faciliter la lecture. Pour atteindre son objectif, il a supprimé les références qu'il jugeait sans importance, ou bien il fournit simplement de brèves explications sur certaines allusions ou noms propres dans la traduction elle-même. Ces stratégies de traduction affectent dans une certaine mesure la compréhension du texte par le lecteur, ce qui est particulièrement évident dans *Épingle de femme sous le bonnet viril*. On pourrait dire que sa traduction de cette œuvre relève pratiquement de la catégorie des adaptations. Les suppressions de l'intrigue, des dialogues, des allusions historiques et des poèmes ainsi que l'absence de notes, font de cette traduction moins un objet d'étude sinologique qu'un objet destiné à satisfaire la curiosité du lecteur d'une culture étrangère, comme le dit Michel Braudeau dans la préface :

Quand André Lévy me donna la version française de la première nouvelle, j'eus l'impression d'être, comme dans *King Kong*, à bord d'un canot qui franchit le barrage de brouillard sur la mer et découvre enfin l'île cachée. Sur cet îlot, nul grand monstre, mais tout le dépaysement qu'on peut attendre d'un roman libertin et chinois. Un charme exotique ...⁴⁴³

Certes, les lecteurs novices peuvent goûter un peu à l'exotisme de ce petit livre et alimenter leurs fantasmes érotiques.

3.2.3. Simplification de certaines scènes sexuelles

Concernant la traduction des organes sexuels, Lévy reprend essentiellement l'approche qu'il a utilisée pour traduire le *Jin Ping Mei* ; aussi ne nous étendrons-nous pas sur l'analyse. Quant aux scènes érotiques, malgré les coupures des passages descriptifs, des poèmes et des allusions, Lévy conserve la quasi-totalité des scènes de sexe des trois recueils érotiques. Cependant, il ne restitue pas chaque scène, qu'elle soit littéraire ou vulgaire, avec autant de soin que dans sa traduction du *Jin Ping Mei*. Plus précisément, il simplifie, voire adapte, certaines des descriptions sexuelles des trois recueils qui nous importent ici. Voyons d'abord une description provenant de la cinquième histoire de *Tout pour l'amour*.

Texte original :

一個雙兒飛起，一個玉莖忙舒。鶯恣蝶採，旖旎搏弄百千般。怯雨羞雲，嬌媚逞施千萬態。

⁴⁴³ Lévy, André (tr.), *Épingle de femme sous le bonnet viril*, op. cit., p. 13-14.

(YPQ, p. 120.)

Traduction littérale :

L'une, **deux canards sauvages s'envolent**, l'autre, pressé de fourrer la tige de jade. **La fauvette se défoule et le papillon butine**, ils agitent les milles délices. **Les nuages timides et la pluie couarde**, la coquetterie se montre de mille manières différentes.

Traduction de Lévy :

L'une, **jambes en l'air**, l'autre, pressé de lui fourrer la tige de jade, de mille manières se livrent à des ébats toujours plus variés où **les nuages retardent la pluie intimidée**. (ALT, p. 119.)

Tout d'abord, le terme « *shuangfu* » (雙鳧), qui signifie littéralement deux canards sauvages, en fait une métaphore désignant les petits pieds de la femme, a été vaguement traduit ici par « les jambes ». De plus, la locution, « *ying zi die cai* » (鶯恣蝶採), faisant allusion à l'acte sexuel par la métaphore de la fauvette et du papillon, a été supprimée. Il est bien clair que Lévy a considérablement simplifié cette description. la traduction ne transmet que le sens approximatif du texte et supprime certaines images érotiques.

Analysons par la suite un passage littéraire décrivant une scène de sexe, tiré de la vingt et unième histoire d'*Amour et Rancune* :

Texte original :

洞房幽，平徑絕。拂袖出門，踏破花心月。鐘鼓樓中聲未歇，歡娛佳境，直入何曾怯。擁香衾，情兩結。握雨攜雲，暗把春偷設。苦短良宵容易別，試聽紫燕深深說。漏聲沈，人影絕，素手相攜，轉過花陰月。蓮步輕移嬌又歇，怕人瞧見，欲進羞還怯。口脂香，羅帶結，誓海盟山，盡向枕邊設。可恨雞聲催曉別，臨時猶自低低說。(HXYJX, p. 723.)

Traduction littérale :

L'alcôve est sombre et le chemin habituel est interrompu. Il sortit en secouant les manches, pour piétiner le cœur de la fleur ressemblant à la lune. **Le son dans la tour du Tambour et de la Cloche ne s'arrêta pas : dans l'ambiance joyeuse, on n'a pas peur d'entrer.** Se pressant contre l'édredon parfumé, les deux furent liés par l'amour. Retenant la pluie et portant les nuages, ils mirent en scène le printemps en secret. Facile de se séparer lors d'une courte nuit, ils écoutèrent l'hirondelle violette murmurer profondément. Le son diminue et la silhouette disparaît. Les mains blanches se portant l'une sur l'autre, ils se tournèrent devant la lune à l'ombre des fleurs. Les pas de lotus se déplacèrent doucement et avec charme, mais s'arrêtèrent à nouveau. Craignant d'être vue, elle voulait entrer, timide et craintive. Le parfum du rouge à lèvres, le nœud des ceintures de soie et les serments

irrévocables aussi éternels que la mer et les montagnes sont tous posés sur l'oreiller. Déplorant le chant du coq qui annonçait la séparation à l'aube, ils chuchotèrent encore au moment de se séparer.

Traduction de Lévy :

Du secret de l'alcôve sombre à laquelle aucun chemin ne mène, d'un effleurement de la manche il sort après avoir piétiné le cœur de la fleur meurtrie. **La cloche lunaire n'en finit pas de sonner les limites du plaisir à la belle effarouchée. Elle presse l'édredon parfumé. Il retient la pluie, elle répand les nuages. Ils se désolent de la nuit trop courte, s'engagent par de solennels serments** et déplorent le chant du coq qui annonce la séparation prochaine à l'aube. Derniers murmures ... (ALM, p. 216.)

En comparant la traduction de Lévy avec l'original, nous constatons que le traducteur a réduit le texte, tronquant certains vers lyriques et une grande partie des images érotiques, regroupant, qui plus est, les phrases restantes. Néanmoins, il s'est efforcé de conserver le raffinement et le style poétique et élégant du texte original. Cela suggère que la raison pour laquelle le traducteur adopte l'approche de la suppression consiste probablement à ne pas ennuyer le lecteur avec les nombreuses métaphores et les longs passages descriptifs.

Les descriptions sexuelles ci-dessus, provenant de *Tout pour l'amour* et d'*Amour et Rancune* que nous venons d'examiner sont toutes deux écrites dans un langage littéraire et poétique et, dans l'ensemble, Lévy a considérablement simplifié le texte en détruisant la syntaxe des vers et en enlevant les métaphores érotiques. Il convient également d'indiquer que les descriptions sexuelles vulgaires n'échappent pas à la simplification. Par exemple, pour certaines scènes entre l'académicien et Zhao Wangsun, dans *Épingle de femme sous le bonnet viril*, on peut dire que le traducteur a presque fait quelques adaptations sur la base d'un résumé du texte original. Il a supprimé un grand nombre de détails sur les actions, les positions et les manières des deux hommes pendant l'acte sexuel, ainsi qu'une partie du dialogue érotique entre eux, ne gardant et ne résumant que ce qu'il considère comme important. En outre, il s'emploie à embellir le texte autant que possible pour qu'il ne soit pas obscène au point d'être désagréable, mais ses coupures privent aussi le texte de son audace et de sa crudité. Comme ces passages sont souvent très longs et détaillés, nous ne les analysons pas ici.

L'analyse ci-dessus révèle que l'attitude d'André Lévy envers la traduction de ces trois recueils érotiques est beaucoup moins sérieuse que celle adoptée envers le

Jin Ping Mei. En premier lieu, il a abrégé les récits à plusieurs égards, en supprimant particulièrement les poèmes d'ouverture, les commentaires de l'auteur et de nombreux passages descriptifs dans le texte quand ils n'avaient rien à voir avec l'intrigue principale. En deuxième lieu, il a supprimé certaines allusions historiques et certains poèmes lyriques afin de réduire le nombre de notes, ou bien il a directement expliqué dans la traduction les mots et les expressions qui appelaient une explication, afin que le lecteur puisse comprendre le texte sans avoir à recourir au répertoire situé à la fin du volume. En dernier lieu, il a simplifié ou même adapté certaines descriptions sexuelles, éliminant celles qui sont trop détaillées et obscènes et résumant les scènes érotiques avec des phrases clefs concises.

Nous pouvons constater qu'André Lévy a tenu compte des exigences de l'éditeur et des besoins du public. *Fleur en fiole d'or* étant destiné aux lecteurs avertis de la Bibliothèque de la Pléiade, il s'est efforcé de rendre le texte aussi précis et élégant que possible en termes de traduction et d'annotation. Dans le cas de *Tout pour l'amour* et d'*Amour et Rancune*, qui s'adressent à un public plus novice, intéressé simplement par la littérature érotique exotique, André Lévy s'est davantage concentré sur la présentation de l'histoire et, pour ne pas rebuter le lecteur, a supprimé un grand nombre de passages descriptifs sans rapport avec l'intrigue et réduit les notes au minimum. Concernant *Épingle de femme sous le bonnet viril*, publié au Mercure de France, cet ouvrage est à tous les égards, sa traduction érotique la moins faible. L'ouvrage est livré sans la moindre note, ni même d'illustrations ; l'histoire, elle-même, a été considérablement tronquée, réduisant un récit classique sur l'homosexualité masculine à une œuvre destinée à réjouir le lecteur par sa saveur exotique. Pourtant, il est indéniable qu'André Lévy a révélé ces œuvres aux lecteurs français et qu'il a apporté une contribution inégalée à la traduction en France des récits érotiques chinois des dynasties Ming et Qing.

Conclusion de la troisième partie

Au XVIII^e siècle, les premiers sinologues français, représentés par le père de Prémare et le père D'Entrecolles, ont déjà prêté attention aux romans vulgaires et érotiques chinois, mais ils ont été contraints par leurs convictions religieuses et leur statut de missionnaires à citer ou traduire des phrases ou des passages de ces œuvres avec discrétion, sans jamais révéler leur titre original, et à supprimer strictement les phrases indécentes ou immorales à leurs yeux. Dans la première moitié du XIX^e siècle, la sinologie française a connu une vague de traductions de « romans chinois de la belle et du lettré ». Abel-Rémusat, le père de la sinologie française moderne, et ses disciples éminents Stanislas Julien, Guillard d'Arcy et Antoine Bazin ont tous contribué à ce domaine en effectuant d'excellentes traductions. Pourtant, en raison des préjugés de l'époque contre la littérature érotique, ils ont dû supprimer les phrases évocatrices décrivant la nuit de noces, même si elles ne contenaient en fait aucun détail relatif à la sexualité. En outre, les sinologues du XIX^e siècle se sont également lancés dans l'exploration du classique érotique chinois, le *Jin Ping Mei*, mais, à l'exception de la traduction d'un passage du premier chapitre du *Jin Ping Mei* par Bazin, qui n'est en fait qu'un démarquage du roman *Au bord de l'eau*, ainsi que de la traduction française du treizième chapitre de la version mandchoue du *Jin Ping Mei*, effectuée par le sinologue allemand Georg von der Gabelentz, dans laquelle le traducteur a omis les obscénités à bon escient, nous ne trouvons, dans les travaux des autres sinologues, que quelques présentations du roman, entretenant la réputation sulfureuse de cette oeuvre. Avec l'évolution de l'époque et le mouvement de la libération sexuelle dans les années 1960, le grand public est devenu plus tolérant à l'égard des représentations sexuelles dans la littérature et les sinologues ont enfin osé révéler ce pan de la littérature chinoise. Dans les années 1980, grâce au courage de quelques éditeurs et d'une poignée de sinologues, qui n'ont pas estimé pareille tâche indigne eu égard à leurs occupations d'érudits, tels qu'André Lévy et Rainier Lanselle, un certain nombre de romans érotiques chinois des Ming et Qing ont pu voir le jour en France. Les traductions audacieuses et fidèles des descriptions sexuelles ont permis au public curieux d'avoir un aperçu du monde érotique chinois, et les notes détaillées que les traducteurs ont fournies ont donné aux lecteurs les plus avertis l'opportunité d'apprendre les expressions familières, les proverbes et les termes argotiques chinois,

ainsi que les allusions littéraires dont les Chinois d'antan se montraient si friands. En outre, certains sinologues, comme Robert Van Gulik et René Étiemble, ont approfondi l'exploration de la vie sexuelle et de l'art érotique de la Chine ancienne à travers les romans érotiques.

En résumé, l'intérêt des sinologues pour ce genre littéraire grivois ne s'est pas démenti depuis plus de trois siècles : des citations et traductions partielles « silencieuses » au XVIII^e siècle, aux explorations timides au XIX^e siècle, puis aux traductions audacieuses assorties d'études sur l'érotisme chinois au XX^e siècle, on peut dire que l'évolution de la traduction en France du roman érotique chinois reflète non seulement l'évolution des mentalités en France vis-à-vis de la sexualité représentée dans les romans, mais également le changement d'attitude des sinologues français vis-à-vis de la littérature érotique et les progrès qu'il ont réalisés dans la traduction du roman vulgaire chinois. Des citations du père de Prémare du *Jin Ping Mei* dans sa grammaire, aux traductions d'André Lévy, dont celle du *Jin Ping Mei* utilisée comme ressource pédagogique dans le cadre de son enseignement universitaire, prolongées par celles de ses « disciples », comme que Rainier Lanselle et Pierre Kaser, les nouveaux piliers de la sinologie française, nous pouvons constater que les romans érotiques chinois ont eu une influence remarquable sur le développement de la sinologie. Par ailleurs, notre analyse sur les traductions érotiques réalisées par André Lévy manifeste que, dans cette nouvelle ère, les éditeurs jouent un rôle important dans la réception en France du roman érotique chinois : c'est à présent cet aspect qui va nous occuper.

Partie IV.

Les entreprises éditoriales (à partir des années 1960) : Pauvert et Picquier

À partir des années 1960, la préférence des éditeurs pour les thèmes érotiques contribue largement aux traductions du roman érotique chinois en France. A cet égard, Jean-Jacques Pauvert et Philippe Picquier jouent le rôle de « têtes de pont » pour promouvoir l'ouverture au marché français du roman érotique chinois. En pionnier, le premier ose publier la première traduction complète du classique érotique chinois *La Chair comme tapis de prière* (*Rouputuan* 肉蒲團), dans un environnement éditorial encore conservateur, surtout à une époque où les œuvres érotiques risquaient d'être interdites, tandis que le second rassemble un groupe de traducteurs compétents, dans l'édition française libérée de la censure des années 1980, pour déchiffrer de nombreux romans érotiques chinois. Grâce à leur contribution remarquable, le roman érotique chinois connaît une période florissante en France, à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle. Nous nous proposons d'analyser les traductions publiées par chacun de ces deux éditeurs, ainsi que l'impact que la stratégie des éditeurs a pu avoir sur les traductions.

Chapitre 1. Les éditions Pauvert et la traduction du *Rouputuan*

Dans la première moitié du XX^e siècle, l'exploration française de la littérature érotique chinoise avait déjà fait une percée. Comme nous l'avons décrit dans les deux chapitres précédents. D'une part, la tendance exotique a contribué à la floraison d'adaptations de romans érotiques chinois, telles que celles de Soulié de Morant et de Lucie Paul-Margueritte, qui trahissent l'œuvre originale et sont empreintes de l'exotisme que les adaptateurs ont tenu à mettre en valeur. D'autre part, certaines versions françaises du roman érotique chinois étaient également accomplies à partir des traductions allemandes que Franz Kuhn avait réalisées, comme celle du *Jin Ping Mei* et du *Gelian huaying* (隔帘花影), effectuées par le traducteur suisse Jean-Pierre Porret et publiées respectivement en 1949 par l'éditeur Guy le Prat sous le titre de *Kin p'ing mei ou la Merveilleuse histoire de Hsi Men avec ses six femmes* et en 1962 par Calmann-Lévy sous le titre de *Femmes derrière un voile*. Avec pour but de satisfaire les habitudes de lecture et la curiosité des lecteurs européens, le traducteur allemand a notamment insisté avec complaisance sur les scènes érotiques ; il a de plus procédé à d'assez nombreuses coupures, « portant principalement sur des répétitions, ainsi que sur la relation d'événements entièrement étrangers au fil du récit principal⁴⁴⁴ », faisant perdre aux œuvres leur valeur littéraire et les réduisant à des livres indécents. À cet égard, Philippe Postel estime que « ces traductions présentent les mêmes travers que celles de Soulié, à ceci près que l'érotisme y est plus explicite⁴⁴⁵ ». On pourrait dire que ces traductions au carré sont encore essentiellement le fruit du courant exotique, sacrifiant la fidélité et l'authenticité pour flatter le lecteur. D'autre part, dans le contexte du développement systématique de la sinologie française au XX^e siècle, un certain nombre de sinologues représentés par René Étiemble, Jacques Dars, André Lévy et Rainier Lanselle, se sont intéressés aux contes vulgaires ou aux romans érotiques chinois, mais les traductions sérieuses qui ont résulté de cet intérêt n'ont réellement vu le jour qu'à partir des années quatre-vingt. Si les explorateurs audacieux de ce genre littéraire ne manquaient pas en France avant que les études sinologiques rigoureuses ne portent leurs fruits, il y avait très peu de traducteurs compétents, capables de donner aux lecteurs français un véritable aperçu de la

⁴⁴⁴ Voir Porret, Jean-Pierre, *Kin p'ing mei ou la Merveilleuse histoire de Hsi Men avec ses six femmes*, Paris, G. Le Prat, 1949, p. 6.

⁴⁴⁵ Postel, Philippe, « Les traductions des romans de mœurs chinois classiques en français », *op. cit.* Consulté le 13 novembre 2021.

littérature érotique chinoise. Étiemble a résumé ainsi les raisons expliquant ce « marasme » des traductions érotiques à cette époque :

Le nombre infime de ceux qui, sachant bien le chinois, peuvent restituer en beau français la langue savoureuse, idiomatique, familière, des romanciers de la Chine (et surtout ne demandez point à la République des crédits ou des locaux pour en former : on vous proposera, en échange, six chaires d'histoire de n'importe quoi. La traduction, à quoi ça sert, hein ? est-ce que c'est scientifique, ça ? est-ce que c'est la recherche ?). D'autre part, lorsqu'un roman compte deux mille pages environ, le prix de revient d'une traduction sérieuse, si vous la commandez à des sinologues compétents (il en faut toujours deux, un Chinois et un français, sachant également bien les deux langues), vous ruinera sans phrase l'éditeur philanthrope, ou lui imposera un prix de vente à ruiner l'acheteur⁴⁴⁶.

Une autre raison non négligeable qui a pu dissuader les éditeurs et les traducteurs est le fait que les romans érotiques risquaient de subir la censure en France dans les années 1950-1960, époque à laquelle le monde du livre était encore très conservateur. Ainsi, si les traducteurs et les éditeurs ne prenaient pas garde, tous leurs efforts pouvaient être brisés contre les obstacles de l'examen des autorités et, pire encore, ils pouvaient avoir des ennuis avec la justice. La publication en France d'un roman érotique chinois demandait sans aucun doute de l'audace, car la moindre imprudence pouvait être l'objet d'abominables tracasseries. Jean-Jacques Pauvert est bien placé pour le savoir. La magnifique publication qu'il a réalisée des œuvres du Marquis de Sade a apporté la célébrité au jeune éditeur de l'époque, mais elle l'a également impliqué dans un procès scandaleux qui a duré près d'une dizaine d'années. Pourtant, au lieu de faire marche arrière, ce rebelle a poursuivi sa route, devenant un pionnier de la lutte contre la censure et de la défense de la littérature érotique.

En tant que l'un des premiers éditeurs à déchirer le voile de la pudeur, il tenait également à introduire en France des classiques érotiques étrangers, et c'est sous son impulsion que la première traduction française du *Rouputuan*, fruit de la collaboration entre le traducteur Pierre Klossowski et le sinologue Jacques Pimpaneau, a vu le jour en 1962, sous le titre de *La Chair comme tapis de prière*. Il s'agit probablement de la première traduction fiable d'un roman érotique chinois paru en France, au vrai sens du terme. Bien que Pierre Klossowski ait certainement pu se référer à la version de Franz Kuhn, grâce à la révision de Jacques Pimpaneau, basée sur la comparaison avec le

⁴⁴⁶ Klossowski, Pierre (tr.), *Jeou-P'ou-T'ouan, ou la Chair comme tapis de prière*, Paris, Éditions Pauvert, 1962, p. II.

texte original chinois, la version française est bien proche de l'original, n'exagère ni n'évite les descriptions érotiques délicates, présentant les jeux des nuages et de la pluie au lecteur français le plus fidèlement possible. Comparée à la retraduction du *Rouputuan* parue presque 30 ans plus tard, réalisée par la traductrice Christine Corniot et publiée par les éditions Picquier sous le titre de *De la chair à l'extase*, la première traduction française n'est pas moins impressionnante et même meilleure dans sa reproduction des scènes sexuelles, comme nous tenterons de le montrer. Il s'agit clairement d'un exploit éditorial à l'époque, en grande partie grâce à l'esprit de révolte des éditions Pauvert. Avant d'analyser de façon approfondie les traductions du *Rouputuan*, il est nécessaire de retracer le parcours de cet éditeur provocant afin de préciser sa contribution remarquable à la publication d'ouvrages considérés comme sulfureux.

1.1. Les aventures éditoriales de Jean-Jacques Pauvert

Né à Paris le 8 avril 1926 et décédé le 27 septembre 2014 à Toulon, Jean-Jacques Pauvert, éditeur légendaire et hors norme, défenseur des libertés contre toute forme de censure, restera dans l'histoire pour avoir osé briser le tabou du XX^e siècle, en publiant intégralement le marquis de Sade et en permettant à l'œuvre de Georges Bataille et au roman signé par Pauline Réage, *Histoire d'O*, d'avoir pu voir le jour en France. En faisant libérer les œuvres, qui soulèvent un scandale considérable, de la censure à laquelle elles étaient condamnées, Jean-Jacques Pauvert est sorti des sentiers battus en bouleversant le monde de l'édition française. Nous passons ici brièvement en revue les aventures éditoriales qu'il a vécues.

Né et élevé dans une famille bourgeoise, ayant hérité de l'amour et du goût des lettres de son père, Pauvert a développé très tôt un rapport passionnel avec les livres. Mais sa forte personnalité, non conventionnelle, le rendait très réfractaire à l'institution et à l'éducation scolaire. A l'âge de 15 ans, l'élève rebelle, qui n'allait pas souvent en cours, avait des notes désastreuses. Le « cancre incurable⁴⁴⁷ » qu'il était, de son propre aveu, a été renvoyé de l'établissement où il était inscrit. Ses parents désespérés ont dû lui trouver un poste d'apprenti à la librairie Gallimard du boulevard Raspail en 1942 et, depuis lors, le jeune Pauvert a fait son entrée fatidique dans le monde de l'édition. C'est durant cette période, en tant que vendeur, que Pauvert a

⁴⁴⁷ Aubry, Chantal, *Pauvert l'irréductible : une contre-histoire de l'édition*, Paris, l'Échappée, 2018, p. 23.

démontré son goût unique dans le choix des livres et le sens des affaires, comme Chantal Aubry le précise : « Il a ses terrains de chasse, les stands de brocanteurs, les boîtes des bouquinistes, il sait où dénicher les éditions précieuses, il trouve vite les clients à qui les proposer⁴⁴⁸ ». Après avoir acquis une certaine expérience, ce jeune ambitieux ne pouvait plus se contenter de vendre des livres : il aspirait à les publier. Le 3 février 1946, il obtient l'autorisation de faire commerce et, un mois plus tard, il est devenu éditeur à l'enseigne du Palimugre, achevant ainsi la magnifique transformation de vendeur à éditeur. En 1947, Pauvert a officiellement créé une maison d'édition portant son propre nom et, à partir de ce moment-là, cet anticonformiste a eu la liberté et le pouvoir de choisir des livres à imprimer. C'est ainsi que sa maison d'édition s'est progressivement forgé son propre style.

Quand on parle de Pauvert, on le considère d'emblée comme un éditeur de l'érotisme, bien qu'il ne s'y soit pas limité. Pourtant, il est indéniable qu'il a bel et bien consacré beaucoup d'énergie dans ce domaine et s'est fait connaître en publiant certains livres interdits. Sa prédilection pour les thèmes érotiques est indissociable de ses intérêts personnels. Comme Pauvert le confirme lui-même, « c'est 100% d'acquis et 100% d'inné⁴⁴⁹ ». En effet, dans la bibliothèque de ses parents, il avait lu beaucoup de livres érotiques dans sa jeunesse :

Ma première émotion, dans la bibliothèque de mes parents, vient de la comtesse de Ségur, dans les années 30. Puis ç'a été lié à la poésie. On lit des choses et on a une réaction. On se met à sa recherche. J'ai trouvé comme ça *Aphrodite*, de Pierre Louÿs⁴⁵⁰.

De plus, très jeune, il a accumulé des notes sur ce sujet sans envisager nettement ce qu'il en ferait, mais ses activités professionnelles ultérieures d'éditeur l'ont ensuite projeté « dans une curieuse matérialisation, pour ainsi dire, de cette rêverie⁴⁵¹ ». Son passage à la librairie de Gallimard lui donne le privilège de rencontrer de nombreuses personnalités littéraires et lui donne accès à des livres rares ou même interdits, comme l'œuvre de Sade. Il a été surpris de constater que les lettrés ne cessaient de parler de Sade dans les réunions, alors que ses œuvres étaient introuvables à l'époque, plus précisément, elles étaient enfermées dans l'« Enfer » des bibliothèques. Face à ce

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁴⁹ L'interview avec Pauvert par Mathieu Lindon, publié le 24 avril 1997 à 0h27 sur le site de Libération : https://www.liberation.fr/livres/1997/04/24/pauvert-en-francais-dans-le-sexe-il-a-publie-entre-autres-sade-bataille-et-histoire-d-o-et-hante-les_201858/, consulté le 13/11/2021.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ Pauvert, Jean-Jacques, *Métamorphose du sentiment érotique*, Paris, J.-C. Lattès, 2011, p. 12.

paradoxe, le jeune éditeur ambitieux s'est décidé à publier Sade intégralement :

Paulhan, Bataille, Queneau, Camus en parlaient. « C'est notre plus grand moraliste », disait Camus avec un peu de snobisme, à mon avis. Ils en parlaient tous sans rien faire, ce qui m'agaçait. Comme tout le monde disait que c'était un romancier immense, le plus grand philosophe du XVIII^e, je me suis dit, à 19 ans : « On va l'éditer⁴⁵² ».

Cette décision a été mise en pratique en 1947, alors que Pauvert avait 21 ans. L'éditeur lui-même a évoqué cette publication en ces termes :

En 1947, un jeune éditeur se livre à une provocation inouïe. Il inaugure la publication des œuvres complètes de Sade, dans un format et à un prix de librairie courant, par la mise en vente de *l'Hisoire de Juliette*. Pour la première fois au monde, un nom d'éditeur et une adresse figurent sur cette œuvre infernale⁴⁵³.

Concernant la folle édition de Pauvert, François Dosse estime qu'il a peut-être vu une valeur commerciale potentielle dans ces œuvres : « En ces temps de guerre, l'intérêt pour les livres rares peut devenir fructueux. Pauvert s'investit dans ce secteur profitable, découvrant les livres érotiques, objets d'une convoitise d'autant plus âpre qu'ils sont en nombre limité⁴⁵⁴ ». Pourtant, la décision était de toute façon trop risquée. Les libraires se montraient frileux en face de ces livres, ayant peur d'être poursuivis pour avoir vendu quelques volumes, et Pauvert lui-même subissait d'interminables perquisitions avant de connaître un procès historique qui a duré une dizaine d'années. D'abord condamné à des amendes terrifiantes en 1957, il a été défendu par le célèbre avocat Maurice Garçon, qui était le seul avocat siégeant à l'Académie française à l'époque, et a été pratiquement acquitté en 1958 par la Cour d'appel qui « réduit à peu près à néant les attendus « moraux » de la première instance, et laisse la porte ouverte à de nouvelles rééditions de Sade ». Toutes les œuvres de Sade pouvaient ainsi être vendues librement en France. Nous pouvons dire que Pauvert a été le plus remarquable combattant de la libération de Sade.

Il convient de mentionner ici la loi de 1949 relative à la protection de la jeunesse, à cause de laquelle Pauvert s'est retrouvé exposé à des poursuites judiciaires. D'après l'article 2 de la loi du 16 juillet 1949, les publications destinées aux enfants et aux

⁴⁵² Voir L'interview avec Pauvert par Mathieu Lindon, *op. cit.*

⁴⁵³ Pauvert, Jean-Jacques, *La Littérature érotique*, *op. cit.*, p. 109-110.

⁴⁵⁴ Dosse, François, « 12. Jean-Jacques Pauvert. Arsène Lupin dans l'édition. 1926 », dans Dosse, François (dir.) *Les hommes de l'ombre. Portraits d'éditeurs*, Paris, Perrin, 2014, p. 325-354.

adolescents ne doivent comporter « aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse⁴⁵⁵ ». En outre, l'article 14 de cette loi précise qu'il est interdit de « proposer, de donner ou de vendre à des mineurs âgés de moins dix-huit ans, les publications de toute nature présentant un danger pour la jeunesse, en raison de leur caractère licencieux ou pornographique, de la place faite au crime ». Au fur et à mesure que cette loi était appliquée, les publications françaises ont été soumises, après leur parution, à la censure d'une Commission de surveillance et de contrôle, et certains livres ont été interdits et menacés de poursuites. Durant cette période difficile, certains éditeurs, tels que le Cercle du livre précieux de Claude Tchou, qui n'avaient pas pu supporter la censure sévère et le harcèlement pénal, ont fini par s'évanouir⁴⁵⁶. Cependant, la rigueur de cette loi ne pouvait avoir raison de Pauvert qui ne voulait publier que ce que « les autres ne pouvaient ou n'osaient publier⁴⁵⁷ ». Il a continué à publier des livres « contraires aux bonnes mœurs », malgré les contraintes et les procès qui l'importunaient. En 1954, il a officiellement publié le roman de Pauline Réage, *Histoire d'O* ; de plus, il a ouvertement publié plusieurs œuvres scandaleuses de Georges Bataille, dont *Madame Edwarda* en 1956, *Le Bleu du ciel* en 1957, *Les Larmes d'Eros* en 1961, *Le Petit* en 1963, *Ma Mère* en 1966, *Histoire de l'oeil* et *Le Mort* en 1967.

Avec la vague de libération sexuelle, la censure s'est petit à petit assouplie, mais il faudra attendre le milieu des années 1970 pour que les tracasseries du contrôle disparaissent en grande partie, comme le raconte Jean-Jacques Pauvert : « Vers 1974 ce sera la fin des interdictions de livres en France pour raisons morales, puisqu'à peine prononcées elles seront presque automatiquement levées. Après 1974, nous ne les mentionnerons donc plus qu'incidemment⁴⁵⁸ ». Certains livres qui n'ont pu que circuler sous le manteau se trouvent réintégrés dans la librairie courante. Pourtant, il faut souligner que toutes les œuvres victimes d'arrêtés d'interdiction ne sont pas complètement libérées dès les années 1970, : *Éden, Éden, Éden* de Pierre Guyotat n'a

⁴⁵⁵ Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. En ligne : https://www.legifrance.gouv.fr/loda/article_lc/LEGIARTI000006421424/2010-07-10, consulté le 5 mars 2023.

⁴⁵⁶ Pauvert, Jean-Jacques, *Métamorphose du sentiment érotique*, op. cit., p. 231.

⁴⁵⁷ Voir Bourjac, Anne, « Entretien avec Jean-Jacques Pauvert », dans Bessard-Banquy, Olivier (dir.), *L'Édition littéraire aujourd'hui*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Les cahiers du livre », 2006, p. 49-64.

⁴⁵⁸ Pauvert, Jean-Jacques, *Métamorphose du sentiment érotique*, op. cit., p. 262.

pu être publié légalement qu' en 1982 par exemple⁴⁵⁹. Nous pouvons voir que, malgré le relâchement de la censure, l'érotisme reste toujours un sujet risqué.

Ayant une passion inextinguible et une solide connaissance littéraire, Pauvert ne s'est pas contenté d'être un éditeur, il a commencé à enrichir le domaine érotique de sa propre plume. Invité par l'éditeur Jean-Claude Simoën, il s'est lancé dans un gigantesque travail de mise en perspective d'une *Anthologie historique des lectures érotiques*, qui a été publié, de 1979 à 2001, en cinq volumes, couvrant cinq mille ans de textes assez représentatifs, constituant un monument incontournable dans ce domaine. Tout en publiant cette anthologie, il a consacré au Marquis de Sade une biographie en trois volumes, intitulée *Sade vivant*, publiée aux éditions Robert Laffont de 1986 à 1990, pour laquelle Pauvert a reçu le prix des Deux Magots en 1991. En outre, il a rédigé quelques livres consacrés au sujet érotique, tels que *La Littérature érotique*, paru chez Flammarion en 2000, et *Métamorphose du sentiment érotique*, publié aux éditions Jean-Claude Lattès en 2011. Il est juste de dire que Pauvert a également connu un succès remarquable en tant qu'écrivain, non seulement en remportant le grand prix littéraire mais aussi en envoûtant de nombreux lecteurs. Selon ses propres mots : « Le succès chaque fois fut immédiat : presse considérable, télévisions et radios diverses, tirages élevés, signatures en quantité ...⁴⁶⁰ ».

Amoureux de la littérature érotique, éditeur et écrivain bousculant tous les codes, Pauvert est une figure légendaire. Comme Aubry Chantal l'affirme, « le destin de Jean-Jacques le fut aussi au regard de l'histoire de l'édition⁴⁶¹ ». En tant que combattant luttant contre la censure, il a considérablement contribué à faire évoluer le paysage littéraire et éditorial en France, en réussissant à repousser les frontières du licite et de l'illicite. Un aperçu de sa carrière professionnelle montre qu'il était inextricablement lié à l'érotisme. On peut dire qu'il a rendu la littérature érotique libre et que la littérature érotique l'a rendu célèbre. C'est précisément sa passion inébranlable pour ce domaine littéraire qui l'a conduit à jeter son dévolu sur le classique érotique chinois *Rouputuan* dans les années 1960.

⁴⁵⁹ Voir Bessard-Banquy, Olivier (dir.), *Le Livre érotique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Les cahiers du livre », 2010, p. 13.

⁴⁶⁰ Pauvert, Jean-Jacques, *Métamorphose du sentiment érotique*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶¹ Aubry, Chantal, Pauvert l'irréductible : une contre-histoire de l'édition, *op. cit.*, p. 432.

1.2. Les deux traductions françaises du *Rouputuan*

Rouputuan (肉蒲團), qui signifie littéralement en français le « coussin de prière en chair », est un des plus grands classiques érotiques de tous les temps. Écrit au XVII^e siècle par un conteur de génie, Li Yu, ce roman montre les conquêtes amoureuses et les folles aventures érotiques d'un lettré libertin qui a volontairement subi une opération chirurgicale afin d'accomplir les prouesses dont il rêve. L'auteur donne à cette œuvre une âme unique en combinant un attachement à la liberté et une promotion des valeurs bouddhiques, le tout dans un ton humoristique et sarcastique, enveloppant l'obscénité du contenu dans une rhétorique visant prétendument l'édification du lecteur. Ce roman a pendant longtemps été banni et censuré en raison des nombreuses scènes sexuelles qu'il comporte, mais cela ne l'a pas empêché de faire l'objet de nombreuses traductions et de devenir, au fil des ans, « le roman érotique chinois le plus lu de par le monde⁴⁶² ». Le lecteur français a accès à ce classique grâce à deux traductions, dont la première, réalisée par Pierre Klossowski et Jacques Pimpaneau, a été publiée par Pauvert en 1962 sous le titre de *Jeou-P'ou-T'ouan, ou La Chair comme tapis de prière* ; la deuxième, effectuée par Christine Corniot⁴⁶³, a été publiée par Philippe Picquier en 1991 sous le titre de *De la chair à l'extase*. Il nous semble nécessaire de dévoiler un peu les coulisses de ces publications, avant d'analyser de près les deux traductions.

Dans la préface à la première traduction, Étiemble détaille comment ce travail a vu le jour :

Je me suis donc réjoui d'apprendre que J.-J. Pauvert prenait le risque de nous préparer une version du *Jeou p'ou-t'ouan*. Kuhn, toujours lui, avait traduit en allemand ce récit ; un jeune sinologue français, à qui Pierre Klossowski—chargé d'abord d'en produire la version française—avait demandé conseil, possédait par chance l'originale du *Jeou P'ou-t'ouan*. Il put ainsi constater que Franz Kuhn avait rendu mieux que passablement le sens du texte chinois, mais en avait fleuri et donc faussé le ton. Pauvert décida de commander à notre sinologue un nouveau mot à mot, sur lequel Klossowski pourrait exercer son talent. Ainsi naguère avait procédé André Gide, associé à Jacques Schiffrin, pour nous restituer du Pouchkine⁴⁶⁴.

Le sinologue mentionné par Étiemble serait Jacques Pimpaneau. Alors qu'il était

⁴⁶² Kaser, Pierre, « Les métamorphoses du sexe dans les contes et les nouvelles de Li Yu », *op. cit.*

⁴⁶³ D'après la biographie de Christine Corniot dans son article (Corniot, Christine, « La guerre des Boxeurs d'après la presse française », *Études chinoises*, n° 2, 1987, p. 73-99), on apprend qu'elle est diplômée en histoire et en chinois, et elle a préparé une thèse consacrée au *Shijing*. Il n'y a pas d'autre moyen d'en savoir plus sur la traductrice que celui-ci.

⁴⁶⁴ Klossowski, Pierre (tr.), *Jeou-P'ou-T'ouan, ou la Chair comme tapis de prière*, *op. cit.*, p. II.

le secrétaire de Jean Dubuffet (1901-1985), artiste et collectionneur d'art brut, Pimpaneau a trouvé, parmi les précieux produits de contrebande de sa collection, l'édition originale de ce chef-d'œuvre érotique, qu'il a ensuite déchiffrée avec son ami Klossowski⁴⁶⁵. Il s'agit de la première traduction qu'il ait effectuée. Dans ces années 1960, marquées par le conservatisme, il a refusé de la cosigner de peur que ce roman érotique compromette sa candidature à la chaire de langue et littérature chinoises à l'INALCO, qu'il obtiendra en 1963. Pourtant, d'après le témoignage de Pierre-Antoine Donnet, « ses élèves ne sont pas dupes et font circuler activement sa traduction parue chez Pauvert. C'est ainsi que la littérature érotique chinoise fera davantage pour inciter les jeunes Français à apprendre le mandarin que la reconnaissance du régime maoïste par le Général de Gaulle en 1964⁴⁶⁶ ». Là encore, le rôle du roman érotique pour favoriser l'enseignement du chinois, que nous avons analysé dans la partie précédente, se confirme.

En ce qui concerne la façon dont la traduction s'est élaborée, la biographie de Pierre Klossowski sur le site des éditions de Minuit donne une précision : « traduction à partir du texte allemand de Franz Kuhn, revu sur le texte chinois par Jacques Pimpaneau⁴⁶⁷ ». Toutefois, dans l'avertissement, les traducteurs précisent ceci :

La traduction de ce roman a été établie sur l'édition originale chinoise signalée au Catalogue des romans populaires chinois de Souen K'ai-ti ; chaque page a dix lignes de vingt-cinq caractères chacune. Cette traduction est complète ; on a seulement omis les vers qui ouvrent chacun des chapitres. Des poèmes en début de chapitre sont le cas dans tous les romans chinois, l'origine remonte aux conteurs d'histoires qui usaient de ce moyen pour rassembler et attirer leurs auditeurs. Ils n'ont aucune valeur poétique et font simplement partie des clichés du genre romanesque⁴⁶⁸.

En plus de ces poèmes d'ouverture qu'il juge inutiles, le traducteur a inexplicablement supprimé le titre du premier chapitre. D'après Pierre Kaser, l'édition

⁴⁶⁵ Donnet, Pierre-Antoine, « Hommage à Jacques Pimpaneau, éminent sinologue, mort à 87 ans », publié le 05 novembre 2021 sur le site : <https://asialyst.com/fr/2021/11/05/hommage-jacques-pimpaneau-eminent-sinologue-mort-87-ans/>, Consulté le 09/06/2022.

⁴⁶⁶ Donnet, Pierre-Antoine, « Jacques Pimpaneau, grand spécialiste de la civilisation chinoise, est mort », publié le 12 novembre 2021 sur *Le Monde* en ligne : https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2021/11/12/jacques-pimpaneau-grand-specialiste-de-la-civilisation-chinoise-est-mort_6101846_3382.html. Consulté le 09/06/2022.

⁴⁶⁷ Voir la biographie de Pierre Klossowski sur le site des Éditions de Minuit : http://www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-Pierre_Klossowski-1426-1-1-0-1.html.

⁴⁶⁸ Klossowski, Pierre (tr.), *Jeou-P'ou-T'ouan, ou la Chair comme tapis de prière*, op. cit., l'Avertissement.

en possession de Jacques Pimpaneau était issue de l'édition *Zuiyue xuan* 醉月軒⁴⁶⁹ ; il s'agirait de la version la plus proche de la version originale.

Estimant peut-être que ce classique érotique méritait une retraduction dans une nouvelle ère sans les entraves de la censure, la maison d'édition Philippe Picquier a commandé une nouvelle traduction à Christine Corniot, et l'a ensuite publiée en 1991. Bien que Pierre Kaser estime que la traductrice ne semble pas avoir senti toutes les finesses et l'irrésistible humour du texte original⁴⁷⁰, cela n'a pas entamé son succès commercial, à tel point que Picquier l'a rééditée en 1994 et 1996. La traductrice présente dans l'avertissement l'édition sur laquelle est basée sa traduction :

La version française que nous donnons ci-après est une version intégrale, établie sur la base des deux textes qu'il nous a été matériellement possible de consulter : celui conservé à la Bibliothèque nationale au Département des manuscrits orientaux sous la cote JA2762 et celui conservé à la Bibliothèque de l'Institut national des langues orientales sous la cote CHI8304, ces deux textes étant conformes entre eux⁴⁷¹.

Les deux éditions mentionnées par la traductrice sont basées sur l'édition japonaise du *Rouputuan*, établie par Chûsuiro Shujin (儔翠樓主人), publiée par Seishinkaku (青心閣) en 1705⁴⁷², qui est la plus ancienne traduction connue de l'œuvre de Li Yu à avoir été publiée au Japon. Cette version japonaise est divisée en quatre volumes, portant chacun le nom d'une saison, comportant chacun cinq chapitres. Il convient de noter qu'elle est elle-même une version abrégée de l'édition issue de *Zuiyue xuan* (醉月軒), qui non seulement supprime le poème d'ouverture de chaque chapitre (à l'exception des chapitres I, VI, XI et XVI, dans lesquels les poèmes d'introduction sont conservés dans l'édition japonaise), mais aussi enlève ou réécrit certaines phrases de l'œuvre originale, trop nombreuses pour être énumérées ici. Corniot a suivi la structure et le contenu de cette édition, divisant également sa traduction en quatre parties : printemps, été, automne et hiver, et traduisant les poèmes d'ouverture conservés dans l'édition japonaise.

Il est bien clair que les deux traductions françaises sont basées sur des versions

⁴⁶⁹ Voir Kaser, Pierre, « Jeu-P'ou-T'ouan ou la Chair comme tapis de prière », dans « Roman chinois ancien et traduction » (HDR), *op. cit.*

⁴⁷⁰ Voir Kaser, Pierre, « Enfer chinois (07) », dans son *Carnet de recherche* publié le 30/07/2014 sur le site : <https://kaser.hypotheses.org/478>. Consulté le 2 février 2021.

⁴⁷¹ Corniot, Christine, *De la chair à l'extase*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 1994, p. 24.

⁴⁷² Voir Kaser, Pierre, « Roman chinois ancien et traduction » (HDR), *op. cit.*, p. 104.

différentes⁴⁷³. Pourtant, ce qui est identique, c'est que dans les deux versions, il y a un commentaire général laissé par l'auteur Li Yu à la fin de chaque chapitre⁴⁷⁴. En comparant les traductions avec les versions sur lesquelles elles sont basées, nous constatons que Klossowski a supprimé tous ces commentaires, alors que Corniot n'a conservé que les commentaires des dixième et onzième chapitres. Quant au contenu du texte, aucun des deux traducteurs n'a effectué de coupes significatives et a conservé toutes les scènes de sexe. Concentrons-nous à présent sur trois aspects, afin d'analyser de près les deux traductions.

1.2.1. Allusions historiques ou littéraires

Aucune des deux traductions françaises du *Rouputuan* ne contient de nombreuses notes, la traduction de Klossowski comportant seulement 25 notes en fin de volume et celle de Corniot un total de 48 notes placées en bas de page. Les notes des deux traductions se concentrent toutes sur les explications à propos des dynasties, des termes géographiques, des personnages historiques et des œuvres littéraires, tandis que les notes de Corniot contiennent également des descriptions des coutumes sociales chinoises, des références intertextuelles et quelques commentaires de la traductrice elle-même.

Nous énumérons ci-dessous tous les personnages historiques et littéraires pour lesquels ils ont fourni une explication, avec les noms qu'ils ont traduits entre parenthèses ; ceux qu'ils ont tous deux expliqués en note sont en gras.

Dans la traduction de Klossowski:

Cang Jie 仓颉 (transcrit ainsi dans la traduction : Tch'eng-kie), **Chang E 嫦娥 (Tch'ang-ngö)**, Chen Ping 陈平 (Tch'en P'ing), Li Bai 李白 (Li Pai), Guan Yin 观音 (Kouan-yin), **Hongfu 红拂 (Hong-fou)**, **Pan An 潘安 (P'an Ngan)**, **Song Yu 宋玉 (Song Yu)**, Sui Yangdi 隋炀帝 (l'empereur Yang-ti), Tang Xuanzong 唐玄宗 (Hiuan-tsong), Tang Minghuang 唐明皇 (l'empereur Ming-hoang), **Yang Yuhuan 杨玉环 (Concubine Yang)**, **Zhuo Wenjun 卓文君 (Tcheou Wen-kiun)**, **Zhao Feiyan 赵飞燕 (Fei-yen)**

⁴⁷³ Pour l'édition de *Zuiyue xuan* sur laquelle se base la traduction de Klossowski, nous consultons la version incluse dans la collection *Siwuxie huibao*, tandis que pour l'édition japonaise sur laquelle se base la traduction de Corniot, nous recourons à la version incluse sur Wikisource.

⁴⁷⁴ Il existe également quelques différences entre les deux versions concernant le commentaire général à la fin de chaque chapitre : dans la version japonaise, il n'y a pas de commentaire général à la fin des chapitres 1, 5 et 9 par rapport à la version de *Zuiyue xuan* ; concernant les chapitres 2, 4, 8, 14 et 16, les commentaires généraux dans la version japonaise ont été raccourcis. Concernant la pratique du commentaire du roman chinois classique, voir Postel, Philippe, « Comment lire un roman de la première modernité en Chine et en Europe », dans Postel, Philippe, Détrie, Muriel (dir.), *La Chine dans les études comparatistes : nouvelles approches et repositionnements*, Paris, SFLGC, 2020.

Dans la traduction de Corniot :

Bao Shu 鲍叔 (Bao Shu), **Chang E 嫦娥 (Chang'E)**, **Hongfu 红拂 (Hongfu)**, Mengzi 孟子 (Mengzi ou Mencius), **Pan An 潘安 (Pan An)**, Qiu Ran 虬髯 (Qiu Ran), **Song Yu 宋玉 (Song Yu)**, Wei Jie 卫介 (Wei Jie), Xi Shi 西施 (Xi-shi), **Yang Yuhuan 杨玉环 (Yang Yuhuan)**, **Zhao Feiyan 赵飞燕 (Fei-yan)**, **Zhuo Wenjun 卓文君 (Zhuo Wenjun)**, Zhu Maichen 朱买臣 (Zhu Maichen)

On peut faire valoir que les personnages que les deux traducteurs ont expliqués sont essentiellement les figures les plus connues de l'histoire et de la littérature chinoise, certains étant en particulier célèbres pour leurs aventures amoureuses. D'après les notes fournies par le traducteur, nous pouvons constater que les notes de Klossowski sur les personnages historiques sont souvent très brèves, voire imprécises. Par exemple, le personnage Chen Ping (陈平), qui apparaît au chapitre XV, n'est expliqué que comme un « célèbre stratège », sans aucune mention du fait qu'il ait servi Liu Bang, le fondateur et premier empereur de la dynastie Han. Prenons un autre exemple, pour la courtisane Hong Fu (红拂) mentionnée dans le chapitre XI, Klossowski a donné la note suivante : « Femme qui s'est enfuie avec l'homme qu'elle aimait ; cette histoire a inspiré un roman⁴⁷⁵ », sans préciser ni qui est cet homme ni de quel roman il s'agit. En réalité, la courtisane Hong Fu est un personnage fictif issu d'un *chuanqi*, ou récit en langue classique de la dynastie Tang, intitulé *La Biographie du chevalier à la barbe frisée*⁴⁷⁶, en chinois *Qiuranke zhuan* (虬髯客传), de Du Guangting (杜光庭, 850-933). À l'origine courtisane dans la maison de Yang Su, Hong Fu fut si impressionnée par la sagesse dont Li Jing fit preuve lorsqu'il rendit visite à Yang Su, qu'elle alla le rejoindre cette nuit-là et s'enfuit avec lui. La note de Corniot sur ce personnage est un peu plus explicite : « Courtisane qui, vers l'an 600 de notre ère, s'évada de la grande maison où elle était entretenue pour rejoindre le général Li Jing⁴⁷⁷ ».

Il est à noter que bien que les notes de Corniot soient souvent plus complètes et détaillées que celles de Klossowski, elles ne sont pas toutes correctes. Par exemple, concernant les deux célèbres beautés masculines de la Chine ancienne, Pan An (潘安) et Wei Jie (卫介, 286-312), apparaissant au deuxième chapitre du roman, elle explique

⁴⁷⁵ Klossowski, Pierre (tr.), *Jeou-P'ou-T'ouan, ou la Chair comme tapis de prière*, op. cit., p. 302.

⁴⁷⁶ Lévy, André (tr.), « Barbe bouclée. L'étranger à la barbe et aux favoris bouclés », *Histoires extraordinaires et récits fantastiques de la Chine ancienne*, Paris, Aubier, 1993.

⁴⁷⁷ Corniot, Christine(tr.), *De la chair à l'extase*, op. cit., p. 156.

dans une note que « Pan An (ou Pan Xue) et Wei jie (surnommé « l'homme de jade ») vivaient tous deux à l'époque Jin du Sud (265-316 de notre ère)⁴⁷⁸ ». Cependant, d'une part, le vrai nom de Pan An est Pan Yue au lieu de Pan Xue, ce qui est clairement une erreur de la transcription du son ; d'autre part, ils vivent tous deux sous la dynastie des Jin de l'Ouest, et non sous les Jin du Sud comme l'indique la traductrice ; de plus, l'époque des Jin du Sud n'existe pas dans l'histoire de la Chine. Cette note erronée manifeste le manque de connaissance de l'histoire chinoise de la traductrice. Au vu de l'analyse ci-dessus, nous pouvons dire que les notes dans les deux traductions françaises ne sont pas assez claires et précises pour donner au lecteur des informations exactes à propos du texte.

Par ailleurs, ils ont souvent mal traduit les allusions historiques ou littéraires, qui ne peuvent être comprises qu'avec une connaissance approfondie du domaine chinois. Voyons par exemple comment Klossowski a interprété les deux allusions historiques dans la phrase suivante, tirée du chapitre IV de l'édition issue de *Zuiyue xuan*⁴⁷⁹.

Texte original de l'édition issue de Zuiyue xuan :

豈不聞孟嘗門下有鷄鳴狗盜之雄？荊軻游於燕市，嘗與狗屠釀飲。(RPT, p. 197.)

Traduction littérale :

N'auriez-vous pas entendu parler que, sous le Seigneur Meng Chang, il y avait des hommes compétents qui pouvaient chanter comme un coq et se faire passer pour un chien afin de commettre des vols ? Quand Jing Ke a voyagé dans l'État de Yan, il a souvent bu avec un boucher de chiens.

Traduction de Klossowski :

N'auriez-vous pas entendu parler du client de Mong Tch'ang-kiun qui eut le courage de se déguiser en chien et qui se faufila ainsi jusqu'à la capitale pour voler son maître ? (PKC, p. 57.)

Le passage contient deux allusions historiques, l'une aux vassaux du seigneur Meng Chang (孟嘗) et l'autre au célèbre Jing Ke (荊軻), qui a tenté d'assassiner le

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁷⁹ Vous trouverez ci-dessous les références aux éditions originales et aux traductions que nous citons, avec leurs abréviations entre parenthèses :

Li, Yu (李漁), *Rouputuan* (肉蒲團), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome XV (拾伍冊), 1994. (RPT)

Li, Yu (李漁), *Rouputuan* (肉蒲團), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E8%82%89%E8%92%B2%E5%9C%98>. (RPTWIKI)

Klossowski, Pierre (tr.), *Jeou-P'ou-T'ouan, ou la Chair comme tapis de prière*, Paris, Éditions Pauvert, 1962. (PKC)

Corniot, Christine(tr.), *De la chair à l'extase*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 1994. (CCD)

futur empereur Qin Shihuang (秦始皇). Pourtant, Klossowski a supprimé la seconde allusion et sa traduction de la première est incorrecte. Selon les *Mémoires historiques* (*Shiji*, 史记, 109 av. J.-C-91 av. J.-C.), le seigneur Meng Chang fut détenu par le roi de Qin pendant la période des Royaumes combattants, mais un de ses conseillers, déguisé en chien, se faufila dans le palais de Qin et vola la fourrure de renard blanc que Meng avait offerte au roi, puis l'offrit à la concubine préférée du roi pour qu'elle intercède en sa faveur ; ensuite, un autre conseiller trompa les soldats, en imitant le chant d'un coq, pour qu'ils ouvrent les portes, et Meng s'échappa finalement pour retourner à l'État de Qi. La traduction de cette allusion historique par Klossowski est clairement erronée et il n'a pas ajouté de note supplémentaire pour l'expliquer. Il convient de signaler que cette phrase a été supprimée de la version japonaise sur laquelle se base la traduction de Corniot, nous ne pouvons donc pas citer ici une autre traduction française à titre de comparaison.

Voyons une autre phrase d'exemple, également tirée du chapitre IV :

Texte original de l'édition issue de Zuiyue xuan :

人說當初有個崑崙奴，飛入郭令公府中盜取紅綃出來。(RPT, p. 198.)

Traduction de Klossowski :

Il y avait autrefois un esclave des monts K'ouen-louen qui pénétra comme par enchantement dans le palais du gouverneur Kouo et s'empara d'une belle fille nommée Hong-hiao.(PKC, p. 57.)

Texte original de l'édition japonaise issue de Seishinkaku :

人說當初有個崑崙，能飛入郭令公府中盜取紅綃出來。(RPTWIKI)

Traduction de Corniot :

Il paraît qu'il y eut jadis un nommé Kunlun qui entra incognito dans le palais du gouverneur Guo et y déroba une pièce de soie rouge.(CCD, p. 75.)

Le mot « *hongxiao* » (紅綃) signifie littéralement « soie rouge », mais c'est aussi le nom de l'héroïne dans le *chuanqi* intitulé *Biographie de l'esclave Kunlun* (*Kunlunnu zhuan* 昆仑奴传). Ce récit raconte l'histoire d'un lettré, Cui, qui tombe amoureux d'une courtisane nommée Hong Xiao. L'esclave de Cui, Kunlun, se faufile dans la maison du fonctionnaire et en fait sortir Hong Xiao, pour qu'ils puissent être

ensemble. La traduction de Klossowski est donc correcte, tandis que Corniot, qui, apparemment, ignore de cette référence littéraire, traduit incorrectement *hongxiao* de façon littérale par « une pièce de soie rouge ».

Cependant, ce personnage littéraire réapparaît plus tard dans le chapitre, et l'auteur précise cette fois qu'elle est une belle fille, ce qui aurait dû aider Corniot à se rendre compte que Hong Xiao est le nom du personnage, mais elle a raté l'occasion de corriger son erreur. Voyons comment Klossowski et Corniot ont traduit la phrase dans laquelle Hong Xiao réapparaît.

Texte original de l'édition issue de Zuiyue xuan :

倘若遇了絕世佳人如紅綃、紅拂之類 (RPT, p. 200.)

Traduction de Klossowski :

Si jamais je rencontre quelque beauté extraordinaire ou une belle servante comme **Hong-hiao** (PCK, p. 60.)

Texte original de l'édition japonaise issue de Seishinkaku :

倘若遇了佳人如紅綃、紅拂之類。(RPTWIKI)

Traduction de Corniot :

Si, par la suite, je rencontre **une belle tenue sous haute surveillance** (CCD, p. 77.)

Dans le texte original, l'auteur mentionne deux courtisanes chinoises célèbres, Hong Xiao (紅綃) et Hong Fu (紅拂), mais Corniot les a complètement passées sous silence dans sa traduction, les remplaçant simplement par « une belle », alors que Klossowski n'a traduit que Hong Xiao sans mentionner Hong Fu et sans ajouter aucune note pour ce personnage. Comme nous pouvons le constater, les deux traducteurs ne prennent pas au sérieux les allusions historiques ou littéraires qui apparaissent dans le texte et, pour celles qu'ils ne connaissent pas ou qu'ils jugent non nécessaires, ils tentent de les contourner en traduisant uniquement les noms des personnages ou en supprimant totalement les personnages, comme l'illustre également l'exemple suivant.

Texte original de l'édition issue de Zuiyue xuan :

那玉筍門生如今有了不曾? (RPT, p. 415.)

Traduction de Klossowski :

Ces meilleures, les as-tu déjà obtenues ? (PKC, p. 231.)

Texte original de l'édition japonaise issue de Seishinkaku :

那玉筍門生如今有了不成？ (RPTWIKI)

Traduction de Corniot :

Et maintenant, as-tu fait **ta sélection** ? (CCD, p. 222.)

Cette phrase est tirée du chapitre XVI du *Rouputuan*. L'allusion historique dans le texte original, *Yusun Mensheng* (玉筍門生), littéralement « Les disciples des pousses de bambous jades », provient du recueil intitulé *Yinhua Lu* (因话录), écrit par Zhao Lin (赵璘) de la dynastie Tang, qui relate que Li Zongmin (李宗闵) fut responsable de sélectionner les talents pour la cour sous la dynastie Tang et que les lettrés sélectionnés beaux et talentueux furent appelés « les disciples des pousses de bambous jades ». Dès lors, le terme *Yusun Mensheng* est généralement utilisé pour décrire les personnes talentueuses, tandis que dans ce texte, il désigne les belles femmes sélectionnées par Weiyangsheng. Il est bien évident que les deux traducteurs ont délibérément contourné cette référence historique, en remplaçant ce terme par les autres expressions, telles que « ces meilleurs » ou « faire la sélection ».

