



HAL
open science

À la recherche du style original de Lao She : étude sur les versions françaises des œuvres romanesques de l'écrivain

Tianyu Wang

► **To cite this version:**

Tianyu Wang. À la recherche du style original de Lao She : étude sur les versions françaises des œuvres romanesques de l'écrivain. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales-INALCO PARIS - LANGUES O³; Nanjing University (Chine), 2020. Français. NNT : 2020INAL0017 . tel-03146626

HAL Id: tel-03146626

<https://theses.hal.science/tel-03146626v1>

Submitted on 19 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales
École doctorale n°265 *Langues, littératures et sociétés du monde*
IFRAE

THÈSE EN COTUTELLE

avec

L'Université de Nankin
Département de français

présentée par

WANG Tianyu

soutenue le 6 novembre 2020
pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en **Littératures et civilisations**

À la recherche du style original de Lao She

— étude sur les versions françaises
des œuvres romanesques de l'écrivain

THÈSE dirigée par :

Mme Isabelle RABUT
Mme GAO Fang

Professeur des universités, INALCO
Professeur, Université de Nankin

RAPPORTEURS :

M. XU Jun
Mme YUAN Xiaoyi

Professeur, Université du Zhejiang
Professeur, East China Normal University (Shanghai)

MEMBRES DU JURY :

Mme GAO Fang
M. Angel PINO
Mme Isabelle RABUT
M. SHAO Baoqing
M. XU Jun
Mme YUAN Xiaoyi

Professeur, Université de Nankin
Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne
Professeur des universités, INALCO
Maître de conférences, Université Bordeaux Montaigne
Professeur, Université du Zhejiang
Professeur, East China Normal University (Shanghai)

Remerciements

Je tiens à saisir cette occasion pour exprimer mes remerciements les plus sincères à tous ceux qui m'ont aidée durant l'élaboration de la présente étude.

Tout d'abord, je voudrais exprimer ma profonde gratitude à mes deux directrices de thèse. Le présent travail a été réalisé dans le cadre d'une thèse en cotutelle entre l'Université de Nankin et l'Inalco. Je remercie Madame Gao Fang, pour sa direction vigilante, ses conseils éclairants, et ses encouragements tout au long de l'élaboration de cette étude. Mes vifs remerciements s'adressent également à Madame Isabelle Rabut, pour les lectures minutieuses et les modifications précieuses qu'elle a effectuées en s'appuyant sur ses dizaines d'années de recherche dans la littérature chinoise moderne et sur ses propres expériences dans la traduction littéraire.

J'aimerais exprimer ensuite mes remerciements à Madame Miao Jun, enseignante à l'Université Sun Yat-sen, grâce à qui j'ai pu m'initier aux derniers acquis de la recherche textométrique en France, de façon à pouvoir les appliquer dans mon étude en espérant donner une base plus solide à mes évaluations qualitatives.

Merci à tout le corps enseignant du département de français de l'Université de Nankin qui a enrichi mes connaissances de la langue et de la littérature françaises, et à l'équipe IFRAE de l'Inalco pour toute l'aide qu'elle m'a apportée.

Enfin, je témoigne ma reconnaissance à ma famille, à mes amis et à mes camarades pour le soutien moral qu'ils m'ont apporté sans arrêt. C'est avec leurs encouragements et avec leur aide que j'ai pu accomplir ce long parcours, parsemé de défis et de découvertes.

Table des matières

Introduction	1
Première partie Panorama de la traduction et de la réception des œuvres romanesques de Lao She en France	16
Chapitre 1 Parcours de la traduction de Lao She en France	18
1.1. La réception de Lao She en Chine	19
1.2. Une étude périodisée de la traduction de Lao She en France	31
1.3. Les acteurs engagés dans le parcours.....	46
Chapitre 2 La réception de l'écrivain en France	60
2.1. Quatre types de critiques.....	61
2.2. Trois images de Lao She au prisme français.....	66
Deuxième partie Examen du style original de Lao She	88
Chapitre 3 Autour du style littéraire	88
3.1. Qu'est-ce que le style ?	88
3.2. L'Analyse du style	93
3.3. Stylistique et statistique	97
Chapitre 4 Le style original de Lao She	101
4.1. La conception du style et de l'art langagier chez Lao She	102
4.2. Les sources du style de Lao She	111
4.3. Le style original de l'écrivain	127
Troisième Partie Reproduction du style dans les versions françaises des œuvres romanesque de Lao She	157
Chapitre 5 De quelle édition le traducteur part-il ?	160
5.1. <i>Luotuo xiangzi</i>	161
5.2. <i>Sishi tongtang</i>	169
5.3. <i>Gushu yiren</i>	175
Chapitre 6 Les défis que pose la langue de Lao She	179
6.1. Comment traduire les noms propres ?	179
6.2. Comment traduire les <i>realia</i> ?.....	187
6.3. Comment traduire le dialecte pékinois ?.....	194
6.4. Comment traduire les registres de langue ?	200
6.5. Comment traduire les comparaisons et les métaphores ?	207

6.6. L'usage de la note	213
Chapitre 7 Retraduire <i>Luotuo xiangzi</i> : retrouvailles avec le style original de Lao She	222
7.1. Relations internes entre les quatre versions	223
7.2. Marquages des registres de langue	228
7.3. Marquages lexicaux	238
7.4. Marquages des figures	246
7.5. Marquages syntaxiques	256
Conclusion	268
Annexe : Titres traduits en français de Lao She	275
Bibliographie	279

Introduction

« *Que (la littérature) la plus profondément nationale, la plus particulière, ethniquement parlant, est aussi bien la plus humaine et celle qui peut toucher le plus les peuples les plus étrangers.* »¹

André Gide

Né en 1899 à Beijing, capitale sous la dynastie des Qing, Lao She est l'un des plus grands écrivains chinois des temps modernes. Avec sa première nouvelle *Ta de shibai*² (《她的失败》) parue en 1921, il n'a démarré pour de bon sa carrière littéraire que lors de son séjour à Londres, de 1924 à 1930 : « trois romans coup sur coup (*La philosophie de Lao Zhang*, *Zhao Ziyue* et *Messieurs Ma père et fils*), où éclatent son goût pour la satire, son humour et sa verve toute pékinoise »³. Au fur et à mesure de la publication de *Luotuo xiangzi*, *Chaguan* et *Sishi tontang*, en puisant leurs ressources dans la vie des citadins de bas échelon, les œuvres de Lao She gagnent un large public en Chine. En même temps, grâce à la traduction dans plusieurs langues étrangères de ses œuvres, surtout de *Luotuo xiangzi*, l'écrivain non seulement augmente sa notoriété internationale mais aussi contribue à l'élargissement de l'influence de la littérature chinoise moderne.

Si Lao She est une présence incontournable quand on traite de la littérature chinoise moderne, il occupe aussi une position privilégiée dans la traduction et la réception de la littérature chinoise en France avec ses 32 titres⁴ traduits et publiés : il a connu les plus d'œuvres traduites en français, avec Lu Xun et Ba Jin, parmi les écrivains modernes chinois. C'est à partir de 1947, quand la première version de *Luotuo xiangzi*

¹ André Gide, *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924, p. 18.

² Elle a été traduite en français par Brigitte Duzan en décembre 2016, sous le titre « L'Échec d'une femme », voir sur http://www.chinese-shortstories.com/Tres_courtes_nouvelles_Lao_She_L_echec_d_une_femme.htm.

³ Anne Cheng, « Préface », in Lao She, *Le Pousse-pousse*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1990, p. 5-6.

⁴ Voir dans l'Annexe la liste de ces 32 titres publiés en volume en France. À cela s'ajoutent également les 6 textes publiés dans des revues et les 2 nouvelles publiées en ligne.

traduite par Jean Poumarat est parue chez Arthaud sous le titre « Cœur-joyeux, coolie de Pékin » qu'il a fait son entrée dans le monde littéraire en France. En 1955, d'après la version américaine déjà simplifiée, le traducteur Clément Leclerc a apporté aux lecteurs français une autre œuvre de cet écrivain, *Sishi tongtang* qui prend « La Tourmente jaune » comme titre français. Il s'agit de traduction-relais pour ces deux versions. Ne connaissant ni la langue chinoise ni sa culture, les deux traducteurs se sont contentés de s'appuyer sur les deux versions américaines adaptées (dans le cas de *Luotuo xiangzi*) ou abrégées (pour *Sishi tongtang*) pour donner une vue sommaire sur ces deux romans représentatifs de l'écrivain. On peut constater que, dans ses œuvres traduites le plus tôt, sans doute l'exotisme chinois attire-t-il le plus les lecteurs français. Autrement dit, ces deux versions ouvrent à ce moment-là une nouvelle voie pour eux dans la connaissance de Pékin et de la Chine. Pour *Luotuo xiangzi*, l'un des romans les plus célèbres de l'écrivain, il faut attendre encore une dizaine d'années pour que le public français puisse lire une autre version qui est relativement complète. Cette version, traduite par François Cheng, est publiée sous le titre du « Pousse-pousse » chez Robert Laffont en 1973. En se basant sur sa compréhension en profondeur de l'œuvre originale et de son pays natal, le traducteur a réussi à faire arrêter les regards des Français sur l'écrivain et son art langagier. Depuis 1978, l'année où Lao She a été officiellement réhabilité en Chine, ses œuvres traduites en France sont de plus en plus nombreuses. Quant à la Chine, les autorités ont encouragé la traduction systématique en anglais et en français des œuvres représentatives des écrivains chinois reconnus pour les recueillir dans la collection « Phénix », parmi elles on trouve *La Maison de thé* (*Chaguan*, 1980), *Le Bateau magique* (*Bao chuan*, 1982) et *Le Tireur de pousse* (*Luotuo xiangzi*, 1985) de Lao She. En même temps, les traductions de ses œuvres en France s'enrichissent : rien que pendant les années 1980, on a connu la publication des cinq versions de Lao She, y compris quatre romans et un recueil de nouvelles.

Les œuvres de Lao She ont pu être traduites et diffusées en France grâce aux efforts d'un petit nombre de traducteurs et spécialistes, entre autres, Paul Bady, François Cheng, Anne Cheng, Claude Payen, Chantal Chen-Andro... C'est grâce à eux qu'aujourd'hui, les versions françaises de l'écrivain couvrent presque tous les genres

de sa création : romans, nouvelles, récits, théâtre et même essais. Par exemple, Claude Payen a traduit un recueil d'essais de Lao She, intitulé « Écrits de la maison des rats » (*Duoshu zhai*), qui est publié chez Philippe Picquier en 2016. De la publication de *Cœur-joyeux, coolie de Pékin* jusqu'à nos jours, l'histoire de la traduction et de la réception de Lao She en France s'étend sur plus de soixante-dix ans, ce qui fait de lui l'un des écrivains canoniques de la littérature chinoise qui sert de porte-parole à l'étranger de ses compatriotes.

Après une brève présentation de Lao She et de sa réception en France, nous pouvons en dégager assez clairement l'intérêt qu'il y a à analyser la traduction du style à la lumière des versions françaises des œuvres romanesques de l'écrivain. Premièrement, la traduction du style constitue toujours l'un des problèmes les plus sensibles et les plus complexes dans la traduction littéraire, sur laquelle se concentre l'attention de presque tous les traducteurs et traductologues. D'une part, depuis longtemps, l'avis partagé par bien des chercheurs est que le style est composé d'éléments imprécis, de sorte qu'on ne peut pas trouver une notion à la fois stricte et scientifique pour définir ce qu'il est, de là vient avant tout le problème : comment saisir les traits pertinents du style ; de l'autre, les différences entre les langues et les cultures entraînent bien des difficultés à le reproduire. Malgré toutes ces difficultés, les recherches et la pratique au sujet de la traduction du style se développent tant en Chine qu'à l'étranger.

Deuxièmement, faisant partie des écrivains les plus représentatifs de la littérature chinoise moderne, Lao She est l'auteur le plus traduit et le plus retraduit, avec Lu Xun et Ba Jin, en France. Alors que l'idéologie et la politique constituent les deux facteurs principaux qui incitent le public français à lire Lu Xun ou Ba Jin en encourageant la traduction de leurs œuvres, il n'en va pas de même pour Lao She. D'après Isabelle Rabut, spécialiste de la littérature chinoise moderne et contemporaine, il peut arriver que des écrivains bénéficient d'un prestige littéraire encore plus élevé en France que dans leur pays d'origine, et Lao She est certainement de ceux-là.¹ Ainsi, nous pouvons

¹ Isabelle Rabut, « Xiandai huawen wenxue jingdian zai faguo » (Les Œuvres classiques de la littérature chinoise moderne en France), trad. Chou Tanying, *Nanfang wentan* (Le Monde littéraire du Sud), 2005, No.2.

en tirer la conclusion que la littérarité, surtout le style original de l'écrivain, constitue un élément attirant pour les Français dans la lecture de Lao She.

En outre, le choix de ses romans traduits en France comme corpus d'étude s'explique par trois raisons. Premièrement, durant sa carrière littéraire de plus de quarante ans, c'est sa création romanesque qui, avec ses œuvres théâtrales, a eu le plus d'influence, tandis que Lao She a admis lui-même qu'il « a écrit le théâtre de la même façon que le roman »¹. Vu que les œuvres romanesques comprennent différents moyens d'expression, comme la narration, la description, le dialogue, etc., elles nous fournissent des exemples plus variés et plus nombreux que le théâtre. Les études sur ses œuvres romanesques nous permettront ainsi de mieux saisir les traits caractéristiques de son style ainsi que son évolution avec le temps. Deuxièmement, en France, si les titres traduits de Lao She couvrent presque tous les genres pratiqués par l'écrivain, ce sont les romans traduits qui comptent le plus et qui ont reçu le plus d'attention, comme *Luotuo xiangzi* qui a été traduit et retraduit. Alors que sa création théâtrale « n'a pas encore été suffisamment connue et comprise »². Enfin, comme l'a affirmé l'écrivain : « je ne suis pas bon pour la nouvelle »³, la qualité de ses nouvelles est généralement considérée comme moins bonne que celle de ses romans. Ainsi avons-nous décidé de laisser de côté les nouvelles, pour nous concentrer sur les romans. D'où le choix des œuvres romanesques, plus précisément, des romans traduits en français de Lao She comme sujet d'étude.

Troisièmement, le fait que les lecteurs français peuvent ressentir et admirer le style littéraire de Lao She malgré les décalages dans le temps et l'espace est étroitement lié aux efforts que font ses traducteurs français. Comme l'a indiqué Gustave Flaubert, « le style est autant sous les mots que dans les mots. C'est autant l'âme que la chair d'une œuvre »⁴. Tout en procurant à ses œuvres un charme littéraire hors pair, le style original

¹ Lao She, « Xianhua wo de qige huaju » (Quelques mots sur mes sept pièces de théâtre parlé), in *Lao She quanji*, vol. 17 (Œuvres complètes de Lao She, tome 17), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2008, p. 376. Le texte original est le suivant : « 我老是以小说的方法去述说 ».

² Gao Fang, *La traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2016, p. 233.

³ Lao She, « 'Wusi' geile wo shenmen » (Ce que m'a apporté le mouvement du 4 Mai), in Lao She, *Lao She shenghuo yu chuanguo zishu* (Autobiographie sur la vie et la création de Lao She), Beijing, Beijing wenzue chubanshe, [1982]1997, p. 86.

⁴ Gustave Flaubert, *Un parfum à sentir : nouvelle édition augmentée*, les éditions Arvensa, 2014, p. 4.

de Lao She pose assez de problèmes à ses traducteurs. Les réflexions sur la traduction du style dans les versions françaises des œuvres romanesques de l'écrivain nous permettront donc de mieux connaître ce phénomène traductologique.

Toutes les raisons ci-dessus nous incitent ensuite à mener une étude à la fois scientifique et détaillée sur la reproduction du style dans les versions françaises des romans de Lao She. Afin d'entreprendre cette étude, il nous faut commencer par la revue du corpus théorique et critique qui pourra servir de base pour notre travail.

De son vivant, Lao She et ses œuvres font déjà l'objet des critiques et des recherches tant en Chine qu'à l'étranger. Aujourd'hui, de nombreuses études dans le monde entier sur ce génie littéraire représentent une grande variété tant par les sujets traités que par les approches appliquées. En Chine, si avant la fondation de la République populaire, la plupart des critiques sont des articles de critique littéraire écrits lors de la parution d'une œuvre de l'écrivain, elles ont été remplacées, pendant les années 1950 et 1960, par des évaluations souvent effectuées du point de vue politique, et c'est seulement après la réhabilitation de Lao She en 1978 qu'on a connu un nouvel essor dans ce domaine.

D'après les statistiques dont nous disposons, les études sur la création littéraire de l'écrivain se répartissent en quatre catégories différentes.

Premièrement, il s'agit des documents historiques et des matériaux de recherche sur l'écrivain et ses œuvres, parmi lesquels on peut trouver *Lao She yanjiu lunwen ji* (《老舍研究论文集》)¹ qui est le premier recueil de recherche dans ce domaine après 1978, regroupant toutes les communications présentées lors du premier colloque national sur l'écrivain, *Lao She yanjiu zonglan* (《老舍研究纵览》)² qui vise à dresser un bilan des études sur Lao She faites de 1929 à 1986, et *Lao She nianpu* (《老舍年谱》)³ de Zhang Guixing qui constitue l'une des études les plus systématiques et les plus complètes sur la vie de Lao She et sur sa création littéraire, en attirant beaucoup

¹ Meng Guanglai et al., *Lao She yanjiu lunwen ji* (Recueil d'études sur Lao She), Shangdong renming chubanshe, 1983.

² Zeng Guangcan (éd.), *Lao She yanjiu zonglan* (Aperçu général des travaux de recherche sur Lao She), Tianjin, Tianjin jiaoyu chubanshe, 1987.

³ Zhang Guixing, *Lao She nianpu* (La Chronique de Lao She), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2005.

d'attention dès sa publication.

La deuxième catégorie comprend tous ceux traitant du style de l'écrivain, soit sur le plan de son art langagier, comme l'ouvrage de Wang Jianhua, *Lao She de yuyan yishu* (《老舍的语言艺术》)¹, soit sur son humour auquel est consacré un livre de Liu Chengyan, intitulé *Lao She youmo lun* (《老舍幽默论》)².

Les études culturelles constituent la troisième catégorie. Certains chercheurs ont essayé de discuter des couleurs locales dans ses œuvres, c'est-à-dire le vieux Pékin, les coutumes folkloriques chinoises et la tradition mandchoue que l'écrivain fait vivre avec sa plume. Par exemple, dans *Lao She yu manzu wenhua* (《老舍与满族文化》)³, Guan Jixin a examiné méthodiquement l'influence de la culture mandchoue sur Lao She et sur ses œuvres, dans le but de montrer le lien étroit entre l'écrivain et son ethnologie.

Depuis les années 1990, les approches comparatistes ont commencé à être appliquées dans les études sur Lao She, de là la quatrième catégorie. À côté de la comparaison entre l'écrivain et ses homologues chinois, tels que Lu Xun, Shen Congwen, Zhao Shuli, etc., les chercheurs se sont aussi efforcés de démontrer l'influence occidentale sur la création de Lao She, en mettant en lumière les sources de certains de ses traits stylistiques. Parmi les études, on peut citer « Lao She yu waiguo wenxue » (《老舍与外国文学》)⁴ qui est le premier article à synthétiser les apports de Joseph Conrad, Taylor Swift et Dante à l'écrivain. Ce type d'études comparatistes a élargi dans une large mesure l'horizon des chercheurs, en les invitant à étudier la traduction et sur la réception de l'écrivain dans d'autres pays. Par exemple, nombre de chercheurs se sont attachés à la recherche sur la traduction de Lao She dans le monde anglophone, et sur ses propres pratiques de traduction entre le chinois et l'anglais. En cette matière, *Lao She zuopin yingyi yanjiu* (《老舍作品英译研究》)⁵ signé par Li Yue et *Lao She fanyi wenxue yanjiu* (《老舍翻译文学研究》)⁶ de Zhang Man sont sans

¹ Wang Jianhua, *Lao She de yuyan yishi* (Sur l'art langagier de Lao She), Beijing, Beijing yuyan wenhua daxue chubanshe, 1996.

² Liu Chengyan, *Lao She youmo lun* (Sur l'humour de Lao She), Guilin, Guangxi minzu chubanshe, 1989.

³ Guan Jixin, *Lao She yu manzu wenhua* (Lao She et la culture mandchoue), Liaoning minzu chubanshe, 2008.

⁴ Hao Changhai, « Lao She yu waiguo wenxue » (Lao She et la littérature étrangère), *Jilin daxue shehui kexue xuebao* (Journal scientifique et social de l'Université de Jilin), 1982, No. 5.

⁵ Li Yue, *Lao She zuopin yingyi yanjiu* (Études sur la traduction anglaise des œuvres de Lao She), Beijing, Beijing zhishi chanquan chubanshe, 2013.

⁶ Zhang Man, *Lao She fanyi wenxue yanjiu* (A Study of Lao She's Translated Literature), Shanghai, Shanghai

doute les deux ouvrages les plus représentatifs : l'un visant à dresser un bilan sur la traduction de Lao She dans le monde anglophone, alors qu'il s'agit, dans l'autre, d'une étude comparatiste entre la traduction en anglais, effectuée par l'écrivain, des œuvres classiques chinoises et de certains de ses romans, et celle des œuvres de Lao She effectuée par les autres traducteurs. Se complétant mutuellement, ils ont le mérite de nous éclairer un peu dans la recherche de la traduction et de la réception de Lao She en France.

En même temps, de plus en plus d'universitaires et de chercheurs ont commencé à s'intéresser à la traduction de Lao She en France. Le premier article qui aborde ce sujet est « Pingjia Luotuo xiangzi de liangge fayiben » (《评价〈骆驼祥子〉的两个法译本》)¹ de Li Tche-houa, publié en 1984. En tant que traducteur lui-même, il a fait une simple comparaison entre la version de Jean Poumarat et celle de François Cheng de 1973 avant de donner sa propre traduction des exemples cités. À ce moment-là, cet article n'a pas retenu beaucoup l'attention, il faut attendre encore quinze ans pour que des chercheurs se tournent leurs regards vers ce sujet. En 1999 et en 2004, Wu Yongping a écrit deux articles² pour donner un aperçu sur les études de Paul Bady, spécialiste français de Lao She, notamment sur sa méthodologie qui combine les approches culturelles avec les approches anthropologiques. En outre, il a traduit en chinois plusieurs études³ de Paul Bady ainsi que sa thèse, intitulée « Lao She xiaoshuojia »⁴ (*Lao She, romancier*), de façon à présenter de façon plus précise les acquis représentatifs de l'Hexagone concernant l'écrivain. Trois ans plus tard, Gao Fang a soutenu sa thèse *La Traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en Chine*⁵ dans laquelle elle a consacré un chapitre pour à l'étude de la traduction et de la

jiaotong daxue chubanshe, 2016.

¹ Li Tche-houa, « Pingjia Luotuo xiangzi de liangge fayiben » (Critique sur les deux versions françaises de Luotuo xiangzi), *Zhongguo fanyi* (Chinese Translators' Journal), No.4, 1984.

² Soit « Lun Bady xiansheng jinnian lai de 'laoshe yanjiu' : Lao She xiansheng bainianji » (Sur les études de Lao She de Monsieur Bady : à la mémoire du centenaire de la naissance de Lao She), *Minzu wenxue yanjiu* (Études sur la littérature ethnique), No. 1, 1999 ; « Zailun faguo xuezhe Bady de lao she yanjiu : jianji wenhua renlei xue fangfalun de mouxie tedian » (Sur les études de Paul Bady, universitaire français, sur Lao She : quelques caractéristiques de l'approche archéolo-culturelle), *Beijing shehui kexue* (Sciences sociales de Beijing), No.4, 2004.

³ Comme « L'introduction à Lao She, romancier », trad. par Wu Yongping, *Hanxue yanjiu* (Études sinologiques), n° VII, septembre 2003, Beijing, Zhonghua shuju ; « La Chine du Pousse-pousse », au même numéro.

⁴ Paul Bady, *Lao She xiaoshuojia* (Lao She, romancier), trad. par Wu Yongping, Wuhan, Changjiang Wenyi chubanshe, 2005.

⁵ Gao Fang, *La Traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, *ibid.*

réception de Lao She en France en esquisant des images de l'écrivain au prisme français. En 2013, elle a publié deux articles de plus, soit « Lao She zai falanxi yujing zhong de yijie licheng yu xuanze yinsu » (《老舍在法兰西语境中的译介历程与选择因素》)¹ et « Shi xi falanxi lengjing zhong Lao She de duochong xingxiang » (《试析法兰西棱镜中老舍的多重形象》)², approfondissant nos connaissances dans ce domaine.

Depuis les années 2010, il est à remarquer que les retraductions en français de *Luotuo xiangzi* sont devenues l'un des sujets qui concentrent l'attention du milieu universitaire chinois : on compte au total deux mémoires de maîtrise³ et un article académique⁴ sur ce sujet. Zhao Qian a choisi, dans son mémoire, la version de Jean Poumarat, celle de François Cheng en 1973 et celle de 1990 augmentée par François Cheng et Anne Cheng comme corpus d'étude, alors que les deux autres études ne se concentrent que sur la traduction de François et d'Anne Cheng. Elles ont toutes oublié une quatrième version de *Luotuo xiangzi* qui a été lancée par les Éditions en Langues étrangères en 1985. Le phénomène des retraductions de *Luotuo xiangzi* est de ce fait loin d'être clarifié dans son ensemble. Qui plus est, notons que bien que les études se soient enrichies, aucune œuvre dédiée à ce sujet ne discute de la traduction du style dans les autres romans traduits de Lao She. Il n'existe *a fortiori* aucune étude systématique sur toutes les versions françaises de ses romans.

En tant que l'un des pays récepteurs de Lao She, la France présente des recherches aussi abondantes que diverses sur l'écrivain. C'est en 1953 que Jean Monsterleet a publié dans son œuvre, *Sommets de la littérature chinoise contemporaine*, la première présentation française proprement dite, sur l'écrivain et sur sa création littéraire. De 1966, année où l'écrivain « s'est suicidé » après les tortures des gardes rouges, à 1978,

¹ Gao Fang, « Lao She zai falanxi yujing zhong de yijie licheng yu xuanze yinsu » (La traduction et la réception de Lao She en France et les facteurs relatifs de choix), *Xiaoshuo pinglun* (Critique du roman), 2013, No.3.

² Gao Fang, « Shi xi falanxi lengjing zhong Lao She de duochong xingxiang » (Sur les images différentes de Lao She au prisme de la France), *Waiyu jiaoxue* (L'enseignement des langues étrangères), 2013, No.5.

³ Liang Xue, *Compensation culturelle dans la version du « Pousse-Pousse » de Lao She*, mémoire de maîtrise, l'Université de langues et cultures de Beijing, 2009 ; Zhao Qian, *Une étude sur la retraduction de Luotuo xiangzi en France*, mémoire de maîtrise, l'Université de Nanjing, 2017.

⁴ Li Lanxue, « Shuangchong muguang xia de quizhen yizuo : ping Cheng Baoyi Cheng ailan de fayiben luotuoxiangzi » (La traduction fidèle sous « le double regard » : critique sur la version française de *Luotuo xiangzi* de François et d'Anne Cheng), *Xiaoshuo pinglun* (Critique romanesque), No.06, 2016.

Lao She a été presque « oublié » dans les milieux intellectuel et critique en Chine. En revanche, durant cette période, grâce à la traduction, il a attiré l'attention de bien des critiques et des universitaires en France parmi lesquels Paul Bady est sans aucun doute le plus représentatif. Considérée comme un jalon dans les études de Lao She en Europe, sa thèse soutenue en 1983, *Lao She, romancier*, a montré dans son ensemble le monde romanesque de l'écrivain, en s'appuyant sur le contexte historique, social et économique au moment où Lao She écrivait ses romans. Plus tard, il a dirigé deux thèses sur Lao She, soit *Lao She dramaturge : l'art de la satire*¹ de Mohamed Baccouchi et *L'Humour dans l'esthétique romanesque de Lao-She*² de Jung-Sun Yi-Tsang. La première examine la satire employée dans les œuvres théâtrales de Lao She, alors que la deuxième se concentre sur les origines et la représentation de l'humour dans le monde romanesque de l'écrivain. Ainsi s'est réuni autour de Paul Bady, un groupe de chercheurs qui s'intéressaient aux écrits de l'écrivain en France, jusqu'à la fondation de l'Association internationale des Amis de Lao She.

À part les études faites par les universitaires, notons en même temps qu'à la fois lecteur et critique, le traducteur joue aussi un rôle important dans la diffusion et l'interprétation de l'écrivain en France par son choix des œuvres à traduire, sa compréhension et sa restitution en français du texte original. Donc, les paratextes, à savoir préfaces, postfaces, commentaires, notes, nous fourniront aussi des sujets d'observation et de réflexion : parmi eux, les préfaces ou postfaces écrites par François Cheng, Anne Cheng, et bien sûr Paul Bady, etc., nous serviront de références dans l'analyse de la réception de Lao She en France. Par exemple, dans la préface du *Pousse-pousse* de 1973, François Cheng a saisi en quelques lignes la valeur littéraire essentielle de l'œuvre : « le résultat est une œuvre d'une simplicité poignante, mais traversée aussi d'ironie, d'humour et de verveur populaire... C'est un livre du peuple, écrit pour le peuple (il parut d'abord en feuilleton dans une revue) dans la langue du peuple, ce qui

¹ Mohamed Baccouchi, *Lao She dramaturge : l'art de la satire*, thèse de doctorat de l'Université de Paris 7, soutenue en 1985.

² Jung-Sun Yi-Tsang, *L'Humour dans l'esthétique romanesque de Lao-She*, thèse de doctorat de l'Université de Paris 7, soutenue en 1994.

lui conféra, à l'époque, une valeur vraiment révolutionnaire »¹.

De plus, les articles de presse accompagnant souvent la sortie des traductions concourent aussi à la présentation de l'écrivain et de son œuvre. Comme « Lao She le Sage »², « La loi du plus fort »³, ils occupent une place non négligeable dans le façonnement de l'image de Lao She dans le milieu littéraire en France. Ainsi les études réalisées par les spécialistes, les paratextes et les articles de presse français sur Lao She et ses œuvres ont-ils permis d'appréhender la réception et la compréhension de l'écrivain en France. Mais, selon les informations qu'on a pu trouver, il n'y a presque aucune recherche académique ni étude scientifique sur la traduction en français des œuvres de Lao She, cela reste encore une page presque blanche.

Les études mentionnées ci-dessus, en français comme en chinois, nous offrent déjà des références précieuses pour entreprendre une nouvelle étude sur la traduction du style à la lumière des versions françaises des œuvres romanesques de Lao She, mais leurs défauts sont quand même évidents. Premièrement, les études déjà existantes sont loin de fournir une vue complète et explicite sur la traduction et sur la réception de Lao She en France, a fortiori, sur la représentation de son style original en français. Deuxièmement, les études au sujet de la critique de traductions se focalisent sur *Luotuo xiangzi*, négligeant la richesse de l'ensemble de romans traduits de Lao She en France. Enfin, on y repère même de fausses informations non vérifiées mais transmises d'un article à l'autre, nuisant à la fiabilité de ces recherches⁴.

Ainsi, il nous paraît important et nécessaire d'entreprendre une étude scientifique, systématique et détaillée sur la traduction du style dans les versions françaises des œuvres romanesques de Lao She qui ne se contente pas de procéder à de simples évaluations sur ses versions françaises, mais renferme une double visée. D'un côté, elle tâchera de mettre en lumière l'histoire de la traduction française de Lao She à partir des

¹ François Cheng, « Préface », in Lao-Che, *Le Pousse-pousse*, trad. par François Cheng, Paris, Robert Laffont, « Pavillons », 1973, p. 7.

² Claude Michel Cluny, « Lao She le sage », juin 2000 [article de presse paru à la sortie de *Messieurs Ma, père et fils*], sources du service de presse des Éditions Philippe Picquier.

³ Gérard Meudal, « La Loi du plus fort », *Le Monde*, 9 juin 2000.

⁴ Par exemple, concernant l'édition originale qu'a consultée François Cheng dans le *Pousse-pousse* de 1973, toutes les études qu'on a trouvées l'ont prise pour l'édition de 1955 publiée par Renmin wenxue chubanshe, tandis qu'en fait, il s'agit de l'édition de 1951 lancée par la Librairie Kaiming, plus abrégée que celle de 1955.

études existantes en montrant comment l'écrivain, et surtout son style, sont perçus en France. De l'autre, elle tentera d'examiner de façons à la fois qualitative et quantitative les versions françaises des romans de l'écrivain, en vue d'évaluer le niveau qu'ont atteint ses traducteurs dans la représentation de son style. D'où la problématique de notre étude : comment le style de Lao She est-il reproduit dans ses versions françaises ? À côté de cette interrogation centrale qui guidera notre réflexion comme la problématique phare de notre étude, une série de questions éventuellement liées à ce sujet seront soulevées : Quelles sont les particularités que présente l'histoire de traduction de Lao She en France ? Comment ses romans ont-ils été reçus dans l'Hexagone ? Quels sont les traits caractéristiques du style de l'écrivain ? Dans quelle mesure les traducteurs français ont-ils été sensibles au style original de l'écrivain ? Par quelles méthodes traduisent-ils son style et quels sont les effets produits ? Quelles sont les approches les plus appropriées pour identifier et traduire le style littéraire ?

Afin de répondre aux questions posées ci-dessus, nous nous inspirons de la théorie des marquages stylistiques de Liu Miqing dans cette étude. Combinant des recherches menées antérieurement sur la traductologie, la stylistique et l'esthétique à ses propres recherches sur la pratique et la théorie de la traduction littéraire de l'anglais vers le chinois, la théorie de la traduction du style de Liu Miqing est une méthode d'analyse et d'évaluation d'une nature assez scientifique et objective. Dans le but d'assurer que le style traduit peut s'adapter au style original, « le système des marquages stylistiques » de Liu s'intéresse surtout à la manière dont le style du texte original se manifeste. De plus, selon lui, la description du style littéraire est loin d'être une notion basée sur des impressions, au contraire, elle est concrète. Ainsi, nous pouvons l'analyser comme un système de signes linguistiques, c'est-à-dire de marquages stylistiques. Liu divise ensuite les marquages stylistiques en deux catégories : marquages formels et marquages non-formels. Les marquages formels sont constituées de marquages phonologiques¹, marquages des registres de langue, marquages lexicaux, marquages des figures, marquages syntaxiques et marquages textuels, alors que les non-formels comprennent

¹ Les marquages phonologiques sont souvent présents dans la poésie. Ils désignent les traits caractéristiques des textes du point de vue de la phonologie, par exemple l'utilisation de voyelle, la versification, etc.

les quatre catégories suivantes : le choix du sujet et la manière dont il est traité par l'auteur ; la qualité interne de l'œuvre, autrement dit, les sentiments et la pensée contenus dans l'œuvre ; la personnalité de l'auteur ; la réception.¹ Par ailleurs, à la fin de la présentation de ce système, il nous propose trois approches pour traiter la traduction du style littéraire, à l'aide desquelles nous pouvons mieux analyser la reproduction du style dans les versions françaises de Lao She.

Depuis longtemps, l'approche largement utilisée par de nombreuses études dans le domaine de la traduction se base sur l'observation et sur l'analyse qualitative des textes traduits. Mais une simple comparaison entre l'original et la traduction ou parmi différentes traductions, établie sur la base des citations aléatoires, ne peut satisfaire au besoin de la recherche scientifique proprement dite, vu que les résultats ne sont ni reproductibles ni représentatifs et vu que la comparaison se limite à certains exemples sélectionnés par le chercheur. C'est le cas quand nous n'employons que la théorie de Liu Miqing pour notre recherche. Ainsi, en sus de cette théorie, nous recourons aussi à la *textométrie*, une méthodologie de l'analyse textuelle qui s'appuie sur la statistique linguistique. Par l'intermédiaire de l'ordinateur, nous établirons tout d'abord des corpus parallèles entre l'original et sa traduction ou parmi différentes versions (pour la traduction de *Luotuo xiangzi*). Le corpus parallèle établi, les équivalences extraites du texte original et de sa traduction (de ses traductions) permettent d'établir des marquages correspondants en termes de Liu, dans le traitement de la reproduction du style de Lao She. Après, à l'aide des logiciels, entre autres « Rstudio » et « Lexico 5 », nous pouvons calculer la fréquence des marquages, donner des indications supplémentaires sur leur apparition afin de mettre en évidence leurs caractéristiques d'emploi dans le corpus, rendant l'analyse plus objective et précise. Il s'agit donc d'un complément indispensable dans l'exploration de la traduction du style.