En résumé, Klossowski et Corniot adoptent une approche similaire pour traiter des allusions historiques qui apparaissent dans le *Rouputuan*. Pour les allusions historiques plus simples ou connues, ils les ont traduites et expliquées dans les notes, mais celles-ci sont souvent brèves et imprécises ; pour les allusions plus obscures ou inconnues, les deux traducteurs ont souvent formulé une interprétation incorrecte ou les ont complètement supprimées pour contourner la difficulté, de sorte que de nombreuses références historiques et littéraires disparaissent dans les versions françaises. Ces suppressions peuvent être dues, d'une part, d'après nos analyses de leurs erreurs dans la traduction des allusions plus haut, à la compétence limitée des traducteurs ; d'autre part, probablement, au fait que les deux éditeurs, à savoir Pauvert et Picquier, entendent s'adresser à un public relativement large plutôt que de se limiter au milieu académique, de sorte que les traducteurs ou les éditeurs ne veulent pas surcharger la traduction de nombreuses références historiques et littéraires, et ennuyer leurs lecteurs avec de nombreuses notes. Malgré tout, il est dommage que la méthode de traduction qu'ils ont adoptée ne permette pas au lecteur français, désireux de

s'initier à la culture chinoise à travers le roman, de connaître pleinement les éléments littéraires du texte et le charme de la langue chinoise.

Les deux traductions françaises ont été effectuées à près de trente ans d'intervalle, et il n'est pas difficile de trouver qu'il existe des différences évidentes dans les termes choisis par les deux traducteurs pour certains noms propres et expressions. Commençons par la traduction des noms des personnages à titre d'exemple.

1.2.2. Noms des personnages

Le tableau ci-dessous regroupe les traductions de Klossowski et de Corniot pour les noms des personnages principaux du *Rouputuan*.

Nom en caractères et en transcription <i>pinyin</i>	Traduction de Klossowski	Traduction de Corniot
未央生 Wei Yangsheng	Wei-yang-cheng	Weiyangsheng
玉香 Yuxiang	Yu-hiang	Yuxiang
鐵扉道人 Tiefei Daoren	T'ie-fei-tao-jen	Porte-de-Fer
賽崑崙 Sai Kun Lun	Sai-K'ouen-louen	Sai-Kunlun
權老實 Quan Laoshi	K'iuan l'Honnête	Quan le Brave
艷芳 Yanfang	Yen-fang	Yenfang
香雲 Xiangyun	Hiang-yun	Xiangyun
瑞珠 Ruizhu	Jouei-tchou	Rui-zhu
瑞玉 Ruiyu	Jouei-yu	Ruy-yu
花晨 Huachen	Houa-tch'en	Hua-chen
如意 Ruyi	Jou-yi	Ru-yi
臥雲生 Woyunsheng	Wo-yun-cheng	lettré couché sur un nuage/ Wo-yun-sheng
倚雲生 Yiyunsheng	Yi-yun-cheng	lettré appuyé sur un nuage/ Yi-yun-sheng
顧仙娘 Gu Xianniang	K'ing-hien-niang	Gu-xian ou Xian-niang
孤峰 Gufeng	Kou-fong	Gufeng

Par élan de fidélité au texte d'origine, les deux traducteurs ont opté, dans la plupart de cas, pour une transcription phonétique pour traduire les noms des personnages. En les comparant, nous pouvons voir la différence dans l'utilisation du système *pinyin* dans la sinologie française des années 1960 et 1990. La méthode de transcription du chinois, appliquée par Corniot, est clairement plus proche du système de romanisation du chinois mandarin actuel. En fait, le phonétisme de l'onomastique est la pratique la plus utilisée des traducteurs d'aujourd'hui, comme l'affirme Zhang Yinde : « Le plus grand nombre des traductions ont opté pour le phonétisme des noms qu'elles appliquent d'un bout à l'autre⁴⁸⁰ ». Concernant cette approche, Zhang Yinde apporte ce commentaire : « par rapport aux noms traduits, des noms réduits au phonétisme ne sont pas de nature à susciter des interprétations précoces, partielles ou indigentes⁴⁸¹ » ; ils sont en quelque sorte un mot vide, que « les lecteurs chargent de sens au fur et à mesure ».

Pourtant, une telle approche de la traduction cause fatalement, d'après lui, « des pertes d'informations et des déficiences sémantiques⁴⁸² ». Pour combler cette lacune sémantique, nous pouvons constater que Corniot donne aussi souvent dans le texte traduit, après la translittération, une traduction littérale aux prénoms qui ont une signification particulière, comme Xiangyun, littéralement « nuage odorant », Rui-zhu, « perle bénéfique », et Rui-yu, « jade bénéfique ». Cependant, cette combinaison tend non seulement à alourdir le texte, mais aussi à le rendre quelque peu confus, car lorsque la traductrice mélange les deux méthodes de traduction, cela conduit à un effet d'incohérence à propos des noms des personnages. Par exemple, les surnoms des maris de Ruiju et Ruiyu, Woyunsheng (臥雲生) et Yiyunsheng (倚雲生), lorsqu'ils apparaissent pour la première fois au chapitre XV, sont traduits littéralement par Corniot par « Lettré couché sur un nuage » et « Lettré appuyé sur un nuage ». Cependant, ils sont ensuite traduits par la traductrice phonétiquement lors de leur seconde apparition au chapitre XVIII, et sans aucune note explicative. De telles traductions incohérentes peuvent facilement désorienter le lecteur.

En revanche, Klossowski ne traduit littéralement que Quan Laoshi (權老實), qu'il considère comme le nom ayant la plus forte connotation sémantique dans le

⁴⁸⁰ Zhang, Yinde, « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », dans Alleton, Viviane, Lackner, Michael (dir.), *De l'un au multiple : Traduction du chinois vers les langues européennes* [en ligne]. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 293-309.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Ibid.*

roman. Sa traduction, « l'Honnête », est plus appropriée au sens original du prénom que celle de Corniot, « le Brave ». Bien que sa traduction soit plus cohérente, la transcription phonétique du nom, qu'il utilise principalement pour traduire, empêche les lecteurs français de comprendre que les personnages féminins des romans chinois classiques, et en particulier des romans érotiques, portent souvent des noms associés aux fleurs ou aux bijoux.

1.2.3. Réalités spécifiques

En ce qui concerne la traduction des réalités spécifiques, la version de Corniot s'adapte mieux au contexte chinois que la version de Klossowski, comme on peut le voir dans le tableau ci-dessous :

Noms propres en caractères et leurs traductions littérales	Traduction de Klossowski	Traduction de Corniot
豆腐 <i>tofu</i> ou fromage de soja	la pâte de sogha	le plat de dôfu
師父 maître	le père abbé	le maître
菩薩 bodhisattva	le bouddha	le bodhisattva
神仙 immortel(le)	le génie de la magie	l'être divin déguisé aux regards des mortels
香火道士 le taoïste du feu des encens	le moine	le religieux

Tout d'abord, pour l'aliment d'origine chinoise, le « *tofu* » (豆腐), Klossowski l'a traduit par « la pâte de sogha » conformément à sa signification (aujourd'hui, on écrirait « pâte de soja »), tandis que Corniot a choisi de le traduire d'après sa prononciation par « *dôfu* », ce qui est plus conforme à son expression dans la langue chinoise.

Deuxièmement, la traduction des termes religieux par Klossowski est nettement plus conforme au contexte français, par exemple, il a traduit « maître » par « le père

abbé » et « immortel » par « le génie de la magie » ; de plus, sa traduction de « bodhisattva » (*pu sa* 菩薩) est également inexacte, car il confond le terme avec celui de « bouddha ». La traduction de Corniot est, en revanche, relativement plus correcte et plus conforme au contexte chinois actuel. Cependant, aucun des deux traducteurs n'a traduit littéralement le « *xianghuo daoshi* » (香火道士), qui désigne littéralement un « taoïste [préposé au] feu des encens ». Corniot a choisi de normaliser le terme en traduisant par « religieux », tandis que Klossowski a assimilé à tort cette profession taoïste à celle de « moine », un terme qui relève du bouddhisme.

Dans l'ensemble, nous pouvons dire que la terminologie choisie par Corniot dans sa traduction est plus moderne et plus conforme au contexte chinois actuel, alors que la traduction de Klossowski a quelque peu vieilli, d'autant plus que le système utilisé dans sa transcription phonétique est plutôt ancien et peut désarçonner les lecteurs d'aujourd'hui, comme le montre également sa traduction de l'idiome chinois « *mo ding gui yi* » (摩頂皈依). Il s'agit d'un terme bouddhiste dans lequel les mots « *mo ding* » (摩頂) et « *guiyi* » (皈依) désignent tous deux des rituels de conversion au bouddhisme. La traduction de Corniot, « prendre la tonsure et l'habit⁴⁸³ », correspond bien au sens original et est facile à comprendre, alors que la traduction de Klossowski, « suivre le patriarche Matangu⁴⁸⁴ » est très obscure. Le terme « Matangu » semble être une translittération sanskrite du nom d'un bouddha, mais, en raison de sa transcription inexacte et ancienne, on ne peut guère trouver le bouddha auquel il fait référence. En général, nous pouvons dire que la traduction de Klossowski de réalités spécifiques est une sorte de « domestication », par laquelle « l'étrangeté du texte source est, autant que possible, masquée et gommée au profit de normes linguistiques identifiables et familières⁴⁸⁵ ».

1.2.4. Expressions françaises

En comparant les deux traductions françaises existantes du *Rouputuan*, on constate que les traducteurs utilisent un certain nombre d'idiomes ou d'expressions de la langue française pour leurs traductions et que cette stratégie est plus fréquemment appliquée par Corniot. Prenons quelques exemples pour mieux illustrer cette caractéristique.

⁴⁸³ Corniot, Christine, *De la chair à l'extase*, op. cit., 1994, p. 42.

⁴⁸⁴ Klossowski, Pierre, *Jeou-P'ou-T'ouan, ou la Chair comme tapis de prière*, op. cit., p. 22.

⁴⁸⁵ Voir Iain Boyd, Whyte, Heide, Claudia, « Histoire de l'art et traduction », op. cit.

Texte original de l'édition issue de Zuiyue xuan :

還是她丈夫本錢細微，精力短少，幹得他不快活，所以如此。若還遇了小弟，只怕那老實的也會不老實起來。(RPT, p. 235.)

Texte original de l'édition japonaise issue de Seishinkaku :

必是她丈夫本錢細微，精力短少，幹得她不快活，所以如此。若還遇了小弟，只怕那老實的也會不老實起來。(RPTWIKI)

Traduction littéraire :

Ce doit être parce que **le capital** de son mari est si mince et son énergie si faible qu'il la rend insatisfaite. Voilà pourquoi il en est ainsi que vous le dites. Si elle rencontrait votre petit frère, **j'ai peur que même une personne honnête devienne déshonnête**⁴⁸⁶.

Traduction de Klossowski :

Je crains que si elles se prêtent de si mauvaise grâce aux ébats de leurs propre mari, ce ne soit plutôt à cause de **son « capital »** de taille trop mince, de ressources trop maigres à leur gré. Voilà pourquoi il en est ainsi que vous le dites. Mais qu'elles me rencontrent seulement, **je gage que leur prétendue chasteté croulerait comme un château de cartes**. (PKC, p. 88)

Traduction de Corniot :

C'est probablement que leurs maris sont de **piêtres amants** qui ne leur ont jamais fait goûter le plaisir. Si l'une d'elles faisait connaissance avec moi, **tout ce sérieux pourrait bien s'en aller en fumée**. (CCD, p. 101)

Ce passage est tiré du chapitre VI du *Rouputuan*. La dernière phrase du texte original, « *zhi pa na lao shi de ye hui bu lao shi qi lai* » (只怕那老實的也會不老實起來), signifiant littéralement « j'ai peur que même une personne honnête devienne déshonnête », est bien facile à comprendre et à traduire de manière littérale, mais les deux traducteurs ont choisi de recourir aux expressions françaises, telles que « crouler comme un château de cartes » et « s'en aller en fumée » pour interpréter le sens caché de cette phrase, plutôt que de respecter l'expression originale. De plus, la stratégie de traduction similaire employée par les deux traducteurs nous amène à soupçonner que la traduction de Corniot est une imitation de celle de Klossowski, car une traduction littérale aurait clairement été plus facile à envisager pour le traitement de la phrase.

⁴⁸⁶ Les textes originaux dans les deux éditions sont presque identiques, à l'exception du premier mot, nous fournissons donc ici une seule traduction littérale.

En outre, nous pouvons remarquer que la traduction de Corniot est plus voilée que celle de Klossowski pour la description qui fait allusion au membre masculin et à la compétence sexuelle. Le « capital » dans le texte original, en chinois « *benqian* » (本錢), est en effet une métaphore du sexe masculin, mais Corniot l'a complètement supprimée dans sa traduction, en le remplaçant par « piètres amants ». Nous reviendrons plus tard sur la méthode voilée de traduction qu'elle a adoptée pour traduire les descriptions sexuelles du *Rouputuan*.

Voyons d'abord d'autres exemples de l'utilisation par Corniot d'expressions françaises pour traduire le texte.

Texte original de l'édition issue de Zuiyue xuan :

這豈不是天公的過處？如今看了這樣標致女子不敢動手，就像飢渴之人見了噴香的飲食，口上生了疔瘡，吃不下去的一般，教人苦不苦？(RPT, p. 251.)

Texte original de l'édition japonaise issue de Seishinkaku :

豈不是天公的過處？如今看了這樣標致女子不敢動手，就像飢渴之人見了美味，口上又生了疔瘡，吃不下去的一般，教人苦不苦？(RPTWIKI)

*Traduction littérale*⁴⁸⁷ :

N'est-ce pas la faute du ciel ? Pour l'instant, quand on voit une si belle femme, mais qu'on a peur de poser les mains sur elle, c'est tout comme un homme affamé qui voit un repas délicieux mais ne peut le manger à cause d'un furoncle dans sa bouche. Est-ce faire souffrir les hommes ?

Traduction de Klossowski :

Y aurait-il tant de cruauté dans ta Justice ? Comme l'affamé, à la vue de **la nourriture qui lui fait monter l'eau à la bouche**, redoute de l'avaler à cause d'un ulcère dans sa gorge, je n'osais seulement pas lever la main à l'aspect de cette beauté. Est-ce assez faire souffrir les hommes ! (PKC, p. 102)

Traduction de Corniot :

De la part du créateur, quelle imprévoyance coupable ! Par sa faute, me voici condamné au **supplice de Tantale**.(CCD, p. 110)

Ce passage est tiré du chapitre VII du *Rouputuan*. La comparaison montre que la version de Klossowski est évidemment plus fidèle à l'original, tandis que Corniot a

⁴⁸⁷ La seule différence entre les deux versions sont les mots en gras, à savoir « aliments aromatiques » (*penxiang de yinshi* 噴香的飲食) et « (repas) délicieux » (*meiwei*, 美味). Par conséquent, nous fournissons ici une seule traduction littérale.

considérablement simplifié le texte et remplacé l'exemple spécifique donné dans l'original par l'expression française « supplice de Tantale », qui fait référence à la mythologie grecque. Tantale, fils de Zeus, fut condamné à endurer la faim et la soif pour toujours : on le plaça au milieu d'un fleuve et sous des arbres fruitiers, mais lorsqu'il se penche pour boire, la rivière s'assèche, et lorsqu'il veut attraper les fruits, le vent fait reculer les branches. Bien que cette allusion mythologique corresponde en quelque sorte à l'exemple décrit dans l'original, elle rend le texte un peu occidentalisé. Nous pouvons dire que Corniot semble désireuse de trouver un équivalent dans le contexte français pour traduire le texte chinois, comme le montre également l'exemple suivant.

*Texte original*⁴⁸⁸ :

爲甚麼那個男人這等虎頭蛇尾？ (RPT, p. 391.)

Traduction de Klossowski :

Pourquoi cet homme a **pris une tête de tigre pour finir en queue de serpent**. (PKC, p. 212)

Traduction de Corniot :

Pourquoi **faire une entrée si fracassante, si c'est pour finir en queue de poisson** ? (CCD, p. 205)

Cette phrase est tirée du chapitre XV du *Rouputuan*. Elle contient un proverbe chinois, « *hu tou she wei* » (虎頭蛇尾), qui signifie littéralement « tête de tigre, queue de serpent », faisant référence à un événement qui a un début fort mais une fin faible. Klossowski a effectué une traduction littérale de cet idiome, sans ajouter aucune note, alors que Corniot l'a traduit en utilisant deux expressions françaises, à savoir « faire une entrée fracassante », et « finir en queue de poisson ». Pour les lecteurs français, la traduction donnée par Corniot est peut-être plus facile à comprendre, même si « en queue de poisson » tend à créer un malentendu pour le lecteur car il a un autre sens. En fait, les phrases données en exemple ci-dessus, même si elles avaient été traduites en français d'après le sens littéral, n'auraient pas causé de difficultés de compréhension pour le lecteur français, mais Corniot a quand même choisi de les traduire en utilisant des expressions de la langue cible, ce qui prouve amplement qu'elle adopte une approche de domestication, consistant à faire disparaître toute trace

⁴⁸⁸ Le texte étant le même dans les deux versions, nous ne citerons que l'édition issue de *Zuiyue xuan*.

de la langue originale afin que le lecteur non seulement ne sente pas la traduction, mais pense que « c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans la langue traduisante⁴⁸⁹ ». Cela va dans le sens de ce qu'Antoine Berman appelle le principe de la traduction ethnocentrique. D'après Berman, ce principe a une conséquence majeure, c'est qu'il fait de la traduction une opération où intervient massivement la littérature, et même la « littérarisation⁴⁹⁰ ». C'est ce que démontre amplement le recours de Corniot à un certain nombre d'expressions et d'allusions relevant de la langue cible. Elle les utilise pour embellir le texte, mais, ce faisant, elle s'approprie le texte en lui donnant un caractère national : elle opère, selon les termes de Colardeau (1732-1776), la « naturalisation » d'une « plante étrangère⁴⁹¹ ».

En résumé, nous pouvons dire que la traduction française donnée par Corniot est plus conforme au système *pinyin* actuel et aux expressions chinoises en ce qui concerne la traduction de noms des personnages et celle de noms propres. Cependant, pour la traduction de certaines expressions, Klossowski est plus fidèle à la formulation de l'original, alors que Corniot préfère utiliser des expressions françaises pour « naturaliser » le texte, souhaitant rapprocher sa traduction du contexte culturel des lecteurs français. Selon Gillian Lane-Mercier, « tenir compte du lecteur, c'est souscrire à l'idéologie du même en récusant l'altérité et le métissage dans un geste foncièrement ethnocentrique et hypertextuel qui bloque aussi bien tout dialogue avec l'Autre socio-culturel que toute ouverture à la signifiante du texte-source⁴⁹² ». De ce qui précède, nous pouvons dire que l'approche de Corniot de la francisation de l'expression du texte est une traduction « domestiquante », voire ethnocentrique.

1.2.5. Scènes érotiques

Dans le premier chapitre du *Rouputuan*, l'auteur souligne que le livre est écrit pour persuader les hommes non pas de propager la luxure, mais d'« éteindre leurs désirs⁴⁹³ », et que la raison de faire un roman libertin, au lieu d'écrire un traité de morale, tient à la nécessité d'appâter les lecteurs par des histoires licencieuses à lire jusqu'au bout, afin qu'ils apprennent, au fil de la lecture, les conséquences sinistres de

⁴⁸⁹ Berman, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 35.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ Voir Van des Meerschen, Jean-Marie, « Traduction française, problèmes de fidélité et de qualité », *Traduzione Tradizione*, Milan, Dedalo Libri, 1986, p. 68.

⁴⁹² Lane-Mercier, Gillian, « Entre l'Étranger et le Propre : le travail sur la lettre et le problème du lecteur », *Traduction, terminologie, rédaction (TTR)*, n° 2, 2001, p. 83-95.

⁴⁹³ Il s'agit d'une allusion à la notion bouddhique de *nirvāṇa*, en chinois *jimie* (寂滅), « extinction [des désirs] ».

la luxure et prennent conscience de l'importance de réfréner les désirs charnels. C'est pourquoi Étiemble déclare d'une façon ironique que « nul roman chinois n'édifie plus décidément que ce Tapis de prière en chair⁴⁹⁴ ».

Cependant, l'abondance de descriptions sexuelles et d'obscénités a conduit certains chercheurs à penser que ces propos de l'auteur n'étaient qu'une façade et que son véritable objectif est de défendre le désir humain et d'attaquer le puritanisme du confucianisme, comme Corniot le précise dans l'introduction à sa traduction :

Les descriptions érotiques de ce roman répondent à une philosophie naturiste explicite, en harmonie avec le reste des idées chinoises. Quant à la mécanique qui se fait jour ici ou là, il est permis d'y déceler quelque satire⁴⁹⁵.

Quelles que soient les intentions de l'auteur, il est indéniable que le roman regorge de scènes de sexe réalistes, ce qui explique pourquoi ce classique érotique a été stigmatisé et mis à l'index pendant si longtemps. Voyons de plus près comment les traducteurs traitent le langage érotique du *Rouputuan*.

Le tableau ci-dessous répertorie les traductions de Klossowski et Corniot des organes génitaux qui apparaissent dans le *Rouputuan*.

Noms des organes génitaux et traductions	Traduction de Klossowski	Traduction de Corniot
<i>yang wu</i> 陽物 chose masculine	陽物	verge, organe, pénis, membre, coupable, bijou, engin, infirmité, trésor, épieu
<i>yu zhu</i> 玉塵 [manche] en jade [auquel sont attaché des poils de] daim	陽物, trompe, tige de jade, sexe	organe, verge, poudre de jade, jade
<i>ben qian</i> 本錢 capital	陽物, capital, engin, attribut viril	organe, pénis, engin
<i>ji ba</i> 鷄巴	陽物	verge, trésor

⁴⁹⁴ Klossowski, Pierre, *Jeou-P'ou-T'ouan, ou la Chair comme tapis de prière*, op. cit., p. VII.

⁴⁹⁵ Corniot, Christine, *De la chair à l'extase*, op. cit., p. 17.

queue de coq		
<i>yin</i> 陰 principe féminin <i>yin wu</i> 陰物 chose féminine <i>yin hu</i> 陰戶 porte féminine <i>pin hu</i> 牝戶 porte femelle⁴⁹⁶	陰戶, vagin, sexe, calice, jardin	vagin, sexe, vase
後庭 cour arrière	fesses	postérieur

Voyons d’abord les traductions de Klossowski. L’une des caractéristiques la plus remarquable de sa traduction est qu’il conserve les caractères chinois 陽物 et 陰戶 pour désigner les organes génitaux masculins et féminins. Il s’agit d’une stratégie visant principalement à éviter la censure sévère des années 1960. À cause de la loi de 1949 de protection de la jeunesse, l’éditeur Pauvert a longtemps souffert d’un certain harcèlement administratif ou pénal, la version française du *Rouputuan*, publiée par lui en 1962, ayant été interdite parce que son contenu était contraire aux « bonnes mœurs » et susceptible d’égarer les jeunes. Pauvert a lui-même rappelé cet événement ainsi :

Mais les trois interdictions continuent de pleuvoir en France. En 1962, sur *L’Épi monstre* de Nicolas Genka, chez Julliard, *Mano l’Archange* de Jacques Serguine, chez Gallimard, ou *Jeou P’ou T’ouan*, roman du XVIII^e siècle chinois traduit pour la première fois chez moi⁴⁹⁷.

Concernant l’interdiction de ce roman, Aubry Chantal précise dans sa biographie, *Pauvert, l’Irréductible*, qu’elle a été promulguée le 8 avril 1963⁴⁹⁸. Afin de contourner les restrictions de vente en vigueur lors de la publication initiale, Pauvert a décidé de remplacer les mots français faisant référence aux organes génitaux par des caractères chinois, comme le révèle Jacques Pimpaneau, le sinologue qui a silencieusement

⁴⁹⁶ Pour tous ces termes désignant le sexe féminin, ils ne sont pas métaphoriques pour les locuteurs chinois et sont interchangeables, nous les résumons donc ensemble ici.

⁴⁹⁷ Pauvert, Jean-Jacques, *Métamorphose du sentiment érotique*, op. cit., p. 245.

⁴⁹⁸ Aubry, Chantal, *Pauvert l’irréductible : une contre-histoire de l’édition*, op. cit., p. 440.

contribué en coulisse à la première traduction du *Rouputuan* :

À l'époque où cette traduction fut publiée, certains mots crus comme « bite » entraînaient l'interdiction de vendre le livre aux mineurs, de l'exposer ; il devait être gardé sous clé et vendu seulement sur demande précise, d'où, pour éviter la censure, l'idée de l'éditeur de remplacer les deux mots directs pour le sexe masculin et pour le sexe féminin par les caractères chinois correspondants⁴⁹⁹.

Cela expliquerait l'apparition fréquente de ces deux caractères chinois dans la traduction de Klossowski. Curieusement, le traducteur n'a pas remplacé tous les termes tabous par 陽物 et 陰戶. En effet, comme le montre le tableau ci-dessus, il a adopté une variété d'approches pour la traduction des organes génitaux, de la traduction littérale de métaphores telle que « tige de jade » à l'allusion avec des mots tels que « engin » et « jardin » ; de plus, il a utilisé des mots directs tels que « sexe » et « vagin » pour désigner les organes génitaux masculins et féminins. De tout ce qui précède, nous pouvons dire que bien que le traducteur ait remplacé, dans la plupart des cas, les termes désignant les organes génitaux par les caractères chinois, il y a encore quelques omissions qui ont échappé à la révision, ce qui nous permet de nous demander si cela est dû au fait que le traducteur était trop pressé de publier le texte, ou au fait que les censeurs n'ont pas pris le temps de lire attentivement le texte traduit.

En réalité, afin de garantir la publication de la première traduction française du *Rouputuan*, outre l'utilisation de caractères chinois pour les organes sexuels, le traducteur a pris d'autres mesures spéciales : il abrège le mot « bander » et utilise le latin pour les termes sexuels. Illustrons ces deux approches par quelques exemples, en commençant d'abord par deux exemples où le mot « bander » a été abrégé.

Texte original de l'édition issue de Zuiyue xuan :

未央生只說見他本錢粗大，所以吃驚，又對他道：“這還是罷軟的時節，不過如此。若到振作之後，還有可觀。”賽崑崙道：“罷軟時節是這等，振作起来也看得見。小弟知道了，請收進去罷。(RPT, p. 239)

Traduction de Klossowski :

Wei-yang-cheng pensa que la grosseur de son 陽物 avait si fort impressionné Sai-K'ouen-louen que celui-ci en était tout pantois. Et le voulant tirer de son apparente hébétude, il lui dit : « Vous

⁴⁹⁹ Pimpaneau, Jacques, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004, p. 906-907.

le voyez tel, au repos. Mais que je **b...** seulement, vous n'en finiriez pas de l'observer ! »
Sai-K'ouen-louen : « Que, tel quel, je le vois au repos et que je n'en finirai pas de l'observer,
pour peu que vous **b...**, je m'en doutais. Rentrez-le ! » (PKC, p. 91)

Texte original de l'édition issue de Zuiyue xuan :

只怕不善用刀，割傷腎管，將來就有不舉之病。(RPT, p. 255.)

Traduction de Klossowski :

La seule chose à craindre est de n'être assez habile à se servir du couteau pour ne point blesser le canal ; dans ce cas, en effet, l'intéressé serait incapable de **b...** (PKC, p. 106.)

Le mot « *zhen zuo* » (振作) (« exciter ») dans le premier exemple et le mot « *ju* » (舉) (« lever ») dans le deuxième sont tous deux utilisés dans la langue chinoise pour désigner l'érection. Nous pouvons donc déduire que Klossowski aurait voulu traduire ces deux mots par « bander », mais à cause de sa vulgarité, il s'est obligé d'abrégé ce mot pour ne pas enfreindre les règles de la loi de protection de la jeunesse.

Voyons par la suite les deux autres exemples, dans lesquels le traducteur a utilisé le latin pour la traduction de certaines expressions qui font allusion à la position sexuelle.

Texte original de l'édition issue de Zuiyue xuan :

要做隔山取火，就說犯了背夫之嫌；要他倒澆蠟燭，又說倒了夫綱之禮。(RPT, p. 174)

Traduction de Klossowski :

S'il voulait **la prendre in vagino mais par-derrière**, elle disait avec dégoût que c'était une faute grave que de tourner le dos à son mari. S'il voulait qu'elle lui montât dessus, elle disait que c'était renverser les coutumes conjugales.(PKC, p. 38)

Ce passage contient deux expressions que l'on retrouve souvent dans les anciens romans érotiques chinois : « *geshan quhuo* » (隔山取火), littéralement « prendre le feu de l'autre côté de la montagne » et « *dao jiao lazhu* » (倒澆蠟燭), littéralement « verser des bougies à l'envers », faisant respectivement allusion aux deux positions sexuelles de la « levrette » et de la « position du chevauchement ». Klossowski n'a pas donné ici une traduction littérale, mais a traduit les deux expressions selon les positions sexuelles qu'elles désignent par « prendre *in vagino* mais par-derrière » et « elle lui montât dessus » respectivement, ce qui prive certainement le lecteur français

de la beauté métaphorique de la langue source.

Prenons encore un autre exemple :

Texte original de l'édition issue de Zuiyue xuan :

只見一個少年女子覆在太湖石上，聳起後庭，與男子幹龍陽之事。(RPT, p. 441.)

Traduction de Klossowski :

Sur la première elles virent une jeune fille appuyée à un rocher, qui relevait et exposait ses fesses en faisant l'amour avec un jeune homme qui **la prenait in ano**. (PKC, p.253.)

L'expression « *longyang zhishi* » (龍陽之事), littéralement « l'affaire de Longyang⁵⁰⁰ », désigne les rapports sexuels entre hommes homosexuels. Klossowski n'a donné ni de traduction littérale ni d'explication de la référence historique, mais il a utilisé le mot latin « *in ano* », qui signifie « dans l'anus », pour décrire directement cette position sexuelle.

En résumé, pour éviter la censure, Klossowski a adopté diverses méthodes pour contourner certains termes sexuels trop explicites, notamment en conservant les caractères chinois, en utilisant le latin et en abrégant le mot « bander », bien que certains mots aient échappé à sa censure pour une raison inconnue, tels que le « sexe » et le « vagin ». Il est à noter que les deux derniers procédés ont un point en commun : ils sont relativement transparents car le lecteur français peut reconstruire le mot entier à partir de l'abréviation ou les mots latins, alors que les caractères chinois sont opaques pour le lecteur français. L'étrangeté de ces caractères chinois excitera sans doute la curiosité du lecteur sur le sens caché. Nous pouvons voir une logique paradoxale dans laquelle le traducteur tente de cacher et d'opacifier les mots tabous en conservant les caractères, qui peuvent néanmoins stimuler l'imagination du lecteur encore davantage. Cela nous rappelle sans doute les « voiles de Poppée », que Montaigne considère comme un artifice utilisé par la courtisane pour cacher ses charmes afin d'attiser les désirs⁵⁰¹ :

Pourquoy inventa Poppæa de masquer les beautez de son visage, que pour les rencherir à ses

⁵⁰⁰ *Longyang* (龙阳) fait référence à Longyangjun (龙阳君), qui est un personnage de la Période des Royaumes combattants (476 av. J.-C.-221 av. J.-C.) : il s'agit du favori masculin du roi Wei Anxi (魏安釐王). L'affaire de *Longyang* fait donc référence à l'amour homosexuel entre Longyang et le roi de Wei.

⁵⁰¹ Voir Dubois, Claude-Gilbert, « Les voiles de Poppée : Une dialectique du découverturement et du recouvrement du corps féminin au XVI^e siècle », *Vêtement et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2001, p. 99-116.

amans ? Pourquoi couvrent elles de tant d'empeschemens les uns sur les autres les parties où loge principalement nostre desir et le leur ? Et à quoy servent ces gros bastions, dequoy les nostres viennent d'armer leurs flancs, qu'à lurrer nostre appetit et nous attirer à elles en nous esloignant ?⁵⁰²

D'après Claude-Gilbert Dubois, le rôle de ce paradoxal « voile de Poppée » consiste surtout à « amplifier le dévoilement, devient un procédé de rhétorique picturale⁵⁰³ ». On pourrait donc dire que cette préservation de l'étrangeté du texte source peut mieux susciter l'imagination érotique du lecteur. En d'autres termes, le voile qui enveloppe le texte est plus susceptible de provoquer un désir du dévoilement.

Analysons à présent la traduction de Corniot. Le tableau ci-dessus montre que Corniot ne contourne pas délibérément l'organe sexuel, et nous pouvons trouver dans sa traduction des termes anatomiques tels que « pénis », « verge » et « vagin ». Pourtant, pour les termes très vulgaires tels que « queue de coq » (*jiba* 鷄巴), elle n'a pas choisi le mot équivalent en français du point de vue de registre, comme « bite », pour le traduire. En outre, il convient de noter que, bien qu'elle ne censure pas le mot désignant l'organe sexuel comme le fait Klossowski, elle semble préférer les termes métaphoriques plutôt que les termes vulgaires pour désigner l'organe sexuel, ce qui est particulièrement évident dans sa traduction de « *yangwu* » (陽物), dont nous analysons quelques exemples, en citant le texte original, puis la traduction.

懊惱一番就把房門關上，解開褲子，取出陽物來左相一會，右相一會。(RPTWIKI)

S'étant morfondu un moment, il ferma la porte de sa chambre, baissa son pantalon, exhiba le **coupable** ... (CCD, p. 110.)

我的陽物渺小，正沒擺佈。(RPTWIKI)

Mon **infirmité** paraît normalement sans remède. (CCD, p. 111.)

世上只有暴發的財主，不曾見有暴發的陽物。(RPTWIKI)

En ce monde, la fortune d'un particulier peut s'accroître subitement, mais non point ce **trésor intime**. (CCD, p. 123.)

就把衣服抄起繫在帶間，次將褲子卸下。然後把兩手捧住陽物，就像波斯獻寶一般。

⁵⁰² Montaigne, Michel de, *Les Essais*, Paris, chez Abel L'Angelier, 1595, Livre II, p. 406. Consulté sur Gallica.

⁵⁰³ Voir Dubois, Claude-Gilbert, *op. cit.*

(RPTWIKI)

Weiyangsheng retroussa sa robe et l'attacha provisoirement à sa ceinture, puis abaissant son pantalon, il présenta son **bijou** à deux mains, tout à fait comme un Persan qui apporte un objet précieux. (CCD, p.124.)

就把下身抬起，離陰戶一尺多高，挺起陽物朝下一攻。(RPTWIKI)

Se soulevant jusqu'à un pied environ au-dessus d'elle, il redressa son **épieu** et, le dardant vers le bas, attaqua. (CCD, p. 142.)

On voit que Corniot recourt sur un grand nombre de métaphores pour éviter une traduction directe des parties génitales, ce qui constitue certainement un euphémisme ou une méthode d'ennoblissement. En outre, il convient de noter que les métaphores qu'elle a choisies, d'après le contexte textuel, sont des métaphores de l'organe sexuel dans le contexte français, plutôt que les métaphores traditionnelles chinoises. Là encore, la domestication de la traduction est bien représentée.

Concernant les scènes de sexe dans le *Rouputuan*, aucune des deux traducteurs ne fait de coupes significatives ; cependant, la traduction de Corniot est souvent plus implicite que celle de Klossowski, la traductrice ayant même eu recours à la réécriture pour atténuer l'obscénité de l'original. Énumérons maintenant quelques-unes des phrases et analysons les traductions de ces deux versions.

Texte original de l'édition issue de Zuiyue xuan :

起先少年的時節初見這種光景也熬不住，常在暗地之中對著婦人打手銃，只當與他幹事一般。(RPT, p. 205.)

Traduction de Klossowski :

Au début, quand j'étais jeune et que je voyais cela, j'étais sur des charbons ardents, et souvent, dans le noir, **je me masturbais** face à la femme, et c'était alors **comme si je faisais l'amour avec elle**. (PKC, p. 63)

Texte original de l'édition japonaise issue de Seishinkaku :

起先少年的時節見這光景也熬不住，常在暗地對著婦人打手銃，只當與她幹事一般。(RPTWIKI)

Traduction de Corniot :

Quand j'étais plus jeune, il m'est arrivé plus d'une fois de ne savoir résister à de tels spectacles et de **m'adonner aux plaisirs solitaires**, dans la pénombre, tourné vers l'objet de mes désirs. (CCD,

Ce passage est tiré du chapitre IV. Le texte est essentiellement le même dans les deux versions, à l'exception de quelques petites différences dans la formulation. Comme Klossowski a déjà fidèlement traduit le texte, nous ne fournirons pas une nouvelle traduction. Il convient de noter ici que l'expression « *da shou chong* » (打手銃) dans le texte original, qui signifie littéralement « frapper l'escopette » (une sorte d'arme à feu), fait allusion à la masturbation masculine, de sorte que la traduction effectuée par Klossowski est correcte, sauf qu'il ne restitue pas la métaphore, considérant sans doute qu'il s'agit d'une catachrèse, tandis que Corniot a implicitement traduit cette expression par « s'adonner aux plaisirs solitaires ». L'expression est un euphémisme volontairement convenu ici. En outre, pour la dernière phrase, qui contient l'expression « *gan shi* » (幹事), littéralement « faire l'affaire », ce qui fait référence à l'acte sexuel, Corniot l'a entièrement supprimée. Si, dans ce cas-ci, l'adaptation transmet à peine le sens de l'original, dans l'exemple suivant, la réécriture de Corniot s'écarte complètement du texte.

Texte original de l'édition issue de Zuiyue xuan :

未央生聽到此處，就像有個極淫的婦人在他耳朵跟前浪的一般，也就渾身酸癢起來，那多時不洩的陽精不知不覺竟流了一席。(RPT, p. 209.)

Traduction littérale :

Lorsque Weiyangsheng entendit cela, ce fut comme si une femme extrêmement lascive criait près de ses oreilles, **son corps commença à le démanger, et la semence masculine qui n'avait pas été émise depuis longtemps dégoulinait sans le savoir sur le tapis.**

Traduction de Klossowski :

En entendant cela, Wei-yang-cheng fut comme s'il entendait cette femme en proie à la volupté et qu'il la vît en face de lui, **il fut dévoré de désir, il y avait longtemps qu'il n'avait pas émis de semence, et il déchargea malgré lui.** (PKC, p. 66)

Texte original de l'édition japonaise issue de Seishinkaku :

未央生聽到此處，也就渾身酸癢，不覺的陽精竟流了一席。(RPTWIKI)

Traduction littérale :

Lorsque Weiyangsheng entendit cela, **son corps commença à le démanger, et la semence qui n'avait pas été émise depuis longtemps dégoulinait sans le savoir sur le tapis.**

Traduction de Corniot :

Weiyang-sheng, captivé par ce récit, **sentit alors seulement qu'il était victime de la même mésaventure.** (CCD, p. 83)

Ce passage est également tiré du chapitre IV. Comme l'édition de *Zuiyue xuan* comporte une phrase de plus que l'édition japonaise, nous avons répertorié le texte original dans chacune des deux versions. Il ressort de cette comparaison que la traduction de Klossowski est plus fidèle à l'original et qu'il a gardé la description crue de l'éjaculation. Corniot, cependant, a probablement trouvé la description obscène et l'a adaptée si complètement que nous ne pouvons y trouver aucune trace du texte original. Il s'agit d'une domestication, d'un accaparement. L'adaptation exercée sur le texte source est comme « un acte de violence ou une amputation⁵⁰⁴ », c'est-à-dire l'amputation de l'obscénité qui lui paraît peut-être honteuse.

En ce qui concerne la traduction des actes sexuels, outre l'utilisation de la méthode de réécriture pour reconstruire le texte, Corniot a également recours à une certaine terminologie médicale pour atténuer la vulgarité du texte. Nous allons illustrer cette caractéristique par quelques exemples.

Texte original de l'édition issue de Zuiyue xuan :

未央生就把初次幹起定要**皮破血流** (RPT, p. 405.)

Texte original de l'édition japonaise issue de Seishinkaku :

未央生就把初次幹起定要**皮破血流** (RPTWIKI)

Traduction de Klossowski :

Wei-yang-cheng lui expliqua que la première fois que l'on faisait l'amour il fallait **briser une peau et que le sang coulait.** (PKC, p. 223)

Traduction de Corniot :

Weiyangsheng, patiemment, lui expliqua comment dans les premiers rapports, **le sexe de l'homme déchire l'hymen en faisant couler le sang.** (CCD, p. 213)

Cette phrase, tirée du chapitre XV, montre Weiyangsheng présentant à la soubrette de Rui Zhu les expériences qu'une femme peut vivre lors de son premier rapport sexuel. Alors que le texte original mentionne vaguement que la peau se brise

⁵⁰⁴ Iain Boyd, Whyte, Heide, Claudia, « Histoire de l'art et traduction », *op. cit.*

et que le sang coule, ce que Klossowski traduit littéralement, Corniot a développé les détails de la défloration, qui ne sont pas précisés dans le texte original, en utilisant le mot anatomique « hymen » (*chu nü mo* 处女膜). Ce terme rend certainement sa traduction trop moderne et éloigne le lecteur de la Chine du XVII^e siècle. Il convient également de mentionner ici que Corniot a traduit le terme taoïste chinois « *dantian* » (丹田), qui apparaît au chapitre XVIII et signifie littéralement « champ de cinabre », se référant principalement à la partie située sous le nombril, par « diaphragme⁵⁰⁵ », transformant ainsi un terme taoïste chinois en un terme médical occidental, ce qui porte en quelque sorte atteinte à la particularité de la langue source. En revanche, Klossowski a traduit ce mot littéralement par « champ de cinabre » sans ajouter de note, ce qui, tout en respectant l'original, pourrait dérouter le lecteur français.

En résumé, la version de Corniot est plus implicite que celle de Klossowski dans sa traduction des actes sexuels : elle a embelli les descriptions crues par la réécriture et a également utilisé des termes médicaux pour traduire les termes sexuels afin d'affaiblir l'obscénité du texte : la pudeur de la traductrice est ainsi bien évidente.

En conclusion, les deux traductions du *Rouputuan* présentent toutes les deux des lacunes évidentes dans les notes et dans la traduction des allusions historiques et comportent quelques erreurs de traduction, mais, dans l'ensemble, elles restituent assez bien l'intrigue. En ce qui concerne la traduction des noms propres et des noms de personnages, nous pouvons constater que la nouvelle traduction de Corniot est plus moderne et plus conforme aux expressions actuelles, tandis que, concernant la traduction des scènes de sexe, bien que l'époque de Corniot fût plus tolérante à l'égard des thèmes érotiques, la version de Klossowski est étonnamment plus audacieuse et plus fidèle au texte original, même si la censure stricte des années 1960 l'a obligé, à la demande de son éditeur, à adopter des précautions particulières pour écarter les termes sexuels trop crus. Corniot pratique donc une traduction domestique ou ethnocentrique ; de plus, son habitude d'enjoliver les scènes de sexe révèle sa réserve à l'égard du texte obscène. En comparant ces deux traductions du *Rouputuan*, nous pouvons voir comment la censure, les exigences des éditeurs et le sexe de traducteur, ont pu affecter la traduction des romans érotiques chinois.

⁵⁰⁵ Corniot, Christine(tr.), *De la chair à l'extase*, op. cit., p. 253.

Chapitre 2. Les éditions Philippe Picquier

Comparé à Jean-Jacques Pauvert, Philippe Picquier est un éditeur relativement discret, qui n'a jamais pratiqué l'écriture et a rarement fait l'objet de recherches, de sorte que nous ne pouvons nous faire une idée de cet éditeur atypique qu'à travers les quelques entretiens qu'il a donnés, où, du reste, il parle rarement de lui-même, mais plutôt de ses publications ; il ne parle pas non plus de chiffres de ventes mais de poésie⁵⁰⁶. Né vers 1951 à Madagascar, Philippe Picquier développe très tôt un intérêt pour l'Extrême-Orient, indissociable de son père, qui lui instilla la passion de l'Asie, d'abord avec l'album de Tintin *Le Lotus bleu* (1946), puis en cherchant un jour à reconstituer avec lui, le doigt sur un atlas, le parcours de Gengis Khan⁵⁰⁷. En grandissant, sa fascination pour l'Extrême-Orient s'intensifie au fil des voyages, des rencontres et des amitiés avec des spécialistes, et c'est ainsi que la vocation de défricher des pans de littérature asiatique est née. Après des études de droit international, de sciences politiques et de littérature, il commence sa carrière chez Jean-Claude Simoën⁵⁰⁸ et devient lecteur dans de maisons d'édition françaises, avant de créer sa propre maison d'édition à Arles en 1986, spécialisée dans l'introduction en France de la littérature asiatique, tous genres confondus, dans le but de faire découvrir les cultures orientales aux lecteurs français dans leur richesse et leur diversité. Il convient de noter qu'au milieu des années 1980, l'édition française s'ouvre de plus en plus à la littérature étrangère, ce qui fournit un environnement de marché favorable à l'établissement des éditions Philippe Picquier, comme le fondateur l'affirme :

La maison a eu la chance de se trouver au confluent entre des besoins nouveaux chez les lecteurs et une relative pénurie dans le domaine que je désirais aborder⁵⁰⁹.

Il est clair qu'à cette époque, ses publications répondent aux besoins d'un public cible curieux de la littérature asiatique. Avec un bon marché, le choix des livres est

⁵⁰⁶ Voir Savin, Tristan, « Philippe Picquier, portrait d'un éditeur amoureux du Japon », publié le 8 mars 2012 sur le site de l'Express :

https://www.lexpress.fr/culture/livre/philippe-picquier-portrait-d-un-editeur-amoureux-du-japon_1090276.html.

Consulté le 7 juin 2022.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ Voir « Dossier Portraits de petits éditeurs. Philippe Picquier : l'Orient en Provence », *Le Monde*, publié le 22 janvier 1993 à 00h00 sur le site :

https://www.lemonde.fr/archives/article/1993/01/22/dossier-portraits-de-petits-editeurs-philippe-picquier-l-orient-en-provence_3924774_1819218.html#xpfcWDGwG1uLcKf0.99, consulté le 7 juin 2022.

⁵⁰⁹ *Ibid.*

tout aussi important. Picquier ne souhaite pas limiter son édition à la grande littérature, mais espère pouvoir inclure toutes sortes de genres, des romans historiques, policiers, des ouvrages d'art, de l'érotisme, des reportages, des essais, et une collection jeunesse, comme il le précise lui-même :

Mon plus grand plaisir est de voir que les mêmes personnes lisent un auteur raffiné comme Kafû et un écrivain à la gouaille tonitruante comme Matsumoto, affirme-t-il. Je ne veux pas avoir une production élitiste, car cela ne correspond ni à ce que je suis ni au public. “ Vivre dangereusement⁵¹⁰ ”.

Cela explique en quelque sorte pourquoi il peut s'ouvrir au roman érotique chinois ancien, domaine littéraire qui subit souvent la censure et le mépris du milieu littéraire traditionnel. En outre, il est à noter que malgré sa passion pour la littérature asiatique, en particulier pour la littérature japonaise, il n'a presque aucune connaissance du japonais ou du chinois, de sorte qu'il doit faire appel à des spécialistes pour connaître le contenu et la valeur de certaines œuvres. Dans un entretien, il décrit les différentes façons dont il sélectionne les ouvrages :

C'est une question de patience, de confiance et de travail. Patience pour prendre le temps d'aller à la rencontre d'écrivains au Japon ainsi que de leurs livres ; confiance dans les réponses apportées à nos questions par les éditeurs japonais, les traducteurs, les conseillers et les directeurs de collection de la maison d'édition ; travail, enfin, fait de lectures croisées et de questions posées, de rapports de lecture et de traductions pour comprendre un texte, ce que nous ignorons de lui, d'autant plus s'il est écrit dans une langue étrangère que je ne lis ni n'écris⁵¹¹.

Nous pouvons en déduire que sa sélection d'œuvres chinoises s'est largement appuyée sur le même processus, dans lequel la patience dans la rencontre avec les auteurs, la confiance dans ses collaborateurs et la rigueur du travail jouent un rôle essentiel.

Lors de la Foire du livre de Pékin, qui a eu lieu le 23 août 2017, Philippe Picquier partage ainsi son expérience de l'édition d'ouvrages chinois :

Moi, quand je suis arrivé ici pour la première fois, il y a trente ans, je cherchais désespérément des écrivains. J'en ai trouvés, mais maintenant le problème c'est de les choisir. Ensuite, il faut

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ Paradis, Josée-Anne, « Philippe Picquier », publié le 7 juin 2021 sur le site des Libraires : <https://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-etrangere/philippe-picquier/>, consulté le 8/ juin 2022.

choisir parmi les œuvres à publier. Parce que ces écrivains que vous connaissez, ils n'ont pas publié un livre ou deux livres, mais beaucoup plus. Et il y a un ordre à respecter, qui n'est pas forcément celui de parution de son pays. C'est un ordre qui nous concerne nous, c'est un ordre que je dirai stratégique. Pour présenter ce qu'on estime nous le meilleur, c'est-à-dire pas forcément le meilleur, mais le meilleur à publier pour une bonne réception en France⁵¹².

Cet extrait montre qu'il sélectionne les ouvrages chinois en se demandant s'ils seront bien reçus et s'ils peuvent avoir un bon rendement financier.

L'un de ses traducteurs, Boris Goiremborg, estime que Picquier décide de publier les romans érotiques chinois parce qu'ils seraient appréciés par certains lecteurs, et il suppose également que Picquier lui-même a un engouement pour le domaine érotique⁵¹³. On suppose donc que les préférences personnelles de l'éditeur et le potentiel commercial du thème érotique l'incitent à publier un grand nombre de romans érotiques asiatiques, notamment chinois et japonais.

Afin de reproduire le charme de ces romans chinois, Picquier cherche des traducteurs fiables, dont certains sont sinologues et professeurs tels qu'André Lévy, Pierre Kaser et Christine Barbier-Kontler, et certains, amateurs sinisants comme Christine Corniot et Boris Goiremborg. L'éditeur est lui-même très attaché à l'importance de la traduction, citant Umberto Eco lors de la Foire du livre de Pékin de 2017, selon lequel la vraie langue de l'Europe, c'est la traduction, tout en soulignant que la traduction « permet de passer d'une frontière à une autre aussi rapidement, mais ça prend beaucoup de temps⁵¹⁴ ». Picquier accorde à ses traducteurs le plus grand respect et la plus grande confiance, et Boris Goiremborg déclare qu'il leur fait confiance, qu'il accepte leurs textes, et qu'il ne suggère pas de modification de fond⁵¹⁵. De plus, l'éditeur invite également Jacques Cotin, ancien directeur littéraire de La Pléiade, à diriger la collection érotique « Le pavillon de corps curieux » à partir de 1996, marquant ainsi un grand essor des traductions françaises de romans érotiques chinois anciens. Nous analyserons certaines des approches de traduction adoptées par les traducteurs des éditions Picquier.

⁵¹² Voir la vidéo intitulée *L'édition des écrivains chinois en France selon Philippe Picquier* sur Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=L9_K1nk_4yA.

⁵¹³ Voir Annexe. Entretien écrit avec Boris Goiremborg (18 mai 2022).

⁵¹⁴ Voir la vidéo intitulée *L'édition des écrivains chinois en France selon Philippe Picquier* sur Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=L9_K1nk_4yA.

⁵¹⁵ Voir Annexe. Entretien écrit avec Boris Goiremborg (18 mai 2022).

2.1. Christine Kontler : une démarche scientifique

Christine Barbier-Kontler⁵¹⁶, docteur en Sciences des Religions et spécialiste de l'art et de la littérature chinois, a traduit pour les éditions Picquier deux romans érotiques chinois des dynasties Ming et Qing, à savoir *Belle de Candeur* et *Nuages et pluie au palais des Han*, qui ont été publiés pour la première fois en France en 1987 et en 1988. Les deux ouvrages ont été réédités chez Picquier : *Nuages et pluie au palais des Han* a été republié en 1990 et en 1996, et *Belle de Candeur* est revenu auprès de lecteurs français respectivement en 1990, 1994 et 2014. Il est important de noter ici qu'il existe certaines différences entre les éditions successives, ce qui est encore plus le cas pour *Belle de Candeur*. Tout d'abord, dans la première édition de *Belle de Candeur*, les notes, la liste alphabétique des principaux personnages et le vocabulaire amoureux se trouvent en fin de volume alors que, dans les éditions suivantes, le vocabulaire amoureux est placé au début du livre, avant l'introduction, afin que les lecteurs puissent avoir un aperçu des termes érotiques chinois avant la lecture et ainsi mieux comprendre le texte. Deuxièmement, la première édition de *Belle de Candeur* contient onze illustrations montrant différentes positions sexuelles, illustrations qui ne proviennent pas de l'édition chinoise originale mais sont tirées d'une collection de gravures sur bois érotiques de la fin de la période Ming intitulée *Huaying Jinzhen* (花营锦阵). Cependant, ces illustrations ont été complètement supprimées dans les éditions suivantes, ne laissant que le texte seul. Enfin, les deux premières éditions de *Belle de Candeur* avaient la même couverture, présentant sous les yeux des lecteurs un jeune homme et une femme enlacés et à moitié nus, mais, à partir de 1994, le roman a été réédité en livre de poche et la couverture a été remplacée par une image plus « décente », avec des personnages entièrement vêtus et sans aucune obscénité. Si l'édition de *Belle de Candeur* semble de plus en plus conservatrice en termes d'illustrations comme de conception de la couverture, c'est l'inverse qui se produit pour *Nuages et pluie au palais des Han*, dont la couverture présente une image de plus en plus audacieuse. Les deux premières éditions françaises de cet ouvrage sont identiques, mais à partir de sa réédition en 1996, la couverture passe d'une scène timide à une scène crue d'homme et de femme enlacés et nus. Hormis le changement de couverture, le texte et les illustrations sont les mêmes dans toutes les éditions de

⁵¹⁶ Christine Barbier-Kontler, sinologue et docteur d'État en sciences des religions, enseigne au Theologicum de l'Institut catholique de Paris et est membre du Centre de Recherche sur l'Extrême-Orient de Paris-Sorbonne (CREOPS). Cette biographie se trouve sur le site : <https://www.cnrseditions.fr/auteur/christine-kontler/>.

Nuages et pluie au palais des Han, et la dizaine d'illustrations incluses sont issues de l'édition chinoise originale. Avant d'analyser les traductions françaises, donnons un bref aperçu du contenu et des éditions chinoises des deux romans.

Belle de Candeur est un roman érotique paru anonymement sous la dynastie Qing. Le roman, comprenant seize chapitres est interdit à plusieurs reprises par le gouvernement pour sa description obscène de la débauche impériale. Basé sur des événements historiques réels de la période des Printemps et Automnes (771 av. J.-C.-476 av. J.-C.), ainsi que sur quelques éléments mythologiques empruntés à la tradition du taoïsme, le roman narre l'histoire de Su E ou Belle de Candeur, fille du duc Mu de la principauté de Zheng, qui apprend d'un immortel la méthode pour « recueillir les fruits de la bataille », en chinois « *caizhan zhifa* » (采战之法), c'est à dire « fortifier l'énergie féminine par l'absorption de l'énergie masculine de partenaires », et qui se livre par la suite à nombre de relations de nature sexuelle avec le duc Ling de la principauté de Chen et ses ministres Kong Ning et Yi Hangfu. Dans le titre du roman, *Zhulin yeshi* (株林野史), « *Zhulin* », littéralement le « bois des souches », est le nom de la résidence privée de l'héroïne, et « *yeshi* » (野史) signifie « histoire officieuse » ; le titre signifie donc littéralement « Histoire non officielle de la résidence du Bois des souches ». Christine Kontler n'opte pas pour une traduction littérale, mais rebaptise la version française en utilisant le nom de l'héroïne du roman, soulignant ainsi le rôle décisif joué par Belle de Candeur dans toute l'histoire.

Il est à noter que les principales versions chinoises qui subsistent aujourd'hui sont une version lithographiée qui fait partie de la collection de Van Gulik ainsi qu'une version imprimée au moyen de caractères mobiles, publiée par l'édition *Shanghai xiaoshuo she*⁵¹⁷ (上海小说社). En 1994, les éditeurs Chan Hing-ho et Wang Qiugui⁵¹⁸ rétablissent le texte de cet ouvrage sur la base des deux éditions principales et l'incluent dans une collection de romans érotiques chinois intitulée *Siwuxie huibao*. Dans l'avant-propos de la version française, Christine Kontler indique que sa traduction est établie « à partir de deux éditions de la fin du XIX^e siècle, l'une lithographique, l'autre imprimée au moyen de caractères mobiles⁵¹⁹ ». Il en ressort clairement que, bien que la collection *Siwuxie huibao* ne soit pas encore

⁵¹⁷ Voir Anonyme, *Zhulin yeshi* (株林野史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome XX (貳拾冊), 1995, p. 158-159.

⁵¹⁸ Nous y reviendrons plus tard, pour présenter les deux éditeurs et la collection *Siwuxie huibao*.

⁵¹⁹ Kontler, Christine (tr.), *Belle de candeur*, *op. cit.*, 2014, p. 13.

publiée à l'époque de la traduction de Kontler⁵²⁰, les éditions auxquelles la traductrice se réfère devaient être presque identiques au texte établi pour la collection *Siwuxie huibao*. Nous utiliserons donc cette édition pour analyser la traduction.

Nuages et pluie au palais des Han, est un roman érotique de la fin de la dynastie Ming, écrit sous le nom de plume de *Guhang Yanyansheng* (古杭艷艷生), dont la véritable identité est inconnue. Basé sur des événements historiques réels de la dynastie Han, le roman mêle les superstitions taoïstes et les croyances bouddhistes pour raconter la vie lascive des sœurs Feiyan et Hede, qui sont respectivement la réincarnation d'une hirondelle et d'une renarde, avec l'empereur Han Chengdi et leurs amants. Cet ouvrage est également connu pour son obscénité et figure souvent en bonne place dans les listes de proscription de livres. Les principales éditions chinoises connues de *Zhaoyang qushi* sont au nombre de quatre : l'édition du maître *Mo Zhuang* (墨莊主人), qui faisait partie, à l'origine, de la collection de Van Gulik et qui est à présent conservée dans la bibliothèque de l'université de Leiden ; une copie manuscrite conservée à la *British Library* ; l'édition de *Wanhuaazhai* (玩花齋) ; et enfin l'édition de la collection de Zhou Yueran (周越然⁵²¹). Kontler révèle dans son introduction que la traduction française de *Nuages et pluie au palais des Han* se fonde sur une édition xylographique sans doute moins ancienne, qui est relativement bien établie et dont le texte, divisé en deux parties, est assorti d'une quarantaine d'illustrations originales⁵²². Bien qu'elle ne précise pas la source de l'édition, nous pouvons supposer, d'après cette description, qu'elle consulte probablement l'édition du maître Mo Zhuang. Ainsi, notre analyse de sa traduction se basera également sur l'édition de la collection *Siwuxie huibao*, établie sur l'édition du maître Mo Zhuang et relue par rapport à la copie conservée à la *British Library*.