Suivant les propositions méthodologiques d'analyse, notre étude se divisera en

¹ Liu Miqing, *Xinbian dangdai fanyi lilun* (Nouvelle édition de Théories contemporaines de la traduction), Beijing, Zhongguo duiwai fanyi chubangongsi, 2005, pp. 241-256. Liu a inclus la réception dans les marquages non-formels, parce que le style qu'a perçu un lecteur varie selon sa capacité de perception esthétique déterminée par son statut socio-culturel, le contexte historique où il se trouve etc. De plus, dans la traduction, le traducteur a souvent tendance à répondre aux préférences esthétiques du lectorat de la langue d'arrivée, ce qui influencera en retour la restitution du style original.

trois parties indépendantes mais intrinsèquement liées. La première partie consiste en un bilan de la traduction et de la réception des œuvres de Lao She en France et elle sera composée de deux chapitres. Le premier chapitre consiste à retracer le parcours de la traduction de Lao She en France. Nous essaierons d'abord de présenter de façon générale la réception de l'écrivain en Chine, afin de la comparer ensuite avec l'histoire périodisée en quatre étapes de la traduction de ses œuvres dans l'Hexagone. L'objectif est de mieux saisir le contexte socio-historique où l'auteur du *Pousse-pousse* a été traduit en français en mettant en valeur les particularités de sa reconnaissance en France. En outre, nous nous efforcerons de donner un aperçu sur les « acteurs » tant en Chine qu'en France qui ont participé à ce processus, à savoir les traducteurs, chercheurs, éditeurs, etc., ainsi que sur leur statut social et littéraire, ce qui servira de base pour l'analyse suivante sur la réception de l'écrivain en France.

Le deuxième chapitre mettra l'accent sur la réception de Lao She en France. Par le biais du réexamen de tous les discours critiques disponibles venus des milieux divers français, nous nous efforcerons à regarder de près la réception en question. À partir des trois critiques distinguées par Albert Thibaudet, nous diviserons d'abord les discours critiques français au sujet de Lao She en quatre types, afin de mieux saisir les particularités de chacun de ces types, grâce auxquelles nous tenterons ensuite d'en tirer les images, selon la théorie de l'imagologie, que se font les lecteurs français sur l'écrivain, à savoir l'image d'humaniste, l'image d'homme de Pékin et celle d'humoriste.

Après le travail macrocosmique et fondamental fait dans la première partie, il sera temps d'entamer dans la deuxième partie une analyse détaillée sur ce qu'est le style et sur les caractéristiques du style de Lao She. Cette partie se divisera également en deux chapitres. Dans le troisième chapitre, en partant des recherches existantes tant en Chine qu'en Occident, nous chercherons à dresser les grandes lignes du développement de la stylistique, de façon à nous former une idée assez claire de ce qu'est le style, plus précisément, de ce qu'est le style littéraire, avant d'aborder, dans le chapitre suivant, les traits pertinents du style de l'auteur de *Sishi tongtang*.

Le quatrième chapitre donc, s'attachera à mettre en lumière de l'originalité du style

de l'écrivain. Nous y étudierons, grâce à de nombreuses études existantes, son style, surtout celui qui se manifeste dans les onze romans qui constituent le corpus de notre présente étude, sous deux angles : la saveur pékinoise et l'humour de l'écrivain. Il nous paraît aussi intéressant de retracer l'évolution de son style original, avec les onze romans servant de repères, dans l'objectif de faciliter la recherche suivante.

Sur la base des deux premières parties précédentes, la troisième partie sera consacrée à une étude comparative et détaillée de la reproduction du style de Lao She dans ses œuvres romanesques traduites en France et elle sera constituée de trois chapitres. À la lumière du « système des marquages stylistiques » de Liu Miqing, tout en nous appuyant sur la méthodologie de la *textométrie*, nous nous efforcerons d'une façon assez scientifique et précise d'examiner les marquages formels et non-formels dans les versions françaises des œuvres romanesques de l'auteur. L'idée est de confronter au texte original leur version française, dans l'objectif d'élucider comment les traducteurs reproduisent le style littéraire de Lao She.

La cinquième chapitre traitera des problèmes liés au choix de l'édition originale, dans le cas des traductions françaises de *Luotuo xiangzi*, de *Sishi tongtang* et de *Gushu yiren*. Sur la base d'une comparaison explicite entre les éditions originales de ces romans, nous essaierons de répondre aux questions suivantes : de quelle édition le traducteur est-il parti ? peut-elle aider le traducteur à saisir, dans le bon sens, l'originalité de l'écrivain ? L'objectif est d'examiner le niveau de traitement des marquages non-formels dans chaque version, ce qui servira de base pour l'analyse suivante sur la traduction des marquages formels dans les romans traduits en français de Lao She.

Le chapitre suivant servira d'abord à analyser les défis que pose la langue de Lao She, entre autres, la traduction des noms propres, celle des *realia*, des registres de langue, le problème de l'usage du pékinois et la question sur la restitution des comparaisons. Ensuite, en recourant aux exemples tirés des versions françaises des romans de Lao She, nous nous efforcerons de regarder de près les méthodes que les traducteurs ont employées pour relever ces défis, afin d'approfondir nos réflexions sur des questions relatives à l'acte traduisant, comme la question de l'usage de l'ajout de

notes, la transcription des termes chinois, etc.

Vu la place éminente occupée par *Luotuo xiangzi* dans la réception de Lao She en France, nous nous focaliserons enfin, dans le septième chapitre sur le phénomène de ses retraductions, en comparant les quatre versions françaises à leur original respectif, afin de voir dans quelle mesure les différents traducteurs sont parvenus à reproduire le style en les comparant dans cette œuvre représentative de l'écrivain.

Un mot pour finir sur les limites de notre corpus. Du fait que notre étude porte sur les romans déjà traduits en français de Lao She, nous emprunterons nos exemples aux onze romans suivants : *Lao Zhang de zhexue* (《老张的哲学》), *Zhao Ziyue* (《赵子曰》), *Erma* (《二马》), *Xiaopo de shengri* (《小坡的生日》), *Maocheng ji* (《猫城记》), *Lihun* (《离婚》), *Niu Tiancizhuan* (《牛天赐传》), *Luotuo xiangzi* (《骆驼祥子》), *Wen boshi* (《文博士》), *Sishi tongtang* (《四世同堂》), *Zhenghong qi xia* (《正红旗下》) dans l'ordre chronologique de leur première parution en Chine. On laissera de côté le roman *Gushu yiren* (《鼓书艺人》), parce que son original a déjà été perdu, et que ses versions chinoise et française sont toutes les deux traduites de leur équivalent américain.

Ce que nous espérons, au travers de cette présente étude, est d'un côté de passer en revue de façon panoramique la traduction et la réception de Lao She en France, de l'autre, à l'exemple de la traduction française des romans de l'écrivain, de regarder de plus près comment et dans quelle mesure la traduction peut prolonger dans le temps la vie de l'œuvre d'un style original et étendre son influence dans l'espace, en approfondissant nos connaissances sur la traduction du style tant en pratique qu'en théorie.

Première partie Panorama de la traduction et de la réception des œuvres romanesques de Lao She en France

Comme on l'a mentionné dans l'introduction, Liu Miqing a distingué, dans sa théorie des marquages stylistiques, les marquages formels et non-formels parmi lesquels la réception mérite notre attention. Si les marquages formels et les trois autres catégories des marquages non-formels sont plus ou moins liés au texte lui-même, c'est-à-dire que nous pouvons les saisir et les déterminer dans le texte, la réception se situe au-delà du texte. Liu l'a incluse dans les marquages non-formels, parce que d'après lui, le style qu'a perçu un lecteur varie selon sa capacité de perception esthétique déterminée par la situation où il se trouve, son statut socio-culturel, etc. Dans l'évaluation de la traduction du style, le traitement de ce marquage se manifeste d'autant plus important que le traducteur a souvent tendance à répondre aux préférences esthétiques du lectorat de la langue d'arrivée d'un côté, de l'autre, les méthodes qu'il ont employées sont inévitablement influencées par le contexte socio-culturel du pays récepteur, ce qui influencera en retour la restitution du style original.

En fait, il s'agit aujourd'hui d'un avis largement partagé dans le milieu stylistique tant en Chine qu'à l'étranger d'introduire la réception dans l'étude du style. Gérard Genette a, par exemple, insisté sur le fait que « tout élément de discours peut être tenu, selon les contextes et les types de réception, pour littéral ou pour figuré. Le caractère largement conditionnel, ou *attentionnel*, de la figuralité en fait – comme on l'a toujours su – un parfait emblème du style »¹. Selon lui, recevoir un texte comme le faisait un lecteur d'époque est une position utopique, l'attitude la plus juste serait de « faire droit à la fois à l'intention signifiante (dénotative) d'origine et à la valeur stylistique (connotative) ajoutée par l'Histoire »².

La traduction et la diffusion à l'étranger d'une œuvre littéraire contribuent à son

¹ Gérard Genette, « Style et signification », *Fiction et diction*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Points-essais », 2004, p. 203.

² *Ibid.*, p. 217.

devenir¹, si l'on emprunte ce terme à Gilles Deleuze. La naissance d'une version étrangère ne signifie pas la fin de sa traduction et de sa diffusion, au contraire, elle marque que cette œuvre prolongera sa vie littéraire dans le temps en étendant son influence dans l'espace. En ce sens, nous entamerons notre recherche à partir d'un bilan de la traduction et de la réception de Lao She en France. Cela renferme un triple objectif : premièrement, il s'agit d'accentuer la signification d'effectuer une étude sur la traduction du style dans les versions françaises des œuvres romanesques de Lao She ; deuxièmement, en élucidant les divers contextes socio-historiques où les œuvres de l'écrivain ont été introduites et traduites dans l'Hexagone, ainsi que les acteurs engagés dans ce processus, nous visons à mettre en lumière les facteurs hors du texte susceptibles d'influencer la restitution du style en français ; troisièmement, en partant des discours critiques français, nous essaierons de donner une vue d'ensemble sur la réception en France de Lao She, notamment de son style original, en vue de nous faire une idée générale sur le style restitué dans les versions françaises des romans de l'écrivain, ce qui, selon nous, constitue une étape fondamentale et essentielle de notre recherche.

¹ Cf., Liu Yunhong, « Silun wenxue fanyi de shengchengxing » (Étude sur la nature de « devenir » de la traduction littéraire », *Waiyu jiaoxue yu yanjiu* (L'Enseignement et la recherche des langues étrangères), No. 4, 2017.

Chapitre 1 Parcours de la traduction de Lao She en France

« Lao She est le romancier chinois contemporain qui est le plus susceptible d'intéresser un lecteur occidental : ses descriptions pleines de sympathie, en même temps que sa critique toujours brillante d'humour des petits gens de Peiping, dont il respecte le jargon, font de ses romans le témoignage le plus vivant, le plus robuste sur les Chinois du XX^e siècle, leurs faiblesses, leurs malheurs »¹. Telle est la présentation de Lao She dans le *Dictionnaire des littératures*, éditée à Paris en 1968 où on n'a connu que ses deux versions tronquées traduites de l'anglais en France. L'auteur de cette entrée est sans aucun doute clairvoyant : au bout de cinquante années, Lao She est devenu aujourd'hui l'un des porte-paroles de la littérature chinoise dans le monde entier, bien aimé par le lectorat tant chinois qu'étranger pour son humour et le vieux Pékin sous sa plume. Le constat est d'autant plus vrai en France. Jean-Marie Gustave Le Clézio, lauréat du prix Nobel de littérature en 2008 parle souvent de son admiration pour l'écrivain, qui selon lui est « l'un des maîtres du roman chinois moderne - on dit que Malraux s'en inspira au moment d'écrire *La condition humaine* - et l'un des penseurs les plus originaux et les plus sincères de ce temps »². À compter de la parution de la première version française de *Luotuo xiangzi*, intitulée « Cœur-joyeux, Coolie de Pékin »³, Lao She a passé plus de soixante-dix ans de vie littéraire en France et sa contribution à l'élargissement de l'influence de la littérature chinoise moderne mérite notre attention. Comment les Français ont-ils rencontré Lao She ? Pourquoi Lao She a-t-il été choisi ? Quelles sont les motivations des traducteurs ? Comment l'écrivain a-t-il été interprété ? Toutes ces questions surgissent à notre esprit quand nous parlons de la traduction de Lao She en France.

Ainsi, avant d'entamer les analyses détaillées sur la reproduction du style dans les versions françaises des œuvres romanesques de Lao She, il nous paraît nécessaire de

¹ Philippe Van Tieghem et Pierre Josserand (dir.). *Dictionnaire des littératures*, tome second, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 2266.

² Jean-Marie Gustave Le Clézio, « Lao She, le professeur », in *Quatre Générations sous un même toit I*, trad. Jing-Yi-Xiao, Mercure de France, 1996, X.

³ Lao Sheh, *Coeur-joyeux, coolie de Pékin*, trad. par Jean Poumarat, d'après la version anglaise d'Evan King, Paris, Arthaud, « De par le monde », 1947.

donner un panorama sur la traduction et la réception de l'écrivain en France en vue de faciliter la recherche suivante.

1.1. La réception de Lao She en Chine

Commençons par le retour sur la réception de Lao She en Chine. Par l'intermédiaire d'une comparaison des particularités que présentent la réception de l'écrivain dans son pays d'origine et celle dans le pays récepteur, nous espérons réfléchir plus profondément sur les facteurs macroscopiques qui risquent d'influer sur la diffusion et sur l'interprétation de l'écrivain, surtout de son style, dans divers contextes socio-culturels en France.

Comme on l'a indiqué dans l'introduction, il est difficile de décrire Lao She avec un seul mot. Polyvalent, il est romancier, dramaturge et essayiste, mais aussi homme patriotique qui « servait son pays en écrivant »¹, en particulier pendant la Guerre de résistance anti-japonaise. Ces rôles si variés coexistent chez lui tout en s'entremêlant et exerçant des influences les uns sur les autres. Tel écrivain suscita tout de suite l'intérêt des milieux littéraires et critiques en Chine dès la parution de son premier roman, *Lao Zhang de zhexue*. De l'autre côté, ses œuvres si riches et originales nous offrent de diverses perspectives d'interprétation, favorisant la recherche approfondie en la matière en Chine comme à l'étranger. Ainsi, avant de restituer le parcours de la traduction de Lao She en France, il est indispensable pour nous de passer en revue sa réception en Chine, de sorte à élucider dans quelle mesure et à quel niveau la réception de l'écrivain dans son pays d'origine influence sa traduction dans le pays d'accueil.

Après avoir fini la rédaction de *Lao Zhang* à la fin de l'année 1925, sous le conseil de Xu Dishan, Lao She, qui enseignait à ce moment-là à la London School of Oriental Studies, l'a envoyé à Zheng Zhenduo, alors rédacteur du *Mensuel du roman* (Xiaoshuo yuebao). Quelques mois plus tard, le dernier a dédié une phrase à l'annonce de la publication suivante du roman de l'écrivain, « *Lao Zhang de zhexue* signé de M. Shu

¹ Si l'on reprend les mots de Lao She, c'est comme suit, « Mon pinceau est mon seul capital, ma seule arme dans la lutte contre l'ennemi », Cf. « En pleine tourmente », *Xin wenxue shiliao* (Matériaux pour l'histoire de la nouvelle littérature), 1938, No. 1, p. 13.

Qingchun est un roman dont le caractère satirique n'est apparu jamais chez d'autres écrivains »¹. En janvier 1927, à « la dernière page » de la revue, Zheng Zhenduo a écrit de plus quelques lignes pour un autre roman de Lao She, *Zhao ziyue*, et il a mentionné cette fois-ci que « de *Lao Zhang* à *Zhao*, Lao She a fait un peu de progrès... Bien que la deuxième moitié de *Zhao* consacrée à la narration sérieuse ait fait disparaître l'humour de la première moitié, la langue est toujours vivante... C'est un livre qui nous fait rire et puis s'émouvoir avant de nous noyer dans la dépression et l'indignation »². Ce sont les premiers jugements sur l'œuvre de Lao She, malgré en fragments, Zheng a réussi à tirer deux caractéristiques de l'auteur, à savoir la satire et le ton détendu de la narration teintée de l'humour.

La première critique proprement dite en Chine sur Lao She est publiée en 1929 sous le titre de « *Lao Zhang de zhexue yu Zhao Ziyue* » (*Lao Zhang de zhexue* et *Zhao Ziyue*), écrite par Zhu Ziqing. Figurant parmi les premiers promoteurs et praticiens de la nouvelle littérature chinoise, Zhu Ziqing a choisi de traiter de ces deux romans à partir de *Zhongguo xiaoshuo shilue* (*Précis d'histoire du roman chinois*)³ de Lu Xun, la première œuvre de synthèse sur l'évolution des romans chinois. En les mettant dans la tradition du roman chinois, Zhu a mis en lumière le style de Lao She, soit « la satire sérieuse et teintée de mélancolie »⁴, sous l'influence de Lu Xun⁵. Si « les gens d'autrefois lisaient des romans seulement pour s'amuser, et en écrivaient pour un simple divertissement », c'est dans *A Q zhengzhuàn* (*l'Histoire véridique d'Ah Q*) de Lu Xun qu'on a trouvé « pour la première fois une satire sérieuse qui se prive du divertissement »⁶. Ensuite, il a fait une comparaison entre l'œuvre de Lao She et les romans satiriques⁷ pour illustrer les caractéristiques de sa satire :

¹ Dans la rubrique « La dernière page » (*zuihou yiye*), *Xiaoshuo yuebao* (Mensuel du roman), juin 1926.

² Dans la rubrique « La dernière page » (*zuihou yiye*), *Xiaoshuo yuebao* (Mensuel du roman), janvier 1927.

³ Publié en 1924, ce livre a été traduit en anglais, intitulé « A Brief History of Chinese Fiction », Pékin, éditions en Langues étrangères, 1964.

⁴ Zhu Ziqing, « *Lao Zhang de zhexue yu Zhao Ziyue* » (*Lao Zhang de zhexue* et *Zhao Ziyue*), in Zeng Guangcan, Wu Huaibin (éd.), *Lao She yanjiu ziliao : xia* (Documents d'étude sur Lao She II), Beijing, Zhishi chancuan chubanshe, 2010, p. 620.

⁵ En 1929, Zhu Ziqing a créé un cours à l'Université de Tsinghoua, intitulé « *Zhongguo xin wenxue yanjiu kecheng* » (cours sur l'étude de la nouvelle littérature chinoise). Dans son cours, il a discuté en détail les deux premiers romans de Lao She, et il a mentionné « l'influence de Lu Xun » en parlant de *Lao Zhang*. Cf. Zeng Guangcan (éd.), *Lao She yanjiu zonglan*, *op. cit.*, p. 7.

⁶ Zhu Ziqing, *op. cit.*

⁷ Les romans satiriques correspondent en chinoise à « *fengci xiaoshuo* » dont les romans critiques (*qianze xiaoshuo*),

À quel type « la satire » de ces deux livres appartient-il ? Ce n'est pas une question facile. Dans la publicité de *Zhao Ziyue*, on a loué la description caractéristique de l'écrivain. C'est vrai : les personnages dans ces deux livres ont chacun leur caractère distingué. Sur ce plan, ils ressemblent à ceux de *Rulin waishi* (Chronique indiscreète des mandarins) ; car on ne trouve pas d'individualité dans *Guanchang xianxing ji* (Le Monde des fonctionnaires dévoilé) et *A Q zhengzhuan*... Du point de vue stylistique, au lieu de les rapprocher à *Runlin*, ils ont plus de similarités avec les romans satiriques. Mais à la différence de ceux-ci, l'attitude de l'écrivain ne reste pas constante. Ses deux romans, commencés par un ton de divertissement, ont chacun une fin sérieusement mélancolique... Dans la publicité, on dit que « c'est un livre qui nous fait rire et puis s'émouvoir avant de nous noyer dans la dépression et l'indignation ». Ces deux tons différents, soit amusant et mélancolique, loin de se compléter, pourraient se contrebalancer.¹

Selon Zhu, Lao She n'est pas parvenu à régler les relations entre le ton amusant et celui mélancolique, mais comparés aux romans satiriques traditionnels, ses deux romans ont déjà montré une certaine modernité : « je pense que ces deux romans, s'ils étaient dotés chacun d'un ton ou d'une attitude constante, auraient beaucoup plus de force. Cependant, avec une telle fin sérieuse, ils sont devenus des œuvres modernes, différentes des romans satiriques »². D'où la note dominante de l'étude suivante sur Lao She en Chine.

Au fur et à mesure que se sont enrichies les œuvres de l'écrivain, de plus en plus des critiques et des universitaires chinois ont tourné leur regard vers lui, parmi lesquels on peut citer Li Changzhi avec « Lihun » (Le Divorce)³, Wang Shuming avec « Mao cheng ji » (La Cité des chats)⁴, Zhao Shaohou avec « Lun Lao She de youmo yu xieshi yishu » (Sur l'humour et l'art réaliste de Lao She)⁵, Bi Shutang avec « Niu Tianci

proposés par Lu Xun, font partie.

¹ *Ibid.*, p. 620-621.

² *Ibid.*, p. 621.

³ Li Changzhi, « Lihun » (Le Divorce), *Wenxue jikan* (Revue trimestrielle de la littérature), janvier 1934.

⁴ Wang Shuming, « Mao cheng ji » (La Cité des chats), *Xiandai* (La Modernité), No. 3, Vol. 4, janvier 1934.

⁵ Zhao Shaohou, « Lun Lao She de youmo yu xieshi yishu » (Sur l'humour et l'art réaliste de Lao She), *Ta Kung Pao* (Littératures et Arts), le 30 septembre 1935.

zhuan » (L'Histoire de Niu Tianci)¹, etc. Tous ces articles sont fondés sur les impressions que se forment les critiques après la lecture. La plupart d'entre eux se concentrent sur l'humour et la satire dans l'œuvre de l'écrivain, tout en prenant en considération sa langue pékinoise. Prenons l'article de Li Changzhi comme exemple, selon Li, l'humour de Lao She qui « montre son intelligence » « n'est qu'un art pour manifester la satire ». De plus, il a démontré que, si la satire de l'auteur a bien montré les problèmes de la société chinoise à ce moment-là, il lui manque encore de la force : « sa satire est quand même très douce. Ce faisant, on parle plus souvent de son humour que de sa satire. La douleur provoquée par sa satire est si légère que l'on l'oublie tout de suite »². C'est une critique assez juste qui serve de référence jusqu'aujourd'hui pour l'étude de Lao She. Il faut signaler également que *Luotuo xiangzi*³, chef-d'œuvre de l'auteur, a suscité bien des discussions dès sa parution. Certains ont montré leur admiration à la langue utilisée dans ce roman, ainsi que la description des personnages, le thème abordé. Par exemple, dans sa préface pour la version japonaise de ce roman, Zhuo Zuoren, essayiste et critique littéraire, a loué la langue parlée héritée du *Rêve dans le pavillon rouge*⁴, alors que Bi Shutang a insisté sur « la narration réaliste » et « les caractères distingués des personnages »⁵. Mais, ont surgi des critiques, entre autres Xu Jie et Baren, qui ont exprimé leurs idées négatives envers la description socio-politique dans ce livre : « les connaissances de Lao She sur la révolution est "vulgaire"... dont l'essentiel est réactionnaire »⁶. Les points de vue de ce type ont laissé de côté la valeur littéraire de l'œuvre, désorientant un peu la compréhension de la moyenne des lecteurs.

Comme l'a remarqué Paul Bady, face à l'agression japonaise depuis 1937, Lao She, « qui se flattait de n'être d'aucun autre parti que de celui de la littérature »⁷, a pris conscience nationale et sociale et a assumé volontiers les responsabilités comme l'un

¹ Bi Shutang, « Niu Tianci zhuan » (L'Histoire de Niu Tianci), *Yuzhou feng* (Le Vent de l'univers), No. 27, le 1 octobre 1936.

² Li Changzhi, *op. cit.*

³ Publié en feuilleton dans la revue *Yuzhou feng* du septembre 1936 en octobre 1937.

⁴ Zhitang, « Wanren wenku, shiyue wenyuan » (Bibliothèque pour des milliers de personnes, espace littéraire en octobre), octobre 1942, Cf. Zeng Guangcan (éd.), *Lao She yanjiu zonglan, op. cit.*, p. 33.

⁵ Bi Shutang, « *Luotuo xiangzi* », *Yuzhou feng* (Le Vent de l'univers), No. 5, le 1 mai 1939.

⁶ Baren, *Wenxue duben* (Cahier de la littérature), Shanghai, Zhulin shudian, 1940, p. 193.

⁷ Paul Bady, « La responsabilité de l'écrivain : Lao She de Hankou à Chongqing », in *La Littérature chinoise au temps de la guerre de résistance contre le Japon (de 1937 à 1945)*, Paris, Éditions de la Fondation Singer-Polignac, p. 161.

des responsables principaux de la Fédération des écrivains et des artistes de toute la Chine pendant les huit ans de la Guerre de résistance anti-japonaise. En suivant le slogan qui présidait à la fédération, à savoir « la littérature descend à la campagne et pénètre dans l'armée »¹, dans le but de donner à son œuvre une diffusion populaire plus grande, Lao She a décidé de s'orienter vers la création théâtrale pendant la guerre. Ainsi, on a porté plus d'attention sur ses pièces de théâtre que sur ses romans pendant la guerre. Il est à noter qu'au commencement, les critiques sur ses pièces, telles que « Guanyu *Canwu* » (Sur *Un épais brouillard*) de Mao Ge² et « *Canwu* » (*Un épais brouillard*) de Liu Nianqu³, ont été écrites, dans la plupart des cas, par les amis de Lao She qui ne connaissaient pas beaucoup le théâtre. Ainsi, les critiques pendant cette période se dotent de deux caractéristiques. D'une part, elles sont basées sur de simples impressions de lecture ou de vue d'une pièce de théâtre. En raison du manque de connaissances sur ce genre littéraire, ils ont analysé les pièces de théâtre de la même manière que pour les romans. Les critiques sur le style de la création théâtrale de Lao She ont partagé les idées à peu près pareilles à celles sur ses romans, elles portaient souvent sur l'humour et la satire de l'œuvre. De l'autre, on nomme ces articles comme les critiques de théâtre pour la seule raison qu'elles parlent de la diffusion de ces pièces de théâtre.

En outre, le fait que pendant la guerre, Lao She a établi des relations amicales avec le parti communiste chinois, les écrivains ou les critiques de gauche ont ainsi fait beaucoup d'éloges sur l'auteur pour l'unité politique. Cette situation a connu son point culminant lors du 17 avril 1944 où une réunion des écrivains est organisée pour saluer les vingt années de création littéraire de Lao She. Outre l'hommage à l'écrivain, célébré par Mao Dun, Guo Moruo, Hu Feng, etc., pour son dévouement et de travail dans la fédération, on en a constaté un courant où la politique l'emporte sur la littérature : rarement a été mentionnée la création littéraire de Lao She. Seulement Hu Feng, ancien disciple de Lu Xun, en a parlé, « nous sommes maintenant ici pour célébrer les vingt

¹ C'est un slogan proposé lors de la fondation de la fédération en 1938, qui est en chinois : « Wenzhang xiaxiang, wenzhang ruwu ».

² Mao Ge, « Guanyu *Canwu* » (Sur *Un épais brouillard*), Chongqing, *Xinhua ribao* (Quotidien Xinhua), le 23 novembre 1939.

³ Liu Nianqu, « *Canwu* » (*Un épais brouillard*), Chongqing, *Guomin gongbao : qingqi zengkan* (Journal du peuple, supplément hebdomadaire), le 3 décembre 1939.

années de création de Lao She. Il ne cesse d’y faire ses efforts depuis vingt ans... ce n’est pas une chose simple. Nous devons se montrer sincères pour son travail », il a ajouté en même temps que « Sheyu¹ a déjà entamé son plan de “l’édification d’un monument” (il s’agit de *Sishi tongtang*). Nous ne saurions oublier qu’il est un écrivain aimable qui a de la sympathie pour la vie des petites gens et qui possède la langue populaire et diversifiée »². Pour Lao She, le grand renom qu’il a connu à l’époque contraste violemment avec son futur destin tragique, ce qui fait de cette réunion un événement important dans l’étude sur l’écrivain.

Suivant la présentation ci-dessus, on peut donc résumer quatre caractéristiques de la réception de Lao She en Chine avant 1949. Premièrement, grâce aux efforts de certains promoteurs et praticiens de la nouvelle littérature chinoise, notamment Zhu Ziqing et Zheng Zhenduo, la modernité de l’œuvre de Lao She a été mise en relief, constituant la base de la réception et de l’étude sur l’écrivain. Deuxièmement, quoique les articles au sujet de l’écrivain soient principalement des comptes rendus basés sur de simples impressions de lecture, ils ont réussi à dévoiler l’humour, la satire et la langue pékinoise dans l’œuvre de l’auteur. Troisièmement, à ce moment-là, on critiquait les pièces de théâtre de Lao She de la même façon qu’on faisait avec les romans. Ce qui montre, d’une part, la continuité dans la création littéraire de l’écrivain, de l’autre, la monotonie de l’étude de Lao She avant 1949. Dernièrement, à partir de la réunion en 1944, nombre de facteurs sociaux et politiques se sont intégrés dans la compréhension et la réception de Lao She en Chine.

En 1946, comme l’invité du Département d’État américain, Lao She partit, avec le dramaturge Cao Yu, pour donner des conférences aux États-Unis et il ne regagna la Chine qu’à la fin de 1949, sur l’invitation personnelle du Premier ministre Zhou Enlai. L’année 1949 est marquée par la fondation de la Chine populaire où tout était à rétablir, à remettre en ordre. Dans le domaine littéraire, pour répondre aux besoins de

¹ Lao She, de son vrai nom Shu Qingchu. Il a divisé son nom Shu en deux parties pictographiques, soit She et yu, pour composer son nom de plume (zi).

² Hu Feng, « Zai Wenxie di liu jie nianhui de shihou zhu Lao She xiansheng chuanguo ershi nian » (Pour célébrer le vingtième anniversaire de la création de Lao She lors de la sixième conférence de la Fédération des écrivains et des artistes), Chongqing, *Xinhua ribao : xinhua fukan* (Quotidien Xinhua : supplément), le 17 avril 1944.

l'établissement de la nouvelle idéologique, le gouvernement chinois a décidé de suivre la « politique » que Mao Zedong a proposé dans les *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan*¹ dans lesquelles il a déterminé que la littérature et l'art « subordonnés à la politique » devaient être placés « aux services des ouvriers, paysans et soldats ». Ainsi le réalisme socialiste a-t-il été pris par les autorités chinoises comme l'un des principaux critères de création et de critique littéraire, de sorte à exercer une influence prédominante mais néfaste sur la nouvelle littérature chinoise après 1949 et sur le destin de Lao She.

Trois mois avant le retour de l'écrivain en Chine, se tint à Pékin le premier Congrès de la Fédération nationale des hommes de lettres et des artistes, durant lequel Zhou Yang, responsable alors de la propagande du PCC, mentionna « Lu, Mao, Guo, Ba, Lao, Cao »² comme représentants de la nouvelle littérature chinoise. Ainsi se confirma-t-il le statut d'écrivain éminent de Lao She approuvé par le PCC. De son retour, l'auteur du *Pousse-pousse* a connu un accueil chaleureux auprès aussi bien des masses populaires que du gouvernement chinois : il a été élu au bureau de nombreuses instances dirigeantes dans le domaine culturel, par exemple, président de la branche pékinoise de la Fédération des cercles littéraires et artistiques. Passionné par les transformations du pays suite à la fondation de la Chine populaire, en même temps que par son amour pour le pays natal, Lao She assumait volontiers les responsabilités de propagande de la politique et s'attela à la création d'une série de pièces de théâtre pour célébrer l'édification de la nouvelle Chine, entre autres, *Fang Zhenzhu* et *Longxu gou* (Le Fossé de la barbe du dragon). La première a retenu l'attention de tous les milieux chinois, comme en témoignait la causerie organisée spécialement par la municipalité pékinoise ; alors que la deuxième a connu un succès sans précédent, selon les documents dont on dispose, depuis sa publication et sa mise en scène en 1951, il y a au total une centaine d'articles portant sur elle. Par rapport aux critiques sur Lao She avant

¹ Mao Tse-toung, « Les Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan », in *Mao Tse-toung* (livre de poche), sans mention de traducteur, Éditions en langues étrangères, 1968, p.99-166.

² Soit Lu Xun, Mao Dun, Guo Moruo, Ba Jin, Lao She et Cao Yu. Outre Lu Xun qui est décédé et Lao She qui était aux États-Unis à ce moment-là, les quatre autres écrivains ont participé à la séparation des pouvoirs littéraire et culturel dans la Chine populaire.

1949, celles pendant cette période ont estimé surtout « sa narration réaliste » et le fait que « la création de l'écrivain est étroitement liée à sa passion politique envers la nouvelle société »¹. Dans la même année, il a été réputé « Artiste du peuple » par la municipalité pékinoise et l'a été « maître de l'art langagier » par les milieux littéraires chinois². En 1953, il a été élu de plus vice-président de l'Association des écrivains chinois avant de devenir député de Pékin l'année suivante. « Toutes choses ont leur revers »³. Le renom de Lao She ne cessant d'augmenter s'accompagna de ses travaux plus lourds et plus contraints par la politique, influant un peu sa création littéraire. Un homme de lettres comme lui qui se distanciant de tout événement et de tout parti politiques avant l'incident du pont Marco Polo est devenu un écrivain « au service du peuple », accordant à la description socio-politique une place plus importante dans son œuvre. En vue de représenter le plus vite possible les changements sociaux en Chine au fur de l'application des nouvelles politiques, il a dû écrire des pièces rapidement. Pour celles suite à *Longxu gou*, telles que *Chun hua qiu shi* (Fleurs glorieuses au printemps et fruits nombreuses en automne), *Hong dayuan* (La Cour rouge), *Shenquan* (Les Boxeurs), bien que on ait encore admiré leur description qui s'accordait avec le temps, certains critiques ont déjà remarqué que « la pièce de théâtre était écrite à la hâte. À la hâte, parce que l'écrivain avait voulu de suivre de près les changements de la situation sociale... Il manquait la description plus approfondie dans certaines parties. Il fallait encore (à Lao She) se perfectionner dans la présentation de l'esprit des personnages »⁴.

En 1957, à l'occasion de la Campagne des Cents Fleurs, aux milieux littéraires ont été redonnés une certaine liberté d'expression. En profitant de cette politique, Lao She s'est dégagé des contraintes politiques pour créer plus librement cette fois-ci une pièce, intitulée *Chaguan* (La Maison de thé). Au commencement, elle a été appréciée, dans la

¹ Zhou Yang, « Cong *Longxu gou* xuexi shenme ? » (Qu'est-ce qu'on peut apprendre du *Fossé de la barbe du dragon*), *Renmin ribao* (Quotidien du peuple), le 4 mars 1951.

² Ici, on reprend les mots de Li Runxin, « dans le domaine de la langue nationale, Lao She est un maître de l'art langagier comparé à Lu Xun ». Cf. Li Runxin, « Lun Lao She de yuyan yishu guan », in Yao Zhensheng (éd.), *Bainian Lao She* (Lao She pendant une centaine d'années), Pékin, Zhongguo wenlian chubanshe, 2001, p. 132-133.

³ Paul Bady, « La responsabilité de l'écrivain : Lao She de Hankou à Chongqing », *op. cit.*, p. 164.

⁴ Qiu Yang, « Huangying *Hong dayuan* » (Accueillir La Cour rouge), *Wenyi bao* (Journal des arts et de la littérature), No. 19, 1958.

plupart des cas, parmi les hommes de lettres chinois. En décembre 1956, Zhang Guangnian, rédacteur alors en chef du *Wenyi bao* (Journal des arts et de la littérature), lui a organisé une causerie, dans laquelle Wang Yao, ancien disciple de Zhu Ziqing, a fait l'éloge que « cette pièce qui suit de près l'époque est pleine de vie et riche en couleurs nationales. La langue est bien raffinée »¹. La situation a été complètement changée après sa mise en scène dans le Théâtre d'Art du peuple de Pékin en 1958. Lao She a fait l'objet d'attaques parce que « (cette pièce) n'a pas manifesté pleinement les forces de la révolution populaire qui se développent sans cesse... Elle a manqué d'idées hiérarchiques ».² En raison du contrôle politique resserré, avant 1978, *Chaguan* n'a été mise en scène que pour deux fois (les deux spectacles en 1958 et en 1963 sont tous passés sous silence). Pendant la Révolution culturelle, cette pièce, considéré aujourd'hui comme l'une des pièces classiques du théâtre parlé chinois moderne, fut furieusement attaquée pour son idéologie « réactionnaire ».