Concernant le titre du roman, *Zhaoyang qushi*, *Zhaoyang* (昭陽), littéralement « Face au soleil », est le nom d'un palais de la dynastie Han qui était autrefois la résidence de Zhao Hede (赵合德), la concubine préférée de l'empereur Han Chengdi, tandis que le *qushi* (趣史) signifie « histoire intéressante », de sorte que la traduction littérale du titre devrait être « Histoire intéressante du palais Face-au-Soleil ».

⁵²⁰ Monsieur Chan Hing-ho a confirmé à l'auteure de cette thèse qu'il ne connaît pas Madame Kontler et que cette dernière ne lui avait jamais demandé d'aide pour les éditions chinoises ; on peut donc dire que la traductrice y accède par d'autres moyens, qui nous sont inconnus.

⁵²¹ Voir Guhang yanyansheng (古杭艷艷生), *Zhaoyang qushi* (昭陽趣史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome III (叁册), 1994, p. 17-19.

⁵²² Kontler, Christine (tr.), *Nuages et pluie au palais des Han*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1996, p. 5.

Toutefois, la traductrice ne choisit pas de traduire le titre littéralement, mais utilise la métaphore classique qui désigne les rapports sexuels dans la Chine ancienne, à savoir « nuages et pluie » (*yunyu* 云雨), pour révéler le thème érotique du roman, ce qui donne évidemment au titre une saveur exotique.

En résumé, les deux romans érotiques ont pour dénominateur commun évident d'être basés sur des événements historiques, de s'inspirer de la tradition mythologique taoïste, d'incorporer l'idée taoïste selon laquelle nourrir la vitalité par les pratiques sexuelles permet d'obtenir l'immortalité convoitée⁵²³, et d'être mis à l'index en raison des nombreux passages érotiques qu'il contient. Voyons certaines des méthodes et stratégies que Christine Barbier-Kontler adopte pour traduire les deux romans.

2.1.1. Suppressions et réécritures

Les traductions françaises de ces deux romans ont été coupées à des degrés divers et certains passages ont été réécrits par rapport aux originaux. Concernant *Belle de Candeur*, les coupures sont concentrées sur la fin du roman. À la fin de la version chinoise, après la révélation du scandale de l'échangisme, Belle de Candeur, la servante Fleur de Lotus, et la princesse sont sauvées par un immortel, tandis que le mari de Belle de Candeur, Wuchen, et le mari de la princesse, Luan Shu, sont exécutés par le roi de Jin. Le serviteur, Li Fu, est également battu de quarante coups de bâton. Dans la version française, cependant, la traductrice se contente de rapporter ce qui arrive aux trois femmes, sans mentionner ce qu'il advient aux maris adultères et au serviteur. En dehors de la fin, Kontler n'a effectué aucune suppression, et toutes les scènes de sexe ont été fidèlement reproduites.

Comparé à *Belle de Candeur*, il y a beaucoup plus de suppressions et de réécritures dans *Nuages et pluie au palais des Han*. Tout d'abord, l'édition chinoise est divisée en deux volumes, avec une table des matières figurant après la préface. Le premier volume contient quinze titres et le deuxième dix-neuf, alors que tous ces titres ainsi que la préface ont été supprimés par Kontler. Deuxièmement, la traductrice a supprimé la dernière phrase à la fin du roman, dans laquelle l'auteur donne un commentaire général sur son œuvre. Il nous faut souligner que l'auteur joue en fait le rôle d'un conteur dans le roman ; cette phrase de conclusion est donc très importante,

⁵²³ Voir Chang, Jolan, Paloméa, Marie-France de (tr.), *Le Tao de l'art d'aimer*, Paris, Calmann-Lévy, 1991, p. 141. « P'ong-tsou dit : [...] "L'homme, lui, a longtemps négligé l'harmonie du *Yin* et du *Yang*, aussi voit-il sa santé et sa puissance décliner. Mais s'il pouvait réapprendre le Tao de l'Art d'aimer pour éviter ce déclin, il découvrirait à nouveau la voie de la longévité." ».

non seulement pour expliquer la raison pour laquelle ce roman a été rédigé, mais aussi pour manifester la tradition du roman en langue vulgaire. La suppression de cette phrase porte indubitablement atteinte à la tradition du genre du *huaben* (话本), effaçant la trace de l'auteur dans l'histoire. De plus, Kontler a supprimé un certain nombre de détails narratifs du texte : par exemple, le fait que la renarde est à l'origine la réincarnation de *Daji* (妲己), la concubine favorite du roi Zhou des Shang (*Zhou Wang* 纣王, 1105 av. J.-C.-1046 av. J.-C.), ou que cette renarde se soit donnée le surnom de « Souveraine du Véritable Eveil », en chinois *Wuzhen Wang* (悟真王) ; elle a également supprimé certains dialogues et certaines phrases descriptives qui n'avaient que peu de rapport avec l'intrigue.

Les suppressions qu'elle a effectuées étant trop nombreuses pour être énumérées, nous donnerons ici deux exemples. Pour chaque exemple, nous proposerons le texte original, une traduction littérale et la traduction de Kontler⁵²⁴, afin de faciliter la comparaison et l'analyse.

Texte original :

成帝道：趙婕妤豐若有餘，柔若無骨，遷延謙畏，若遠若近，禮義人也，寧與汝曹婢脅肩者比耶。(ZYQS, p. 150.)

Traduction littérale :

L'empereur Chengdi dit : « Zhao la première favorite est si dodue et si douce qu'on a l'impression qu'elle n'avait pas d'os ; c'était une femme réservée et humble, comme si elle était loin de moi et comme si elle était proche de moi, une femme de manières ; peut-elle être comparée à toi, la servante Cao, aux épaules rentrées » ?

Traduction de Kontler :

— C'est que, vois-tu, répondit l'empereur avec de la tendresse dans la voix, elle est de constitution si délicate que je n'ose la brusquer. (CKN, p. 102.)

Il s'agit d'un dialogue entre l'empereur et la servante Cao. Comme Feiyan n'arrive pas à s'unir avec l'empereur depuis trois jours, ce dernier cherche la servante Cao pour satisfaire son désir. Lorsque cette dernière demande à l'empereur la raison

⁵²⁴ Vous trouverez ci-dessous les références complètes sur les ouvrages cités, avec les abréviations entre parenthèses :

Guhang yanyansheng (古杭艷艷生), *Zhaoyang qushi* (昭陽趣史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome III (叁册), 1994. (ZYQS)
Kontler, Christine (tr.), *Nuages et pluie au palais des Han*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1996. (CKN)

pour laquelle il n'a pas pu faire l'amour avec Feiyan, l'empereur donne une réponse, en utilisant quatre expressions figées consécutives pour décrire la beauté et la virginité de Feiyan, tout en reprochant l'attitude obséquieuse de la servante Cao, afin de montrer sa préférence pour la concubine favorite Feiyan et son dédain pour cette servante qui n'est qu'un outil de désir. La traduction de Kontler, ne restitue pas ces détails subtils mais importants, effaçant les attitudes très différentes de l'empereur envers Feiyan et la servante. C'est ce qu'Antoine Berman appelle l'appauvrissement qualitatif et quantitatif de la traduction⁵²⁵ : d'une part, la traduction attente au tissu lexical de l'œuvre, à son mode de lexicalité, d'autre part, elle remplace des expressions de l'original par une formulation moins riche, ce qui affaiblit la caractérisation des personnages secondaires.

Voyons à présent un autre exemple de suppression de détails de dialogue.

Texte original :

飛燕道：這樣有情知趣的心肝，我怎舍得你？你作急央媒人來說，娶我歸家纔得終身快活哩。合德道：姐姐嫁他，我情願做個偏房。射鳥兒道：待我娶了大姐姐，二姐姐待我尋一個沒用的丈夫嫁了他，日後端然我來走動，豈不是好。合德道：這使不得，你若不來，我那裡尋你？豈不誤了我青春。(ZYQS, p. 131)

Traduction littérale :

Feiyan dit, « Avec un cœur et un foie si attentionnés et si sensibles, comment puis-je t'abandonner ? Tu devrais t'empresse de trouver une entremetteuse pour m'épouser et rentrer chez toi avec moi pour une vie de plaisir. Hede dit : « Si ma grande sœur l'épouse, je préférerais devenir sa concubine ». Sheniao'er dit : « Lorsque je me serai marié avec la sœur aînée, je trouverai un mari inutile qui épousera la deuxième sœur, de sorte que je puisse visiter l'une et l'autre à ma guise à l'avenir. Cela serait parfait, n'est-ce pas ? » Hede dit : « On ne peut pas faire cela. Si tu ne viens pas, où puis-je te trouver ? Ne serait-ce pas gaspiller ma jeunesse ? »

Traduction de Kontler :

—Shiniao'er, comment pourrais-je un jour renoncer à toi ? demanda Feiyan comme elle revenait peu à peu à elle. S'il te plaît, cours chercher une entremetteuse que nous soyons enfin unis pour le reste de nos jours.

—Si ma sœur aînée devient ton épouse, ajouta Hede, je veux devenir ta concubine.

—Mais ne vaut-il pas mieux te trouver un autre mari ? suggéra Shiniao'er.

—Il n'en est pas question, répliqua Hede. (CKN, p. 77)

⁵²⁵ Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., p. 58-60.

Les textes en gras ci-dessus sont ceux où la traduction de Kontler diffère de la traduction littérale. Nous pouvons constater que la traductrice a supprimé de nombreux détails du dialogue entre Sheniao'er et Hede. Dans le texte original, Sheniao'er veut trouver un « mari inutile⁵²⁶ » pour Hede afin qu'il puisse se rendre chez elle plus souvent à l'avenir. Il s'agit en fait d'une raillerie destinée à taquiner Hede, ce qui montre le caractère cynique du personnage ; l'essentiel de la réponse de Hede n'est pas qu'elle ne veut pas épouser quelqu'un d'autre, mais qu'elle s'inquiète que Sheniao'er ne vienne pas la visiter pour les plaisirs charnels, ce qui montre son caractère lascif et franc. La suppression de ces détails change la caractérisation du personnage, faisant passer Sheniao'er, homme débauché et persifleur, pour un homme sérieux qui souhaite que Hede épouse quelqu'un d'autre plutôt que d'être sa concubine, tandis que Hede, une débauchée, est dépeinte comme une femme dévouée à l'amour, qui ne souhaite qu'épouser Sheniao'er. Cela est certainement contraire aux traits de caractère des personnages du texte original.

Il convient de noter que *Nuages et pluie au palais des Han* est loin d'être littéralement fidèle au texte original, puisque Kontler, en plus de supprimer les détails narratifs ou descriptifs qui ne sont pas importants pour l'intrigue, réécrit aussi fréquemment le texte lors de la traduction, comme dans l'exemple suivant.

Texte original :

悟真王喫了個釘心拳道，我說那漢子是個修煉成就的妖魔，他得知必然前來吵鬧，故此急欲升天奏聞玉帝，遣天將來收服此妖。不想他緣何來的這等速快，今事已到此，也說不得了。一不做，二不休，快點起三千兵士，把這孽畜殺的他片甲不回，以絕後患。(ZYQS, p. 93)

Traduction littérale :

La Souveraine du Véritable Éveil reçut un coup de poing dans le cœur et dit : « Je me disais que cet homme était un monstre qui avait pratiqué la spiritualité, et qu'il viendrait sûrement créer des problèmes quand il apprendra la vérité. Je suis alors impatiente de vouloir monter au Ciel pour faire mon rapport à l'Empereur de Jade, afin qu'il puisse envoyer les soldats célestes pour conquérir ce monstre, sans savoir pourquoi il était venu si vite, mais maintenant que l'affaire en est arrivée là, il n'y avait plus rien à dire. Une chose une fois commencée ne peut être laissée à mi-chemin. Nous devons rapidement rassembler trois mille soldats et tuer cette bête maléfique jusqu'à ce qu'il ne reste plus un seul éclat d'armure pour éliminer tout ennui futur. »

⁵²⁶ « Inutile » au sens propre puisqu'il ne sera d'aucun usage pour Hede.

Traduction de Kontler :

Comment ! S'exclama-t-elle. Que dites-vous ! Le voilà déjà ! Je savais bien que ce stupide oiseau était puissant, mais de là à venir si vite me chercher querelle ! Qui donc lui a indiqué mon domaine ? ... Peu importe. Ne perdons pas un instant. Je vais monter au Ciel en référer à l'Empereur de Jade pour qu'il me porte secours. Mais avant, mobilisons nos soldats. Je vais exterminer cette maudite hirondelle et faire voler son armure en éclats ! (CKN, p. 24-26)

Nous pouvons constater que la traductrice a considérablement élagué le passage, divisant les phrases longues et complexes en phrases courtes et simples, tout en ajoutant certaines interjections, telles que « comment ? » et « le voilà déjà ! » ainsi que des répliques qui ne sont pas dans l'original, comme « que dites-vous ! » et « qui donc lui a indiqué mon domaine ? » pour représenter l'étonnement de la renarde, face à la guerre menée par les hirondelles. Cependant, alors que, dans le texte original, la renarde, malgré sa surprise, garde toujours son calme en tant que souveraine et commande ses soldats avec pondération, la réécriture de Kontler change complètement le ton de la renarde, la dépeignant comme une souveraine désarmée, paniquée face au combat à venir, ce qui est clairement en contradiction avec l'image de la souveraine renarde dans l'œuvre originale.

Toutefois, si cette traduction est au moins une réécriture en fonction du texte, nous pouvons dire que le passage suivant est une adaptation qui s'éloigne de l'original.

Texte original :

眾燕道：既是寶物，若不去尋，必被人拾去，我每著幾個去尋來還夫人便了。婦人道：必須我親自去才好。眾燕道，既然夫人亲自要去，还着几个人跟随何如。婦人道，不要你每去，倘若你每拾了只說沒有，教我那裡去尋。(ZYQS, p. 87-88)

Traduction littérale :

Les hirondelles dirent : « Puisque c'est un trésor, si nous ne le cherchons pas, il sera ramassé par quelqu'un d'autre. Envoyons quelques hirondelles pour le trouver et le rendre à Madame ». La femme dit : « Je dois y aller moi-même ». Les hirondelles dirent : « Puisque la dame veut y aller personnellement, pourquoi ne pas envoyer quelques-uns pour vous suivre ? » La femme dit : « Je ne veux pas que vous y alliez. Si vous le preniez et disiez que vous ne l'avez pas, où pourrais-je le trouver ? »

Traduction de Kontler :

— Nous pouvons aller la chercher, Madame, mais si l'objet est aussi précieux que vous le dites,

il est à craindre que quelqu'un l'ait déjà ramassé !

—— J'en doute, l'endroit est si désolé ; ne vaudrait-il pas mieux que j'y aille moi-même ?

—— Vous avez raison, mais laissez-nous vous accompagner.

—— Oh ! Ce n'est sans doute pas utile ! Ne vous dérangez pas ... (CKN, p. 18)

Dans ce passage, la renarde tente de quitter la résidence de l'hirondelle sous prétexte de chercher l'épingle de tête en or. Dans le texte original, la renarde explique qu'elle préfère partir seule de peur que les hirondelles qui la suivent ne ramassent secrètement son épingle en or sans le lui dire, mais, dans la traduction, cette raison est remplacée par la suivante : la renarde ne veut pas déranger les hirondelles en leur demandant de l'accompagner dans un endroit désolé. Comme nous pouvons le constater, l'adaptation de Kontler va à l'encontre du texte original et fait passer la renarde, créature rusée et méfiante, pour une figure qui pense aux autres et qui a peur de leur causer des ennuis, mais cette excuse que la traductrice a inventée ne suffit pas à libérer la renarde de l'œil vigilant des hirondelles tout aussi rusées. Nous pouvons ainsi dire que l'adaptation ici n'est pas convaincante.

En résumé, nous pouvons constater à travers ces suppressions et réécritures que la traductrice a traduit ces deux romans de manière hâtive, ce qui nous amène à soupçonner que cela a pu avoir un rapport avec les exigences de l'éditeur. Après tout, Picquier s'adresse à un public de lecteurs novices et curieux plutôt qu'à des spécialistes savants ; aussi la traductrice, comme André Lévy, dont nous avons analysé plus haut les traductions publiées chez Picquier, a-t-elle supprimé certains passages ou détails qu'elle juge sans importance pour faciliter la lecture. Pourtant, le jugement de Kontler n'est manifestement pas toujours correct comme l'était celui de Lévy, car ce sont précisément ces détails dans les dialogues qui incarnent la caractérisation des personnages. On pourrait dire qu'en sacrifiant la fidélité littérale du texte, Kontler a modifié les traits de caractère des personnages, ce qui défigure en quelque sorte le texte source, comme le dit Antoine Berman : « amender une oeuvre de ses étrangetés pour faciliter sa lecture n'aboutit qu'à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l'on prétend servir⁵²⁷ ».

2.1.2. Noms et appellations des personnages

Concernant les noms des personnages dans les deux romans basés sur des faits

⁵²⁷ Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., p. 73.

historiques, Kontler adopte deux approches de traduction. Pour les personnages historiques réels, elle opte pour le phonétisme des noms, tandis que pour les personnages fictifs aux noms métaphoriques, tels que Belle de candeur, le nom de jeune fille de la dame Xia, inventé par l’auteur, et ses servantes, Fleur de Lotus, Fleur de Chrysanthème et Lune d’Automne, ainsi que Phénix Rouge, l’amant de Feiyan, dans *Nuages et pluie au palais des Han*, Kontler opte pour une traduction sémantique. L’utilisation de ces deux approches permet de bien distinguer les aspects « réels » et « fictifs » du roman, en respectant les éléments historiques du texte source, tout en répondant à l’attente du lecteur à l’égard de noms chinois stéréotypés.

Concernant les termes d’adresse utilisés par les personnages dans les deux romans, Kontler adopte plusieurs approches. Il convient d’abord de noter que, dans la Chine ancienne, les gens s’adressaient les uns aux autres par une grande variété de titres ; de plus, les personnes d’âge, de sexe, de statut social et de relations interpersonnelles différents utilisaient souvent des appellations différentes pour eux-mêmes et pour les autres lorsqu’ils communiquaient. Dans les romans érotiques des dynasties Ming et Qing, l’utilisation des termes d’adresse n’exprime pas seulement l’attitude et la personnalité du locuteur, soit humble, réservée et sérieuse, soit audacieuse, enjouée et lascive, mais représente également les coutumes culturelles et sociales. La traduction correcte de ces appellations est donc sans aucun doute importante pour la compréhension par le lecteur français des relations entre les personnages ainsi que de la culture chinoise en général. Nous analysons maintenant comme Kontler traduit les appellations des personnages qui apparaissent dans ces deux romans.

Voyons d’abord la traduction des termes d’humilité employés par les femmes pour se désigner, sous les dynasties Ming et Qing, les femmes emploient souvent le terme « concubine », « *qie* » (妾) ou « humble concubine », « *jian qie* » (贱妾) pour se désigner, en signe d’humilité⁵²⁸. Dans *Belle de Candeur*, ces termes sont traduits par « humble servante » ou « pauvre servante » dans le contexte où Dame Xia s’adresse au duc ou au roi de la principauté. Voyons deux exemples, pour chacun desquels nous donnerons le texte original et la traduction française⁵²⁹.

⁵²⁸ Voir Wang, Huo (王火), Wang, Xueyuan (王学员), *Dictionnaire des appellations chinoises (Hanyu chengwei cidian 汉语称谓词典)*, Shenyang (沈阳), Éditions Liaoning daxue chubanshe (辽宁大学出版社), 1988, p. 178. Texte original : 《妾：旧时女子自称的谦词。》

⁵²⁹ Anonyme, *Zhulin yeshi* (株林野史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome III (貳拾册), 1995. (ZLYS)

Texte original :

夏姬道：妾有傳法耳，生子之後，不過三日，花房充滿如故。(ZLYS, p. 200.)

Traduction de Kontler :

Elle devait lui répondre : —**Votre humble servante** possède une méthode qu'on lui a un jour transmise. Trois jours ne s'étaient pas écoulés après la naissance de mon fils que ma « chambre fleurie » était revenue à son état antérieur. (CKB, p. 63.)

Ce passage est tiré du chapitre IV de *Belle de Candeur*, dans lequel Dame Xia explique au duc Ling la méthode secrète qu'elle possède. Ici, le terme « *qie* » (妾) est traduit par « votre humble servante ». Nous pouvons voir que Kontler a recours à l'équivalent de ce terme d'humilité en français pour obtenir le même effet.

Texte original :

若不得屍，妾誓不還楚。(ZLYS, p. 248.)

Traduction de Kontler :

—Si je ne peux obtenir le cadavre de mon défunt époux, disait-elle, **je fais, moi pauvre servante**, le serment de ne pas revenir à Chu. (CKB, p. 127.)

Cette phrase est tirée du chapitre X, dans laquelle Dame Xia apprend au roi de Chu les raisons de son retour à Zheng. Ici, Kontler traduit d'abord le terme « *qie* » (妾) par « je », puis ajoute « moi pauvre servante », pour montrer l'humilité et la politesse de l'héroïne devant le roi.

Les deux exemples ci-dessus illustrent amplement la connaissance de la traductrice de cette appellation employée par les femmes pour se désigner dans la Chine ancienne. La transposition qu'elle emploie rend la traduction fidèle au texte source. Pourtant, dans *Nuages et pluie au palais des Han*, ce terme n'est pas traduit de la même manière, comme l'illustre l'exemple suivant.

Texte original :

飛燕即倒身下拜，叩首謝恩道：陛下此情隆恩無比，只恐賤妾不能消受。(ZYQS, p. 152.)

Traduction de Kontler :

— Majesté, quel bonheur ! **Je** saurais me montrer digne d'un pareil honneur, dit-elle en se prosternant sur le sol. (CKN, p. 104.)

Face à la proposition de l'empereur de déchoir Dame Xu du titre d'impératrice et de nommer Feiyan à sa place, Feiyan est clairement intimidée et donne une réponse très prudente dans laquelle elle se qualifie d'humble concubine, en chinois « *jianqie* » (賤妾), un titre encore plus humble que « *qie* » (妾), « concubine ». Pourtant, la traductrice le traduit simplement par « je » : bien que cette traduction soit correcte du point de vue du sens, elle ne montre pas l'humilité de Feiyan envers l'empereur ni son malaise face à cette proposition ; de plus, un simple « je » ne correspond pas à la posture d'humilité que doivent prendre les concubines impériales chinoises.

De même, en traduisant le passage dans lequel Hede déconseille à Feiyan de se livrer à la débauche dans le palais, la traductrice ne prête aucune attention à l'utilisation des appellations :

Texte original :

倘或再有過失，聖上復怒，以致不可救，使後來身首異處，天下取笑。今日妾雖救止，生死尚未可知。設或妾死，姊何所倚靠？(ZYQS, p. 180)

Traduction de Kontler :

Mais si **tu** continues ainsi, **je** ne pourrai plus apaiser la colère de l'empereur. Nos têtes voleront, séparées de nos corps, et nous serons la risée de tout l'empire. Et puis, qui sait, **je** mourrai peut-être avant **toi**, qui **te** protégera alors ? (CKN, p. 144)

En termes de fraternité, Hede est la petite sœur de Feiyan, et en termes de statut dans le palais, Hede est une concubine tandis que Feiyan est l'impératrice. Bien qu'elles soient sœurs, leur relation est délicate car l'empereur préfère Hede. Dans ce passage, Hede s'adresse donc à Feiyan en tant que « grande sœur » et à elle-même en tant que « concubine », appellations qui correspondent à leur statut et qui indiquent la prudence de Hede lorsqu'elle donne des conseils à Feiyan. Cependant, Kontler a remplacé toutes ces appellations par les pronoms personnels « tu » et « je », effaçant ainsi le privilège de l'âge et les rapports hiérarchiques présents dans le texte original. La traduction de Kontler des termes d'humilité dans *Nuages et pluie au palais des Han* est clairement « domestiquante ». Elle emploie des pronoms personnels, qui sont couramment utilisés en français, afin de ne pas dépayser le lecteur. Utiliser les

appellations occidentales revient, comme le dit Zhang Yinde, à « privilégier les exigences de la langue d'arrivée au détriment du particularisme de la langue de départ⁵³⁰ ». On peut dire que la domestication de termes d'humilité par Kontler empêche le lecteur français de percevoir la relation délicate et sensible entre les personnages principaux. Antoine Berman affirme que ce type de traduction n'est guère heureux, car « la langue spéciale y perd, et la transmission de savoir ne s'opère pas⁵³¹ ».

Analysons maintenant la traduction des appellations intimes. Dans les romans érotiques chinois des dynasties Ming et Qing, les hommes s'adressent parfois aux jeunes filles en utilisant le terme « grande sœur » (« *jie jie* », 姐姐), dans le but de se mettre en frais de coquetterie et de flirter avec elles, appellation qui, par ailleurs, n'est parfois pas directement liée à l'âge. Dans *Nuages et pluie au palais des Han*, par exemple, Sheniao'er appelle Feiyan et Hede « grande sœur », mais les deux jeunes filles n'ont que quinze ans, alors que Sheniao'er en a vingt. Voyons le texte original du passage en question et la traduction de Kontler :

Texte original :

這樣寒冷時候，姐姐怎不自保重。又把手去懷中一摸，只見肌膚溫暖，驚問道：驚問道：這樣寒冷身體尚然溫舒，姐姐是月宮人也，天台人也，巫山人也。(ZYQS, p. 129-130.)

Traduction de Kontler :

—Prends garde à toi, **ma petite sœur**, que fais-tu dehors à pareille heure ? lui murmura-t-il en caressant doucement sa poitrine qu'il fut étonné de trouver si tiède encore malgré le froid. À garder un cœur si chaud en plein hiver, **tu** n'es certainement pas une personne ordinaire, mais une immortelle du palais de la Lune, du mont Tiantai ou bien encore de la montagne Wu ! (CKN, p. 75.)

Ce passage montre une scène dans laquelle Sheniao'er fait tout son possible pour complaire à Feiyan. Il ne cesse de s'adresser à Feiyan, dans le dialogue, en l'appelant « grande sœur », « *jiejie* » (姐姐), apparemment avec respect mais en réalité avec des arrière-pensées ; cependant, la traductrice traduit cette appellation par « ma petite sœur », en chinois « *mei mei* » (妹妹), puis par « tu », ce qui non seulement bouleverse la formulation polie utilisée dans le texte original, mais ne reflète pas non plus les traits de caractère de Sheniao'er, à savoir l'hypocrisie et la flatterie. Prenons

⁵³⁰ Zhang, Yinde, « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », *op. cit.*

⁵³¹ Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 72.

une autre phrase issue de *Nuages et pluie au palais des Han* :

Texte original :

萬金道：若這等**姐姐**厚情，結草啣環難報。(ZYQS, p. 104.)

Traduction de Kontler :

Ma petite Épingle de Jade, avec **toi** les obstacles sont levés avec une facilité déconcertante !

Comme pourrais-je jamais **te** remercier ? Sur ma mort, je **te** jure ...(CKN, p. 39.)

Ce sont des galanteries débitées par Wanjin lorsqu'il remercie la servante, Épingle de Jade, pour sa volonté de l'aider à coucher avec sa maîtresse. Dans le texte original, Wanjin a seize ou dix-sept ans tandis que Épingle de Jade n'en a que quinze ou seize, mais il s'adresse à elle en l'appelant « grande sœur » par courtoisie. Il est à noter qu'il existe également une relation clandestine entre les deux. Dans la traduction, cependant, l'appellation « grande sœur » est traduite par « ma petite Épingle de Jade ». Évidemment, Kontler recourt ici aussi au procédé de transposition, probablement parce qu'elle pense que la traduction littérale risque d'aboutir à une infidélité paradoxale : elle essaie de trouver un équivalent qui comporte la même connotation dans la langue cible. Pourtant, la connotation galante de son appellation est trop évidente et ne restitue pas la subtilité du texte source.

Pourtant, sa traduction de certaines appellations intimes dans *Belle de Candeur* peut être plus fidèle au texte original. Prenons les deux phrases suivantes comme exemples.

Texte original :

孔甯喜的抓耳撓腮的笑道：我的荷花**姐姐**。(ZLYS, p. 192.)

Traduction de Kontler :

Kong Ning, très allègre, se gratta les oreilles et se frotta les joues. Il l'apostropha en riant : —

Fleur de Lotus, **ma sœur aînée** ! (CKB, p. 49.)

Texte original :

急問道：**姐姐**，你從那裡來？我李福好造化也。(ZLYS, p. 260.)

Traduction de Kontler :

— Mais, **grande sœur**, d'où viens-tu donc ? Serai-je un homme à bonnes fortunes ! (CKB, p. 142.)

La première phrase est tirée du chapitre III et la seconde du chapitre XII. Le contexte dans lequel ces deux appellations intimes sont utilisées est conforme à ce qui précède. C'est-à-dire que le titre de parenté, à savoir « grande sœur » (*jiejie* 姐姐), est utilisé par les hommes pour s'adresser aux servantes afin de les flatter. Nous pouvons constater que Kontler opte ici pour une traduction littérale, en conservant les coutumes de l'appellation chinoise, au lieu d'adopter le procédé de transposition.

En résumé, nous pouvons dire que, concernant les appellations des personnages des romans, qu'il s'agisse de termes d'humilité ou d'appellations intimes, la traduction de *Belle de Candeur* est plus fidèle au contexte chinois, conservant l'étrangeté du texte original, tandis que pour les appellations dans *Nuages et pluie au palais des Han*, la traductrice adopte une approche de domestication, sacrifiant certains éléments chinois afin de rendre le texte plus accessible aux lecteurs français. La raison pour laquelle Kontler adopte des méthodes différentes pour les deux traductions est un mystère.

2.1.3. Scènes érotiques

Les deux romans contiennent un grand nombre de scènes sexuelles, présentées d'une manière réaliste et audacieuse : tous les ébats charnels y sont décrits en détail et sans aucune fausse pudeur. Dans sa traduction, Kontler ne recule pas devant ces scènes de sexe. Nous analyserons ci-dessous ses traductions en matière de termes génitaux et de descriptions sexuelles.

Les deux tableaux suivants présentent les traductions françaises des organes génitaux respectivement dans *Belle de Candeur* et *Nuages et pluie au palais des Han*.

Belle de Candeur; Zhulin yeshi

Le sexe masculin	La traduction de Kontler	Le sexe féminin	La traduction de Kontler
陽 <i>yang</i> principe masculin	<i>yang</i>	陰 <i>yin</i> principe féminin	être intime
陽物 <i>yang wu</i> chose masculine	membre viril, le <i>yang</i>	陰戶 <i>yin hu</i> porte féminine	porte féminine, porte de son <i>yin</i> , être intime

那話 <i>na hua</i> cette parole [ce truc]-là	membre	牝戶 <i>pin hu</i> porte femelle	porte de la vallée
玉莖 <i>yu jing</i> tige de jade	membre de jade	花心 <i>hua xin</i> cœur de la fleur	cœur de la fleur
龜頭 <i>gui tou</i> tête de tortue	tête de tortue	花房 <i>hua fang</i> chambre des fleurs	chambre fleurie
麈柄 <i>zhu bing</i> manche [de poils] de daim [qui sert de chasse mouche]	poignée de son chasse-mouches		

Nuages et pluie au palais des Han, Zhao yang qu shi

Le sexe masculin	La traduction de Kontler	Le sexe féminin	La traduction de Kontler
肉具 <i>rou ju</i> outil de la chair	membre viril, objet viril , instrument charnel	陰物 <i>yin wu</i> chose féminine	objet féminin
陽物 <i>yang wu</i> chose masculine	membre viril, chose virile, objet viril	陰戶 <i>yin hu</i> porte féminine	porte féminine
		牝具 <i>pin ju</i> outil femelle	vallée
		牝屋 <i>pin wu</i>	vallée

		chambre femelle	
		花心 <i>hua xin</i> cœur de la fleur	cœur de la fleur

Tout d'abord, nous pouvons constater que Kontler opte pour une traduction littérale, en utilisant les termes élégants et implicites pour traduire les organes génitaux, sans utiliser de termes vulgaires comme « bite » ou « con », ni des termes anatomiques comme « pénis » ou « vagin ». Concernant le « yangwu » (陽物) et le « yinhu » (陰戶), qui apparaissent très fréquemment dans les deux romans, elle préfère les traduire par « membre viril » et « porte féminine » respectivement. En outre, elle conserve également le pinyin *yang* et *yin* pour désigner les sexes masculins et féminins dans sa traduction de *Belle de Candeur*, mais cette approche n'est pas poursuivie dans *Nuages et pluie au palais des Han*. On peut encore voir que la traductrice ne retient que l'étrangeté du texte source de *Belle de Candeur*. En ce qui concerne certaines métaphores sexuelles, telles que « cœur de fleur » (*huaxin* 花心), « tête de tortue » (*guitou* 龜頭) et « manche [de poils] de daim [qui sert de chasse mouche] » (*zhubing* 麈柄), elle opte pour une traduction littérale.

Par ailleurs, elle explique dans des notes ces métaphores ainsi que d'autres images érotiques qui apparaissent dans le texte, comme les « canards mandarins », renvoyant à l'amour conjugal, ou la grenade, qui symbolise la fécondité. Ces notes détaillées et précises explicitant les images et les métaphores sexuelles traditionnelles chinoises aident les lecteurs français à mieux comprendre l'art érotique chinois. Par exemple, concernant la comparaison du sexe féminin avec un petit pain cuit à la vapeur, qui apparaît dans *Belle de Candeur*, la traductrice explique que si cette comparaison « n'est pas très explicite pour nous, elle évoque chez le lecteur chinois la blancheur tendre et la fraîcheur moelleuse⁵³² ». Évidemment, Kontler souhaite que les lecteurs français soient en mesure de comprendre la perception qu'ont les lecteurs chinois des métaphores sexuelles contenues dans le texte. Elle explique aussi le rôle que joue l'image érotique dans le texte. Par exemple, après avoir expliqué que la pivoine symbolise le sexe féminin, elle commente : « il est ironique de songer que Wuchen demande à son serviteur d'arroser les pivoines juste après ses relations avec

⁵³² Kontler, Christine, *Belle de candeur*, op. cit., p. 35.

la jeune servante⁵³³ ». Nous pouvons constater que la traductrice a essayé de rendre le jeu de mots érotique du texte et qu'elle entend rendre accessible aux lecteurs français l'effet ironique qu'il produit.

Cependant, nous devons aussi admettre que toutes les notes qu'elle donne ne sont pas correctes. Par exemple, pour expliquer l'allusion aux « fleurs d'abricots rouges dépassant le mur » (*hong xing chu qiang* 红杏出墙), qui apparaît dans *Nuages et pluie au palais des Han*⁵³⁴, elle explique dans la note que « la branche fleurie de l'abricotier qui dépasse le mur du jardin désigne une jeune femme recluse dans ses appartements mais dont la beauté est connue de tous⁵³⁵ », alors que l'allusion implique en fait que l'épouse a une liaison extraconjugale⁵³⁶.

Malgré tout, il est clair que Christine Kontler a une solide connaissance de la culture sexuelle de la Chine ancienne. Ses explications sont dans l'ensemble correctes, notamment dans *Belle de Candeur*, où elle résume spécifiquement le vocabulaire amoureux, y compris les termes des positions sexuelles ainsi que ceux des instruments sexuels, constituant ainsi une petite encyclopédie érotique chinoise. Il convient aussi de souligner que, dans *Belle de Candeur*, Kontler est le premier, parmi les traducteurs des éditions Picquier, à établir un dictionnaire spécifique pour les termes érotiques du roman. Ses explications précises des métaphores et des positions sexuelles représentent donc une tentative pour vulgariser de manière scientifique les termes spécifiques du monde érotique chinois. Les métaphores et les positions sexuelles qui apparaissent dans *Nuages et pluie au palais des Han* ne sont pas aussi nombreuses que dans *Belle de Candeur* ; c'est peut-être la raison pour laquelle elle n'a pas répertorié spécialement le vocabulaire érotique de ce roman, mais elle a quand même rédigé des notes précises pour expliquer les métaphores érotiques les plus importantes, telles que « nuage et pluie » ou « faisan et phénix », ainsi que sur certaines des notions sexuelles taoïstes, telles que le lien entre le « *yin* », le principe féminin, et le « *yang* », le principe masculin.

Concernant les scènes érotiques, toutes les scènes de sexe dans *Belle de Candeur* ont été impeccablement restituées, mais certaines scènes dans *Nuages et pluie au palais des Han* ont été quelque peu simplifiées. Prenons un exemple :

⁵³³ *Ibid.* p. 144.

⁵³⁴ Le verset original dans lequel apparaît cette allusion est : 《紅杏枝頭春意長。》Traduction de Kontler est « Rameau rouge dressé, l'abricotier solitaire ». (Christine Kontler, *Nuages et pluie au palais des Han*, *op. cit.*, p. 12)

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 201.

⁵³⁶ Voir *Dictionnaire de chinois contemporain* (*Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典), *op. cit.*, p. 540.

Texte original :

弄得飛燕**心花頓開**，身無所主，射鳥兒手執月字令旗，搜尋各寨，只見寨中有陰精流濕紅紗的，即便送到臺上，待寨主事畢候點。只見那飛燕一連弄了三四次，心滿意足樂極無邊，興盡而罷。只是少年還未興盡，即令女將軍與少年照寨主行事。(ZYQS, p. 177.)

Traduction littérale :

[Le va-et-vient] fit **fleurir le cœur de Feiyan** et son corps semblait être sans maître. Sheniao'er, tenant une bannière à l'insigne de la lune en main, fouilla les camps et en trouva une dont les sécrétions féminines avaient humidifié la gaze rouge et l'envoya sur la terrasse attendre que sa maîtresse donne l'ordre quand elle aurait fini. Feiyan parvint à l'extrême du plaisir trois ou quatre fois de suite, et était si pleine de joie qu'elle dut se rendre. Pourtant, le jeune homme ne se sentait pas encore satisfait, alors il ordonna à la générale de faire comme la maîtresse du camp avait fait.

Traduction de Kontler :

Cependant, quand **le « cœur de sa fleur » s'ouvrit** et qu'elle parvint à l'extrême du plaisir, elle dut se rendre. Le jeune homme avait triomphé ! Comme il ne se sentait pas encore satisfait, elle ordonna à Sheniao'er de lui amener la plus valeureuse des combattantes. (CKN, p. 139.)

Il s'agit de l'une des scènes de sexe les plus impressionnantes dans *Nuages et pluie au palais des Han*, présentant une performance qu'on pourrait appeler un combat érotique. Il est clair que la traductrice a supprimé de nombreux détails, ce qui ne permet pas au lecteur français de se faire une idée complète de ce combat charnel. Ces suppressions ne peuvent être dues à une « timidité » de la part de la traductrice, car le roman *Belle de candeur* comporte des scènes de sexe crues et même obscènes pour lesquelles elle n'a opéré aucune suppression, traduisant au contraire toutes ces scènes de manière complète. Il est donc plus probable que la simplification des scènes de sexe dans *Nuages et pluie au palais des Han* soit due à la façon hâtive dont elle traduit ce roman.

En outre, il convient également de noter que Kontler a confondu les termes « fleur du cœur » (*xinhua* 心花), qui est en général utilisé pour décrire l'humeur d'une personne, et « cœur de la fleur » (*huaxin* 花心), qui est une métaphore du vagin. Le texte original exprime l'idée que l'activité sexuelle est si agréable pour Feiyan qu'elle ne peut s'empêcher de sentir la fleur de son cœur s'épanouir, si bien que l'interprétation de cette phrase par Kontler, à savoir que « le cœur de sa fleur s'ouvrit », est erronée, car elle transforme une sensation psychologique en un mouvement

physique, contresens qui est probablement dû à l'inertie de la pensée résultant de la traduction fréquente de métaphores érotiques.

Dans l'ensemble, les deux traductions de Kontler sont bien réalisées, et contiennent toutes deux des notes savantes et détaillées. Cependant, *Belle de Candeur* est relativement plus fidèle au texte, comporte moins de coupures et l'appareil critique est plus complet ; par ailleurs, les traductions littérales de termes d'humilité et les traductions phonétiques des mots « yin » et « yang » manifestent clairement la volonté de fidélité à l'égard de l'original chinois. La traduction de *Nuages et pluie au palais des Han*, parue l'année suivante, a été, semble-t-il, exécutée à la hâte : la suppression de détails, de dialogues et de descriptions affaiblit, voire modifie la caractérisation des personnages, et la traduction normalisée de termes d'humilité est clairement destinée à convenir aux habitudes de lecture du public français. En résumé, de *Belle de Candeur* à *Nuages et pluie au palais des Han*, nous pouvons constater une tendance chez la traductrice à domestiquer le texte-source, dont elle affaiblit, de ce fait, le caractère d'étrangeté.

2.2. Huang San et ses collaborateurs : un caractère exotique dû à la fidélité absolue au texte source

Des années 1990 au début du XXI^e siècle, le traducteur Huang San [Chan Hing-ho] et ses collaborateurs français ont traduit six romans érotiques chinois des dynasties Ming et Qing pour l'éditeur Picquier : *Vie d'une amoureuse* (*Chipozi zhuan* 癡婆子傳) et *Biographie du prince Idoine* (*Ruyijun zhuan* 如意君傳), publiés pour la première fois en 1991 sous la forme d'un recueil intitulé *Vie d'une amoureuse*, puis réédités en 1994 et 2005 ; *Moines et nonnes dans l'océan des péchés* (*Sengni niehai* 僧尼孽海), publié pour la première fois en 1992 et réédité en 1999 ; *Les Écarts du prince Hailing* (*Hailing yishi* 海陵佚史), publié pour la première fois en 1995 et réédité en 1999 ; *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé* (*Xiuta yeshi* 繡榻野史), publié pour la première fois en 1997 et réédité en 2001 ; et *À l'ombre des pêcheurs en fleur* (*Tao hua ying* 桃花影), publié pour la première fois en 2005 et réédité en 2015. Il est important de souligner que ces œuvres ont toutes été republiées sous forme de livre de poche et que, outre la taille réduite de l'exemplaire, le traducteur apporte quelques modifications mineures à la traduction ainsi qu'à l'appareil critique, telles que l'ajout ou la suppression de certaines notes, l'ajustement du format du commentaire dans la

traduction et le remaniement de la présentation du roman sur la quatrième de couverture, autant de méthodes qui témoignent de la rigueur et du souci de l'excellence des traducteurs. Avant d'analyser en détail les stratégies de traduction, il nous semble nécessaire de présenter brièvement ces six romans et les raisons pour lesquelles les traducteurs les ont choisis.

2.2.1. Présentation des six romans traduits

Vie d'une amoureuse est un roman érotique des dynasties Ming publié vers le milieu du XVI^e siècle, en deux volumes, signé par le Sire de l'Hibiscus (*furong zhuren* 芙蓉主人) et commenté par le Maître de la Folle Passion (*qing chi zi* 情痴子), tous deux inconnus. Il existe de nombreuses éditions de ce roman, principalement l'édition xylographique des Qing et l'édition japonaise en caractères mobiles. Le roman a été mis à l'index en 1837, 1844 et 1868 en raison des descriptions obscènes qu'il contient, mais il présente une grande valeur littéraire que nous ne pouvons ignorer. Il est écrit du point de vue de l'héroïne, qui évoque sa vie lascive passée à la première personne, une méthode d'écriture très rare et sans doute unique dans la littérature romanesque chinoise. C'est pour cette raison que Huang San, dont l'identité réelle est Chan Hing-ho, le considère comme le roman érotique qu'il préfère⁵³⁷ ; un autre traducteur [Boris Goiremborg] fait également l'éloge du roman pour sa simplicité, son naturel et son humour dans la préface. Pourtant, ils ne sont pas les premiers à tenter de déchiffrer cette œuvre. Rappelons que dès le milieu du XX^e siècle, Lucie Paul-Margueritte, avec l'aide de Tcheng Mien, publie une adaptation en 1949 aux éditions Siao sous le titre *La Folle d'amour, confession d'une chinoise du XVIII^e siècle*. L'adaptation de Lucie Paul-Margueritte, que nous avons analysée en détail dans la deuxième partie, voit la traductrice non seulement ajouter quelques stéréotypes chinois pour renforcer l'exotisme du texte, mais aussi incorporer avec audace quelques idées féministes. On peut soutenir que cette adaptation, bien qu'intéressante et personnelle, trahit le texte original. Il a fallu attendre la publication de *La Vie d'une amoureuse* en 1991 pour que les lecteurs français puissent découvrir ce roman dans sa forme originale.

Biographie du prince Idoine est le plus ancien roman érotique connu de la

⁵³⁷ Voir l'entretien avec Chan Hing-ho, intitulé « Chan Hing-ho parle du roman chinois ancien » (*Chan Hing-ho tanzhongguo gudai xiaoshuo* 陈庆浩谈中国古代小说), *Oriental Morning Post* (*Dongfang zaobao* 东方早报), publié le 17 mai 2017, consulté le 8 juin 2022 sur le site : https://www.sohu.com/a/141372305_810808.

dynastie Ming, paru au tournant des XV^e et XVI^e siècles, et de nombreux romans érotiques ultérieurs, tels que *Jin Ping Mei*, ont imité sa forme ou emprunté son vocabulaire et ses expressions. Il est signé par Xu changling (徐昌齡) de *Wumen* (吳門), dont la véritable identité reste inconnue. Les éditions de ce roman qui subsistent aujourd'hui sont toutes issues de la version japonaise. Le roman met en scène Wu Zetian (武则天), la seule femme à être devenue empereur de Chine, dont on décrit la vie lubrique au palais, depuis sa jeunesse, son règne et jusqu'à ses dernières années où elle entretient des liaisons amoureuses avec Xue Aocao (薛敖曹) ainsi que d'autres amants. Le roman figure à plusieurs reprises sur les listes d'ouvrages à l'index en 1810, 1837, 1844 et 1868. Dans sa préface, le traducteur révèle qu'il apprécie moins *Biographie du prince Idoine* que *Vie d'une amoureuse*, estimant que ce personnage de goule souillée de meurtres ne suscite pas notre sympathie, et que les ébats du bon jeune homme atteint de gigantisme et de sa caverneuse fiancée sont tout aussi peu ragoûtants⁵³⁸. S'il choisit de traduire cette histoire, c'est probablement en raison des références au roman dans le classique *Rouputuan*, de la renommée du roman en tant qu'ancêtre des romans érotiques des Ming et des Qing, et de la nature légendaire de la seule femme empereur de Chine, Wu Zetian.

Comme *Vie d'une amoureuse* et *Biographie du prince idoine* sont tous deux brefs et décrivent la vie lascive de la femme, mais l'une appartenant au monde « civil » et l'autre à celui de la cour, le lecteur peut y trouver deux faces complémentaires de l'amour, « bourgeoises » d'une part et impériale d'autre part. C'est pourquoi le traducteur a décidé de les compiler en un seul volume sous le titre *Vie d'une amoureuse*. Il convient de noter ici qu'aucune des éditions de ces romans n'est accompagnée d'illustrations. Les traducteurs incluent treize illustrations érotiques dans la version française, qui sont recueillies dans la province du Shanxi et appartiennent au genre dit des « images du fond du coffre⁵³⁹ » (*xiang di hua* 箱底画), c'est-à-dire des images crues accompagnant des textes vulgaires. L'image de couverture de la première édition française est tirée d'une série provenant de *Yangliuqing* (杨柳青), consacrée à des souverains ayant perdu leur trône pour l'amour de « femmes de perdition ». Ce recueil a été réédité en 1994 et en 2015 en édition de poche, sans différences notables, si ce n'est la couverture et la répartition des

⁵³⁸ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Epstein, Lionel [Boris Goiremborg] (tr.), *Vie d'une amoureuse*, op. cit., p. 87.

⁵³⁹ On en glissait un fascicule dans le fond du coffre à habits des nouvelles mariées. Voir *ibid.*, p. 15

illustrations. Plus précisément, les nouvelles couvertures des éditions de 1994 et 2015 montrent toutes des images d'hommes et de femmes à demi-nus, entrelacés, images dont la source n'est pas précisée par le traducteur. En outre, concernant les illustrations, dans les deux éditions récentes, la dernière illustration incluse dans la première édition de *Vie d'une amoureuse* est déplacée dans *Biographie du prince Idoine*, devenant ainsi la première, mais le nombre total d'illustrations reste inchangé. En termes de notes, elles restent les mêmes dans les trois éditions, étant placées après le texte principal de chaque roman, avec 28 notes pour *Vie d'une amoureuse* et 60 notes pour *Biographie du prince idoine*. De plus, la présentation de la quatrième de couverture est également identique dans les trois éditions, où les deux héroïnes sont comparées à des personnages historiques ou littéraires connus des Français, l'impératrice Wu Zetian étant présentée comme une « Néron-Messaline chinoise », et l'héroïne de *Vie d'une amoureuse* étant comparée à « Sapho et Fanny Hill ».

Moines et nonnes dans l'océan des péchés, le *Seng ni nie hai* (僧尼孽海) est un recueil de récits érotiques de la dynastie Ming, contenant quarante-deux histoires sur la débauche des moines et des nonnes, dont trente et une concernent des moines et onze des nonnes. L'ouvrage, rédigé en langue classique, est faussement attribué au poète et peintre célèbre Tang Bohu (唐伯虎), mais aucun élément ne nous permet de connaître l'identité de l'auteur véritable. Les principales éditions conservées sont l'édition Ming de la collection Saeki Bunko (佐伯文庫), la copie manuscrite dans la collection de la bibliothèque japonaise *Mukyūkai* (無窮会), et la copie manuscrite dans la collection de Chiba Kikuko (千葉掬香⁵⁴⁰). Dans les récits de ce recueil, le monastère est une source de fantasmes érotiques, un lieu où l'on peut échapper aux obligations sociales et s'adonner aux plaisirs charnels en toute liberté. Les moines et les nonnes y font des choses qui vont à l'encontre de la morale religieuse, sans aucun sentiment de honte ou de culpabilité. Il est juste de dire que l'auteur n'hésite pas à stigmatiser les mœurs et faire la satire de l'hypocrisie de certaines personnes religieuses en montrant une luxure éhontée et immorale. Le traducteur estime qu'il faut reconnaître à « l'érotisme anticlérical une spécificité au sein de la société chinoise », et que l'érotisme dans les *Moines et nonnes dans l'océan des péchés*

⁵⁴⁰ Voir Tang, Bohu (唐伯虎), *Seng ni nie hai* (僧尼孽海), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome XXIV (貳拾肆冊), 1995, p. 154-155.

« s'apparente à un mode de subversion incontrôlable, menaçant l'ordre établi⁵⁴¹ ». Les huit illustrations incluses dans la version française de *Moines et nonnes dans l'océan des péchés* proviennent de l'édition japonaise Saeki Bunko. Elles étaient initialement groupées en tête du volume, mais les traducteurs les replacent dans les histoires correspondantes en fonction de leur contenu. En outre, concernant la couverture, étant donné que les traducteurs n'ont pas pu trouver une image en couleur et inédite représentant les religieux, ils ont finalement choisi une image sans en donner la source, dans laquelle un homme et une femme en vêtements brodés se regardent. Lorsque cet ouvrage est réédité en édition de poche en 1999, la couverture et les illustrations restent les mêmes, mais l'appareil critique présente quelques différences par rapport à la première édition. D'une part, les traducteurs ajoutent des informations sur les éditions dans l'introduction, modifient certaines des notes, et rédigent spécialement un avertissement pour expliquer la manière dont les commentaires ont été ajoutées à la traduction. D'autre part, il convient de souligner en particulier qu'ils corrigent également certaines erreurs de traduction dans la nouvelle édition⁵⁴². Prenons l'exemple une petite phrase qui apparaît dans le deuxième récit, *Le Moine du monastère de Liuzhou*. Voici le texte original, et les traductions dans les deux éditions⁵⁴³.

Texte original :

嫂溺援之以手。 (SNNH, p. 209)

Traduction dans l'édition 1992 :

On tient la main de sa belle-sœur pour l'aider à uriner. (HSMN, p. 38.)

Traduction dans l'édition 1999 :

On tend la main à sa belle-sœur tombée à l'eau. (HSMN, p. 45.)

Cette phrase est en fait tirée du *Lilou zhangju shang* (離婁章句上) dans le

⁵⁴¹ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Rosenthal, Oreste [Boris Goiremborg], Blasse, Jean [Bertrand, Guillon] (tr.), *Moines et nonnes dans l'océan des péchés*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1992, p. 10.

⁵⁴² Boris Goiremborg, l'un des traducteurs, révèle que la correction de *Moines et nonnes dans l'océan des péchés* porte les interventions de trois mains : Jean Blasse (Guillon Bertrand), lui et la correctrice de Picquier.

⁵⁴³ Vous trouverez ci-dessous les références complètes sur les ouvrages cités, avec les abréviations entre parenthèses :

Tang, Bohu (唐伯虎), *Seng ni nie hai* (僧尼孽海), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome XXIV (貳拾肆冊), 1995. (SNNH)

Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Rosenthal, Oreste [Boris Goiremborg], Blasse, Jean [Bertrand, Guillon] (tr.), *Moines et nonnes dans l'océan des péchés*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1992 (1999). (HSMN)

Mencius : il s'agit d'un débat entre Mencius (Mengzi 孟子, 372 av. J.-C-289 av. J.-C.) et Chunyu Kun (淳于髡, 386 av. J.-C-310 av. J.-C.), le penseur de l'État de Qi, tournant autour du thème de savoir s'il faut tendre la main pour aider sa belle-sœur tombée dans l'eau, étant donné que le contact physique entre hommes et femmes est strictement interdit. Il est bien évident que le traducteur ne connaît pas cette allusion lorsqu'il traduit le texte pour la première fois ; il fait donc confiance à sa propre interprétation de la phrase. Comme le caractère (溺) a deux prononciations, « *ni* » et « *niao* », dont les significations correspondent respectivement à « se noyer » et à « uriner », le traducteur a choisis à tort le second sens dans cette phrase, ce qui entraîne une erreur de traduction. Heureusement, il l'a corrigée dans la nouvelle édition, tout en ajoutant une annotation pour expliquer l'allusion d'où provient cette citation. En outre, le traducteur révisé l'introduction de la quatrième de couverture, faisant passer le nombre de récits de 36 à 41. Il réécrit également une partie du texte de présentation. À la lumière de l'analyse ci-dessus, nous pouvons dire que le traducteur effectue des corrections exhaustives pour l'exactitude de la réédition.

Les Écarts du prince Hailing est un roman érotique de la dynastie Ming en deux volumes, rédigé par le Taoïste à la compassion sans limites (*Wuzhe daoren* 無遮道人), et commenté par Sot novice enivré (*Zuihan jushi* 醉憨居士), ces deux dénominations étant évidemment des pseudonymes. Le roman est écrit dans un mélange de langue classique et vernaculaire. La langue classique est employée pour relater les faits historiques et le cadre de l'histoire, tirés de l'« Histoire des Jin » (*Jin shi* 金史), le traducteur soulignant que « des phrases entières, les rangs et promotions des concubines, presque tout le début et la fin en sont démarqués⁵⁴⁴ », tandis que la langue commune, où se trouvent des mots argotiques et des expressions familières, et qui caractérise le ton du conteur, est utilisée pour des descriptions détaillées des événements et des personnages ainsi que des conversations osées⁵⁴⁵. Ce roman met en scène les débauches entre l'empereur Hailing et ses concubines. Il comporte de nombreux personnages, contient un grand nombre de digressions et présente une forme narrative désordonnée qui manque d'unité et de cohérence. Le traducteur considère que le roman utilise une langue érotique assez simple, affichant « une

⁵⁴⁴ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Rosenthal, Oreste [Boris Goiremborg], *Les Écarts du prince Hailing*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1995, p. 11.

⁵⁴⁵ Voir *Wuzhe daoren* (無遮道人), *Hailing yishi* (海陵佚史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome I (壹册), 1995, p. 25.

érotique de tréteaux, plus farce qu'émouvante⁵⁴⁶ ». L'édition des Ming disponible de ce roman, en possession d'un collectionneur de Shanghai, est d'abord découverte au milieu des années 1970 par un érudit, Shen Jin (沈津), qui rédige un essai consacré à la découverte de ce roman, recueilli dans la *Revue trimestrielle de bibliographie* (*Shumu jikan* 书目季刊⁵⁴⁷). Par la suite, deux chercheurs, Chan Hing-ho et Wang Qiugui, rétablissent le texte du roman en se basant principalement sur la copie de cette édition, en s'appuyant sur l'essai de Shen. Pour compléter la fin manquante, les éditeurs se sont basés sur le vingt-troisième volume des *Contes pour éveiller le siècle* (*Xingshi hengya* 醒世恒言), à savoir *Jinhailing meurt de la débauche* (*Jinhailing zongyu wangshen* 金海陵縱慾亡身). Grâce aux efforts des éditeurs, le roman a finalement été publié pour la première fois dans la collection *Siwuxie huibao*⁵⁴⁸. C'est peut-être la rareté de l'édition et la difficulté d'établir le texte qui a incité le traducteur à introduire ce roman en France. En ce qui concerne les illustrations, comme celles de *Hailing yishi* ont disparu, « pour ne pas priver le lecteur bénévole de dessert⁵⁴⁹ », les traducteurs en choisissent sept dans la collection *Jin Feng* (金楓) de Taïwan, afin de renforcer l'attrait de la version française. La nouvelle édition en poche de 1999 contient les mêmes illustrations et la même couverture, mais les traducteurs apportent quelques modifications à l'appareil critique, non seulement en effectuant des révisions mineures dans l'introduction et dans les notes, mais aussi en supprimant certains commentaires personnels du traducteur, tels que « le cotraducteur ne sait pas non plus⁵⁵⁰ », ou « le terme en usage quand j'allais à l'école me semble plus délicat, voire oriental⁵⁵¹ ». En outre, ils corrigent certaines traductions. Prenons l'exemple de la phrase suivante⁵⁵² :

Texte original :

⁵⁴⁶ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Rosenthal, Oreste [Boris Goiremborg], *Les Écarts du prince Hailing*, op. cit., p. 7.