Les critiques sur l'écrivain furent de plus en plus violentes avec le temps. En 1966, alors que la Révolution culturelle venait de commencer, Lao She se trouva « suicidé » au Lac Taiping. Ses œuvres furent officiellement interdites de publier et de rééditer dans la Chine continentale. Mais les critiques ne s'arrêtèrent pas. Commencé par l'article « Fandong zuojia Lao She – fubi ziben shuyi de guchuishou » (L'écrivain réactionnaire Lao She – prédicateur de la restauration capitaliste) publié le 12 décembre 1969, on compte dans *Beijing ribao* (Quotidien de Pékin) une série d'attaques envers l'écrivain, surtout envers ses *Maocheng ji* et *Chaguan*, dont les titres sont comme suit, « Dui zaofanpai zaofan jiushi youli – tongchi Lao She de *Maocheng ji* dui geming qingnian yundong de gongji » (c'est justice de se révolter contre les rebelles – la dénonciation sans appel de l'attaque de la Cité des chats de Lao She sur le mouvement révolutionnaire de la jeunesse), « Mao Zedong qinshou dizao de gong nong hongjun buke ru » (il ne faut pas humilier les gardes rouges fondés par Mao Zedong de sa propre main), « Yizhi fubi ziben zhuyi de zhaohun qu – pipan Lao She de fandong juben

¹ Cf., « Zuotan Lao She de Chaguan » (La Causerie sur *La Maison de thé* de Lao She), in Ke Ying, Li Yin (éds.), *Lao She de huaju yishu* (L'Art du théâtre parlé de Lao She), Beijing, Beijing wenhua yishu chubanshe, 1982, p. 392.

² Liu Ruoquan, Liu Xiqing, « Ping Lao She de *Chaguan* » (Critique sur *La Maison de thé* de Lao She), *Dushu* (La Lecture), No. 2, 1959.

Chaguan » (une chanson évocateur pour la restauration capitaliste – critique sur *La Maison de thé*, pièce réactionnaire de Lao She)... Rien que de ces titres effrayants, on peut constater que ces critiques ne sont pas du tout celles littéraires proprement dites et qu'elles sont simplement des insultes ridicules basées sur le ralliement politique. Si les critiques pendant les années 50-60 ont été déjà teintées des couleurs idéologiques et politiques, lors de la Révolution culturelle, la littérature est devenue, on ne peut plus, un instrument au service de la politique. Pendant cette période-là, toute recherche littéraire et académique sur Lao She a été interrompue. On ne peut que prendre ces critiques comme témoins du destin tragique de l'écrivain, en déplorant ce génocide culturel pendant dix ans qui a réduit à néant tout essor littéraire en Chine populaire.

Ce n'est qu'à partir de la réhabilitation de Lao She en 1978 que recommença l'étude au sujet de l'écrivain. Suite à l'écrasement de la Bande des Quatre en 1976 qui a marqué la fin de la Révolution culturelle, il faut attendre deux ans pour que la Chine s'ouvre à l'extérieur. L'application de la politique d'ouverture et de réforme a constitué en réalité un symbole de l'émancipation de l'esprit. Il est ainsi partagé parmi les intellectuels occidentaux que l'année 1978 a témoigné de la fin du maoïsme et l'avènement d'une nouvelle époque. Comme l'ont révélé Angel Pino et Isabelle Rabut :

En Chine populaire, la fin du maoïsme a mis un terme à la situation du monopole dont bénéficiait la critique officielle, une critique fondée sur des critères exclusivement idéologiques institués dès avant la prise du pouvoir par les communistes, et dont la sévérité et le simplisme n'avaient cessé de se renforcer dans l'intervalle. Cette libération a suscité là-bas, dans les milieux académiques comme dans le public, une incontestable soif de réappropriation du patrimoine littéraire moderne et ancien, proportionnelle à la lassitude qu'inspiraient désormais les rares œuvres canonisées par le régime. Au cours des années quatre-vingt, de nombreux auteurs passés à la trappe lors de la « Révolution culturelle », voire au lendemain de l'établissement de la République populaire ont été réédités. Certains, qui avaient choisi de désertir la « Chine nouvelle » – Hu Shi, Liang Shiqiu ou bien Zhang Ailing –, ont eu derechef les faveurs des critiques et des éditeurs du

pays.¹

Depuis 1978, le patrimoine littéraire ancien et moderne a été revalorisé et les grands écrivains ont été réhabilités avec leurs œuvres rééditées, parmi lesquels se figure certainement Lao She. Avec son statut d'écrivain reconnu par les autorités chinoises, une série de découvertes et de recherches ont recommencé à être effectuées. En 1979, le dernier roman de Lao She a été découvert et publié dans la revue *Littérature du Peuple*², ainsi s'est-elle déployée l'étude sur l'écrivain en Chine dans les domaines les plus divers que possible. Des événements favorisent les recherches : *primo*, les œuvres de Lao She sont méthodiquement rééditées par sa famille, afin de rétablir les textes dans leur version originale. Comme en témoignent les seize volumes de *Lao She wenji*³ (Recueil des œuvres de Lao She) parus successivement de 1980 à 1991, servant de guide pour les chercheurs en cette matière tant en Chine qu'à l'étranger. *Secundo*, une suite de découvertes de textes perdus et de nouvelles informations biographiques ont fourni un horizon plus ouvert sur la vie littéraire de l'auteur. Par exemple, la correspondance entre Lao She et sa famille, et ses proches dont on ne connaissait jusqu'alors pas l'existence servait de références importantes pour la compréhension de l'écrivain et son œuvre. *Tertio*, depuis 1978, beaucoup d'amis ou homologues de Lao She qui ont survécu à la Révolution culturelle apportent leur témoignage sur cet homme respectable, entre autres, Ba Jin, Cao Yu⁴, etc.

Sur cette base, l'étude de Lao She a connu un développement rapide. Dans les milieux académiques, à compter de « Lun *Luotuo xiangzi* de xianshi zhuyi » (Le réalisme du *Pousse-pousse*)⁵ de Fan Jun, de plus en plus d'analyses et de commentaires ont fait leur apparition. L'engouement des chercheurs est tel que certains ont proposé

¹ I. Rabut et A. Pino, *Pékin-Shanghai, tradition et modernité dans la littérature chinoise des années trente*, Paris, Bleu de Chine, 2000, p. 5.

² Cf. *Renmin wenxue* (Littérature du Peuple), 1979, No. 3 (pp. 94-112) ; No. 4 (pp.101-112) et No. 5 (pp. 95-112).

³ Publié à Beijing, *Renmin wenxue chubanshe*.

⁴ Ba Jin, « Huainian Lao She tongzhi », in Shu Ji (ed.), *Lao She he pengyoumen* (Lao She et ses amis), Beijing, Sanlian shudian, 1991, pp. 332-341. Ce souvenir a été traduit en français, sous le titre « Lao She, mon camarade bien-aimé et respecté » dans *Littérature chinoise*, No. 4, 1984, pp. 9-12. Cao Yu, « Women zunjing de Lao She xiansheng », *op. cit.*, pp. 187-192. Il a été aussi traduit en français, intitulé « En souvenir de Lao Cheh » dans la même revue, 1978, No. 11, pp. 80-84.

⁵ Fan Jun, « Lun Luotuo xiangzi de xianshi zhuyi » (Le réalisme du Pousse-pousse), *Wenxue pinglun* (Critique littéraire), No. 1, 1979.

de prendre l'étude de Lao She pour une discipline indépendante¹. Pour le public, l'écrivain a aussi fait l'objet d'une véritable « passion » (Lao She re)². En 1982, s'est organisé à l'Université de Shandong le premier colloque de Lao She qui a contribué dans l'année suivante la publication d'un recueil d'études sur l'écrivain³. L'Association d'études sur Lao She en Chine s'est établie officiellement en 1984, marquant une nouvelle phase de la réception et de l'étude de l'écrivain dans son pays natal. En avril de la même année, le deuxième colloque sur Lao She s'est tenu à Qingdao, jusqu'aujourd'hui, on compte huit colloques en somme⁴. Ainsi, se réunit autour de l'Association un groupe de chercheurs de Lao She, favorisant la compréhension plus profonde et plus enrichie en cette matière.

Comme nous l'avons déjà recensé et catégorisé dans l'introduction, depuis 1978, à part les recherches sur l'œuvre propre dite de l'écrivain sous diverses perspectives, telles que *Lao She de huaju yishu*⁵, *Lao She xiaoshuo yanjiu*⁶, *Lao She youmo lun*⁷, *Lao She de yuyan yishu*⁸, etc., ont paru, grâce aux échanges plus fréquents avec l'extérieur, certaines études sur les relations de l'écrivain avec l'Occident, en particulier *Lao She de xiaoshuo shijie yu dongxifang wenhua*⁹, qui encouragent l'étude sur la traduction de Lao She depuis les années 2010, par exemple, *Lao She zuopin yingyi yanjiu*¹⁰ et *Lao She fanyi wenxue yanjiu*¹¹. Les années 1990 ont témoigné d'un changement du point focal de l'œuvre à l'humain. Ce changement s'est traduit tout d'abord par l'intérêt du sujet « la mort de Lao She », dont *Lao She zhi si caifang shilu*¹² et *Lao She : xiaoshi le*

¹ Cf. Song Yongyi, « Jinru duowei shiye de Lao She » (diverses approches dans l'étude de Lao She), in Song Yongyi, *Lao She yu zhongguo wenhua guannian* (Lao She et la conception de la culture chinoise), Shanghai, Xuelin chubanshe, 1988, p. 302.

² Cf. Zeng Guangcan (éd.), *Lao She yanjiu zonglan*, op. cit., p.145.

³ Meng Guanglai et al., *Lao She yanjiu lunwen ji* (Recueil d'études sur Lao She), Jinan, Shandong renmin chubanshe, 1983.

⁴ Cf. <http://www.laoshexue.com/portal.php>.

⁵ Ke Ying, Li Yin (éd.), *Lao She de huaju yishu*, op. cit.

⁶ Tong Jiahuan, *Lao She xiaoshuo yanjiu* (L'Étude sur les romans de Lao She), Yinchuan, Ningxia renmin chubanshe, 1983.

⁷ Liu Chengyan, *Lao She youmo lun*, Ibid.

⁸ Wang Jianhua, *Lao She de yuyan yishu*, Ibid.

⁹ Wu Xiaomei, Wei Shaohua, *Lao She de xiaoshuo shijie yu dongxifang wenhua* (L'Univers romanesque de Lao She et les cultures orientale et occidentale), Lanzhou, Lanzhou daxue chubanshe, 1992.

¹⁰ Li Yue, *Lao She zuopin yingyi yanjiu*, Ibid.

¹¹ Zhang Man, *Lao She fanyi wenxue yanjiu*, Ibid.

¹² Fu Guangming, *Lao She zhi si caifang shilu* (Interviews et documents sur la mort de Lao She), Beijing, zhongguo guangbo dianshi, 1999.

*de daming hu*¹ sont de bons exemples. Puis, à côté de l'étude folklorique, celle dans le domaine ethnique ont retenu aussi l'attention d'un nombre de chercheurs : pour la première, on a découvert *Lao She yu Beijing wenhua*² de Gan Hailan, alors que Guan Jixin dans son *Lao She yu manzu wenhua*³ a expliqué en détail l'influence considérable de la culture mandchoue sur l'écrivain ainsi que sur sa création. Il reste encore l'étude sur les pensées de Lao She dont les chercheurs ont essayé d'en tirer ce que pense Lao She sur le christianisme ou sur le bouddhisme⁴.

En partant du jugement en fragments de Zheng Zhenduo sur Lao She, sa réception en Chine a connu un développement de presque cent ans. Des impressions de lecture aux études systématiques, malgré l'intervention politique depuis 1944 à 1978, on peut constater que Lao She ainsi que son œuvre ont été explorés de façons différentes et sous diverses perspectives grâce aux efforts des générations de chercheurs, notamment à ceux de sa famille. Mais les recherches en cette matière sont loin d'être complétées. Comme l'a mis en lumière Antoine Berman, « la visée même de la traduction » est d'« ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger »⁵. Au fur et à mesure que se multiplient les traductions de l'écrivain à l'étranger, l'image de Lao She ne cesse de se compléter et de s'enrichir « par la médiation de l'Étranger », qui nous ouvre de nouveaux horizons dans la recherche suivante.

1.2. Une étude périodisée de la traduction de Lao She en France

Il est notoire que l'acte de traduire n'est pas simplement une pure transformation de signes ou un recodage de signes, il doit se soumettre à un vaste ensemble de codes :

¹ Li Hui, *Lao She : xiaoshi le de daming hu* (Lao She : le Lac Daming disparu), Zhengzhou, Daxiang chubanshe, 2000.

² Gan Hailan, *Lao She yu Beijing Wenhua* (Lao She et la culture pékinoise), Beijing, Zhongguo funv chubanshen, 1993.

³ Guan Jixin, *Lao She yu manzu wenhua* (Lao She et la culture mandchoue), Shenyang, Liaoning minzu chubanshe, 2008.

⁴ Comme en témoignent de Wang Yuqi, « Lun Lao She fojiao wenhua qingjie » (réflexions de Lao She sur la culture bouddhiste), *Guyuan shizhuan xuebao* (Journal de l'École normale de Guyuan), No. 4, 1995 ; de Yang Jianlong, « Lao She chuanguo yu jidujiao » (La création de Lao She et le christianisme), *Jiangxi shifan daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)* (Journal de l'Université normale de Jiangxi, sur la philosophie et les sciences sociales), No. 4, 1997.

⁵ Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

codes linguistique, social, culturel et idéologique. Comme le dit le traductologue Antoine Berman, « faire l'histoire de la traduction, c'est redécouvrir patiemment ce réseau culturel infiniment complexe et déroutant dans lequel, à chaque époque, ou dans des espaces différents, elle se trouve prise. Et faire du savoir historique ainsi obtenu une ouverture de notre présent »¹. Pour décrire le parcours historique de la traduction de Lao She en France et en dégager les caractéristiques, nous proposons donc ici une étude périodisée visant à dévoiler la diversité des situations dans lesquelles Lao She a été traduit et a été lu dans son pays d'accueil.

Dans son recensement des œuvres traduites de Lao She, Song Yongyi, critique chinois, a constaté qu'il y a eu trois vagues de traduction dans le monde entier². La première eut lieu, de 1945 au début des années 1950, aux États-Unis avant de se développer au Japon et en Europe. Pendant cette période ont été traduits de façon abrégée ou adaptée un nombre des romans de l'écrivain, entre autres *Luotuo xiangzi*, *Sishi tongtang*, *Gushu yiren*. Elle a été suivie d'une autre vague de traduction qui se limita cette fois-ci plutôt au Japon et à l'Union soviétique. Par rapport à sa précédente, cette deuxième vague, s'étalant du milieu des années 1950 au commencement des années 1960, attachait plus d'importance à l'original, et au-delà des romans, elle s'étendit à la création de l'écrivain dans d'autres domaines. C'est dans ce contexte-là que les deux pièces de théâtre les plus renommées de Lao She, *Chaguan* et *Longxu gou*, furent traduites. Si les deux premières vagues de traduction ne concernèrent que certains pays ou territoires, la troisième fut pour de bon mondiale. À partir des années 1980, non seulement à travers la traduction, mais aussi par le vrai voyage³ international (le Théâtre d'Art du peuple de Pékin fit une tournée de présentation de la pièce de théâtre *Chaguan* à l'étranger en 1980 et 1982), l'œuvre de Lao She réussit à prolonger sa vie littéraire dans d'autres pays. C'est sur la base de ces trois étapes que l'on va examiner le parcours de la traduction de Lao She en France ainsi que les « réseaux culturels » de

¹ Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, p. 14.

² Song Yongyi, « L'Engouement mondial sur Lao She et les différences des valeurs esthétiques selon les peuples » (Shijixing de Lao She re yu geminzu shenmei fangshi de yitong), *Journal de littérature, histoire et philosophie* (Wenshizhe), No. 6, 1987.

³ Ici, on reprend la notion de Edward Said, « Retour sur la théorie voyageuse », in *Réflexions sur l'exil*, trad. Charlotte Woillez, Arles, Actes Sud, 2008, pp. 564-572.

différentes périodes historiques, dans le but de démêler le fil conducteur de ce parcours et ses particularités dans les divers contextes historiques, sociaux et culturels.

1.2.1. De 1945 au début des années 1950 : une étape primitive

En 1945, les éditions américaines Reynal and Hitchcock ont publié une traduction de *Luotuo xiangzi*, sous le titre de « Rickshaw Boy ». Cette version qui changea, sans autorisation de l'écrivain, la fin du roman en un « happy end » où Xiangzi réussit à retrouver Xiao Fuzi, fut dénoncée plus tard par Lao She, qui expliqua que ce « happy end » n'avait que pour objectif de mieux « correspondre à la psychologie américaine »¹. En revanche, elle connut un immense succès aux États-Unis avec plus d'un million d'exemplaires vendus, et fut sélectionnée dans le Book-of-the-Month club. De là la première vague de traduction de Lao She à l'étranger. Dans ce contexte, les Éditions Arthaud ont fait paraître deux ans plus tard la première version française de Lao She, *Cœur-joyeux, Coolie de Pékin*, traduite directement de la version anglaise par Jean Poumarat et celle-ci est aussi une version partielle. Mais contrairement à son équivalent américain, elle n'a presque pas attiré l'attention du public en France. Seuls certains sinologues ont critiqué son infidélité². En 1951, la grande fresque de Lao She, *Sishi tongtang*, sortit aux États-Unis, suscitant de plus un grand intérêt chez le lectorat anglophone. Ce best-seller traduit par Ida Pruitt³ est aussi une traduction tronquée, mais grâce à la collaboration entre la traductrice et l'auteur lui-même, cette version reflète assez bien les pensées originales de Lao She et occupe une place importante dans les recherches académiques : c'est à partir de cette version qu'on a retrouvé les treize derniers chapitres dont les manuscrits originaux avaient été perdus pendant la Révolution culturelle. Encouragé par ce succès, l'éditeur Plon a publié en 1955 sa version française⁴, traduite de même d'après la version américaine par Clément Leclerc. Bien que le lectorat français à l'époque ait commencé à lire la littérature chinoise moderne grâce à l'introduction et à la traduction de Lu Xun en France et que les

¹ Lao She, préface in *Luotuo xiangzi*, Shanghai, chenguang chuban gongsi, mai 1950.

² Par exemple, M. des Rotours a critiqué la trahison que l'original avait subie d'abord dans la version anglaise, puis dans la française, Cf. *Mélanges chinois et bouddhiques*, vol. VIII, 1946-1947, pp. 241-245.

³ Lao She, *The Yellow Storm*, trans. Ida Pruitt, New York, Harcourt, Brace & Co., 1951.

⁴ Lau Shaw, *La Tourmente jaune*, trad. Clément Leclerc, d'après la version américaine, Paris, Plon, « Feux croisés », 1955.

versions anglaises aient connu un succès remarquable, vu le manque de connaissances des deux traducteurs sur la langue chinoise et sur l'œuvre originale, ainsi que le fait que leur traduction mot à mot n'a pas pris en considération l'originalité de l'écrivain, ces deux versions médiocres et infidèles n'ont pas éveillé la curiosité du public français envers Lao She, apprécié des Chinois.

En réalité, Lao She n'était pas totalement inconnu en France avant la traduction de Jean Poumarat. La première présentation de l'écrivain a paru en 1945, il s'agit d'un article sur le roman *Er ma*¹, signé par Jean Monsterleet. Un an après, Henri Van Boven, missionnaire qui a vécu en Chine pendant plusieurs années, a rédigé une *Histoire de la littérature chinoise moderne*. Dans ce livre « qui brosse un panorama de la vie littéraire chinoise depuis l'époque du mouvement des réformes de 1890 jusqu'au milieu des années quarante, et qui, à ce jour, en langue française en tout cas, ne connaît pas d'équivalent »², sur la base de la critique de Zhu Ziqing, Van Boven a déclaré que Lao She est « à ranger parmi les humoristes ». En comparaison avec Lin Yutang, Van Boven le juge « moins érudit et moins dilettante », mais « plus naturel, plus spontané, plus observateur »³. Si ces deux critiques sont de simples présentations dépourvues d'idées originales, c'est en 1953 qu'on a vu la première étude proprement dite en France sur l'écrivain. Jean Monsterleet⁴ dans son œuvre *Sommets de la littérature chinoise contemporaine* a consacré un chapitre à Lao She qui est d'après lui « portraitiste et humoriste ». En suivant les grandes lignes de la création romanesque de Lao She, il a donné son point de vue éclairant à chacun des chefs-d'œuvre de l'auteur autour de la description des personnages et de son humour. D'après lui, l'humour chez Lao She est « un sourire plein de larmes et de pitié », alors que comme portraitiste, l'écrivain « photographie (les personnages) dans des attitudes drôles, révèle leurs tares cachées, leurs secrètes pensées, mais aussi leurs bons sentiments. D'un sourire moqueur, il nous

¹ Jean Monsterleet, « Deux races, deux générations : "Les deux Ma" de Lao She », *Dossiers de la commission synodale*, Pékin, vol. 18, No. 1, 1945, pp. 67-82.

² Angel Pino et Isabelle Rabut, « Les missionnaires, premiers lecteurs de la littérature chinoise moderne », in J.-L. Bacqué-Grammont, A. Pino et S. Khoury (dir.), *D'un Orient l'Autre – Actes des troisièmes journées de l'Orient*, Paris-Louvain, Éditions Peeters, 2005, p. 466.

³ Henri Van Boven, *Histoire de la littérature chinoise moderne*, Peiping, Scheut Éditions, 1946, p. 105.

⁴ Il a traduit dans ce chapitre un paragraphe descriptif de Pékin (p. 47) relevant de *Luotuo Xiangzi* et il l'a publié plus tard sous forme de poésie en 1955 dans la revue *Chine-Madagascar* (No. 54), intitulé « Plaisir de Pékin ».

les présente pour notre divertissement, mais les rend souvent sympathiques par quelque côté »¹.

La période qui s'étend de 1945 au début des années 1950 constitue l'étape primitive de la traduction de Lao She durant laquelle on n'a connu que deux versions partielles et quelques critiques qui n'en demeurent pas moins importantes. Cette situation que l'écrivain vécut n'est *de facto* singulière à ce moment-là. D'une part, les sinologues français prêtaient plus d'attention à la littérature classique chinoise qu'à la littérature moderne. Ce sont, pendant cette période, les missionnaires dotés d'une expérience personnelle en Chine qui effectuèrent pour la plupart la traduction et la recherche sur cette littérature. Malgré leur bonne maîtrise de la langue chinoise et leur connaissance de la Chine, leurs travaux pour mieux accomplir la tâche moralisatrice et culturelle les font souvent négliger l'essence littéraire et les valeurs académiques de cette littérature. En témoignent les mots de Monsterleet, « nous ne donnerons pas ici une critique littéraire ou philosophique de ce roman de Lao She, cet article n'étant qu'une ébauche. Ce travail est avant tout un article d'information... notre intention est aussi de renseigner les missionnaires sur l'état d'esprit de la nouvelle jeunesse »². De l'autre, cette situation déplorable pourrait s'expliquer aussi par les propos de Monsterleet : « malgré l'abondance et l'originalité de cette production romanesque, elle offre encore peu de chefs-d'œuvre qui puissent se comparer à ceux de l'Occident. Rares sont les romans qu'on pourrait présenter au public étranger sans les abréger. Mais l'ensemble (des romans chinois) constitue un document intéressant pour l'histoire de la Révolution chinoise et un imposant témoignage en faveur de la Renaissance littéraire »³. D'où le non-respect vis-à-vis du texte original dans les deux premières versions françaises de Lao She.

1.2.2. De 1970 à 1978 : essais divers

Il est à noter qu'après *Sommets de la littérature chinoise contemporaine*, l'introduction et la traduction de Lao She en France ont connu une période de silence

¹ Jean Monsterleet, *Sommets de la littérature chinoise contemporaine*, Paris, Éditions Domat, coll. « connaissance de l'Est », 1953, p. 53.

² Jean Monsterleet, « Deux races, deux générations : "Les deux Ma" de Lao She », *op. cit.*, p. 67.

³ Jean Monsterleet, *Sommets de la littérature chinoise contemporaine*, *op.cit.*, p. 23.

pendant presque vingt ans¹. À cela deux raisons principales. L'une réside dans la rupture des relations diplomatiques entre la France et la Chine jusqu'en 1964. Les traducteurs et les éditeurs français ne savaient plus « vers quel auteur se tourner, faute de disposer du minimum d'informations nécessaires »². L'autre est que la Révolution culturelle pendant dix ans a provoqué des circonstances extrêmement défavorables à la traduction des écrivains chinois, sauf Lu Xun, à l'étranger. Pour Lao She qui n'est réhabilité qu'en 1978, à part des articles qui l'ont critiqué comme « anticommuniste » et « antipopulaire », le gouvernement chinois a arrêté, pendant ces dix années-là, la publication et la réédition de toutes ses œuvres, sans parler de la traduction. Mais un tel génie ne resterait pas ignoré à jamais, il a eu de la chance de trouver depuis les années 1970 son ami fidèle en France, Paul Bady qui deviendrait plus tard spécialiste de l'écrivain et qui présenterait en 1974 une traduction distinguée d'un recueil d'essais, *Lao niu po che*³, accompagnée d'une introduction exhaustive de quatre-vingt-dix pages. En effet, avant cette version, certains universitaires et traducteurs de la littérature chinoise ont déjà remarqué l'importance de cet auteur dans la littérature chinoise, notamment autour de l'Université Paris 7. En 1970, Martine Vallette-Hémery, future docteure en littérature chinoise de cette université a publié un recueil de récits chinois parus originellement pendant 1918 à 1942, dont elle a traduit, sous le nom français du « Croissant de lune », « Yueyaer » de Lao She⁴. En 1972, Marcel Midoux a soutenu, de même à Paris 7, son mémoire de maîtrise, intitulé « *Le mariage de Perle de Lotus* » de Lao She : traduction et présentation de la pièce de théâtre⁵, dans lequel, il a traduit dans son ensemble une pièce de théâtre de l'écrivain, *Hezhu Pei* en chinois. L'intérêt du département de Chine de Paris 7 pour la création théâtrale se traduit ensuite par la

¹ En fait, pendant cette période, il y a un texte de l'écrivain traduit en français. Il s'agit d'un *sanwen*, intitulé « Ce qui est digne d'éloges : à l'occasion de la Journée internationale des femmes travailleuses », sans mention de traduction, *La Chine populaire*, 1962, No. 3, pp. 13-15. Mais eu égard à son influence extrêmement minimum, on qualifie quand même cette période « silencieuse ».

² P. Bady, « La littérature chinoise en France à l'époque contemporaine », *La Modernité française dans l'Asie littéraire (Chine, Corée, Japon)*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 141.

³ Lao She, *Lao Niu Po Che, essai autocritique sur le roman et l'humour*, introduction, traduction et notes de Paul Bady, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

⁴ Lao She, « Le Croissant de lune », trad. Martine Vallette-Hémery, in Martine Vallette-Hémery (dir.), *De la révolution littéraire à la littérature révolutionnaire*, Paris, Éditions de l'Herne, 1970, pp. 161-197.

⁵ Marcel Midoux, « *Le mariage de Perle de Lotus* » de Lao She : traduction et présentation de la pièce de théâtre, Mémoire de maîtrise de chinois, 2ème cycle, Université Paris 7, U.E.R. langues et Civilisation de l'Asie Orientale, 1972.

traduction de *Quanjiafu*, de son nom français *Les Retrouvailles*¹, effectuée par l'équipe de traduction de l'Université sous la direction de Mme Reclus-Houang Chou-yi.

Si l'influence de ces quatre versions se limita encore aux milieux académiques ou sinologues, la nouvelle version de *Luotuo xiangzi*², traduit par François Cheng en 1973, a ouvert véritablement la voie pour une meilleure connaissance de Lao She au sein du grand public en France. En comparaison avec Jean Poumarat, François Cheng, né en Chine, possédait une base beaucoup plus solide de la littérature et de la culture chinoises, ce qui lui permettrait de pénétrer plus profondément dans l'œuvre elle-même et de dévoiler ses qualités littéraires : « C'est un livre du peuple, écrit pour le peuple (il parut d'abord en feuilleton dans une revue) dans la langue du peuple, ce qui lui conféra, à l'époque, une valeur vraiment révolutionnaire ». Grâce à la bonne maîtrise des deux langues du traducteur, cette version recourt à l'édition de Pékin en 1955, tout en « rétablissant certaines coupures – notamment le dernier chapitre », afin de redonner au livre sa « part de vérité, d'authenticité, et même plus simplement, de mouvement romanesque »³. Pour ce faire, les lecteurs français ont eu enfin l'opportunité de découvrir le vrai charme de l'œuvre de Lao She à travers cette traduction « digne du renom que ce livre n'a cessé d'acquérir dès sa publication »⁴.

On peut prendre cette période comme prélude à l'essor de la traduction de Lao She en France dans les années 1980. D'abord, en dépit de « l'absence »⁵ de l'écrivain en Chine populaire et des relations culturelles interrompues, mêmes anéanties entre les deux pays, la valeur littéraire de Lao She ainsi que son humanité commencèrent à fasciner les milieux académiques, plus précisément ceux des sinologues français. Depuis 1953 où Wang Yao a indiqué que Lao She « n'écrit pas beaucoup sur la lutte et la résistance des masses populaires ; sous sa plume, l'éloge pour l'esprit national paraît

¹ Lao-chö, *Les Retrouvailles*, traduit par l'équipe de traduction de l'Université Paris VII sous la direction de Mme Reclus-Houang Chou-yi, centre de publication Asie orientale, Université Paris 7, 1977.

² Lao-che, *Le Pousse-pousse*, trad. François Cheng, Paris, Robert Laffont, « Pavillons », 1973.

³ François Cheng, « Préface », in Lao-che, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, p. 8.

⁴ Paul Bady, « Lao-che, Le Pousse-pousse », *T'oung Pao*, Second Series, Vol. 59, Livr. 1/5 (1973), p. 332.

⁵ On parle ici de « l'absence », parce que l'œuvre de l'écrivain a été totalement interdite en Chine populaire d'une part, de l'autre, on a refusé de reconnaître sa valeur littéraire et toutes ses contributions à la littérature chinoise moderne. En témoignent une série d'articles publiés dans le *Quotidien de Pékin*, comme « Lao She, écrivain réactionnaire – clique de la restauration du capitalisme » (Fandong zuojia Lao She – fubi ziben zhuyi de guchuishou), « *La Ville des chats* de Lao Cheh – roman anticommuniste et antipopulaire » (Maocheng ji – Lao She fangong fanrenmin de zigongzhuang, cet article a déjà été traduit en français et publié dans *Littérature chinoise*, 1970, No. 2.

un peu abstraite et faible »¹, influencés par les mouvements politiques à ce moment-là, les milieux critiques chinois se penchaient sur un type d'interprétation dont la politique est devenue un seul critère de critique. Dans ce contexte-là, loin d'admirer son style ou son humour, les critiques chinois ont pour la plupart critiqué le manque d'intérêt de l'écrivain pour la révolution ou la cause communiste ainsi que son refus du parti pris. La situation fut devenue d'autant plus inquiétante qu'après son « suicide » en 1966 : on déniait toutes les contributions de Lao She à la littérature chinoise. L'écrivain fut critiqué comme « écrivassier réactionnaire » « de tendance anticommuniste et antipopulaire »² avec son humour et sa langue attaqués comme « des instruments pour embellir les réactionnaires »³. À la différence de l'image qu'a été donné Lao She en Chine continentale, en recourant à l'original, les traducteurs français ont essayé de reproduire la vivacité et le charme original de son œuvre, en vue de redonner à l'œuvre de l'écrivain sa vérité et sa vivacité. Deuxièmement, durant cette courte période, on a connu un Lao She qui s'est attelé à la création de divers genres littéraires : à son roman, s'ajoutent encore deux pièces de théâtres et un recueil d'essais. De tels essais divers ont préparé dans une grande mesure pour l'essor de la traduction et l'étude approfondie de l'auteur du *Pousse-pousse* en France.

1.2.3. De 1978 aux années 1980 : l'essor de la traduction

L'année 1978 est une année d'une importance primordiale en Chine qui marque non seulement le début de l'ouverture à l'extérieur, mais aussi la réhabilitation de Lao She. Cet écrivain durant longtemps « éliminé » officiellement dans l'histoire de la littérature chinoise attirait toujours le regard des Français, comme en témoigne un article paru dans le Monde en novembre 1977⁴, rédigé par l'A.F.P. de Pékin qui voit dans la publication de deux poèmes posthumes de Lao She dans la revue *Littérature du peuple* le présage de la réhabilitation future de l'écrivain. Considéré comme l'un des

¹ Wang Yao, *Zhongguo xin wenxue shigao (shang)* (L'Ébauche de l'histoire de la nouvelle littérature I), Shanghai, Xin wenyi chubanshe, 1953, p. 353. Son point de vue est partagé et approfondi par les milieux critiques chinois dont on peut trouver Liu Shousong, Ding Yi, etc.

² « *La Ville des chats* de Lao Sheh – roman anticommuniste et antipopulaire », *Littérature chinoise*, 1970, No. 2, p. 151.

³ « Lao She shi na jia de yuyan dashi » (À quel école Lao She appartient-il, ce maître de la langue ?), *Quotidien du peuple*, le 23 décembre 1969.

⁴ « L'Écrivain Lao She est réhabilité en Chine », *Le Monde*, le 17 novembre 1977.

premiers victimes de la Révolution culturelle, à partir de 1978, Lao She a fait l'objet d'une curiosité particulière en France à la fois par son destin tragique et par son style original et le vieux Pékin qu'il a fait revivre dans son œuvre. Les traducteurs, éditeurs, chercheurs et critiques ont tourné très vite leur regard vers l'écrivain et ses œuvres. Rien que pendant les années 1980, on a vu publier successivement neuf titres sous le nom de Lao She, ainsi qu'un recueil de nouvelles¹ incluant deux nouvelles de l'écrivain, soit « Le croissant de lune » (*Yueyaer*) et « Plus qu'un yuan en poche » (*Mo yi kuai qian*). Ainsi la France est-elle devenue l'un des acteurs les plus actifs dans la troisième vague de traduction mondiale de Lao She.

En 1980, à l'occasion du tricentenaire de la Comédie française, le Théâtre d'Art du peuple de Pékin a présenté *La Maison de thé* de Lao She à Paris. C'est la première fois que le public français a vu un spectacle contemporain chinois dont « le thème n'est pas une légende » et que le style se dégage de l'influence de l'Opéra de Pékin. Ce spectacle a connu un succès sans pareil à ce moment-là, en élargissant l'influence de l'écrivain en France et en encourageant de nouvelles traductions. Dans ce contexte, les Publications orientalistes de France ont publié en 1981 un troisième roman de Lao She, *La Cité des chats*², traduit par Geneviève François-Poncet. Alors que les critiques chinois et l'auteur lui-même ont porté des jugements négatifs sur ce livre, il a connu en revanche un assez bon accueil en France pour « l'ironie mordante de l'auteur, son humour corrosif »³. Un an après, c'est suite à la publication d'un recueil de nouvelles, intitulé *Gens de Pékin*⁴, sous la direction de Paul Bady que Lao She est devenu un écrivain populaire et bien aimé du public français, bénéficiant d'un renom croissant. Pour Le Clézio, ce recueil est une révélation qui a bien montré « un esprit proche du réalisme à la manière des contes de Maupassant ou de Steinbeck, mais chargées d'une émotion et d'un sentiment de nostalgie qui était propre à Lao She »⁵. Le succès

¹ *Treize récits chinois. 1918-1949*, trad. Martine Valette-Hémery, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1987, 1991, rééd. 2000, coll. « Picquier poche ».

² Lao She, *La Cité des chats*, trad. Geneviève François-Poncet, Paris, Publications orientalistes de France, « Littérature d'étranges pays », 1981, rééd. coll. « Presses-Pocket », 1992.

³ Alain Peyraube, « Les ténèbres et la cicatrice », *Le Monde*, le 6 novembre 1981.

⁴ Lao She, *Gens de Pékin*, trad. Paul Bady, Li Tche-houa, Françoise Moreux, Alain Peyraube et Martine Vallette-Hémery, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1982, rééd. coll. « Folio », 1993.

⁵ J.-M. G. Le Clézio, « Ma rencontre avec la littérature chinoise », conférence à l'Université normale de Pékin qui est tenue le 19 octobre 2015.

immense de ce recueil se traduit aussi par le fait qu'il a été réédité jusqu'aujourd'hui et qu'on en a publié plus tard deux extraits, à savoir *Histoire de ma vie*¹ en 2002 et *Le Nouvel inspecteur*² en 2008 qui ont été bien accueillis eux aussi par les lecteurs français³. En outre, il a suscité tellement l'attention en Chine que *Renmin ribao* y a consacré spécialement un article dans la même année⁴. En 1986, la maison d'édition Gallimard a publié deux romans de l'écrivain, *L'Enfant du nouvel an*⁵ (Zheng hong qi xia) et *La Cage entrebâillée*⁶ (Lihun), traduits par Paul Bady et Li Zhihua (Li Tchehoua). Dotés tous les deux d'une bonne maîtrise des deux langues et d'une connaissance approfondie de la littérature chinoise et de la création de l'écrivain, ils ont fourni deux versions fidèles à la fois à leur contenu et à leur style, suscitant l'intérêt des milieux critiques dès leur parution. Ils admirent *L'Enfant* comme son œuvre la plus originale, en même temps qu'ils louent *La Cage* pour ses « diverses péripéties qui permettent à l'écrivain d'exceller dans la description de scènes domestiques »⁷. En 1989, un autre roman a paru chez Arléa, il s'agit de *Niu tianci zhuan* sous le titre français « Un fils tombé du ciel »⁸, traduit par Lu Fujun et Christine Mel. D'ailleurs, il est à noter qu'avec une série de découvertes et de publications intervenues en Chine, les spécialistes français de Lao She ont eu la chance d'avoir accès à certains textes inédits en France qu'ils ont choisi de traduire dans des revues. Par exemple, dans « Les portes du temps : Lao She perdu et retrouvé », en faisant référence à Marcel Proust pour souligner l'importance du temps dans l'œuvre de Lao She, Paul Bady a présenté de l'écrivain cinq textes originaux dont il a traduit la première nouvelle *Xiao Ling'er* (Petite Sonnette) et une mini-nouvelle publiée en 1958, *Dianhua* (Le Téléphone), afin de compléter

¹ *Histoire de ma vie*, trad. par Li Tche-houa, Françoise Moreux, Alain Peyraube et Martine Vallette-Hémery, Texte extrait de *Gens de Pékin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio 2 euros », 2002.

² *Le Nouvel inspecteur*, Trad. Paul Bady, Li Tche-houa, Françoise Moreux, Alain Peyraube et Martine Vallette-Hémery, Nouvelles extraites du recueil *Gens de Pékin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio 2 euros », 2008.

³ Selon les statistiques que nous ont fournies les librairies You-Feng, Le Phénix et Gibert Joseph, Lao She est toujours parmi les écrivains chinois les plus vendus en France, surtout pour ses recueils de nouvelles et le premier tome de *Quatre générations sous un même toit*.

⁴ « Bali huanying Beijing shimin », *Renmin ribao*, le 24 octobre 1982.

⁵ Lao She, *L'Enfant du Nouvel An*, trad. Paul Bady et Li Tche-houa, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1986. En fait, le premier chapitre de ce roman a déjà été publié en bilingue en 1984, dans *La Revue française de Pékin* (Pékin-Paris, No. 3) avec un texte introductif de Paul Bady.

⁶ Lao She, *La Cage entrebâillée*, trad. par Paul Bady et Li Tche-houa, Paris, Éditions Gallimard, « Du monde entier », 1986.

⁷ Alain Peyraube, « Lao She. Humour et satire », *La Quinzaine littéraire*, no. 483, 1er avril 1987.

⁸ Lao She, *Un fils tombé du ciel*, trad. par Lu Fujun et Christine Mel, Paris, Arléa, 1989.

« l'image que les spécialistes eux-mêmes pouvaient se faire du romancier et de son génie créateur »¹.

Depuis 1978, avec l'ouverture de la Chine et la multiplication des échanges entre les deux pays dans divers domaines, les Français ont nourri un désir plus ardent de s'approcher de la Chine par le biais de la traduction, comme le prouvent les six titres énumérés ci-dessus. De l'autre, la Chine a essayé également de diffuser à l'étranger sa culture et sa littérature en encourageant des échanges en ces matières. Il faut remarquer les contributions apportées par deux maisons d'édition chinoises, d'une part est les Éditions en Langues étrangères de Pékin, relevant de l'Office national de Publication et sous la direction du département de la propagande du parti communiste chinois, l'autre est les Éditions Littérature chinoise sous l'autorité du ministère de la culture de la Chine populaire. Organisées par les organismes officiels du gouvernement chinois, les deux maisons d'édition ont joué un rôle actif et non-négligeable dans la traduction et la diffusion de la littérature chinoise. Mais dotés d'une nature officielle, elles se donnent une vocation de propagande, ainsi leurs choix des écrivains et des œuvres sont souvent teintés de couleurs politiques et sociales. C'est le cas de Lao She : avant sa réhabilitation, on n'a trouvé aucune œuvre traduite dans ces deux éditions, alors qu'après 1978, ont surgit une abondance de traductions de l'écrivain. Les Éditions de Littérature chinoise, en s'appuyant sur la revue en langue française *Littérature chinoise*, ont publié en avril 1978 deux poèmes de l'écrivain – *Jadis et Aujourd'hui* – avant de traduire les treize premiers chapitres de *Luotuo xiangzi* sous le nom français « Chameau le Veinard »² suivi par *Comment j'ai écrit « Chameau le Veinard »* signé de l'écrivain et un article de Cao Yu (Tsao Yu) qui lui est dédié, *En souvenir de Lao Cheh*. En 1979, a paru dans le douzième numéro de cette revue la version française intégrale de la pièce de théâtre réputée *Chaguan* (La Maison de thé). En 1983, elle a publié une autre version, traduite par Pan Ailian, de la nouvelle « Yueyaer » de Lao She avant de lui consacrer un numéro spécial en avril 1984. Dans ce numéro, on trouve non seulement la

¹ Paul Bady, « Les portes du temps : Lao She perdu et retrouvé », *Journal Asiatique*, t. CCLXXII, no 1-2, 1984, p. 133.

² Lao Cheh, « Chameau le Veinard », *Littérature chinoise*, No. 11-12, 1978.

traduction d'une nouvelle de l'auteur, *Weishen* (Vision), mais aussi des témoignages de Ba Jin et de la famille de Lao She sur l'écrivain, ainsi qu'une biographie détaillée sur lui. Vu la nature officielle de cette revue et le nombre limité de ses lecteurs, l'influence de ces traductions reste très restreinte¹. En ce qui concerne l'autre, les Éditions en Langues étrangères ont bien bénéficié des travaux de la revue *Littérature chinoise*. En 1980, à la faveur du grand succès du spectacle de *La Maison de thé*, sa traduction en volume séparé a été chaleureusement accueillie par les lecteurs français (rien que dans les années 1980, on a connu deux autres tirages). Son succès a encouragé dans deux ans la traduction d'une autre pièce de théâtre *Baochuan* (Le Bateau magique). Quant au roman, sur la base des treize premiers chapitres traduits, la maison d'édition a publié en 1985 une version complète, intitulée *Le Tireur de Pousse*², révisée par Denise Ly-Lebreton. Par rapport aux traductions dispersées dans quelques numéros, celles en volumes séparés ont mieux satisfait aux besoins du public français.

Du côté de la traduction, remarquons qu'ont surgi pendant cette période un groupe de sinologues et chercheurs qui focalisaient leur regard sur Lao She, parmi lesquels Paul Bady est sans aucun doute le plus important. Il a soutenu en 1983 la première thèse en France sur l'écrivain. Deux ans plus tard, il a de plus dirigé une thèse à l'Université Paris 7, cette fois au sujet de la création théâtrale sous le titre de *Lao She dramaturge : l'art de la satire*. Ainsi se sont regroupés autour de Bady des traducteurs et chercheurs qui se sont attelés à la traduction des œuvres de Lao She et à la recherche sur l'auteur. Grâce à leurs contributions, l'image de Lao She comme écrivain original et humaniste a commencé à se façonner en Europe. Qui plus est, cette période a témoigné du succès basé sur la collaboration des deux pays dans la traduction et la diffusion des œuvres de Lao She en France. Si avant 1978, les traducteurs et les éditeurs ont éprouvé beaucoup de difficultés dans la recherche des œuvres chinoises modernes à traduire, la situation a complètement changé depuis l'ouverture de Chine vers l'extérieur, le gouvernement

¹ À part *Littérature chinoise*, d'autres revues dont la Chine faisait l'objet ont publié également pendant cette période des articles de Lao She. Par exemple, *Paris-Pékin* a publié un texte en prose de l'écrivain, intitulé « Je pense à Beiping » (Xiang Beiping), sans mention de traducteur, No. 1, septembre-octobre 1979 ; *Aujourd'hui la Chine* a fait paraître un récit inédit de l'écrivain, « La Fête du printemps à Pékin » (Beijing de chunjie), en mars 1980, traduit par Claude Lafue. Cf., La Bibliographie.

² Lao She, *Le Tireur de pousse*, sans mention de traducteur, version française révisée par Denise Ly-Lebreton, Pékin, Éditions en Langues étrangères, coll. « Phénix », 1985 [autres tirages, 1989, 1997].

chinois a pris une part active dans ce domaine afin d'encourager la diffusion de la culture et la littérature chinoises à l'étranger.

1.2.4. Depuis 1990 : une connaissance approfondie

L'année 1990 est marquée par la parution de la version augmentée de François Cheng et d'Anne Cheng du *Pousse-pousse* sur la base de celle de 1973. Célèbre pour sa « recherche de la vérité sous le double regard »¹, cette version est considérée jusqu'aujourd'hui comme la meilleure traduction existante de *Luotuo xiangzi*. Père spécialisé en littérature, fille en philosophie chinoise, ils possèdent tous les deux une maîtrise éminente des langues et cultures des deux pays. Avec leurs efforts conjugués, les lecteurs français découvrent les valeurs universelles dont est porteur cet écrivain humaniste au style incomparable. Comme l'écrit Paul Bady pour l'entrée « Laoshe » d'*Encyclopædia Universalis*, « son sens de l'observation, son humour si particulier et sa maîtrise de la langue se sont le mieux exercés »² dans les domaines du roman et du théâtre dont le premier est sans aucun doute le plus admiré par les lecteurs français. Après le nouveau *Pousse-pousse*, ont été publiés successivement neuf titres relevant du genre romanesque : trois tomes de *Quatre générations sous un même toit* (parus tous les trois ans de 1996 à 2000) chez Mercure de France, *L'Anniversaire de Xiaopo* (Xiaopo de shengri, 1999, traduit par Claude Payen), *Zhao Ziyue* (Zhaozi yue, 2013, par Bernard Lelarge) et *M. Wen, Phd* (Wen boshi, 2013, Bernard Lelarge) des Éditions You-Feng, ainsi que trois autres romans, à savoir *Messieurs Ma, père et fils* (Er Ma, 2000), *Les Tambours* (Gushu yiren, 2001) et *La Philosophie de Lao Zhang* (Lao Zhang de zhexue, 2009), traduits tous par Claude Payen lancés par une maison d'édition spécialisée dans les œuvres asiatiques, Philippe Picquier. Parmi lesquels le plus captivant est sans conteste *Quatre générations sous un même toit*. Comme « le plus "chinois" des romans de Lao She »³, ce roman-fleuve attire les regards de presque tous les critiques, chercheurs... Ils admirent le vieux Pékin que Lao She a fait revivre, les petites gens avec leur langue vivante ainsi que son style particulièrement original.

¹ Li Lanxue, *op. cit.*

² Paul Bady, « Lao She ou Laoshe » in *Encyclopædia Universalis*, Paris, 2002, corpus 13, p. 314.

³ J.-M. G. Le Clézio, « Lao She, le professeur », *op. cit.*, p. III.

Quant à la nouvelle, à part les deux recueils extraits de *Gens de Pékin* dont on a déjà parlé au-dessus, il y a encore un recueil traduit par Claude Payen chez Philippe Picquier, intitulé *L'homme qui ne mentait jamais* (Bu shuhuang de ren)¹, qui regroupe quatorze nouvelles de l'écrivain. Les Éditions en Langues étrangères ont de plus lancé en 1991 un recueil² qui prend Pékin comme toile de fond, dans lequel on peut trouver deux nouvelles de Lao She : « Le croissant de lune » et « La cour des Liu » (*Liujiu dayuan*). En 2016, Brigitte Duzan a publié deux mini-nouvelles traduites toutes les deux pour la première fois en France, « Acheter un billet de loterie » (*Mai Caipiao*)³ et « L'Échec d'une femme » (*Ta de shibai*)⁴, dans son site « Chinese short stories ».

Si les Français accordent plus d'attention aux romans et aux nouvelles de Lao She depuis 1990, ils n'ignorent pas en même temps sa création théâtrale et ses essais. En témoignent *Théâtre pour la Résistance (quatre pièces 1939-1942)*⁵ en 2005, *Écrits de la maison des rats*⁶ (Duoshu zhai) en 2010 ainsi qu'une nouvelle version de *La Maison de thé*, traduit par Alexis Brossollet en 2017 chez les Éditions Non-agir. De l'autre, bien que sa publication se soit arrêtée en 2000, on a trouvé encore dans la revue *Littérature chinoise* deux textes traduits de l'auteur, soit un texte en prose « En admirant la Fontaine du jet d'eau » (*Baotuquan*, dans le quatrième numéro en 1990) et une nouvelle humoristique « Les Lunettes » (*Yanjing*, dans le quatrième numéro en 2000).

Comme nous l'avons constaté au-dessus, la traduction plus abondante des œuvres de l'écrivain s'accompagne toujours du phénomène de réédition et de retraduction, contribuant à une connaissance de plus en plus enrichie de Lao She chez le public français. En 1998, après avoir été révisée, la thèse de Jung-Sun Yi-Tsang dirigée par Paul Bady fut publiée aux Éditions You-Feng, intitulée *L'Humour de Lao She*⁷. Cette

¹ Lao She, *L'homme qui ne mentait jamais*, trad. Claude Payen, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2003.

² Lao She et autres, *Avec l'accent de Pékin*, Éditions en langues étrangères, coll. « Phénix », Pékin, 1991.

³ Voir sur http://www.chinese-shortstories.com/Tres_courtes_nouvelles_Lao_She_La_loterie.htm.

⁴ Cette mini-nouvelle en fait le tout premier récit de l'écrivain, antérieur à *Petite Sonette* qui est généralement considéré comme sa première nouvelle. Voir sur http://www.chinese-shortstories.com/Tres_courtes_nouvelles_Lao_She_L_echec_d_une_femme.htm.

⁵ Lao She, *Théâtre pour la Résistance (quatre pièces 1939-1942)*, traduction, introduction et notes par Bernard Lelarge, Paris, Éditions You-Feng, 2005. Ce recueil comprend quatre pièces de théâtre comme suit : *Canwu* (Un épais brouillard), *Mianzi wenti* (Sauver la face), *Guiqu laixi* (Le retour) et *Shei xian dao le Chongqing* (Qui arrivera le premier à Tch'ong-k'ing).

⁶ Lao She, *Écrits de la maison des rats*, trad. Claude Payen, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2010, rééd. coll. « Picquier poche », 2016.

⁷ Jung-Sun Yi-Tsang, *L'Humour de Lao She*, préface de Paul Bady, Paris, Éditions You-Feng, 1998.

thèse ainsi que la série d'articles parus lors de la nouvelle traduction ont permis une compréhension plus profonde de Lao She.

Après une brève présentation sur le parcours de la traduction de Lao She en France, nous avons remarqué qu'en tant d'écrivain marquant de la littérature chinoise moderne, Lao She se situe dans une position privilégiée en France, non seulement en nombre d'œuvres traduits (il est, avec ses 32 titres traduits, parmi les écrivains les plus traduits en France), mais aussi pour les études plus profondes et enrichies des Français. En examinant de plus ce parcours, on pourrait en tirer quelques traits caractéristiques de sa traduction en France.

Premièrement, la traduction de l'écrivain en France couvre presque tous les genres littéraires qu'a pratiqués Lao She, du roman à la nouvelle, en passant par le théâtre et les essais. Ces pratiques de grande envergure favorisent dans une grande mesure l'interprétation et la réception de l'écrivain en France. Parmi ses 30 titres traduits et publiés, il est à souligner que les romans occupent une part considérable avec 12 romans traduits (*Luotuo xiangzi* a connu 4 versions, alors que *Sishi tongtang* 2 versions). À compter de *Cœur-joyeux*, *Coolie de Pékin*, on pourrait même dire que l'influence de Lao She chez les lecteurs français est due principalement au succès de la traduction de ses romans. En même temps en témoignent bien des articles consacrés à ce genre.

Deuxièmement, il est à noter qu'à l'exception de Jean Poumarat et de Clément Leclerc, les traducteurs de Lao She assument aussi, dans la plupart des cas, les responsabilités d'un critique ou d'un chercheur. Leur double, même triple (notamment dans le cas de Paul Bady) activité autour de l'écrivain assure d'abord la fidélité de leur traduction. De l'autre côté, leurs pratiques de traduction servent de base solide pour la compréhension et l'interprétation de l'écrivain dans la langue cible. Aussi prédominants sont leurs rôles joués dans l'introduction et la traduction de Lao She en France, on en parlera de façon plus détaillée ci-dessous.

Troisièmement, la traduction n'est pas le simple acte du traducteur, elle est influencée par tout un réseau social, politique, culturel, historique du pays de la langue de départ et de celui (ceux) de la langue d'arrivée, parfois d'autres pays ou territoires (par exemple c'est sous l'influence des États-Unis qu'on a traduit les deux premières

versions de Lao She en France). C'est bien le cas pour la traduction de Lao She en France. Encouragés par le succès qu'il a connu aux États-Unis, les éditeurs français décidèrent de le traduire. Après une période de silence pendant presque vingt ans, on a remarqué, surtout avec l'ouverture de la Chine vers l'extérieur et la réhabilitation de l'auteur en 1978, une forte croissance de versions françaises accompagnant la troisième vague mondiale de traduction de Lao She depuis les années 1980. Grâce aux échanges plus fréquents et plus diversifiés, on peut trouver un intérêt grandissant pour l'auteur chez le public français.

Quatrièmement, la retraduction est nécessaire dans l'amélioration de la qualité de la traduction. Selon Antoine Berman, la traduction est « une activité toujours inaccomplie. Dans ce domaine d'essentiel inaccomplissement qui caractérise la traduction, c'est seulement aux retraductions qu'il incombe d'atteindre - de temps en temps - l'accompli »¹. En plus de cette nature d'inaccomplissement de la traduction, le fait que l'horizon d'attente des lecteurs de la langue d'arrivée ainsi que la langue elle-même changent avec le temps, il y a toujours un besoin de la retraduction. En témoignent quatre versions françaises de *Luotuo xiangzi*. De la version tronquée traduite de l'anglais par Jean Poumarat à celle augmentée sous la collaboration entre François Cheng et Anne Cheng, les lecteurs français ont eu le plaisir de voir l'image de Xiangzi de plus en plus complète et vivante ainsi que le vieux Pékin où il vivait mais aujourd'hui disparu.

1.3. Les acteurs engagés dans le parcours

Le parcours de la traduction de Lao She en France une fois établi, il est temps de dévoiler les acteurs engagés dans ce processus ainsi que leur statut social, littéraire ou académique, afin de mieux approfondir nos connaissances sur la traduction et la réception de l'écrivain, surtout de son style en France, qui servira de base pour notre analyse sur la reproduction du style. Comme l'a dit un critique cité par Anne Cheng

¹ Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes* [En ligne], 4 | 1990, voir sur <https://journals.openedition.org/palimpsestes/593>.

dans sa préface de la version en 1990 du *Pousse-pousse*, « À une époque où tout ce qui s'écrit sur la Chine est classé comme étant représentatif d'une idéologie ou d'une autre, c'est si bon de trouver enfin un homme pleinement conscient qu'un peuple est fait d'individus et que ces individus sont des êtres humains »¹. Si la position privilégiée qu'occupe Lao She en France est due d'abord à l'humanisme et aux valeurs esthétiques qui se révèlent dans son œuvre, elle est aussi liée aux attributs de tous les agents engagés dans ce voyage de l'auteur.

1.3.1. Traducteurs

Quand on parle des acteurs engagés dans l'introduction et la traduction à l'étranger d'un écrivain, ceux qui nous viennent les premiers à l'esprit sont certainement les traducteurs. Le traducteur y possède une importance majeure : dans l'acte de traduire, il est aussi lecteur et critique. Le choix des auteurs ou des œuvres à traduire, la compréhension de l'œuvre ainsi que leur recodage dans une autre langue influencent inévitablement la réception du public étranger et le façonnement de l'image de l'écrivain. Au cours du parcours ci-dessus, nous avons cité tous les traducteurs des versions françaises de Lao She, soit 19 au total (on ne prend pas en considération les versions signées « sans mention de traducteur »), chacun contribuant dans une certaine mesure au façonnement de l'image de l'écrivain en France. Pour faciliter le traitement, nous les diviserons en trois catégories : traducteurs-présentateurs, traducteur-spécialiste et ceux qui en restent.

La première catégorie regroupe les deux premiers traducteurs de Lao She, Jean Poumarat pour *Cœur-joyeux*, Clément Leclerc avec *La Tourment jaune*. Les deux traducteurs travaillaient à partir de l'anglais, ils ne connaissaient pas du tout le chinois, sans parler de la culture et de la littérature chinoises. Face à la première vague de la traduction de Lao She dans le monde entier, encouragés par le succès obtenu aux États-Unis, ils ont choisi de présenter en France les deux chefs-d'œuvre dans leur version tronquée américaine sans consulter l'original. D'où l'introduction de *Cœur-joyeux* qui fournit des connaissances élémentaires sur la Chine.

¹ Anne Cheng, « Préface », in Lao She, *Le Pousse-pousse*, trad. par François Cheng et Anne Cheng, version augmentée de la traduction de François Cheng de 1973, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1990, p. 7-8.

La Chine, ce grand pays si attachant et encore si mal connu, présente un certain nombre de particularités que l'on ne doit jamais perdre de vue si l'on ne veut pas être déconcerté à chaque instant au cours de la lecture d'un livre comme *Cœur-Joyeux*.¹

La compréhension du traducteur constitue la première étape de la traduction. Dans cette introduction, on ne trouve que l'abc de la civilisation chinoise ainsi que des clichés sur la Chine qui sont aux yeux des Chinois vraiment insignifiants. Le traducteur n'a même pas parlé de l'écrivain et de ce livre. Si, en 1947, un traducteur de l'œuvre chinoise répète encore les présentations superflues sur la Chine, qu'est-ce que nous pouvons attendre de sa version ? Dans une critique de la traduction française de *Luotuo xiangzi*, Li Tche-houa, l'un des futurs traducteurs de Lao She, a parlé de la version de Jean Poumarat qui est selon lui déplorable : « J'ai acheté un exemplaire de la traduction de Jean Poumarat. En comparant quelques pages avec le texte d'origine, j'ai constaté que la traduction est truffée de fautes, et je ne peux plus continuer à la lire »². En revanche, malgré les fautes ou les défauts dans les deux versions, Jean Poumarat et Clément Leclerc ont contribué quand même à l'introduction de l'écrivain en France. Ainsi, au lieu de les considérer comme des traducteurs proprement dits, nous préférons les décrire comme des présentateurs de Lao She en France, dans la mesure où ils ont ouvert une voie, *grosso modo*, dans la connaissance de l'écrivain.

Comme l'a indiqué justement la sinologue Isabelle Rabut, « si l'on excepte les traductions, peu nombreuses, effectuées dans les années 1930 ou 1940 par des missionnaires ou des collaborateurs de revues spécialisées, il aura fallu attendre l'essor des études chinoises dans les années 1970 pour qu'un nombre significatif de traducteurs entreprenne de défricher ce terrain quasi vierge que constituait alors la littérature chinoise moderne et contemporaine »³. Depuis la parution du *Pousse-pousse* en 1973,

¹ Lao Sheh, *op. cit.*, p. 7.

² Li Tche-houa, « Critique sur les deux versions françaises de *Luotuo xiangzi* », in *Li ang yi shi* (Les chroniques de la traduction à Lyon), Beijing, Shangwu yinshuguan, 2005, p.216.

³ Isabelle Rabut, « Un siècle de littérature chinoise moderne dans le miroir de la traduction française », *Zone littéraire*, voir sur <http://www.zone-litteraire.com/litterature/enquetes/un-siecle-de-modernite-chinoise.html>.

surgirent un groupe de traducteurs cultivés et spécialisés dans les domaines de la littérature et de la culture chinoises qui se consacrent à la traduction des œuvres de Lao She en France, parmi lesquels on peut citer Paul Bady avec ses trois titres traduits et *Gens de Pékin* dirigé par lui, François Cheng et Anne Cheng avec le *Pousse-pousse*, Claude Payen avec ses six titres, ainsi que Li Tche-houa, Bernard Lelarge, Chantal Chen-Andro, etc. On attribue ici à Paul Bady une place prédominante comme un traducteur-spécialiste de Lao She, parce que ses contributions vont déjà au-delà de la traduction et que c'est à lui qu'on doit l'étude la plus importante et la plus originale en Europe ; alors que l'on regroupe les autres traducteurs dans la troisième catégorie pour leurs expériences riches dans la traduction de la littérature chinoise et leur base solide en chinois. À part Bernard Lelarge qui est l'ancien conseiller économique de l'Ambassade de France en Chine et Xiao Jing-yi qui a traduit volontiers le premier tome de *Quatre Générations sous un même toit* avant de le recommander au Mercure de France, tous les autres traducteurs français de Lao She (dont la plupart sont les universitaires) se plongent depuis longtemps dans la littérature chinoise, et sont connus pour leur traduction littéraire.

Il est à remarquable que dans le cas de Lao She, il existe un type de traducteur-spécialiste, nous voulons parler, en l'occurrence, de Paul Bady. Comme on l'a dit plus haut, réputé comme l'un des défricheurs dans le domaine de la littérature chinoise moderne en France¹, Paul Bady a exercé une triple activité – traducteur, universitaire, critique – dans l'introduction et la traduction de Lao She en France. Ce n'est pas un hasard s'il a rencontré Lao She. Comme il l'a dit, « ma Chine est d'abord universitaire et intellectuelle. La chance que j'ai eue, c'est que cette Chine là s'est concrétisée par un premier voyage en 1965, puis par un séjour de trois ans à Pékin »². Le voyage ainsi que son séjour de trois ans comme attaché culturel à l'Ambassade de France à Pékin a témoigné de son intérêt croissant pour l'histoire culturelle et l'histoire de

¹ Selon les mots de Qian Linsen, voir dans la deuxième couverture, in Qian Linsen (dir.), *Faguo hanxue jia lun zhongguo wenxue – xian dang dai wen xue* (La Littérature chinoise aux yeux des sinologues français – sur la littérature moderne et contemporaine), Beijing, Waiyu jiaoyu yu yanjiu chubanshe, 2009.

² P. Bady, R. Bosc, C. Cochini et al., *La Chine pour nous*, Paris, Éditions Resma, coll. « Connaissance du présent », 1974, p. 13.

l'enseignement en Chine à propos desquelles il a rédigé une série d'articles. C'est en cherchant des ressources en cette matière qu'il a découvert Lao She et son destin tragique. En 1972, s'appuyant sur les matériaux qu'il a recueilli en Chine continentale, au Japon et à Hongkong, Paul Bady a fait lors de la 17^{ème} International Conference of Orientalists à Tokyo une présentation sur la mort de l'écrivain, intitulée « The Fate of a Chinese novelist : Lao She's suicide » avant de la publier, dans la revue hongkongaise *Renditions* lors d'un numéro spécial dédié à Lao She, avec une postface de six pages traçant le parcours de la réhabilitation de l'écrivain¹. Si nous sommes d'accord avec Qian Linsen, comparatiste chinois, pour dire que pendant les années 1970, vu les épreuves auxquelles confrontés les écrivains chinois, les sinisants français se penchaient sur les études du destin humain à travers la littérature chinoise moderne², c'est bien le cas pour l'étude de Paul Bady sur Lao She : l'intérêt pour le destin tragique de l'écrivain a suscité chez Bady l'intérêt pour l'œuvre de Lao She, en même temps, la recherche sur les valeurs et le sens de son œuvre a exalté en retour l'admiration du spécialiste pour l'écrivain. Après avoir cherché et recueilli toutes les ressources disponibles et accessibles dans la Chine continentale, au Japon, à Hongkong ainsi que dans d'autres territoires³, Paul Bady a traduit tout d'abord, pendant son séjour comme pensionnaire dans la Maison franco-japonaise, un recueil d'essais sur le roman et l'humour, intitulé *Lao niu po che*. Cette traduction a retenu, dès sa parution, l'attention des sinisants de presque toute l'Europe, devenant une référence indispensable pour les études de Lao She. Après, Bady a publié successivement une dizaine d'articles au sujet de Lao She en suivant toujours de près les études d'autres pays, comme en témoignent des comptes rendus pour les études mondiales sur l'écrivain. En outre, il a essayé d'établir des relations avec la famille de Lao She lors de son séjour en Chine en 1980 pour mieux connaître l'écrivain et sa vie, tout en se mettant en contact avec les spécialistes de Lao She des autres pays en vue de fonder dans la même année, avec Li

¹ Paul Bady, « Death and the Novel – on Lao She's 'Suicide' », suivi de : « Rehabilitation : A Chronological Proscript », *Renditions*, No. 10, 1978 automne, pp. 5-20.

² Qian Linsen, *La littérature chinoise en France*, Canton, Huacheng chubanshe, 1990, p. 24.

³ Cf. P. Bady, « Pour une histoire littéraire de la Chine moderne : quelques sources chinoises et japonaises », extrait du *Journal asiatique*, Paris, Geuthner, 1978, pp. 437-456. Pendant les années 1960-1970, d'un côté, en tant qu'étranger, Paul Bady a eu beaucoup de difficultés en consultant la bibliothèque en Chine populaire, de l'autre, vu l'interdiction de publication des œuvres de Lao She, il lui fallait aller en chercher certaines à Hongkong ou au Japon.

Tche-houa, une Association Internationale des Amis de Lao She.

Basée sur aussi bien de nombreuses ressources authentiques que sur une lecture et sur une recherche minutieuses, la compréhension de Paul Bady concernant l'œuvre de Lao She a atteint un niveau remarquable. D'où le succès prodigieux¹ de *Gens de Pékin* sous sa direction. Selon Gao Fang, « la subjectivité du traducteur participe de façon active au façonnement de l'image de l'Étranger »², la préface de ce recueil montre dans quelle mesure l'écrivain est compris par Bady qui sert de guide dans la réception et l'interprétation du lectorat français. Si le titre français ainsi que les nouvelles choisies de ce recueil ont déjà marqué l'une des caractéristiques et l'un des thèmes majeurs, à savoir Pékin, dans la création de Lao She, le traducteur-spécialiste a mis en relief trois autres caractéristiques importantes, qui éclairent d'un seul coup les lecteurs dans la compréhension de ces nouvelles et les attirent par l'humanité de l'écrivain. Selon Bady, Lao She est avant tout un écrivain qui « n'a cessé de donner la parole à ceux qui ne l'avaient pas... à tous ceux que la littérature, jusqu'à lui, ne décrivait qu'épisodiquement ou de façon sommaire »³. Ensuite, c'est la langue parlée, spécifiquement le pékinois que Lao She emploie : « Mieux que beaucoup de ses contemporains, qui confondaient parfois la "langue claire" (baihua) avec l'occidentalisation de la syntaxe et du vocabulaire. Non, c'est vraiment la langue pékinoise dont use, avec un art inné, le romancier » ; de plus, conformément à ce que écrit l'auteur sur sa création, Bady a indiqué la relation de la musique avec la langue utilisée par Lao She, « dès la première note, comme s'il était à l'opéra »⁴. Enfin, c'est sa description d'un monde disparu et sa pensée « constamment dominée, comme celle de tout grand écrivain, par l'obsession du temps ». Il est à noter que, de l'œuvre de Lao She, Paul Bady a dégagé un regard « d'archéologue ou plutôt d'ethnologue, qui tente avec succès de restituer un monde »⁵. Cette remarque a fait plus tard naître une approche qu'il a employée dans sa thèse pour traiter des œuvres romanesques de Lao

¹ Selon les statistiques des librairies You-Feng, Le Phénix et Gibert Joseph, *Gens de Pékin* est jusqu'à aujourd'hui le plus vendu parmi les œuvres de la littérature chinoise.

² Gao Fang, *La traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, *ibid.*, p. 12.

³ Paul Bady, « Préface », in Lao She, *Gens de Pékin*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

She, c'est-à-dire l'approche consistant à reconstruire, sur la base des documents archéologiques et ethnologiques, le contexte social, économique, historique dans lequel l'auteur a travaillé dans chaque œuvre. Cette approche propre au spécialiste a été nommée Wenhua renlei xue (approche archéolo-culturelle)¹ en Chine, enrichissant dans la grande majorité les études sur Lao She. Quant au choix des traducteurs², pour mieux reproduire le sens ainsi que le style de l'original, Bady a choisi non seulement des traducteurs spécialisés en littérature chinoise, tels que Li Tche-houa, traducteur français du grand classique *Le Rêve dans le Pavillon rouge*, la sinologue Martine Vallette-Hémery ainsi que Françoise Moreux qui connaît bien les coutumes pékinoises grâce à son séjour à Pékin, il a particulièrement invité un linguiste dont le domaine de recherche est les dialectes dans le Nord du Chine, à savoir Alain Peyraube, en vue de reproduire de façon plus appropriée et exacte le pékinois vivant utilisé par l'auteur. En outre, la biographie de Lao She, les bibliographies sur les œuvres de écrivains, les études relatives à l'écrivain et à Pékin ainsi que le petit glossaire à la fin facilitent beaucoup la compréhension de l'écrivain et de ses écrits chez les lecteurs français. Comme quoi, par rapport aux traducteurs professionnels, Paul Bady en tant que traducteur-spécialiste, grâce à ses recherches approfondies et à son sérieux académique, offre au lectorat français une traduction aussi fidèle que belle, avec son paratexte éclairant. En 1986, en collaboration avec Li Tche-houa, Paul Bady a traduit en plus deux romans de Lao She, *L'Enfant du Nouvel An* et *La Cage entrebâillée*, accueillis bien par les milieux littéraires. Bien que dans les années qui suivent, il n'effectue aucune traduction sur Lao She, il n'en continue moins à s'intéresser à l'auteur : il a écrit 7 préfaces et 1 postfaces pour les traductions, contribuant sous forme de paratexte à la diffusion et à la compréhension de l'auteur en France. N'oublions pas que avec les deux thèses dirigées par lui, il est devenu l'un des plus importants traducteurs-spécialistes sur Lao She dans le monde

¹ Cf. Wu Yongping, « Zailun faguo xuezhe Bady de lao she yanjiu : jianji wenhua renlei xue fangfalun de mouxie tedian », *Ibid.*

² Cf. Li Tche-houa, Qian Linsen, « Fanyi : goutong shijie wenhua de qiaoliang, Li Zhihua : wo zenyang yijie Cao xueqin, Ba Jin he Lao She » (La Traduction : pont de connexion pour les cultures mondiales, Li Tche-houa : comment traduis-je Cao Xueqin, Ba Jin et Lao She?), *He er bu tong (Conciliant mais non conformiste)*, Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2009, p. 358-359. Selon Li Tche-houa, Paul Bady a fondé un groupe de six traducteurs au sein de l'École normale de son retour en France en 1979, dont un est parti plus tard. Ainsi, les cinq qui sont restés, à savoir Paul Bady, Li Tche-houa, Françoise Moreux, Alain Peyraube et Martine Vallette-Hémery, ont travaillé ensemble pour *Gens de Pékin*.

entier. C'est aussi grâce à sa triple activité qui associe la recherche à la traduction, que les versions françaises de l'écrivain ont commencé, depuis les années 1980, à attacher une importance au style et à sa reproduction, servant d'aide indispensable pour permettre à Lao She de s'échapper de toute interprétation idéologique ou politique en France.