⁵⁴⁷ Voir Wuzhe daoren (無遮道人), *Hailing yishi* (海陵佚史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), op. cit., p. 23.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Rosenthal, Oreste [Boris Goiremborg], *Les Écarts du prince Hailing*, op. cit., p. 17.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁵² Vous trouverez ci-dessous les références complètes sur les ouvrages cités, avec les abréviations entre parenthèses :

Wuzhe daoren (無遮道人), *Hailing yishi* (海陵佚史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), op. cit., tome I (壹册), 1995. (HLYS)

Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Rosenthal, Oreste [Boris Goiremborg], *Les Écarts du prince Hailing*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1995(1999). (HSE)

女待詔曰：夫人有意，迪古留心。老婆子多方說合，小妮子夾膀抽筋。(HLYS, p. 94)

Traduction dans l'édition 1995 :

La coiffeuse reprit : « Madame le souffre, Digu le souhaite ; la vieille femme se démène pour eux ; mais la petite servante garde les cuisses serrées et étire le muscle. » (HSE, p. 82)

Traduction dans l'édition 1999 :

La coiffeuse reprit : « Madame le souffre, Digu le souhaite ; la vieille femme se démène pour eux ; mais la petite servante serre tellement les cuisses qu'elle en a des contractures.» (HSE, p.88)

Il est important de noter que la parole de la coiffeuse est seulement un badinage destiné à rire, et n'a pas beaucoup de sens en soi. La seule différence entre les deux traductions réside dans la dernière phrase, particulièrement dans l'idiome qu'il contient, « *jia bang/pang chou jin* » (夾膀抽筋), littéralement « serrer les bras ou cuisses et tirer le tendon⁵⁵³ ». Évidemment, le traducteur a opté pour une traduction littérale dans l'édition de 1995, mais il était lui-même conscient de la maladresse de cette interprétation. C'est pourquoi il a ajouté une note pour expliquer ses réflexions sur la traduction de cet idiome :

L'expression est embarrassante. Huang San estime qu'elle signifie « rester à ne rien faire ». « Tirer les muscles » (ou les tendons) veut dire avoir une crampe, elle resterait donc les cuisses serrées comme si elle avait une crampe. Mais « tirer le(s) muscle(s) » a aussi le sens d'extorsion, elle toucherait sa commission sans avoir rien fait. Pour ma part, j'aurais tendance à comprendre qu'elle garderait les cuisses serrées mais tirerait le « muscle » du garçon. Ainsi, la coiffeuse emploierait l'expression dans le sens de « rester à ne rien faire » et la suivante feindrait de la comprendre dans un sens grivois, d'où sa brusque et non moins feinte colère⁵⁵⁴.

Dans la nouvelle édition, il a révisé la traduction pour la remplacer par « serrer tellement les cuisses qu'elle en a des contractures » et a supprimé la note. Cependant, cette modification ne change rien à l'incompréhensibilité de la traduction. En fait, cet idiome est probablement dérivé du dicton provenant de la région de Suzhou-Shanghai : « *jia mang tou li bang qian jin* » (夾忙頭裡膀牽筋), littéralement « avoir une crampe aux bras lorsqu'on est occupé », qui signifie en fait qu'au moment où l'on est occupés,

⁵⁵³ Comme le mot “膀” dans l'original a deux prononciations principales, bang (bras) et pang (vessie), il y a deux traductions littérales possibles de cette expression.

⁵⁵⁴ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Rosenthal, Oreste [Boris Goiremborg], *Les Écarts du prince Hailing*, op. cit., p. 82.

un problème imprévu est soudain survenu. L’auteur, vraisemblablement dans le but de maintenir la structure de l’expression composée de quatre caractères, simplifie ce dicton en « *jia bang chou jin* » (夾膀抽筋), ce qui entraîne un malentendu du traducteur. Outre les corrections de la traduction et des notes, le traducteur apporte également des modifications mineures à l’introduction de la quatrième de couverture, où Hailing est décrit comme un personnage odieux et usurpateur, « mi-don Juan, mi-Sardanapale, mi-Ubu ».

Histoire hétérodoxe d’un lit brodé est un roman érotique vernaculaire de la dynastie Ming, attribué généralement au célèbre dramaturge Lü Tiancheng (呂天成, 1580-1618), qui l’aurait écrit pour se distraire dans sa prime jeunesse. Il existe de nombreuses éditions de ce roman, les principales étant l’édition de la maison *Zuimian ge* (醉眠閣) et celle de la maison *Zhongde tang* (種德堂). Le roman raconte les relations illicites et lascives entre Yao Tongxin, un lettré de Yangzhou, sa femme, la dame Jin, Zhao Dali, un jeune lettré, ainsi que la mère de ce dernier, la dame Ma. Bien que le roman se termine par une déclaration selon laquelle il se voulait un avertissement pour le public, il est interdit à plusieurs reprises, en 1837, 1844 et 1868, pour ses descriptions obscènes de la sexualité, et est également méprisé par des lettrés orthodoxes, tels que Liu Tingji (劉廷璣, 1653-1716) : ce commentateur de la dynastie Qing considère ce roman comme un poison, capable d’exercer une influence pernicieuse sans fin sur le public⁵⁵⁵. De plus, le chercheur Sun Kaidi affirme que « le style de l’ouvrage n’est pas à la hauteur de sa réputation », ajoutant qu’il « propage des insanités et que les chapitres sont brefs et coupés à tort et à travers⁵⁵⁶ ». Selon le traducteur, la raison essentielle de ce style médiocre est que le roman est écrit dans une langue vulgaire, sur un ton personnel et intimiste⁵⁵⁷. Le traducteur estime pourtant que le texte de ce roman ne manque pas de classe⁵⁵⁸. Il ressort clairement de l’introduction rédigée par le traducteur que la traduction de ce roman est motivée non seulement par sa notoriété, mais aussi par une sorte de fétichisme, puisqu’il est après tout mentionné dans le classique érotique *Rouputuan*, aux côtés de *Vie d’une*

⁵⁵⁵ Voir Lü, Tiancheng (呂天成), *Xiuta yeshi* (繡榻野史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome II (貳冊), 1995, p. 23. Commentaire original : 《流毒无尽》.

⁵⁵⁶ Voir Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Epstein, Lionel [Boris Goiremberg] (tr.), *Histoire hétérodoxe d’un lit brodé*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Bibliothèque asiatique », 1997, p. 7.

⁵⁵⁷ Voir *ibid.*, p. 12.

⁵⁵⁸ Voir *ibid.*

amoureuse et *Biographie du prince idoine*⁵⁵⁹. Concernant les illustrations, l'édition de la collection *Siwuxie huibao* rassemble vingt illustrations provenant de l'édition *Zuimian ge* et vingt-sept illustrations de l'édition *Zhongde tang*, représentant des paysages ou des personnages sans rapport avec la sexualité mais liées à l'intrigue, comme les scènes représentant le personnage principal Yao Tongxing rêvant de sa femme, Dali et de sa mère transformées respectivement en une mule, un mulet et une truie, ainsi que la conversion de Yao au bouddhisme. Trouvant assez ternes ces illustrations, les traducteurs les ont remplacé dans la version française par quelques images du début de ce siècle plus audacieuses, qui montrent toutes clairement des scènes sexuelles et qui sont, selon les traducteurs, en communion avec les sentiments exprimés dans l'ouvrage⁵⁶⁰, malgré leur manque de pertinence par rapport à l'intrigue. Enfin, il convient de mentionner que la couverture, les illustrations et l'appareil critique restent largement inchangés dans la nouvelle édition 2001.

À l'ombre des pêchers en fleur est un roman érotique paru au tournant des Ming et des Qing, signé par l'Ermitte de la brume et des eaux de *Zuili* (*Zuili yanshui sanren* 樵李煙水散人), censé généralement être le nom de plume de l'écrivain Xu Zhen (徐震). Les principales éditions sont l'édition des Qing, de la maison *Wanxiangzhai* (畹香齋), et quelques éditions lithographiques ou à caractères mobiles. Le roman raconte l'histoire de Wei Yuqing, un jeune lettré affectueux qui, au cours des années *Chenghua* du temps des Ming (1464-1487), réussit à la fois les examens du mandarinat et ses conquêtes féminines, finissant par devenir immortel avec ses épouses. Bien qu'il s'agisse d'un roman érotique, son schéma appartient au genre des « romans de la belle et du lettré ». Le texte est un mélange de langue classique et de langue vernaculaire, entrecoupé de nombreux poèmes écrits dans un style raffiné, qui, selon le traducteur, constituent le grand attrait de l'œuvre et mettent en évidence le talent et l'ambition de l'auteur⁵⁶¹. Tout aussi séduisante est la forte présence des femmes dans ce roman, dont la beauté, le talent d'écriture, les âmes passionnées et sensuelles et la poursuite ardente de l'amour jouent également un rôle important pour attirer le traducteur et le lecteur. Comme il n'y a pas d'illustrations dans les éditions qui subsistent, et pour ne pas trop décevoir le lecteur, les traducteurs en extraient seize

⁵⁵⁹ Voir *ibid.*, p. 12-13.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶¹ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]](陳慶浩) et Awadew, Boorish [Boris Goiremborg] (tr.), *À l'ombre des pêchers en fleur*, *op. cit.*, p. 16.

du fameux ouvrage de Robert van Gulik, *Erotic colour prints of the Ming period*⁵⁶² : précisément, elles proviennent de la collection des gravures sur bois des Ming, *Huaying jinzhen* (花营锦阵). La nouvelle édition de 2015 présente la même couverture que l'ancienne, ainsi que les illustrations intérieures, avec seulement quelques différences mineures dans l'appareil critique. Les notes qui se trouvaient à l'origine en bas de page ont été placées après chaque chapitre. En outre, le traducteur a effectué quelques suppressions mineures dans l'introduction de la quatrième de couverture, comme une comparaison du personnage principal Wei Yuqing avec Don Juan.

Sur la base de l'analyse ci-dessus, nous pouvons résumer trois points : premièrement, les traducteurs accordent une grande attention au rôle joué par les illustrations. Dans les six romans, à l'exception de *Moines et nonnes dans l'océan des péchés*, où les illustrations originales ont été conservées en raison de leur caractère érotique évident, les versions françaises des autres romans sont dotées de nouvelles illustrations choisies par les traducteurs, des images audacieuses qui sont clairement destinées non seulement à accompagner le texte mais aussi à jouer un rôle important pour attirer le regard du lecteur. Deuxièmement, les traducteurs corrigent soigneusement certaines des erreurs de la première édition et améliorent l'appareil critique à l'occasion des rééditions. Troisièmement, dans la présentation de quatrième de couverture, les traducteurs font référence à des personnages historiques ou fictifs familiers aux Français comme étant analogues aux protagonistes de ces romans érotiques chinois, afin que les lecteurs français puissent comprendre rapidement les caractéristiques des personnages. Enfin, il convient de souligner que les traductions sont basées sur les éditions rétablies dans la collection *Siwuxie Huibao*, coéditée par deux éminents chercheurs, Chan Hing-ho et Wang Qiugui, et publiée à la fin du XX^e siècle. Un autre secret important à révéler est que l'éditeur Chan Hing-ho est en fait le traducteur qui se cache derrière le pseudonyme de Huang San. Avant d'entrer dans l'analyse des traductions, nous nous concentrerons d'abord sur la collection *Siwuxie Huibao*, Chan Hing-ho, et la manière dont il traduit avec ses collaborateurs.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 18.

2.2.2. Chan Hing-ho et la collection *Siwuxie Huibao*

Co-éditée par Chan Hing-ho (陳慶浩), chercheur au CNRS, et Wang Qiugui (王秋桂), professeur taiwanais à l'Université de Soochow ou l'université Dong Wu, la collection *Siwuxie Huibao* (思無邪匯寶) a été publiée conjointement par le CNRS et l'Entreprise de l'Encyclopædia Britannica de Taïwan (*Tai wan da ying bai ke gu fen you xian gong si* 臺灣大英百科股份有限公司), de septembre 1994 à août 1997. Cette collection monumentale contient quelque 41 volumes de plus de 50 romans érotiques chinois classiques, révisés par plus de vingt sinologues chinois et étrangers. Pour chaque roman, le texte et les illustrations nous parvenant ont été soigneusement reconstitués et une note de publication a été rédigée pour présenter l'auteur, la date de parution, le résumé de l'histoire, les éditions existantes, la méthode de relecture et l'évaluation du texte.

Afin de rassembler les éditions disponibles, les éditeurs ont effectué des recherches, essentiellement dans les bibliothèques et les collections privées de Chine, mais aussi du Japon, de Russie, d'Angleterre, de France, des Pays-Bas et des États-Unis⁵⁶³. Dans la préface générale de cette collection, Chan Hing-ho précise qu'il s'agit probablement de la première grande collection de romans érotiques chinois, regroupant plus des neuf dixièmes des textes érotiques connus à ce jour. Parmi les publications *Érotique élémentaire* (*Gu wang yan* 姑妄言) et *Les Écarts du prince Hailing* voient le jour pour la première fois. Cette collection remplit évidemment un vide de la littérature chinoise et contribue largement à stimuler les études des chercheurs du monde entier sur ce corpus abondant.

Mais le grand succès que cette collection avait connu a entraîné un phénomène de piratage. Chan révèle que, depuis sa sortie dans le luxueux tirage des Éditions Encyclopædia Britannica de Taipei, le contenu a été fréquemment exploité par des éditeurs peu scrupuleux et la totalité des textes a été mise en ligne sur bon nombre de sites plus ou moins éphémères⁵⁶⁴. La situation de piratage est désagréable, par contre elle permet, dans une certaine mesure, aux amateurs chinois de découvrir l'ancien

⁵⁶³ Furent mises à contribution des bibliothèques japonaises, la bibliothèque de Leiden (collection van Gulik), The British Library, la bibliothèque de l'université Harvard (collection Qi Rushan), la bibliothèque de l'université de Pékin (collection Ma Lian), la bibliothèque nationale de Russie... ainsi que des collections particulières, entre autres celle du regretté professeur, et ami, Wu Xiaoling. (Voir l'avant-propos rédigé par Chan : Wuzhe daoren (無遮道人), *Hailing yishi* (海陵佚史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), op. cit., p. 9.)

⁵⁶⁴ Voir Kaser, Pierre, « Eros chinois(02) », dans son *Carnet de recherche*, publié le 30 juillet 2014, <https://kaser.hypotheses.org/414>. Consulté le 23 juin 2021.

roman érotique.

Concernant l'intention initiale de la publication de cette collection, nous pouvons évoquer, selon la préface générale de l'éditeur, trois raisons principales⁵⁶⁵. En premier lieu, en termes de la valeur de l'œuvre, les anciens romans érotiques chinois sont rédigés soit en langue littéraire, soit en langue vernaculaire ; certains sont longs, d'autres de longueur moyenne ou courte, ce qui nous donne donc quelques indices sur l'évolution du roman littéraire vers le roman vernaculaire. En outre, ces romans érotiques constituent des sources précieuses pour l'étude de la culture sexuelle de la Chine ancienne. En deuxième lieu, du point de vue des conditions de la recherche, les romans érotiques constituent une partie faible de l'étude des romans chinois classiques. Les sinologues occidentaux agissent plus tôt que les chercheurs chinois à cet égard. Par exemple, le sinologue néerlandais Robert van Gulik a écrit un ouvrage consacré au monde érotique chinois, *La Vie sexuelle dans la Chine ancienne*, publié d'abord en anglais en 1961 avant d'être traduit en français en 1971, qui reste un classique incontournable jusqu'à aujourd'hui. En outre, nombre de traducteurs européens ont déjà traduit certains romans érotiques chinois. Cependant, en raison des interdictions officielles et de la pression sociale, les éditions en circulation de ces romans étaient de mauvaise qualité, avec souvent des impressions hâtives et incorrectes, des pages manquantes, ainsi que des coupures d'éditeur, ce qui rend sans aucun doute la recherche et la traduction extrêmement difficiles. La création de cette collection a donc été d'une grande importance pour combler cette lacune. En dernier lieu, en termes d'études sur la littérature érotique mondiale, Chan souligne que le roman érotique chinois occupe une place très particulière. Par rapport au roman érotique occidental, le roman érotique chinois a des origines plus anciennes, présente un large éventail de genres et témoigne d'une conception plus saine et naturelle de la sexualité, ce qui est très différent d'une conception déformée de la sexualité exprimée dans les romans érotiques occidentaux sous forte pression religieuse. En outre, il mentionne que les romans érotiques japonais se développent à partir de traductions et d'imitations de romans érotiques chinois des Ming et Qing. La publication de cette collection contribue donc non seulement à l'étude de la littérature érotique chinoise, mais crée également une base solide pour l'étude comparative de la littérature érotique mondiale. Il va sans dire qu'il s'agit d'une collection monumentale qui

⁵⁶⁵ Il faut noter que chacun des ouvrages de la collection *Siwuxie huibao* est précédé d'une même préface générale de l'éditeur.

possède une valeur scientifique inestimable, fournissant aux traducteurs français des éditions fiables. À cet égard, Pierre Kaser reconnaît que c'est une collection vraiment unique dont la consultation et l'usage combleront traducteurs et chercheurs. Il souligne par ailleurs qu'il n'y a de bonnes traductions qu'à partir de bonnes éditions⁵⁶⁶. En effet, la plupart des traductions des romans érotiques chinois publiés chez Picquier sont basées sur les éditions de la collection *Siwuxie Huibao*, dont l'éditeur Chan Hing-ho, sous le pseudonyme de Huang San⁵⁶⁷, et ses collaborateurs, traduisent six romans.

2.2.3. Les traducteurs

Né à Hongkong en 1941, Chan Hing-ho obtient son master en littérature chinoise au New Asia College à Hongkong en 1968, puis se rend en France dans le cadre d'un programme de coopération internationale sur l'étude de l'histoire de la dynastie Song, organisé par le Centre national de la recherche scientifique (CNRS). Après avoir achevé ce projet de recherche, il a travaillé au CNRS en tant que chercheur, tout en collaborant avec ses amis dans la recherche et l'enseignement à l'Université de Paris VII, où il obtient son doctorat en 1978⁵⁶⁸.

L'intérêt de Chan Hing-ho pour le roman érotique ne se limite pas au texte chinois, mais aux ouvrages du monde entier : c'est ainsi qu'en 1994 il a eu l'intention de lancer une collection sur la littérature érotique classique mondiale, chez l'éditeur Jinfeng, mais cette initiative a été bloquée par la censure du bureau de presse de Taipei. En réponse, Chan Hing-ho a déclaré qu'il était prêt, dès le départ à ce que la collection soit censurée, afin de susciter un débat social et d'amener la société dans son ensemble à repenser son attitude à l'égard de ces biens culturels⁵⁶⁹. Nous pouvons dire que Chan s'efforce de rendre justice à la littérature érotique dans un climat social relativement conservateur.

⁵⁶⁶ Kaser, Pierre, « Enfer chinois (02) », *op. cit.*

⁵⁶⁷ D'après nos recherches, il n'existe pas des caractères chinois du nom « Huang San », et le traducteur n'a pas révélé la signification de son nom de plume.

⁵⁶⁸ Cette biographie de Chan Hing-ho est résumée d'après l'entretien de Chan Hing-ho, mené par la chercheuse Liu Qian (刘倩) en 2006 : Voir Liu Qian (刘倩), « Une étude complète de la culture chinoise - Entretien avec M. Chen Qinghao » (*Hanwenhua zhengli yanjiu—Chen Qinghao xiansheng fangtan lu* 汉文化整体研究——陈庆浩先生访谈录), dans *Études d'outre-mer sur la littérature chinoise classique* (*Haiwai zhongguo gudian wenxue yanjiu* 海外中国古典文学研究), Beijing (北京), Éditions Shehui kexue wenxian chubanshe (社会科学文献出版社), 2016, p. 303-315.

⁵⁶⁹ Voir Hu Yannan (胡衍南), « Du peuple au peuple, un entretien avec le Dr. Chen Qinghao » (*Laizi minjian huida minjian zhuanfang Chen Qinghao boshi* 来自民间、回到民间, 专访陈庆浩博士), dans *Transmission des humanités : Portraits des passeurs contemporains de savoirs* (*Renwen xinchuan : dangdai zhishi tuishou qunxiang* 人文薪傳: 當代知識推手群像), Taipei (臺北), 書林出版有限公司, 2005, p. 123-130.

Outre le rôle d'éditeur de Chan Hing-ho, il signe aussi quelques traductions françaises de romans érotiques chinois sous le pseudonyme de Huang San. Pourtant, il convient de noter qu'il ne joue pas réellement un rôle de traducteur. De nombreux indices dans la préface et les notes indiquent qu'il est censé n'être intervenu qu'en tant que conseiller ou réviseur pour traiter certaines questions difficiles, tandis que le traducteur principal est son collaborateur français, Boris Goiremborg⁵⁷⁰. Ce traducteur mystérieux estime que l'érotisme se prête naturellement à l'usage de pseudonymes, car l'un et l'autre relèvent du jeu ; c'est pourquoi il utilise trois pseudonymes, à savoir Lionel Epstein, Oreste Rosenthal et Boorish Awadew, pour signer ses traductions. Pour la signification de ses pseudonymes, il a bien voulu me livrer cette explication :

L'érotisme comporte une part de jeu, de secret, dont participent les pseudonymes, autant s'amuser à en changer. Epstein est le nom de ma mère, dans Rosenthal il y a « rose », Boris / Boorish, « rustre, goujat » en anglais, Awadew, « have a dew, boire un verre ». Bien sûr, vous pouvez me nommer, on ne joue plus⁵⁷¹.

Il convient également de souligner que *Moines et nonnes dans l'océan des péchés* a deux traducteurs : Bertrand Guillon⁵⁷², qui traduit la première partie relative aux moines, sous le pseudonyme de Jean Blasse, et Boris Goiremborg, qui traduit la deuxième partie portant sur les nonnes, sous le pseudonyme d'Oreste Rosenthal. Dans les préfaces de chacune de ces deux parties, les deux traducteurs révèlent la manière dont ils collaborent avec Huang San, à savoir Chan Hing-ho :

Préface rédigée par Jean Blasse [Guillon Bertrand] :

Je me suis attaché, épaulé précieusement par Huang San, à la première partie consacrée aux moines (bien que parfois nos moines se travestissent en nonnes), et j'ai laissé à Oreste Rosenthal le soin de traduire la deuxième partie consacrée aux nonnes. Je les remercie tous deux chaleureusement pour leurs conseils, corrections et ajouts.

Avant-propos rédigé par Oreste Rosenthal [Boris Goiremborg] :

Grand merci au traducteur de la première partie, consacrée aux moines, de *Seng ni nie hai*, qui a

⁵⁷⁰ Boris Goiremborg est ancien élève de chinois, spécialiste de Chine, collaborateur de longue date de Chan Hing-ho. Voir Annexe. Entretien écrit avec Boris Goiremborg (18 mai 2022).

⁵⁷¹ Voir *ibid.*

⁵⁷² Boris Goiremborg nous révèle qu'il fut élève d'Angel Pino et fut instituteur d'écoliers d'origine chinoise. En outre, Chan Hing-ho mentionne dans l'avertissement du *Seng ni nie hai* dans la collection *Siwuxie huibao* que Guillon Bertrand, dont le nom chinois est (白雲), a rédigé un mémoire de Master consacré à *Moines et nonnes dans l'océan des péchés*, et qu'il a traduit certains récits de ce roman en français. (Voir Tang, Bohu (唐伯虎), *Seng ni nie hai* (僧尼孽海), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, p. 156.)

la galanterie de me confier la deuxième partie, traitant des nonnes. Huang San, lui, coiffe le tout de son inépuisable patience et de sa vigilante érudition. Nous n'avons pas trop cherché à unifier nos copies, laissant chacun libre de sa manière, et espérons que la différence de plume ne nuira pas à la lecture de récits au reste d'origines fort diverses⁵⁷³.

Le goût du secret et du jeu qui caractérise la communication de ces traductions, à travers les pseudonymes et les préfaces, entre en écho avec le caractère clandestin longtemps associée à ce type de littérature. En outre, les témoignages des deux traducteurs indiquent qu'ils réalisent la traduction qui leur revient, et que Chan Hing-ho ne fournit que l'aide nécessaire. Il y a également d'autres éléments qui permettent de comprendre le rôle que Chan joue dans les collaborations : par exemple dans la préface d'*À l'ombre des pêcheurs en fleur*, Boris Goiremborg indique que « ce traducteur-ci reste comme une poule qui a trouvé un couteau et se trouve bien heureux de pouvoir faire appel à un érudit céleste⁵⁷⁴ ». Cet érudit est évidemment Chan Hing-ho. À ce sujet, Boris Goiremborg révèle enfin que les traductions sont réalisées par ses soins à l'aide de dictionnaires, et qu'il appelle au secours de Chan Hing-ho pour résoudre des difficultés et rédiger des notes. De plus, Chan relit également ses traductions avant envoi à l'éditeur. Boris Goiremborg souligne notamment qu'il s'agit de leur œuvre commune⁵⁷⁵. Analysons à présent leurs stratégies de traduction.

2.2.4. Les stratégies de traduction

Ces six romans, à l'exception de *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*, sont essentiellement écrits dans une langue classique, dans un style raffiné et élaboré comportant de nombreuses allusions historiques et littéraires, décrivant diverses coutumes et mœurs dépeintes, ce qui constitue un grand défi pour les traducteurs. Cependant, Chan Hing-ho et ses collaborateurs, avec des compétences littéraires remarquables, une attitude rigoureuse et sérieuse et la quête de l'excellence, ont accompli cette tâche à la perfection, non seulement en restituant le texte dans sa forme originale avec très peu d'erreurs, mais aussi en ajoutant un grand nombre de notes pertinentes ainsi que des commentaires personnels, ce qui renforce considérablement la valeur scientifique de ces textes et favorise la recherche académique. Aucune

⁵⁷³ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Rosenthal, Oreste [Boris Goiremborg], Blasse, Jean [Bertrand, Guillon] (tr.), *Moines et nonnes dans l'océan des péchés*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1992. p. 7 et p. 159.

⁵⁷⁴ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩) et Awadew, Boorish [Boris Goiremborg] (tr.), *À l'ombre des pêcheurs en fleur*, op. cit., p. 7.

⁵⁷⁵ Voir Annexe. Entretien écrit avec Boris Goiremborg (18 mai 2022).

coupure n'est effectuée dans la traduction de *Biographie du prince idoine*, *Les Écarts du prince Hailing* et *À l'ombre des pêcheurs en fleur*, dont la préface, la postface, les poèmes, les longs passages descriptifs, les badinages, les détails oiseux, et même les commentaires contenus dans la version originale sont intégralement traduits. Quant aux trois autres romans, les suppressions ne sont pas nombreuses, comme la suppression de la postface de *Vie d'une amoureuse* et celle du récit intitulé *Le moine du monastère de Xiangguo* (*Xiangguosi seng* 相國寺僧), dans l'ouvrage *Moines et nonnes dans l'océan des péchés*, alors que la traduction d'*Histoire hétérodoxe d'un lit brodé* est la plus élaguée par rapport au texte original. Il est à signaler que l'édition de ce roman dans la collection *Siwuxie huibao* se compose de huit volumes, chacun divisé en un grand nombre de chapitres courts avec des titres et des poèmes de conclusion et des commentaires de clôture ; afin de rendre le texte français plus cohérent, le traducteur a découpé le texte en nouveaux chapitres, tout en supprimant les titres, les poèmes et les commentaires de clôture, ne conservant qu'une partie du commentaire de l'auteur intercalé à l'intérieur du texte. Boris Goiremberg précise dans son introduction que ces commentaires ont moins de valeur que les poèmes, mais ils en ont néanmoins traduit la plupart, afin de « préserver quelque chose de la manière chinoise⁵⁷⁶ ». Hormis ces ajustements, tout le reste de ces romans est laissé intact, y compris les scènes de sexe les plus osées.

Une comparaison détaillée des traductions avec le texte original nous permet d'affirmer que Chan Hing-ho et Boris Goiremberg ont réalisé des traductions sérieuses et exquises ; on peut même affirmer qu'il s'agit des traductions les plus fidèles au texte original d'un point de vue littéral parmi toutes celles que nous avons analysées, surtout si l'on tient compte du choix opéré par les autres traducteurs pour la suppression des poèmes descriptifs, des commentaires et des détails sans rapport avec l'intrigue. En outre, leurs traductions conservent également plus de saveur chinoise, c'est-à-dire l'étrangeté du texte original. Dans ce qui suit, nous nous concentrerons sur les approches de la traduction adoptées par les traducteurs.

2.2.4.1. Transcription phonétique des noms propres, des onomatopées et des locutions à redoublement

En premier lieu, les traducteurs optent essentiellement pour la méthode de

⁵⁷⁶ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Epstein, Lionel [Boris Goiremberg] (tr.), *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*, op. cit., p. 11.

transcription phonétique afin de traduire les noms des personnages, ce qui pose sans doute des problèmes de compréhension aux lecteurs français peu familiarisés avec le système de romanisation du chinois. Cette difficulté devrait être la plus évidente à la lecture du roman *Les Écarts du prince Hailing*, qui contient un grand nombre de personnages non chinois, dont les noms sinisés sont souvent composés de plusieurs syllabes, tels que Ahxiliuke, Dinian'abu, Hamidulu, pour lesquels les traducteurs traduisent également de façon phonétique. Nous pouvons imaginer à quel point les lecteurs français peuvent être déroutés par ces noms compliqués au cours de sa lecture. Toutefois, ce n'est pas entièrement la faute du traducteur, puisque dans l'édition chinoise, l'auteur adopte d'abord la méthode de transcription phonétique des noms au moyen de caractères chinois, de sorte que les noms sinisés que nous voyons actuellement ne contiennent aucune signification réelle. Il est donc raisonnable que les traducteurs les traduisent de manière phonétique ici.

Concernant les noms des personnages ayant une signification particulière dans ces romans, ils sont d'abord traduits phonétiquement, puis sémantiquement, comme dans le cas du nom de deux personnages dans le roman *À l'ombre des pêcheurs en fleur*, « Lanying, Orchidée » pour 蘭英 et « Shancha, Camélia » pour 山茶. De toute évidence, les traducteurs préfèrent préserver autant que possible les caractéristiques originales de ces noms, plutôt que de transposer les noms en français pour faciliter la compréhension du lecteur. Cette approche de compromis, qui fait « cohabiter la traduction et la transcription⁵⁷⁷ », est la même que l'approche adoptée précédemment par Corniot pour traduire les noms des personnages dans le *Rouputuan*, à savoir la volonté du traducteur ou de la traductrice de conserver les éléments chinois du texte original tout en les rendant compréhensibles pour le lecteur français. Selon les termes de Zhang Yinde, ces traductions semblent « obéir aussi bien à l'exhortation des textes originaux qu'aux exigences de la langue d'arrivée⁵⁷⁸ ».

En deuxième lieu, les traducteurs adoptent également la méthode de la transcription phonétique suivie d'une traduction littérale pour certains titres ou appellations particuliers qui apparaissent dans les romans. Par exemple, le titre « cairen » (才人) d'une catégorie de concubine dans *Biographie du prince idoine* est traduit par « cairen, personne talentueuse » ; de même, l'appellation pour l'impératrice et des concubines de rang supérieur dans *Les Écarts du prince Hailing*,

⁵⁷⁷ Zhang, Yinde, « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », *op. cit.*

⁵⁷⁸ *Ibid.*

« *niangniang* » (娘娘), est d’abord traduit phonétiquement par « *niangniang* », puis une explication est ajoutée entre parenthèses. Il est à signaler que les traducteurs adoptent la même approche pour traduire certains noms propres à caractéristiques chinoises, comme le montrent quelques exemples dans le tableau suivant.

Texte original et <i>pinyin</i>	Traduction	Provenance
比翼 (<i>biyi</i>)	oiseaux <i>biyi</i> [qui n’ont qu’une aile et qui volent par couple]	<i>Biographie du prince idoine</i>
木樨花(<i>muxi hua</i>)	<i>muxi hua</i> , fleur d’osmanthe	<i>Les Écarts du prince Hailing</i>
閻羅(<i>yanluo</i>)	<i>yanluo</i> (l’empereur des enfers)	<i>Les Écarts du prince Hailing</i>
洞房春意 (<i>dongfang chunyi</i>)	<i>tongfang Chunyi</i> , « La Chambre nuptiale»	<i>Les Écarts du prince Hailing</i>
採戰 (<i>caizhan</i>)	<i>caizhan</i> (art de préserver l’essence vitale)	<i>Histoire hétérodoxe d’un lit brodé</i>
急口令 (<i>jikouling</i>)	<i>Ji kou ling</i> (Note : jeu de société consistant à répéter une phrase compliquée le plus vite possible, sans se tromper ; sinon, un gage. Du diable si j’en trouve le nom en français, s’il y en a un.)	<i>Histoire hétérodoxe d’un lit brodé</i>
圓眼湯 (<i>yuanyan tang</i>)	bouillon de <i>longyan</i>	<i>À l’ombre des pêcheurs en fleur</i>
人參湯 (<i>renshen tang</i>)	bouillon de <i>renshen</i>	<i>À l’ombre des pêcheurs en fleur</i>
茶館 (<i>chaguan</i>)	<i>chadian</i>	<i>À l’ombre des pêcheurs en fleur</i>

茶肆 (<i>chasi</i>)	<i>chadian</i>	<i>Moines et nonnes dans l'océan des péchés</i>
酒令 (<i>jiuling</i>)	<i>Jiuling</i> (jeu de société dans lequel le perdant est obligé de vider son verre)	<i>Moines et nonnes dans l'océan des péchés</i>

Nous pouvons constater que les traducteurs conservent les transcriptions phonétiques des noms propres spécifiques, tels que celui des fleurs, d'un oiseau légendaire, d'un aliment spécial, du dieu de l'enfer, des jeux du banquet ainsi que la terminologie de la pratique sexuelle taoïste, expliquant par la suite leur signification dans la traduction ou dans les notes. Le plus curieux, cependant, est que pour les deux mots désignant le salon de thé : « *chaguan* » (茶館) et « *chasi* » (茶肆), le traducteur les traduit par « *chadian* », la transcription phonétique de leur synonyme (茶店), plutôt que par leur transcription phonétique respective. À cet égard, voyons l'annotation du traducteur pour le mot « *chasi* » (茶肆) dans *Moines et nonnes dans l'océan des péchés* en 1992 :

Chadian : on ne peut traduire par salon de thé, ce n'est pas non plus un café ; c'est un endroit tranquille où l'on passe la journée à boire du thé, tandis qu'on vous reverse constamment de l'eau chaude par-dessus, si bien qu'à la fin on ne boit plus que de l'eau, mais il ne serait pas de bon ton de demander un autre pot. (HSMN, p. 201)

On constate à travers ce passage que le traducteur estime qu'il est difficile de trouver un mot équivalent en français ; il opte donc pour une transcription phonétique⁵⁷⁹. Pourtant, nous ne pouvons pas comprendre la raison pour laquelle il substitue le « *chadian* » à la transcription phonétique du mot original, « *chasi* ». Dans la traduction *À l'ombre des pêcheurs en fleur* en 2005, le traducteur choisit à nouveau le « *chadian* » pour traduire un autre mot similaire « *chaguan* » (茶館), ne fournissant aucune note supplémentaire sur ce choix de traduction. Cependant, nous devons souligner ici que le mot « *chadian* » est peu courant dans le contexte chinois, et qu'il n'est presque jamais employé dans les textes en langue classique⁵⁸⁰. Il s'agit peut-être

⁵⁷⁹ Il faut cependant signaler que ce lieu n'est pas intraduisible : André Lévy préfère traduire le « *chafang* » (茶房) ou le « *chasi* » (茶肆) par « maison de thé ». Voir par exemple la traduction de ce mot par Lévy dans les Chapitres III (p. 67) et IV (p. 87) du *Fleur en fiole d'or*. (Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, op. cit., tome I)

⁵⁸⁰ Dans le *Dictionnaire chinois contemporain* (现代汉语词典), op. cit., p. 135-136. Nous ne pouvons que de

de la préférence personnelle du traducteur pour le mot choisi, c'est-à-dire de son habitude d'utiliser « *chadian* » pour décrire un endroit où les Chinois boivent du thé et se divertissent. On peut penser aussi que le traducteur ne voulait pas multiplier les transcriptions, craignant de perdre le lecteur. En outre, ce choix de traduction prouve que les deux traductions, *Moines et nonnes dans l'océan des péchés* et *À l'ombre des pêcheurs en fleur*, sont en fait réalisées par le même traducteur.

En dernier lieu, les traducteurs sont friands de transcriptions phonétiques des onomatopées et des locutions superposées qui apparaissent dans le texte. Voyons quelques phrases qui prouvent cette caractéristique, pour chacune desquelles nous donnerons le texte original et la traduction française par les traducteurs⁵⁸¹.

Voici d'abord quelques exemples de la transcription phonétique des onomatopées :

- (1). 令曹以塵柄從牝口後，插入牝中取樂，手摸兩乳，似犢之欲乳者，汨汨數聲。(RYJ, p. 60.)
Aocao introduit Zhuping par l'arrière du vagin ; il l'insère dans la fente ; ainsi prendront-ils leur plaisir, tandis qu'il palpe les seins, et fait *gu-gu*, à la façon du veau qui tète. (HSB, p. 126.)

Le mot « *gugu* » (汨汨) est une onomatopée décrivant le son de l'eau qui coule ; elle est utilisée ici pour décrire le son émis par la femme empereur, Wu Zetian, et son amant, Xue Aocao, pendant leurs rapports sexuels. Cette onomatopée n'existe pas en français ; l'intention du traducteur est donc de fournir au lecteur un aperçu de la langue chinoise dans sa dimension auditive ou poétique. Il est bien évident que le maintien de cette onomatopée dans la traduction a pour but de présenter l'étrangeté du texte source. Antoine Berman valorise cette étrangeté et, selon lui, la traduction est

trouver « *chaguan* » (茶館)、« *chalou* » (茶樓)、« *chafang* » (茶房)、« *chaba* » (茶吧)、« *chashe* » (茶舍)、« *chazuo* » (茶座). En outre, dans les textes classiques tels que le *Jin Ping Mei*, nous pouvons aussi trouver « *chasi* » (茶肆) et « *chapu* » (茶鋪), mais « *chadian* » (茶店) semble ne jamais être utilisé dans le roman chinois ancien, et il n'est pas non plus couramment utilisé dans le chinois moderne.

⁵⁸¹ Vous trouverez ci-dessous les références complètes sur les ouvrages cités, avec les abréviations entre parenthèses :

Xu, Changling (徐昌齡), *Ruyijun zhuan* (如意君傳), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome XXIV (貳拾肆冊), 1995. (RYJ)

Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Epstein, Lionel [Boris Goiremborg] (tr.), *Biographie du prince idoïne*, dans *Vie d'une amoureuse*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1991. (HSB)

Lü, Tiancheng (呂天成), *Xiuta yeshi* (繡榻野史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome II (貳冊), 1995. (XTYS)

Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Epstein, Lionel [Boris Goiremborg] (tr.), *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Bibliothèque asiatique », 1997. (HSH)

Zuili Yanshui sanren (樵李煙水散人) [XU, Zhen (徐震)], *Tao huaying* (桃花影), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome XVIII (拾捌冊), 1994. (THY)

Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩) et Awadew, Boorish [Boris Goiremborg] (tr.), *À l'ombre des pêcheurs en fleur*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 2015. (HSO)

dans son essence « animée du désir d'ouvrir l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue⁵⁸² ».

(2). 只見東門生**柝柝**的走到房門口。(XTYS, p. 272)

Dongmensheng se dirigea vers la chambre à pas feutrés, **tuo tuo**. (HSH, p. 115)

Le mot « *tuo* » (柝) est une sorte d'instrument de bois évidé qu'on frappe pour indiquer les veilles dans la Chine ancienne, et « *tuotuo* » (柝柝) est une onomatopée pour laquelle aucune explication précise n'est fournie dans le dictionnaire, mais nous pouvons supposer qu'elle décrit le son produit par cet instrument lorsqu'il est frappé ou quelque chose de similaire, de sorte que le son des pas de Dongmengsheng ne devrait pas être aussi « feutré » que la traduction le suggère. On peut soutenir que la traduction n'est pas très fidèle ici, et que le fait de conserver la traduction phonétique de « *tuotuo* » n'aide pas le lecteur à bien comprendre le texte et ne fera que le désorienter.

(3). 彌勒乃蹲踞而溺，其聲**滋滋**，如秋蟬之鳴；其濺**紛紛**，如瀑布之傾。(HLYS, p. 66)

Mile s'accroupît et pissât. Le bruit, **dze-dze**, comme l'appel de la cigale ; le jet, **fen-fen**, comme le murmure de la cascade. (HSE, p. 49)

Le traducteur retient ici deux transcriptions phonétiques, la première étant « *dze-dze* » (滋滋), dont le *pinyin* moderne est « *zizi* », qui est une onomatopée utilisée pour décrire le bruit de la miction ; il est approprié pour le traducteur de conserver la traduction phonétique ici ; en revanche, la seconde, « *fen-fen* » (紛紛), est en fait un adjectif décrivant l'état de l'urine jaillissant de toutes parts : retenir la transcription ici ne fait que préserver la poétique et la symétrie syntaxique de l'original, mais ne favorise pas la compréhension du lecteur.

(4). **楞楞**曉風，**沉沉**夜鐘 (THY, p. 32)

Leng, leng, souffle la brise de l'aube, **Chen, chen**, sonne la cloche du soir. (HSO, p. 31.)

Le mot « *lengleng* » (楞楞) est une onomatopée décrivant le son du vent, alors que « *chenchen* » (沉沉) est un adjectif utilisé pour décrire le son profond de la cloche. Ce choix de traduction peut avoir été fait pour maintenir la forme symétrique et la

⁵⁸² Antoine Berman, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 75.

particularité de la langue chinoise.

En outre, le traducteur adopte la même méthode pour traduire les locutions chinoises sous la forme de « mots redoublés » formés sur la structure AABB, comme dans les exemples suivants.

(5). 阿秀整備了兩張床的鋪蓋，**停停當當**。(XTYS, p. 272)

Axiu prépara les deux lits, oreillers, couvertures, le tout **ding ding dang dang**, proprement disposé. (HSH, p. 113)

La locution, « *tin gting dang dang* » (停停當當) signifie « arranger et disposer bien », que le traducteur traduit par « proprement disposé », tout en conservant la traduction phonétique. Toutefois, il convient de noter que la transcription correcte serait « *ting ting dang dang* » ; de plus, la transcription donnée par le traducteur est la même que celle d'une autre locution décrivant le bruit du jade ou du métal qui s'entrechoque, « *ding ding dang dang* » (叮叮噹噹). Si le traducteur la transcrit de cette manière intentionnellement, c'est probablement pour montrer le son produit par le personnage Axiu lorsqu'elle prépare les lits, ajoutant ainsi un effet sonore au texte.

(6). 只見塞紅阿秀**迷迷癡癡**的也不來收拾杯盤碟碗，一個個倒在地上。(XTYS, p. 300)

Ne restaient que Saihong et Axiu. Hébétées et ahuries, **mi mi chi chi**, elles avaient entrepris de débarrasser verres, assiettes, coupes et plats, et ne réussissaient qu'à les laisser tomber les uns après les autres. (HSH, p. 130)

Là encore, le traducteur traduit le sens de la locution, « *mi mi chi chi* » (迷迷癡癡), correctement par « hébétée et ahurie », et en retient la transcription phonétique, pour rendre l'étrangeté du texte en accentuant sa spécificité linguistique.

(7). 東門生兩手扳開來看，生得**滿滿密密**，中間一條細縫兒。(XTYS, p. 302)

Dongmensheng écarta les jambes de la petite, réticente, pour mieux voir : délicieusement clos, **man man mi mi**, comme s'il gardait son secret, fermé en son mitan par une couture délicate où le doigt glissait sans entrer ... (HSH, p. 130)

Le « *man man mi mi* » (滿滿密密) est une locution superposée, dans laquelle « *man man* » (滿滿) signifie « plein », et « *mi mi* » (密密) signifie « dense et touffu ». Cette locution dans ce cas décrit l'abondance et la densité des poils pubiens. Le

traducteur adopte une approche de réécriture, en traduisant « délicieusement clos, comme s'il gardait son secret », en interprétant le mot « mi » (密) selon son autre sens possible, « secret ». Il s'agit d'une déviation par rapport à l'original, mais cette traduction correspond bien à la connotation érotique du texte original de manière inattendue.

Le traducteur essaie clairement de mettre en relief l'étrangeté du texte source et de préserver la saveur locale autant que possible. Cela répond parfaitement à la visée éthique positive de la traduction définie par Berman, c'est-à-dire « l'étrangeté, le décentrement, et l'ouverture sur l'Autre⁵⁸³ ». Il révèle que les transcriptions phonétiques de l'onomatopée et de l'adjectif sont conservées ici, en partie parce que le traducteur souhaite préserver les éléments chinois du texte original, et en partie en raison de leur intraduisibilité⁵⁸⁴. Derrida et Berman ont tous deux souligné le problème de l'intraduisibilité. Derrida déclare qu'« un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber⁵⁸⁵ » ; Berman répond que « la traduction découvre à ses dépens que lettre et sens sont à la fois dissociables et indissociables⁵⁸⁶ », que tout écrit tient à « préserver en lui une part d'intraduisible », et que « l'intraduisibilité est l'un des modes d'auto-affirmation d'un texte⁵⁸⁷ ». Boris Goiremberg est apparemment du même avis et considère donc les onomatopées et les locutions à redoublement analysées ci-dessus comme des « corps verba[aux] intraduisible[s] » qui assurent cette auto-affirmation.

Cependant, il faut reconnaître que sa fidélité littérale conduit en quelque sorte à l'inaccessibilité de la traduction. Nous pouvons ici comparer l'approche adoptée par André Lévy dans sa traduction du même type de mots dans *Fleur en fiole d'or*. Il traduit « *huan pei ding dang* » (環佩叮噹) par « des colifichets de jade s'entrechoquaient⁵⁸⁸ », « *rang rang ya fei* » (嚷嚷鴉飛) par « les corbeaux qui s'envolent crient⁵⁸⁹ », et les locutions redoublées « *shen shen yin yin* » (呻呻吟吟) et « *heng heng ji ji* » (哼哼唧唧) par « petits cris étouffés⁵⁹⁰ ». Nous pouvons voir que Lévy traduit les onomatopées et les locutions redoublées par leur sens sémantique, ce

⁵⁸³ Bandia, Paul, « Le concept bermanien de l'« Étranger » dans le prisme de la traduction postcoloniale », dans *Traduction, terminologie, rédaction (TTR)*, n° 2, 2001, p. 123-139.

⁵⁸⁴ Voir Annexe. Entretien écrit avec Boris Goiremberg (18 mai 2022).

⁵⁸⁵ Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 312.

⁵⁸⁶ Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., p. 42.

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ Lévy, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, op. cit., tome I, p. 407.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 160.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 165.

qui est nettement plus accessible aux lecteurs français. André Lévy applique ici la même approche que nous avons analysée dans la partie précédente, c'est-à-dire que le traducteur considère l'acte de traduire comme un acte de négociation. Comme l'estime Venuti, le traducteur négocie les différences culturelles et linguistiques du texte de départ à la lumière d'un ensemble des différences tirées de la langue/culture cible afin de faciliter ou d'assurer la recevabilité de l'étranger dans la culture cible⁵⁹¹. On peut donc dire que ces mots ne sont pas vraiment intraduisibles, mais que Boris Goiremborg préfère une autre approche, qui préserve les éléments chinois particuliers du texte source afin de souligner l'étrangeté. L'approche de traduction de Boris Goiremborg affirme, en quelque sorte, ce que Georges Mounin précise à propos du rendu de la dimension phonétique d'un texte poétique :

La plupart des théories de ce qu'on peut baptiser la surtraduction phonico-métrique sont le fait de traducteurs étrangers à la langue qu'ils traduisent, ou d'origine étrangère, ou bilingues ensorcelés par leur seconde langue. Ils rêvent à toute force de conserver la langue étrangère qu'ils traduisent dans le texte français qu'ils produisent, comme s'ils ne se satisfaisaient jamais tout à fait de celui-ci : c'est toujours la nostalgie de l'original, pathologique mais inguérissable⁵⁹².

2.2.4.2. Traduction littérale des expressions

Outre la transcription phonétique, l'approche de la traduction littérale des proverbes, expressions familières et titres de personnages qui apparaissent dans le roman manifeste la fidélité du traducteur au texte et sa volonté de conserver l'étrangeté du texte source. Pourtant, pour faciliter la compréhension du lecteur, il explique également leur signification en détail, après la traduction ou dans les notes. Par exemple, le proverbe décrivant que le temps passe vite, « *bai ju guo xi* » (白駒過隙), est d'abord traduit littéralement par le « passage d'un poulain blanc entrevu par la brèche d'une palissade », puis expliqué entre crochets comme signifiant [éphémère] ; le proverbe « *cang tou lu wei* » (藏頭露尾), qui est utilisé pour décrire le fait de parler ou d'agir de manière voilée, est d'abord traduit littéralement par « dissimuler la tête et montrer la queue », puis expliqué entre crochets par [fait des cachotteries]. Concernant les proverbes décrivant le degré de la beauté féminine, à savoir « *qing guo qing cheng* » (傾國傾城) et « *chen yu luo yan, bi yue xiu hua* » (沉魚落雁, 閉月羞

⁵⁹¹ Voir Bandia, Paul, *op. cit.*

⁵⁹² Mounin, Georges, « Phonostylistique et traduction », *Revue d'esthétique*, n° 12, 1986, p. 15.

花), il choisit aussi de les traduire littéralement par « abattre les murailles et renverser les royaumes », ainsi que « plonger les poissons et s'envoler les oies, se voiler la lune et rougir les fleurs » respectivement, puis il explique dans les notes les références historiques de ces proverbes. Prenons encore un autre exemple. En ce qui concerne le proverbe qui signifie qu'on manque aux amis après une séparation, « *yun shu zhi si* » (雲樹之思), il le traduit d'abord littéralement par « penser aux nuages et à l'arbre », puis il précise le sens en ajoutant « éprouver la nostalgie des vieux amis », et explique enfin dans une annotation que ce proverbe est issu d'un poème rédigé par Du Fu (杜甫, 712-770) pour exprimer son appréciation et sa nostalgie de Li Bai (李白, 701-762).

En outre, la même approche est adoptée pour traduire certains termes relatifs à des pratiques culturelles et traditionnelles. Par exemple, le mot « *zuo dong* » (作东), utilisé pour signifier « être l'hôte d'un banquet », est d'abord littéralement traduit par « faire l'est », puis expliqué entre crochets par « était l'hôte » ; le terme décrivant l'ancienne tradition de fiançailles consistant à recevoir le présent du thé lorsqu'une femme est fiancée, à savoir « *shou cha* » (受茶), est d'abord littéralement traduit par « reçu le présent du thé », puis expliqué comme étant « pour les fiançailles », le terme décrivant l'ancienne tradition de mariage, dans lequel le marié offre un cadeau d'oies à la famille de la mariée en signe de fidélité, le « *dian yan* » (奠雁), est d'abord traduit littéralement par « la présentation de l'oie », puis expliqué comme représentant un « gage de fidélité » ; et le terme utilisé pour décrire un fonctionnaire quittant sa fonction dans la Chine ancienne, le « *huan ya hu* » (還牙笏), est d'abord littéralement traduit par « restituer la tablette d'ivoire », puis le traducteur explique que la tablette d'ivoire est un « insigne de sa fonction ». Les traductions littérales des termes ainsi que les notes détaillées et pertinentes mettent en évidence le soin et la rigueur du traducteur et l'équilibre qu'il s'efforce d'atteindre entre fidélité et compréhensibilité, tout en donnant au lecteur l'impression de lire du chinois en français, ce qui est également évident dans sa traduction des titres de personnages.

Concernant les titres de personnages, en particulier concernant les titres d'humilité utilisés pour se désigner soi-même, ainsi que les appellations ou surnoms intimes désignant le partenaire sexuel, le traducteur opte également pour une traduction littérale afin de restituer fidèlement la politesse et les mœurs chinoises de l'époque. Par exemple, dans l'une des scènes de sexe de *Biographie du prince idoïne*,

l'appellation « *qin die* » (親爹), utilisée par Wu Zetian pour appeler son amant Xue Ao Cao, est littéralement traduit par « mon père ».

Analysons à présent la traduction des différentes appellations intimes utilisées par Dame Ma pour appeler son amant Dongmensheng dans *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*. Il convient de noter que les phrases suivantes sont extraites de la même scène et que nous donnerons le texte original et la traduction donnée par le traducteur :

麻氏忍不住叫道：心肝肉，我死也是甘心的。(XTYS, p. 278)

« **Mon foie, mon cœur, ma chair !** s'écriait Mashi, éperdue. Maintenant, je mourrais avec joie. » (HSH, p. 116)

哥哥篤得他進些。(XTYS, p. 278)

—**Cher frère !** Mais, je t'en prie, pénètre plus profond...(HSH, p. 116)

我的親親的爹，我的乖乖的兒子。(XTYS, p. 278)

Mon père bien-aimé, mon vilain petit garçon chéri ! (HSH, p. 117)

Nous pouvons constater que le traducteur choisit de traduire de manière littérale, en présentant fidèlement la variété des appellations intimes dans le texte original, plutôt que de les normaliser avec celles qui sont plus familières aux lecteurs français, telles que « mon chéri » ou « mon trésor », comme l'avait fait André Lévy dans sa traduction du *Jin Ping Mei*. Boris Goiremborg poursuit cette méthode plus tard pour traduire les appellations intimes dans *À l'ombre des pêcheurs en fleur*, soulignant dans la note son intention de maintenir la couleur locale :

Je conserve autant que possible les tournures chinoises, les jugeant à tort ou à raison instructives, couleur locale, même si, comme me l'assure Huang San, leur sens littéral est la plupart du temps effacé. Ainsi je traduis mot à mot *foie, cœur, chair* pour chéri, amour, trésor ...⁵⁹³

En outre, il accorde également une attention toute particulière aux titres d'humilité utilisés pour se désigner soi-même. Dans son introduction d'*À l'ombre des pêcheurs en fleur*, il souligne qu'il s'est beaucoup inspiré de la méthode de traduction adoptée par Soulié de Morant :

⁵⁹³ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩) et Awadew, Boorish [Boris Goiremborg] (tr.), *À l'ombre des pêcheurs en fleur*, op. cit., p. 43.

En chinois, le discours est presque toujours à la troisième personne et frappé d'un indice d'humilité. Ce n'est jamais *je, vous, il*, mais *indigne servante, stupide mari, vieux sot*, etc. Dans les dialogues, chacun donne du *frère aîné* à l'autre et du *frère cadet* à soi-même, et réciproquement, ce qui peut dérouter. Huang San m'assure que ces termes sont vides de sens et qu'il faut traduire à la moderne ; ce que je faisais auparavant. Mais j'ai récemment lu une traduction de George Soulié de Morant (quelqu'un de très bien), *Feng yue zhuan, la Brise au clair de lune*, et relu sa traduction du *Xi xiang ji, l'Amoureuse Oriole, jeune fille*, où il prend le parti inverse poussé à l'extrême et, par exemple, traduit *xiansheng*, monsieur, par son sens littéral de « né avant ». Très vite, ce parti pris me parut intéressant, de nature à mieux rendre le toucher (comme on dirait d'un tissu) du texte, et je résolus de l'imiter⁵⁹⁴.

On sent ici l'admiration du traducteur pour la méthode de traduction littérale de Soulié de Morant⁵⁹⁵, qui pousse l'exotisme à l'extrême, et sa stratégie de la suivre pour traduire des titres d'humilité utilisés pour se désigner soi-même. Il traduit tous les titres d'humilité dans *À l'ombre des pêcheurs en fleur* par leur sens littéral. Par exemple, « *xiaodi* » (小弟), avec lequel un homme se désigne en présence d'une personne plus âgée que lui, est traduit littéralement par « votre petit frère » ou « votre cadet » ; « *qie* » (妾), avec lequel une femme se désigne elle-même, est traduit selon son statut par « cette petite fille », « votre servante » ou « votre épouse » ; « *xiaosheng* » (小生), avec lequel un étudiant se désigne soi-même, est traduit par « ce petit étudiant » ; « *xiaozi* » (小子), avec lequel un homme se désigne soi-même de manière modeste, est traduit par « ce modeste individu » ; « *xiaguan* » (下官), avec lequel un magistrat se désigne, est traduit par « ce petit magistrat » ; « *pinseng* » (貧僧), avec lequel un moine se désigne est traduit par « le pauvre moine ». Cependant, le traducteur lui-même s'est rendu compte que s'il choisissait de traduire ces titres à chaque fois de cette façon, cela rendrait les phrases trop complexes et difficiles à comprendre ; il a donc adopté une approche de compromis en commençant à la troisième personne et en continuant à la première personne. Cela préserve l'élément chinois tout en rendant les phrases accessibles au lecteur français, comme l'avertit le traducteur :

⁵⁹⁴ *Ibid.* p. 14-15. Pour les deux romans traduits par Soulié de Morant, il s'agit du *Feng yue zhuan, la Brise au clair de lune* (*Haoqiu zhuan* 好逑传), et de *L'Amoureuse Oriole, jeune fille* (*Xixiang ji* 西厢记).

⁵⁹⁵ Dans une note dans *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*, Boris Goiremborg fait l'éloge de la traduction du *Xixiang ji*, réalisée par Soulié de Morant : « Traduction aujourd'hui critiquée mais qui restitue bien la profondeur des sentiments et la délicatesse d'écriture de l'original ». (HSH, p. 145). Nous pouvons bien constater l'admiration de Boris Goiremborg pour Soulié de Morant.

Mais à la troisième personne, la phrase bientôt s'asphyxie. Ne pouvant la maintenir de bout en bout, ne voulant y renoncer, je pris le plus mauvais parti : commencer à la troisième personne et continuer à la première. Je supplie donc le lecteur, au vu de ces monstres grammaticaux, de dédoubler sa lecture, de se souvenir que le chinois continue à la chinoise et que le français devrait être à la française⁵⁹⁶.

Il est juste de dire que le traducteur a ses propres idées sur la traduction, tout en apprenant de ses prédécesseurs. Malgré tout, cela n'empêche pas que certaines traductions littérales de titres modestes paraissent étranges ou inappropriées dans le contexte français. Par exemple, le terme de modestie utilisé par la personne âgée pour se désigner, « *laozhuo* » (老拙), qui signifie littéralement « vieux maladroit », est traduit par « vieux benêt », ce qui fait que ce titre d'humilité, qui exprime la politesse et la modestie, a une connotation burlesque et vulgaire dans le contexte français ; le lecteur peut donc facilement mal interpréter la caractérisation du personnage ou confondre les personnages pendant la lecture. Prenons l'exemple de la phrase suivante, pour laquelle nous donnerons le texte original et la traduction réalisée par le traducteur :

愛泉道：既承師妹見許，魏相公就可住下。老拙多冗，不得奉陪，那行李書箱，少頃便當遣人送至。(THY, p. 97-98.)

Aiquan écarta ces scrupules d'un : « Allons ! Puisque notre mère consent, le jeune monsieur Wei peut demeurer. Pour le **vieux benêt**, ses affaires le réclament, veuillez l'excuser de ne pas s'attarder. Sous peu suivront livres et bagages. » (HSO, p. 113.)

Dans le texte original, Aiquan utilise le « *laozhuo* » (老拙) pour se désigner lui-même. Le traducteur le traduit par « vieux benêt » et continue ensuite à la troisième personne pour le désigner, ce qui pourrait laisser penser aux lecteurs que le vieux benêt est une autre personne qu'Aiquan. Il est bien évident que le traducteur préfère donner la priorité à l'étrangeté du texte source, espérant que le lecteur français comprendra la tradition de politesse que les Chinois incarnent dans leurs relations

⁵⁹⁶ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩) et Awadew, Boorish [Boris Goiremborg] (tr.), *À l'ombre des pêcheurs en fleur*, op. cit., p. 15.

Notez que ce n'est pas non plus la première fois qu'il mentionne cette méthode de traduction. Il l'a déjà mentionnée dans l'une des notes des *Écarts du prince Hailing* : « Le discours à la troisième personne devient rapidement intenable. Si on y renonce entièrement on prive le lecteur de la façon chinoise de s'exprimer ; et à la limite, en abandonnant toutes les façons chinoises de dire, pour les dates, les titres, les tournures..., on aboutit à un roman français. Voilà pourquoi nous commettons parfois des phrases sans verbe et parfois des phrases commençant à la troisième personne et se continuant à la première. Aïe ! ». (HSE, p. 72.)

avec les autres à travers ces termes d'humilité. Il s'agit d'une « éducation à l'étrangeté⁵⁹⁷ », préconisée par Berman, dans laquelle le lecteur est le destinataire de cette connaissance culturelle particulière véhiculée par le texte source. Toutefois, cette approche de la traduction ne s'applique pas à tous les mots et peut facilement prêter à confusion lors de la lecture s'ils ne sont pas traduits de manière appropriée.

2.2.4.3. Un appareil critique complet

L'appareil critique établi par le traducteur pour chacun des six romans est très bien développé, et pourvu de nombreuses notes détaillées sur les personnages historiques, les dynasties, la géographie, les mœurs, les allusions, les métaphores et les jeux de mots. Cet effort permet de mettre en relief l'intertextualité à l'œuvre dans ces romans et confère au travail de traduction une grande valeur académique. En plus des notes, les traducteurs rédigent souvent des notices spécifiques destinées à présenter le contexte de l'histoire. Par exemple, dans la notice des *Écarts du prince Hailing*, le traducteur présente l'histoire du règne de Hailing, les titres honorifiques civils, ainsi que les catégories et les titres des concubines ; de même, dans la notice d'*À l'ombre des pêcheurs en fleur*, le traducteur présente l'ancien système d'examen impérial chinois, et fournit une carte de la région où se déroule l'histoire, afin que le lecteur puisse mieux comprendre le texte. Il convient de signaler que ce qui distingue clairement Boris Goiremberg des autres, c'est son penchant à inclure son propre commentaire sur l'intrigue ou les relations entre les personnages, ainsi qu'à ajouter au texte ce qui n'est pas précisé pour en assurer la cohérence et la lisibilité. Il souligne cette stratégie dans les introductions de ses deux traductions, *Moines et nonnes dans l'océan des péchés* et *Les Écarts du prince Hailing*. Voyons à présent quelques exemples.

豈不聞千金之子，坐不垂堂，怎把身軀，置在險地，今已年近歲逼，不如留在敝居，以待新正，一同北上，兄意可否？ (THY, p.139.)

Ignorez-vous l'adage " Un fils de famille ne se tient pas contre un mur " [d'où **une tuile peut tomber et le tuer**] ? Qu'avez-vous à vous fourrer ainsi dans les périls ? L'année approche de son terme, pourquoi ne pas attendre le jour de l'an sous mon misérable toit, puis nous rendre ensemble à la capitale [pour les examens de printemps] ? (HSO, p.164.)

Ce passage est tiré du chapitre VII d'*À l'ombre des pêcheurs en fleur* ; les ajouts

⁵⁹⁷ Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., p. 73.

entre crochets sont ceux effectués par le traducteur pour faciliter la compréhension du lecteur. Le premier ajout consiste à expliquer l'expression provenant des *Mémoires historiques* (*Shiji*, 史记), « *qian jin zhi zi, zuo bu chui tang* » (千金之子, 坐不垂堂), qui signifie littéralement qu'un « fils d'une famille riche possédant mille pièces d'or ne s'assoit pas près de l'avant-toit d'une salle », ce qui implique qu'il a peur d'être frappé par la chute des tuiles du toit. L'ajout du traducteur est évidemment crucial pour comprendre l'utilisation de cette expression. Le second est un ajout contextuel apporté par le traducteur à la phrase afin que le lecteur français, comme le lecteur chinois, puisse comprendre ce que le personnage omet dans le dialogue en raison de la concision du langage classique. L'exemple suivant illustre également l'ajout du traducteur pour une meilleure compréhension.

妾因松江二字，留在心上，不料潛步出來，竟與魏爺相遇。(THY, p. 195-196.)

Parce que ce nom de Songjiang demeurait gravé dans mon cœur, je sortis sans bruit [**pour mettre l'homme en garde**], mais si je m'attendais à tomber sur vous messire Wei ! (HSO, p. 236.)

Il s'agit d'une phrase prononcée par Lanying à Wei Yuqing au chapitre XI d'*À l'ombre des pêcheurs en fleur*, dans lequel elle apprend par hasard que son mari a l'intention de tuer une personne venant du district de Songjiang ; elle sort donc en cachette pour prévenir la future victime, qui est contre toute attente son ancienne connaissance Wei Yuqing. En fait, le texte original ne précise pas que le but de la sortie de Lanying consiste à « mettre l'homme en garde » ; le traducteur l'ajoute à la traduction, à la lumière du contexte, pour rendre la transition de phrase plus claire. Dans tous les exemples ci-dessus, le traducteur recourt à la méthode de clarification définie par Berman, c'est-à-dire que ces explications visent à rendre « clair » ce qui ne l'est pas dans l'original⁵⁹⁸.

En outre, le traducteurs se sont même laissés aller à ajouter certains commentaires de leur cru dans les traductions, ce qu'ils reconnaissent dans l'introduction d'*Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*, en précisant qu'ils laissent les lecteurs à déceler⁵⁹⁹. Prenons l'exemple d'une phrase tirée des *Écarts du prince Hailing*, dans laquelle le traducteur a inclus un commentaire personnel entre crochets.

⁵⁹⁸ Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., p. 55.

⁵⁹⁹ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Epstein, Lionel [Boris Goiremberg] (tr.), *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*, op. cit., p. 11.

貴哥曰：你今日想是瘋了。(HLYS, p. 79.)

Guige dit : « Vraiment, vous paraissez avoir perdu la tête ce matin [*Ma commère, il vous faut purger / Avec quatre grains d'ellébore*] » (HSE, p. 66.)

Il s'agit d'une remarque que Guige fait à la coiffeuse. Le traducteur emprunte ici à la dérision du lièvre envers la tortue dans la fable de La Fontaine⁶⁰⁰, *Le Lièvre et la Tortue*, pour commenter la folie de la coiffeuse, ajoutant ainsi au texte une note d'humour empruntée au XVII^e siècle. On constate que le traducteur s'est inspiré d'un ouvrage français écrit à peu près à la même époque que *Les Écarts du prince Hailing*, afin de donner au lecteur une impression de lire un texte ancien.

Prenons un autre exemple, dans *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*, lorsque Dongmensheng propose qu'ils couchent tous les trois ensemble, Dali demande « comment cela ? » ; après cette traduction, le traducteur ajoute son commentaire sur Dali : « toujours aussi con » ; le roman décrit ensuite la scène dans laquelle Dongmensheng et Dali se mettent à rire en voyant les semences mêlées au sang qui s'écoulent du sexe de Dame Jin ; le traducteur commente alors les rires des deux personnages ainsi : « On se demande bien pourquoi ». Outre les commentaires inclus dans la traduction, le traducteur donne également quelques commentaires sur l'histoire dans les notes de bas de page : par exemple, à la fin des *Écarts du prince Hailing*, il est écrit que plusieurs dizaines de concubines de Hailing sont massacrées, ce que le traducteur commente ainsi dans la note : « Espérons que les délicieuses personnes dont nous fîmes connaissance au cours de cette histoire n'étaient pas du nombre⁶⁰¹ ». Cette pratique, qui consiste à ajouter des commentaires dérisoires, est très courante dans les romans érotiques chinois prémodernes et fait partie du jeu érotique et de la liberté indissociables du registre érotique. L'application de cette méthode par le traducteur montre sa connaissance de cette tradition érotique, et son enthousiasme à vouloir intervenir dans la traduction pour stimuler les émotions du lecteur en tant que commentateur. À travers les exemples étudiés, nous pouvons dire que le traducteur a une présence très visible dans ses traductions. Nous tenons également à souligner ici que cette pratique de l'ajout de commentaires personnels est également présente dans la traduction des scènes de sexe, sur lesquelles nous nous

⁶⁰⁰ La Fontaine est aussi connu pour avoir écrit des contes érotiques. Consulté le site le 12 mars 2023 : <https://www.micheloud.com/fxm/Lafontaine/index.htm>.

⁶⁰¹ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Rosenthal, Oreste [Boris Goiremborg], *Les Écarts du prince Hailing*, op. cit., p. 174.

concentrerons plus tard.

2.2.4.4. Scènes érotiques

Concernant les descriptions érotiques dans ces romans, le traducteur ne fait aucune suppression timide ni ajout exagéré, mais les restitue fidèlement en français, montrant au lecteur l'élégance poétique ou la crudité obscène des expressions originales sans aucun scrupule⁶⁰². Boris Goiremborg estime que le roman érotique vise à stimuler, et il considère qu'il est important de choisir les mots pertinents pour représenter les connotations érotiques de l'œuvre originale : « mots grivois pour mots grivois, mots élégants pour mots élégants⁶⁰³ ». Il admet également qu'il y a aussi une part subjective, par exemple, il évite le mot « sexe » qui ne lui plaît pas⁶⁰⁴. Nous répertorierons ci-après les traductions françaises des organes sexuels apparaissant dans ces six romans, afin de mieux analyser les stratégies de traduction et les préférences personnelles des traducteurs.

Vie d'une amoureuse, Chipози zhuan, 1991

Sexe masculin	Traduction	Sexe féminin	Traduction	Cul	Traduction
陽物 ou 陽 <i>yang wu</i> ou <i>yang</i> objet masculin ou principe masculin	陽, queue, vit, dard, bite, le principe mâle	陰戶 ou 陰 <i>yin hu</i> ou <i>yin</i> porte féminine ou principe féminin	陰, porte 陰, vallon obscur, chas, grotte, pertuis	後庭 <i>houting</i> arrière-cour	arrière-cour
凸 <i>tu</i> saillant	凸	凹 ao creux	凹	後門 <i>houmen</i> porte de	porte de derrière

⁶⁰² Voir Annexe. Entretien écrit avec Boris Goiremborg (18 mai 2022).

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*

				derrière	

Tout d'abord, nous pouvons constater que le traducteur conserve dans la traduction française les quatre caractères chinois désignant les organes génitaux, à savoir « *tu* » (凸), « *ao* » (凹), « *yin* » (陰), « *yang* » (陽). Le maintien des caractères chinois nous rappelle la méthode utilisée par Pierre Klossowski pour traduire les organes sexuels dans le *Rouputuan*. Ce qu'il importe de distinguer ici, c'est que Klossowski avait pris cette précaution pour échapper à la censure de l'époque, tandis que Boris Goiremborg a voulu conserver l'aspect chinois du texte original, qu'il considère toujours comme un très bon choix de traduction⁶⁰⁵. Dans la notice de *Vie d'une amoureuse*, il donne une explication sur les caractères (凸凹陰陽) :

Nous avons tenu à conserver quatre caractères chinois, ainsi que bien avant nous l'avait fait Pauvert dans le *Jeou-P'ou-T'ouan*. Les premiers pour leur merveilleuse évidence, dont il eût été dommage de priver le lecteur non sinisant ; les deux autres parce ce sont les termes habituels, et nous les avons maintenus par-ci par-là pour marquer la différence de langage entre la petite fille et la femme⁶⁰⁶.

Le maintien des caractères chinois confirme à nouveau la volonté du traducteur de mettre en valeur l'étrangeté du texte. En outre, nous constatons qu'il n'hésite pas à employer des termes vulgaires, comme « bite », ainsi que des métaphores sexuelles fréquentes, telles que « dard » et « grotte » pour traduire le texte.

Biographie du prince idoine, Ruyijun zhuan, 1991

Le sexe masculin	La traduction	Le sexe féminin	La traduction
陽事 <i>yang shi</i> chose masculine	membre viril	牝 <i>pin</i> femelle ou vallée	vulve, entrée féminine, fente, vagin, raie, conduit,
肉具 <i>rouju</i> instrument	machine charnelle , ustensile, ustensile	牝屋 <i>pinwu</i> maison femelle	fond du vagin

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ Huang, San et Lionel Epstein, *Vie d'une amoureuse*, Arles, Picquier, 1991, p. 13.

charnel	de chair, instrument, outil, affaire		
麈柄 <i>zhubing</i> manche [de poils] de daim [qui sert de chasse mouche]	<i>zhuping</i> , manche de chasse-mouche		

L'un des aspects les plus remarquables de la traduction de *Biographie du prince idoïne* est la traduction par Boris Goiremborg de la métaphore sexuelle traditionnelle chinoise, le « manche [de poils] de daim [qui sert de chasse mouche] » (*zhubing* 麈柄). Lorsque le mot apparaît pour la première fois dans le texte, le traducteur choisit de donner une transcription phonétique suivie d'une traduction littérale, alors que lorsque le mot réapparaît plus loin dans le texte, il arrive que seule la transcription phonétique soit donnée, ce qui témoigne ici de l'intention du traducteur de conserver autant que possible la saveur chinoise dans la traduction. Contrairement à l'approche de la traduction littérale de ce terme par d'autres traducteurs, Boris Goiremborg donne clairement la priorité à la particularité du texte source et à l'éducation du lecteur à l'étrangeté des métaphores sexuelles traditionnelles chinoises.

Moines et nonnes dans l'océan des péchés, Seng ni nie hai, 1992

Sexe masculin	Traduction	Sexe féminin	Traduction
陽物 <i>yang wu</i> objet masculin	<i>yang</i>	陰/陰戶/陰物 <i>yin/yin hu/yinwu</i> principe féminin, porte féminine, objet féminin	<i>yin</i> , porte <i>yin</i> , vulve, fente, vagin

肉具 <i>rouju</i> instrument charnel	instrument de chair, outil de chair, queue, vit	牝 <i>pin</i> femelle ou vallée	vulve, fente, vagin, motte, entrée féminine,
男根 <i>nangen</i> racine masculine	membre masculin	毛皮 <i>pi</i> con	minou, foufoune, minet, chat, chatte, passage, raie
龜頭 <i>gui tou</i> tête de tortue	tête de tortue		
毛王 ⁶⁰⁷	quéquette, zézette, bistouquette, queue, vit, affaire		

Tout d’abord, il est clair que dès cette traduction, le traducteur choisit de traduire « *yin* » (陰) et « *yang* » (陽) phonétiquement plutôt que de conserver leurs caractères chinois, ce qui coïncide avec l’approche de Kontler qui a pu inspirer cette méthode de traduction. Par ailleurs, nous pouvons constater que le traducteur choisit les mots appropriés à traduire en fonction de leur registre érotique, c’est-à-dire pour les termes littéraires, tels que « instrument charnel » et « tête de tortue », il opte le plus souvent pour une traduction littérale, tandis que pour les termes argotiques vulgaires ou familiers, il choisit plutôt des mots tout aussi vulgaires, telles que « quéquette », « zézette » pour l’homme, et « chatte », « foufoune » pour la femme.

Les Écarts du prince Hailing, Hailing yishi, 1995

⁶⁰⁷ Il est à noter que les mots vulgaires, (毛王), (毛王), et (毛王), désignent l’organe sexuel. Ils sont très archaïques si bien qu’il nous est difficile aujourd’hui d’identifier leur prononciation et leur traduction littérale.

Le sexe masculin	La traduction	Le sexe féminin	La traduction	Le cul	La traduction
男陽/陽物 <i>nanyang/yang</i> <i>wu</i> principe masculin, objet masculin	<i>yang</i>	陰/陰戶 <i>yin/yin</i> <i>hu</i> principe féminin, porte féminine	<i>yin</i> , féminine porte, porte <i>yin</i>	糞門 <i>fen men</i> porte des excréments	l'arrière-cour
肉具 <i>rouju</i> instrument charnel	objet de chair	牝口 <i>pin kou</i> bouche femelle	vulve, fente		
毛王	bite, bistouquette ,machine, machin, queue, pine, gros bout	毛皮 <i>pi</i> con	minet, chas, chatte, con, cas, conduit		
毛亂	vit, quéquette				
臊子 ⁶⁰⁸ <i>liao zi</i>	affaire				

Comme dans *Moines et nonnes dans l'océan des péchés*, le traducteur conserve

⁶⁰⁸ D'après le *Handian*, c'est un mot vulgaire designant le sexe masculin. <https://www.zdic.net/hans/%E8%86%AB%E5%AD%90>. Consulté le 12 février 2023. Il est difficile d'identifier une traduction littérale.

ici la traduction phonétique du « *yin* » et du « *yang* », et donne également les traductions pertinentes qui correspondent respectivement aux mots littéraires et aux termes argotiques. Dans l'une des notes des *Écarts du prince Hailing*, le traducteur mentionne son choix de traduction pour les organes sexuels :

Ces récits, d'origines diverses, présentent une grande disparate dans le vocabulaire érotique. Lorsque le texte porte les mots *yin* et *yang*, désormais bien connus et à l'instar de l'expression « nuages et pluie » quasiment intégrés dans notre langue, je les ai conservés pour m'éviter l'éternel embarras des termes de ce genre en français ; lorsque le texte utilise l'argot, eh bien moi aussi. Les caractères chinois argotiques sont forgés on ne sait par qui ni comment ; si on ne les connaît pas déjà, on ne peut pas les prononcer, et on ne les comprend que par le contexte, ici évident, certes⁶⁰⁹.

Boris Goiremborg déclare ici que la raison pour laquelle il conserve la transcription phonétique du « *yin* » et du « *yang* » est qu'ils sont déjà bien connus et intégrés dans la langue française. Il s'agit clairement d'un phénomène d'envahissement linguistique, qui manifeste le résultat de l'éducation à l'étrangeté, à savoir enrichir la langue d'arrivée, ou encore à créer le « français neuf⁶¹⁰ » que Berman préconise.

Histoire hétérodoxe d'un lit brodé, 1997

Le sexe masculin	La traduction	Le sexe féminin	La traduction	Le cul	La traduction
毛亂	vit, dard, machine, affaire, tige, turgescence, queue, appendice, bite, chose	𦍋 <i>bi</i> con	petite serrure, minet, fourneau, fente, vulve, conduit, chas, foufoune, con, motte, castel, machin,	屁股 <i>pi gu</i> cul	cul, raie des fesses, petits messieurs

⁶⁰⁹ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Rosenthal, Oreste [Boris Goiremborg], *Les Écarts du prince Hailing*, op. cit., p. 57.

⁶¹⁰ Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., p. 66.

			muqueuse, entre-jambes, chatte, pertuis, vallon d'amour		
玉莖 <i>yu jing</i> tige de jade	tige de jade	雞心 <i>bi xin</i> cœur du con	cœur de la fleur, fond de la corolle	屁眼 <i>pi yan</i> œil du cul	arrière-cour, anneau
話兒 <i>hua er</i> la parole [le truc]	ce-que-je-pense	陰戶 <i>yin hu</i> porte féminine	porte <i>yin</i>		

Histoire hétérodoxe d'un lit brodé est sans doute le plus vulgaire des six romans en termes de représentation sexuelle. À cet égard, le traducteur emploie, en plus d'un certain nombre de termes courants, des termes médicaux tels que « turgescence » et « muqueuse » pour les organes sexuels, ainsi que des métaphores telles que « petite serrure », « castel », « fourneau » pour symboliser le sexe féminin, et « les petits messieurs » pour symboliser les fesses. La diversité du vocabulaire érotique est bien présentée dans ses traductions.

À l'ombre des pêcheurs en fleur, 2005

Le sexe masculin	La traduction	Le sexe féminin	La traduction	Le cul	La traduction
陽物 <i>yang wu</i> objet masculin	tige <i>yang</i> , <i>yang</i>	陰戶 <i>yin hu</i> porte féminine	conduit féminin	便門 <i>bian men</i> porte des excréments	derrière

肉具 <i>rouju</i> instrument charnel	affaire, instrument	牝戸 <i>pin hu</i> porte femelle	minet , motte, porte féminine, vulve, chas, conduit, pertuis, passage, son petit cas		
陽具 <i>yang ju</i> instrument masculin	instrument mâle, affaire, instrument	陰具 <i>yin ju</i> instrument féminin	instrument		
龜頭 <i>gui tou</i> tête de tortue	tête de tortue	陰門 <i>yin men</i> porte féminine	vulve, motte, pertuis féminin, porte féminine		
麈尾/麈柄 <i>zhuwei/</i> <i>zhubing</i> manche [de poils] de daim [qui sert de chasse mouche]	manche de chasse-mouche	花心 <i>hua xin</i> cœur de la fleur	fleur, cœur de la fleur		

Boris Goiremberg poursuit essentiellement la même approche de traduction, pourtant, il est à noter qu'il ne retient pas la transcription phonétique de « *zhubing* », comme en 1991, ni celle du « *yin* », mais choisit de les traduire par leur sens littéral, « manche de chasse-mouche » et « féminin » respectivement. Le changement de

méthode du traducteur est peut-être dû au fait que ces termes avaient déjà été expliqués dans ses traductions précédentes, et que le maintien de la translittération n'est donc plus nécessaire pour éduquer le lecteur.

En résumé, Boris Goiremborg n'hésite pas à traduire les organes sexuels par des mots vulgaires. Pourtant, l'analyse ci-dessus révèle qu'il n'utilise jamais de termes médicaux tels que « pénis », « verge » et « sexe », en considérant probablement que ces mots gâcheraient le plaisir de lire le texte érotique. C'est une manifestation de sa préférence personnelle. En outre, une comparaison montre que les deux premières traductions qu'il a réalisées en 1991 sont les plus clairement marquées par la saveur chinoise, comme le maintien des caractères chinois dans *Vie d'une amoureuse*, qui est sans doute largement inspirée de l'approche adoptée par Pierre Klossowski pour la traduction du *Rouputuan* ; concernant la traduction de « yang » (陽) et « yin » (陰), il opte principalement pour la transcription phonétique, ce qui peut être considéré comme une continuation de la méthode de traduction de Kontler. Par ailleurs, il accorde une attention particulière au choix du vocabulaire dans ses traductions, adoptant une approche littérale de la traduction des métaphores sexuelles traditionnelles chinoises, telles que « cœur de la fleur », « tête de tortue », « tige de jade » et « arrière-cour » ; pour les termes sexuels fréquents, tels que « instrument charnel », il choisit les plus courants dans le champ lexical érotique français pour les traduire, y compris certaines métaphores sexuelles françaises, celles du sexe féminin étant plus nombreuses que celles du sexe masculin. Concernant les expressions argotiques, des mots français tout aussi vulgaires sont utilisés dans la traduction, pour lesquels le traducteur emprunte également certaines expressions à d'autres écrivains français, tels que Pauline Réage⁶¹¹. Dans l'ensemble, il est juste de dire que son choix de vocabulaire est très riche, ce qui a probablement, dans une certaine mesure, inspiré les traductions ultérieures effectuées par Pierre Kaser. En résumé, nous pouvons dire que la traduction de Boris Goiremborg est une transition entre son prédécesseur et son successeur.

Boris Goiremborg reproduit fidèlement les scènes de sexe des romans. Son approche unique consiste à inclure son propre commentaire dans la traduction des

⁶¹¹ Dans la notice de *Vie d'une amoureuse* (1991), le traducteur précise que « Outre l'éternelle question du comment-dire-en-français, que soulevait déjà Sorel dans *Francion*, et à moins comme Pauline Réage de se servir d'un mot unique pour les garçons et pour les filles ». (HSV, p. 13.) En outre, dans la note de *L'Histoire hétérodoxe d'un lit brodé* (1997), le traducteur avoue : « Merci à Pauline Réage, à qui j'emprunte cette tournure élégante, et qui — me souffle un fin lettré — la tenait elle-même de Tallemant des Réaux ». (HSH, p. 54.)

scènes de sexe. Voyons quelques exemples, pour chacun desquels nous donnerons le texte original et sa traduction :

(1). 海陵又忙忙的把自家臉去貼着奈刺忽的臉。(HLYS, p. 132)

Hailing [**mû par je ne sais quelle impulsion**] frotta alors son visage contre celui de Naicihu (HSE, p. 128)

Cette phrase est tirée de *Écarts du prince Hailing*. Ici, le traducteur ajoute son propre commentaire entre crochets pour montrer sa surprise ou incompréhension face à la soudaine frivolité de Hailing qui flirte avec sa belle-sœur Naicihu.

(2). 玉卿遂拔了出來，低首細看，只見嫩毫浮翠，小竅含紅。(THY, p. 120.)

En galant homme, Yuqing se retira et tête-bêche vint contempler le fin duvet aux reflets de martin-pêcheur, la fente délicate bordée de rose. [**Une vision à laquelle on ne résiste pas**]. (HSO, p. 139.)

Cette phrase est tirée du chapitre VI d'*À l'ombre des pêchers en fleur*. Le traducteur commente ici, après avoir traduit la description du sexe féminin, que c'est une vision à laquelle on ne résiste pas. On pourrait dire qu'il s'agit des pensées personnelles du traducteur sur cette description.

(3). 大里汨的一口吃幹道真個有趣。(XTYS, p. 168.)

Il avala le contenu d'un trait, sans en laisser une goutte. [**Ici l'expression « cul sec » serait impropre**] « Vraiment délicieux ! » fit-il. [**On serait tenté d'ajouter « en claquant la langue »**] (HSH, p. 64.)

Cette phrase est tirée d'*Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*, décrivant la scène dans laquelle Dali avale des sécrétions de la dame Jinshi. Ces deux commentaires, surtout le second, montrent clairement l'imagination du traducteur de cette scène obscène telle que décrite dans le texte original.

À travers ces commentaires, nous pouvons voir une présence évidente du traducteur dans le texte en tant que voyeur de ces scènes. Les commentaires qu'il ajoute non seulement nous montrent son vif intérêt et sa volonté d'intervenir dans les représentations érotiques, mais contribuent également à renforcer les connotations érotiques du texte ou à produire un effet humoristique. Il convient de noter que ces commentaires personnels et libres appliqués aux romans sont sans doute une imitation

de la pratique lettrée chinoise du commentaire de roman ou de pièces. Dans une étude sur les traditions critiques portant sur les romans de la première modernité en France et en Chine, Philippe Postel précise qu'il existe deux approches : « la critique immédiate et la critique médiate⁶¹² ». En raison du lien étroit avec le texte critique, les commentaires ajoutés par Boris Goiremborg doivent être considérés comme la critique immédiate telle que définie par Postel, qui affirme que l'histoire de la critique en Chine et en France a suivi un processus analogue, mais qu'il existe encore de grandes différences dans l'approche de la critique : « le critique français se réfère à des règles (stylistiques, grammaticales, morales) plus ou moins implicites, alors que les appréciations du critique chinois se caractérisent par une grande liberté d'expression⁶¹³ ». Il est donc clair que l'approche de Boris Goiremborg en matière de commentaire est entièrement influencée par l'approche critique chinoise, c'est-à-dire qu'il formule des commentaires personnels et libres du point de vue du lecteur, dans la tradition du roman érotique chinois.

En termes d'intégralité et de littéralité de la traduction ainsi que d'exhaustivité de l'appareil critique, la traduction de Chan Hing-ho et Boris Goiremborg est sans aucun doute la plus proche du texte source de toutes les traductions françaises des romans érotiques chinois des dynasties Ming et Qing. Premièrement, le texte n'est pratiquement pas expurgé, même les poèmes descriptifs sans rapport avec l'intrigue, les badinages, les détails oiseux et les commentaires de l'auteur sont préservés dans la traduction. Deuxièmement, la transcription phonétique des noms propres, des onomatopées et des locutions redoublées, la traduction littérale des proverbes, des termes d'humilité et des appellations intimes, ainsi que la conservation de caractères chinois désignant les organes génitaux, constituent une reproduction fidèle des éléments du texte source. En outre, les commentaires du traducteur, ainsi que les corrections apportées aux erreurs de la première édition lors de la republication témoignent de la rigueur de leur travail. La reproduction fidèle du texte original permet à ces six traductions de pouvoir servir pour l'apprentissage du chinois. Pourtant, il faut reconnaître que le transfert direct d'éléments chinois et la fidélité stricte à la structure, à la syntaxe et aux expressions de la langue source peuvent provoquer quelques difficultés de lecture pour les lecteurs français, ce dont le

⁶¹² Postel, Philippe, « Comment lire un roman de la première modernité en Chine et en Europe », dans Postel, Philippe, Détrie, Muriel (dir.), *La Chine dans les études comparatistes : nouvelles approches et repositionnements*, Paris, SFLGC, 2020, p. 204.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 212.

traducteur est clairement conscient. Dans l'introduction de *Biographie du prince idoine*, il indique les différences entre le chinois et le français et les problèmes qui risquent de se poser lorsqu'on reproduit le style d'écriture de l'original en français :

Le lecteur français se plaindra sans doute d'un abus de phrases sans verbe. C'est que le chinois n'est pas soumis comme nous à la tyrannie de la copule. Les éléments se succèdent à volonté, les groupes de caractères, souvent par quatre, s'égrènent comme les mesures d'une partition ; le rythme, le parallélisme, quelques particules, structurent le discours ; la répétition ne gêne pas ; les Untel dit... Unetelle dit... alternent invariablement ; plus succinct est le signal émis par l'idéogramme, mieux il remplit sa fonction — quitte, soudain, à accumuler les caractères fleuris, chargés, éblouissants, comme après les noires jaillissent les doubles et triples croches. Tout est dans la cadence. Le cotraducteur supplie d'avance qu'on l'excuse, lorsque, tentant d'interpréter sa partition, il aura, mais comme un singe mime un musicien, passé les bornes de la syntaxe après celles de la décence⁶¹⁴.

Le passage ci-dessus manifeste clairement la tentative du traducteur de rapprocher le lecteur du texte source, plutôt que de sacrifier l'original pour l'adapter au lecteur. Il est bien évident que la traduction de Boris Goiremborg, mettant l'accent sur l'étrangeté ou l'étrangéisation, tente de « remettre en question et à revitaliser les limites culturelles et linguistiques de la culture cible, en insistant sur les différences plutôt que sur l'homogénéisation⁶¹⁵ ». En outre, il est aussi à signaler que ce choix de traduction qui privilégie l'étrangeté du texte de départ ajoute une dimension exotique au texte cible et, à cet égard, on peut dire que Boris Goiremborg hérite dans une certaine mesure de l'approche de son prédécesseur admiré, Soulié de Morant, bien que sa traduction soit certainement plus académique et rigoureuse que les adaptations de ce dernier.

2.3. Pierre Kaser : une francisation ingénieuse et passionnelle

À la charnière du XX^e siècle et du XXI^e siècle, Pierre Kaser, disciple d'André Lévy et professeur du département d'études asiatiques à Aix-Marseille Université, traduit trois romans érotiques chinois sous le pseudonyme d'Aloïs Tatu pour les éditions Picquier : *Le Moine Mèche-de-Lampe*, *Le Pavillon des Jades* et *Galantes chroniques de renardes enjôleuses*. Ces romans ont été publiés pour la première fois

⁶¹⁴ Huang, San [Chan Hing-ho [Chen Qinghao]] (陳慶浩), Epstein, Lionel [Boris Goiremborg] (tr.), *Vie d'une amoureuse*, *op. cit.*, p. 91-92.

⁶¹⁵ Iain Boyd, Whyte, Heide, Claudia, « Histoire de l'art et traduction », *op. cit.*

en France respectivement en 1998, 2003 et 2005, puis sont revenus aux lecteurs français en 2002, 2015 et 2014 sous forme de livre de poche. Contrairement aux autres traducteurs de Picquier, tels que Christine Corniot, Christine Kontler, Chan Hing-ho et Boris Goiremborg, les traductions de Kaser et celles de Lévy publiées chez Picquier sont tous incluses dans la collection intitulée « Le pavillon de corps curieux » dirigée par Jacques Cotin. Nous nous concentrerons d'abord sur la relation entre Jacques Cotin et ses deux amis traducteurs, avant de présenter les traductions réalisées par Pierre Kaser.

2.3.1. Le rôle de Jacques Cotin

Quand ils se découvrirent nus, ils pénétrèrent dans le
Pavillon, Là, curieux, leurs corps déclinaient les
figures de l'amour.

Ce petit poème, accompagné du nom de Jacques Cotin, figure sur chaque œuvre de la collection « Le pavillon des corps curieux », constituant la marque de la collection dirigée par un éditeur amoureux de l'art érotique asiatique. De 1988 à 1996, Jacques Cotin a été directeur littéraire de la Pléiade. Ses vastes connaissances littéraires, son dévouement et sa rigueur l'ont amené à publier de nombreux ouvrages de grande qualité, très appréciés par la communauté universitaire. À la Pléiade, il rencontre quelques-uns des meilleurs traducteurs intéressés par les textes érotiques asiatiques, comme le grand sinologue André Lévy, dont la traduction du *Jin Ping Mei* paraît chez Gallimard en 1985. En fait, au cours de son travail pour la Pléiade, il est tombé sur de nombreux autres textes érotiques chinois qui, en raison de leur nature obscène, de leur faible valeur littéraire et de leur faible réputation, ont été jugés indignes de la réputation de la prestigieuse collection et ont donc dû être mis au placard par Gallimard. Mais ces œuvres inédites sont restées dans l'esprit de Cotin. Après avoir pris sa retraite de Gallimard à l'âge de 65 ans, Cotin, qui se sentait encore jeune, a voulu contribuer à ces textes méprisés⁶¹⁶, lorsqu'il a été approché par Philippe Picquier, qui s'était spécialisé dans la publication d'œuvres asiatiques et qui, à cette époque, avait déjà publié quelques romans érotiques chinois influents, tels que *De la*

⁶¹⁶ Voir Annexe. Entretien oral et en présence avec Jacques Cotin (27 janvier 2022).

chair à l'extase, Nuages et pluie au palais des Han, et Belle de candeur. Cotin se rappelle comment il en est venu à créer la collection : « Picquier m'a ensuite demandé de lancer une collection. Il fallait choisir un thème pour la collection. Comme j'avais vu ces textes érotiques chinois qui passaient, et qui n'étaient pas publiés ou mal publiés, je lui ai proposé de faire une collection de textes érotiques⁶¹⁷ ». Ainsi, à partir de 1996, Jacques Cotin s'est mis à diriger la collection de textes érotiques « Le pavillon des corps curieux », qui se concentre non seulement sur le roman chinois mais contient également des textes érotiques du Japon et du monde arabo-musulman. Évoquant des raisons qui l'ont poussé à publier ces œuvres, Cotin explique qu'il essaie de voir à travers ces textes érotiques ce qui se cache dans une société :

C'est important les textes érotiques dans une civilisation, quelle qu'elle soit. C'est un peu ce qui ne se dit pas, mais qui se vit, ce qui est caché dans le monde d'une civilisation. Ce qui n'est pas connu, comme on n'ose pas trop montrer, comme on n'ose pas trop dire, mais ça joue un rôle dans le fonctionnement d'une société. C'est un peu pour ça que j'ai voulu les mettre au jour, et les faire connaître⁶¹⁸.

D'après lui, il existe encore une certaine réserve en France à l'égard de la publication de textes érotiques, dont la plupart ont été publiés sans préface, notes, répertoires ou autre appareil critique nécessaire : il souhaitait leur donner du crédit et de la valeur en tant que textes dignes d'être lus et interprétés. Il s'est donc tourné vers des traducteurs qu'il connaissait bien, qui avaient déjà publié des textes érotiques et qui les traduisaient avec élégance. Il révèle qu'en France, les universitaires sont souvent gênés quand on parle de l'érotisme, les jeunes beaucoup moins mais les anciens davantage, sauf certaines exceptions comme André Lévy, qui n'a jamais hésité à traduire des textes érotiques⁶¹⁹. Grâce à Lévy, il a également fait connaissance avec Pierre Kaser, qui a fini sa thèse sous la direction de Lévy⁶²⁰, et qui commençait sa carrière d'enseignant-chercheur à Aix Marseille en 1996. Après que Picquier lui eut communiqué les coordonnées de Pierre Kaser, Jacques Cotin commence à faire des invitations insistantes au jeune sinologue. « Je n'avais, à cette époque, pas du tout l'intention de traduire des livres car j'étais véritablement très occupé. Jacques Cotin, à

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ Pierre Kaser a rédigé une thèse dont le sujet est : « L'œuvre romanesque de Li Yu (1611-1680) : parcours d'un novateur », sous la direction d'André Lévy à Paris VII, thèse qu'il a soutenue en 1994.

qui Philippe Picquier avait donné mes coordonnées, a fait irruption dans mon nouvel univers », se souvient Pierre Kaser, « il venait de créer sa collection — “ Le pavillon des corps curieux ” — et avait besoin de l’alimenter notamment avec des productions chinoises. Il se trouve que j’étais en possession de la collection éditée à Taiwan par Chan Hing-ho (Chen Qinghao), le “ Siwuxie huibao ”. J’avais donc un ensemble conséquent de textes dont je n’avais lu qu’une infime partie. J’ai finalement accepté de me plonger dans ce corpus pour trouver le texte qui satisferait aux attentes de la collection et qui me conviendrait⁶²¹ ». Cotin a enfin réuni deux excellents traducteurs pour contribuer à sa collection : Lévy a traduit deux recueils de récits érotiques, que nous avons déjà analysés dans la troisième partie, à savoir *Tout pour l’amour* et *Amour et Rancune*, ainsi qu’un manuel d’érotologie chinoise, *Le sublime discours de la fille candide* ; Kaser a quant à lui traduit trois romans érotiques, à savoir *Le Moine Mèche-de-Lampe*, *Le Pavillon des Jades* et *Galantes chroniques de renardes enjôleuses*, qui ont tous été soigneusement revus par Cotin.

Jacques Cotin estime que les traducteurs doivent privilégier la langue d’arrivée, le français : plutôt que d’avoir une traduction trop exacte, trop littérale, il vaut mieux permettre à la traduction de bien passer en français. En fait, l’éditeur scrupuleux ne connaît presque rien au chinois, mais en ce qui concerne la fidélité aux traductions, il avait assez de confiance en Lévy et Kaser, et son principal souci était de savoir si elles étaient bonnes et accessibles du point de vue de l’expression française. Selon lui, les traducteurs ont souvent peur de s’écarter un peu du sens original, mais lorsque nous traduisons un texte dans une autre langue, nous devons trahir légèrement, comme le dit le dicton : traduction, trahissons⁶²². À son avis, ce qui compte dans une traduction, c’est ce qu’on va lire dans la langue d’arrivée, car il faut faire en sorte que le lecteur français lise le texte avec plaisir. Il ne serait pas acceptable que le lecteur doive relire deux fois une phrase pour comprendre⁶²³. Cotin se voit donc comme un lecteur français lisant le texte pour la première fois, parcourant toutes les traductions mot à mot et n’hésitant jamais à faire des suggestions de modification, dans le cas où une phrase est à ses yeux mal formulée, trop lourde et ne sonnait pas bien pour les Français. Parfois, il a proposé une traduction plus légère, plus ramassée pour qu’on comprenne bien, et il est même allé jusqu’à proposer à certains traducteurs de couper

⁶²¹ Voir Annexe. Entretien oral à distance avec Pierre Kaser (26 janvier 2022).

⁶²² Voir Annexe. Entretien oral et en présence avec Jacques Cotin (27 janvier 2022).

⁶²³ *Ibid.*

une phrase dans la langue originale pour faire deux phrases en français, ou l'inverse, pour que la traduction soit plus claire. Selon les opinions de Jacques Cotin sur la traduction, nous pouvons constater qu'il préfère l'approche de domestication, c'est-à-dire qu'il donne la priorité à la fluidité de la langue cible. Il est remarquable que les deux traducteurs n'aient pas hésité à accepter les commentaires et les suggestions de l'éditeur. « André Lévy était vraiment très gentil », se souvient Cotin, « quand on lui disait : André, il y a deux phrases où ça ne va pas du tout, il faut les reprendre, il ne contestait pas. Bien au contraire, il avait toujours l'air très content quand on lui disait que quelque chose n'allait pas⁶²⁴ ». Pierre Kaser était également bien heureux d'accepter les conseils de Cotin, comme le traducteur l'a affirmé lui-même dans l'entretien qu'il nous a accordé :

Je garde un excellent souvenir des échanges qui suivaient la remise des manuscrits, échanges intéressants à plus d'un titre, car Jacques Cotin s'est avéré à chaque fois un lecteur attentif et chaleureux, capable de déceler les endroits où le traducteur a, consciemment ou non, tenté de dissimuler les difficultés. Ces remarques toujours pertinentes m'ont amené dans bien des cas à me replonger dans le texte chinois et à modifier certaines choses, par exemple sur le nom des personnages... Je me suis à chaque fois senti assez libre pour pousser mes choix au maximum, parce que je savais que derrière il y aurait le regard affûté de Jacques Cotin. C'était très rassurant de travailler avec lui dont l'expérience éditoriale est très riche. Autre raison de me réjouir de cette collaboration, fut l'idée de faire un répertoire des notions livré en fin de chaque volume, répertoire dont le premier avantage était de réduire le nombre de notes de bas de page, le second de fournir au lecteur une sorte d'encyclopédie portative consultable à volonté (pendant ou après la lecture du roman). Je pense que ce procédé peut être très bénéfique pour beaucoup de publications⁶²⁵.

Jacques Cotin précise que les relectures lui ont pris beaucoup de temps, ce qui explique probablement pourquoi le texte se lit si bien en français. Bien évidemment, Cotin était rigoureux dans ses exigences sur la qualité des traductions et il a donné au traducteur de nombreuses suggestions de modification du point de vue du lecteur français. Il est juste de dire que les traductions de sa collection ne sont plus entièrement l'œuvre du traducteur lui-même, mais portent également son empreinte. Les traductions sous sa direction ont toujours donné la priorité à la langue cible, ce qui signifie que les traductions qui peuvent s'écarter légèrement de l'original du point

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ Voir Annexe. Entretien oral à distance avec Pierre Kaser (26 janvier 2022).

de vue des chercheurs chinois étaient des sacrifices qu'il fallait faire pour les rendre plus accessibles aux lecteurs français, et il est fort probable que le décideur ultime derrière ce choix de traduction était Jacques Cotin.

En outre, les dernières phrases du témoignage de Pierre Kaser prouvent que Cotin attachait une grande importance à l'appareil critique. Nous pouvons constater que les œuvres publiées chez Picquier sont déjà beaucoup moins annotées que celles de la Pléiade, ce qui, selon Cotin, s'explique d'une part par le fait que les romans érotiques eux-mêmes sont plus courts et ne nécessitent pas beaucoup de notes, et d'autre part par le fait que la Pléiade sert aux universitaires, alors que sa collection est destinée à un public cultivé, qui n'apprécie pas de nombreuses notes académiques⁶²⁶. En fait, Picquier avait déjà reproché à Cotin d'avoir fourni trop de notes, et il en aurait préféré beaucoup moins ; pourtant, ce dernier a conservé toutes les explications nécessaires afin de rendre le texte plus accessible aux lecteurs français. Cotin a réellement pris ces œuvres érotiques aussi sérieusement qu'il le dit, leur accordant le même droit d'être interprétées que d'autres œuvres importantes.

En résumé, nous pouvons dire que la collection de Jacques Cotin a donné aux romans érotiques chinois la chance d'être publiés dignement, que les deux excellents sinologues qu'il a sollicités ont assuré la qualité des traductions, et que ses interventions en tant que correcteur dans les traductions ont permis aux textes d'être mieux acceptés par les lecteurs français, même si, dans certains cas, cela a pu se faire au détriment d'une certaine fidélité littérale des traductions. Analysons maintenant les traductions réalisées par Pierre Kaser.

Comme de nombreux traducteurs de romans érotiques, Pierre Kaser n'utilise pas son vrai nom, mais signe ses travaux Aloïs Tatu, un pseudonyme combinant le prénom de son grand-père paternel, et le nom de jeune fille de sa grand-mère paternelle. Kaser révèle que la raison pour laquelle il a choisi de traduire sous un nom de plume est d'éviter d'être facilement identifié comme un « pornographe », ainsi que pour s'amuser et de lui donner plus de liberté dans la pratique de la traduction⁶²⁷. Cependant, à partir de sa deuxième traduction érotique, il a écrit l'introduction sous son vrai nom, et la mention « roman érotique traduit du chinois par Aloïs Tatu, et présenté par Pierre Kaser » sur les couvertures des livres était déjà une révélation de son identité de traducteur. De plus, le fait qu'il ait traduit les trois romans sous le

⁶²⁶ Voir Annexe. Entretien oral et en présence avec Jacques Cotin (27 janvier 2022).

⁶²⁷ Voir Annexe. Entretien oral à distance avec Pierre Kaser (26 janvier 2022).

pseudonyme d'Aloïs Tatu est également révélé de manière explicite dans son document de synthèse pour une Habilitation à diriger des recherches, qui a été soutenu le 28 novembre 2015 à l'Université d'Aix-Marseille⁶²⁸. Il est juste de dire que Pierre Kaser n'avait pas l'intention de dissimuler ses traductions érotiques. Dans son introduction au *Pavillon des Jades*, il prend soin de souligner que certains passages des romans ont tendance à faire fantasmer les plus sensibles et les moins avertis de nos lecteurs, ou à titiller les esprits occidentaux⁶²⁹, et affirme que celui qui présente un roman érotique chinois en langue vulgaire se sent généralement obligé de donner à son geste les justifications les plus nobles, s'il ne veut pas se faire accuser d'être un opportuniste pervers ; il avance également que l'ouvrage qu'il ose livrer au public « révèle un aspect mal connu de la forêt des lettres chinoises », et « lève un pan du voile qui pèse sur les mœurs de ces Chinois d'antan⁶³⁰ », d'où l'on peut déduire que traduire et présenter des romans érotiques sous leur vrai nom est plus ou moins un risque pour les sinologues et demande un grand courage. Cela pourrait expliquer pourquoi Jacques Pimpaneau a contribué discrètement à la traduction du *Jeou-P'ou-T'ouan ou La chair comme tapis de prière*, et a également adopté un pseudonyme, Martin Maurey, des années plus tard, pour publier sa traduction d'un roman érotique de la dynastie Ming, *Du rouge au gynécée* (*Yu gui hong* 玉閨紅⁶³¹). Pour mieux dissimuler son identité, Pimpaneau est allé jusqu'à présenter dans la préface un traducteur fictif, spécialiste de l'Asie, de nationalité canadienne, occupant la chaire de sociologie dans une université de l'Asie du Sud-Est⁶³².

Les trois romans traduits par Pierre Kaser ont été sélectionnés dans la collection *Siwuxie huibao* : sur les textes de cette collection remarquable qu'il a basé ses traductions. Le premier roman, *Le Moine Mèche-de-Lampe* (*Dengcao heshang zhuan* 燈草和尚傳), est un roman qui lui a plu : il le trouve assez drôle et considère qu'il est

⁶²⁸ Voir Kaser, Pierre, « Roman chinois ancien et traduction » (HDR), *op. cit.*

⁶²⁹ Tatu, Aloïs [Pierre Kaser], *Le Pavillon des Jades*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Le pavillon des corps curieux », 2003, p. 15-16.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁶³¹ Voir Durand-Dastès, Vincent, « Les Bonnes feuilles du disciple de Monsieur Kwok On, ou Jacques Pimpaneau et ses livres », publié le 10 novembre 2021 sur le site : <https://bulac.hypotheses.org/35541>, consulté le 24 mars 2022 : « Dans les très conservatrices années 1960, Pauvert et ses amis firent sans doute bien de ne pas imprimer le nom de Jacques Pimpaneau : serait-il devenu l'année suivante professeur aux Langues O' si son nom avait été associé à l'une des premières traductions en langue occidentale de ce classique de l'érotisme écrit par Li Yu (李漁) au XVII^e siècle ? Est-ce en souvenir de cette première apparition voilée qu'il adopta également un pseudonyme, Martin Maurey, bien des années plus tard, pour offrir au public le bref récit pornographique Ming *Du Rouge au gynécée* ? ».

⁶³² Maurey, Martin [Jacques Pimpaneau], *Du rouge au gynécée*, *op. cit.*, p. 10.

peut-être le plus surprenant de tous les romans érotiques chinois⁶³³. Kaser a pris un été pour achever la traduction et a écrit une merveilleuse introduction au roman, présentant d'une manière humoristique les informations nécessaires au lecteur sous la forme d'un dialogue entre deux personnes, dans laquelle le traducteur admet que le roman n'est ni un de ces monuments oubliés de la littérature mondiale, ni un chef-d'œuvre indispensable, mais c'est précisément « ce manque d'excellence littéraire qui fait tout le goûteux et l'attrait de ce petit roman⁶³⁴ ». C'est d'ailleurs une raison importante pour laquelle il a décidé de faire connaître cette œuvre au plus grand nombre de ceux qui se passionnent pour le roman chinois léger. Il est à noter que cette forme de préface s'inscrit dans la tradition des préfaces fictionnalisées, comme la seconde préface de Rousseau à *Julie ou la Nouvelle Héloïse*⁶³⁵, qui prend la forme d'un dialogue entre deux personnes pour révéler le thème du roman, faire des commentaires et avertir le lecteur. On peut constater que Pierre Kaser s'amuse à présenter le roman érotique de la Chine ancienne en utilisant le jeu habituel du roman sensible français du XVIII^e siècle.

Le Moine Mèche-de-Lampe est un roman érotique en langue vulgaire de la dynastie Qing qui raconte l'histoire d'un petit moine transformé d'une mèche de lampe, qui est amené dans la résidence des Yang par une jongleuse rusée pour se livrer à des actes lascifs et outranciers avec la femme, la fille et la servante de Monsieur Yang. Pierre Kaser estime que ce livre rend justice au désir féminin, ce qui atteste d'une vraie hardiesse et d'une grande ouverture d'esprit à une époque dominée par le confucianisme bien-pensant ; on pourrait même penser que notre auteur est une femme, et même si ce n'est pas le cas, le public cible de ce roman devait être féminin, d'autant plus que la description de la capacité du petit moine à ajuster la forme de son corps pour répondre aux besoins des femmes était sans aucun doute destinée à satisfaire les fantasmes sexuels des épouses frustrées qui ne peuvent se permettre de prendre un amant sans risquer de se retrouver au ban de la société⁶³⁶.

En raison des nombreuses scènes sexuelles réalistes qu'elle contient, cette œuvre audacieuse a été mise à l'index sous la dynastie Qing en 1810, 1837, 1844 et 1868, mais au début du XX^e siècle, elle a attiré l'attention de Soulié de Morant, qui l'a

⁶³³ Voir Annexe. Entretien oral à distance avec Pierre Kaser (26 janvier 2022).

⁶³⁴ Tatu, Aloïs, *Le Moine Mèche-de-Lampe*, op. cit., p. 9-10.

⁶³⁵ Voir Rousseau, Jean-Jacques, *Julie, ou La nouvelle Héloïse*, Paris, Chez Mme Veuve Dabo, 1823, tome I, p. 9-32. Consulté sur Gallica.

⁶³⁶ Voir Tatu, Aloïs, *Le Moine Mèche-de-Lampe*, op. cit., p. 17-18.

adaptée en version française sous le titre *Le Bonze Mèche-de-lampe*, et l'a incluse dans son recueil d'adaptations intitulé *Les Contes galants de la Chine*, paru en 1921. Cependant, comme nous l'avons analysé dans la deuxième partie, Soulié de Morant a arbitrairement coupé l'intrigue et modifié l'idée centrale du roman, alors que la traduction de Pierre Kaser, publiée en 1998, a enfin rendu l'œuvre à sa forme originale pour les lecteurs français. Kaser a suivi la trame de douze chapitres du texte original, mais il a supprimé les titres de chaque chapitre, certains des poèmes d'ouverture, des poèmes descriptifs ou commentaires et le poème de clôture, qui ne sont pas nécessairement liés à l'intrigue du roman, de sorte que ses suppressions n'affectent pas la compréhension du lecteur, mais simplifient plutôt la lecture dans une certaine mesure. Le traducteur ne cache pas ces coupures, révélant dans l'avertissement que « nous nous sommes abstenus de traduire les poèmes, sauf le premier, et avons fait l'impasse sur quelques distiques. Les titres des chapitres, à savoir des sentences parallèles, n'ont pas été rendus⁶³⁷ ». Malgré tout, la traduction de Pierre Kaser est excellente, non seulement parce qu'elle restitue l'histoire et le style humoristique dans son intégralité, mais aussi parce qu'elle fournit des notes sur les noms propres importants et les allusions historiques ou littéraires qui apparaissent dans le texte. *Pavillon des Jades*

Après *Le Moine Mèche-de-Lampe*, et à l'invitation persistante de Cotin, Pierre Kaser choisit un deuxième roman érotique, *Le*, en chinois *Bi Yu Lou* (碧玉樓). Il ne le considérerait pas comme un très bon roman ; à ses yeux, seulement un ou deux chapitres étaient remarquables⁶³⁸. Dans l'introduction et l'avertissement, il admet que la promptitude de l'auteur à satisfaire celui qui avant tout cherche à lire des anecdotes croustillantes se fait au détriment d'un style qui va à l'essentiel et ce faisant laisse passer quelques incohérences⁶³⁹ ; il a ainsi dû enrichir plus ou moins le style et corriger quelques incohérences mineures :

Son style étant direct, souvent peu recherché, pour ne pas dire rudimentaire, nous avons souvent été tenté de l'enrichir. Nous avons sûrement plus d'une fois succombé à cette tentation en variant, lorsque cela nous a semblé indispensable, le vocabulaire. Néanmoins, nous nous sommes efforcés de le rendre dans sa simplicité, sa rusticité d'origine, sa spontanéité parfois maladroite. C'est, croyons-nous, à ce prix que l'exercice peut revêtir une quelconque valeur documentaire.

⁶³⁷ Voir *ibid.*, p. 21.

⁶³⁸ Voir Annexe. Entretien oral à distance avec Pierre Kaser (26 janvier 2022).

⁶³⁹ Tatu, Aloïs, *Le Pavillon des Jades*, *op. cit.*, p. 22.

Néanmoins, nous nous sommes sentis obligés de corriger quelques incohérences mineures qui semblent bien provenir d'un remaniement du texte, pour lequel nous ne disposons pas d'édition originale⁶⁴⁰.

L'avertissement de Chan Hing-ho dans l'édition chinoise de ce roman nous donne quelques informations : l'imprimé se compose de six volumes et de dix-huit chapitres. Le roman est signé par Reclus-de-la-Restauration-de-la-Rectitude (Zhuxi Xiuzheng shanren 竹溪修正山人), l'auteur derrière ce pseudonyme restant inconnu. La seule édition de ce roman émane du *Jishantang* (積善堂), une librairie de la fin de la dynastie Qing, d'où l'on peut déduire que *Le Pavillon des Jades* aurait été publié avant la dynastie Qing, mais nous ne pouvons pour l'instant que faire quelques conjectures quant à sa période de publication. Pierre Kaser suggère que les liens que ce roman entretient avec le *Rouputuan* repousse sa date de rédaction après 1657, année supposée de la sortie du roman de Li Yu⁶⁴¹.

Comme *Fleur en fiole d'or*, *Jin Ping Mei*, le titre du roman, *Bi Yu Lou*, est composé de trois personnages féminins, à savoir *Zhang Bilian*, *Yuzan* et *Yulou*. L'histoire raconte les relations adultérines entre plusieurs personnages. Un richard nommé Wang Baishun se rend dans la capitale à la recherche d'un moyen d'agrandir son membre viril. Pendant son absence, sa femme, Zhang Bilian, le trompe avec Wu Neng, l'ami de Bai Shun ; Hu Shan, l'ennemi de Wu Neng le tue, entendant châtier l'adultère qu'il a commis. La fille de Wu Neng, Yuzan, a été vendue à la famille Wang comme servante, puis violée par Baishun. De plus, Baishun fréquente une jeune femme, Yulou, et une femme renarde, Yunying. Comme il ne tient pas sa promesse de sauver Yunying, cette dernière, en représailles, prenant la forme de Yulou, l'a attiré pour faire l'amour, ce qui entraîne le meurtre de Baishun par le mari de cette Yulou, Huang De. Enfin, Yulou se repent et s'enfuit avec son mari, tandis que la femme de Baishun, Bilian, est vendue à Huang De comme concubine.

Il est clair que cette histoire repose sur la règle de la rétribution des actes, selon laquelle celui qui abuse d'une femme mariée livre la sienne à autrui ; celui qui abuse de la fille d'autrui voit la sienne humiliée. Il est à noter que ce principe bouddhique était très répandu en Chine ancienne, constituant la base de nombreux romans érotiques des dynasties Ming et Qing. En outre, nous pouvons repérer dans ce roman

⁶⁴⁰ *Ibid.* p. 32.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

certaines traces laissées par d'autres romans érotiques : par exemple, la recherche par Baishun d'un procédé pour agrandir son sexe est emprunté à l'intrigue du *Rouputuan* ; l'épisode où Baishun est cocufié par son ami est similaire à celui de « La Confiance déplacée », le dix-neuvième conte que comprend le recueil érotique *Amour et Rancune*⁶⁴² ; l'histoire de la femme renarde tombant amoureuse d'un être humain est aussi fréquemment mise en scène dans les contes fantastiques chinois tels que *Chroniques de l'étrange* (*Liaozhai zhiyi* 聊齋志異) de Pu Songling (蒲松齡, 1640-1715). En outre, le roman a servi à son tour d'inspiration à un autre roman érotique de la dynastie Qing, *Histoires libertines du plaisir* (*Huanxi langshi* 歡喜浪史)⁶⁴³.

Pierre Kaser affirme qu'une bonne part du plaisir que peut produire la lecture du *Pavillon des Jades* réside « non pas dans l'éphémère séduction de l'inédit, mais dans la multiplicité des liens avec d'autres textes qu'il offre à la sagacité du lecteur⁶⁴⁴ ». Dans sa traduction, Kaser s'en tient strictement au cadre des dix-huit chapitres de l'original et traduit les titres des chapitres ainsi que les poèmes d'ouverture et de conclusion, mais il supprime certains détails descriptifs et certaines phrases répétitives inutiles à l'intrigue, ce qui n'enlève rien à la parfaite reproduction de cette comédie ridicule.