Enfin, nous voudrions, à partir d'une documentation de première main, regarder de plus près à quel niveau Paul Bady s'est dévoué à l'étude de Lao She. Il s'agit de trois lettres¹ entre Paul Bady et René Étiemble, retrouvées au fonds de celui-ci dans la Bibliothèque nationale de France. Cinq mois après la publication des deux traductions de Lao She, *L'Enfant du nouvel an* et *La Cage entrebâillée*, Étiemble a envoyé une lettre à Bady le 7 avril 1987 dans laquelle il a exprimé son regret de ne pas les avoir recueilli dans sa collection « Connaissances de l'Orient » : « je ne me souviens pas si je vous remerciai des deux Lao She que vous avez traduits avec Li Tche-houa et publiés dans la collection “Du monde entier” en 86... Devant la qualité de ces livres mon seul regret est qu'ils aient échappé à “Connaissance de l'Orient”, où je les eusse accueillis avec d'autant plus de reconnaissance que pas un titre ne me fut accordé dans ma collection cette année-là ». Connu comme « grand ambassadeur de la littérature »², Étiemble est créateur et directeur de la collection « Connaissances de l'Orient » sous les auspices de l'Unesco et de Gallimard, par l'intermédiaire de laquelle de nombreux écrivains et philosophes ont fait leur entrée en France. Ainsi, son affirmation de « la qualité de ces livres » et son regret de ne pas les accueillir servent de référence remarquable pour déterminer les contributions de Bady. Quelques jours plus tard, le 15 avril, ce dernier a envoyé sa réponse. Vu l'information riche de cette lettre, nous allons la citer dans son ensemble.

Le Saut du Loup, Mercredi 15 avril 1987

Cher Monsieur,

Je suis confus que notre littérature « de petit aloi », par deux fois, vous ait conduit à prendre la plume. Pourtant la semaine qui vient à Hong Kong où une exposition sur le malheureux écrivain

¹ Il y a au total sept lettres entre Bady et Étiemble au fonds René Étiemble de la Bnf, dont trois portent sur Lao She.

² Communiqué de Mme Catherine Tasca, ministère de la Culture et de la Communication de France, émis à l'occasion du décès de l'écrivain (janvier 2002).

est organisée par la famille et les Presses littéraires du Peuple, je serai heureux de pouvoir faire état de votre approbation. Une fois encore, comme vous, je regrette que Gallimard ait préféré « Du monde entier », mais n'est-ce pas aussi qu'au moins pour la littérature moderne, voire contemporaine, l'intense et prolongé travail de « Connaissance de l'Orient » se trouve ainsi consacré ?

Si vous me le permettez, je serai heureux d'en parler de vive voix avec vous; lorsque je serai rentré, j'essayerai de vous joindre, en espérant que ces ennuis de santé se seront atténués avec le retour des beaux jours.

Avec toute ma gratitude, je vous prie de bien vouloir, cher monsieur, l'expression de mes sentiments très fidèles.

Paul Bady

En lisant cette lettre, on est d'abord impressionné par le fait que Bady suivait avec passion¹ presque tous les événements sur Lao She dans le monde entier. Ensuite, l'adjectif « malheureux » montre la sympathie du spécialiste envers son sujet étudié et reflète dans une certaine mesure la raison pour laquelle Bady se focalisait depuis longtemps sur la mort de Lao She. Finalement, la locution « par deux fois » dans la phrase « je suis confus que notre littérature “de petit aloi”, par deux fois, vous ait conduit à prendre la plume », n'est-ce pas un témoignage de l'intérêt d'Étiemble pour l'écrivain ? De plus, on se rappelle encore comment Étiemble s'est interrogé en 1982 sur la méconnaissance de la littérature chinoise moderne des Français : « pourquoi la Chine de ce même vingtième siècle, la Chine de Lou Siun, de Lao She, de Pa Kin, etc., n'y a-t-elle pas eu droit ? »². La Chine de Lao She est d'après lui d'une importance majeure pour connaître la Chine du vingtième siècle. En l'associant à ces deux lettres, on peut clairement constater la place remarquable de Lao She parmi les écrivains chinois modernes dans la République des Lettres.

Les contributions des autres traducteurs de Lao She n'en demeurent pas moins importantes. Comme on l'a indiqué plus haut, la version française la plus réussie de Lao She est, pour la plupart des critiques, *Le Pousse-pousse* traduit par François Cheng et Anne Cheng. Les deux traducteurs ont acquis une base solide en littérature chinoise, en même temps que l'étude de la poésie des Tang pour François et celle de la

¹ La passion de Paul Bady pour l'écrivain se traduit aussi dans sa lettre à Étiemble le 2 juillet 1992, dans laquelle il a indiqué sa correspondance avec Mme Shu Ji, fille de Lao She.

² René Étiemble, « Préface », in *Quelques essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard, nrf, 1982, p. 11.

philosophie chinoise pour Anne leur assurent une excellente maîtrise du noyau de l'œuvre chinoise, comme *Luotuo xiangzi*, tant sur la forme que sur le contenu. À cela s'ajoute encore le raffinement dans le français qu'ils ont employé : François Cheng est lauréat du prix Fémina d'un côté, et Anne Cheng qui est née en France possède une compréhension éminente de la langue française et sa littérature de l'autre. Grâce à leurs efforts conjugués, cette traduction est parvenue, « malgré la distance dans l'espace et dans le temps », à éclairer les lecteurs français sur « un itinéraire, un destin de la profonde humanité de Siang-tse à sa déshumanisation par le fait de la société »¹. De surcroît, Anne a mis en relief que l'écrit de Lao She est exempt de toute « thèse idéologique », servant dans une certaine mesure de bon guide dans la réception et l'interprétation de l'écrivain en France.

Il y a un autre traducteur qui mérite notre attention : Claude Payen qui a traduit le plus d'œuvres de Lao She parmi tous ses traducteurs. De lui, on retient depuis 1999 quatre romans (*L'Anniversaire de Xiaopo* chez You-Feng, *Messieurs Ma, père et fils*, *Les Tambours* et *La Philosophie de Lao Zhang* chez Philippe Picquier), un recueil de nouvelles intitulé *L'homme qui ne mentait jamais* ainsi qu'un recueil d'essais, *Écrits de la maison des rats*. Payen débuta ses études de chinois à l'Université Paris 7 alors que la Révolution culturelle en Chine venait d'éclater. Ainsi, à ce moment-là, les journaux et revues chinois au sujet de cette révolution, tels que *Renmin ribao* (Quotidien du peuple) et *Renmin huabao* (Revue illustrée du peuple) lui servaient d'intermédiaire pour mieux connaître la Chine ainsi que la langue chinoise². Après son diplôme, il a commencé sa carrière comme traducteur en traduisant de l'anglais une œuvre publiée en deux volumes en 1969 par l'Imprimerie nationale : *La Longue Marche : mémoires du maréchal Zhu De* d'Agnès Smedley. Jusqu'à l'heure actuelle, Claude Payen a traduit (ou a co-traduit) au total 38 œuvres³, y compris 6 œuvres de Lao She, 4 de Bi Feiyu, etc... faisant de lui l'un des traducteurs français les plus célèbres de la littérature chinoise. Il a parlé de son concept de traduction : « tous les soirs, (je) lit du français

¹ Anne Cheng, « préface », *op. cit.*, p. 7.

² « Bayan : Mao zhuxi yulu dui wo de fanyi hen youyong » (Payen : *Les Citations du président Mao* sont très utiles pour ma traduction), voir sur <http://book.sina.com.cn/news/c/2010-08-14/2134271861.shtml>.

³ Voir sur http://data.bnf.fr/12210865/claude_payen/.

pour peaufiner son style, car cela le plus difficile, finalement : non point la compréhension du texte original, mais le maniement de sa propre langue afin de la rendre suffisamment souple et élégante pour que l'on oublie le traducteur, mais sans perdre en précision »¹. Sous la conduite de cette idée, il essaie toujours dans sa traduction de prendre en considération à la fois le sens et le style de l'original, afin de favoriser la réception de l'écrivain en France. Prenons la préface de *La Philosophie de Lao Zhang* comme exemple, pour bien situer la place de ce roman dans toute la carrière de l'écrivain, Payen concède tout d'abord que *La Philosophie* « n'est certes pas un chef-d'œuvre que l'on puisse comparer à *Quatre générations sous un même toit* », puis en se référant au premier roman de Victor Hugo, il déclare que la valeur de ce livre est due au fait qu'on peut y trouver plusieurs thèmes que « Lao She reprendra tout au long de son œuvre » et « son intérêt pour la condition féminine à une époque où les filles étaient considérées comme une marchandise, utilisable si nécessaire comme monnaie d'échange »². En quelques mots précis, le traducteur nous présente l'importance de ce roman ainsi que son thème de la condition féminine qui exercera un attrait sur les lecteurs français. De plus, une telle traduction basée sur la compréhension juste du traducteur guidera les lecteurs dans le bon sens de la connaissance de l'écrivain.

Les autres traducteurs, tels que Li Tche-houa, l'un des traducteurs du *Rêve dans le Pavillon rouge*, Chantal Chen-Andro qui est maître de conférence à l'Université Paris 7 et qui a pris le relai, après Xiao Jing-yi, de traduire les deux autres tomes de *Quatre Générations*, etc. nous ont également fourni des traductions marquantes, assurant la bonne représentation de l'œuvre originale. On discutera sur eux de façon plus détaillée dans l'analyse suivante sur leur traduction. Ce qui importe pour le moment, c'est de confirmer les apports de tous ces traducteurs pour aider Lao She à faire pas à pas son entrée dans les milieux littéraires et à être finalement apprécié du lectorat français.

Somme toute, en tant que premiers lecteurs de l'écrivain, ces trois types de

¹ Brigitte Duzan, « *Écrits de la maison des rats* : quelques pages douces-amères pour mieux connaître Lao She », voir sur http://www.chinese-shortstories.com/Actualites_16.htm.

² Claude Payen, « Préface du traducteur », in Lao She, *La Philosophie de Lao Zhang*, trad. Claude Payen, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2009, p. 5.

traducteurs sont parvenus à reproduire l'original à des niveaux divers en fonction des situations sociales et historiques où ils se sont situés. Malgré les niveaux de reproduction différents, il est à noter que c'est à travers leurs travaux que les lecteurs français ont eu la chance de se former pas à pas une image plus complète et plus enrichie de l'écrivain.

1.3.2. Éditeurs

La traduction n'est pas simplement une activité totalement indépendante du traducteur. Elle doit aussi prendre en considération la publication dans le pays de la langue d'arrivée, alors que la publication dépend surtout de l'éditeur, car « l'éditeur est celui qui a le pouvoir tout à fait extraordinaire d'assurer la publication, c'est-à-dire de faire accéder un texte et un auteur à l'existence publique (Öffentlichkeit) connue et reconnue »¹. Si Lao She a eu la chance de rencontrer des traducteurs passionnés, il a bénéficié également du soutien de plusieurs éditeurs. À part les deux éditions chinoises qu'on a indiquées plus haut, leurs homologues français, à savoir notamment Gallimard, Mercure de France, Philippe Picquier et You-Feng ont contribué largement au façonnement de l'image de l'écrivain. Pendant les années 1980, Gallimard nous a apporté deux romans et un recueil de nouvelles de l'auteur. Depuis 1990, au lieu de choisir d'autres œuvres à traduire, il a décidé, à partir de la réédition de *Gens de Pékin* en 1993, de rééditer de 1998 à 2003 dans sa collection « Folio » sous forme de livre de poche tous les œuvres traduites chez lui auparavant, ainsi que les trois tomes de *Quatre générations sous un même toit* parus au Mercure de France. En 2002 et en 2008, ont paru aussi dans la même collection deux nouveaux recueils extraits de *Gens de Pékin*. Témoins de la popularité de Lao She d'une part, les versions sous format plus petit concourent aussi à la diffusion de l'écrivain en France. Pour You-Feng et Philippe Picquier, on compte trois romans et un recueil de pièces de théâtre pour le premier, alors que le deuxième a fait paraître quatre romans, un recueil de nouvelles et un recueil d'essais avant de lancer pour chacun leur version poche dans la collection « Picquier poche ». Selon Robert Escarpit, « l'éditeur agit sur le public en provoquant des

¹ Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », in *Actes de la recherche en Sciences sociales, Edition, Éditeurs* (1)126/127, mars 1999, Paris, Le Seuil, p. 3.

habitudes. Ces habitudes peuvent prendre la forme de modes... voire d'engouements passagers pour la personnalité d'un auteur, ou bien avoir une origine plus profonde et traduire une fidélité à telle forme de pensée, à tel style, à tel type d'ouvrage »¹. Comme l'une des maisons d'édition majeures en France, Gallimard se jouit d'un privilège parmi les lecteurs français qui lui fait plus de confiance qu'à d'autres. Si l'on prend la publication de *Gens de Pékin* en 1982 comme le point culminant (pour le fait que ce recueil est le plus vendu parmi les titres traduits de Lao She et qu'à ce moment-là, l'écrivain a exercé une influence éminente sur les milieux littéraires et critiques français) de l'essor de la traduction de Lao She en France, c'est sûrement dû en partie à son éditeur. Quant aux deux autres éditeurs, Philippe Picquier se spécialise dans la publication des œuvres asiatiques, alors que You-Feng se concentre plus précisément sur la littérature et la culture chinoises. Grâce à leurs relations de coopération étroites avec les milieux sinologiques français, leurs versions attirent largement les lecteurs passionnés en cette matière. En outre, selon les propos de l'éditeur sur la quatrième de couverture de chacune de leurs versions, les opinions qui servent de guide pour les lecteurs sont à peu près pareilles à celles des milieux critiques en Chine, prêtant plus attention au style de l'écrivain et à son humanité qu'aux facteurs socio-politiques de l'œuvre. Prenant encore *Gens de Pékin* comme exemple, l'éditeur a insisté que « De ce monde, qui a aujourd'hui totalement disparu, l'auteur a su retenir le meilleur : une vie où la tragédie n'exclut à aucun moment l'humour »². Il a montré en une seule phrase deux caractéristiques les plus importantes de la création de Lao She. D'où l'attention minutieuse de l'éditeur sur la littérarité de l'œuvre.

Grâce aux efforts conjugués de tous les traducteurs et éditeurs ci-dessus, de plus en plus de Français ont eu accès à la rencontre avec ce génie littéraire. Ainsi se forme-il un groupe de lecteurs de Lao She en France de plus en plus nombreux, contribuant largement la réception de Lao She en France qui fera l'objet de l'étude dans le chapitre suivant.

¹ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 8e édition, 1992, p. 63.

² Dans la quatrième couverture, Lao She, *Gens de Pékin*, *op. cit.*

Du point de vue de Robert Escarpit, la traduction est une trahison créatrice.

Trahison parce qu'elle place l'œuvre dans un système de références (en l'occurrence linguistique) pour lequel elle n'a pas été conçue, créatrice parce qu'elle donne une nouvelle réalité à l'œuvre en lui fournissant la possibilité d'un nouvel échange littéraire avec un public plus vaste, parce qu'elle l'enrichit non simplement d'une survie, mais d'une deuxième existence¹.

Malgré les différences entre le chinois et le français, en dépit de tous les décalages dans le temps et l'espace, Lao She a réussi, avec l'aide de ses traducteurs, éditeurs, présentateurs, etc., à établir son statut d'écrivain dans les milieux littéraires français. Si nous sommes d'accord que la traduction a donné « une nouvelle réalité à l'œuvre », il faut aussi remarquer que l'image de Lao She au prisme de la France ne s'est pas façonnée en un jour et qu'elle a connu un processus d'enrichissement avant de pouvoir survivre à l'épreuve du temps et de l'espace.

¹ Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 111.

Chapitre 2 La réception de l'écrivain en France

Comme l'a dit Hans Robert Jauss, « la vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire... »¹. Si la traduction élargit la vie littéraire de l'œuvre originale, il faut aussi prendre en considération sa réception dans le pays d'accueil, dans laquelle le lecteur (ou le critique) prend une part active dans l'élaboration de la signification du texte, y compris certainement celle du style. Dans le chapitre précédent, nous avons mentionné les acteurs qui ont joué un rôle remarquable dans la traduction de Lao She en France ainsi que ce qu'ils pensent de ses œuvres. Leurs critiques, ou plutôt leurs points de vue représentent dans une certaine mesure les idées que se font les lecteurs français auprès de l'écrivain, mais elles sont loin de montrer dans son ensemble la réception de Lao She en France. Il est ainsi indispensable de passer en revue tous les discours critiques venus des milieux divers français pour regarder de près la réception en question. Eu égard au nombre de ses titres traduits en français, il nous paraît difficile et inapproprié de discuter sur les versions l'une après l'autre. Nous déciderons donc d'adopter la théorie de l'imagologie pour nous éclairer un peu dans le traitement de sa réception en France. Selon Daniel-Henri Pageaux, l'image littéraire se définit comme « un ensemble d'idées sur l'étranger prises dans un processus de littérisation mais aussi de socialisation »², elle se fonde sur le rapport entre un je et un Autre (Étranger selon les termes d'Antoine Berman). En outre, étant donné le cas particulier de la réception des œuvres étrangères dans le cadre plus général de la réception idéologique, il a proposé un croisement de l'imagologie et des études de réception : « la réception critique d'œuvres étrangères ne peut pleinement se comprendre que dans le cadre d'une étude consacrée aux systèmes de représentation de l'étranger qui sont accrédités à un moment historique donné dans une culture "réceptrice" et "regardante". Le discours critique sur

¹ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 49.

² Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 60.

les œuvres étrangères, polymorphe, peut globalement être assimilé à une “image”, parmi autres, de l'étranger; il est une saisie, parmi d'autres, de la culture étrangère »¹. Au travers de cette théorie, tout en s'appuyant sur de nombreuses critiques existantes en France, on se penchera sur la découverte des images que Lao She a suscitées chez les lecteurs français depuis plus de soixante-dix ans.

2.1. Quatre types de critiques

Selon Albert Thibaudet, critique littéraire, il existe trois types de critiques, à savoir les critiques « professionnelle » et « spontanée », ainsi que celle d'« artiste ». La première a représenté pendant longtemps à elle seule la critique. Créée à l'origine par les professeurs, elle a la capacité d'« enchaîner, d'ordonner, de présenter une littérature, un genre, une époque à l'état de suite, de tableau, d'être organique et vivant », c'est-à-dire de « mettre de la logique et du “discours” dans le hasard littéraire »² ; alors que la deuxième est « faite par le public lui-même »³, en l'occurrence, les articles de presse, la troisième est due aux écrivains eux-mêmes, constituée souvent de comparaisons ou d'images. Notons par ailleurs que dans la lecture d'une œuvre étrangère dans une culture donnée, on a souvent besoin de recourir à une traduction, ainsi pouvons-nous dire qu'il « faut ajouter aux trois pôles de la communication littéraire que constituent l'auteur, le texte et le lecteur, la considération d'un quatrième pôle, le traducteur »⁴. De plus, l'éditeur occupe également une place de plus en plus importante dans la réception de l'écrivain, de même que les interviews parues à la télévision, dans la radio ou la presse, etc. Dans le cas de Lao She, on trouve rarement des interviews de l'écrivain ou de ses traducteurs et on classe les dossiers de presse dans la « critique professionnelle » dont on parlera plus tard. D'où le quatrième type de critique qu'on ajoutera aux trois critiques de Thibaudet, soit la critique relative au périphrase⁵, si l'on reprend la notion

¹ D.-H. Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Puf, 1989, p. 156.

² Albert Thibaudet, « Les Trois critiques », in *Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1939, p. 135.

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ Muriel Détrie, « Les études de réception dans le contexte de la mondialisation : questionnements et renouvellement », in Angel Pino et Isabelle Rabut (dir.), *La Littérature chinoise hors de ses frontières : influences et réceptions croisées*, Paris, Éditions You-Feng, 2013, p. 22.

⁵ Selon Gérard Genette, il y a deux types de paratexte, soit le périphrase et l'épithète. Le périphrase désigne tout ce qui

définie par Gérard Genette, qui regroupe la critique des traducteurs et celle des éditeurs.

D'une part, considéré dans la plupart des cas comme l'un des premiers lecteurs de l'original dans le pays d'accueil, le traducteur se distingue dans la réception de l'écrivain à la fois par sa traduction et par ses réflexions qui peuvent guider la compréhension du lectorat de la langue d'arrivée. Ses réflexions se présentent sous forme de paratexte (titre, mention ou non du titre original, couverture, illustrations, notes, préface, introduction, postface, etc.) dans lequel l'influence des éditeurs est également non-négligeable. Les traducteurs français de Lao She, tels que François Cheng, Anne Cheng, Claude Payen et surtout Paul Bady, nous ont apporté une série de préfaces et d'introductions, ouvrant une voie qui permet aux lecteurs français de mieux comprendre l'écrivain et sa création. D'autre part, par rapport au traducteur, l'éditeur doit prendre en considération le marché du livre du pays d'accueil ainsi que les chiffres de vente potentiels. Ce faisant, à travers les « propos de l'éditeur » souvent placés dans la deuxième ou la quatrième de couverture ou la bande qui entoure certains livres, on peut entrevoir un peu le public visé ainsi que la place occupée par l'écrivain dans le marché du livre étranger au temps de la publication. En 1973, l'éditeur du *Pousse-pousse* a dû mentionner « le succès qui s'est jamais tari »¹ de sa version américaine et la qualification officielle de l'écrivain comme un « contre-révolutionnaire » en Chine à ce moment-là pour susciter la curiosité des lecteurs français. Mais en 1990, on peut observer, dans la quatrième de couverture de la version augmentée du *Pousse-pousse*, que le lectorat français est devenu mieux préparé à lire ce chef-d'œuvre et que la place de Lao She dans le domaine littéraire français a bien changé depuis 1973 : l'éditeur a supprimé les présentations sur le succès acquis par l'écrivain aux États-Unis et celles sur ses épreuves pendant la Révolution culturelle, en ajoutant certains propos critiques sur le contenu et le style de l'œuvre, comme « c'est le roman du petit peuple de Pékin, un Pékin déjà disparu, que Lao She fait vivre, avec humour, sous nos yeux »². Telle est

entoure le texte dans l'espace du texte ; il est également composé de deux types, le péri-texte éditorial (par exemple la quatrième de couverture) et celui auctorial (dans la traduction d'une œuvre étrangère, c'est plutôt sous la responsabilité du traducteur). L'épitéxte comprend tout ce qui a un rapport avec le texte mais se trouve hors du livre (interview, dossier de presse, etc.). Cf. *Seuils*, Paris, éditions du seuil, 1987.

¹ Dans la deuxième de couverture, in Lao-She, *op.cit.*

² Dans la quatrième de couverture, in Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*

la preuve d'une compréhension approfondie de l'œuvre de Lao She en France¹.

D'ailleurs, en ce qui concerne la critique professionnelle, nous avons cité ci-dessus les noms de quelques personnes qui ont effectué des recherches sur l'écrivain, entre autres, Jean Monsterleet avec sa première critique en France sur Lao She, Paul Bady qui a donné une vue globale sur le monde romanesque de l'écrivain et qui a fait une série d'études relatives à la fois profondes et originales, Jung-Sun Yi-Tsang pour son étude plus spécifique sur l'humour de Lao She. À cela s'ajoutent aussi les travaux de certains sinisants qui ont consacré à l'écrivain une partie dans leur étude sur la littérature chinoise moderne. Parmi eux Zhang Yinde² se fait remarquer par son analyse éclairante sur *La Cage entrebâillée* de Lao She : d'après lui, ce roman a bien décrit la conformité de certains personnages avec la société du temps de l'auteur et la déviance des autres. Les articles des autres sinisants (comme Isabelle Rabut, Alain Peyraube...) ont contribué de leur part à la réception de l'écrivain en France. Grâce à leur sérieux académique, la compréhension de Lao She dans les milieux littéraire et universitaire français a atteint un niveau plus élevé. Ici, nous nous contentons de citer leur nom pour parler de leurs travaux plus loin en détail dans la discussion des images de l'écrivain.

Les universitaires essaient de pénétrer dans l'œuvre de l'écrivain en cherchant des points de vue originaux, ce qui leur attribue un rôle d'informateurs pour les journalistes, critiques ou même les lecteurs. Malgré la qualité de leurs travaux, il est à noter que leur influence est plus restreinte que celle des journalistes auprès du public. De là la place remarquable occupée par les articles de presse, autrement dit, la critique spontanée dans la réception de Lao She en France. Après avoir dépouillé revues, journaux, spécialisés ou non, en France sur Lao She, nous avons tiré deux caractéristiques de ces articles : premièrement, ils accompagnent toujours la sortie des nouvelles traductions et la plupart d'entre eux ont pour objectif de présenter l'écrivain et son œuvre ; deuxièmement, ils sont pour la plupart écrits par les universitaires ou les critiques spécialisés en littérature chinoise qui assurent dans une certaine mesure une juste

¹ Notons que ce changement peut être lié également à l'époque : en 1973, la Chine était en pleine Révolution culturelle.

² Cf. Zhang Yinde, « Lao She, La cage entrebâillée : conformité et déviance », *Le roman chinois moderne, 1918-1949*, Paris, Puf, coll. « écriture », 1992.

compréhension de l'œuvre. Ces articles jouent un rôle non négligeable, de concert avec les études et le paratexte au sujet de l'écrivain.

Après les critiques rédigées par les traducteurs, éditeurs, universitaires et critiques, il nous paraît indispensable de réserver quelques paragraphes aux articles de Jean-Marie Gustave Le Clézio en la matière qui constituent à eux seuls une « critique d'artiste » de Lao She. Étant grand amoureux de l'écrivain, Le Clézio lui a aussi exprimé son admiration et sa reconnaissance dans son discours de réception du prix Nobel¹. En fait, dès qu'il a rencontré pour la première fois Lao She dans le recueil de nouvelles *Gens de Pékin*, Le Clézio est devenu un lecteur fidèle de l'écrivain en déclarant plus tard qu'il « aime tous les écrits de Lao She »².

En 1982, après avoir lu le recueil de nouvelles qui venait de sortir, Le Clézio a écrit tout de suite un article dédié à l'écrivain. Cette lecture lui a permis de connaître la Chine contemporaine³ d'un côté, et de trouver un grand lettré avec ses « récits pleins de sombre humour et de verve »⁴. D'après lui, « écrire, c'est alors réussir à dire sans complaisance ce qu'est la vie humaine dans cette époque de doute et de trouble, c'est laisser cette trace, non comme un témoignage (pour quel procès de l'humanité ?), mais pour accomplir un acte, pour prendre parti dans cette violence d'un monde en état de guerre contre lui-même. Écrire, c'est chercher à exprimer cette union de l'homme et du monde extérieur, de la vérité et de la réalité dangereuse ». S'il s'agit d'un état idéal d'« écrire » aux yeux de Le Clézio, « peu d'hommes parviennent à exprimer cela », par contre, Lao She le peut. Pour Le Clézio, l'auteur de *Gens de Pékin*, loin de se présenter comme « le chroniqueur de son époque » ou « l'historien », est *de facto* « un acteur de son temps, celui qui, par sa mémoire, crée la vie quotidienne et parle pour ceux qui n'en ont pas eu le droit »⁵. C'est un hommage d'un écrivain français mondialement renommé à son homologue chinois. Comme l'a mis en lumière Thibaudet, « la critique d'artiste

¹ J.-M. G. Le Clézio, « Dans la forêt des paradoxes », le 7 décembre 2008, voir sur <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/clezio/25795-jean-marie-gustave-le-clezio-conference-nobel/>.

² « Le Clézio : "J'aime tous les écrits de Lao She" », voir sur http://french.china.org.cn/culture/txt/2009-12/08/content_19029740.htm.

³ Cf., J.-M. G. Le Clézio, « Ma rencontre avec la littérature chinoise », *op. cit.* Le texte original est comme suit : « Évidemment, ce n'était pas la Chine contemporaine. Cette lacune fut comblée quelques années plus tard lorsque je lus pour la première fois l'écrivain Lao She ».

⁴ J.-M. G. Le Clézio, « Lao She, un homme de Pékin », *Libération*, le 4 février 1982.

⁵ *Ibid.*

porte sur les artistes et les éclaire. Elle porte aussi sur la nature de l'art, du génie, qu'elle nous rend sensible par l'exemple même »¹. En se basant sur sa propre expérience comme écrivain, d'une part, il nous fait sentir plus directement le charme artistique de Lao She en mettant en comparaison *Gens de Pékin* avec *La Condition humaine*. De l'autre, pour la moyenne des lecteurs français, ses propos sont bien sûr plus influents, contribuant à la diffusion des œuvres de l'auteur du *Pousse-pousse*.

De surcroît, par sa passion personnelle pour l'œuvre de Lao She, Le Clézio assume volontiers la responsabilité de présenter l'écrivain dans le monde entier. Dans ses conférences, entretiens, etc., chaque fois qu'il parle de la Chine, de la littérature chinoise, il parle notamment de Lao She. En 1996, il a écrit une préface pour la traduction du premier tome de *Quatre Générations sous un même toit*, dans laquelle il a considéré Lao She comme son professeur figurant parmi « ceux qui [a](ont) exprimé avec le plus de force et de sincérité la nécessité de la révolution chinoise, et de la rencontre entre l'Orient et l'Occident – la rencontre de la fantaisie et du foisonnement romanesque traditionnel chinois et du réalisme et de la psychologie inventés par le roman européen au XIX^e siècle, par Dickens, Thackeray, ou Dostoïevski »². En tant qu'écrivain lui-même, Le Clézio a mis l'accent sur l'art d'écrire de Lao She et sur ses relations avec le monde littéraire mondial. Ainsi ses propos au sujet de Lao She sont-ils devenus un complément indispensable dans l'analyse sur la diffusion et sur l'interprétation de l'écrivain à l'étranger. Grâce à son renom prestigieux dans le monde, surtout en France, Le Clézio a aidé Lao She à accroître son influence sans cesse.

Tout ce que nous avons mentionné ci-dessus guide la lecture des œuvres traduites d'une part, et de l'autre, permet de construire les images de Lao She en France dans lesquelles on peut mesurer le niveau de compréhension de l'écrivain dans le pays d'accueil. Finalement, n'oublions pas les avis de la moyenne des lecteurs sur Internet qui nous sont aussi utiles pour évaluer la réception de l'écrivain dans le pays d'accueil.

¹ A.Thibaudet, *op. cit.*, p. 132.

² J.-M. G. Le Clézio, « Lao She, le professeur », *op. cit.*, p. IV.

2.2. Trois images de Lao She au prisme français

Il est à remarquer en même temps que, bien qu'elle soit traduite en langues étrangères, l'œuvre traduite ainsi que sa vie élargie dans le pays d'accueil ne peuvent pas se couper de son pays d'origine. Ainsi, dans la discussion sur les images de Lao She façonnées en France, il convient de les comparer avec celles que se font les lecteurs chinois pour vérifier si son œuvre a connu des modifications (« l'épreuve de l'Étranger » selon les termes d'Antoine Berman) dans le processus de la traduction. Ici, nous décidons d'adopter *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*¹ comme repère de référence dans l'identification des images de Lao She en Chine. C'est un ouvrage important sur l'histoire de la littérature chinoise qui a été classé parmi les manuels-clés de l'enseignement supérieur par le Ministère de l'Éducation nationale de Chine. Donc, les points de vue présentés dans cet ouvrage représentent dans la grande majorité ceux partagés dans les milieux littéraire et universitaire chinois. Leurs auteurs y ont consacré un chapitre à Lao She en le considérant comme l'un des écrivains les plus importants de la littérature chinoise moderne. D'après eux, les caractéristiques de la création de Lao She résident dans la critique culturelle sur « le monde citadin », l'humour et la « saveur pékinoise »² dont on traitera dans la présentation des trois images de l'écrivain au prisme français. Comme l'évoque Yves Chevrel, « l'image que des lecteurs se sont forgés... est un des éléments, plus ou moins décisifs, de leurs critères de lecture, et cette image est constituée à la fois par une accumulation de représentations venues s'ajouter les unes aux autres au fil du temps et par une situation concrète à un moment donné »³. Si dans le chapitre précédent, nous avons démontré la situation concrète de chacune des périodes différentes de la traduction de Lao She, il est temps de dévoiler peu à peu les représentations qu'on se fait de l'écrivain au fur et à mesure

¹ Qian Liqun, Wen Rumin et Wu Fuhui, *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian* (Trente années de littérature chinoise moderne), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1998.

² *Ibid.*, pp. 270-286. Il est à remarquer que « la saveur pékinoise » signifie « jingwei er » en chinois qui concerne tout d'abord la langue parlée pékinoise que Lao She utilise dans son œuvre. Mais, la raison pour laquelle on qualifie son œuvre dotée d'« une saveur pékinoise » réside également à sa description du vieux Pékin et des gens qui y vivaient.

³ Yves Chevrel, « études de réception, études d'imagologie : rencontres et confrontation », Sobhi Habchi (dir.), *Plus Oultre, mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 439.

de la diffusion de ses œuvres en France.

2.2.1 Lao She, homme de Pékin

En France comme en Chine, Lao She est connu pour ses écrits du vieux Pékin, des gens de Pékin et sa langue teintée des couleurs pékinoises. Si l'on considère la publication de *Gens de Pékin* en 1982 comme le point culminant de la traduction de Lao She en France, c'est en partie dû à ses ventes, mais le plus important, c'est parce qu'à partir de ce recueil, Lao She s'est distingué de tous les autres « grands écrivains chinois modernes » pour le vieux Pékin qu'il fait revivre sous sa plume et par sa langue parlée pékinoise qu'il utilise « avec un art inné »¹. Ainsi, l'homme de Pékin est devenu l'une des images les plus caractéristiques de Lao She en France. En réalité, déjà en 1973, François Cheng a remarqué cette caractéristique de l'écrivain. Selon lui, *Le Pousse-pousse* est « un livre écrit dans l'amour... surtout du petit peuple de Pékin, ville natale de Lao-Che »². À travers sa traduction, le vieux Pékin, avec son petit peuple, le destin pitoyable de Siang-tse, et la révolution à l'époque, constitue un attrait bien étranger et exotique pour le public français.

Cette caractéristique de l'œuvre de Lao She est également appréciée par Paul Bady, traducteur et spécialiste de l'écrivain, qui analyse en profondeur « sa saveur pékinoise » en la considérant comme une valeur essentielle et originale de Lao She. Le vieux Pékin sous la plume de Lao She constitue un microcosme par rapport au « macrocosme des campagnes chinoises »³, alors que ce macrocosme transparaît par la description du microcosme pékinois dont l'histoire, les us et coutumes, les petites gens, etc., sont devenus un charme irrésistible et particulier de la création de l'écrivain. En s'appuyant sur *Quatre Générations sous un même toit*, Bady l'a traité ensuite dans deux perspectives, à savoir la description du vieux Pékin et celle des gens qui y vivaient. Pour la première, « la familiarité profonde de l'auteur avec l'univers qu'il décrit...(constitue) certainement une des premières qualités de la trilogie. Elle est même renforcée par le choix, à l'intérieur de la capitale, d'un espace aussi restreint que le

¹ Paul Bady, « Préface », in Lao She, *Gens de Pékin*, *op. cit.*, p. 12.

² François Cheng, « Préface », in Lao-Che, *op. cit.*, p. 7.

³ Paul Bady, « Pékin ou le microcosme dans "Quatre générations sous un même toit" de Lao She », in *T'oung Pao*, vol. LX, 1974, no 4-5, p. 327.

hutong correspondant au Petit Bercaïl »¹. Au moment de la création de cette fresque, l'écrivain habitait, depuis plusieurs années, à Chongqing, loin de Pékin, sa ville natale, c'est la nostalgie de Pékin où il est né et a longtemps vécu qui l'a mené à la rédaction de ce roman. C'est aussi en raison de son amour profond de Pékin qu'il gardait toujours des souvenirs précis et vivants de cette ancienne métropole. Tout en regrettant de ne pouvoir admirer la beauté de Pékin qui a été détruite pendant la guerre, Lao She a employé, dans la description du vieux Pékin, un style plus émouvant et plus poétique que celui dans ses autres romans précédents. Comme l'a remarqué Bady, « dans l'évocation des saisons comme des paysages, la prose du romancier tantôt se resserre en phrases très courtes, tantôt s'épanouit en périodes beaucoup plus longues »². La description constituée de « vrais poèmes en prose » nous fournit des tableaux « qui font songer, par leur ton élégiaque, aux Chuci, par leur richesse descriptive, aux Fu de la poésie ancienne »³.

Si la description poétique du microcosme pékinois est l'un des charmes les plus discrets de l'œuvre de Lao She, il ne faut pas, aux yeux de Paul Bady, négliger le peuple pékinois sur lequel l'écrivain a porté un point de vue assez négatif dans *Quatre Générations* en le qualifiant comme « un symbole de l'inertie et la passivité chinoises »⁴. Grâce à son observation attentive, l'écrivain a décrit l'un après l'autre les personnages qui vivaient à Pékin en restituant la vie et la langue propres à chacun. Cette idée a été partagée par Claude Roy qui a conclu, après la lecture de *Gens de Pékin*, que « des foules chinoises, où l'Occidental benêt trouve que tout le monde se ressemble, il fait des personnes. C'était le secret de Lao She, un des amis qui me révélèrent Pékin, que de savoir établir partout, dans les boutiques de la rue Da Sha Lan comme aux Collines de l'Ouest, dans la Cité interdite comme au parc de la Mer du Nord, des conversations "de personne à personne" »⁵. Des intellectuels aux petits commerçants, des tireurs de pousse aux prostitués, l'œuvre de Lao She peint un tableau sur la vie des

¹ *Ibid.*, p. 321.