Ces deux collaborations réussies ont donné naissance à une merveilleuse amitié et à une solide confiance entre Jacques Cotin et Pierre Kaser, qui a donc été sollicité à nouveau pour traduire un troisième roman, *Galantes chroniques de renardes enjôleuses* (*Yaohu yanshi* 妖狐艷史). Kaser avoue que ce n'est pas une œuvre de très grande valeur littéraire. Une raison importante du choix de ce livre était son thème lié aux femmes renardes et son traitement assez complet du personnage de la renarde⁶⁴⁵, comme il le dit : « il s'inscrivait dans une réflexion que menée Solange Cruveillé pour une thèse que je suivais, thèse consacrée au personnage de la renarde dans la littérature chinoise ; cela m'a incité à proposer à Solange Cruveillé à rédiger une postface sur un thème qui lui était cher⁶⁴⁶ ». C'est ainsi que nous pouvons trouver à la fin de la version française une postface intitulée « Les renardes par l'une d'elles »,

⁶⁴² *Ibid.*, p. 19-20.

⁶⁴³ *Ibid.* p. 18.

⁶⁴⁴ *Ibid.* p. 22.

⁶⁴⁵ Kaser, Pierre, « Traduire le roman érotique chinois ancien en langue vulgaire », *op. cit.*, consulté le 23 février 2022.

⁶⁴⁶ Voir Annexe. Entretien oral à distance avec Pierre Kaser (26 janvier 2022).

rédigée par Solange Cruveillé, qui était doctorante à Aix-Marseille, préparant une thèse consacrée au renard dans les textes chinois, de l'époque pré-impériale à la dynastie des Qing, sous la direction de Noël Dutrait.

Galantes chroniques de renardes enjôleuses est un roman érotique de douze chapitres publié sans nom d'auteur et paru à une date inconnue, mais étant donné qu'il figurait sur la liste des livres interdits en 1838, 1844 et 1868, nous pouvons affirmer que ce roman a dû voir le jour avant 1838. Pierre Kaser signale également dans son introduction que certains spécialistes chinois en situent la rédaction aux alentours du milieu de la dynastie Qing, soit vers 1780 ou avant, ce qui fait de ce roman une production de la fin de l'ère Qianlong (1736-1795)⁶⁴⁷. Le roman raconte que deux renardes ensorceleuses enlèvent un jeune lettré dans leur grotte, où tous trois se livrent aux plaisirs charnels. Il est remarquable que cette œuvre représente les deux types de femmes renardes : la succube, qui cherche à profiter de l'énergie vitale de sa victime, et la renarde reconnaissante et protectrice qui sait s'effacer face à une mortelle⁶⁴⁸. Pierre Kaser a traduit les titres de chaque chapitre, tout en conservant la plupart des poèmes, mais en laissant de côté quelques poèmes critiques et quelques détails descriptifs.

Parmi les trois romans inclus dans la collection *Siwuxie huibao*, seul *Le Moine Mèche-de-Lampe* possède quelques illustrations, qui n'ont pas un lien évident avec l'érotisme : elles ne sont pas retenues dans la traduction française. L'éditeur sélectionne de nouvelles illustrations pour les trois romans. Jacques Cotin estime qu'il faut choisir des images correspondant autant que possible au texte, pour lequel Kaser et Cotin font quelques propositions, mais la décision finale est laissée à l'éditeur Picquier. Finalement, les illustrations accompagnant la traduction présentent les diverses positions sexuelles. Les illustrations intérieures dans *Le Moine Mèche-de-Lampe* « sont tirées d'une suite de vingt-quatre empreintes⁶⁴⁹ », au sujet desquelles l'éditeur ne donne pas de précision. Ces empreintes de sceaux érotiques sont très petites, imprimées en haut de la première page de chaque chapitre, dans lesquelles les expressions faciales des personnages ne sont pas représentées. Les illustrations dans *Le Pavillon des Jades* et *Galantes chroniques de renardes enjôleuses* sont plus grandes et plus claires, et sont imprimées sur la première page de

⁶⁴⁷ Tatu, Aloïs [Pierre Kaser], *Galantes chroniques de renardes enjôleuses*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 2014, p. 17-18.

⁶⁴⁸ *Ibid.* p. 11.

⁶⁴⁹ Tatu, Aloïs [Pierre Kaser] (tr.), *Le Moine Mèche-de-Lampe*, *op. cit.*, p. 4.

chaque chapitre, sous le titre. L'éditeur ne précise pas la source des illustrations du *Pavillon des Jades*, tandis que les illustrations de *Galantes chroniques de renardes enjôleuses* proviennent de la collection Bertholet, publiée sous le titre *Rêves de printemps* chez Picquier en 1998. En outre, il convient de signaler que hormis les couvertures quelque peu timides des deux éditions de *Galantes chroniques de renardes enjôleuses*, les images de couverture des deux autres romans sont très crues et audacieuses, donnant immédiatement au lecteur une idée de la nature érotique de l'œuvre.

Pierre Kaser précise qu'il a essentiellement réalisé ces traductions pendant les vacances universitaires. Comme les trois romans étaient courts et non obscurs, il a pu les terminer rapidement, ce qui explique en quelque sorte certaines des lacunes des traductions, mais sa priorité était de privilégier le plaisir de la lecture. Selon lui, les textes érotiques doivent être plaisants pour le lecteur. Il a toujours essayé de rendre le texte aussi agréable que possible. Il souligne également que le but de la traduction n'est pas seulement de donner du plaisir au lecteur, mais aussi de l'immerger dans la culture chinoise, et qu'il est toujours difficile de trouver un équilibre entre les deux : « j'ai l'impression d'être allé parfois trop loin d'un côté, des fois, trop loin de l'autre, et d'avoir assez souvent sur-traduit. J'aurais sans doute pu faire mieux, et referais sans doute différemment maintenant⁶⁵⁰ ». Certainement, il n'existe pas de traduction parfaite, et celle de Pierre Kaser est raffinée et rigoureuse, tout en n'étant pas timide dans les représentations sexuelles. Analysons plus en détail les caractéristiques de ses traductions.

2.3.2. Noms de personnages

Les noms chinois étant souvent porteurs de certaines significations particulières, ils ont souvent pour fonction de suggérer l'image, la personnalité ou même le destin d'un personnage⁶⁵¹ ; c'est pourquoi la question de savoir comment traduire au mieux le nom d'un personnage est une question à laquelle les traducteurs rigoureux réfléchissent. Li Shiwei pose ce problème en ces termes : « par élan de fidélité au texte d'origine, les traducteurs et éditeurs se sont mis à préférer les noms transcrits phonétiquement plutôt que traduits, et ce choix cause cependant parfois de lourdes

⁶⁵⁰ Voir Annexe. Entretien oral à distance avec Pierre Kaser (26 janvier 2022).

⁶⁵¹ Zhang, Yinde, « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », *op. cit.*

pertes dans le processus de traduction⁶⁵² ». Ce n'est pas seulement parce que les lecteurs français ne sont généralement pas familiers avec le système de transcription phonétique et que les noms composés en *pinyin* ont tendance à les lasser ou à les désorienter au cours de la lecture, mais surtout parce que la translittération empêche les lecteurs français de connaître les significations derrière ces noms, ce qui peut dans une certaine mesure affecter leur compréhension globale des personnages. Sur la base de l'analyse précédente, nous pouvons voir que la plupart des traducteurs de Picquier ont généralement opté pour des transpositions phonétiques des noms de personnages dans les romans érotiques chinois des Ming et Qing, choisissant des traductions littérales uniquement pour les noms dont la signification ou la connotation est assez évidente. Pierre Kaser développe en revanche sa propre stratégie pour traduire les noms de personnages, prenant toujours plaisir à sélectionner soigneusement ceux qui sont à ses yeux les plus appropriés. Dans ce qui suit, nous relevons et analysons les traductions des noms des personnages apparaissant dans les trois romans qu'il a traduits.

Liste des personnages principaux dans *Le Moine Mèche-de-Lampe*

Nom en caractère	Transcription phonétique	Traduction littérale	Traduction de Kaser
小和尚	Xiaoheshang	Petit moine	Follet
楊官兒	Yang Guan'er	Mandarin Yang	Monsieur Yang
長姑	Zhanggu	Fille aînée	Bambine
紅婆子	Hongpozi	Vieille rouge	Rubiconde
暖玉	Nuanyu	Jade tiède	Jade
周自如	Zhou Ziru	Aisance	Constant
李可白	Li Kebai	Li peut être blanc	Egal
明元	Mingyuan	Origine claire	Fontclar

Pierre Kaser fournit une liste des personnages à la fin du livre, dans laquelle il fait un inventaire de tous les personnages qui apparaissent dans le roman, en indiquant non seulement la transcription phonétique de leur nom original, mais aussi une brève

⁶⁵² Voir Li, Shiwei, « *Jin Ping Mei* 金瓶梅 au travers de l'étude historique et critique de ses traductions anglaises et Françaises » (thèse envoyée par l'auteure), *op.cit.*, p. 290.

description de leur identité et de leur personnalité, ainsi qu'une explication de son choix de traduction. La première chose à noter est que parmi les noms de ces personnages, seuls ceux de Zhou Ziru et Li Kebai sont des noms réels, les autres sont soit des titres qui révèlent l'identité ou les caractéristiques du personnage, comme Petit moine, Vieille rouge, Mandarin Yang et Fille aînée⁶⁵³, soit des surnoms tels que celui de la servante, Jade tiède, ou le titre religieux du moine Mingyuan. Quant à la traduction de ces noms, le traducteur a essentiellement opté pour une traduction littérale, donnant ainsi au lecteur un accès direct aux informations révélées par les noms de ces personnages, mais il a rebaptisé certains d'entre eux, tels que Petit moine, Li Kebai et Mingyuan, en fonction de leur personnalité ou de leurs caractéristiques. À propos de la traduction du nom du Petit Moine par « Follet », il explique que le nom « Petit moine » n'est plus justifié lorsque justement *petit moine* devient grand ou lorsqu'il change d'aspect, et « pour éviter de faire tiquer le lecteur, nous avons baptisé cet esprit vengeur sorti d'une lampe et à géométrie variable Follet, d'esprit follet-lutin familial et malicieux⁶⁵⁴ ». On voit ici que Pierre Kaser adopte le procédé de la transposition, c'est-à-dire qu'il cherche un équivalent du nom du personnage en français, qui ait le même effet sémantique global que le nom original.

Dans sa note explicative sur Li Kebai, Kaser souligne d'une part son caractère d'être « légèrement imbu de sa personne » et d'autre part le fait que « son prénom fait naturellement référence au plus célèbre des poètes chinois de la dynastie Tang, Li Bai (李白), dont il égalerait les talents⁶⁵⁵ ». Il est clair que le nom français « Égal », inventé par Kaser, est censé être un jeu de mots, afin de montrer que ce personnage est l'égal de Li Bai.

Le nom français pour Mingyuan, « Fontclar », est un nom créé par le traducteur ; il n'existe pas dans la langue française. Kaser n'a offert aucune explication quant à l'invention de ce nom. Si nous nous permettons de faire une conjecture, nous soupçonnons qu'il est peut-être basé sur une combinaison de deux mots latins, *fons* et *clarus*, dont les significations « source » et « clair » correspondent respectivement au *yuan* (元) et au *ming* (明) dans ce nom. En outre, le nom nous rappelle également le monastère de Sant Pau de Fontclara, un ancien monastère espagnol édifié au moins au

⁶⁵³ Le nom original 長姑 a deux transcriptions phonétiques possibles, à savoir « Changgu », littéralement « la fille longue », et « Zhanggu », littéralement « la fille aînée ». Il est de tradition en Chine d'appeler l'enfant le plus âgé de la famille « fis aîné » (*zhangzi* 長子) ou « fille aînée » (*zhangnü* 長女) ; puisque ce personnage est la fille aînée de mandarin Yang, nous présumons que « Zhanggu » est la translittération plus appropriée ici.

⁶⁵⁴ Tatu, Aloïs [Pierre Kaser] (tr.), *Le Moine Mèche-de-Lampe*, op. cit., p. 160.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 159.

XI^e siècle. Le traducteur a peut-être voulu ajouter une connotation ancienne et exotique au nom de ce moine du Tianzhusi (天竺寺), le plus fameux des sanctuaires bouddhiques de Hangzhou, en empruntant ainsi le nom d’une ancienne église espagnole. Il s’agit ici d’une approche créative plutôt que d’une simple transposition. C’est-à-dire que Pierre Kaser forge un équivalent à partir du nom original du moine. C’est un nom particulièrement signifiant car il faut passer par l’étymologie et le latin. En somme, nous pouvons penser que Pierre Kaser adopte une approche domesticatrice pour traduire les noms des personnages principaux dans *Le Moine Mèche-de-Lampe*.

Nous nous penchons ci-dessous sur les noms des personnages principaux dans *Le Pavillon des Jades*.

Liste des personnages principaux dans *Le Pavillon des Jades*

Nom en caractère	Transcription phonétique	Traduction littérale	Traduction de Kaser
王百順	Wang Baishun	Wang Cent bon	Toubon
吳能	Wu Neng	Wu capable	Brillant
張碧蓮	Zhang Bilian	Zhang Lotus-de-Jade	Jade
胡山	Hu Shan	Hu montagne	Lepic
玉簪	Yuzan	Épingle à cheveux ornée de jade / Belle-de-jour	Belle
雲英	Yunying	Nuée-de-Fleurs	Fleur
玉樓	Yulou	Pavillon de jade	Lolotte
黃德	Huang De	Huang Vertueux	Angel
張有義	Zhang Youyi	Zhang juste	Justin

Il est clair que Pierre Kaser a également opté pour une traduction sémantique ou une adaptation afin de traduire les noms des personnages dans *Le Pavillon des Jades*, plutôt que de les transcrire en *pinyin*. Ce qui est encore plus remarquable, c’est que les noms traduits par Kaser sont tous réellement existants dans la langue française, et

même largement utilisés. Cette fois, Kaser commence son livre par la liste des personnages et rédige un essai sur la traduction du texte et des noms de personnages pour justifier ses choix de traduction, tout en soulignant qu'il a envisagé ce sujet « non pas du point de vue du sinologue ou du traducteur, mais bien de celui du lecteur⁶⁵⁶ ». Voyons quelques idées saillantes interprétées dans cet essai :

Les noms chinois se présentent toujours sous la forme patronyme-prénom ou appellation sociale (d'une ou deux syllabes à chaque fois). Alors qu'en se mariant la femme conserve son patronyme d'origine, le serviteur reçoit celui de son maître. Le nombre de noms de famille disponibles est du reste fort restreint ; certains sont de plus homophones et ne se distinguent que par leur caractère et/ou une intonation différente ; les prénoms, quant à eux, sont imaginés mais ne s'embarrassent pas des homophonies possibles. Ce système peut conduire le lecteur novice, ou tout simplement peu attentif ou pressé, à commettre des erreurs ou à nourrir tout au long de sa lecture des doutes sur l'identité des personnages dont il cherche à suivre les actions. De plus, il est souvent bien en peine de prononcer des noms dont les transcriptions (le système *pinyin* en vigueur en République populaire de Chine dans le cas présent) ne sont guère adaptées à ses capacités phoniques. Nous avons donc pris le parti de rendre la plupart des noms des personnages par des appellations courtes de notre cru, lesquelles permettront, nous le souhaitons, au lecteur de s'y retrouver. Les avantages d'un tel choix sont, nous le croyons, finalement plus nombreux que les éventuels inconvénients. Il est, en effet, manifeste qu'en l'occurrence les noms des personnages, dont aucun n'est historique, sont, pour certains d'entre eux au moins, choisis pour caractériser leur personnalité en accentuant une qualité ou défaut par le jeu d'homophonies humoristiques ; les autres sont puisés dans le fonds des noms de personnages de fiction, sans plus d'implication que la nécessité de nommer des personnages imaginaires⁶⁵⁷.

Dans ce passage, Pierre Kaser met en évidence les avantages de sa stratégie de traduction et détaille les méthodes spécifiques qu'il emploie pour choisir le mot le plus pertinent. Son témoignage justifie clairement l'importance qu'il accorde aux compétences du lecteur et à ses pratiques de lecture lorsqu'il traduit, un choix qui révèle la domestication. Selon les termes de Gillian Lane-Mercier, cette pratique « revient à privilégier le sens au détriment de la lettre, le typique au détriment de l'a-typique, et le Propre au détriment de l'Étranger⁶⁵⁸ ». Dans la liste de personnages qui suit la citation, il offre diverses possibilités de traduction littérale de ces noms, parmi lesquelles il sélectionne les noms les plus concis et existant réellement en français, tels que Jade, Belle, Lepic, Fleur, Angel ou Justin, entre autres, afin de ne

⁶⁵⁶ Tatu, Aloïs [Pierre Kaser] (tr.), *Le Pavillon des Jades*, *op. cit.*, p. 32-33.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁵⁸ Lane-Mercier, Gillian, « Entre l'Étranger et le Propre : le travail sur la lettre et le problème du lecteur », *op. cit.*

pas alourdir le texte ou rendre le lecteur perplexe. En outre, comme il l’a mentionné plus haut, il joue sur les homophones dans ses traductions pour mettre en valeur la personnalité des personnages, ce qui est illustré par celui du personnage principal Wang Baishun, que Kaser traduit par « Toubon » selon le sens littéral du nom, « Tout-bon ». De plus, le nom de l’une des trois héroïnes, Yulou, n’est pas traduit littéralement par « Pavillon de jade » mais par « Lolotte », car le « *lou* » se prononce un peu comme la première syllabe de Lolotte, qui se trouve être le nom de l’héroïne de *Mon noviciat ou les Joies de Lolotte*, un récit érotique paru en 1792 du romancier libertin André-Robert Andréa de Nerciat. Pierre Kaser révèle qu’il a une grande passion pour la littérature érotique française du XVIII^e siècle⁶⁵⁹, et nous pouvons déduire du nom de Lolotte qu’il s’est beaucoup inspiré de ces œuvres libertines, en y puisant notamment des noms de personnages pour renommer ceux qui apparaissent dans les romans érotiques chinois parus à peu près à la même époque. On voit ici que Pierre Kaser prend en compte non seulement le sens sémantique mais aussi le son du nom original lorsqu’il cherche l’équivalent dans la langue cible.

Enfin, voyons comment Pierre Kaser a traduit les noms de personnages dans sa dernière traduction érotique.

Liste des personnages dans *Galantes chroniques de renardes enjôleuses*

Nom en caractère	Transcription phonétique	Traduction littérale	Traduction de Kaser
明媚	Mingmei	Radieux	Mignard
桂香	Guixiang	Parfum de cannelle	Cannelle
雲香	Yunxiang	Parfum de nuage (le nom d’une fleur)	Fragrance
到口酥	Daokousu	Croustillant dans la bouche	Mollet
海裡娃	Hailiwa	Enfant de la mer	Marin
月素	Yuesu	Blanche Lune	Blanche Lune
春彙生	Chunhuisheng	Printemps surgissant	Monsieur Chun
屠能	Tu Neng	Tu capable	Tu Neng

⁶⁵⁹ Voir Annexe. Entretien oral à distance avec Pierre Kaser (26 janvier 2022).

生心	Shengxin	Cœur surgissant	Shengxin
生意	Shengyi	Désir surgissant	Shengyi
朱雲	Zhuyun	Zhu nuage	Zhuyun

Tout d’abord, il faut noter que parmi les trois traductions, seul *Galantes chroniques de renardes enjôleuses* ne contient pas de liste des personnages, ni de notes explicatives relatives à ces noms traduits. Mais nous pouvons constater que la stratégie de traduction de Pierre Kaser reste largement cohérente avec les deux premières traductions, c’est-à-dire que pour les personnages les plus importants, il a opté soit pour une traduction littérale quelque peu simplifiée, tels que « Fragrance » et « Cannelle », soit pour une transposition ou une adaptation basée sur le sens littéral afin que les noms soient plus conformes aux noms français : par exemple, il a adapté « Croustillant dans la bouche » (*daokousu* 到口酥), le nom d’un dessert de la dynastie Qing, en « Mollet », un mot qui peut être utilisé à la fois pour décrire le côté moelleux du dessert et comme nom de personne ; de même, il a adapté « Enfant de la mer » (*hailiwa* 海裡娃), un surnom, en « Marin », qui correspond au sens original « de la mer » et peut également être utilisé comme prénom masculin. Pourtant, pour les noms des personnages secondaires, le traducteur a opté pour une transcription phonétique, tels que Tu Neng, Shengxin, Shengyi et Zhu Yun, pour des raisons peu claires. De plus, il a joué sur les mots en traduisant le nom du personnage principal Mingmei par « Mignard », ce qui est assez ingénieux : d’une part, au niveau de la prononciation, la première syllabe de Mignard se prononce un peu comme *ming* dans le nom original ; d’autre part, au niveau du sens, « Mignard » a une double signification, c’est-à-dire « gracieux et délicat » ainsi que « affété », ce qui est non seulement très proche de la signification du nom original, à savoir « radieux et ravissant », mais aussi en accord avec le trait de caractère prude de ce personnage, que Kaser voit comme un jeune homme qui n’est pas aussi naïf qu’il en a l’air⁶⁶⁰.

La traduction des noms de personnages chinois est un dilemme pour de nombreux traducteurs, comme Viviane Alleton le signale, que ce soit en traduction ou en transcription, « un prénom chinois transposé dans une langue européenne souffre d’un excès ou d’une insuffisance de sens⁶⁶¹ ». Nous avons précédemment analysé les

⁶⁶⁰ Tatu, Aloïs [Pierre Kaser] (tr.), *Galantes chroniques de renardes enjôleuses*, op. cit., p. 11.

⁶⁶¹ Alleton, Viviane, *Les Chinois et la passion des noms*, Paris, Aubier, 1993, p. 230.

deux méthodes de traduction de certains traducteurs, en soulignant les avantages et les défauts de chaque approche. Devant ces « handicaps aussi bien sémantiques que phonétiques qui affectent la lecture⁶⁶² », Zhang Yinde se demande si l'on peut imaginer des solutions qui « réinventent des noms à la fois prononçables et contenant un sens maintenu dans sa suggestion discrète⁶⁶³ ». À cet égard, l'approche de la création des noms de personnages par Pierre Kaser semble être une bonne tentative. Évidemment, Pierre Kaser a mis beaucoup de réflexion et de créativité dans la traduction des noms de ces personnages. Il a placé le plaisir du lecteur au-dessus de tout, non seulement en traduisant les noms littéralement, mais aussi en s'efforçant de les rendre simples, pertinents et français. En outre, il aime également jouer avec les homophones, les jeux de mots et emprunter les noms des personnages de la littérature érotique française du XVIII^e siècle, ou encore trouver des équivalents dans les noms français en fonction de leur son et de leur signification dans la langue chinoise. On peut dire que ses traductions de noms rendent certainement les traductions plus amusantes et accessibles aux lecteurs français. Son approche de traduction, qui privilégie la langue cible et le besoin du lecteur, élimine certes l'étrangeté du texte ainsi que la fidélité littérale que Berman met en avant, mais rejoint dans une certaine mesure les opinions préconisées par Walter Benjamin, qui défend la traduction comme une continuation du texte original plutôt que comme une activité servile :

Des traductions qui sont plus que des médiations (*Vermittlungen* : médiations, non « communications » comme l'écrit Candillac, traduisant par le même terme français *Vermittlung* et *Mitteilung*), surgissent (*entstehen*) quand dans sa vie continuée une œuvre a atteint l'époque de sa gloire. Elles ne servent donc pas tant celle-ci, comme ont coutume de le revendiquer pour leur travail de mauvais traducteurs, qu'elles ne lui doivent leur existence (*Dasein*). En elles la vie de l'original atteint son développement constamment renouvelé le plus tardif et le plus étendu (*umfassendste* : littéralement : le plus englobant, embrassant⁶⁶⁴).

Iain Boyd Whyte et Claudia Heide estiment que « de tels propos confèrent au traducteur un pouvoir créatif relayant et développant les processus de pensée de l'auteur, plutôt que courant derrière à la manière d'un serviteur fidèle⁶⁶⁵ ». On peut dire que Kaser profite bien de ce pouvoir créatif pour explorer l'intention de l'auteur

⁶⁶² Zhang, Yinde, « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », *op. cit.*

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ Berman, Antoine, *L'Âge de la traduction : "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008, p. 84.

⁶⁶⁵ Iain Boyd Whyte, Heide, Claudia, « Histoire de l'art et traduction », *op. cit.*

de nommer ses personnages, afin de trouver ou créer un nom équivalent dans la langue cible, susceptible d'éveiller « l'écho de l'original⁶⁶⁶ ».

2.3.3. Une langue diversifiée

Étant donné que les trois romans érotiques chinois datent des XVII^e et XVIII^e siècles, Pierre Kaser a relu un peu des textes français anciens pour préparer la traduction⁶⁶⁷, cherchant à rendre la traduction aussi littéraire que possible, sans toutefois essayer d'éviter la grossièreté de l'original. Nous pouvons voir beaucoup de ses efforts en ce sens dans la traduction, en particulier son utilisation de certains mots latins. Par exemple, dans *Galantes chroniques de renardes enjôleuses*, il utilise des adverbes ordinaux latins dans le cadre de l'énumération, *primo*, *secundo*, *tertio* pour hiérarchiser les propositions de Tu Neng. Dans *Le Moine Mèche-de-Lampe*, il utilise également les mots latins pour traduire certaines expressions, voyons deux exemples⁶⁶⁸.

1. Mais lorsque Follet s'apprêta à la culbuter de nouveau, elle refusa *mordicus*. (PKM, p. 61)

2. (Je veux bien) te prendre pour épouse *ad vitam æternam*. (PKM, p. 75)

L'utilisation par Pierre Kaser de ces mots latins courants dans la traduction ajoute au texte une touche d'antiquité littéraire, une méthode qui peut nous rappeler la traduction archaïsante de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri par André Pézard. L'intention des traducteurs consiste tous à donner au lecteur français la même perception du texte source que le premier lecteur. Pourtant, à la différence d'André Pézard, Pierre Kaser n'utilise pas trop de mots archaïques tout au long du texte, de plus, les termes auxquels il recourt sont aujourd'hui assez répandus en français, de sorte qu'ils ne causent pas au lecteur de difficultés de lecture. Outre le recours au latin, Pierre Kaser emploie aussi dans ses traductions quelques mots vieillies. Par exemple, dans *Le Pavillon des Jades*, Kaser traduit les petits pieds par « les petons », et un juron chinois, « *tianshade* » (天殺的), signifiant littéralement « que le ciel le tue »,

⁶⁶⁶ Berman, Antoine, *L'Âge de la traduction : "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*, op. cit., p. 149.

⁶⁶⁷ Kaser, Pierre, « Traduire le roman érotique chinois ancien en langue vulgaire », op. cit., consulté le 23 février 2022.

⁶⁶⁸ Vous trouverez ci-dessous la référence complète sur l'ouvrage cité, avec les abréviations entre parenthèses : Tatu, Aloïs [Pierre Kaser] (tr.), *Le Moine Mèche-de-Lampe*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Le pavillon des corps curieux », 1998. (PKM)

par « malotru » ; dans *Galantes chroniques de renardes enjôleuses*, il traduit l'expression « *kua le hai kou* » (誇了海口), signifiant « vantardise », par « rodomontade » ; enfin, dans *Le Moine Mèche-de-Lampe*, Kaser traduit « *buran* » (不然), signifiant « non », par « que nenni » et le proverbe décrivant le désordre et la confusion, à savoir « *shou mang jiao luan* » (手忙脚乱), littéralement « les mains occupées, les pieds désordonnés », par « tohu-bohu ».

Il nous serait impossible d'énumérer tous les exemples ici, mais il ressort clairement de ce qui précède que Pierre Kaser accorde une grande attention à la richesse du vocabulaire du texte cible. Les traductions archaïsantes peuvent avoir un effet de littérarité, mais qu'elles produisent en même temps, pour la plupart d'entre elles, un effet comique, qui semble bien correspondre au ton général de ces romans chinois.

En outre, Kaser attache également une importance à la diversité des traductions des termes sexuels. Nous répertorierons respectivement ses traductions des organes génitaux dans les trois romans.

Le Moine Mèche-de-Lampe

Le sexe masculin	La traduction de Kaser	Le sexe féminin	La traduction de Kaser	L'anus	La traduction de Kaser
陽物 <i>yang wu</i> objet masculin	organe, vit, sexe, verge, membre, bite, engin, broquette, braquemart, dard, pilon	陰門 <i>yin men</i> porte féminine	conduit, sexe, vagin, chatte, conin, bas-ventre, bijou, fente	屁眼 <i>pi yan</i> œil du cul	troufignon
卵 <i>luan</i>	appendice, broche	陰戶 <i>yin hu</i>	conduit, vagin, conin,	後戶 <i>hou hu</i>	conduit de derrière

œuf		porte féminine	chatte, motte, fourreau, orifice	porte de derrière	
龜頭 <i>gui tou</i> tête de la tortue	tête de la tortue	花心 <i>hua xin</i> cœur de la fleur	cœur de la fleur, bulbe, tréfonds, bulbe de volupté		

Tout d'abord, pour les métaphores des organes sexuels dans *Le Moine Mèche-de-Lampe*, comme la « tête de la tortue » (*guitou* 龜頭) et le « cœur de la fleur » (*huaxin* 花心), Kaser opte principalement pour une traduction littérale, mais, pour ce dernier, il emploie également le mot anatomique « bulbe » et le mot littéraire « tréfonds » pour interpréter la connotation de cette métaphore. Deuxièmement, Kaser donne une variété de traductions riches pour les termes qui font directement référence aux organes génitaux. Afin d'enrichir le vocabulaire relatif au pénis, il n'utilise pas seulement des termes médicaux tels que « organe, sexe, membre, verge » ; il fait également un usage intensif de mots communs ainsi que des métaphores sexuelles telles que « engin, broquette, braquemart, dard, pilon, appendice, et broche ». De même, pour traduire le sexe féminin, il utilise, d'une part, des termes anatomiques tels que « sexe, vagin, conduit, orifice », et des termes courants, soit l'euphémisme pour le bas-ventre, soit des mots vulgaires sortis de l'usage aujourd'hui, tels que « con, conin ou connin » ; d'autre part, il recourt à de nombreuses métaphores telles que « chatte, motte, fourreau, bijou, fente » pour faire allusion aux parties intimes. En outre, il traduit de manière appropriée les deux mots qui désignent l'anus, le vulgaire « œil de cul » (*pi yan* 屁眼), par « troufignon », et le littéraire « porte de derrière » (*hou hu* 後戶), par « conduit de derrière » en fonction de leur registre. Comme nous pouvons le constater, Kaser a non seulement recherché la diversité dans ses traductions, mais il a également accordé une grande attention à l'exactitude des mots employés.

Le sexe masculin	La traduction de Kaser	Le sexe féminin	La traduction de Kaser
陽物 <i>yang wu</i> objet masculin	sexe, organe, vit, membre viril, engin	牝戸 <i>pin hu</i> porte femelle	porte d'amour, porte d'entrée, con, motte
龜頭 <i>gui tou</i> tête de la tortue	tête de la tortue	陰戶 <i>yin hu</i> porte féminine	connin, conduit, chatte, bijou,
		花心 <i>hua xin</i> cœur de la fleur	cœur de la fleur, entrailles
		(mot ancien qui ne peut pas être tapé)  <i>bi</i> con	fourreau

Pour la traduction des organes sexuels dans *Le Pavillon des Jades*, nous pouvons constater que Pierre Kaser adopte la même approche, mais avec un vocabulaire moins étendu et fleuri que dans *Le Moine Mèche-de-Lampe*. Il convient toutefois de noter qu'il utilise quelques nouveaux euphémismes pour symboliser la partie intime féminine, tels que « porte d'amour » et « porte d'entrée », que l'on ne trouve pas dans sa traduction précédente.

Galantes chroniques de renardes enjôleuses

Le sexe masculin	La traduction de Kaser	Le sexe féminin	La traduction de Kaser	Le cul	La traduction de Kaser

陽物 <i>yang wu</i> objet masculin	sexe, membre, engin, dard	陰戶 <i>yin hu</i> porte féminine	sexe, conduit, con, connin, minou, fourreau, orifice	屁股 <i>pi gu</i> cul	troufignon, conduit, pertuis
毛子 ⁶⁶⁹	queue, vit, bite dard, engin, braquemart	花心 <i>hua xin</i> cœur de la fleur	fleur minet	腓腫 <i>ding chui</i> fesse	popotin, croupe
肉笛 <i>rou di</i> flûte à la chair	flûte avec le pipeau de chair				
龜頭 <i>gui tou</i> tête de la tortue	vit, gland, tête de son engin				

Pour les organes sexuels dans *Galantes chroniques de renardes enjôleuses*, Kaser suit la même méthode de traduction et le même champ lexical que précédemment ; pourtant, il l'étend en utilisant deux nouvelles métaphores en rapport avec le chat, à savoir « minou » et « minet », pour renvoyer au sexe féminin, en plus d'offrir de multiples possibilités de traduction pour chacun des deux mots désignant les fesses, à savoir « *pigu* » (屁股) et « *dingchui* » (腓腫).

En nous basant sur l'analyse des traductions de l'organe sexuel par plusieurs traducteurs, nous pouvons dire que le vocabulaire de Kaser est sans aucun doute le plus riche et le plus varié. Il est vrai que Boris Goiremborg utilise également certaines

⁶⁶⁹ Il s'agit d'un mot vulgaire désignant le sexe masculin, mais tellement archaïque qu'il nous est difficile d'identifier sa prononciation et sa traduction littérale.

métaphores sexuelles en français, mais Pierre Kaser va plus loin dans la richesse du vocabulaire. Dans son étude sur la traduction des textes érotiques, Pier-Pascale Boulanger souligne que « la maîtrise du vocabulaire érotique s'impose et d'autant plus que, en ce qui concerne le lexique génital, le recours trop fréquent au registre médical devient lassant pour le lecteur », et que « le lecteur abandonne le texte s'il se lasse à cause de la banalité du récit imputable à un manque de variété lexicale⁶⁷⁰ ». Il est donc clair que l'interprétation par Pierre Kaser de la diversité des termes sexuels enflamme sans aucun doute l'enthousiasme du lecteur pour la lecture du texte érotique : outre les termes fréquemment utilisés par les traducteurs et les termes grossiers qui ont pu rebuter certains d'entre eux, Kaser emploie un grand nombre de métaphores sexuelles, celles concernant le sexe masculin étant principalement liées à des objets qui ressemblent à la forme du sexe masculin, tandis que celles concernant le sexe féminin sont surtout relatives à la race féline. Pierre Kaser déclare que la difficulté majeure de traduire un texte érotique ancien est de trouver le vocabulaire idoine :

Face à des textes de piètre qualité littéraire, on est conduit à embellir le texte d'origine. On doit tenter de résister à ce penchant bien naturel en s'efforçant de conserver l'esprit du texte. Pour décrire le sexe masculin par exemple, j'ai le plus souvent préféré utiliser des termes comme « sexe », « vit » que « membre viril » ; pour le sexe féminin, le terme « con » s'impose plus souvent que les termes fleuris comme « la porte féminine », etc. Le recours à ces traductions littérales, très appréciées du public qui y trouve un exotisme à sa mesure, émousse un peu le propos qui devrait être, je crois, rendu dans toute sa crudité. Mais, là encore, il s'agit de doser les effets et d'adapter sa pratique en fonction des textes que l'on affronte⁶⁷¹.

Il est juste de dire que la traduction des organes génitaux n'a pas du tout gêné Kaser ; au contraire, il a puisé de nombreux termes, d'après le registre, dans le lexique érotique de la langue française, sans intention d'embellir le texte. Le traducteur précise que la littérature du XVIII^e siècle offre un large éventail de mots pour décrire l'érotisme ou pour parler du corps, vocabulaire riche et fleuri dans lequel on peut facilement puiser. Même si l'écriture érotique se déploie différemment dans la France de Sade ou de Rétif de la Bretonne et dans la Chine des Ming et des Qing, il n'en reste

⁶⁷⁰ Boulanger, Pier-Pascale, « Traduire pour faire jouir », dans Boulanger, Pier-Pascale (dir.), *Traduire le texte érotique*, Montréal, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, « Figura », n° 32, p. 43-56.

⁶⁷¹ Kaser, Pierre, « Traduire le roman érotique chinois ancien en langue vulgaire », *op. cit.*, consulté le 23 février 2022.

pas moins que le commerce des corps reste limité aux mêmes possibilités physiques⁶⁷². Ainsi, la richesse du vocabulaire utilisé dans ses traductions devrait être attribuée à sa solide connaissance des textes érotiques français. Cependant, le traducteur est également conscient que cette richesse peut entraîner une certaine déviation de la traduction par rapport à l'original, et il avoue que qu'il a l'impression d'avoir assez souvent sur-traduit⁶⁷³. Il convient de noter que cet « enrichissement » se reflète non seulement dans la traduction des organes sexuels, mais aussi dans la reconstruction des scènes érotiques, que nous analyserons par la suite.

2.3.4. Scènes érotiques

Pierre Kaser reproduit toutes les scènes sexuelles du roman, non seulement sans en supprimer aucun détail, mais aussi en renforçant d'une manière unique le caractère érotique du texte. Ce qu'il convient de signaler ici avant toute analyse, c'est la théorie fonctionnaliste de la traduction que Kaser admire. Le fonctionnalisme en traductologie est d'après, Christiane Nord, une « approche systématique ou méthodologie dans le cadre de laquelle les décisions du traducteur sont guidées par la fonction voulue du texte cible ou des éléments de celle-ci⁶⁷⁴ », sur la base de laquelle Isabelle Collombat souligne quatre concepts contigus autour desquels tourne l'approche fonctionnaliste, qui peuvent parfois se substituer l'un à l'autre, selon la perspective adoptée : « l'objectif, résultat final que l'émetteur souhaite atteindre, la finalité, étape provisoire dans le processus d'atteinte de l'objectif, la fonction, ce que le texte est supposé signifier du point de vue du destinataire, et l'intention, le moyen le plus adapté pour produire ou interpréter le texte⁶⁷⁵ ». En ce qui concerne les théories traductologiques, les idées de Kaser s'accordent bien avec ces concepts, qui sont mis en pratique dans ses traductions de diverses manières. Comme nous l'avons déjà mentionné dans notre analyse précédente de la traduction des noms des personnages, Kaser prend le point de vue du « destinataire » afin de choisir des noms français plus faciles à comprendre au lieu de transcriptions phonétiques, alors que pour les scènes de sexe, Kaser prend davantage en compte l'objectif que

⁶⁷² Voir Annexe. Entretien oral à distance avec Pierre Kaser (26 janvier 2022).

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ Nord, Christiane, *La Traduction, une activité ciblée : introduction aux approches fonctionnalistes*, Arras, Artois presses université, 2008, p. 165.

⁶⁷⁵ Collombat, Isabelle, « L'essence du sens, sens dessus dessous : littérature jeunesse et postulat traductif », *Palimpsestes* [En ligne], n° 32, 2019. Publié le 4 février 2019 sur le site : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/3010>. Consulté le 12 janvier 2023.

« l'émetteur », c'est-à-dire l'auteur, souhaite atteindre vis-à-vis de son lecteur : le traducteur essaie donc de créer sur son lecteur (français) le même effet que l'auteur a pu produire sur son propre lecteur (chinois). Comme il le déclare :

En traduisant, j'ai humblement tenté de rendre perceptible à mes lecteurs l'effet supposé souhaité par l'auteur. Dans un premier temps j'ai donc cherché à identifier dans la lecture du texte source les intentions initiales de l'auteur, pour, ensuite, tenter de les reproduire afin que le lecteur de la traduction éprouve les mêmes émotions que le lecteur cible du texte original. Il était donc important pour moi d'avoir la vision la plus précise possible du contexte culturel de l'époque de rédaction du texte, et je me suis efforcé d'en construire une réplique applicable dans un contexte culturel très différent : ceci n'est pas une mince affaire, mais cette attitude m'a permis de dégager facilement l'objectif à atteindre : l'auteur veut faire *ça* avec, ou à, son lecteur, je dois tenter faire *ça* avec, ou à, mon lecteur. Le travail qui m'intéressait, c'était de trouver les termes et les formulations capables de produire le même effet que ce que l'auteur avait selon moi voulu faire. La contrainte fut à chaque fois de trouver une formulation capable de dégager la même énergie suggestive que la formulation initiale, sans trop m'en éloigner, sans trop l'embellir, ni l'édulcorer⁶⁷⁶.

Le point de vue de Kaser sur la traduction est conforme à l'accent mis par Walter Benjamin sur la tâche du traducteur, qui « consiste à trouver dans la langue où il est traduit cette intention à partir de laquelle, en celle-ci, est éveillé l'écho de l'original⁶⁷⁷ ». Antoine Berman considère cette approche comme l'un des principes de la traduction ethnocentrique, à savoir « l'œuvre doit faire la même “ impression ” sur le lecteur d'arrivée que sur le lecteur d'origine sur le lecteur⁶⁷⁸ ». Berman souligne que ce principe peut conduire à ce que la traduction ethnocentrique devient « hypertextuelle », car selon lui, « pour qu'une traduction ne sente pas la traduction, il faut recourir à des procédés littéraires. Une œuvre qui, en français, ne sent pas la traduction, c'est une œuvre écrite en “ bon français », c'est-à-dire en français classique⁶⁷⁹ ». Cette hypertextualité est reflétée dans la traduction des scènes de sexe par Pierre Kaser, sur laquelle nous nous concentrerons ci-dessous.

Les trois romans contiennent de nombreuses descriptions érotiques explicites, qui ont été conservées intactes dans les traductions. Dans les années quatre-vingt-dix, lorsque Jacques Cotin dirige la collection, les œuvres érotiques ne risquent plus d'être

⁶⁷⁶ Voir Annexe. Entretien oral à distance avec Pierre Kaser (26 janvier 2022).

⁶⁷⁷ Berman, Antoine, *L'Âge de la traduction : "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*, op. cit., p. 149.

⁶⁷⁸ Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., p. 35.

⁶⁷⁹ *Ibid.*

censurées ou interdites en France, et Kaser précise également dans la préface du *Moine Mèche-de-Lampe* que les temps ont changé et qu'il n'a plus besoin de traduire en latin ces passages potentiellement offensants⁶⁸⁰. Au contraire, en face de descriptions audacieuses, crues et même obscènes que les trois romans contiennent, Kaser tente de reproduire le même style, en choisissant des expressions rustiques et des mots vulgaires qui « devrai[en]t faire grincer pas mal de dents⁶⁸¹ ». Afin de rendre les scènes plus réalistes, il a même ajouté un ton passionné et intense aux hommes et aux femmes fictifs qui s'adonnent aux plaisirs charnels. Cette caractéristique est bien évidente dans ses deux premières traductions érotiques. Nous prenons ci-dessous quelques passages de chacune de ces deux traductions pour analyser cette approche particulière de traduction.

Voyons d'abord deux passages issus du *Moine Mèche-de-Lampe*

Texte original :

那女子聽見了，知道是長姑在窗外聽他，故意又作淫聲哼哼的叫：心肝，且慢些，我快活不過了。李可白依言略住。那女子道，心肝把指摸摸我裡面，前後都有朵花心哩。李可白道：陰戶裡有花心，難道後戶也有花心不成。(DCHS, p. 112)

Traduction littéraire :

La femme entendit cela ; elle savait que c'était Zhanggu qui l'écoutait par la fenêtre ; alors, elle émit délibérément un son lascif et grogna à nouveau : « Mon cœur et mon foie, ralentis je ne peux pas supporter ce plaisir plus longtemps. » Li Kebai s'arrêta un instant après ses paroles. La femme dit : « **Mon cœur, mon foie, tu touches l'intérieur de moi avec ton doigt, il y le cœur de la fleur dans le devant et dans le derrière.** » Li Kebai dit : « S'il y a le cœur de la fleur dans la porte féminine, peut-il y avoir également le cœur de la fleur dans la porte de derrière ? »

Traduction de Kaser :

Sachant pertinemment qu'il s'agissait de Bambine et que celle-ci était en train de les épier de l'autre côté de la fenêtre, la jeune femme redoubla de vigueur dans ses manifestations de plaisir : « **Chéri, ohhh...ahhh! Mon cœur... moins vite... Ahhh... je n'en peux plus... Ohhhhh... chéri... mets-y ton doigt... Tu verras, c'est comme un con !...**—Serait-ce possible que, comme devant, le conduit de derrière soit également pourvu d'un bulbe de volupté ? » Égal restait dubitatif. (PKM, p. 88)

Kaser adapte un peu le dialogue, surtout les répliques de la femme. Il s'appuie

⁶⁸⁰ Tatu, Aloïs [Pierre Kaser] (tr.), *Le Moine Mèche-de-Lampe*, op. cit., p. 19.

⁶⁸¹ *Ibid.*

sur la description originale de la femme qui « grogne d'une voix lascive » pour ajouter beaucoup d'interjections telles que « ohhh » et « ahhh » à ses répliques, ainsi que de nombreux points d'exclamation et des points de suspension pour montrer l'état de la femme qui perd haleine. Pourtant, Kaser ne change pas le ton des répliques de son partenaire, Li Kebai. D'après le récit original, il avait déjà cessé ses mouvements lorsqu'il a prononcé cette phrase, il n'est donc pas surprenant qu'il ait parlé sur un ton normal. Nous pouvons dire que l'adaptation de Pierre Kaser est bien conforme à l'état des personnages dans la scène de sexe. Nous voyons ensuite une scène du chapitre VIII.

Texte original :

李可白道：原來黃花女兒這般妙的，前日雖然淫聲浪語，哪及得這至寶真情，我李可白這才有收心處。長姑道：不要說話，快些兒抽出來罷。李可白道：嬌妻，你且忍一忍，等我射一陣洩了，便攬住你睡哩。(DCHS, p. 133.)

Traduction littéraire :

Li Kebai a dit : « Alors, une vierge est si merveilleuse. Bien qu'il y ait eu des voix lascives et des mots débauchés l'autre jour, aucun d'entre eux ne pouvait se comparer à ce trésor inestimable et à cette véritable affection. Je suis maintenant en mesure de reprendre mon cœur. » Zhanggu dit : « Arrête de parler et presse-toi de le sortir. » Li Kebai dit : « Ma belle petite femme, tiens bon, attends que je jouisse encore un peu, et quand j'aurai fini, je dormirai avec toi dans mes bras. »

Traduction de Kaser :

« Ah ! Que valent les ... nuits passées, face ... à la jouissance de posséder un trésor encore inviolé ! Jamais, au grand jamais, je n'avais... de ma vie... atteint un tel plaisir, s'extasia le jeune homme tout à son affaire.

—Cesse donc de parler et presse-toi de la sortir, veux-tu ? implora sa compagne.

—Ô épouse chérie, je t'en supplie... tiens bon ... encore un instant, rien qu'un instant ... que je ... t'arrose... Nous dormirons enlacés... l'un dans l'autre, je te le promets. » (PKM, p. 102.)

Il est clair que Kaser fait ici une plus grande adaptation, en enlevant ou en ajoutant certaines des répliques de Li Kebai et en utilisant des points de suspension pour couper ses paroles afin de montrer la voix essoufflée de Li alors qu'il jouit, mais le traducteur n'ajoute aucun ton à Zhanggu, ce qui correspond bien à l'état de la jeune fille lorsqu'elle perd sa virginité. Lors de son premier rapport intime, Zhanggu éprouve plus de douleur que de plaisir, aussi lorsqu'elle supplie son partenaire de

mettre fin au rapport plus tôt, sa voix doit être relativement calme et pas aussi haletante que celui de Li. Dans les deux exemples ci-dessus, nous pouvons constater que Pierre Kaser ajoute de manière appropriée un ton ardent aux personnages qui sont au comble du plaisir, tout en donnant un ton calme aux personnages qui ne partagent pas le même sentiment ; le contraste de ton entre les personnages fait en sorte que la traduction devient une reproduction bien réaliste et vivante de la scène de sexe. C'est ici qu'on perçoit la dimension de création du traducteur.

Dans sa traduction des scènes de sexe du *Pavillon des Jades*, Kaser reprend cette méthode. Voyons un passage du chapitre III⁶⁸², dans lequel le traducteur fait davantage appel à l'imagination.

Texte original :

抽得碧蓮春欲鑽心，也不覺其堵塞，比着先前，受用多了。口裡不住的哼哼，喘吁吁的喊道：我兒，你實會弄，你再往裡頂頂，頂着花心，才更受用哩。(BYL, p. 206.)

Traduction littéraire :

Les coups étaient si intenses que Jade ressentit le désir printanier percer son cœur, et elle ne ressentit plus le blocage à l'intérieur d'elle. C'était beaucoup plus agréable qu'avant. Elle ne pouvait s'empêcher de grogner et de crier en haletant : « **Mon fils, tu es vraiment bon à ça, va au fond, jusqu'au cœur de la fleur, ça sera encore mieux** ».

Traduction de Kaser :

Ne ressentant plus la même gêne que précédemment, Jade, dont le conduit était de beaucoup plus praticable, ne cachait pas sa satisfaction : « **Ah ! ça, pour ... savoir y faire, tu ... sais t'y prendre ... Va ... oui... plus en avant ... oui, là ... jusqu'au cœur ... là ! oui !... là ... c'est encore meilleur !!!** » (PKP, p. 55-56.)

Le traducteur ne se contente plus ici d'utiliser des points de suspension pour briser la phrase, il réécrit presque les répliques de Jade pendant les ébats sexuels. Alors que dans le texte original, elle ne fait que suggérer que ce serait plus agréable si son partenaire pouvait aller jusqu'au « cœur de sa fleur », dans la traduction, Kaser étend cette suggestion à toute la scène de l'orgasme, dans laquelle Jade guide son partenaire pas à pas pour que son membre viril atteigne l'endroit visé. Pour donner vie

⁶⁸² Vous trouverez ci-dessous les références complètes sur les ouvrages cités, avec les abréviations entre parenthèses :

Zhuxi xiuzheng shanren (竹溪修正山人), *Bi Yu Lou* (碧玉樓), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), *op. cit.*, tome XIII (拾叁册), 1995. (BYL)
Tatu, Aloïs [Pierre Kaser] (tr.), *Le Pavillon des Jades*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Le pavillon des corps curieux », 2003. (PKP)

à cette scène, le traducteur utilise un certain nombre de locutions interjectives, comme « va, plus en avant, oui, là », pour exprimer ce que Jade ressent pendant l'acte intime ainsi que les instructions qu'elle donne à son partenaire pour intensifier l'orgasme.

Concernant la représentation de la scène de sexe, le traducteur a dû s'inspirer du style passionné des romans de la fin du XVIII^e siècle. Pierre Kaser avoue lui-même qu'il a fait référence à *L'Anti-Justine* de Restif de la Bretonne (1734-1806) lorsqu'il traduisait *Moine Mèche-de-Lampe*, ainsi qu'au *Mon noviciat ou les Joies de Lolotte* et au *Félicia ou mes fredaines* d'Andréa de Nerciat (1739-1800) pendant la relecture du *Pavillon des Jades*⁶⁸³. Cette approche passionnée de l'écriture se retrouve bel et bien dans les scènes sexuelles de ces romans. Prenons d'abord un passage issu de *L'Anti-Justine* :

“ Cher vit, vit divin, comme il me chatouille le con ! Pousse, bougre, je me pâme, je dé...cha...arge !... du foutre ! ta langue... cher amant... enconneur adorable !... oh ! je re...dé...charge...fous, sacré bougre [...]”⁶⁸⁴

Il est bien évident que l'auteur recourt aux signes de ponctuation pour séparer les mots et les petites phrases afin de montrer les émotions intenses des personnages. Voyons un autre exemple dans *Mon noviciat ou les Joies de Lolotte*, dans lequel ce style passionné se trouve également :

“ Pousse, pousse, mon cher Fanfare, mets tout... tout...avec moi... par...tons ensemble... Fou...ou...ou...outre !...tiens...tiens donc....ha !...ha!...”⁶⁸⁵

Outre ces œuvres mentionnées par le traducteur, les romans de Crébillon fils sont aussi marqués de ce style passionné et auraient pu inspirer Pierre Kaser. Prenons comme exemple un dialogue entre la comtesse et Montade dans les *Tableaux des mœurs du temps dans les différents âges de la vie*⁶⁸⁶ :

La comtesse

Donne-moi donc ce drôle-là ...Couche-toi sur moi... attends... attends... ah ! comme il me chatouille !. là !.. c'est là !.. Chien ! tu me pincas les fesses... c'est là ! te dis-je... pousse...

⁶⁸³ Kaser, Pierre, « Traduire le roman érotique chinois ancien en langue vulgaire », *op.cit.*, consulté le 23 février 2022.

⁶⁸⁴ Restif de La Bretonne, Nicolas-Edme, *L'Anti-Justine, ou les Délices de l'amour*, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁸⁵ Nerciat, André-Robert Andréa de, *Mon Noviciat, Ou Les Joies De Lolotte*, 1792, [sans lieu de publication], p. 25. Consulté sur Google livres : <https://books.google.bj/books?id=iNZdAAAAcAAJ>.

⁶⁸⁶ Crébillon, Claude-Prosper de, *Tableaux des mœurs du temps dans les différents âges de la vie*, Venise, impr. de Bellopalazzo, (s. d.), Tome II, p. 69.

encore... encore... ah !.. ah!.. il entre... tu me fais mal... Non, non... baise-moi... l'y voilà... Jerni !..
je le sens jusqu'à l'âme ... Oh ! qu'il est bien !.. mon ami !.. mon ami... je le fais !.. je le fais !..

Montade

J'achève... j'achève... je n'en puis plus.

Nous pouvons voir combien la traduction de Pierre Kaser est similaire à cette description de Crébillon fils. Il est clair que cette approche d'écriture est bien populaire dans les écrits érotiques du XVIII^e siècle, et que le traducteur a imité le style passionné de ces écrivains libertins, afin de renforcer l'effet érotique du texte chinois qu'il traduisait. En empruntant l'approche du roman érotique français, le traducteur a en quelque sorte déraciné culturellement le texte source pour en faire un texte français. C'est pourquoi nous avons mentionné plus haut que Berman soutient que la traduction ethnocentrique devient « hypertextuelle⁶⁸⁷ ».

Outre les exemples cités ci-dessus, nous pouvons encore trouver de nombreuses autres adaptations similaires des scènes de sexe dans les deux premières traductions érotiques de Kaser, que nous n'énumérons pas ici. La raison pour laquelle il n'a pas appliqué la même approche dans sa dernière traduction, à savoir *Galantes chroniques de renardes enjôleuses*, est peut-être que le dialogue pendant les ébats amoureux des personnages est beaucoup moins présent dans le texte original, ce qui a en quelque sorte bridé la créativité du traducteur. L'approche de Pierre Kaser concernant les scènes de sexe est sans aucun doute la plus singulière parmi ses confrères, puisqu'il imite le style passionné du XVIII^e siècle en faisant « parler » les personnages pendant l'acte sexuel, pour que le lecteur « entende » les gémissements de plaisir, les râles, ou les ahanements des personnages virtuels pendant la lecture des passages érotiques, et se fasse une meilleure idée de leur état émotionnel. On peut dire que les reproductions des scènes de sexe par Kaser procurent aux lecteurs une stimulation sensuelle et inspirent des fantasmes érotiques.

Selon Claude Tatilon, « le traducteur littéraire n'est pas véritablement un créateur mais un copieur, un copieur d'œuvres d'art — copieur de talent, j'entends — dont la copie se doit de conserver l'essentiel de l'original, c'est-à-dire l'émotion que l'artiste a su y enfermer. Émotion que le traducteur éprouve à son tour, mais qui n'est sienne que par emprunt⁶⁸⁸ ». Concernant la traduction des représentations érotiques par

⁶⁸⁷ Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., p. 35.

⁶⁸⁸ Tatilon, Claude, « Traduction : une perspective fonctionnaliste », *La Linguistique*, n° 1, 2003, p. 109-118.

Kaser, nous pouvons dire que le traducteur ne transmet pas seulement l'émotion enfermée par l'auteur, mais plutôt l'émotion qu'il éprouve en lisant le texte. En ce sens, le traducteur n'est plus seulement un « copieur », mais plutôt un « créateur », qui rend sa présence visible dans le texte d'arrivée, en remplaçant l'écriture de l'auteur par la sienne. Malgré tout, sa création ne s'écarte pas du texte, mais ne fait qu'intensifier son effet érotique.

Les langues étant ce qu'elles sont, aucune traduction
ne peut être absolument fidèle, et tout acte de traduire
touche au sens du texte traduit.

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*.

Cette citation du critique français est faite par Pierre Kaser avant qu'il n'explique la traduction du texte et des noms des personnages dans la préface du *Pavillon des Jades*⁶⁸⁹ : on peut dire qu'elle représente, dans une certaine mesure, la propre vision du traducteur sur la traduction, à savoir qu'une bonne traduction ne signifie pas être fidèle au texte source mot à mot ; il s'agit plutôt de transférer le message du texte source en un message que le public cible peut appréhender et accepter. Dans ce processus de transmission, en raison des différences du contexte linguistique et culturel, certains éléments du texte source doivent être sacrifiés et céder à la naturalisation du texte d'arrivée. Afin de mieux représenter les histoires des dynasties Ming et Qing en français, Kaser a recours aux textes érotiques français du XVIII^e siècle, dont il a puisé un certain nombre d'expressions et un style passionné d'écriture. Nous sommes amenés à conclure que Kaser tient compte de la volonté de l'auteur d'une part, en essayant de reproduire le style humoristique, vulgaire ou érotique de l'original dans le texte d'arrivée, et d'autre part, qu'il enrichit et simplifie le texte du point de vue du lecteur, afin de faciliter sa compréhension. De plus, les jeux de mots dans la traduction des noms des personnages ainsi que la méthode unique de reconstitution des scènes de sexe montrent son ingéniosité : la richesse du vocabulaire, les métaphores variées pour les parties intimes et le style passionné de scènes érotiques nous montrent que la traduction de Kaser n'est jamais à cours de créativité.

En outre, le modèle de collaboration entre Jacques Cotin et Pierre Kaser

⁶⁸⁹ Voir Tatu, Aloïs [Pierre Kaser] (tr.), *Le Pavillon des Jades*, op. cit., p. 32.

témoigne du rôle important joué par un directeur de collection dans le processus de traduction. Ses suggestions de modifications de la traduction du point de vue du lecteur peuvent, dans une certaine mesure, infléchir les choix initiaux du traducteur et, par exemple, faire pencher la balance du côté du lecteur français.

Conclusion de la quatrième partie

La préférence de Jean-Jacques Pauvert pour la littérature érotique et la passion de Philippe Picquier pour la littérature asiatique créent les conditions préalables à la traduction en France du roman érotique chinois ancien ; de plus, des traducteurs fiables mobilisés par les éditeurs, qui ont une solide connaissance de la littérature chinoise, assurent la qualité de ces traductions. Par comparaison, l'appareil critique des traductions de Picquier est plus rigoureux et précis que celui de Pauvert, ce qui témoigne du développement de la sinologie française et de l'expertise de l'éditeur Picquier dans la publication des œuvres littéraires chinoises. En outre, Picquier attache une grande importance au rôle que l'illustration pourrait jouer dans la réception en France du roman érotique chinois. Ainsi, pour les illustrations originales accompagnant ces textes, il retient les plus stimulantes, tandis que pour d'autres textes sans illustration ou avec des illustrations ternes, il y ajoute d'autres images érotiques montrant explicitement des scènes de sexe, ainsi que des couvertures, afin de susciter la curiosité du lecteur au premier abord.

Trouver un équilibre entre le texte source et le texte cible constitue toujours un défi majeur pour les traducteurs, qui, comme le dit Claude Tatilon, peuvent osciller entre deux extrêmes :

Parvenue à destination, la matière transportée n'est certes jamais intacte, à cause des douanes linguistiques et culturelles traversées mais aussi (surtout) à cause de la personnalité du transporteur et de l'idée qu'il se fait de son rôle – cette idée, l'intention traduisante, pouvant osciller entre deux extrêmes : la conception traditionnelle des « ciblistes », qui misent tout sur la naturalisation du texte d'arrivée, sur le naturel de sa réception ; celle plus récente des « sourciers », qui luttent opiniâtement pour la préservation dans le texte d'arrivée des marques de son origine⁶⁹⁰.

Après l'analyse de traductions ci-dessus, nous pouvons voir que les traductions de Boris Goiremborg sont clairement plus proches du texte de départ, ce qui peut être lié à l'intervention de l'érudit chinois Chan Hing-ho, tandis que les traducteurs français qui travaillent seuls sont plus préoccupés par la fluidité du texte d'arrivée, privilégiant le naturel de la langue cible, devant parfois sacrifier des éléments spécifiques au texte original. Nous constatons ainsi la suppression de poèmes et de

⁶⁹⁰ Tatilon, Claude, « Traduction : une perspective fonctionnaliste », *op. cit.*

passages descriptifs sans rapport avec l'intrigue et la francisation des noms des personnages. Il est peut-être juste de dire que la première langue du traducteur affecte le résultat de traduction, dans la mesure où le traducteur natif de la langue source est enclin à la fidélité littérale et formelle du texte de départ, tandis que le traducteur natif de la langue cible se penche davantage sur l'expression de la langue cible et les besoins du lecteur. Bien entendu, la stratégie de traduction du traducteur influence également le résultat de la traduction.

Concernant les traductions des représentations sexuelles, les traducteurs n'évitent pas des termes et des descriptions érotiques explicites. Même si Pierre Klossowski s'oblige à prendre quelques précautions pendant la période conservatrice des années 1960, on peut toutefois constater une étonnante fidélité dans sa reproduction des scènes de sexe. Après la levée de la censure sur les livres, les traducteurs deviennent de plus en plus audacieux dans le choix des mots. En outre, l'analyse ci-dessus montre que les traducteurs masculins sont généralement plus audacieux et directs dans leurs traductions de textes érotiques que les traductrices, les commentaires de Boris Goiremborg sur les scènes érotiques et le style passionné de traduction de Pierre Kaser incorporant la propre interprétation et imagination du traducteur de l'œuvre, renforçant le caractère érotique du texte : ils s'attachent ainsi à transmettre au lecteur le même effet stimulant que le texte original, tandis que les traductrices, Christine Corniot et Christine Barbier-Kontler, en revanche, tentent d'éviter ou d'embellir un peu les expressions trop obscènes par des réécritures ou des simplifications ; elles sont également plus prudentes et timides dans le choix des termes sexuels, ce qui est encore plus évident chez Christine Corniot. Il s'avère que le sexe du traducteur pourrait également conduire à des résultats différents concernant les traductions de textes érotiques.

Conclusion

Quel homme préoccupé de l'infini, dans le temps et l'espace, n'a pas construit cette " Érotique " dans le secret de son âme ; quel homme soucieux de poésie, inquiet des mystères contingents ou éloignés, n'aime pas à se retirer dans cette retraite spirituelle où l'amour est à la fois pur et licencieux dans l'absolu⁶⁹¹ ?

Robert Desnos

Cette étude porte sur la réception en France des romans érotiques chinois des dynasties Ming et Qing. Nous commençons dans la première partie par comparer la définition du roman érotique et le développement de la littérature érotique en Chine et en France. Nous concluons que, d'une part, il existe de nombreux points communs entre la France et la Chine en termes de définition de l'érotisme, de termes associés, de distinction entre érotisme et pornographie et de processus de développement de la littérature érotique, ce qui facilite la compréhension du roman érotique chinois par le public français. D'autre part, l'étude de l'érotisme en France est plus riche sur le plan scientifique et systématique qu'en Chine, et l'attitude de la société et du monde universitaire à l'égard de la littérature érotique est plus ouverte et tolérante, créant ainsi un environnement favorable à la réception du roman érotique chinois en France.

De la deuxième partie à la quatrième partie, nous explorons les différentes approches de la réception en France du roman érotique chinois. D'après nos recherches, la réception commence au XVIII^e siècle, période de coexistence de l'approche savante et l'approche exotique. D'une part, le missionnaire Prémare a cité les phrases de la version *Chongzhen* du *Jin Ping Mei* dans sa grammaire pour populariser les expressions chinoises vernaculaires et familières : on peut dire à cet égard que les romans érotiques ont, de façon inattendue, joué un rôle pédagogique avant l'établissement de la sinologie, mais ces citations silencieuses n'étaient pas connues du grand public et leur influence était limitée à la communauté sinologique. D'autre part, influencée par l'orientalisme, en particulier par la traduction des *Mille et*

⁶⁹¹ Desnos, Robert, *De l'érotisme*, op. cit., p. 51.

Une Nuits, l'érotisme islamique a été le premier à atteindre le public français, ce qui explique pourquoi les romans érotiques chinoisants du XVIII^e siècle étaient, pour la plupart, islamisés, la Chine n'étant qu'un paravent pour ces auteurs libertins, qui pouvaient déverser dans ces écrits leurs fantasmes érotiques ou leurs critiques politiques. Bien que ces œuvres ne soient pas véritablement liées à l'érotisme chinois, elles manifestent une forte curiosité française pour l'érotisme chinois, que l'on souhaite explorer et même transposer dans des créations littéraires.

Pendant la première moitié du XX^e siècle, les deux approches se sont développées séparément, mais l'approche exotique a prévalu. Contrairement à l'exploration discrète des sinologues, les amateurs de littérature chinoise, George Soulié de Morant et Lucie Paul-Margueritte, ont été les premiers à déchiffrer des romans érotiques chinois à travers leurs adaptations. Tous deux ont été influencés par la tendance exotique, ajoutant nombre de stéréotypes chinois à leurs adaptations, réécrivant de manière poétique les scènes de sexe et modifiant l'idée centrale des romans. Soulié de Morant a ajouté des descriptions de l'apparence féminine et a exhorté les femmes à s'abstenir de la luxure, ce qui montre une perspective masculine conforme aux mœurs sociales du début du XX^e siècle, tandis que l'ajout de la masturbation féminine par Lucie Paul-Margueritte et des activités psychologiques des femmes témoigne d'idées féministes, en accord avec la montée du féminisme français au début du XX^e siècle. On peut dire que leurs adaptations reflètent à la fois les points communs de la réception de l'approche exotique et l'influence du contexte historique ainsi que du sexe du traducteur sur la traduction des romans érotiques chinois. Par ailleurs, Soulié de Morant s'est approprié de nombreuses intrigues de romans érotiques chinois et s'est inspiré de la tradition érotique chinoise pour ses créations littéraires. On peut affirmer que la réception de l'approche exotique est une sorte de réception créatrice, destinée à satisfaire la curiosité et les fantasmes érotiques des traducteurs et des lecteurs.

Du XVIII^e siècle aux années 1980, la réception du roman érotique chinois dans les milieux sinologiques a connu un long processus de développement, principalement concentré sur le célèbre *Jin Ping Mei*. Si les sinologues s'intéressaient depuis longtemps à ce roman, ils étaient contraints de l'explorer avec prudence et précaution en raison de la stigmatisation de ce genre dans la société. Les traductions d'Antoine Bazin et de Georg von der Gabelentz de certains chapitres du *Jin Ping Mei* se sont employées à contourner les passages obscènes. Ce n'est que dans les années 1980 que

ce classique érotique a été traduit dans son intégralité par André Lévy. L'approche d'André Lévy a été d'essayer de trouver un compromis entre le texte source et le texte cible, en respectant les éléments chinois distinctifs de l'original tout en essayant de rendre la traduction accessible au public français. Il a donc supprimé certaines allusions historiques sans importance et normalisé certaines appellations chinoises. Quant aux scènes érotiques, il n'a pas hésité à les restituer toutes de manière fidèle, en essayant de reproduire le même style et le même effet dans la traduction. Il s'agit sans aucun doute de la première traduction savante complète de ce roman érotique dans le milieu sinologique. En particulier, sa traduction des termes érotiques a jeté les bases des traductions ultérieures ; de plus, les notes précises qu'il a ajoutées au roman en ont fait un matériel approprié pour l'étude de la langue chinoise. À travers les analyses dans cette partie, nous constatons que le rôle éducatif que les romans érotiques ont joué dans le développement de la sinologie est bien évident. Depuis les citations de Prémare au *Jin Ping Mei* dans sa grammaire, l'exploration de ce roman par Rémusat, le père de la sinologie, et ses disciples, jusqu'à son utilisation comme matériel pédagogique en cours par André Lévy, ainsi que l'enthousiasme des étudiants de Jacques Pimpaneau pour sa traduction secrète du *Rouputuan*, tout cela met en avant l'apport du roman érotique chinois comme genre attractif dans l'enseignement et la popularisation de la langue et la littérature chinoises. De plus, les commentaires sur ces œuvres ont été largement confinés aux traducteurs et aux sinologues, tels que Van Gulik et Étiemble, dont l'intérêt s'est surtout porté sur les mœurs sexuelles et la pratique sexuelle taoïste reflétées dans ces romans. De tout ce qui précède, on peut dire que la réception savante est une sorte de réception académique et rigoureuse, marquée par des traductions de qualité et des commentaires érudits, dont les résultats ont une certaine valeur du point de vue de la recherche scientifique.

À partir des années 1960, l'intervention des éditeurs a poussé la prospérité de traductions de romans érotiques chinois à l'extrême, une période qui a vu une combinaison de l'approche exotique et de l'approche savante. C'est-à-dire que les éditeurs eux-mêmes, par curiosité pour la littérature érotique chinoise et par considération de ses valeurs commerciales potentielles, ont mobilisé des sinologues pour entreprendre la traduction des œuvres dans ce domaine. Étant donné que ces éditeurs s'adressaient à un public relativement large plutôt qu'à des lecteurs avertis, les traducteurs ont généralement souligné l'intrigue et le côté divertissant de l'histoire, simplifié les notes et, dans de nombreux cas, supprimé les poèmes et les descriptions

qui n'étaient pas en rapport avec l'original. Trois cas principaux ont été examinés en relation avec l'influence des traducteurs et des éditeurs sur le résultat de traduction. Le premier cas est celui d'un même traducteur travaillant pour un éditeur différent, représenté par André Levy, dont la traduction du *Jin Ping Mei* pour la Pléiade était un chef-d'œuvre savant avec un appareil critique détaillé alors que, d'une part, sa traduction de recueils érotiques pour Picquier était destinée à un public plus large pour lequel il a simplifié l'appareil critique et le texte, et, d'autre part, sa traduction pour le Mercure de France, la plus bâclée de toutes ses traductions érotiques, a été fortement coupée pour diverses raisons dont le manque du soutien de l'éditeur. Cela confirme l'influence des besoins des éditeurs et de leurs publics cibles sur les projets de traduction des traducteurs. Le deuxième cas est la traduction d'une même œuvre par différents éditeurs, représentée par la traduction et la retraduction du *Rouputuan*. Les deux traductions publiées respectivement par Pauvert et Picquier montrent l'influence de l'époque, de l'éditeur et du sexe du traducteur sur le résultat de la traduction. Le dernier cas est celui des traductions publiées par le même éditeur, Philippe Picquier. À travers nos analyses, nous constatons l'influence des différences projets et stratégies des traducteurs sur les traductions. Le contraste le plus évident est celui entre les styles de traduction de Pierre Kaser et de Boris Goiremberg. L'approche de domestication de Pierre Kaser donne la priorité au texte cible et au plaisir de la lecture, en « obligeant l'auteur à se dépouiller de son étrangeté pour devenir familier au lecteur⁶⁹² ». Ses jeux de mots sur l'invention des noms de personnages et ses emprunts au style passionné de la littérature française du XVIII^e siècle exploitent au maximum les pouvoirs créatifs du traducteur, francisant considérablement l'original. Boris Goiremberg, en revanche, est un copiste fidèle à l'original, restant aussi fidèle que possible à tous les éléments chinois du texte original, en « obligeant le lecteur à sortir de lui-même, à faire un effort de décentrement pour percevoir l'auteur étranger dans son être d'étranger⁶⁹³ ». Comme il est également un admirateur des traductions de Soulié de Morant, il rend le texte cible quelque peu exotique en poussant l'étrangeté du texte original à son paroxysme.

Après avoir analysé les caractéristiques de la réception des trois approches ci-dessus, nous pouvons résumer plusieurs facteurs qui influencent la traduction des romans érotiques chinois. Le premier facteur est le contexte historique. D'une part,

⁶⁹² Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., p. 235.

⁶⁹³ *Ibid.*

avec l'évolution des mentalités, l'exploration française des textes érotiques est, en général, plus audacieuse au fur et à mesure des siècles : non seulement le choix des termes sexuels est de plus en plus diversifié, mais la restitution des scènes érotiques est de plus en plus fidèle et réaliste. D'autre part, les traductions érotiques sont également affectées par certaines époques particulières. Citons par exemple les adaptations poétiques de l'exotisme dans la première moitié du XX^e siècle, ou encore l'autocensure de certains termes sexuels par les traducteurs dans les années 1960 en raison de loi de protection de la jeunesse. Le deuxième facteur est le développement de la sinologie, qui est fondamental pour le décryptage des romans érotiques. Au fur et à mesure que la sinologie se développe, les traductions des romans érotiques chinois sont de plus en plus scientifiques, étant en général traduites, ou supervisées concernant les collaborateurs, par des sinologues ou des personnes ayant au moins reçu une formation en sinologie. Le troisième facteur tient au mode de l'édition, dont l'impulsion a été essentielle dans l'essor de la traduction de l'érotisme chinois dans les années 1980, et dont les exigences et les décisions ont influencé au premier chef les projets de traduction des traducteurs. Le quatrième facteur, enfin, est le sexe du traducteur. Dans le domaine des traductions françaises du roman érotique chinois, il y a moins de femmes que d'hommes, et les traducteurs sont généralement plus audacieux dans leurs choix de mots et la reproduction de scènes de sexe que les traductrices, qui sont relativement plus réservées et adoptent souvent une approche consistant à embellir l'original. Cela montre l'influence du sexe du traducteur sur la traduction des textes érotiques. Quant à l'illustration, elle n'est pas un élément crucial pour susciter la traduction des romans érotiques, mais joue un rôle pour attirer les lecteurs : elle est donc généralement envisagée par les traducteurs et les éditeurs.

Le roman érotique a été longtemps tenu, dans la littérature orthodoxe tant chinoise que française, pour une forme littéraire qui n'était pas digne d'une attention sérieuse, ce qui explique que l'étude des romans érotiques chinois et de leurs traductions est restée jusqu'à présent un sujet marginal dans les milieux universitaires. Nous espérons que notre travail comblera une lacune dans ce domaine de recherche par les analyses critiques des traductions. En outre, nous espérons également que cette étude fournira des idées pour l'étude de la réception des romans érotiques chinois dans d'autres pays.

Bibliographie

Les sections de la bibliographie sont classées dans l'ordre alphabétique des noms des auteurs. Après la référence de l'édition source, nous indiquons son abréviation afin que le lecteur puisse la retrouver dans la thèse. En outre, nous attribuons à chaque édition source un numéro qui est repris lors du signalement des traductions françaises de cette édition.

1. Corpus

1.1. Éditions chinoises des traductions françaises

ANONYME, *Yipian qing* (一片情), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome XIV (拾肆冊), 1995. (YPQ) (1)

ANONYME, *Zhulin yeshi* (株林野史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome XX (貳拾冊), 1995. (ZLYS) (2)

CHEN, Sen (陳森), *Pinhua baojian* (品花寶鑑), wikisource [En ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E5%93%81%E8%8A%B1%E5%AF%B6%E9%91%92>. (PHBJ) (3)

FURONG ZHUREN (芙蓉主人), *Chipozi zhuan* (癡婆子傳), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome XXIV (貳拾肆冊), 1995. (CPZ) (4)

GAO, Zecheng (高則誠), *Dengcao heshang zhuan* (燈草和尚傳), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome XXII (貳拾貳冊), 1995. (DCHS) (5)

GUHANG YANYANSHENG (古杭艷艷生), *Zhaoyang qushi* (昭陽趣史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS),

Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome III (叁册), 1994. (ZYQS) (6)

LANLING XIAOXIAO SHENG (蘭陵笑笑生), *Jin Ping Mei* (金瓶梅), la version *Wanli* (萬曆本) (JPMW), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/wiki/%E9%87%91%E7%93%B6%E6%A2%85%E8%A9%9E%E8%A9%B1%E7%BC%88%E8%90%AC%E6%9B%86%E6%9C%AC%E7%B7%9C%89>, et la version *Chongzhen* (崇禎本) (JPMC), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/wiki/%E9%87%91%E7%93%B6%E6%A2%85>. (7)

LI, Yu (李漁), *Rouputuan* (肉蒲團), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome XV (拾伍册), 1994. (RPT) (8)

LI, Yu (李漁), *Rouputuan* (肉蒲團), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E8%82%89%E8%92%B2%E5%9C%98>. (RPTWIKI) (9)

LÜ, Tiancheng (呂天成), *Xiuta yeshi* (繡榻野史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome II (貳册), 1995. (XTYS) (10)

SONGZHUXUAN (松竹軒), *Yaohu yanshi* (妖狐艷史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome XXIII (貳拾叁册), 1995. (YHYS) (11)

TANG, Bohu (唐伯虎), *Seng ni nie hai* (僧尼孽海), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome XXIV (貳拾肆册), 1995. (SNNH) (12)

WUZHE DAOREN (無遮道人), *Hailing yishi* (海陵佚史), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome I (壹册), 1995. (HLYS) (13)

XIHU YUYIN ZHUREN (西湖漁隱主人), *Huanxi yuanjia shang* (歡喜冤家上), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), La

collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome X (拾冊), 1995. (HXYJS) (14)

XIHU YUYIN ZHUREN (西湖漁隱主人), *Huanxi yuanjia xia* (歡喜冤家下), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome XI (拾壹冊), 1995. (HXYJX) (15)

XU, Changling (徐昌齡), *Ruyijun zhuan* (如意君傳), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome XXIV (貳拾肆冊), 1995. (RYJ) (16)

ZHUXI XIUZHENG SHANREN (竹溪修正山人), *Bi Yu Lou* (碧玉樓), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome XIII (拾叁冊), 1995. (BYL) (17)

ZUILI YANSHUI SANREN (樵李煙水散人) [XU, Zhen (徐震)], *Tao huaying* (桃花影), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome XVIII (拾捌冊), 1994. (THY) (18)

ZUIXIHU XINYUE ZHUREN (醉西湖心月主人), *Bian'erchai* (弁而釵), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), tome VI (陸冊), 1995. (BEC) (19)

1.2. Traductions françaises

CORNIOT, Christine(tr.), *De la chair à l'extase*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 1994. (CCD) (9)

GABELENZ, Georg Conon von der, *Kin-P'ing-mei. Les Aventures galantes d'un épicier*, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, 2010. (7)

HUANG, San [Chan Hing-ho [Chen qinghao]](陳慶浩) et Awadew, Boorish [Boris Goiremberg] (tr.), *À l'ombre des pêcheurs en fleur*, Arles, Éditions Philippe Picquier, «

Picquier poche », 2015. (HSO) (18)

HUANG, San [Chan Hing-ho [Chen qinghao]](陳慶浩), Epstein, Lionel [Boris Goiremborg] (tr.), *Vie d'une amoureuse*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Bibliothèque asiatique », 1991. (HSV) (4)

HUANG, San [Chan Hing-ho [Chen qinghao]](陳慶浩), Epstein, Lionel [Boris Goiremborg] (tr.), *Biographie du prince idoïne*, dans *Vie d'une amoureuse*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Bibliothèque asiatique », 1991. (HSB) (16)

HUANG, San [Chan Hing-ho [Chen qinghao]] (陳慶浩), Rosenthal, Oreste [Boris Goiremborg] (tr.), *Les Écarts du prince Hailing*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Bibliothèque asiatique », 1995. (HSE) (13)

HUANG, San [Chan Hing-ho [Chen qinghao]] (陳慶浩), Rosenthal, Oreste [Boris Goiremborg] (tr.), *Les Écarts du prince Hailing*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 1999. (HSE) (13)

HUANG, San [Chan Hing-ho [Chen qinghao]] (陳慶浩), Epstein, Lionel [Boris Goiremborg] (tr.), *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Bibliothèque asiatique », 1997. (HSH) (10)

HUANG, San [Chan Hing-ho [Chen qinghao]](陳慶浩), Rosenthal, Oreste [Boris Goiremborg], Blasse, Jean [Bertrand, Guillon] (tr.), *Moines et nonnes dans l'océan des péchés*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1992. (HSMN) (12)

HUANG, San [Chan Hing-ho [Chen qinghao]](陳慶浩), Rosenthal, Oreste [Boris Goiremborg], Blasse, Jean [Bertrand, Guillon] (tr.), *Moines et nonnes dans l'océan des péchés*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 1999. (HSMN) (12)

KLOSSOWSKI, Pierre (tr.), *Jeou-P'ou-T'ouan, ou la Chair comme tapis de prière*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1962. (PKC) (8)

KONTLER, Christine (tr.), *Nuages et pluie au palais des Han*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 1996. (CKN) (6)

KONTLER, Christine (tr.), *Belle de candeur*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 2014. (CKB) (2)

LÉVY, André (tr.), *Fleur en fiole d'or*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985. (ALFFO) (7)

LÉVY, André (tr.), *Tout pour l'amour*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 2002. (ALT) (1)

LÉVY, André (tr.), *Épingle de femme sous le bonnet viril*, Paris, Mercure de France, 1997. (ALE) (19)

LÉVY, André (tr.), *Les Spectacles curieux du plaisir, Amour et rancune*, Arles,

Éditions Philippe Picquier, « Le pavillon des corps curieux », 1997. (ALS) (14)

LÉVY, André (tr.), *Les Miroirs du désir, Amour et Rancune*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Le pavillon des corps curieux », 1999. (ALM) (15)

PAUL-MARGUERITTE, Lucie (tr.), *La Folle d'amour : confession d'une Chinoise du XVIIIe siècle*, Paris, éditions You Feng, 2005. (LPMF) (4)

PORRET, Jean-Pierre (tr.), *Kin p'ing mei ou la Merveilleuse histoire de Hsi Men avec ses six femmes*, Paris, G. Le Prat, 1949. (7)

SOULIÉ DE MORANT, George (tr.), *Le Bonze Mèche-de-lampe*, dans *Les Contes galants de la Chine*, Paris, Fasquelle, 1921. (SMB) (5)

SOULIÉ DE MORANT, George (tr.), *Lotus-d'or*, Paris, E. Fasquelle, 1912. (SML) (7)

TATU, Aloïs [Pierre Kaser] (tr.), *Le Moine Mèche-de-Lampe*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Le pavillon des corps curieux », 1998. (PKM) (5)

TATU, Aloïs [Pierre Kaser] (tr.), *Le Pavillon des Jades*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Le pavillon des corps curieux », 2003. (PKP) (17)

TATU, Aloïs [Pierre Kaser] (tr.), *Galantes chroniques de renardes enjôleuses*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 2014. (11)

1.3. Œuvres françaises en dehors des traductions

ANONYME, *Le Soufflet. Conte chinois*, La Haye, H. Van Bulderen, 1742.

CHEVRIER, François-Antoine, *Bi-Bi, Conte traduit du chinois par un français*, A Mazuli, Chez Khi-Lo-Khula, Imprimeur privilégié pour les mauvais Ouvrages, 1746.

GUEULLETTE, Thomas-Simon, *Les Contes chinois, ou Les aventures merveilleuses du mandarin Fum-Hoam*, Amsterdam, Paris, Rue et hotel serpente, 1785.

PALISSOT DE MONTENOY, Charles, *Zelinga, histoire chinoise*, Marseille, [s.n.], 1749.

PRÉMARE, Joseph-Henri de, *Notitia linguae sinicae*, Malacca, sumptibus collegii anglo-sinici, 1831. (PSHNLS)

SOULIÉ DE MORANT, George, *Bijou-de-ceinture ou Le jeune homme qui porte robe, se poudre et se farde*, Paris, Flammarion, 1925. (SMBC)

SOULIÉ DE MORANT, George, *T'seu-Hsi, impératrice des boxers*, Paris, Éditions You Feng, 1997.

2. Œuvres hors corpus

2.1. Éditions chinoises

AINA JUSHI (艾衲居士), *Dou peng xian hua* (豆棚閒話), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E8%B1%86%E6%A3%9A%E9%96%92%E8%A9%B1>. (1)

ANONYME, *Lunyu* (論 語), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E8%AB%96%E8%AA%9E>. (2)

ANONYME, *Yu Jiao Li* (玉 嬌 梨), Chinese Text Project (*Zhongguo zhexueshu dianzihua jihua* 中國哲學書電子化計劃) [en ligne] : <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=763355>. (3)

BAOWENG LAOREN (抱甕老人), *Jingu qiguan* (今古奇觀), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E4%BB%8A%E5%8F%A4%E5%A5%87%E8%A7%80>. (4)

DAI, Sheng (戴 聖), *Liji* (禮 記), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E7%A6%AE%E8%A8%98>. (5)

DI'AN SHANREN (荻岸山人), *Pingshan lengyan* (平山冷燕), wikisource [en ligne] : <https://zh.m.wikisource.org/zh-hant/%E5%B9%B3%E5%B1%B1%E5%86%B7%E7%87%95>. (6)

DONGLU LUOLUOPINGSHENG (東魯落落平生), *Yu Gui Hong* (玉閨紅), dans Chan, Hing-ho [Chen Qinghao] (陳慶浩) et Wang, Qiugui (王秋桂) (éd.), La collection « *Siwuxie huibao* » (思無邪匯寶), Taipei (台北), Éditions Faguo guojia kexue yanjiu zhongxin (法國國家科學研究中心, CNRS), Taiwan daying baike gufen youxian gongsi (臺灣大英百科股份有限公司), tome IV (肆冊), 1995. (7)

GUO, Jujing (郭居敬), *Ershi sixiao* (二十四孝), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E4%BA%8C%E5%8D%81%E5%9B%9B%E5%AD%9D>. (8)

HONG, Pian (洪樞), *Qingpingshantang huaben* (清平山堂話本), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E6%B8%85%E5%B9%B3%E5%B1%B1%E5%A0%82%E8%A9%B1%E6%9C%AC>. (9)

JI, Yun (紀昀), *Yuewei caotang biji* (閱微草堂筆記), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E9%96%B1%E5%BE%AE%E8%8D%89%E5%A0%82%E7%AD%86%E8%A8%98>. (10)

LU, Xun (魯迅), *Zhongguo xiaoshuo shiluē* (中國小說史略), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hans/%E4%B8%AD%E5%9C%8B%E5%B0%8F%E8%AA%AA%E5%8F%B2%E7%95%A5>. (11)

MINGJIAO ZHONGREN (名教中人), *Haoqiu zhuan* (好逑傳), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E5%A5%BD%E9%80%91%E5%82%B3>. (12)

Nai, Deweng (耐得翁), *Ducheng Jisheng* (都城紀勝), wikisource [en ligne] : <https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E9%83%BD%E5%9F%8E%E7%B4%80%E5%8B%9D>. (13)

SHI, Nai'an (施耐庵), *Jin Shengtan pipingben Shuihu zhuan* (金聖歎批評本水滸傳), wikisource [en ligne] : [https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E6%B0%B4%E6%BB%B8%E5%82%B3_\(70%E5%9B%9E%E6%9C%AC\)](https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E6%B0%B4%E6%BB%B8%E5%82%B3_(70%E5%9B%9E%E6%9C%AC)). (JSTSHZ) (14)

2.2. Traductions françaises

ABEL-RÉMUSAT, Jean-Pierre (tr.), *Iu-Kiao-Li, ou les Deux cousines*, Paris, Moutardier, 1826. (3)

BISOTTO, Charles (tr.), *Brève histoire du roman chinois*, Paris, Gallimard, 1993. (11)

CHENG, Anne (tr.), *Les Entretiens de Confucius*, Paris, Éditions du Seuil, 1981. (2)

COUVREUR, Séraphin (1835-1919) (tr.), *Li ki* ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies (Liji 礼记), Paris, Cathasia, 1950. (5)

DARS, Jacques (tr.), *Contes de la montagne sereine*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 1987. (9)

DARS, Jacques (tr.), *Au bord de l'eau*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978. (14)

DEMIÉVILLE, Paul (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Éditions Gallimard, « Collection Unesco d'œuvres représentatives », 1962.

GUILLARD d'ARCY (tr.), *Hao-khieou-tchouan, ou, La femme accomplie*, Paris, Benjamin Duprat, 1842. (12)

JULIEN, Stanislas (tr.), *Yu Kiao Li: Les Deux Cousines*, Paris, librairie académique Didier et C, libraires-éditeurs, tome II, 1864. (3)

JULIEN, Stanislas (tr.), *Les Deux Jeunes Filles lettrées*, Paris, Didier et Cie, 1860. (6)

LANSELLE, Rainier (tr.), *Spectacles curieux d'aujourd'hui et d'autrefois*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996. (4)

LANSELLE, Rainier (tr.), *Le Poisson de jade et l'épingle au phénix*, Paris, Gallimard, 1987.

LEBEAUPIN, Claire (tr.), *Propos oisifs sous la tonnelle aux haricots*, Paris, Gallimard, 2009. (1)

LÉVY, André (tr.), *Histoires d'amour et de mort de la Chine ancienne*, Paris, Aubier, 1992.

LÉVY, André (tr.) *Histoires extraordinaires et récits fantastiques de la Chine ancienne*, Paris, Aubier, « Domaine chinois », 1993.

MAUREY, Martin [Jacques Pimpaneau] (tr.), *Du Rouge au gynécée*, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 1998. (7)

PAUL-MARGUERITTE, Lucie, Tcheng-Loh [Cheng Lu] (陳籙) (tr.), *Le lama rouge : et autres contes*, Paris, Éditions de l'Abeille d'or, 1920. (10)

PAUL-MARGUERITTE, Lucie (tr.), *À jolie fille, joli garçon, Adapté des Kin-kou-ki-koan*, Paris, éditions Ernest Flammarion, 1922. (4)

PAUL-MARGUERITTE, Lucie (tr.), *Ts'ing Ngai, ou les Plaisirs contrariés, conte chinois ancien, adapté des Kin-kou-kikouan*, Paris, l'auteur, 1927. (4)

PAUL-MARGUERITTE, Lucie (tr.), *Amour filial. Légendes chinoises. Les Vingt-quatre exemples de piété filiale*, Paris, éditions du Siao, 1929. (8)

PAUL-MARGUERITTE, Lucie (tr.), *Le Piège d'amour : roman chinois moderne traduit d'un ouvrage de M. Tchao Tcheng Kieng*, Paris, Nouvelle revue critique, 1925.

2.3. Œuvres françaises en dehors des traductions

ANONYME [attribué à Donatien Alphonse François de Sade], *La France foutue*, Barbe-en-Con, en Foutro-manie, l'an des fouteurs, 1800.

CRÉBILLON, Claude-Prosper de, *Tableaux des mœurs du temps dans les différents âges de la vie*, Venise, impr. de Bellopalazzo, (s. d.), tome II.

DU HALDE, Jean-Baptiste, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris, P.-G. Le Mercier, 1735.

DESCHAMPS, Eustache, *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, Paris, Firmin Didot, 1878-1903.

HECQUET, Philippe, *Le Naturalisme des convulsions dans les maladies de l'épidémie convulsionnaire*, A Soleure, chez Andreas Gymnicus, à la Vérité, 1733.

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Paris, chez Abel L'Angelier, 1595.

NERCIAT, André-Robert Andréa de, *Mon Noviciat, Ou Les Joies De Lolotte*, 1792, [sans lieu de publication], p. 25. Consulté sur Google livres : <https://books.google.bj/books?id=iNZdAAAACAAJ>.

PAUL-MARGUERITTE, Lucie, *La Lanterne chinoise*, Paris, éditions Baudinière, 1930.

PAUL-MARGUERITTE, Lucie, *Le Miroir magique*, sur des thèmes chinois vingt-six

poèmes, Paris, Cent femmes amies des livres, 1932.

PAUL-MARGUERITTE, Lucie, Tcheng, Mien [Chen Mian] (陳綿), *Le Mariage du roi serpent*, Paris : Gründ, 1998.

PAUL-MARGUERITTE, Lucie, Tcheng, Mien [Chen Mian] (陳綿), *Les Contes merveilleux de la Chine*, Paris, Nilsson, [s. d.].

RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *L'Anti-Justine ou Les délices de l'amour*, chez feue la Veuve Girouard très connue (Au Palais-roial), 1798.

ZOLA, Émile, *Œuvres complètes*, Mitterand, Henri (dir.), Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004.

3. Ouvrages et articles critiques

ABEL-RÉMUSAT, Jean-Pierre, *Elémens de la grammaire Chinoise*, Paris, Maisonneuve, 1857.

ABEL-RÉMUSAT, Jean-Pierre, *Essai sur la langue et la littérature chinoises*, Paris, Treuttel, 1811.

ABEL-RÉMUSAT, Jean-Pierre, *Le Livre des récompenses et des peines*, Paris, A.-A. Renouard, 1816.

ABEL-RÉMUSAT, Jean-Pierre, *Nouveaux Mélanges asiatiques*, Paris, Dondey-Dupré, 1829.

ALEXANDRIAN, Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Pocket, « Agora », 2019.

ALLETON, Viviane ; LACKNER, Michael, « Introduction. De la traduction du chinois dans les langues européennes », dans *De l'un au multiple : Traduction du chinois vers les langues européennes. Translation from Chinese into European Languages*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999. pp. 1-8.

ALLETON, Viviane, *Les Chinois et la passion des noms*, Paris, Aubier, 1993.

AUBRY, Chantal, *Pauvert l'irréductible : une contre-histoire de l'édition*, Paris, l'Échappée, 2018.

BANDIA, Paul, « Le concept bermanien de l' " Étranger " dans le prisme de la traduction postcoloniale », *Traduction, terminologie, rédaction (TTR)*, n° 2, 2001, pp. 123-139.

BARGUILLET, Françoise, *Le Roman au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

BAZIN, Antoine-Pierre-Louis, *Le Siècle des Youên ou Tableau historique de la littérature chinoise, depuis l'avènement des empereurs mongols jusqu'à la restauration des Ming*, Paris, Imprimerie nationale, 1850.

BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1984.

BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Édition du Seuil, 1999.

BERMAN, Antoine, *L'Âge de la traduction : "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.

BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *L'Édition littéraire aujourd'hui*, Pessac, pressess universitaires de Bordeaux, « Les cahiers du livre », 2006.

BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *Le Livre érotique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Les cahiers du livre », 2010.

BOULANGER, Pier-Pascale, « Traduire pour faire jouir », dans Boulanger, Pier-Pascale (dir.), *Traduire le texte érotique*, Montréal, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, « Figura », n° 32, pp. 43-56.

BOURBON BUSSET, Jacques de, *Les Choses simples*, Paris, Gallimard, 1980.

BOURJAC, Anne, « Entretien avec Jean-Jacques Pauvert », dans Bessard-Banquy, Olivier (dir.), *L'Édition littéraire aujourd'hui*, Pessac, Pressess universitaires de Bordeaux, « Les cahiers du livre », 2006, p. 49-64.

BRENOT, Philippe, « Premiers écrits sur le sexe », dans Lévy, Danielle, *Sexualité écriture, de l'inscrit au transcrit*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996.

CAHILL, James, « Les peintures érotiques chinoises de la collection Bertholet », dans *Le Palais du printemps : Peintures érotiques de Chine [collection Bertholet]*, Paris, Éditions Findakly, 2006, pp. 29-42.

CHANG, Eileen (张爱玲), « Su Qing à mes yeux » (*Wo kan Su Qing 我看苏青*), dans *Proses complètes d'Eileen Chang (Zhang Ailing Sanwen Quanji 张爱玲散文全集)*, Zhengzhou (郑州), Éditions Zhongyuan Nongmin chubanshe (中原农民出版社), 1996.

CHANG, Jolan, PALOMÉRA, Marie-France de (tr.), *Le Tao de l'art d'aimer*, Paris, le Grand livre du mois, 1991.

CHAVANNES, Édouard, *La Sinologie*, Paris, Librairie Larousse, 1915.

CHE, Philippe, « Les arts de la chambre chez Ge Hong », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 3, 2013, mis en ligne le 28 décembre 2013. URL :

<http://journals.openedition.org/ideo/248>. Consulté le 06 novembre 2020.

CHEN, Liao (陈辽), « Le “ phénomène de la librairie Xiaohuaxuan ” à la fin des dynasties Ming et au début des Qing » (*Mingmo qingchu de xiaohuaxuan xianxiang* 明末清初的“嗽花轩现象”), dans *Connaissance de la littérature classique* (*Gudian wenxue zhishi* 古典文学知识), Nanjing (南京), Éditions Fenghuang chubanshe (凤凰出版社), n° 3, 1996, pp. 72-75.

CHEVREL, Yves, COINTRE, Annie, TRAN-GERVAT, Yen-Maï (dir.), « Les jésuites traducteurs : le cas des missionnaires en Chine », dans *Histoire des traductions en langue française, XVIIe et XVIIIe siècles, 1610-1815*, Lagrasse, Verdier, 2014.

CHIBA(千葉), Kengo (謙悟), « Sources des exemples de phrases de la Notitia linguæ sinicæ de Prémare » (*Ma Ruose Zhongguo yuwen zhujie liju lai yuan kao* 馬若瑟《中國語文註解》Notitia linguæ sinicæ 例句來源考), dans *Mélanges en l'honneur du soixantième anniversaire de Taitien jiai et d'Akihiro Furuya* (Taitian zhai, guwuzhaohong liang jiaoshou huanli jinian ji 太田齋、古屋昭弘兩教授還曆紀念集), tokyo (東京), éditions Kobun shuppan (好文出版), 2013. pp. 187-196.

CLERC DE LANDRESSE, Ernest, *Catalogue des livres imprimés, des manuscrits et des ouvrages chinois, tartares, japonais, etc., composant la bibliothèque de feu M. Klaproth*, deuxième partie, Paris, R. Merlin, 1839.

COLLOMBAT, Isabelle, « L'essence du sens, sens dessus dessous : littérature jeunesse et postulat traductif », *Palimpsestes* [En ligne], n° 32, 2019. Publié le 4 février 2019 sur le site : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/3010>. Consulté le 12 janvier 2023.

CORBIN, Alain, « La Rencontre des corps », *Histoire du corps 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, pp. 149-214.

CORNIOT, Christine, « La guerre des Boxeurs d'après la presse française », *Études chinoises*, n° 2, 1987, pp. 73-99.

CRUVEILLÉ, Solange, « Le langage érotique dans les récits classiques de renardes », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 3, 2013, mis en ligne le 28 décembre 2013, URL : <http://journals.openedition.org/ideo/249>. Consulté le 19 février 2023.

DANIEL, Yvan, LAVAUD, Martine (dir.), *Judith Gautier*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020.

DANIEL, Yvan, « Les “ affaires de Chine ” sur la scène dans *La Fille du ciel* de Judith Gautier et Pierre Loti », *Presse et scène au XIXe siècle*, sous la direction de Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty *Médias 19* [En ligne], Mise à jour le : 13/12/2021, URL:<https://www.medias19.org/publications/presse-et-scene-au-xixe-siecle/les-affaires-de-chine-sur-la-scene-dans-la-fille-du-ciel-de-judith-gauthier-et-pierre-loti>. Consulté le 02 mars 2023.

DE NOBLET, Agnès, *Un univers d'artistes : autour de Théophile et Judith Gautier*.

Paris, Éditions L'Harmattan, 2004.

DEMIÉVILLE, Paul, *Choix d'études sinologiques*, Leiden, Éditions Brill, 1973.

DENS, Jean-Pierre, « L'Escole des Filles: premier roman libertin du XVIIe siècle? », *Cahiers V*, n° 1, 1991, pp. 239-248.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DESNOS, Robert, *De l'Érotisme*, Paris, éditions Gallimard, « collection L'imaginaire », 2013.

DIDEROT, Denis, *Œuvres*, T. V, *Correspondance*, éditions, Laurent Versini, Paris, Laffont, 1997.

DONNET, Pierre-Antoine, « Hommage à Jacques Pimpaneau, éminent sinologue, mort à 87 ans », publié le 05 novembre 2021 sur le site : <https://asialyst.com/fr/2021/11/05/hommage-jacques-pimpaneau-eminent-sinologue-mort-87-ans/>, Consulté le 09 juin 2022.

DONNET, Pierre-Antoine, « Jacques Pimpaneau, grand spécialiste de la civilisation chinoise, est mort », publié le 12 novembre 2021 sur *Le Monde* en ligne : https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2021/11/12/jacques-pimpaneau-grand-specialiste-de-la-civilisation-chinoise-est-mort_6101846_3382.html. Consulté le 09 juin 2022.

DOSSE, François, « 12. Jean-Jacques Pauvert. Arsène Lupin dans l'édition. 1926 », dans Dosse, François (dir.) *Les hommes de l'ombre. Portraits d'éditeurs*, Paris, Perrin, 2014, pp. 325-354.

DUBOIS, Claude-Gilbert, « Les voiles de Poppée : Une dialectique du découverturement et du recouvrement du corps féminin au XVIe siècle », *Vêtement et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2001, pp. 99-116.

DURAND-DASTÈS, Vincent, « Les Bonnes feuilles du disciple de Monsieur Kwok On, ou Jacques Pimpaneau et ses livres », publié le 10 novembre 2021 sur le site : <https://bulac.hypotheses.org/35541>, consulté le 24 mars 2022.

DUTRAIT, Noël, « Introduction », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 3, 2013, mis en ligne le 28 décembre 2013. URL:<http://journals.openedition.org/ideo/266>. Consulté le 28 décembre 2020.

ÉTIEMBLE, René, *Chine : Yun yu : essai sur l'érotisme et l'amour dans la Chine ancienne*, Genève, Paris, Munich, Nagel, 1975.

ÉTIEMBLE, René, *L'Europe chinoise. 2, De la sinophilie à la sinophobie*, Paris, Gallimard, 1989.

ÉTIEMBLE, René, *L'Érotisme et l'amour*, Paris, Arléa, 1987.

FABRE, Isabelle, POLIZZI, Gilles, « “ Pour haut et liement chanter ” : l’art poétique du “ Maître de chant ” dans la Ballade 21 du recueil de Chypre », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 26, 2013, pp. 153-175.

FASSIN, Éric, « La démocratie sexuelle et le conflit des civilisations », *Multitudes*, n° 26, 2006, pp. 123-131.

FOUCAULT, Michel, « Conférences sur Sade », dans Artières, Philippe ; Bert, Jean-François ; Pote-Bonneville, Mathieu ; et Revel, Judith (éd.), *La Grande Étrangère : à propos de littérature*, Paris, Éditions EHESS, « collection Audiographie », 2013, pp. 145-218.

FOUQUÉ, Charles, *Essai sur l’érotisme*, Paris, Éditions des Deux-sabots, 1950.

GAUTIER, Judith, *Le Collier des jours : le second rang du collier, souvenirs littéraires*, Paris, F. Juven, 1904.

GAUTIER, Judith, *Le Livre de jade*, Paris, A. Lemerre, 1867.

GENG, Yushu, « Qu’est-ce que l’obscénité ? Moralité et modernité dans la Chine des années 1920 », *Perspectives chinoises*, n° 3, 2020, pp. 9-18.

GRAS, Frédéric, « L’œuvre pornographique et le droit », *LEGICOM*, n° 37, 2007, pp. 79-89.

HÉRAUD, Bénédicte, « Fonds chinois de la bibliothèque du roi : 1719-1742 » (Les) « Mémoires DEA », sous la direction de Varry, Dominique, enssib, 1993. En ligne : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/62830-les-fonds-chinois-de-la-bibliotheque-du-roi-1719-1742.pdf>.

HERVEY-SAINT DENYS, Léon de, *Poésies de l’époque des Thang*, Paris, Amyot, 1862.

HU, Yannan (胡衍南), « Du peuple au peuple, un entretien avec le Dr. Chen Qinghao » (Laizi minjian huidao minjian zhuanfang Chen qinghao boshi 来自民间、回到民间，专访陳慶浩博士), dans *Transmission des humanités : Portraits des passeurs contemporains de savoirs (Renwen xinchuan : dangdai zhishi tuishou qunxiang 人文薪傳：當代知識推手群像)*, Taipei (臺北), 書林出版有限公司, 2005, pp. 123-130.

IAIN BOYD, Whyte, HEIDE, Claudia, « Histoire de l’art et traduction », *Diogène*, vol. 231, n° 3, 2010, pp. 60-73.

JACQUEMIN, Jeannine, « George Soulié de Morant, sa vie, son œuvre d’écrivain et de sinologue », *Histoire des sciences médicales*, vol. 20, n° 1, 1986. pp. 31-40.

JAMETEL, Maurice, « L’Argot pékinois et le Kin-Ping-Meï », dans *Le Lotus. Bulletin de la Société des études japonaises, chinoises, tartares et indo-chinoises*, Paris, Maisonneuve frères et Charles Leclerc, 1888, volume VII.

JAMETEL, Maurice, « Le livre en Chine. Bouquins et bouquinistes chinois. Souvenirs de l'Empire du Milieu », *Le Livre. Revue du monde littéraire. Archives des Écrits de ce Temps*, n° 57, Paris, A. Quantin, 1884.

JIANG, Yan (姜艳), « Bref essai sur la diffusion et la maîtrise de la culture "érotique et pornographique" » (*Lüelun qingse yu seqing wenhua de chuanbo yu kongyu* 略论“情色与色情”文化的传播与控御), *Communication et Éducation* (*chuanmei yu jiaoyu* 传媒与教育), Nanjing(南京), Éditions Nanjing daxue chubanshe (南京大学出版社), n° 1, 2014, pp. 129-131.

JING, Ge (荆歌), « Les zones interdites dans le roman » (*Xiao shuo zhong de Jin qu* 小说中的禁区), *La Revue de la jeunesse* (*Qingnian wenzhai caiban* 青年文摘·彩版), Beijing (北京), Éditions Zhongguo Qingnian chubanshe (中国青年出版社), n° 5, 2006. URL : <http://www.wenxue100.com/BaoKan/20516.shtml>. Consulté le 12 février 2022.

KASER, Pierre, « Enfer chinois (01-b) », *Carnet de recherche*, publié le 19 juin 2021 sur le site : <https://kaser.hypotheses.org/1553>. Consulté le 28 juillet 2021.

KASER, Pierre, « Enfer chinois (07) », *Carnet de recherche*, publié le 30 juillet 2014, URL: <https://kaser.hypotheses.org/478>. Consulté le 2 février 2021.

KASER, Pierre, « Eros chinois(02) », *Carnet de recherche*, publié le 30 juillet 2014. URL: <https://kaser.hypotheses.org/414>. Consulté le 23 juin 2021.

KASER, Pierre, « Jin Ping Mei aussi », *Littératures d'Extrême-Orient, textes et traduction*, Blog de LEO2T [IrAsia - Aix Marseille Université], publié le 1 mai 2009 : <http://jelct.blogspot.fr/2009/05/jin-ping-mei-aussi.html>. Consulté le 16 mai 2021.

KASER, Pierre, « Les métamorphoses du sexe dans les contes et les nouvelles de Li Yu », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 3, 2013, mis en ligne le 28 décembre 2013. URL: <http://journals.openedition.org/ideo/247>. Consulté le 15 octobre 2022.

KASER, Pierre, « Premières traductions françaises de romans chinois », publié sur le site de la BNF. URL : <https://heritage.bnf.fr/france-chine/zh-hans/traduction-roman-chinois-article-chinois>. Consulté le 10 août 2022.

KASER, Pierre, « Roman chinois ancien et traduction » (HDR), soutenue le 28 novembre 2015 à l'Université d'Aix Marseille. URL: <https://hal.science/tel-01736752v1/document>. Consulté le 29 décembre 2021.

KASER, Pierre, « Tcheng-Loh : charmeur, chanceux, censeur », *Littératures d'Extrême-Orient, textes et traduction*, Blog de LEO2T [IrAsia - Aix Marseille Université], mis en ligne le 2 mai 2009. URL: <http://jelct.blogspot.com/2009/05/tcheng-loh-charmeur-chanceux-censeur.html>. Consulté le 1 juin 2021.

KASER, Pierre, « Traduire le roman érotique chinois ancien en langue vulgaire », *Carnet de recherche*, mis en ligne le 27 août 2014. URL : <https://kaser.hypotheses.org/661>. Consulté le 23 février 2022.

KASER, Pierre, « Panorama des traductions en français des romans érotiques chinois en langue vulgaire des Ming et des Qing », *Cahier de la Chine*, n° 1, 2022, pp. 128-147 (à paraître).

LA HARPE, Jacqueline de, « Variété : le féminisme de Paul Marguerite », *Le mouvement féministe : organe officiel des publications de l'Alliance nationale des sociétés féminines suisses*, n° 7, 1919, pp. 14-15. URL : <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=emi-001%3A1919%3A7%3A%3A19>. Consulté le 20 février 2023.

LACOSTE, Francis, « L'Orient de Flaubert », *Romantisme*, n° 119, 2003, pp. 73-84.

LAFOND, Pierrette, *Promenade en Enfer : les livres à l'index de la bibliothèque historique du Séminaire de Québec*, Québec, Septentrion, 2019.

LAI, Shouzheng (赖守正) (tr.), *L'Érotisme (Qingse Lun 情色论)*, Taipei (台北), Éditions Lianjing chubangongsi (联经出版公司), 2012.

LANE-MERCIER, Gillian, « Entre l'Étranger et le Propre : le travail sur la lettre et le problème du lecteur », *Traduction, terminologie, rédaction (TTR)*, n° 2, 2001, pp. 83-95.

LAPOUGE, Gilles, « Pornographie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/pornographie/>. Consulté le 05 juillet 2022.

LAVIGNE, Julie, *La Traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2014.

LAWRENCE, David Herbert, Vérain, Jérôme (tr.), *Pornographie et Obscénité*, Paris, Mille et une nuits, 2001.

LÉVY, André, « De l'érotisme dans la civilisation chinoise », dans *Le Palais du printemps : Peintures érotiques de Chine* [collection Bertholet], Paris, Éditions Findakly, 2006, pp. 11-27.

LÉVY, André, « La condamnation du roman en France et en Chine », *Études sur le conte et le roman chinois*, Paris, École française d'Extrême-Orient, vol. LXXXII, 1971, pp. 1-13.

LÉVY, André, Bertrand, Jean, « Traducteur au travail », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 14, 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ideo/2375>. Consulté le 6 mars 2023.

LÉVY, André, *La Littérature chinoise ancienne et classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

LÉVY, André. « La Traduction Est Impossible », *Perspectives Chinoises*, n° 5/6, 1992, pp. 48–49.

LI, Jinjia, *Le Liaozhai Zhiyi en français (1880-2004) : étude historique et critique des traductions*, Paris, éditions You Feng, 2009.

LI, Mengsheng(李梦生), *Cent romans interdits en Chine (Zhongguo Jinhui Xiaoshuo Baihua 中国禁毁小说百话)*, Shanghai (上海), Éditions Shanghai guji (上海古籍), 1994.

LI, Shiwei, « *Jin Ping Mei 金瓶梅* au travers de l'étude historique et critique de ses traductions anglaises et Françaises » (thèse envoyée par l'auteure), Aix-Marseille Université, présentée et soutenue publiquement le 24 novembre 2016.

LING-CHIA WEI, Sophie, « In the Light and Shadow of the Dao—Two Figurists, Two Intellectual Webs », *Journal of Translation Studies*, n° 2, 2018, pp. 1-22.

LIU, Qian (刘倩), « Une étude complète de la culture chinoise - Entretien avec M. Chen Qinghao » (*Hanwenhua zhengli yanjiu—Chen qinghao xiansheng fangtan lu 汉文化整体研究——陈庆浩先生访谈录*), dans *Études d'outre-mer sur la littérature chinoise classique (Hawai zhongguo gudian wenxue yanjiu 海外中国古典文学研究)*, Beijing (北京), Éditions Shehui kexue wenxian chubanshe (社会科学文献出版社), 2016, pp. 303-315.

LIU, Dalin (刘达临), *Histoire de la culture érotique chinoise (Zhongguo qingse wenhuashi 中国情色文化史)*, Beijing (北京), Éditions Renmin Ribao chubanshe (人民日报出版社), 2004.

LIU, Dalin (刘达临), *Sexualité et culture chinoise (Xing Yu Zhongguo Wenhua 性与中国文化)*, Beijing (北京), Éditions Renmin chubanshe (人民出版社), 1999.

MARZANO, Michela, *La pornographie ou L'épuisement du désir*, Paris, Buchet-Chastel, 2003.

MILLIN, Aubin-Louis, *Annales Encyclopediques*, Tome V, Paris, Au bureau des annales encyclopédiques, 1817.

MOUNIN, Georges, « Phonostylistique et traduction », *Revue d'esthétique*, n° 12, 1986, pp. 9-15.

MOUNIN, Georges, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

NGUYEN, Johan, *La Réception de l'acupuncture en France, une biographie revisitée de George Soulié de Morant (1878-1955)*, Paris, l'Harmattan, 2012.

NI, Fangliu (倪方六), « Les libraires de la dynastie Ming ont également utilisé des célébrités en tant qu'atout commercial » (*Mingdai shushang ye jie mingren lai*

chaozuo 明代书商也借名人来炒作), *Le Journal de Jiangnan* (*Jiangnan Shibao* 江南时报), Nanjing (南京), Éditions Jiangnan Shibaoshe (江南时报社), publié le 24 août 2004. URL: <http://ent.sina.com.cn/2004-08-24/0242482234.html>. Consulté en ligne le 28 février 2023.

NORD, Christiane, *La Traduction, une activité ciblée : introduction aux approches fonctionnalistes*, Arras, Artois presses université, 2008.

NOWACKI, Kacper Wiktor, « La dynamique de l'érotisme : étude comparative des romans *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues et *La Pornographie* de Witold Gombrowicz » (thèse), cotutelle sous la direction de Fabio Amaya Rodriguez, Università degli studi di Bergamo, et d'Anne Chamayou, Université de Perpignan Via Domitia, 2013-2014.

OGIEN, Ruwen, « Libéraux et pornographes », *Raisons politiques*, n° 11, 2003, pp. 5-28.

PAUL-MARGUERITTE, Lucie ; PAUL-MARGUERITTE, Ève, *Deux frères, deux soeurs, deux époques littéraires*, Paris, impr. de J. Peyronnet, 1951.

PAUVERT, Jean-Jacques, *La Littérature érotique*, Paris, Flammarion, « Dominos », 2000.

PAUVERT, Jean-Jacques, *Métamorphose du sentiment érotique*, Paris, J.-C. Lattès, 2011.

PERRIN, Jean-François, *L'Orientale allégorie : le conte oriental au XVIIIe siècle en France, 1704-1774*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2015.

PIMPANEAU, Jacques, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004, pp. 906-907.

PIMPANEAU, Jacques, *Chine. Histoire de la littérature*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004.

PINO, Angel, BERGÈRE, Marie-Claire, *Un Siècle d'enseignement du chinois à l'École des langues orientales : 1840-1945 : bicentenaire des Langues orientales*, Paris, l'Asiathèque, 1995.

POSTEL, Philippe (包世澐), Guo lina (郭丽娜) (tr.), « Acculturation et localisation : l'interprétation de l'art poétique chinois dans la littérature française des XVIIIe et XIXe siècles » (*Hanhua yu bentuhua : 18-19 shiji faguo wenxuejie dui zhongguo shige yishu de quanshi* 涵化与本土化: 18—19 世纪法国文学界对中国诗歌艺术的诠释), *Journal de Université Sun-Yat-sen* (中山大学学报), n° 6, 2021, pp. 124-142.

POSTEL, Philippe, « "Un roman chinois, ce doit être bien singulier". La réception du roman chinois classique en France depuis 1945 », dans Arnoux-Farnoux, Lucile, Hermetet, Anne-Rachel (dir.). *Questions de réception*. Paris, SFLGC-éditions, « Poétiques comparatistes », 2009, pp. 49-86.

POSTEL, Philippe, « Deux traducteurs pour deux cousines. Retraduction du roman chinois *Yujiaoli* au XIX^e siècle », dans Lombez, Christine (dir.), *Retraductions de la renaissance au XXI^e siècle*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, Université de Nantes, 2011, pp. 137-183.

POSTEL, Philippe, « Les traductions des romans de mœurs chinois classiques en français », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 3, 2013. Mis en ligne le 28 décembre 2013. URL: <http://journals.openedition.org/ideo/241>. Consulté le 2 mars 2023.

POSTEL, Philippe, « Les traductions françaises du *Haoqiu zhuan* », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 2, 2011. Mis en ligne le 05 décembre 2011. URL:<http://journals.openedition.org/ideo/210>. Consulté le 14 avril 2021.

POSTEL, Philippe, « Comment lire un roman de la première modernité en Chine et en Europe », dans Postel, Philippe, Détrie, Muriel (dir.), *La Chine dans les études comparatistes : nouvelles approches et repositionnements*, Paris, SFLGC, 2020, pp. 201-227.

PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle : le romantisme noir*, traduit de l'Italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Éditions Denoël, 1977.

QIAN, Zhongshu (钱钟书), *Essai sur l'art (Tanyilu 谈艺录)*, Beijing (北京), Éditions Zhonghuashuju (中华书局), 1993.

REVERZY, Éléonore, « Les « écrivains de filles » ou la pornographie sérieuse », dans Pinson, Guillaume (dir.), *Presse prostitution, bas-fonds (1830-1930), Médias 19* [En ligne], Mise à jour le 14 septembre 2021, URL: <https://www.medias19.org/publications/presse-prostitution-bas-fonds-1830-1930/les-ecrivains-de-filles-ou-la-pornographie-serieuse>. Consulté le 2 janvier 2023.

RIVET, Pierrick, « Le dénouement de l'histoire passionnée des amants de *Qing zhen ji* 情貞紀 (*Chronique d'un loyal amour*) », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 14, 2022, mis en ligne le 30 juin 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ideo/2538>. Consulté le 12 décembre 2022.