² *Ibid.*, p. 321-322.

³ *Ibid.*, p. 322.

⁴ *Ibid.*, p. 323.

⁵ Claude Roy, « Un homme au cœur brisé », *Le Nouvel Observateur*, le 26 juin 1982.

gens de Pékin de milieux divers, surtout ceux du bas de l'échelle, avec leurs joies et leurs peines.

Tels sont les deux premiers traits caractéristiques qui façonnent l'image d'homme de Pékin de Lao She aux yeux de Paul Bady. Il faut attendre qu'il ait effectué pour de bon la traduction des œuvres littéraires de l'écrivain, entre autres, *Gens de Pékin*, qu'il a découvert un troisième trait éminent, c'est-à-dire la langue parlée pékinoise, qui constitue, avec les deux premiers, une originalité de la création de Lao She. Il a résumé ce trait caractéristique de l'écrivain en le comparant à ses contemporains qui « confondaient parfois la “langue claire” (*baihua*) avec l'occidentalisation de la syntaxe et du vocabulaire ». La langue parlée pékinoise que Lao She utilise dans son œuvre se dote d'une signification d'autant plus importante si l'on prend en considération l'état du renouvellement de la langue littéraire à l'époque en Chine. Après avoir abandonné la langue classique, les hommes de lettres chinois vacillaient entre l'imitation de l'étranger et l'appropriation de la langue parlée chinoise. Comme l'a remarqué Bady, « quiconque a lu ou fait lire à haute voix du Lao She s'en souvient comme d'une musique originale. Dès la première note, comme s'il était à l'opéra, le lecteur ne peut plus se tromper : il est à Pékin, au milieu des Pékinois »¹. Étant l'un des promoteurs de la langue parlée, Lao She s'efforçait non seulement d'utiliser autant que possible la vraie langue parlée pékinoise, mais aussi de la raffiner en tenant compte de sa musicalité. Par ailleurs, le succès que Lao She a connu en employant la langue parlée pékinoise pour rendre ses personnages plus vivants et sa description plus teintée de couleurs locales a servi d'exemple en cette matière. C'est aussi ce trait caractéristique qui fait rayonner le talent de l'écrivain dans la description de Pékin et de son peuple :

Dans les descriptions, il arrive même parfois que ce soit la ville elle-même qui semble parler d'elle, de la beauté de son ciel ou de ses monuments impériaux. Comme Marco Polo ou Segalen, l'un et l'autre éblouis, à plusieurs siècles d'intervalle, par la splendeur de la vieille capitale. Lao She ne peut résister au charme magique qui se dégage de la ville. Aussi bien de ses ruelles les plus

¹ Paul Bady, « Préface », in Lao She, *Gens de Pékin*, *op. cit.*, p. 12.

étroites, comme celle où il est né au tournant du siècle, que des grandes portes du bout des larges avenues qui quadrillent l'espace urbain.¹

Paul Bady a bien saisi ce qui est propre et typique à la création de Lao She et il a aussi su attirer les lecteurs français vers ce qui est étranger pour eux. Si Marco Polo et Segalen ont été éblouis par la splendeur de la vieille capitale, le lectorat français peut également ressentir le charme magique de Pékin à travers l'œuvre de l'écrivain. Le vieux Pékin avec sa longue histoire, ses rituels traditionnels et ses paysages pittoresques où vivaient les gens des *hutong* qui parlaient le pékinois propre à chacun suscite chez les Français l'envie d'y pénétrer. Parmi eux on trouve J. M. G. Le Clézio. Dans sa préface dédiée à la traduction du premier tome de *Quatre Générations sous un même toit* de Lao She, il a mis en lumière que « ce qui domine dans son œuvre, c'est l'attachement passionné, charnel, pour la capitale du nord de la Chine, cette ville de Pékin immense, plurielle, archaïque, invincible malgré les invasions, les mises à sac par les puissances étrangères, les rivalités des Seigneurs de la Guerre et les révolutions »². L'attachement passionné et charnel pour sa ville natale entraîne Lao She à avoir pour toile de fond dans ce roman le vieux Pékin pendant les années 30-40, alors que c'est aussi la description de cet univers qui attire le plus Le Clézio lors de la lecture. À ses yeux, « le premier personnage de *Quatre Générations sous un même toit*, c'est la ruelle du Petit-Bercail, ce *hutong* caractéristique du vieux Pékin ». Ce *hutong* où « s'abritait la vie des familles, où fermentaient les intrigues et où se maintenait irréductiblement la vie de la Chine ancestrale, avec ses métiers traditionnels, ses cris de la rue, ses rituels, ses secrets d'alcôve ou de cuisine, loin du regard des étrangers et du diktat du pouvoir central »³ est d'après lui, avec la *vivienda* de Mexico, sans équivalent dans le monde. Il a de plus déclaré que « toute la force du roman de Lao She » réside dans « la description d'un monde clos »⁴, parce qu'on peut entrevoir la situation de toute la Chine à l'époque au travers des intrigues qui s'y sont déroulées. En lisant ces

¹ *Ibid.*

² J. M. G. Le Clézio, « Lao She, le professeur », *op. cit.*, pp. IV-V.

³ *Ibid.*, p. V.

⁴ *Ibid.*, p. VI.

phrases, on peut ressentir à quel niveau Le Clézio est passionné par la beauté particulière et l'exotisme du vieux Pékin qui « est l'une des plus anciennes cités du monde »¹. Ce qui en retour montre à quel niveau Lao She fait revivre l'univers avec lequel il est familier malgré la distance et le temps, tout en renforçant l'image de l'écrivain comme un homme de Pékin.

Cette image de Lao She a été également acceptée et même mise en relief parmi les critiques français. En 1966, dans un article du *Monde*, intitulé « Trois grands écrivains victimes de l'épuration », Lao She est présenté comme un « écrivain de Pékin par excellence » et un « poète du “vélo-pousse” » qui « racontait de merveilleuses histoires dans une langue très colorée »². En 1982, avec la publication du recueil *Gens de Pékin*, « la saveur pékinoise » est devenue l'une des caractéristiques les plus originales par rapport aux écrivains occidentaux et l'a fait se distinguer parmi ses équivalents dans la littérature chinoise moderne. En comparant ce recueil à *La Condition humaine*, Le Clézio a insisté sur les héros sous la plume de Lao She que sont « les gens de Pékin ». Loin d'être des « hommes d'action, des révolutionnaires idéalistes, [ni] même des décadents de la Chine ancienne », ils sont « les petites gens de ce peuple (pékinois), les ignorés, les vaincus, ceux qui ne sont d'aucun bord puisque l'histoire se passe loin – au-dessus d'eux, dans un monde dont ils n'ont même pas connaissance ». À travers la description des « gens de Pékin », Lao She nous montre « ce qu'est la réalité humaine, ce mélange de ruses, d'agressions et de moquerie, mais où les sentiments les plus profonds sont possibles »³. La peinture vivante et précise du vieux Pékin et de ses gens a en retour fait de Lao She un symbole de l'homme de Pékin. Si Le Clézio a découvert dans cette œuvre la réalité et la vérité de la condition humaine, Claude Roy, ami de l'écrivain, y a ressenti plutôt la familiarité de Lao She avec le vieux Pékin et les gens qui y vivaient. D'après lui, l'écrivain est « un connaisseur sans égal de la vie de Pékin, des coutumes et des langages, des relations sociales dans les *hutong* de terre battue, des fêtes populaires, des histoires malicieuses du petit peuple ». À la faveur de sa

¹ *Ibid.*, p. X.

² « Trois grands écrivains victimes de l'épuration », *Le Monde*, le 27 septembre 1966.

³ J.-M. G. Le Clézio, « Lao She, un homme de Pékin », *op. cit.*

connaissance profonde de cet univers, Lao She a réussi à faire distinguer ses personnages tout vivants avec leurs paroles et leurs comportements. Ce qui constitue une particularité de son œuvre, en le situant parmi les grands écrivains du monde. Comme l'a remarqué Le Clézio, Lao She « partage avec quelques grands écrivains de la littérature universelle (Proust, Joyce, Faulkner) une mélancolie pour un monde qui, au moment où ils l'écrivent, est déjà disparu »¹.

Si l'on a passé la plupart du temps à discuter les représentations de l'écrivain comme un homme de Pékin dans *Gens de Pékin*, *Le Pousse-pousse* et *Quatre Générations sous un même toit*, c'est parce que ces trois titres occupent une place prédominante dans le façonnement de cette image de Lao She et que « la saveur pékinoise » y constitue un trait le plus original. Mais cela ne signifie pas qu'on ne peut ressentir la caractéristique que dans ces trois titres. En effet, dans presque toutes les autres œuvres de Lao She, la présence de la Chine se concentre sur le vieux Pékin, alors qu'on peut connaître un peu les mentalités et la tradition culturelle des Chinois par l'intermédiaire de sa description des gens de Pékin. Lors de la publication des versions françaises de *La Cage entrebâillée* et de *L'Enfant du nouvel an*, Nicole Zand, critique littéraire, a remarqué également la relation étroite de Lao She avec Pékin : « comme dans *Gens de Pékin*, on trouve ici une extraordinaire peinture de mœurs pleine d'une tendresse qui n'exclut pas la causticité, et où le romancier déploie tout son talent pour nous montrer l'intimité des couples, les femmes entre elles, les crapules sans scrupules, la bureaucratie de la jeune République qui, à sa façon, est aussi détestable que l'ancienne ». Elle a de surcroît illustré le talent de l'écrivain dans l'utilisation de la langue populaire : « il (Lao She) sait montrer les rapports entre les gens, petits ou grands, et les faire parler dans une langue populaire, peut-être stylisée, mais d'une très grande véracité quant aux sentiments qu'elle exprime »². Reconnu comme un homme de Pékin, sous l'influence de la nostalgie de sa ville natale, Lao She a fait revivre le vieux Pékin avec ses gens, ses rituels, ses musiques et ses cris de la rue. En même temps, la saveur pékinoise devenant ce qui est typique et original dans son œuvre, c'est le vieux

¹ J.-M. G. Le Clézio, « Ma rencontre avec la littérature chinoise », *op. cit.*

² Nicole Zand, « Lao She, l'homme de Pékin », *Le Monde*, le 12 décembre 1986.

Pékin qui contribue au façonnement de l'image de l'écrivain dans les milieux critique et littéraire en France.

Selon les critiques ci-dessus, nous pouvons constater que l'image de Lao She comme un homme de Pékin a déjà pénétré dans les milieux critique et universitaire en France. Ce constat a été par ailleurs partagé par la moyenne des lecteurs français. En témoignent deux albums de peintures de Charles Chauderlot au sujet de Pékin, *Pékin, ultimes regards sur la vieille cité*¹ et *Pékin, les derniers jours (1996-2006)*², où le peintre a employé des extraits de romans ou de textes de l'écrivain pour illustrer ses peintures de Pékin. Comme il l'a indiqué à la fin de ses deux livres, les textes choisis de Lao She sont « perçus comme autant de regards croisés sur Pékin et les gens de Pékin »³. Chauderlot n'est certainement pas un spécialiste de la littérature chinoise, s'il a décidé d'utiliser les textes de Lao She, c'est parce qu'il est impressionné par la description précise, détaillée et vivante de l'écrivain sur sa ville natale et sur les gens de Pékin. Comme quoi Lao She est devenu évidemment un porte-parole de Pékin en France.

Toutes les idées présentées ci-dessus sont à peu près pareilles à celles dans *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*. Selon les auteurs de cet ouvrage, comme étant un trait stylistique, « la saveur pékinoise » constitue sans doute le trait le plus attirant dans l'œuvre de Lao She. Elle se présente d'abord dans le choix des matériaux, c'est-à-dire que la plupart des œuvres de l'écrivain se déroulent dans le cadre du vieux Pékin. En l'occurrence, il a donné dans son œuvre une peinture folklorique de Pékin riche en couleurs locales (un mélange de divers ethnies, les traditions folkloriques chinoises ainsi que celles léguées après avoir été la capitale de plusieurs dynasties, etc.). Ensuite, elle se manifeste aussi par l'évocation de la mentalité des gens de Pékin à une époque donnée. Comme l'a écrit Lao She au début de *Quatre Générations*, « même en période troublée, tu sais bien que les Pékinois ne peuvent se passer de rites »⁴. En tant que capitale de la Chine pendant plusieurs dynasties, Pékin est une ville qui ne peut pas se

¹ Charles Chauderlot, *Pékin, ultimes regards sur la vieille cité*, Arles, Éditions du Rouergue, 2003.

² C. Chauderlot, *Pékin, les derniers jours (1996-2006)*, Arles, Éditions du Rouergue, 2006.

³ *Ibid.*, p. 207.

⁴ Lao She, *Quatre Générations sous un même toit, tome I, op. cit.*, p. 97.

priver de rites qui font partie intégrante de la culture pékinoise, et même de la culture chinoise. C'est aussi dans la description des rites que réside la critique de l'écrivain sur la passivité et sur l'inertie des Chinois pendant la guerre. Finalement, elle vient de la langue parlée populaire que Lao She a utilisée dans la création des personnages vivants¹. Pour ce faire, le façonnement de l'image de Lao She comme un homme de Pékin en France correspond dans une large mesure aux études chinoises.

2.2.2. Lao She, un humoriste

Selon la remarque de Paul Bady, « si, aujourd'hui encore, l'écrivain Lao She ne cesse d'être aimé de ses compatriotes, c'est sans doute à son humour qu'il le doit »². C'est assurément le même cas en France, quand on parle de Lao She, on parle toujours de son humour. En 1953, dans la première critique proprement dite sur l'écrivain, Jean Monsterleet a insisté sur la place particulière de Lao She dans la littérature chinoise moderne comme « portraitiste et humoriste ». Sous la plume de Monsterleet, l'humour de Lao She est indissociable de son talent dans la description des personnages : « ses portraits sont de magnifiques photographies en couleurs, prises avec malice dans des moments caractéristiques et transformées en dessins animés. L'humour y entre comme ingrédient ; il est rarement, sauf dans les premiers romans, employé à dose massive ou à l'état pur ». Il a ensuite précisé que l'humour dans la création de Lao She est plutôt « un épice de choix, jointe au talent du portraitiste et du conteur » qui « rend l'art de Laoche si savoureux et populaire »³. Si la rédaction de *Er Ma* où l'écrivain a employé l'humour pour présenter « les contrastes de deux races et de deux générations »⁴ a marqué un progrès dans le maniement de l'humour chez Lao She, c'est dans *Wen boshi* (M. Wen, Phd) que l'écrivain a raffiné son humour pour faire de ce roman un « chef-d'œuvre de l'humour dans la littérature chinoise contemporaine »⁵. L'analyse de Monsterleet ne se fonde que sur l'œuvre de l'écrivain, alors que Paul Bady a développé ce point de vue en l'associant à la vie personnelle et aux pensées de Lao She. Dans

¹ Cf., Qian Liqun, Wen Rumin et Wu Fuhui, *op. cit.*, pp. 280-281.

² Paul Bady, « Préface », in Jung-Sun Yi-Tsang, *L'Humour de Lao She*, Paris, Éditions You-Feng, 1998.

³ Jean Monsterleet, *Sommets de la littérature contemporaine, op. cit.*, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 50.

l'introduction de *Lao niu po che*, il a cité les propos de l'écrivain pour expliquer l'origine de son humour qui est l'une des composantes du ton de son œuvre :

Pauvre, je suis enclin à maudire le monde ; têtu, je juge facilement les autres en fonction de sentiments et d'opinions toutes personnelles ; juste, j'ai de la sympathie pour autrui. Après cette analyse, on comprend très bien pourquoi j'ai tendance à la raillerie, sans me livrer autant à un massacre systématique. Ce que j'ai perdu en ironie, je le gagne en humour. C'est que, dans l'humour, comme on dit, il y a de la sympathie.¹

Qui plus est, Bady a fait remarquer l'essence de l'humour de Lao She, à savoir « l'humour est avant tout une tournure d'esprit »², servant de base pour les études suivantes en cette matière. Sur la formation de l'humour de Lao She, il a suivi de près les écrits de l'écrivain en mettant en lumière l'influence de Swift, de Samuel Johnson, et de Thackeray avec son *English humorists* ainsi que de Mark Twain, « chez qui, outre l'humour, il (Lao She) trouve un goût prononcé pour la couleur locale et la langue parlée »³. Ensuite, en s'appuyant sur « De l'humour » de l'écrivain qui est « une bonne Défense et Illustration »⁴ pour l'humour, Bady a insisté de nouveau l'importance sur l'humour dans la création de l'écrivain comme fondement de son esthétique : l'humour est pour Lao She un élément littéraire essentiel. « Un style sec, obscur et ennuyeux est toujours un coup mortel à la littérature. D'où l'intérêt considérable que présente l'humour et qui fait de lui un des éléments constitutifs de toute littérature »⁵.

En 1994, Bady a de plus dirigé une thèse sur ce thème, il s'agit de *L'Humour de Lao She*, signé Jung-Sun Yi-Tsang. Dans cette étude, Yi-Tsang a effectué une analyse précise et concrète sur les sources de l'humour de Lao She et sur les théories relatives avant de traiter en détail la présence de l'humour dans les œuvres romanesques de l'écrivain sous l'angle de la narration, des personnages, de la composition et du style.

¹ Paul Bady, « Introduction », in Lao She, *Lao niu po che*, op. cit., p. XVI-XVII.

² Lao She, *Lao niu po che*, op. cit., p. 75.

³ *Ibid.*, p. LXIII.

⁴ *Ibid.*, p. LXXXIII.

⁵ *Ibid.*, p. 77.

À ses yeux, « qu'il s'agisse de la narration, des personnages ou des dialogues, c'est l'humour qui toujours prédomine »¹ dans l'œuvre de Lao She, ce qui fait de l'humour une essence caractéristique de l'art du dernier. De surcroît, Yi-Tsang a proposé de « retracer de façon nouvelle l'évolution romanesque de Lao She » en la divisant en quatre étapes, en fonction des types d'humour qui apparaissent dans ses œuvres. La première étape (1926-1931) où l'humour est « à l'état spontané » regroupe les quatre premiers romans de l'écrivain dans lesquels « on observe un goût prononcé pour la facétie et la plaisanterie »², alors que la deuxième période (1931-1934) que constituent *La Cité des chats*, *Le Divorce* et *Un fils tombé du ciel* « se caractérise par un humour à l'état maîtrisé ». C'est-à-dire que dans ces trois romans, l'écrivain a évité consciencieusement la narration des « événements potentiellement risibles au profit d'une meilleure structuration du roman »³. La troisième étape (1936-1937) concerne surtout *Le Pousse-pousse*, c'est dans ce chef-d'œuvre que l'humour de l'écrivain est parvenu à « l'état sublimé : sa forme n'est que rarement comique, mais tout au long du roman, le sentiment qu'il suscite chez certains lecteurs est presque identique à celui de l'humour ». C'est aussi dans ce roman que l'humour de l'écrivain est étroitement lié à son humanisme, « au fait qu'il se détache du malheur »⁴. Enfin, l'autobiographie de Lao She, *L'Enfant du nouvel an*, « marque la dernière étape que l'on peut qualifier de “triomphe inattendu de l'humour” »⁵. Bien qu'il s'agisse d'un livre inachevé, la tendresse et la bonne humeur de l'écrivain que l'on peut y ressentir constituent les éléments essentiels de son humour. « Le bon équilibre entre le sourire et le rire » une fois établi, l'humour de Lao She est devenu « plus naturel que jamais »⁶. À la faveur des études existantes tant en Chine que dans les autres parties du monde, Yi-Tsang a poussé un peu plus avant la recherche sur l'humour original de Lao She en France, renforçant l'image de l'écrivain comme un humoriste.

Cette originalité est également bien appréciée par les universitaires et les critiques

¹ Dans la quatrième de couverture, in Jung Sun Yi-Tsang, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 301.

³ *Ibid.*, p. 302.

⁴ *Ibid.*, p. 303.

⁵ *Ibid.*, p. 305.

⁶ *Ibid.*, p. 306.

français. Dans presque tous les articles sur l'écrivain en France, on a attribué une importance particulière à son humour en le considérant comme une caractéristique inhérente à la création de l'écrivain. Par exemple, Jacques Guillermaz, sinologue français, a mis l'accent sur l'originalité de l'humour de Lao She qui est « profondément chinois » en comparaison avec Lin Yutang. Selon lui, c'est « l'humour qui faisait en Chine et qui fait encore en Occident la réputation et le succès de Lao She, un humour que, dans *le Vieux Buffle*, il s'essaie après bien d'autres à définir en le comparant successivement à l'ironie, à la satire, à l'esprit ». De plus, il a indiqué que « l'humour de Lao She procède d'abord au vieux fonds chinois, mais sans doute y ajoute-t-il une générosité et une chaleur qui, dans l'ancienne société si pauvre, ne pouvaient être le luxe que de quelques-uns »¹. Comme Paul Bady et Yi-Tsang, Guillermaz a montré son admiration pour l'humour de l'écrivain qui est lié à son humanité. De là ses remarques autour de l'humour de l'écrivain basées principalement sur l'œuvre *Lao niu po che*. En 2003, une critique dans *Libération* a de même parlé du « recycle à la chinoise l'humour pince-sans-rire des Anglais »² dans l'œuvre de Lao She, alors que d'autres critiques ont célébré sa « plume vive, savoureuse, pétillante d'humour »³. En associant l'humour de l'écrivain à son humanisme, les universitaires et critiques français sont passés au-delà du texte pour atteindre un niveau plus élevé, autrement dit, ils sont dépassés le langage pour toucher à la pensée et aux émotions cachées dans l'œuvre de Lao She, apportant un certain éclairage à l'étude dans ce domaine.

Quant aux études en Chine, les critiques sont à peu près identiques aux critiques françaises, mais au lieu de se concentrer sur l'humanisme de l'écrivain, elles accordent plus d'attention aux sources de son humour et à son œuvre elle-même. Dans *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, les auteurs ont insisté surtout sur l'influence de la « culture citadine de Pékin »⁴. Comme l'a écrit Lao She dans *Quatre Générations sous un même toit*, « Tout comme les autres Chinois, les Pékinois passent leur temps à se chamailler

¹ Jacques Guillermaz, « Lao She et l'humour chinois », *Le Monde*, le 29 octobre 1980.

² Frédérique Fanchette, « Messieurs Ma, père et fils », *La Libération*, le 24 octobre 2003.

³ Marie Chantal Piques, « “Quatre générations sous un même toit” de Lao She », *La Quinzaine littéraire*, No. 692, 1er mai 1996.

⁴ Qian Liqun, Wen Rumin et Wu Fuhui, *op. cit.*, p. 281.

et ne prennent jamais rien au sérieux... Qu'ils assistent au combat d'un roi au visage peint en vert contre un roi au visage peint en blanc ou qu'ils soient témoins de la chute de leur empereur chassé par les Huit puissances alliées, les Pékinois se contentent d'arborer un sourire hypocrite ne reflétant aucune émotion sincère »¹. Faisant partie intégrante de la culture pékinoise, l'humour sous la plume de Lao She constitue en réalité un moyen de conjurer la tragédie, « substituer le rire à l'indignation »². Tandis que dans les premiers romans, l'écrivain a employé l'humour simplement pour produire un effet comique, on trouve qu'à partir du *Divorce*, son humour plus naturel est devenu une sorte d'autocritique teintée de sympathie, nous donnant beaucoup à réfléchir après la lecture. Il est à remarquer de plus qu'en 1989 a paru une œuvre spécialisée sur l'humour de l'écrivain, intitulé *L'Étude sur l'humour de Lao She*, signé par Liu Chengyan³. Dans ce livre qui se complète et se corrige dans une certaine mesure avec l'œuvre de Yi-Tsang⁴, l'auteur a donné un aperçu systématique de la formation de l'humour de Lao She, de sa conception sur cet art, et de ses techniques humoristiques au travers de son art langagier ainsi que dans la description des personnages et la composition textuelle.

Enfin, si l'on jette un coup d'œil sur les avis de la moyenne des lecteurs français, on sera impressionné par le fait que l'image de Lao She comme un humoriste a déjà pénétré dans leur esprit et y est resté. Par exemple, un lecteur a écrit un commentaire après avoir lu *La philosophie de Lao Zhang* sur le site Babelio : « ce livre est un mélange quasi parfait en deux dimensions, l'apparente légèreté de l'écriture et de l'histoire cachant par derrière elles un propos plus profond »⁵. Ce n'est pas un cas singulier, il représente presque tous les avis des lecteurs sur l'écrivain. À travers la traduction, les lecteurs français ont non seulement saisi l'effet comique produit par l'humour de l'écrivain, mais ils ont aussi ressenti la pensée plus profonde cachée derrière.

¹ Lao She, *Quatre Générations sous un même toit*, tome I, *op. cit.*, p. 365.

² Qian Liqun, Wen Rumin et Wu Fuhui, *op. cit.*, p. 281.

³ Liu Chengyan, *Lao She youmo lun*, *op. cit.*

⁴ Par exemple, en expliquant la théorie sur l'humour, Yi-Tsang ne se limite pas à la théorie proposée par l'écrivain, mais il y a ajouté des théories occidentales, comme celles de Freud et de Bergson, etc., servant de base pour mieux comprendre la conception de l'humour chez Lao She.

⁵ Voir sur <https://www.babelio.com/livres/She-La-philosophie-de-Lao-Zhang/325271>.

2.2.3. Lao She, un humaniste

Dans ce qui nous précède, nous avons montré que les universitaires et critiques français ont tendance à établir un lien entre l'humour de l'écrivain et son humanisme. En réalité, cette tendance ne transparaît pas seulement dans la réception de Lao She en France. Comme on l'a indiqué dans le premier chapitre, pendant les années 1970, les sinisants français se sont intéressés aux études du destin humain dans la littérature chinoise moderne. Dans le cas de Lao She, son destin tragique a attisé l'intérêt des français pour son œuvre, en même temps, la recherche sur les valeurs et sur le sens de son œuvre a renforcé en retour leur admiration pour l'écrivain. Ainsi la recherche sur l'humanisme a-t-elle constitué depuis les années 1970 un domaine important dans l'étude de Lao She en France, contribuant au façonnement de son image comme un humaniste.

En 1973, François Cheng a insisté sur l'importance du peuple dans le *Pousse-pousse* à travers la description du destin de Siang-tse, alors que l'année suivante, dans l'introduction de *Lao niu po che*, Paul Bady a essayé de donner une explication sur l'origine de la sympathie de Lao She envers le petit peuple, favorisant la compréhension de l'humanisme dans son œuvre. D'après lui, la grande sympathie que l'écrivain témoigne envers les petites gens est due à la pauvreté qu'il a connue dès son enfance¹. Ce point de vue a été attesté par un article de Lao She traduit en 2010, intitulé « Ma mère » : « Aussi trouve-t-on, parmi les gens de ma génération, des soldats, des menuisiers, des maçons et des policiers. Bien qu'ils fussent paysans, les villageois ne possédaient ni chevaux, ni buffles et lorsqu'il le fallait, les femmes devaient participer aux travaux des champs »². Après avoir passé son enfance et son adolescence parmi les petites gens, bien qu'il soit devenu plus tard un grand écrivain, Lao She a lié toujours une relation étroite avec eux et a connu en détail leur vie. C'est sur cela que repose la nature humaniste de Lao She. En 1975, Paul Bady a analysé en profondeur l'humanisme dans la création de l'écrivain dans un article consacré au *Pousse-pousse*, intitulé « La Chine du Pousse-pousse ». Selon le spécialiste, ce roman nous fournit

¹ Paul Bady, « introduction », in Lao She, *Lao niu po che*, op. cit., p. XVI.

² Lao She, *Écrits de la maison des rats*, trad. Claude Payen, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2010, p. 25.

« une des meilleures introductions que l'on puisse trouver au monde de la Chine d'entre les deux guerres... Bien plus qu'à *Monsieur le Consul*, c'est à *La Condition humaine* que l'on devrait songer, dans la mesure où Lao She, comme Malraux, dépasse le simple témoignage pour faire de son tireur de pédicab, le symbole du labeur et de la misère du peuple chinois »¹. En comparant Lao She à Malraux, *Le Pousse-pousse* à *La Condition humaine*, Bady a fait remarquer le talent de l'écrivain dans la démonstration de « la misère du peuple chinois », et même de la condition humaine, qui transparaît dans la tragédie de Xiangzi. Autrement dit, « l'histoire de Xiangzi est une tragédie qui remet en cause non seulement l'existence d'un tireur de pousse, mais encore l'ensemble de la condition humaine »². Par rapport à l'importance accordée par les critiques chinois à l'individualisme de Xiangzi, Bady a accentué surtout l'humanisme de ce roman, en élargissant sa portée au peuple chinois dans son ensemble, et même à toute l'humanité. Si « *Le Pousse-pousse*, dans sa version primitive, n'est pas seulement une condamnation de l'individualisme ; c'est encore et même davantage, la dénonciation d'une fatalité et la reconnaissance d'une pureté », d'après Bady, c'est dans ces deux idées de fatalité et de pureté que résident « le sens humaniste et la valeur symbolique » de ce roman : « la quête obstinée de Xiangzi est à l'image de la destinée humaine, et sa résignation finale évoque le désespoir des hommes devant le malheur et la mort »³. Pendant les années 70, les critiques français ont mis en relief le sens humaniste dans l'œuvre de Lao She, notamment dans *Le Pousse-pousse*, tandis que ce sens était longtemps négligé par leurs homologues chinois⁴. C'est dû en partie au fait que le contexte socio-politique où se trouvaient les écrivains chinois et leur œuvre captive toujours l'attention des critiques français, les conduisant à l'étude sur l'humain dans la littérature chinoise moderne. Mais le plus important, c'est que l'humanisme fait essentiellement partie intégrante de toute l'œuvre de Lao She.

¹ Paul Bady, « La Chine du Pousse-pousse », *Critique* (revue générale des publications françaises et étrangères), t. XXXI, no 337, juin 1975, p. 599.

² *Ibid.*, p. 610.

³ *Ibid.*, p. 613-614.

⁴ Si les critiques et universitaires chinois étaient impressionnés par l'art langagier et le style de Lao She dès le début de sa carrière littéraire, il faut attendre dans les années 1990 avec la tournée culturelle dans les études littéraires en Chine qu'on a commencé à réfléchir de nouveau sur l'œuvre de l'écrivain du point de vue humaniste. Cf., Xu Mingzhen, *Lao She yanjiu de lishi kaocha* (La Recherche historique sur l'étude de Lao She), thèse soutenue à l'Université de Nankin, 2013, p. 46.

Déjà dans *Sommets de la littérature chinoise moderne*, Jean Monsterleet a mis en lumière le rôle de Lao She dans le roman chinois en comparaison de ses contemporains comme « modéré, humaniste... portraitiste, humoriste qui se moque de ses héros avec bonhomie »¹. Il nous paraît nécessaire ici de citer de nouveau la remarque d'Anne Cheng dans la préface de la version du *Pousse-pousse* en 1990, vu que la popularité de cette version a renforcé davantage l'image de l'écrivain comme un humaniste. Selon la traductrice, la valeur essentielle qui rend distingué ce roman réside dans le « témoignage passionné, mais exempt de toute "thèse" idéologique »² porté par Lao She sur un peuple fait d'individus, d'êtres humains. La sympathie que Lao She manifeste envers le petit peuple ainsi que sa conscience lucide de la réalité humaine a attiré l'attention du public français, surtout des universitaires sur l'humanisme dans son œuvre. Deux ans plus tard, Zhang Yinde, dans son ouvrage *Le roman chinois moderne, 1918-1949*, a donné une analyse concise sur *La Cage entrebâillée* de Lao She. De ce roman, l'universitaire a retenu sa valeur particulière dans le sondage « en profondeur (les) [des] mentalités des habitants de Pékin ». Ce faisant, Zhang a rapproché Lao She, par ce roman, des romanciers français : « des tableaux décrits sur un ton humoristique et ironique ne sont pas sans rappeler le Balzac des mœurs de Paris ou le Flaubert des mœurs de province ». Ainsi, l'œuvre de Lao She, « à la différence de certains textes marqués sensiblement par une idéologie ou un choix politique dont ils se font comme les apologistes »³, tout en prenant en considération l'évolution des mœurs des gens de Pékin, se dote d'une valeur symboliquement humaniste, ce qui pour Zhang la rapproche d'une épopée. Cette humanité traduite par la comédie des mœurs a en outre impressionné l'éditeur de ce roman qui trouve que « son humour donne également aux personnages une délicieuse humanité »⁴.

Si, sous la plume de Monsterleet, le portraitiste est lié à l'humoriste chez Lao She, Jung-Sun Yi-Tsang a approfondi l'étude dans cette perspective en associant l'humour

¹ Jean Monsterleet, *Sommets de la littérature contemporaine*, op. cit., p. 23.

² Anne Cheng, « Préface », in Lao She, *Le Pousse-pousse*, op. cit., p. 7.

³ Zhang Yinde, *Le roman chinois moderne, 1918-1949*, Paris, Puf, coll. « écriture », 1992, p. 189.

⁴ Dans la quatrième de couverture, in Lao She, *La Cage entrebâillée*, trad. par Paul Bady et Li Tche-houa, Paris, Éditions Gallimard, « Du monde entier », 1986.

de l'écrivain à son humanisme. Sur l'évolution de l'art romanesque de Lao She, Yi-Tsang a souligné que c'est dans le *Pousse-pousse* que l'écrivain est parvenu à un « état sublimé » où son humour est lié à l'humanisme par le biais de la description de Siangtse, symbole du petit peuple chinois. De son point de vue, « l'humour de notre romancier est bien une expression d'un humaniste »¹, ce qui fait de Lao She un grand écrivain, ce ne sont pas seulement « ses connaissances ethnologiques approfondies de Pékin, sa virtuosité dans le maniement de la langue parlée »². La valeur essentielle de son œuvre réside particulièrement dans sa connaissance de l'humain, sa grande sympathie pour l'humanité, plus spécifiquement pour les petites gens de Pékin.

L'image de Lao She comme un humoriste a été prise en compte par les critiques français depuis le début de sa traduction en France. Claude Roy a ressenti en 1982 le libéralisme (du fait que l'écrivain y a essayé d'exprimer librement son point de vue) et l'humanisme dans *Gens de Pékin*³, Claude Michel Cluny⁴ a illustré la sagesse recelée dans l'humanité de l'écrivain, alors qu'en 2009, Bertrand Mialaret a affirmé que « Lao She est probablement le plus grand écrivain chinois du siècle et un personnage de grande qualité humaine »⁵.

En tournant le regard vers les critiques chinois, on constate que depuis les années 2000, la recherche du destin de l'être humain dans la description de ses personnages est devenue aussi un sujet important dans l'étude de Lao She. Dans *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, les auteurs ont consacré une grande partie à la discussion de la critique sur la passivité chinoise et aux réflexions sur la maladie de civilisation moderne dans l'œuvre de Lao She⁶. À leurs yeux, l'attention portée par l'écrivain à l'humanisme se manifeste, comme pour leurs homologues français, par la description des personnages. De plus, ils ont divisé les personnages en quatre catégories selon leur attitude envers la culture chinoise. La première catégorie dont le représentant est le Vieux Ma dans *Messieurs Ma, père et fils* regroupe ceux qui mettent toujours en avant

¹ Jung-Sun Yi-Tsang, *op. cit.*, p. 312.

² *Ibid.*

³ Claude Roy, *op. cit.*

⁴ Cf., C.-M. Cluny, « Lao She le Sage », *Magazine littéraire*, n° 388, juin 2000.

⁵ Bertrand Mialaret, « Un événement, la traduction du premier roman de Lao She », *Le Nouvel Observateur*, le 4 septembre 2009.

⁶ Cf. Qian Liqun, Wen Rumin et Wu Fuhui, *op. cit.*, p. 271-279.

la culture traditionnelle chinoise. Ces personnages de la vieille école se montre plus conservateurs et plus renfermés que les personnages modernes, tels que Zhang Tianzhen dans *La Cage entrebâillée*, qui abandonnent la culture traditionnelle chinoise pour courir après tout ce qui vient de l'Occident. Lao She a critiqué les deux premiers types de personnages, tandis qu'il a créé un type de personnages idéaux. À travers la description des personnages relevant de la troisième catégorie qui préservent les biens de la culture traditionnelle chinoise en s'inspirant sélectivement de la civilisation occidentale, l'écrivain a en fait aspiré à un nouveau monde culturel plus moderne. Ce qui nous apparaît même comme une tentative de l'écrivain pour explorer la transformation culturelle de la Chine de cette époque. Il nous reste la dernière catégorie qui désigne ceux situés au cœur du monde romanesque de Lao She, c'est-à-dire le petit peuple dans les villes dont Xiangzi est sans aucun doute le plus remarquable. Par la description de la décadence fatale de Xiangzi et de la vie de ceux qui l'entourent, Lao She montre sa grande sympathie envers le petit peuple, en même temps qu'il livre ses réflexions sur la maladie de la civilisation citadine et sur les relations humaines, ce qui confère à son œuvre un charme réaliste et humaniste.

Après avoir examiné de près les trois images de Lao She façonnées au prisme français, on peut voir assez clairement que ces trois images constituent chacune une représentation des caractéristiques de la création de l'écrivain chez le public français. De plus, les études et les critiques français autour de ces trois images correspondent dans une grande mesure à celles qui ont été faites en Chine. Si l'image d'homme de Pékin s'explique par ce qui est original et particulier dans l'œuvre de Lao She, et que celle d'humoriste illustre un de ses talents littéraires les plus appréciés, c'est l'image d'humaniste qui fait de lui l'un des plus grands écrivains du monde. Bien sûr, l'analyse de ces trois images a révélé seulement les grandes lignes de la réception de Lao She en France. Elle est encore loin de constituer un panorama complet d'une réception critique qui a duré plus de soixante-dix ans. Force nous est de parler un peu des autres points de vue parus en France sur son œuvre, dans le but de compléter nos réflexions.

Premièrement, malgré les efforts conjugués des universitaires et des critiques qui tâchent d'orienter la compréhension de l'œuvre de Lao She dans sa littérarité et dans

son sens, les clichés sur la littérature chinoise existent encore. Comme en témoignent une série d'articles d'André Clavel qui ont étiqueté Lao She comme un « dissident ». Notamment en 2003, à l'occasion de la publication du recueil *L'Homme qui ne mentait jamais*, Clavel a publié un article, intitulé « Le dissident Lao She savait aussi manier l'ironie », dont le début n'a aucun lien avec l'œuvre elle-même :

En août 1966, le cadavre de Lao She fut retrouvé sur les berges d'un lac de Pékin. Le régime voulut faire croire à un suicide, alors qu'il s'agissait probablement d'un crime politique, car les maoïstes détestaient ce franc-tireur qui avait refusé d'emboucher les clairons de la Révolution culturelle. Aujourd'hui, l'écrivain a pris une revanche : il est devenu le symbole de la dissidence dans une Chine où il a désormais son musée. Et où les intellectuels lui vouent un véritable culte tout en déplorant – à juste titre – qu'il n'ait pas eu le Nobel littérature.¹

En soulignant le « crime politique » qui a provoqué le « suicide » de Lao She, l'auteur veut attirer les regards des lecteurs français sur les facteurs socio-politiques qui ne concernent pas beaucoup le contenu de l'œuvre, puisque les mots tels que « la Révolution culturelle », « la dissidence », « politique », suscitent toujours le plus de répercussions en Occident. Mais, il est notoire que l'écrivain n'a jamais été étiqueté comme un « dissident » en Chine, et aussi rarement chez les autres critiques français. Cette étiquette donnée par Clavel reflète son intention d'introduire les facteurs politico-sociaux dans la réception de Lao She en France, mais ce point de vue est peu partagé parmi les critiques ou les universitaires.

Deuxièmement, par le biais des efforts de tous les acteurs qui participent à la traduction et à la réception de Lao She en France, la compréhension de l'œuvre de l'écrivain chez ses lecteurs français a déjà atteint un niveau élevé. De la description des paysages et des personnages au sens essentiel de l'œuvre, de la langue aux traits stylistiques, on a effectué en France des recherches sous des angles divers et selon des méthodes différentes. Les travaux des sinisants, notamment, à la faveur de leur analyse

¹ A. Clavel, « Le dissident Lao She savait aussi manier l'ironie », *Le temps*, 1/2 février 2003.

profonde et de leur optique originale, ont élargi l'horizon des études sur l'écrivain dans le monde. Parmi eux les études effectuées par Paul Bady sur Lao She ont attiré le plus d'attention des universitaires chinois dont Wu Yongping, qui a déjà traduit la thèse de Bady ainsi que plusieurs de ses articles¹. Il ne faut pas oublier les points de vue des autres sinisants qui offrent plus de possibilités dans la compréhension. Prenons l'article d'Isabelle Rabut sur *Quatre générations sous un même toit* comme exemple. Elle a essayé de donner une interprétation culturelle sur la passivité et l'inertie chinoise en face de la guerre : « si le conflit de la moralité "privée et publique" est une composante universelle de l'expérience humaine, l'individu demeure cependant plus ou moins tributaire de sa culture à l'heure des choix. Il existe ainsi, en Chine, un modèle de passivité militante, le retrait érémitique pouvant être assumé et compris comme un signe de protestation. C'est cette dimension culturelle qui, visiblement, préoccupe Lao She, bien plus que la dimension individuelle »². De surcroît, elle a distingué soigneusement l'individu « chez le Sartre des *Chemins de la liberté* » du citoyen chinois sous la plume de Lao She, une remarque qu'on ne trouve pas chez d'autres critiques ou universitaires. En recourant à une comparaison avec les grands écrivains français, ce type de critiques permettent d'enrichir les images de l'écrivain dans le pays d'accueil.

Troisièmement, vu que le sujet de notre thèse est la traduction du style, ce qui nous préoccupe le plus dans ce chapitre est sans nul doute la réception du style de l'écrivain. Après avoir parcouru tous les documents disponibles, on peut constater que l'art langagier de Lao She ainsi que son style occupe, presque dès le début de sa traduction en France, une place de choix dans tous les travaux de ses traducteurs, critiques et universitaires. Comme quoi, les trois images de l'écrivain façonnées chez les lecteurs français sont liées à des niveaux divers à son style : si l'image d'homme de Pékin et celle d'humoriste de Lao She ont une relation directe avec son style, son image d'humaniste révèle certains traits stylistiques au travers de la description des

¹ Par exemple, signés par Paul Bady, on peut trouver *Xiaoshuojia Lao She*, trad. Wu Yongping, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2005 ; « L'introduction à Lao She, romancier », *Hanxue yanjiu* (Études sinologiques), n° VII, septembre 2003, Beijing, Zhonghua shuju. « La Chine du Pousse-pousse », au même numéro. « Les portes du temps, Lao She perdu et retrouvé », *Hanxue yanjiu* (Études sinologiques), n° VIII, septembre 2004, Beijing, Zhonghua shuju.

² Isabelle Rabut, « La nation chinoise à l'épreuve de la guerre », *La Quinzaine littéraire*, no. 745, le 1 septembre 1998.

personnages. Il y a même un article dans lequel on a défini le chinois comme la langue de Lao She¹. On peut ainsi constater que le style littéraire de l'écrivain préoccupe toujours les critiques et les traducteurs français et que ceux-ci ont réussi à reproduire le style à un niveau éminent.

Somme toute, après ce bilan de la traduction et de la réception de Lao She en France, il nous paraît clair que depuis la traduction de *Cœur-joyeux, coolie de Pékin*, l'écrivain est, depuis plus de soixante-dix années, de mieux en mieux connu et compris par le lectorat français grâce aux efforts conjugués de tous ses traducteurs, critiques, universitaires... Notons en même temps que la traduction française de Lao She s'accompagne toujours de la recherche de l'originalité de l'écrivain. Si le vieux Pékin que Lao She a fait revivre sous sa plume a incité les lecteurs français à lire ses œuvres, c'est essentiellement dû à la saveur pékinoise, à son humour et à son humanisme que l'écrivain est parvenu à prolonger la vie de ses œuvres dans le temps et à étendre leur influence dans l'espace. D'où les trois images principales que nous avons esquissées de l'écrivain au prisme français, à savoir l'image d'humaniste, l'image d'homme de Pékin et celle d'humoriste. Si les images d'homme de Pékin et d'humoriste ont mis en valeur les deux traits les plus pertinents du style de Lao She, l'image d'humaniste démontre la base de la pensée de son œuvre et celle de son style original. Comme l'a remarqué Paul Bady à la fin de son introduction pour *Lao niu po che* :

Humoriste populaire, mais aussi écrivain riche d'humanité, conscient des possibilités comme des limites de son art, tel apparaît Lao She, qui semble pouvoir occuper une place analogue à celles de Dickens et de Mark Twain dans leurs histoires littéraires respectives. Si l'œuvre que critique et présente le *Lao niu po che* a une portée universelle, c'est en raison de ses profondes attaches pékinoises, non en dépit d'elles.²

¹ Cf., Brice Pedroletti, « Lettre d'Asie : petite leçon de chinois », *Le Monde*, le 1^{er} juillet 2011. L'auteur est un journaliste du *Monde* spécialisé sur la Chine.

² Paul Bady, « introduction », in Lao She, *Lao niu po che*, op.cit., p. LXXXVIII.

Ainsi peut-on en conclure que Lao She a non seulement réussi à élargir sa vie littéraire en France, mais il a aussi réussi à faire accepter et comprendre son originalité dans les milieux littéraire et critique français.

Par ailleurs, le fait que les impressions macroscopiques façonnées en France de l'écrivain sont analogues à celles en Chine nous encourage à effectuer ensuite une analyse textuelle en comparant les versions françaises des romans de Lao She avec leur texte original, afin d'examiner de façon microscopique comment et dans quelle mesure ses traducteurs français ont restitué son style original.

Deuxième partie Examen du style original de Lao She

Chapitre 3 Autour du style littéraire

À la suite de cette vue d'ensemble de la traduction et de la réception en France de Lao She, notamment de ses œuvres romanesques, il nous paraît assez clair que le style original de l'écrivain a exercé un attrait irrésistible sur les lecteurs français. Si sa verve pékinoise, l'humour et son humanisme sont aux yeux des Français les traits les plus caractéristiques du style de Lao She, les Chinois, lecteurs (dans la plupart des cas) de son œuvre originale, ont-ils ressenti les mêmes particularités ? Autrement dit, à travers la traduction, les Français peuvent-ils ressentir les caractéristiques originales de la même manière que les Chinois ? Pour faire une comparaison à la fois systématique et précise entre le style original et celui de la traduction française, nous décidons donc de commencer par l'analyse du style de Lao She dans son œuvre originale. Une fois cette question posée, surgit ensuite un autre problème qui, malgré sa pertinence universelle et ses applications diverses, reste toujours indéfinissable et insaisissable. C'est le problème de la définition du style.

3.1. Qu'est-ce que le style ?

Le style, l'une des notions les plus utilisées et les plus répandues dans les études littéraires, a suscité de nombreuses discussions sur sa définition et sur son étude. Le fait qu'on n'arrive pas à le définir s'explique principalement par l'ambiguïté de sa nature. En fait, il s'agit d'un mot qui n'est pas réservé à la littérature, ni à la langue. Sa notion regroupe beaucoup de domaines de l'activité humaine : de la critique de l'art à la sociologie, de l'histoire de l'art à la mode, de l'anthropologie au sport... Bien que de nombreux universitaires, théoriciens, etc., aient essayé de lui donner une définition et qu'ils aient réussi à éclairer certains aspects du style, sa notion est loin d'être définie. En vue de démontrer ce qu'est le style, nous nous pencherons d'abord sur l'histoire du mot pour connaître son développement et l'élargissement de son emploi, de façon à en

dégager les traits caractéristiques, surtout en littérature.

Pierre Guiraud, spécialiste de la stylistique, a fait une remarque sur les définitions du style dans les dictionnaires modernes : « Rien de mieux défini, en apparence, que le mot style : une manière d'écrire, d'autre part la manière d'écrire propre à un écrivain, à un genre, à une époque ; double définition que nos dictionnaires modernes ont héritée des Anciens »¹. Cet héritage des Anciens a retenu également l'attention de Bloch et de Wartburg qui, dans le *Dictionnaire étymologique de la langue française*, ont tâché de nous éclairer sur l'origine du mot « style » en français : il « avait été emprunté vers 1280, sous les formes *stile*, *estile*, au sens juridique de “manière de procéder”, d'où “métier” [...], puis “manière de combattre” au XV^e siècle et “manière d'agir” (en général), encore usuel au XVII^e siècle, aujourd'hui usité seulement dans des locutions », tandis que le sens moderne du style comme une « manière d'exprimer sa pensée » est apparu plus récemment pendant la Renaissance (en 1538), d'abord dans la critique des beaux-arts avant d'entrer dans la littérature. En ce qui concerne l'orthographe du « style » en français, il s'agit d'un « emprunt du latin *stilus*, écrit aussi *stylus*... d'après le grec *stylos* “colonne” par faux rapprochement ; celui-ci signifie proprement “poinçon servant à écrire”, sens emprunté vers 1380 »². En revanche, l'utilisation du mot « style » remonte plus loin dans l'histoire : datant de la Grèce antique (du V^e siècle avant J.-C.), il est déjà entré en ligne de compte de la rhétorique où Aristote a accentué son importance : « Aussi bien le souci du style est-il, au moins pour une petite part, nécessaire en toute sorte d'enseignement ; il y a, pour la démonstration, quelque différence à exposer de telle ou telle façon, non point pourtant autant qu'il semble, car tout cela n'est qu'une affaire de sensibilité et ne concerne que l'auditeur »³. Si l'effet du style est selon Aristote influencé directement par l'auditeur, il a ajouté de plus que la rhétorique dont le style fait l'objet est applicable à tous les domaines dans lesquels il est besoin de persuader ou argumenter. Ainsi, dès son origine, la notion de style peut

¹ Pierre Guiraud, *La Stylistique*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? », 1970, p. 7.

² Cf., Oscar Bloch, Walther von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Puf, 1996, p. 600-601.

³ Aristote, *La Rhétorique (Livre III)*, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, annoté par André Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 1404a.

s'employer dans de divers domaines.

Dans le domaine littéraire, le style au sens rhétorique défini dans les œuvres classiques, entre autres, *La Rhétorique* d'Aristote, *De l'orateur* de Cicéron, etc., ont une influence prédominante, servant jusqu'aujourd'hui de base pour l'étude du style. Dans son œuvre consacrée à l'analyse des termes courants dans la critique littéraire, au lieu de donner directement une nouvelle définition du style, Antoine Compagnon a choisi de résumer les différentes définitions du style formulées au fil des siècles en six catégories, à savoir comme une norme, un ornement, un écart, un genre ou un type, un symptôme, une culture¹, dont les quatre premières sont étroitement liées à l'ancienne rhétorique. Étant donné qu'il est impossible et inapproprié de les citer une à une, il vaut mieux suivre le bilan dressé par Compagnon pour regarder de près la définition du style dans tous ses états. Tout d'abord, la notion de style comme norme repose sur la valeur traditionnelle qu'on accorde au « bon style » comme un « modèle à imiter »², alors que celles d'ornement et d'écart sont inséparables chez Aristote. En l'occurrence, « le style, au moins depuis Aristote, se comprend comme un ornement formel défini par l'écart par rapport à l'usage neutre ou normal du langage »³. La quatrième, bien appréciée par l'ancienne rhétorique, qualifie le style comme un genre ou un type. Comme l'a montré Aristote, « il ne suffit pas d'être en possession des arguments à produire, il est encore nécessaire de les présenter comme il faut, et cela contribue pour beaucoup à ce que le discours paraisse avoir tel ou tel caractère »⁴. Si dans l'ancienne rhétorique, le style est traité comme un choix parmi des moyens expressifs, il désigne aussi la propriété du discours, ou « convenance » – c'est-à-dire que dans un discours, l'orateur adapte ses expressions pour atteindre son objectif –, selon les termes d'Aristote. Pour évaluer cette adaptation, les traités rhétoriques distinguaient traditionnellement trois types de style, soit le *stilus humilis* (simple), le *stilus mediocris* (tempéré) et le *stilus gravis* (élevé ou sublime). Cette typologie des trois types de style, connue sous le nom de *genera dicendi* (autrement dit, les genres d'éloquence, du fait que Cicéron a associé le style aux trois

¹ Cf., Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 181-186.

² *Ibid.*, p. 181.

³ *Ibid.*, p. 182.

⁴ Aristote, *op. cit.*, p. 1403b.

grandes écoles d'éloquence), est de fait à l'origine de la notion de genre. Plus précisément, si l'on reprend les mots de Compagnon, « c'est à travers la notion de style (et la théorie des trois styles classant les discours et textes) que les différences génériques ont été longtemps traitées »¹. Il est à remarquer en même temps que, bien que la rhétorique n'exclue pas les caractéristiques propres au style de chacun, elle a accordé beaucoup plus d'importance à l'adaptation ou à la convenance d'un style aux fins d'un orateur. Autrement dit, c'est le style lié « à une échelle de valeur et à une prescription »² qu'elle apprécie le plus.

D'après Compagnon, « le style a deux versants : il est *objectif* comme code d'expression, et *subjectif* comme reflet d'une singularité »³. Cela dit, le mot « style » est par nature équivoque, désignant aussi bien l'individualité que la classification régulière des genres. La rhétorique prête plus d'attention au versant objectif (collectif) qu'au versant subjectif (individuel) du style, mais celui-ci est aussi non négligeable. D'où la cinquième catégorie de la notion de style chez Compagnon qui le traite comme symptôme. Si le style au sens rhétorique est apparu dans la Grèce antique, il faut attendre le XVII^e siècle pour que l'association du style à l'individu se manifeste peu à peu. Hérité du romantisme, le style au sens moderne est associé au génie plus qu'au genre. À la fin du XVIII^e siècle, la notion de style comme trait symptomatique a commencé à entrer dans le vocabulaire des arts plastiques pour identifier les œuvres et garantir leur authenticité, avant de se faire accepter dans l'histoire de l'art, puis dans les études littéraires. En matière littéraire, la notion la plus célèbre est sans doute celle de Buffon qui met directement en relation le style et l'homme : « le style est l'homme même. Le style ne peut donc s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer ». Il a ensuite précisé que le style qui « suppose la réunion et l'exercice de toutes les facultés intellectuelles » nous demande non seulement de « bien penser, bien sentir et bien rendre », mais aussi d'« avoir en même temps de l'esprit, de l'âme et du goût »⁴. Donc,

¹ A. Compagnon, *op. cit.*, p. 183.

² *Ibid.*, p. 184.

³ *Ibid.*

⁴ Georges-Louis Leclerc Buffon, Sur le style, discours de réception, prononcé à l'Académie française le 25 août 1753. Voir sur <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-du-comte-de-buffon>.

le style chez Buffon est lié au génie, ce qui en retour lui attribue une caractéristique individuelle et intransmissible. Ce point de vue a été partagé et approfondi plus tard par Marcel Proust, pour qui « le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision »¹. C'est sur cette base que se constituent les études de style de Léo Spitzer, qui, à travers le style, s'efforce de dégager la cohésion interne d'une œuvre et de caractériser la vision du monde de tel écrivain, autrement dit, son « étymon spirituel »². Bref, après avoir été lié à des traits génériques macroscopiques dans l'ancienne rhétorique, le style au sens moderne comme symptôme apprécie plutôt les traits microscopiques, individuels et singuliers.

Reste la dernière catégorie, soit le style comme culture. Ayant pour objectif de résumer l'esprit ou la vision du monde propre à une communauté (que ce soit une école, une époque ou une nation, etc.), cette notion qui depuis le XIX^e siècle, traite le style comme culture trouve son origine dans le mot allemand « Kultur » au sens sociologique et anthropologique. Selon Meyer Schapiro, historien de l'art, par le style qui « s'applique aussi à l'activité globale d'un individu ou d'une société », on peut entendre une « forme constante »³ dans l'art d'un individu ou d'une communauté. De plus, puisque le style peut représenter la culture comme totalité, autrement dit, « c'est le signe visible de son unité », il « reflète et projette la "forme intérieure" de la pensée et du sentiment collectifs [...]. C'est en ce sens qu'on parle de l'homme classique, de l'homme médiéval ou de l'homme de la Renaissance »⁴. Pour ce faire, la notion de style comme culture désigne à la fois « un air de famille » caractéristique d'une communauté et une forme constante chez un individu.

Somme toute, en suivant Antoine Compagnon, nous avons une idée assez complète de ce qu'est le style, notamment dans le domaine littéraire, dans ses six aspects principaux. Le style dont la notion est loin d'être définie recouvre divers aspects qui ne cessent de se cumuler et de se renouveler. Mais, quelles que soient les difficultés

¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (1927), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1989, t. IV ; rééd. coll. « Folio », p. 474.

² Dans ses travaux tardifs, Spitzer a abandonné cette notion et a relativisé l'importance de la fonction expressive des œuvres pour insister, à l'aide d'une méthode structurale immanente, plutôt sur l'analyse des procédés stylistiques.

³ Meyer Schapiro, « La notion de style », in *Style, Artiste et Société*, trad. Blaise Allan, Daniel Arasse et al., Paris, Gallimard, 1982 ; rééd. coll. « Tel », p. 35.

⁴ *Ibid.*, 36.

dans la définition du style, quelles que soit la vulnérabilité de sa notion à la fois complexe, ambiguë et multiple, vu la place importante du style dans de nombreux domaines, il est toujours urgent de le définir de façon appropriée et scientifique. En se concentrant sur les études littéraires, la définition donnée par Pierre Guiraud est sans doute l'une des plus représentatives, compte tenu de ses travaux éminents sur la mise en ordre de l'histoire du développement des études de style et des conceptions stylistiques. D'après lui, « réduites à leur commune mesure, les différentes conceptions du style se ramènent à la définition suivante »¹ :

Le style est l'aspect de l'énoncé qui résulte du choix des moyens d'expression déterminé par la nature et les intentions du sujet parlant ou écrivant.²

Cette définition très large qui tente d'englober tous les aspects du style depuis des millénaires de développement peut nous servir de guide dans la compréhension du style, surtout du style littéraire.

3.2. L'Analyse du style

Les concepts liés au style une fois éclairés, il nous faut accéder à l'étape suivante concernant l'analyse du style, compte tenu que celle-ci constitue la base de l'évaluation de la traduction du style. Pendant longtemps, l'analyse du style a été dominée par l'impressionnisme subjectif ou la description purement linguistique. Dans le premier cas, suivant la rhétorique normative, les critiques se contentaient de dégager certains traits stylistiques ou de commenter les impressions produites sur eux-mêmes pour résumer à partir de là le style d'un écrivain ou d'une œuvre. Ce type d'analyse, au lieu de délimiter un style dans son ensemble, ne conduit qu'à une vision impressionniste, dépourvue de valeurs objective et scientifique. Quant à la deuxième approche qui vise à définir tous les éléments linguistiques distincts d'un texte donné, il n'est pas possible

¹ P. Guiraud, *La Stylistique*, op. cit., p. 120.

² *Ibid.*

de l'employer pour distinguer les éléments littérairement pertinents des autres non pertinents. Ainsi, on ne peut pas l'utiliser pour déterminer les traits stylistiques. Depuis la seconde moitié du siècle dernier, beaucoup de stylisticiens ont pris conscience de l'importance de trouver un équilibre entre les deux polarités en appliquant les méthodes linguistiques dans l'analyse qualitative du style. Selon Riffaterre, cette tendance implique un tri préliminaire : « Il est nécessaire de rassembler d'abord tous les éléments qui présentent des traits stylistiques, et ensuite de les soumettre, eux seuls, à l'analyse linguistique, à l'exclusion de tous les autres (stylistiquement non pertinents) »¹. Mais comment rassembler « tous les éléments qui présentent des traits stylistiques » ? Il s'agit d'abord de distinguer ces traits en niveaux diversifiés de sorte à faciliter l'analyse suivante.

Gérard Genette a distingué trois niveaux du style qui constituent « l'ensemble des propriétés rhématiques exemplifiées par le discours »², à savoir le niveau « formel » (physique) du matériau phonique ou graphique, le niveau linguistique du rapport de dénotation directe (c'est à ce niveau que les matériaux phoniques et graphiques sont associés à leur signifié) et le niveau figural de la dénotation indirecte. À ces trois niveaux au sein du texte, il a ajouté la réception dans l'analyse et l'identification des faits stylistiques. Cette division est loin d'être complète. Dans l'ouvrage *Style in Fiction : A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Leech et Short nous ont donné un tableau plus accompli sur l'analyse du style qui est divisée en deux parties : la partie microscopique et la partie macroscopique, chacune possédant de multiples niveaux. La première liée à l'organisation du langage contient trois niveaux, sémantique, syntaxique (les formes grammaticaux et lexicaux) et phonologique (phonème, intonation, rythme, etc.). Puisque la plupart des textes littéraires circulent à l'écrit, les auteurs ont introduit un autre niveau graphologique concernant l'apparence du langage utilisé, par exemple, l'orthographe, la mise en majuscule pour certains mots, la mise en paragraphes, etc.³ La partie macroscopique située au-delà du texte est

¹ Michael Riffaterre, « Critères pour l'analyse du style », in *Essais de stylistique structurale*, trad. Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 28.

² G. Genette, « Style et signification », *op. cit.*, p. 203.

³ Cf., Geoffrey Leech et Mich Short, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Londres,

d'après Leech et Short reliée aux trois fonctions du langage définies par le linguiste Michael Halliday, à savoir idéationnelle, interpersonnelle et textuelle (ideational, interpersonal et textual). Ce qui signifie qu'il faut non seulement transmettre un message linguistique ou extralinguistique bien structuré à décoder, mais aussi le transmettre selon la situation donnée, de sorte que le message puisse produire un certain effet que le destinataire veut créer sur le destinataire¹. Par rapport à Genette, Leech et Short nous ont fourni une division plus nette sur la partie microscopique de l'analyse, mais dans la partie macroscopique, les trois fonctions du langage issues de la théorie de la communication nous paraissent difficilement opératoires dans la pratique réelle de l'analyse du style (du fait que les fonctions idéationnelle et interpersonnelle concernent le texte lui-même, alors qu'il n'y a que la fonction interpersonnelle qui intéresse pour de bon l'analyse macroscopique reste encore à préciser²). En tournant nos regards vers d'autres stylisticiens ou théoriciens littéraires, nous constatons que la division micro-macro de l'analyse du style est largement partagée, alors qu'il existe de nombreuses polémiques relatives au contenu de la partie macroscopique. Genette a considéré que la partie macroscopique ne comprenait que la réception avec les changements dans le temps et dans l'espace, tandis que Leech et Short l'ont rapprochée des trois fonctions du langage, et que Riffaterre y a inclus les desseins de l'auteur, les réactions provoquées par le style, etc.

Avant hérité de la stylistique occidentale moderne, la stylistique chinoise a repris l'idée selon laquelle le style est constitué de niveaux divers. La stylisticienne Shen Dan a distingué, du point de vue narratologique, trois aspects pertinents dans l'analyse du style : les aspects lexical et syntaxique, ainsi que celui du discours (y compris la représentation de la pensée)³. En se référant à la structure du langage, son analyse se limite plutôt au texte lui-même : elle a seulement, dans l'analyse de l'aspect syntaxique, mentionné un peu le style représenté au-delà du texte⁴. De l'autre côté, certains

Pearson Longman, 2007, pp. 95-96.

¹ Cf., *Ibid.*, pp. 108-109.

² De plus, Halliday a traité la différence dans l'information cognitive comme un trait stylistique, ce qui est pour nous un peu incompréhensible.

³ Cf., Shen Dan, *Literary stylistics and fictional translation*, Beijing, Beijing University Press, 1995, pp. 203-245.

⁴ Notons en même temps que si les stylisticiens qu'on a cités plus haut ont pris le discours comme unité d'étude dans l'analyse du style, Shen l'a remplacé par le texte dans son étude visant notamment les œuvres romanesques :

théoriciens ont bien saisi l'importance de l'analyse du style au-delà du texte et ils se sont efforcés de progresser dans cette voie. Liu Miqing est probablement l'un des plus remarquables d'entre eux. En s'inspirant des théories stylistique, traductologique et esthétique tant chinoises que occidentales, et en se basant sur ses propres expériences dans la traduction littéraire de l'anglais en chinois, Liu a proposé une théorie des marquages stylistiques, afin d'ouvrir une piste assez scientifique et objective vers l'identification et l'analyse du style en facilitant la traduction. Comme ses prédécesseurs, Liu a déclaré que « le style peut se comprendre dans un sens large ou un sens étroit, et d'analyser une situation du point de vue macroscopique ou microscopique. L'analyse macroscopique a pour but d'explorer la valeur esthétique ou littéraire du texte, tandis que l'analyse microscopique concerne essentiellement les choix linguistiques »¹. Cette distinction simple sert de base à sa future élaboration théorique sur les marquages stylistiques dont la notion a été empruntée à la stylistique occidentale moderne comme « ensemble d'indices...définissant une pratique littéraire donnée »². À cela s'ajoute la « fonction autant différenciatrice qu'identificatrice » des marquages, vu que « leur repérage constitue également une sorte d'exigence, ou de condition nécessaire, pour l'appréciation de représentativité »³. En s'appuyant sur cette notion, la description du style aux yeux de Liu, loin d'être subjectivement impressionniste, est concrète et faisable : nous pouvons ainsi analyser le style comme un système de signes linguistiques, c'est-à-dire de marquages stylistiques. Bien qu'on ait déjà mentionné la classification dans l'introduction, il nous paraît nécessaire de la répéter ici afin de mieux montrer les niveaux d'analyse chez Liu qui a distingué d'abord deux catégories de marquages stylistiques : marquages formels relevant de l'analyse microscopique sur la structure du langage et marquages non-formels qui désignent tout ce qui, situé hors du

elle a adopté la définition du discours – « les façons de rapporter ou les pensées de quelqu'un » (Cf., Maurice Grévisse et André Goosse, *Le Bon usage*, Paris, Éditions Duculot, 1991, p. 675), qui fait partie d'un texte –, tandis que les autres stylisticiens qu'on a cités plus haut considèrent le discours comme « tout énoncé supérieur à la phrase, considéré du point de vue des règles d'enchaînement des suites de phrases » (Cf., Jean Dubois et al., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse-Bordas/VUEF, 2002, p. 150). Ce dernier peut provoquer la confusion dans la limite de l'étude, donc, on remplace aujourd'hui le discours par le texte comme objet d'étude dans la stylistique.

¹ Liu Miqing, *Xiandai fanyi lilun* (La Théorie moderne sur la traduction), Nanchang, Jiangxi jiaoyu chubanshe, 1990, p. 107.

² Georges Molinié, *La Stylistique*, Paris, Puf, coll. « Quadrige manuels », 2017, p. 191.

³ *Ibid.*, p. 192.

texte, influe sur la formation du style et sur la détermination des traits caractéristiques. La première catégorie inclut les marquages phonologiques, lexicaux, syntaxiques, textuels, et les marquages des registres de langue et ceux des figures, tandis que la deuxième concerne les quatre aspects suivants : la méthode de représentation, c'est-à-dire le choix du sujet et la manière dont l'auteur représente le sujet ; la qualité interne de l'œuvre, autrement dit, les émotions et la pensée contenus dans l'œuvre ; la personnalité de l'auteur ; la réception¹. Par rapport à la division courante en parties macroscopique et microscopique, Liu a regroupé ensuite les marquages formels et non-formels en trois niveaux, ce qui permet de mieux analyser et d'évaluer la traduction du style. Il a précisé que l'analyse des marquages formels se situe au niveau de base, alors que l'évaluation de la méthode de représentation se trouve au niveau intermédiaire, l'étude sur les trois autres marquages non-formels étant au niveau le plus haut². C'est suivant les trois niveaux qu'on approfondit étape par étape l'identification et l'analyse du style. Nous pouvons ainsi constater que, fruit des acquis sino-occidentaux, la théorie de Liu qui est la cristallisation des savoirs précédents en cette matière éclaire nos analyses suivantes sur la reproduction du style.

3.3. Stylistique et statistique

Si les niveaux d'analyse du style ont été déjà mis en lumière, il reste à trouver les moyens appropriés de mesurer le style. Le moyen le plus courant est sans doute d'analyser le style d'un texte après l'avoir lu en faisant un tri parmi les traits stylistiques. C'est le moyen qualitatif qui dépend entièrement de la capacité de perception esthétique du stylisticien en tant que lecteur attentif. Étant donné que les niveaux d'éducation et de culture varient selon les lecteurs, il est probable que les traits stylistiques retenus par eux sont variables, autrement dit, le style d'un écrivain ou d'une œuvre pourrait être apprécié différemment chez les lecteurs, ou plutôt selon les stylisticiens. Aux yeux de

¹ Liu Miqing, *Xinbian dangdai fanyi lilun* (La Théorie contemporaine rééditée sur la traduction), Beijing, Zhongguo duiwai fanyi chubanshe, 2005, pp. 241-256. Les marquages stylistiques non-formels sont comme suit en chinois : « 1、表现法, 即作家对题材的选择及处理方式和处理技法; 2、作品的内在素质包括思想和情感两个方面; 3、作家的精神气质; 4、接受美学所强调的接受者因素 ».

² *Ibid.*, p. 253.

Riffaterre, ce type d'analyse portant « non sur le fait de style lui-même, mais sur les réactions qu'il provoque... devient un exercice philologique pour confirmer la réaction première, garantir les rationalisations qu'elle déclenche, bref consacrer l'impressionnisme »¹. En outre, il est difficile pour un stylisticien, quel qu'il soit, de dégager tous les traits stylistiques. Il arrive même probablement qu'un stylisticien « cherche l'explication subtile qui justifiera ou rendra vraisemblable ce que sa propre personnalité lui fait voir dans un détail de texte »², restreignant le cadre d'application de son explication : se limitant même à un seul texte, cette explication n'est pas susceptible de généralisation. Ainsi, on a estimé pendant longtemps que l'analyse du style n'était rien qu'une évaluation impressionniste basée sur les appréciations subjectives.

Pour donner une base objective et scientifique à ce type d'analyse, George Udny Yule a été le premier à essayer en 1938 d'associer la statistique à la stylistique en calculant la longueur des phrases en vue d'évaluer le style³. Après lui, de plus en plus de stylisticiens se sont mis à appliquer la statistique dans leur recherche. Par exemple, Pierre Guiraud, dans *Les caractères statistiques du vocabulaire*⁴, a mis en parallèle les poèmes symboliques de Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Claudel et Apollinaire par le biais de l'exploration de la richesse de leur vocabulaire. Cinq ans plus tard, il a publié de plus un ouvrage⁵ plus systématiquement concentrée sur les problèmes et sur les méthodes de la statistique linguistique, ouvrant un nouvel horizon dans l'étude stylistique en France et servant de base théorique dans cette nouvelle discipline. En 1964, Frederick Mosteller et David Wallace ont pris l'initiative d'appliquer les outils informatiques à l'exploration statistique des textes⁶. En même temps, avec le développement informatique, l'approche statistique a dépassé peu à peu les analyses lexicales pour embrasser les éléments plus divers dans un texte. Comme en témoignent

¹ M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 110.

² *Ibid.*, p. 111.

³ Cf., George Udny Yule, « On sentence length as a statistical characteristic of style in prose with application to two cases of disputed authorship », *Biometrika*, No. 30, pp. 369-360.

⁴ Pierre Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, Puf, 1954.

⁵ Pierre Guiraud, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, Springer, 1959.

⁶ Frederick Mosteller et David L. Wallace, *Inference and disputed authorship: The Federalist*, Boston, Addison-Wesley, 1964.

les études basées sur bien des œuvres littéraires de Charles Muller qui contribuent à l'élaboration des méthodes de la statistique linguistique, et plus tard de la lexicométrie ou de la textométrie qui « se réfère à l'ensemble de méthodes permettant de qualifier les faits langagiers, au service d'une analyse méthodique, semi-automatisée, des corpus textuels »¹.

Selon Pierre Guiraud, l'association de la statistique à la stylistique possède une valeur éminente : « la stylistique semble en fait le domaine d'élection de l'analyse statistique »². À cela deux raisons. Premièrement, les traits stylistiques peuvent y être observés et dénombrés objectivement ; deuxièmement, la langue est par nature une entité statistique, « c'est l'emploi plus ou moins généralisé d'une expression par telle ou telle catégorie d'usagers qui crée sa valeur esthétique »³. Mais il est à noter que surgissent des polémiques en même temps que l'application de la statistique dans l'analyse du style se diversifie et s'intensifie. On doute d'un côté, qu'il soit possible de faire rentrer les traits stylistiques dans les catégories abstraites et quantitatives de l'analyse statistique en dehors de toute considération de l'individualité et de la complexité du style ; on craint de l'autre que, si l'on dépend trop de cette analyse quantitative, on ne tombe de nouveau dans la situation embarrassante où se trouvait la description linguistique, puisque le style, surtout le style littéraire, est lié étroitement à la perception esthétique. À cet effet, dans le cadre de notre présente thèse, nous envisagerons d'analyser le style littéraire de Lao She de façons à la fois qualitative et quantitative. À la faveur des acquis déjà existants du monde entier, nous utiliserons la méthode qualitative comme une pierre fondamentale dans la construction du style original de l'écrivain, alors que la méthode quantitative servira plutôt d'approche supplémentaire à la méthode qualitative dans l'analyse sur la reproduction du style, en vue de donner une base objective et assez scientifique à l'évaluation qualitative.