ROLAND, Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

SAÏD, Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

SALAÜN, Élise, « Érotisme littéraire et censure : la révolution cachée », dans Hébert, Pierre (éd.), *Voix et Images*, Vol 23, n° 2, 1998, pp. 297-313.

SCHMUTZ, Georges-Marie, *La sociologie de la Chine : matériaux pour une histoire*, Berne, Peter Lang, « Études asiatiques suisses », 1993.

SGUAITAMATTI, Marie-Florence, « Des “ métaphores ” des Orientaux à la

“ simplicité de notre langue ” : Le “ dernier Traducteur ” de Tanzaï et l’illusoire affranchissement de la fable », *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, n° 44, 2017, pp. 718-734.

SOCIÉTÉ D'ANALYSE DE LA TOPIQUE DANS LES ŒUVRES ROMANESQUES, *L'épreuve du lecteur*, Louvain, Paris, Éditions Peeters, 1995.

SOULIÉ DE MORANT, George, *Anthologie de l'amour chinois : poèmes de lasciveté parfumée*, Paris, Mercure de France, 1932.

SOULIÉ DE MORANT, George, *Essai sur la littérature chinoise*, Paris, Mercure de France, 1912.

SOULIÉ DE MORANT, George, *Florilège des poèmes Song*, Paris, Librairie Plon, « Collection d'auteurs étrangers », 1923.

SOULIÉ DE MORANT, George, *Strange Stories from the Lodge of Leisures*, Londres, Constable, 1913.

TATILON, Claude, « Traduction : une perspective fonctionnaliste », *La Linguistique*, n° 1, 2003, pp. 109-118.

VAN DER MEERSCHEN, Jean-Marie, « Traduction française, problèmes de fidélité et de qualité », *Traduzione Tradizione*, Milan, Dedalo Libri, 1986, pp. 63-80.

VAN GULIK, Robert, Évrard, Louis (tr.), *La Vie sexuelle dans la Chine ancienne*, Paris, Gallimard, 1971.

VERRET, Arnaud, « Quand Zola devenait sérieusement pornographe Étude des enjeux de l'écriture pornographique à la fin du XIXe siècle », *Romantisme*, n° 167, 2015, pp. 76-85.

VINCENT-BUFFAULT, Anne, « Érotisme et pornographie au XVIIIe siècle : les dispositifs imaginaires du regard », *Connexions*, n° 87, 2007, pp. 97-104.

WANG, Huo (王火), WANG, Xueyuan (王学员), *Dictionnaire des appellations chinoises (Hanyu chengwei cidian 汉语称谓词典)*, Shenyang (沈阳), Éditions Liaoning daxue chubanshe (辽宁大学出版社), 1988.

WU, Huiyi, « Les traductions de François-Xavier Dentrecolles (1664-1741), missionnaire en Chine : localisation et circulation des savoirs », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 36, 2013, pp. 49-80.

XIA, Lan (夏岚), « La signification de Chen Mian » (*Chen Mian de yiyi 陈绵的意义*), *Études linguistiques et culturelles (Yanyu wenhua yanjiu 言语文化研究)*, n° 44, 2018, pp. 169-186.

XU, Shuang, « La web-littérature en Chine », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n° 8, 2018, mis en ligne le 13 décembre 2018, consulté le 25 novembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/ideo/752>.

YU, Dafu (郁达夫), « Essai sur le théâtre » (*Xiju lun* 戏剧论), dans *Œuvres complètes de Yu Dafu* (*Yu Dafu quanji* 郁达夫全集), Hangzhou (杭州), Éditions Zhejiang Wenyi chubanshe (浙江文艺出版社), 1992, tome V (5 卷).

ZHANG, Jingsheng (张竞生), *Livres érotiques et obscènes* (*Xingshu yu yinshu* 性书与淫书), Shanghai (上海), Éditions Meide shudian (美的书店), 1927.

ZHANG, Yanxing (张延兴), *Histoire du roman érotique de la Chine ancienne* (*Zhongguo gudai yanqing xiaoshuoshi* 中国古代艳情小说史), Beijing (北京), Éditions Zhongyang bianyi chubanshe (中央编译出版社), 2008.

ZHANG, Yinde, « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », dans Alleton, Viviane, Lackner, Michael (dir.), *De l'un au multiple : Traduction du chinois vers les langues européennes* [en ligne]. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, pp. 293-309.

ZHANG, Yinde. « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », dans Alleton, Viviane, et Lackner, Michael (dir.), *De l'un au multiple : Traduction du chinois vers les langues européennes. Translation from Chinese into European Languages*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, pp. 293-309.

ZHU, Xing (朱星), *Étude du Jin Ping Mei* (*Jin Ping Mei Kaozheng* 金瓶梅考证), Tianjin (天津), Éditions Baihua wenyi chubanshe (百花文艺出版社), 1980.

4. Ouvrages de références

4.1. Dictionnaires papiers

BERTRAND, Paul, *Dictionnaire d'information sexuelle*, Toulouse, Privat, 1970.

BUREAU DE RÉDACTION DES DICTIONNAIRES D'INSTITUT LINGUISTIQUE DE L'ACADÉMIE CHINOISE DES SCIENCES SOCIALES (*Zhongguo shehui kexueyuan yuyanyanjiusuo cidian bianjishi* 中国社会科学院语言研究所词典编辑室), *Dictionnaire de chinois contemporain* (*Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典), version VII (第七版), Beijing (北京), Éditions Shangwu yinshuguan (商务印书馆), 2016.

EBERHARD, Wolfram, *Dictionnaire des symboles chinois, Symboles secrets dans l'art, la littérature, la vie et la pensée des Chinois*, Paris, Éditions Seghers, 1984.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1873.

REY, Alain (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

4.2. Dictionnaires en ligne

CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales), <https://www.cnrtl.fr/>.

Da Cihai (大辞海), <http://www.dacihai.com.cn/>.

Handian (漢典), <https://www.zdic.net/>.

Shuowen jiezi (說文解字), <https://www.shuowen.org/>.

Annexes

Entretien oral et en présence avec Jacques Cotin (27 janvier 2022)

Q : Pourquoi vous avez quitté les éditions Gallimard et choisi d'aller chez Picquier en 1996 ?

R : Parce que j'avais 65 ans. J'ai été mis à la retraite à partir de 65 ans. Comme je me sentais encore jeune, je me suis dit que je publierais bien un certain nombre de textes. On travaillait pour la Pléiade, on voit passer beaucoup de textes qu'on ne peut pas y publier, considérés comme non dignes d'y apparaître. Pour la Pléiade, il faut des œuvres universelles qui ont un renom national et international. Je me suis dit que tous ces textes que j'avais vu passer à l'époque, on pouvait peut-être maintenant les publier. En fait, il y a encore une certaine réserve en France, il en faudrait moins afin de publier des textes érotiques. Surtout je voulais publier des textes érotiques, non pas n'importe comment comme ça, mais en leur donnant un appareil critique. Vous avez vu deux ou trois des livres publiés dans la collection « Le pavillon des corps curieux », il y a une introduction, un répertoire à la fin, et des notes, etc... Tandis qu'en France, la plupart des textes érotiques qui sont publiés jusqu'à maintenant, sont publiés sans rien d'autre. Parfois il y a une petite introduction, mais on n'explique pas les expressions, etc. En plus, comme Picquier est un éditeur du monde asiatique, je me suis orienté d'abord vers le Japon, puis vers la Chine. J'ai voulu traiter les textes érotiques comme des textes importants qui méritaient un certain nombre d'explications pour être remis dans le monde dans lequel ils apparaissent. On leur donne du crédit, de la valeur. Surtout j'ai essayé de voir ce qui se cachait dans une société à travers ces textes érotiques. C'est important les textes érotiques dans une civilisation, quelle qu'elle soit. C'est un peu ce qui ne se dit pas, mais qui se vit, ce qui est caché dans le monde d'une civilisation. Ce qui n'est pas connu, comme on n'ose pas trop montrer, comme on n'ose pas trop dire, mais ça joue un rôle dans le fonctionnement d'une société. C'est un peu pour ça que j'ai voulu les mettre au jour, et les faire connaître. Avant que je ne lance ma collection, Picquier avait déjà publié quelques livres érotiques, comme par exemple, *De la chair à l'extase (Rouputuan)*. Picquier m'a ensuite demandé de lancer une collection. Il fallait choisir un thème pour

la collection. Comme j'avais vu ces textes érotiques chinois qui passaient, et qui n'étaient pas publiés ou mal publiés, je lui ai proposé de faire une collection de textes érotiques.

Q : Pour quelle(s) raison(s) avez-vous voulu introduire les romans érotiques chinois en France, vous vous intéressiez à ce genre littéraire ?

R : J'ai toujours été fasciné par le Japon. Les Japonais se sont beaucoup inspirés de choses provenant de Chine.

Q : Comment avez-vous choisi et sollicité les traducteurs ?

R : J'ai choisi des traducteurs qui avaient déjà plus ou moins publié des textes érotiques. J'avais rencontré des traducteurs à la Pléiade qui étaient intéressés par les textes érotiques. Je les ai choisis parce que je les connaissais, qu'ils traduisaient bien. Ils avaient une certaine élégance pour traduire. En France, les universitaires sont souvent coincés quand on parle de l'érotisme, les jeunes beaucoup moins mais les anciens énormément, sauf certaines exceptions comme André Lévy, qui n'a jamais hésité à traduire des textes érotiques. Lévy, lui, il traduisait vite. C'est par André Lévy que je connais Pierre Kaser, par Picquier aussi.

Q : À votre époque, y a-t-il encore un système de censure ou du moins des difficultés pour publier les textes érotiques ?

R : En France, la censure des romans érotiques s'est arrêtée à l'époque de Jean-Jacques Pauvert. Il a été accusé d'avoir publié les œuvres de Sade. L'avocat Maurice Garçon l'a défendu et a gagné le procès. À partir de ce moment là, on a trouvé plus de livres érotiques en France.

Q : Et pour les romans érotiques chinois que vous avez publiés, ils ne sont pas interdits aux mineurs ?

R : Oui, tout le monde peut les acheter.

Q : Avant la traduction, avez-vous donné des limites ou des exigences aux traducteurs ou leurs avez-vous donné toute liberté ? Et après la traduction, avez-vous fait des remarques pour la correction ?

R : Chère mademoiselle, que voulez-vous que je dicte à un traducteur concernant ce qu'il doive faire ou pas étant donné que je ne lis pas le chinois. Ce que je disais, c'est qu'il fallait toujours privilégier la langue d'arrivée, le français. C'est-à-dire, plutôt que d'avoir une traduction trop juste, trop littérale, donner un petit coup de pouce au lecteur, pour que ça passe bien en français. Ce que je faisais en revanche, je relisais toute la traduction, mot à mot, et à ce moment-là, je faisais des remarques, en disant par exemple que si une phrase était mal faite, on ne comprenait pas bien, il fallait une note. Par exemple, si c'est trop lourd, ça ne sonnera pas bien à l'oreille d'un Français. J'ai revu toutes les traductions mot à mot chaque fois. C'est la seule chose que je pouvais faire. J'ai pensé que mon travail, c'est être le lecteur qui lit pour la première fois la traduction. Le traducteur n'a pas osé s'écarter un peu du sens original, mais lorsqu'on traduit un texte dans une autre langue, il faut trahir un peu. D'ailleurs en français, il y a une expression, on dit : « traduction, trahissons⁶⁹⁴ ». Parfois, le traducteur a plus la langue originale dans sa tête que la langue d'arrivée. À mon avis, ce qui compte dans une traduction, c'est ce qu'on va lire dans une langue d'arrivée. Si on traduit, c'est pour comprendre avec bonheur. Lire avec bonheur, c'est-à-dire lire pour se faire plaisir. S'il faut relire deux fois la phrase pour comprendre, ça ne va pas. Des fois, j'ai proposé une traduction plus légère, plus ramassée pour qu'on comprenne bien. Parfois, moi je suis même allé jusqu'à proposer à certains traducteurs de couper une phrase dans la langue originale pour faire deux phrases en français, ou au contraire. Je ne pouvais pas vérifier si le type ou la fille avait bien traduit, si c'était exact ou si ça ne l'était pas, c'était alors impossible. Mais je faisais assez confiance à la connaissance d'André Lévy et Pierre Kaser. André Lévy était vraiment très gentil. Quand on lui disait : « André, il y a deux phrases où ça ne va pas du tout, il faut les reprendre », il ne contestait pas. Bien au contraire, il avait toujours l'air très content quand on lui disait que quelque chose n'allait pas. C'est ce que j'ai fait pour chaque personne avec qui j'ai travaillé, j'ai vu, revu, re-revu ce qu'elles avaient fait, ça m'a pris beaucoup de temps. C'est peut-être pour ça qu'il n'y a pas beaucoup de fautes

⁶⁹⁴ Formule personnelle de Jacques Cotin pour le traditionnel « Traduire, c'est trahir », ou, en italien, « Traduttore, traditore ».

dans le texte, et puis ça se lit bien en français.

Q: J'ai remarqué que dans la collection de la Pléiade que vous dirigez, si l'on prend pour exemple *Fleur en fiole d'or*, les éditions contiennent de longues notes à la fin de chaque volume, mais que dans la collection de Picquier, il y en a beaucoup moins dans le répertoire : est-ce parce que l'éditeur étant différent que l'appareil critique est différent ?

R : D'abord, les romans inclus dans la collection « Le pavillon de corps curieux » sont beaucoup moins grands, donc ça demande moins de notes. Deuxièmement, la Pléiade doit servir aux universitaires, et le public cultivé en France se plaint souvent que la Pléiade comporte trop de notes savantes. Je ne voulais pas que ma collection chez Picquier soit destinée aux universitaires, je l'ai simplement fait pour un public cultivé. En fait, Picquier m'a déjà reproché de faire trop de notes, il aurait voulu que ce soit beaucoup moins.

Q : Concernant les couvertures et les illustrations de ces romans, c'est vous qui les avez choisies ?

R : C'est bien compliqué. J'ai eu beau choisir, mais souvent les gens qui travaillaient chez Picquier ont préféré une autre illustration. C'est-à-dire que les maisons d'édition gardent souvent la maîtrise de l'illustration. Par exemple, chez Gallimard, il n'y a aucune couverture en Folio sans que le PDG de Gallimard donne son accord. Il y a un directeur artistique chez Gallimard, qui commande une ou deux couvertures, mais c'est Antoine Gallimard qui fait la dernière décision. Chez Picquier, c'était un peu comme ça. Pour l'illustration ou la couverture, c'est d'essayer de faire une correspondance graphique avec le texte. En chinois, il n'y a pas beaucoup d'illustrations dans le livre érotique.

Q : D'après vous, pour traduire les termes érotiques ou sexuels, voire obscènes, pensez-vous qu'il faut traduire totalement fidèlement ?

R : Il faut être cru, mais pas trop vulgaire. Mais si on prend le mot médical pour

désigner un sexe, ça casse un peu l'érotique, c'est-à-dire que ça va pas dans le registre érotique. Ce n'est pas toujours facile. Ça dépend de la tonalité du texte.

Questions sur la collaboration avec Jacques Cotin

Q : Comment êtes-vous entré en contact avec Jacques Cotin et comment avez-vous commencé à traduire des romans érotiques chinois ?

R : J'ai commencé ma carrière universitaire à l'université Aix-Marseille, où j'ai été nommé en 1996 ; je n'avais, à cette époque, pas du tout l'intention de traduire des livres car j'étais véritablement très occupé. Jacques Cotin, à qui Philippe Picquier avait donné mes coordonnées, a fait irruption dans mon nouvel univers ; il venait de créer sa collection — « Le pavillon des corps curieux » — et avait besoin de l'alimenter notamment avec des productions chinoises. Il se trouve que j'étais en possession de la collection éditée à Taiwan par Chan Hing-ho (Chen Qinghao), le « Siwuxie huibao ». J'avais donc un ensemble conséquent de textes dont je n'avais lu qu'une infime partie. J'ai finalement accepté de me plonger dans ce corpus pour trouver le texte qui satisferait aux attentes de la collection et qui me conviendrait.

Q : C'est vous qui avez choisi ces trois romans à traduire ?

R : Oui, même si au début, je n'avais pas du tout l'intention d'en traduire trois. D'une certaine manière, Jacques Cotin m'a un peu poussé la main ; les contacts que j'avais avec lui est très agréables, il m'était donc difficile de ne pas satisfaire ses attentes. C'est quelqu'un de très cultivé à qui il est difficile de dire non. On a, qui plus est, des goûts communs pour la littérature érotique française du XVIII^e siècle. On avait donc un terrain d'entente. Pour le premier roman que j'ai traduit, *Le moine mèche de lampe*, *Dengcao heshang zhuan*, c'est le roman qui m'a plu, et qui m'a paru un ouvrage assez drôle et original — maintenant encore, je pense que c'est sans doute le plus surprenant de tous les romans érotiques chinois. Une fois le titre retenu, j'ai passé l'été suivant à le traduire. Je ne me rappelle plus avec précision les dates, mais je crois avoir livré mon manuscrit à l'automne, heureux d'avoir rempli ma mission. Mais, Jacques Cotin est assez rapidement revenu à la charge pour avoir une nouvelle traduction ; j'ai bien essayé de refuser, mais j'ai finalement signé pour une nouvelle traduction. J'ai cette fois choisi *Le Pavillon des Jades*, *Biyulou*, qui n'est certes pas un très bon roman, mais propose un chapitre ou deux chapitres qui sont remarquables — dont celui dans lequel un quiproquo conduit à un inceste. Je lui ai donc consacré un

nouvel été. Deux ans après, alors que je me croyais débarrassé, Jacques Cotin s'est à nouveau manifesté avec le même enthousiasme irrésistible qui m'a amené à la troisième traduction ; celles de *Galantes chroniques de renardes enjôleuses*, *Yaohu yanshi*, choix qui s'est imposé car il s'inscrivait dans une réflexion que menée Solange Cruveillé pour une thèse que je suivais, thèse consacrée au personnage de la renarde dans la littérature chinoise ; cela m'a incité à proposer à Solange Cruveillé à rédiger une postface sur un thème qui lui était cher. *Yaohu yanshi* n'est pas non plus une œuvre de très grande valeur littéraire, il n'empêche que j'ai particulièrement apprécié son premier chapitre dans lequel les renardes débarquent dans une fête populaire où se donnent des représentations théâtrales d'un érotisme quelque peu incongru.

Q : Jacques Cotin vous a-t-il imposé des exigences avant votre traduction, ou vous a-t-il laissé toute liberté pour traduire ?

R : Non, sinon de respecter le calendrier indiqué dans les contrats et de faire au mieux dans le respect des textes. Je garde un excellent souvenir des échanges qui suivaient la remise des manuscrits, échanges intéressants à plus d'un titre, car Jacques Cotin s'est avéré à chaque fois un lecteur attentif et chaleureux, capable de déceler les endroits où le traducteur a, consciemment ou non, tenté de dissimuler les difficultés. Ces remarques toujours pertinentes m'ont amené dans bien des cas à me replonger dans le texte chinois et à modifier certaines choses, par exemple sur le nom des personnages... Je me suis à chaque fois senti assez libre pour pousser mes choix au maximum, parce que je savais que derrière il y aurait le regard affûté de Jacques Cotin. C'était très rassurant de travailler avec lui dont l'expérience éditoriale est très riche. Autre raison de me réjouir de cette collaboration, fut l'idée de faire un répertoire des notions livré en fin de chaque volume, répertoire dont le premier avantage était de réduire le nombre de notes de bas de page, le second de fournir au lecteur une sorte d'encyclopédie portative consultable à volonté (pendant ou après la lecture du roman). Je pense que ce procédé peut être très bénéfique pour beaucoup de publications.

Q : C'est vous qui avez choisi les couvertures et les illustrations, ou c'est l'éditeur qui a fait ce travail ?

R : Je me suis contenté de faire des propositions ; mais c'était naturellement Jacques Cotin qui avait le dernier mot.

Q : Connaissez-vous les chiffres de ventes ?

R : Si j'y avais été attentif, je pourrais les donner avec précision, puisque tous les ans, l'éditeur fournit un document concernant les ventes de l'année. J'ai l'impression que les tirages originaux (sans doute 1500 exemplaires) ont été écoulés. Comme les trois romans ont reçu une édition de poche, je suppose que les ventes devaient justifier une remise en circulation. Il n'en reste pas moins que pour ce genre d'ouvrages les ventes sont assez faibles ... quelques exemplaires par année ? Aucun des trois romans traduits n'a égalé le texte le plus rentable dans cette catégorie qui est la traduction par Christine Corniot du *Rouputuan* sous le titre *De la chair à l'extase* (Picquier), traduction qui n'est pas sans offrir prise à la critique.

Questions sur la traduction

Q : Pourquoi vous avez traduit les romans érotiques chinois sous le nom de plume Aloïs Tatu ?

R : Le choix d'un pseudonyme a répondu à deux motivations dont la plus pressante était d'éviter de me faire facilement identifier comme un « pornographe » alors même que mon fils, alors très jeune, suivait sa scolarité dans une école privée catholique ; l'autre est assez courante dans ce genre de publication : l'utilisation d'un nom d'emprunt m'a amusé et m'a donné plus de liberté dans la pratique de la traduction, notamment pour le premier titre ; par la suite, j'ai appliqué une double signature : mon nom pour l'appareil critique, le pseudonyme pour la traduction. Pour le construire, j'ai choisi le prénom de mon grand-père paternel, Aloïs, et le nom de jeune fille de ma grand-mère paternelle également, Tatu.

Q : Avez-vous demandé l'aide de vos collègues chinois au cours de la traduction ?

R : Peut-être ai-je eu tort, mais non. De fait, les textes que j'affrontais n'étaient pas très compliqués, de part leur manque assez caractéristique de qualité littéraire : les allusions y sont rares et se résument à des clichés très éculés. Qui plus est, l'érotisme, qui s'y déploie reste très simple, et complètement déchargé d'arrière-plan mystico-religieux, ce qui ne veut pas dire sans surprise, ni relief ; j'ai utilisé à

l'occasion l'expression d'« érotisme sportif » qui, mis à part dans le *Dengcao heshang zhuan*, est, il faut bien le reconnaître, peu inventif.

Q : Comment avez-vous travaillé ?

R : D'une manière générale, dès le contrat signé, je me lance dans une étude de tous les aspects philologiques relatifs au texte, afin de formuler des hypothèses sur la date de rédaction, ce qui n'est pas toujours évident : dans le cas présent, les trois ouvrages avaient été assez peu étudiés que cela soit en Chine ou en Occident — même avec le temps qui s'est écoulé, beaucoup reste encore à faire pour mieux cerner ce corpus ; tous trois pourraient dater du début de la dynastie Qing, sans qu'il soit possible d'être plus précis. Il faut signaler, sur ce point, la qualité du travail réalisé à l'époque par Chan Hing-ho dans l'établissement de sa collection qui livrait des textes prêts à la traduction. Pour ce qui est du travail de traduction proprement dit, comme ces romans sont très courts, j'ai pu assez facilement en prendre la mesure avec plusieurs lectures préparatoires, pour finalement les rendre en un temps réduit, profitant, à chaque fois, de la période des vacances universitaires, seul moment de l'année propice à la concentration nécessaire pour ce genre d'activité. Cette urgence choisie explique, sans les excuser, les défauts de mes traductions lesquelles privilégient le plaisir de la lecture, d'autant plus important pour ce type de textes dont la vocation première est d'en procurer à ses lecteurs. Ce constat m'a donc invité à tenter de tenir le lecteur en haleine, et quitte à forcer le trait par moment, à lui procurer un divertissement épicé : c'est ainsi que je me suis amusé avec les noms des personnages, le choix des expressions, avec l'idée d'aller vers le lecteur, sans pourtant lui laisser perdre de vue qu'il lisait un roman chinois : grand écart difficile à tenir. Rétrospectivement, j'ai l'impression d'être allé parfois trop loin d'un côté, des fois, trop loin de l'autre, et d'avoir assez souvent sur-traduit. J'aurais sans doute pu faire mieux, et referais sans doute différemment maintenant ! Celui dont je suis le plus satisfait reste *Le moine mèche de lampe*, mais cela tient sans doute plus au texte source qu'à mon rendu naturellement perfectible.

Q : Vous êtes-vous référé à des théories de la traduction lorsque vous traduisiez ?

R : Je me suis toujours intéressé à l'histoire et à la critique des traductions, ainsi qu'aux théories traductologiques. J'en ai lu beaucoup, et continue à en lire, avec à chaque fois l'impression de découvrir la vérité sur ce que c'est que « traduire ». Il

n'en reste pas moins qu'au moment de passer à la pratique, le traducteur intermittent que je suis se retrouve seul face à un texte nouveau, souvent inédit en traduction (ce qui est le cas pour les trois romans érotiques en question aujourd'hui) ; seul, mais conforté par une expérience de plus en plus riche à chaque fois ; donc, pas vraiment seul en réalité, d'autant que le traducteur est aussi un lecteur qui ne peut faire abstraction de ce qu'il a lu, créations ou traductions, et qu'il est sans cesse accompagné de l'idée qu'il se fait de son lecteur, etc. Donc, à chaque fois, ce fut une nouvelle expérience intéressante qui imposait une certaine plasticité intellectuelle pour affronter de nouvelles questions, de nouvelles difficultés, et en un temps réduit, apporter des solutions valables.

Q : Avez-vous des scrupules lorsque vous traduisez des scènes sexuelles ? Avez-vous essayé d'embellir le texte ou de réduire l'obscénité ?

R : Non. L'aspect érotique du roman ne me gêne absolument pas. Mon expérience de lecteur m'a souvent confronté à ce type de descriptions, qui, cela dit en passant, ne me semblent pas en mesure de véritablement exciter l'imagination ou faire progresser dans la maîtrise de l'érotisme. En traduisant, j'ai humblement tenté de rendre perceptible à mes lecteurs l'effet supposé souhaité par l'auteur. Dans un premier temps j'ai donc cherché à identifier dans la lecture du texte source les intentions initiales de l'auteur, pour, ensuite, tenter de les reproduire afin que le lecteur de la traduction éprouve les mêmes émotions que le lecteur cible du texte original. Il était donc important pour moi d'avoir la vision la plus précise possible du contexte culturel de l'époque de rédaction du texte, et je me suis efforcé d'en construire une réplique applicable dans un contexte culturel très différent : ceci n'est pas une mince affaire, mais cette attitude m'a permis de dégager facilement l'objectif à atteindre : l'auteur veut faire *ça* avec, ou à, son lecteur, je dois tenter faire *ça* avec, ou à, mon lecteur. Le travail qui m'intéressait, c'était de trouver les termes et les formulations capables de produire le même effet que ce que l'auteur avait selon moi voulu faire. La contrainte fut à chaque fois de trouver une formulation capable de dégager la même énergie suggestive que la formulation initiale, sans trop m'en éloigner, sans trop l'embellir, ni l'édulcorer.

Q : Pour les mots vulgaires ou les scènes sexuelles crues, si vous pensez que l'auteur y a recours pour exciter le lecteur, voudriez-vous produire le même effet,

même si c'est avec les mots vulgaires ? Cela ne vous dérange pas ?

R : Aucunement. Cela ne me dérange pas d'employer des mots vulgaires, puisque ce qu'on considère comme vulgaire aujourd'hui, ne l'a pas été forcément à une autre époque. Qui plus est, la littérature du XVIII^e siècle offre un large éventail de mots pour décrire l'érotisme ou pour parler du corps, vocabulaire riche et fleuri dans lequel on peut facilement puiser, ce que je ne me suis pas privé de faire. Même si l'écriture érotique se déploie différemment dans la France de Sade ou de Rétif de la Bretonne et dans la Chine des Ming et des Qing, il n'en reste pas moins que le commerce des corps reste limité aux mêmes possibilités physiques. L'exigence qui m'a toujours guidé est de rester le plus fidèle aux attentes des auteurs des textes à traduire.

Q : Le roman érotique subissait-il la censure en France à l'époque de vos traductions ?

R : Dans les années 90, quand Jacques Cotin dirige la collection, il n'y a plus aucun problème de censure en France depuis longtemps déjà. Il n'en reste pas moins, que les scandales récents concernant la circulation de l'œuvre de Gabriel Matzneff pourraient bien conduire à regarder ces textes chinois avec suspicion car certains mettent en scène des personnes très jeunes, quand bien même ceux-ci évoluent dans un contexte culturel différent ; il serait naturellement ridicule d'accuser les Chinois de l'époque impériale de tendances pédophiles, mais peut-être ne sommes-nous pas complètement à l'abri de tel procès en moralité.

Q : Pourriez-vous parler un peu de votre professeur André Lévy ? Vous avez mentionné qu'il avait utilisé le *Jin Ping Mei* comme matériel de cours.

R : Je pourrais naturellement parler longuement d'André Lévy et de la dette que j'ai envers de lui et son enseignement. J'ai été son étudiant à l'université de Bordeaux III, c'était au milieu des années 1980, puis il fut mon directeur de thèse. J'ai le souvenir de son cours de littérature de maîtrise (l'ancêtre du master actuel) à Bordeaux au programme duquel il avait inscrit *Jin Ping Mei*, parce qu'il était en train d'en achever la traduction. On avait donc au menu de chaque cours à préparer un imposant dossier sur des divers sujets en rapport avec ce chef-d'œuvre : étude philologique, historique, stylistique mais aussi sur les problèmes de traduction, avec des confrontations avec les traductions déjà existantes, mais aussi avec les passages communs avec *Shuihu zhuan*, traduit par Jacques Dars. Son enseignement a été très formateur pour mon

approche personnelle de la traduction aujourd'hui encore. Ma dette est immense.

Q : André Lévy a-t-il présenté d'autres romans érotiques chinois dans son cours, ou seulement *Jin Ping Mei* ?

R : L'approche philologique du *Jin Ping Mei* nous a naturellement amené à regarder des œuvres érotiques qui s'y trouvent exploitées, lesquelles seront traduites elles aussi plus tardivement. La littérature chinoise, et pas seulement *Jin Ping Mei*, offre à qui s'y intéresse un champ d'exploration immense aux études intertextuelles. Là encore, beaucoup reste à faire.

Questions sur la collaboration avec l'éditeur Picquier

Q : Comment êtes-vous entré en contact avec Picquier et comment avez-vous commencé à traduire des romans érotiques chinois ?

R : Sous le sigle Bibliothèque asiatique, un petit groupe d'étudiants de chinois de retour de Chine en 1966 et deux sinologues confirmés, unis à Huang San et grâce à son aide précieuse, publièrent quelques textes d'histoire contemporaine de Chine. Puis, lorsque la situation en Chine fut mieux connue, et la collection *Siwuxie huibao* publiée à Taïwan, retenant la curiosité des chercheurs et une attention aux mœurs, au rôle, au sein du peuple, de farces, récits grivois, estampes, romans érotiques, plus ou moins admis selon que les dynasties se montraient prudes ou tolérantes, les matériaux et les mobiles étaient prêts pour des traductions.

Je ne sais plus comment Piquier nous connut, à l'époque la sinologie était un petit milieu. Je suppose qu'il partagea cet engouement pour l'érotique. *Vie d'une amoureuse*, notre première traduction, de 1991, avait été précédée en 1990, par les travaux d'autres traducteurs, ne se réclamant pas de la Bibliothèque asiatique, notre sceau reconnu par Picquier et divers éditeurs.

Q : Picquier a-t-il fait des demandes avant que vous ne le traduisiez ou a-t-il suggéré des modifications par la suite ?

R : Non, Picquier nous faisait confiance, acceptait nos textes, ne suggérait pas de modification de fond. Toutefois c'est lui, bien sûr, qui fabriquait les livres, se procurait l'illustration de couverture, intégrait les corrections dans l'édition de poche.

Q : En ce qui concerne les illustrations de ces romans, à l'exception de *Moines et nonnes dans l'océan des péchés*, qui conserve les illustrations de l'édition japonaise, les cinq autres romans sont accompagnés d'autres illustrations. Dans l'introduction, le traducteur indique que les illustrations ont été ajoutées pour certaines des versions françaises parce que les originaux n'en comportaient pas et qu'il ne voulait pas décevoir ses lecteurs, tandis que pour *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*, certaines nouvelles illustrations ont été choisies pour remplacer les illustrations de la version originale qui sont plutôt ternes. S'agissait-il

principalement d'une décision du traducteur ou de l'éditeur ? Pensez-vous que les illustrations contribueront à rendre le roman plus accessible aux lecteurs français ?

R : Huang San recueillait et choisissait les illustrations. Il pourra vous indiquer leurs origines dans des collections de gravures. Même chinois, l'érotisme est parfaitement accessible à tout le monde ; les illustrations ne font qu'en renforcer la charge sensuelle. Ne pas perdre de vue que les romans érotiques visent d'abord à exciter.

Q : Après la publication de *À l'ombre des pêchers en fleur* en 2005, vous n'avez pas continué à travailler avec Picquier, mais vous avez publié en 2012 le recueil érotique *Quatre amours du temps des Han, des Tang, des Yuan et des Qing* aux éditions You Feng. Pouvez-vous parler des raisons pour lesquelles vous n'avez pas continué à travailler avec Picquier et pourquoi depuis 2012, vous n'avez pas continué à traduire les autres romans érotiques chinois de la collection ?

R : Picquier, avec qui nous étions dans les meilleurs termes, ne faisait pas d'éditions bilingues, ce qui était regrettable pour certains beaux textes. Ainsi, *You xian ku, Errance aux grottes des immortelles*, fut publié en bilingue chez You Feng en 2010. *Quatre amours* (2012), incluant *You xian ku*, il nous sembla naturel de continuer avec You Feng. Depuis, vieillissant et ayant un peu épuisé le charme des cochonneries, je n'ai plus publié, avec l'aide de Pimpaneau, qu'*Eaux claires d'automne*, en 2017, chez You Feng.

Questions sur la traduction

Q : Vous avez traduit des romans érotiques chinois avec Huang San (Chan Hing-ho) sous les pseudonymes de Lionel Epstein, Oreste Rosenthal et Boorish Awadew. Pourquoi avez-vous choisi plusieurs pseudonymes pour traduire ces œuvres ? (Ça vous dérange si je révèle votre nom dans ma thèse ?)

R: L'érotisme comporte une part de jeu, de secret, dont participent les pseudonymes, autant s'amuser à en changer. Epstein est le nom de ma mère, dans Rosenthal il y a « rose », Boris / Boorish, « rustre, goujat » en anglais, Awadew, « have a dew, boire un verre ». Bien sûr, vous pouvez me nommer, on ne joue plus.

Q : D'après les avant-propos, il semble que la traduction ait été principalement

réalisée par vous, M. Chan répondant à certaines questions difficiles. Pouvez-vous décrire comment vous avez travaillé avec M. Chan ? Par exemple, avez-vous traduit ensemble ? Ou bien avez-vous d'abord terminé la traduction, puis M. Chan s'est chargé de la relecture ?

R : Huang San est un lettré, je ne suis qu'un petit amateur. C'est de sa collection *Siwuxie huibao* qu'il tira des textes susceptibles de nous plaire et répondant à trois critères : ne traduire que du jamais traduit, ne pas faire perdre d'argent à l'éditeur, ne pas ennuyer le lecteur français. La partie sérieuse des préfaces est de lui, extraite de sa documentation ; je n'ajoutais que les fioritures. Puis je traduais à coups de dictionnaire, surtout le Mathews⁶⁹⁵, appelant au secours [Chan Hing-ho] pour des difficultés et des notes. C'était notre œuvre commune et bien sûr il la lisait avant envoi à l'éditeur.

Q : C'est vous qui avez choisi ces six-sept romans pour traduire ou c'est M. Chan qui les a choisis ? Pourquoi avez-vous choisi *À l'ombre des pêcheurs en fleur* et *Moines et nonnes dans l'océan des péchés* ? (Pour les raisons du choix des quatre autres romans, je les ai trouvées dans les introductions que vous avez écrites).

R : Réponse dans la question précédente. Huang San me dit que, Jean Blasse s'intéressant aux religions, il lui avait proposé *Moines et nonnes* (partagé ensuite avec moi). Pour *À l'ombre des pêcheurs en fleur* il me semble que la longue préface justifie assez ce choix.

Q : Les traductions de ces six romans sont globalement très complètes, et même les commentaires hors texte ont été largement conservés. Cependant, dans le recueil *Moines et nonnes dans l'océan des péchés*, seul le récit *Moine du temple Xiangguo* (*Xiangguo si seng* 相國寺僧) a été supprimé, et dans *Histoire hétérodoxe d'un lit brodé*, le commentaire et le poème à la fin de chaque petit chapitre ont été supprimés. Pourriez-vous parler des raisons de ces suppressions ?

R : Ayant perdu de vue Jean Blasse nous ne savons pas pourquoi il supprima un récit de *Moines et nonnes*. La préface, page 11, d'*Histoire hétérodoxe* explique, me

⁶⁹⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Mathews%E2%80%93English_Dictionary

semble-t-il, la raison des coupures.

Q: Y a-t-il une théorie ou un principe traductologique qui vous sert de référence pour effectuer votre traduction ? Pensez-vous, par exemple, que la traduction doit être aussi fidèle que possible au texte original, ou qu'elle doit être plus accessible aux lecteurs français ?

R : Une traduction, vous le savez, est un compromis. Qui a parlé de « belles infidèles » ? Je me suis efforcé aux deux ; et en même temps à ce que le lecteur ait la sensation de lire du chinois en français. Ainsi par exemple je conserve le terme « manche de chasse-mouche » en quatre mots quand « membre » ou « bite » suffirait.

Q : Que pensez-vous des scènes sexuelles dans ces romans ? Avez-vous eu des scrupules quant au choix des mots utilisés pour traduire les organes sexuels ou des réflexions particulières pour traduire ces passages ?

R : Qui traduit du cul n'a pas de scrupules, mais ce vocabulaire est délicat. La traduction se doit de rendre la charge érotique du texte. Mots grivois pour mots grivois, mots élégants pour mots élégants. Il y a aussi une part subjective, ainsi j'évite le mot « sexe » qui ne me plaît pas. Certains romans, certaines descriptions, certaines gravures, me paraissent moins excitants que d'autres. Or, les romans érotiques visent à stimuler.

Q : Je constate que dans ces traductions, vous retenez souvent les traductions phonétiques de l'onomatopée de l'original ainsi que les traductions phonétiques des idiomes composés de mots redoublés AABB. Pourriez-vous parler des raisons pour lesquelles vous avez conservé ces traductions phonétiques ?

R : Dites-moi comment traduire une onomatopée ; comment traduire le son *dze-dze*. Cela tient aussi au fait de retenir l'aspect chinois de la traduction. Ainsi dans *Vie d'une amoureuse*, un des meilleurs à mon sens, m'étais-je plu à conserver les caractères *tu* 凸, *ao* 凹, *yin* 陰, *yang* 陽.

Q : Savez-vous peut-être comment ces romans ont été accueillis depuis leur publication ?

R : Non, mais je suppose que si Picquier les publie, ils sont appréciés. Mes amis m'en complimentent. Et Angel Pino me signale une traduction de *Vie d'une amoureuse* en

espagnol à partir de la version française, il y en a peut-être d'autres.

Q : Je constate que lorsque ces romans sont réédités en édition de poche, vous apportez certaines modifications à l'appareil critique, comme la modification de quelques notes, de la préface et de l'introduction du roman sur la quatrième de couverture. Concernant les deux republications de *Vie d'une amoureuse*, les couvertures ont également été modifiées. Puis-je vous demander si ces modifications ont été apportées par vous ou par M. Chan ? Pourquoi ces modifications ont-elles été effectuées, surtout sur la couverture ?

R : La fabrication du livre est du ressort de l'éditeur, dont les modifications de couverture, pour marquer une différence avec le livre de poche. Toute réédition d'un ouvrage incite à rectifier, corriger, L'exemplaire que je vous ai posté ce matin, porte les interventions de trois mains : sans doute Jean Blasse, moi et la correctrice de Picquier. En général nous envoyions la copie à Picquier, et ne nous en occupions plus. Il a fallu votre apparition pour y revenir ; nous ne vous en tenons pas grief.

Glossaire

1. Personnes

An Lushan 安祿山
Ao Cao 敖曹
Bai Juyi 白居易
Bai Xingjian 白行簡
Ban Gu 班固
Bao Shu 鮑叔
Bo Yibao 伯依保
Cang Jie 倉頡
Chang E 嫦娥
Chen Ping 陳平
Chen Zhongshi 陳忠實
Chunyang zushi 純陽祖師
Chunyu Kun 淳于髡
Daji 妲己
Daoguang 道光
Ding Richang 丁日昌
Du Guangting 杜光庭
Erlang Shen 二郎神
Feng Menglong 馮夢龍
Feng Zidu 馮子都
Foyin 佛印
Furong zhuren 芙蓉主人
Gao Zecheng 高則誠
Guan Yin 觀音
Guo Maoqian 郭茂倩
Hai Sheli 海閻黎
Han Xuandi 漢宣帝
Hancheng di 漢成帝
Hong Pian 洪樑
Hongfu 紅拂
Hongxiao 紅綃
Huang Hui 黃卉
Huo Guang 霍光
Ji Yun 紀昀
Jia Pingwa 賈平凹
Jiang Yan 姜艷
Jiaqing 嘉慶
Jin Ridi 金日磾
Jin Shengtian 金聖嘆
Jing Ke 荊軻
Kangxi 康熙

Lai Shouzheng 赖守正
 Lanling Xiaoxiaosheng 蘭陵笑笑生
 Li Mengsheng 李梦生
 Li Qingzhao 李清照
 Li Yi'an 李易安
 Li Shangyin 李商隐
 Li Ye 李冶
 Li Yu 李漁
 Li Zhi 李贽
 Li Zongmin 李宗闵
 Liang Ji 梁冀
 Ling Xuan 伶玄
 Li-Taï-Pé [Li Taibai] 李太白
 Li Bai 李白
 Liu Bang 刘邦
 Liu Dalin 刘达临
 Liu Tingji 劉廷璣
 Lü Dongbin 吕洞宾,
 Lu Jia 陆贾
 Lu Xun 鲁迅
 Mao Lun 毛纶
 Meng Chang 孟尝
 Mengzi 孟子
 Mian Mian 棉棉
 Mu Guizi 木规子
 Mu Zimei 木子美
 Pan An 潘安
 Qian Zhongshu 钱钟书
 Qin Gong 秦宫
 Qiu Ran 虬髯
 Shazha Li 沙吒利
 Shen Jin 沈津
 Shennü 神女
 Shuang Jian 雙漸
 Shunzhi 顺治
 Sima Xiangru 司马相如
 Song Yu 宋玉
 Su Dongpo 苏东坡
 Su Tong 苏童
 Su Xiaoqing 蘇小卿
 Su Xiaoxiao 蘇小小
 Sui He 随何
 Sui Yangdi 隋炀帝
 Sun Kaidi 孙楷第

Tang Bohu 唐伯虎
 Tang Minghuang 唐明皇
 Tang Xuanzong 唐玄宗
 Tcheng Mien [Chen Mian] 陳綿
 Tcheng-Loh [Cheng Lu] 陳籙
 Tin-Tun-Ling [Ding Dunling] 丁敦齡
 Tou-Fou [Du Fu] 杜甫
 Wang Chao Ki [Wang shaoji 王绍吉
 Wang Shifu 王实甫
 Wang Xiang 王祥
 Wei Hui 卫慧
 Wei Jie 衛介
 Wu Xiaoling 吴晓铃
 Wu Zetian 武则天
 Wuzhe daoren 無遮道人
 Xi Shi 西施
 Xiang wang 襄王
 Xie Daoyun 谢道韞
 Xihu yuyin zhuren 西湖漁隱主人
 Xu Ling 徐陵
 Xu Zhen 徐震
 Yang Guifei 楊貴妃
 Yang Yuhuan 杨玉环
 Yu Dafu 郁达夫
 Yu Qian 裕谦
 Yu Zhengxie 俞正燮
 Zhang Ailing 张爱玲
 Zhang Anshi 张安世
 Zhang Jingsheng 张竞生
 Zhang Junfang 张君房
 Zhang Yanxing 张延兴
 Zhang Yuanji 张元济
 Zhang Zhuo 张鷟
 Zhang Zhupo 张竹坡
 Zhao Feiyan 赵飞燕
 Zhao Hede 赵合德
 Zhao Lin 赵璘
 Zheng Guangzu 郑光祖
 Zhou Wang 纣王
 Zhou Yueran 周越然
 Zhu Maichen 朱买臣
 Zhu Xi 朱熹
 Zhu Xing 朱星
 Zhuo Wenjun 卓文君

Zhuxi Xiuzheng shanren 竹溪修正山人
Zuili yanshui sanren 樵李煙水散人
Zuixihu xinyue zhuren 醉西湖心月主人

2. Titres

Bai lu yuan 白鹿原
Bi Yu Lou 碧玉樓
Bian'erchai 弁而釵
Chen zhai zhang lun di tan tian 陳齋長論地談天
Chen lun 沉沦
Chipozi zhuan 癡婆子傳
Dengcao heshang zhuan 燈草和尚傳
Dou peng xian hua 豆棚閑話
Er shi si xiao 二十四孝
Fei du 廢都
Fengzheng wu 風箏誤
Gaotang fu 高唐賦
Gelian huaying 隔帘花影
Gu wang yan 姑妄言
Guisi Cungao 癸巳存稿
Hailing yishi 海陵佚史
Haishanghua liezhuan 海上花列傳
Han shu 漢書
Hangong ci 漢宮詞
Haoqiu zhuan 好逑傳
He Yinyang fang 合陰陽方
Huai si yuan hen pu gao zhu 懷私怨狠仆告主
Huanxi langshi 歡喜浪史
Huanxi qiguan 歡喜奇觀
Huanxi yuanjia 歡喜冤家
Huatu yuan 畫圖緣
Huaying jinzhen 花營錦陣
Jiaohong ji 嬌紅記
Jin Ping Mei Cihua 金瓶梅詞話
Jin Ping Mei 金瓶梅
Jin shi 金史
Jin shu 晉書
Jingshi tongyan 警世通言
Jingu qiguan 今古奇觀
Jinhailing zongyu wangshen 金海陵縱慾亡身
Kunlunnu zhuan 昆侖奴傳
Liaozhai zhiyi 聊齋志異
Liji 禮記
Lilou zhangju shang 離婁章句上

Lü da lang huan jin wan gu rou 呂大郎還金完骨肉
Meng Zi 孟子
Milou ji 迷樓記
Pingshan lengyan 平山冷燕
Pinhua baojian 品花寶鑑
Qingpingshantang huaben 清平山堂話本
Qingshi 情史
Qiuranke zhuan 虬髯客傳
Rouputuan 肉蒲團
Ruyijun zhuan 如意君傳
Sanguo zhi 三國志
Seng ni nie hai 僧尼孽海
Shanghai Baobei 上海寶貝
Shi wen 十問
Shi'er lou 十二樓
Shiji 史記
Shijing 詩經
Shuihu zhuan 水滸傳
Shumu jikan 書目季刊
Sibu Congkan 四部叢刊
Siku Quanshu 四庫全書
Sou Nü Jing 素女經
Sui yangdi yanshi 隋煬帝艷史
Suiyangdi haishanji 隋煬帝海山記
Tai shang gan ying pian 太上感應篇
Tang 糖
Tanyilu 談藝錄
Taohua ying 桃花影
Tiandi yinyang jiaohuan dale fu 天地陰陽交歡大樂賦
Tianxia zhidao tan 天下至道談
Wujie chanshi si honglian ji 五戒禪師私紅蓮記
Xianqing ouji 閒情偶寄
Xing feng liu 醒風流
Xingshi hengya 醒世恒言
Xingshi 性史
Xiuta yeshi 繡榻野史
Xixiang ji 西廂記
Yangsheng fang 養生方
Yanjing 艷鏡
Yaohu yanshi 妖狐艷史
Yijing 易經
Yipian qing 一片情
Yiqing shu 遺情書
You xian ku 游仙窟

Yu Gui Hong 玉閨紅
Yu Jiao Li 玉嬌梨
Yuan ren bai zhong 元人百種
Yuefu shiji 乐府诗集
Yuewei caotang biji 閱微草堂筆記
Yunji qiqian 云笈七籤
Yutai xinyong 玉台新咏
Zhao Feiyan biezhuàn 赵飞燕别传
Zhao Feiyan waizhuàn 赵飞燕外传
Zhaoyang qushi 昭陽趣史
Zhongguo gudai yanqing xiaoshuoshi 中国古代艳情小说史
Zhongguo qingse wenhuashi 中国情色文化史
Zhongguo tongsu xiaoshuo shumu 中国通俗小说书目
Zhongguo xiaoshuo shiluě 中国小说史略
Zhou Mei Xiang 侑梅香
Zhuang zi xiu gu pen cheng da dao 莊子休鼓盆成大道
Zhulin yeshi 株林野史
Ziye sishige 子夜四时歌

3. Noms communs

baihua 白话
caizhan zhifa 采战之法
caizi jiaren xiaoshuo 才子佳人小说
chungongtu 春宫图
fangzhongshu 房中术
fu 赋
gongti shi 宫体诗
guzheng 古筝
huaben 话本
jishexiang 鸡舌香
qingse xiaoshuo 情色小说
qingyu xiaoshuo 情欲小说
qu 曲
renqing xiaoshuo 人情小说
rouyu xiaoshuo 肉欲小说
shi caizi shu 十才子书
shiqing shu 世情书
si da qi shu 四大奇书
weixie xiaoshuo 猥褻小说
wenyan 文言
xiang di hua 箱底画
xiaxie xiaoshuo 狹邪小说
xiehouyu 歇后语
xing xiaoshuo 性小说

xing'ai xiaoshuo 性爱小说
yanfen xiaoshuo 烟粉小说
yange 艳歌
yangliuqing 杨柳青
yanqing xiaoshuo 艳情小说
yingxiong ernü xiaoshuo 英雄儿女小说
yinhui xiaoshuo 淫秽小说
yinxie xiaoshuo 淫媒小说
yunyu 云雨
zaju 杂剧

Table des matières

Remerciement.....	2
Avertissement.....	3
Introduction.....	4
Partie I. Approche définitoire : Érotisme français, érotisme chinois.....	19
Chapitre 1. L'érotisme dans la langue et la culture.....	20
1.1. Préambule terminologique général.....	20
1.1.1. Le vocabulaire érotique en France.....	21
1.1.2. Le vocabulaire érotique en Chine.....	24
1.2. Tentative de définition de l'érotisme.....	28
1.2.1. Approche étymologique.....	28
1.2.2. Approche sémantique.....	30
1.3. Roman érotique ou pornographique ?.....	36
1.3.1. La pornographie en France.....	36
1.3.2. La pornographie en Chine.....	38
1.3.3. Le roman érotique et le roman pornographique.....	40
Chapitre 2. L'érotisme dans la littérature.....	49
2.1. Entre atout commercial et objet de censure.....	49
2.2. Panorama de la littérature érotique en Chine.....	52
2.3. Panorama de la littérature érotique en France.....	59
2.4. Une reconnaissance de la littérature érotique.....	67
Conclusion de la première partie.....	70
Partie II. Approche exotique : D'une Chine utopique (XVIII^e siècle) à une Chine stéréotypée (première moitié du XX^e siècle).....	72
Chapitre 1. Une Chine utopique au XVIII ^e siècle.....	75
1.1. Les récits des missionnaires (XVIII ^e et XIX ^e siècles) comme source ?.....	78
1.2. Une Chine islamisée.....	80
1.3. Une Chine des chinoïseries.....	81
1.4. Une Chine fantasmée.....	81
Chapitre 2. Une Chine stéréotypée au début du XX ^e siècle.....	84
2.1. George Soulié de Morant.....	85
2.1.1. L'influence de Judith Gautier.....	87
2.1.2. Les adaptations.....	91

2.1.2.1. Réaménagement des chapitres.....	93
2.1.2.2. Suppression des poèmes et des allusions historiques.....	100
2.1.2.3. Création d'une ambiance exotique.....	105
2.1.2.4. Scènes érotiques.....	112
2.1.3. Les créations.....	124
2.1.3.1. <i>Bijou-de-Ceinture</i>	125
2.1.3.2. <i>T'seu-Hsi</i>	130
2.1.3.3. La scène érotique sous le regard du voyeur.....	132
2.2. Lucie Paul-Margueritte et son adaptation du <i>Chipozi Zhuan</i>	134
2.2.1. Le voyage dans une Chine imaginaire.....	134
2.2.2. Les collaborateurs de Lucie Paul-Margueritte.....	136
2.2.3. <i>La Folle d'amour (Chipozi zhuan)</i>	140
2.2.3.1. Suppression des allusions historiques.....	143
2.2.3.2. Ajout d'éléments exotiques.....	146
2.2.3.3. Ajout de descriptions psychologiques de l'héroïne.....	148
2.2.3.4. Scènes érotiques.....	150
Conclusion de la deuxième partie.....	157
Partie III. Approche savante : D'une traduction silencieuse (XVIII^e siècle) à une traduction audacieuse (années 1980).....	159
Chapitre 1. La traduction silencieuse du Père de Prémare.....	162
1.1. La <i>Notitia linguæ sinicæ</i>	162
1.2. Les citations du <i>Jin Ping Mei</i>	164
Chapitre 2. Les traductions timides dans les contes et les romans de mœurs.....	174
2.1. Les contes (D'Entrecolles).....	174
2.2. Les « dix livres de génie » (Rémusat, Julien, Bazin, Guillard d'Arcy).....	177
2.3. Les premières explorations du <i>Jin Ping Mei</i> (Rémusat, Bazin, Gabelentz, Jametel).....	183
Chapitre 3. Le tournant marqué par André Lévy (années 1980).....	198
3.1. La traduction accomplie du <i>Jin Ping mei</i>	203
3.1.1. Analyse générale de la traduction.....	203
3.1.2. Analyse des épisodes érotiques.....	206

3.1.2.1. Termes érotiques.....	209
3.1.2.2. Scènes érotiques.....	216
3.2. La traduction des recueils de contes à destination d'un public élargi.....	235
3.2.1. Suppression des poèmes critiques et des passages descriptifs.....	239
3.2.2. Réduction des notes.....	243
3.2.3. Simplification de certaines scènes sexuelles.....	250
Conclusion de la troisième partie.....	254
Partie IV. Les entreprises éditoriales (à partir des années 1960) : Pauvert et	
Picquier.....	256
Chapitre 1. Les éditions Pauvert et la traduction du <i>Rouputuan</i>	258
1.1. Les aventures éditoriales de Jean-Jacques Pauvert.....	260
1.2. Les deux traductions françaises du <i>Rouputuan</i>	265
1.2.1. Allusions historiques ou littéraires.....	268
1.2.2. Noms des personnages.....	274
1.2.3. Réalités spécifiques.....	276
1.2.4. Expressions françaises.....	277
1.2.5. Scènes érotiques.....	281
Chapitre 2. Les éditions Philippe Picquier.....	292
2.1. Christine Kontler : une démarche scientifique.....	295
2.1.1. Suppressions et réécritures.....	298
2.1.2. Noms et appellations des personnages.....	303
2.1.3. Scènes érotiques.....	309
2.2. Huang San et ses collaborateurs : un caractère exotique dû à la fidélité	
absolue au texte source.....	314
2.2.1. Présentation des six romans traduits.....	315
2.2.2. Chan Hing-ho et la collection <i>Siwuxie Huibao</i>	325
2.2.3. Les traducteurs.....	327
2.2.4. Les stratégies de traduction.....	329
2.2.4.1. Transcription phonétique des noms propres, des onomatopées et des	
locutions à redoublement.....	330
2.2.4.2. Traduction littérale des expressions.....	338
2.2.4.3. Un appareil critique complet.....	343
2.2.4.4. Scènes érotiques.....	346
2.3. Pierre Kaser : une francisation ingénieuse et passionnelle.....	357

2.3.1. Le rôle de Jacques Cotin.....	358
2.3.2. Noms de personnages.....	369
2.3.3. Une langue diversifiée.....	377
2.3.4. Scènes érotiques.....	383
Conclusion de la quatrième partie.....	392
Conclusion.....	394
Bibliographie.....	399
Annexes.....	420
Entretien oral et en présence avec Jacques Cotin (27 janvier 2022).....	420
Entretien oral à distance avec Pierre Kaser (26 janvier 2022).....	425
Entretien écrit avec Boris Goiremborg (18 mai 2022).....	432
Glossaire.....	437
Table des matières.....	444

Titre : La réception en France du roman érotique chinois classique et de ses illustrations (XVIII^e-XXI^e siècles).....

Mots clés : roman érotique chinois - étude de réception - étude de traduction - *Jin Ping Mei* - André Lévy

- Philippe Picquier

Résumé : Depuis le XVIII^e siècle, les romans érotiques chinois classiques sont connus de certains Français, comme les missionnaires jésuites qui, s'ils s'y réfèrent, notamment dans une logique pédagogique, ne les ont néanmoins pas traduits. Par la suite, et jusqu'à ce jour une vingtaine de romans érotiques chinois classiques ont été traduits ou adaptés en France, mais une étude complète et détaillée dans ce domaine fait encore défaut. Ce travail vise à combler cette lacune, en fournissant une étude systématique et une analyse critique de la réception en France des romans érotiques chinois classiques depuis le XVIII^e siècle.

Par « réception », nous entendons, d'une part, l'étude des publications et des traductions et, d'autre part, l'étude de la réception créatrice du roman érotique chinois, c'est-à-dire des adaptations personnelles et des recreations. Nous établissons une comparaison de la conception de l'érotisme entre France et Chine et nous tentons de préciser comment les romans érotiques chinois classiques et leurs illustrations sont parvenus auprès du public français. Au cours de la période allant du XVIII^e au début du XXI^e siècle, nous distinguons les différentes approches adoptées par les traducteurs : une logique exotique, visant le divertissement, alterne avec une logique pédagogique et parfois savante.

Title : The reception in France of the classic Chinese erotic novel and its illustrations (18th-21st centuries).....

Keywords : Chinese erotic novel - reception study - translation study - *Jin Ping Mei* - André Lévy

- Philippe Picquier

Abstract : Since the eighteenth century, classic Chinese erotic novels have been known to some French *literati*, such as the Jesuit missionaries, who have not translated them. However, they may refer to them, especially in an educational context. From the following century onwards, about twenty classic Chinese erotic novels were translated or adapted in France, but a complete and detailed study in this field is still lacking. This work aims to fill this gap by providing a systematic study and a critical analysis of the reception in France of classic Chinese erotic novels since the eighteenth century.

By "reception," we mean, on the one hand, the study of publications and translations and, on the other hand, the study of the creative reception of the Chinese erotic novel, that is, of personal adaptations and recreations. We compare the conception of eroticism between France and China and try to clarify how the classic Chinese erotic novels and their illustrations have reached the French readership. From the eighteenth to the beginning of the twenty-first century, we distinguish the different approaches adopted by translators: an exotic logic aimed at entertainment alternates with an educational or even scholarly logic.