Concluons avec les propos de Riffaterre, « il ne s'agit pas de nier au critique le

¹ Cf., Le Projet textométrie est mis en œuvre à Lyon depuis 2003, coordonné par Serge Heiden. Ce projet rassemble les développements de logiciels académiques en la matière pour mettre en place une plateforme modulaire et des open-sources. Pour plus d'information sur ce projet, consulter : <http://textometre.ens-lyon.fr> (textométrie). Dans le cadre de la recherche française, la contribution du groupe *Lexio* dirigé par André Salem est remarquable, voir sur www.tal.univ-paris3.fr.

² P. Guiraud, *La Stylistique*, op. cit., p. 117.

³ *Ibid.*, pp. 117-118.

goût et le droit de se servir de sa culture ; il ne s'agit pas non plus d'envahir, statistiques au poing, le domaine de l'esthéticien. Il s'agit de donner à leurs enquêtes une base objective, et d'éviter que leurs jugements de valeurs soient pris pour des critères d'existence »¹. C'est exactement en suivant cette perspective qu'on effectuera les analyses suivantes.

¹ M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, *op. cit.*, p. 112.

Chapitre 4 Le style original de Lao She

Renommé comme l'« artiste du peuple », si l'on reprend les termes de Peng Zhen, Lao She nous a présenté, tout au long de sa carrière littéraire, plus de soixante-dix œuvres romanesques (romans, nouvelles et contes), une trentaine de pièces de théâtre ainsi que de nombreux essais, poèmes, critiques, etc., en dévoilant, du point de vue original, le monde des citadins chinois dans tous ses états et en mettant en lumière la tradition culturelle et la mentalité de la nation chinoise, d'un côté. De l'autre, il est aussi célèbre pour son maniement du langage et son style original. En témoigne l'éloge de Zhou Yang qui le considère comme un « maître de l'art langagier » : « Quel que soit le genre littéraire, ce maître de l'art langagier est capable, en s'appuyant sur une plume nettement concise et vive, de transmettre un contenu original et riche en émotions et en pensée... On peut constater, selon beaucoup de ses œuvres, qu'il a déjà atteint un niveau extrêmement haut sur le plan de l'art langagier »¹. En réalité, en tant qu'écrivain, Lao She s'efforçait toujours de raffiner sa langue littéraire et de créer un style propre à lui-même, parce que d'après lui, « pour qu'une œuvre soit transférée d'une génération à l'autre, il faut qu'elle soit bonne non seulement en contenu et en pensée, mais aussi en style et en langage »². En même temps de se perfectionner en la matière, l'écrivain y a consacré bien des articles dont la plupart ont été recueillis dans *Lao niu po che*, *Xiao huaduo ji* (Recueil de petite fleur), *Chu kou cheng zhang* (S'exprimer avec aisance), *Lao She lun chuangzuo* (Critiques de Lao She sur la création), etc., avant d'être tous inclus en 2008 dans les tomes 14, 15, 16, 17 et 18 des *Œuvres complètes de Lao She*³. Ces articles reflètent dans la grande majorité les réflexions de l'écrivain sur le langage et sur le style au bout de sa lecture des œuvres littéraires ou théoriques, ainsi que selon

¹ Zhou Yang, « Huainian Lao She » (En pensant à Lao She), *Quotidien du peuple*, le 19 mars 1984. Le texte original est le suivant : «在这位语言艺术家的笔下, 无论写什么文体, 都能以高度凝练、准确传神的语言, 刻画出独特的内容, 传达出丰富的思想和情感.....可以说, 他的许多作品, 在语言艺术上都已经达到了炉火纯青的地步 ».

² Lao She, « Guanyu wenxue de yuyan wenti » (Sur les problèmes langagiers en littérature), *Lao She quanji*, vol. 16 (Œuvres complètes de Lao She, tome 16), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2008, p. 363.

³ Lao She, *Lao She quanji* (Œuvres complètes de Lao She), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2008. Cette collection, qui recueille, en respectant leur version originale, tous les écrits de divers genres de Lao She rédigés de 1917 à 1966, est connue aujourd'hui en Chine continentale pour son autorité académique. Nous abrégons le titre de cette collection *Lao She quanji* en QJ.

ses propres expériences dans la création littéraire, nous permettant de mieux connaître la conception de Lao She sur les deux domaines intrinsèquement liés qui guide en retour sa pratique. Si, dans le chapitre précédent, nous avons clarifié ce qu'est le style et ce qu'est la théorie des marquages stylistiques de Liu Miqing, il nous faut maintenant consacrer quelques temps à la présentation des idées de Lao She sur le style et sur l'art langagier qui serviront de base pour une analyse détaillée de son style original.

4.1. La conception du style et de l'art langagier chez Lao She

4.1.1. Le style littéraire aux yeux de Lao She

Lao She a travaillé comme professeur de littérature chinoise à l'Université de Qilu de 1930 à 1934 où il a rédigé quinze articles dans le but d'expliquer des notions principales de la littérature, recueillis plus tard dans *Wenxue gailun jiangyi* (L'Introduction générale à la littérature) : un de ces textes évoque systématiquement le style littéraire. À la faveur des œuvres théoriques tant en Chine qu'à l'étranger, entre autres, *Wen xin diao long* de Liu Xie et *English Prose Style* d'Herbert Read, Lao She a souligné de premier abord que « le style est une représentation de la personnalité (de son auteur) » et que « quand on lit un bon roman, on peut voir non seulement ses personnages tout vivants, mais aussi son auteur caché derrière »¹. Comme on l'a indiqué dans le chapitre précédent, le dualisme du langage et de la pensée a provoqué parmi les théoriciens littéraires beaucoup de discussions sur la légitimation de la notion de style. Pour Lao She, ce type de question n'existe même pas. Il a insisté sur l'association du langage et de la pensée en précisant que le style « ne se limite pas à la rhétorique ou aux principes selon lesquels un texte s'articule ; il s'agit d'une force réelle avec laquelle l'auteur voit, sent et dit... Écrire ses propres expériences ou écrire son imaginaire, le plus important, c'est sa manière d'écrire – il s'agit d'une affaire personnelle –, d'où le style »². Dans le domaine littéraire, le style passe au-delà du

¹ Lao She, « Wenxue de fengge » (Le Style littéraire), *Wenxue gailun jiangyi* (L'Introduction générale de la littérature), in *QJ*, vol. 16, *op. cit.*, p. 65. Le texte original est le suivant : « 风格便是人格的表现 », « 我们读一本好小说时, 我们不但觉得其中人物是活泼泼的, 还看得出在他们背后有个作家 ».

² *Ibid.*, pp. 65-66. Le texte original est le suivant : « (风格) 是不会叫修辞与义法所束缚住的; 它是一个作家

langage pour être un résultat de la pensée : « c'est dans le style que se cache toute la personnalité de l'auteur »¹. En suivant ce principe, il s'oppose à établir des critères pour classer les styles, ce qui, selon lui, va à l'encontre de ce que Buffon a dit – « le style, c'est l'homme lui-même ». On ne peut que déterminer l'existence du style dans un texte donné : il n'est pas possible ni opératoire de distinguer le bon style du mauvais style. De plus, concernant l'origine du style, autrement dit, d'où vient le style, Lao She a eu recours aux propositions de Liu Xie qui les a résumées en quatre points : cai, qi, xue, xi², en déclarant que le style est déterminé par le don littéraire (cai) et la nature innée (qi) de son auteur, et qu'il est également influencé par le caractère de ce dernier formés au fur et à mesure de ses formations culturelles et littéraires ainsi que de ses expériences accumulées avec le changement du temps et de la situation socio-culturelle (xi). L'écrivain a mis de côté « xue », parce qu'à ses yeux, un auteur aura besoin de pratiques pour se former un style, mais celui-ci ne vient jamais d'une simple imitation. De là sa compréhension du style : « on peut absolument identifier l'existence du style. Le style est une représentation de la personnalité, y compris la nature innée et les caractères acquis. On ne peut pas dépendre de l'imitation pour créer un style, mais les pratiques sont nécessaires. »³.

4.1.2. Les traits stylistiques de la création romanesque de Lao She : une plume simple, claire et vive

En délimitant notre corpus d'étude aux romans de Lao She, il nous paraît nécessaire de regarder de près quelles sont les caractéristiques stylistiques les plus estimées par lui dans un roman. Dans le dernier article de *Wenxue gailun jiangyi*, l'écrivain nous a montré quelques caractéristiques du genre romanesque, parmi lesquelles le fait que « chaque roman d'une certaine valeur possède assurément une

怎样看，怎样感觉，怎样道出的实在力量》，« 写述自家经验也好，写述自家想象也好，他怎样写出是首要的事，怎样的写出是个人，是风格的所由来 »。

¹ *Ibid.*, pp. 67. Le texte original est « 就是作者的全部人格伏在里面 »。

² Cf., Liu Xie, *op. cit.*, pp. 140-141. En chinois, c'est « 才、气、学、习 »。

³ Lao She, « Wenxue de fengge », *op. cit.*, p. 73. Le texte original est le suivant : « 风格的有无是绝对的。风格是个性——包括天才与习性——的表现。风格是不能由摹仿而致的，但是练习是应有的工夫。 »

sorte de pensée philosophique »¹ attire le plus notre attention. Ayant hérité de la tradition littéraire chinoise – « wen yi zai dao » (la littérature qui transmet la Voie), en se référant aux théories occidentales sur le roman, Lao She a accentué le rôle joué par la pensée philosophique dans un roman. Plus précisément, puisque « le roman est un art dans la mesure où il permet au lecteur de voir par lui-même, au lieu de lui dire comment regarder »², ce qui importe pour un auteur de roman, c'est de rendre ses personnages vivants pour que les lecteurs puissent éprouver une sympathie envers eux après les avoir tous connus, de façon à mieux comprendre la signification de la vie. En tant que romancier lui-même, Lao She a attribué une grande importance aux personnages du roman, car le but du roman est d'« illustrer et d'expliquer la vie par le biais de la description des personnages », c'est-à-dire d'« émouvoir les lecteurs par la pensée philosophique et au travers de la musique et des images »³. De cette phrase, on retient deux idées essentielles qui orientent la représentation du style dans les romans de Lao She : premièrement, concernant le langage, il y a lieu de prendre en considération sa musicalité et d'essayer de faire surgir des images vivantes dans le roman ; deuxièmement, pour la pensée, il vaut mieux qu'un roman contienne des pensées philosophiques pour que les lecteurs puissent y entrevoir et même comprendre la vie. Notons en même temps que les deux idées correspondent exactement aux deux aspects des marquages stylistiques non-formels définis par Liu Mingqing, à savoir la première idée équivaut au mode d'expression de l'auteur, alors que les pensées philosophiques et les émotions (l'écrivain a ajouté dans un autre article que « pour écrire un bon texte, il faut s'appuyer sur une sorte de pensée et d'émotions profondes »⁴) correspondent à la qualité interne de l'œuvre. Ainsi nous aident-elles à saisir, de façon macroscopique, les deux caractéristiques stylistiques essentielles dans les romans de Lao She.

Comme l'a affirmé l'écrivain plus tard, « la pensée, les émotions et le langage sont

¹ Lao She, « Xiaoshuo » (Le Roman), *Wenxue gailun jiangyi, op. cit.*, p. 150.

² *Ibid.* Le texte original est le suivant : « 小说之所以为艺术，是使读者自己看见，而并不告诉他怎样去看。 »

³ *Ibid.*, p. 151. Le texte original est le suivant : « 这是哲学而带着音乐与图画样的感动 ».

⁴ Lao She, « Guanyu wenxue de yuyan wenti », *Ibid.*

tous inséparables, ils constituent un ensemble organique »¹. On peut considérer la pensée et les émotions (relevant tous les deux des marquages stylistiques non-formels selon Liu Miqing) comme l'arrière-plan des traits stylistiques créés à travers le langage (marquages formels). Si l'écrivain a mis l'accent sur la valeur de la pensée et des émotions dans un roman, quels sont les traits formels les plus appréciés par lui ? Lao She les a explicités dans son article « La Langue et le style ». Du point de vue langagier, il a proposé que « du fait qu'il s'écrit en prose, un roman doit rechercher le naturel...le rôle de la prose est de transmettre exactement une idée en utilisant la langue existante »². D'une seule traite, l'écrivain a élucidé le principe primordial dans l'utilisation de la langue dans ses romans qui concerne à la fois le naturel et la clarté. Ensuite, il les a expliquées sous cinq perspectives, à savoir le vocabulaire, les comparaisons, la phrase, le paragraphe et les dialogues. Premièrement, en ce qui concerne le choix des mots, plus explicitement, le choix des caractères en chinois, « nous devons trouver parmi les mots existants ceux qui sont les plus naturels et les plus appropriés »³. Dans un roman dont le style, selon Lao She, « doit être réaliste et vivant », « une belle expression ne vaut pas une expression exacte, ni une expression exacte une expression parlante »⁴. Deuxièmement, puisque « la beauté de la forme n'est pas l'unique préoccupation du romancier »⁵, l'écrivain se montre assez réservé à l'emploi des comparaisons malgré son mérite d'impressionner les lecteurs. Il a avancé que « quand on peut exprimer une chose directement, il vaut mieux l'exprimer directement : inutile de recourir à une comparaison »⁶. En réalité, cette proposition ne vise pas seulement les comparaisons, c'est à l'exemple des dernières que l'écrivain a insisté sur son principe d'éviter autant que possible les ornements non indispensables, du fait qu'« emprunter des ornements à la poésie, cela fait tout de suite mesquin et figé »⁷. Troisièmement, concernant la phrase, en tenant compte des particularités de la phrase courte et de la phrase longue : la première « est faite pour noter une action rapide », alors que la deuxième « exprime

¹ *Ibid.*

² Lao She, « La Langue et le style », in Lao She, *Lao niu po che, op. cit.*, p. 119.

³ *Ibid.*, pp. 119-120.

⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁷ *Ibid.*, p. 120.

bien des sentiments compliqués »¹, il a proposé, dans un roman, de faire varier ces deux types de phrases selon les conditions spécifiques en vue de créer un rythme saisissant. Quatrièmement, quant au paragraphe, étant donné que la division en paragraphes a pour objectif d'indiquer, dans la suite des idées, les changements de la pensée de l'auteur, il faut que la division soit « nette et claire »², en prenant en considération le rythme de chaque paragraphe, et de tout un roman. Finalement, l'écrivain nous invite à découvrir « la partie la plus naturelle »³ d'un roman, c'est-à-dire les dialogues dans lesquels on peut ressentir le plus sa plume simple, claire et vive. « On est obligé d'user de la langue de la vie de tous les jours ; il s'agit de trouver le mot juste, en donnant toute leur force aux phrases les plus courantes »⁴. Autour de ce principe, il a déterminé deux éléments significatifs : il importe d'une part de connaître parfaitement les personnages en mettant en accord leurs paroles avec leur personnalité et avec la situation où ils se trouvent ; d'autre part, un dialogue doit être généralement court. Les traits stylistiques ci-dessus qui représentent chacun un élément important dans la composition du roman se rencontrent finalement dans un lieu commun : il s'agit du principe le plus essentiel, autrement dit, l'état idéal dans l'utilisation de la langue de l'écrivain, visant à révéler sa pensée avec une plume simple, claire et vive (ou « parlant »). Résumons par les propos de Lao She, « plus encore qu'une originalité de la forme, le style est une force qui relève de la pensée »⁵. Sous cet angle se rejoignent également l'écrivain et Liu Miqing qui ont respectivement pris en considération non seulement les traits stylistiques créés au travers du langage, mais aussi et surtout les traits non-formels et relatifs à la pensée et aux émotions.

4.1.3. L'Humour

Après la plume simple, claire et vive appréciée par Lao She, il ne faut pas oublier l'humour qui fait aussi partie intégrante du style chez lui, notamment quand on parle

¹ *Ibid.*, p. 123.

² *Ibid.*, p. 125.

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 129.

de ses romans. Comme l'a cité Lao She de Sir Walter Raleigh, « un grand romancier doit être essentiellement un humoriste »¹. De cette phrase, il a retenu une idée éminente en tant que base de sa conception sur l'humour, « il ne faut pas nécessairement entendre par humoriste un auteur au style humoristique, mais quelqu'un qui connaît le monde et est à même d'appréhender suffisamment la réalité pour en faire un livre »². Aux yeux de l'écrivain, l'humour est au-delà des techniques littéraires, il s'agit « avant tout [d']une tournure d'esprit »³ qui « consiste en amour du rire sans parti pris »⁴.

Vu que le mot « humour » n'existe pas dès son origine dans la langue chinoise, sa transcription en « youmo » n'avait pas son équivalent en chinois, ce qui a provoqué des difficultés à le reconnaître. Pour dénoter ce qu'est l'humour, Lao She a choisi d'abord de le comparer au *huaji* dont la signification est d'après lui la plus proche en chinois de celle de l'humour⁵. Peu après son retour à Pékin en 1930, connu pour ses trois premiers romans comme « roi du rire » (*xiaowang*), il a donné un discours à la YMCA (Beiping qingnian hui), intitulé « Lun huaji » (Du comique)⁶. Dans ce discours, l'écrivain a désigné *huaji* comme une dénomination du comique dont l'humour se présente comme un comique naturel (*ziran de huaji*)⁷. Naturel, parce que l'effet comique produit par l'humour possédait une caractéristique naturelle qui correspondait à la fois à la personnalité d'un personnage ou au déroulement de l'événement. Plus tard, lors de son enseignement à l'Université de Qilu, avec ses connaissances approfondies sur l'humour, surtout à l'aide du *Rire* de Bergson, il a modifié son point de vue en établissant un lien entre l'humour et le roman. Au lieu de classer l'humour comme étant un type de comique, il a envisagé cette fois-ci qu'on pouvait « remplacer le comique par le mot "l'humour" qui est à la mode »⁸, en affirmant que le sens du premier est plus étroit que celui du deuxième. La valeur de ce discours se manifeste en deux aspects : d'une part,

¹ Lao She, « Les Personnages », in *Lao niu po che*, *op. cit.*, p. 104.

² *Ibid.*

³ Lao She, « De l'humour », in *Lao niu po che*, *op. cit.*, p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ Lao She, « Shenme shi youmo ? » (Qu'est-ce que c'est l'humour ?), *QJ*, vol. 17, *op. cit.*, p. 675.

⁶ Ce discours a été repris partiellement dans un article de Chen Yifei qui s'appelle « Lao She zaonian zai wentan shang de huodong » (Les Activités littéraires de Lao She au début de sa carrière) (*Cf.*, Hao Changhai, Wu Huaibin (dir.), *Lao She nianpu* (La Chronique de Lao She), Hefei, Huangshan shushe, 1988, pp. 218-226).

⁷ À part l'humour, il a aussi désigné l'ironie comme le comique trompeur (*sifei de huaji*), la satire comme le comique, l'esprit comme le comique perspicace.

⁸ Lao She, « Huaji xiaoshuo » (Le Roman comique), *QJ*, vol. 17, *op. cit.*, p. 49.

l'idée que l'humour comme « une tournure d'esprit » a été proposée pour la première fois en Chine par Lao She ; de l'autre, en citant Bergson – « il n'y a pas d'humour en dehors de ce qui est proprement humain »¹ –, l'écrivain a suggéré que puisque le roman parle presque toujours de l'homme, on peut considérer que « l'humour est réservé au roman »². En l'occurrence, c'est dans le roman qu'un écrivain peut présenter pleinement son humour.

En 1936, Lao She a publié un article, « De l'humour », pour parler systématiquement de cet art en le comparant à des concepts voisins, tels que l'ironie (irony), la satire (satire), l'esprit (wit), la farce (farce) et le bizarre (whimsicality)³. D'après lui, ces cinq concepts liés dans une certaine mesure à l'humour connaissent des différences par leur nature. L'ironie « consiste à sous-entendre une opposition » et « exige plus de finesse et de sang-froid »⁴ que l'humour, tandis que l'esprit, visant à faire découvrir directement aux lecteurs une vérité, est le plus tranchant parmi les notions. Si la farce est « de l'humour déchaîné »⁵ dont le seul but est faire rire les spectateurs, le bizarre d'un emploi très vague constitue « d'ordinaire » avec l'humour « une seule et même famille »⁶. L'écrivain a fait remarquer surtout la satire qui « doit être humoristique »⁷ mais dotée d'une férocité qu'on ne trouve pas dans l'humour. « Autant l'humoriste est chaleureux, autant l'auteur satirique est froid »⁸ : la différence la plus essentielle entre l'humoriste et le satiriste réside dans leur attitude envers le monde, envers les personnages sous leur plume. Un auteur humoristique est, selon Lao She, compréhensif, généreux, large d'esprit et a un cœur joyeux⁹ ; il voit les défauts des hommes et il les fait voir aussi aux autres : « il y connaît le lot commun de

¹ Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Puf, 1985, p. 2. En fait, Lao She a fait une modification dans cette phrase : Bergson y parle en fait du comique, mais pas de l'humour.

² Lao She, « Huaji xiaoshuo », *op. cit.*, p. 49. Le texte original est le suivant : « 就是说幽默是小说的特有之物也不无不可吧 ».

³ Ces cinq concepts ont été empruntés par Lao She à des œuvres anglaises. Dans le texte original, il les a mentionnés d'abord en anglais avant d'essayer de donner leur traduction en chinois. Ici, on emprunte leur traduction de Paul Bady. Cf., Lao She, « De l'humour », *op. cit.*, p. 76.

⁴ Lao She, « De l'humour », *op. cit.*, p. 77-78.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁹ Cf., Lao She, « Shenme shi youmo ? », *op. cit.*, p. 676.

l'humanité »¹ ; il prend bien conscience que tout le monde, y compris lui-même, a ses ridicules, mais cela n'empêche pas qu'il est honnête et qu'il ne sert jamais les méchants. En somme, comme l'a dit Lao She citant Thackeray, « the humorous writer professes to awake and direct your love, your pity and your kindness, – your scorn for untruth, pretention, imposture –, your tenderness for the weak, the poor, the oppressed, the unhappy »². La profondeur de la conception de l'humour chez Lao She réside dans la sympathie dans le rire.

Les principes ci-dessus nous aident en fait à dévoiler également l'image de l'humoriste de Lao She. En prenant sa racine dans la vie, l'écrivain se montre assez lucide pour admettre la réalité de la vie dure. Au lieu de se plaindre, ou de « passer de la critique voilée à l'invective et au sarcasme »³, il a choisi de prendre un certain recul devant les situations afin de les présenter comme elles sont réellement en se moquant de façon naturelle de lui-même comme des autres. Il y a toujours dedans son amour profond pour la vie et sa grande sympathie pour le monde.

Si l'humour se présente avant tout pour Lao She comme « une tournure d'esprit », sa représentation à travers la langue est également appréciée par lui. Déjà dans « De l'humour », il s'est rendu compte que « l'humour est nécessaire pour rendre le style vivant et relevé »⁴, ce qui en retour fait de lui un des éléments majeurs dans le roman. L'auteur a éclairé plus tard ce point de vue dans les articles « Shenme shi youmo ? » (Qu'est-ce que c'est l'humour ?) et « Xiju de yuyan » (La Langue de la comédie). Selon lui, ce n'est pas facile d'écrire une œuvre humoristique, il faut qu'un écrivain emploie, en s'appuyant sur son intelligence et ses savoir-faire, toutes sortes de techniques langagières, afin de faire rire ou s'étonner les lecteurs avant de leur donner des réflexions philosophiques. À cet effet, il a proposé deux principes pour faciliter la représentation de l'humour. En premier lieu, il faut maîtriser bien la langue littéraire en vue de « rendre son style vivant et frappant en donnant beaucoup à réfléchir aux

¹ Lao She, « De l'humour », *op. cit.*, p. 75.

² W. M. Thackeray, *The English Humorists of the Eighteenth Century*, Leipzig, Bernard Tauchnitz, 1853, p. 2. Recité de Lao She, « De l'humour », *op. cit.*, p. 76.

³ Lao She, « De l'humour », *op. cit.*, p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 77.

lecteurs »¹. En deuxième lieu, un écrivain humoristique doit être fort en observation et en imagination : attentif, il est capable d'observer toutes les choses anormales et contradictoires dans la vie en les décrivant et critiquant ; imaginatif, il est à même d'accentuer ce qu'il a observé pour que ce soit risible et inoubliable². Dans « Xiju de yuyan », il a souligné de plus la valeur d'« apprendre la langue vivante auprès des masses populaires »³. À cela deux raisons. D'une part, en se focalisant sur les livres, l'humour et la satire sous la plume des hommes de lettres se séparent souvent de la vie réelle. Vu que « les bonnes plaisanteries proviennent de la création des masses populaires »⁴, il faut chercher les matériaux risibles et les expressions humoristiques dans la vie. De l'autre, « la comédie doit se baser sur une vie variée »⁵, il faut qu'un écrivain, à l'aide de ses expériences de vie, mette en accord les comportements et les paroles de ses personnages avec le déroulement de l'événement. Du fait que « la langue est inséparable de la vie »⁶, prendre sa racine dans la vie réelle constitue selon Lao She le troisième principe pour un écrivain à présenter l'humour dans sa création.

Malgré ces principes, l'auteur de *Lao niu po che*, lui-même qui avait « allé trop loin »⁷ dans l'humour en rendant son style un peu ennuyeux, a admis que l'humour provient de la nature personnelle, et que sa représentation ne dépend pas seulement des techniques langagières. S'il est difficile de présenter l'humour pour ceux qui n'excellent pas dans cet art, il est d'autant plus pénible que ceux dépourvus du sens de l'humour s'appliquent à le posséder. Pour Lao She, « un texte avec un style clair et simple est aussi bon qu'un texte humoristique. Insérer maladroitement quelques expressions amusantes pour faire rire peut finir par vous rendre ridicule »⁸.

Dans la création de Lao She, « la pensée, les émotions et le langage forment un

¹ Lao She, « Shenme shi youmo ? », *op. cit.*, p. 676. Le texte original est le suivant : «他必须写得俏皮、泼辣、警辟 ».

² Cf., *Ibid.*

³ Lao She, « Xiju de yuyan » (La Langue de la comédie), *QJ*, vol. 17, *op. cit.*, p. 522. Le texte original est le suivant : « 须从人民口中学到活的语言 ». Cet article a été publié en juin 1950, après la fondation de la Chine populaire. Partiellement influencé par la nouvelle norme de la littérature – la littérature doit « servir les peuples, la politique » – établie par le président Mao dans *Les Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yanan*, l'écrivain attache en fait une grande importance à la langue de la vie réelle dès qu'il a entamé la création.

⁴ *Ibid.* Le texte original est le suivant : « 真正的好笑话是人民的创作 ».

⁵ *Ibid.*, p. 523. Le texte original est le suivant : « 喜剧要以丰富的生活做底子 ».

⁶ *Ibid.*

⁷ Lao She, « Comment j'ai écrit *La Philosophie de Lao Zhang* ? », in *Lao niu po che*, *op. cit.*, p. 6.

⁸ Lao She, « Shenme shi youmo ? », *op. cit.*, p. 677.

ensemble organique ». Alors que le style nous permet de mieux pénétrer dans son monde romanesque et dans sa vie, connaître la conception du style et de l'art langagier chez Lao She constitue un premier pas pour accéder à son style original. Bref, prenant racine dans la vie, sa conception en la matière dont le but essentiel est « de faire rayonner le style national » se répartit en deux domaines : a. une plume simple, claire et vive ; b. l'humour. Si l'humour dans ses romans a pour effet de créer un style « vivant et relevé » en inspirant aux lecteurs des réflexions philosophiques, la simplicité et la clarté occupent toujours la place de premier plan dans sa création littéraire.

4.2. Les sources du style de Lao She

Ce n'est pas un hasard, si la plume simple, claire et vive ainsi que l'humour constituent les deux caractéristiques les plus importantes du style original de Lao She, ce qui est en fait étroitement lié à ses propres expériences et à la situation où il se trouvait à l'époque.

4.2.1. L'Enfance de l'écrivain

Selon la remarque de Paul Bady, « ce qui est vrai de beaucoup, à savoir que c'est dans les premières années de la vie que la future personnalité littéraire se noue, l'est tout spécialement de Lao She »¹. Issu d'une très modeste famille manchoue, Lao She a perdu son père quand il avait dix-huit mois. Sans la rémunération de son père, sa mère et sa sœur devaient travailler dur en faisant des lessives et en confectionnant des vêtements pour les soldats. Mais ils ne pouvaient encore pas joindre les deux bouts. La famille Shu était si pauvre que le benjamin Lao She était sous-alimenté durant son enfance, sans parler d'avoir les moyens d'aller à l'école. L'écrivain aurait été prédestiné à une vie de forçat pour gagner un petit pécule comme sa famille et les autres démunis du quartier. Mais une visite à l'improviste du généreux Liu Shoumian, ami de sa famille et prototype du seigneur Ding dans *L'Enfant du nouvel an*, en a décidé autrement. Dès

¹ P. Bady, « Introduction », in Lao She, *Lao niu po che, op. cit.*, p. XV.

le lendemain de cette visite, grâce à l'aide financière de Liu, le benjamin de neuf ans a enfin eu la chance d'aller à l'école.

Nous avons mentionné¹ que Paul Bady remarquait le sens de la justice et la sensibilité que l'écrivain avait hérités de sa mère, ainsi que la sympathie qu'il éprouvait pour autrui nourrie par les difficultés qu'il avait connues lui-même : ces caractères concourent à la formation de l'humour de l'écrivain. Malgré la pauvreté, sa mère a joué un rôle primordial depuis sa plus tendre enfance sur la formation du caractère de Lao She, laissant des empreintes remarquables dans sa création littéraire. Comme l'a rappelé Lao She, « de l'école traditionnelle à l'école primaire, de l'école primaire au collège, j'ai connu une vingtaine de professeurs... mais mon véritable caractère m'a été inculqué par ma mère. Elle ne savait pas lire, mais elle m'a enseigné la vie »². De plus, la force de caractère de sa mère, une veuve qui restait calme pour protéger la famille quand « l'empereur était parti, son mari était mort... la ville était à feu et à sang », a encouragé le benjamin à adopter « une attitude pacifique »³ dans toutes les conditions. Ces caractères exercent une influence de choix sur la vie de l'écrivain. En 1922, ayant connu la corruption dans l'enseignement, il a décidé de démissionner en dépit du salaire élevé dont il avait bénéficié, alors que pendant les années 1930, malgré les bouleversements socio-politiques ou d'autres douleurs exacerbées, l'écrivain s'en tenait à accomplir sa tâche quotidienne de l'écriture⁴. Au surplus, malgré sa fragile santé, il ne ménageait pas ses efforts pour unir autour de lui les hommes de lettres et les artistes pendant la Guerre de résistance anti-japonaise et pour le développement de la littérature et de la culture chinoises à partir de 1949 en tant que vice-président de l'Association des écrivains.

En plus de l'influence de sa mère, la situation sociale où il vivait durant son enfance occupe aussi une place non négligeable dans la formation de son style. Si l'écrivain insiste toujours sur une plume simple et claire qui puise ses sources dans la

¹ Voir dans le deuxième chapitre, quand on parle de l'image d'humoriste de Lao She façonnée en France.

² Lao She, « Ma mère », in Lao She, *Écrits de la maison des rats*, op. cit., pp. 29-30.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ Lao She, « Bafang Fengyu » (En pleine tourmente), *Xinwenxue shiliao* (Matériaux pour l'histoire de la littérature nouvelle), No. 1, 1978, p. 30.

vie quotidienne, c'est parce que selon lui, « il n'y a pas de langue sans la vie »¹. Prenons à titre d'exemple *Le Pousse-pousse* dont le succès tient largement à ce que l'écrivain a fait revivre les personnages avec la langue pékinoise propre à chacun. D'après Lao She, le fait qu'il a grandi dans une cour défavorisée du nord-ouest de la capitale avec les gens les plus démunis l'a favorisé beaucoup dans la création : « je suis capable de décrire les tireurs de pousse, parce que bien des mes amis font ce métier ; je connais leur vie, je peux donc les décrire en utilisant leur langue »². En plus de la langue, cette expérience suscite chez lui la sympathie à l'égard d'autrui. Ayant connu les difficultés d'autrui et de sa propre famille depuis son enfance, l'écrivain reconnaît et admet la fatalité et l'imperfection de l'homme, et il peut sourire et rester pacifique devant n'importe quel problème. Il ne manque pas en même temps de soulever les contradictions et rire de lui-même comme des autres. D'où son humour dans lequel il y a toujours de la sympathie et de l'humanisme.

4.2.2. La littérature classique et l'art populaire chinois

C'est après être entré à l'école primaire et à l'École normale de Pékin que Lao She a commencé à connaître systématiquement la littérature classique et l'art populaire chinois. D'une part, quand il était à l'école primaire, il aimait aller écouter les conteurs avec son ami Luo Changpei, futur linguiste : « l'après-midi, après la fin de la classe, nous allions toutes les fois ensemble dans un petit salon de thé pour écouter ceux qui contaient *Les Cinq jeunes justiciers* (Xiao Wu yi) ou *Shi, le mandarin redresseur de torts* (Shi gong an) »³. Les conteurs ont non seulement éveillé son intérêt pour les romans, tels que *Les Trois Royaumes*, *Contes extraordinaires du Pavillon du loisir* (Liaozhai zhi yi), etc., mais ils ont aussi influé sur sa narration. Inspiré par la façon dont les conteurs présentent les personnages, l'écrivain a choisi, notamment dans ses deux premiers romans, de fournir toutes les informations d'un personnage lors de sa première présence. Par exemple, au début dans *La Philosophie de Lao Zhang*, l'écrivain a

¹ Lao She, « Wo Zhenyang xuexi yuyan ? » (Comment apprends-je la langue?), *QJ*, vol. 17, *op. cit.*, p. 576.

² *Ibid.* Zixiang, frère aîné de l'écrivain, fut à un certain moment tireur de pousse.

³ Lao She, « Daonian Luo Changpei xiansheng » (À la mémoire de Monsieur Luo Changpei), *Zhongguo yuwen* (La langue chinoise), 1959, No. 1, p. 23. Cité de P. Bady, « Introduction », in Lao She, *Lao niu po che*, *op. cit.*, p. XXII.

consacré tout un chapitre pour décrire la philosophie de Lao Zhang qui est fondée sur l'argent et la trinité :

Trois régions : l'islamisme, le christianisme et le bouddhisme. Trois activités : l'armée, l'enseignement et le commerce. Trois langues : la langue des mandarins, celle de Fengtian et celle du Shandong. Trois... Trois... Chez Lao Zhang, tout marche par trois. Il n'a même droit qu'à trois bains pour toute sa vie, ce qui n'est certes qu'un petit détail, mais n'est pas dépourvu d'importance pour la compréhension de son comportement et de sa pensée. ¹

La présentation n'est certainement pas terminée. Lao She l'a précisée plus tard en forme de question-réponse de la même façon que les conteurs, pour éviter que la narration soit trop longue pour que les lecteurs ne la supportent. Comme l'évoque Zhao Yiheng, « si l'on ouvre une séance par une brève présentation des personnages, (ce type de narration) se comprendra facilement comme étant marqué par les méthodes d'expression traditionnelles »². De là la marque laissée par les conteurs sur la création de Lao She. De plus, les récits contés, comme *Les Cinq jeunes justiciers* et *Shi, le mandarin redresseur de torts*, ont approfondi son sens de la justice qui distinguait clairement le bien du mauvais, ce qui entraîne que des critiques ont mis en question son mode de caricature lors de la description des personnages, du fait que l'écrivain « semble avoir renoncé à les douer d'une réelle complexité »³. Bien sûr, l'art populaire qui passionne toujours l'écrivain ne se limite pas aux conteurs. Il a laissé exprimer son affection pour d'autres formes d'art populaire à Siang-tse : « c'était principalement le pont du Ciel qui lui faisait aimer Pékin. Dès qu'il voyait les stands variés et les attroupements de badauds, il était aux anges... Ici, les crowns, les dresseurs d'ours, les magiciens, les chanteurs de Yang-ko, les conteurs, chacun à sa façon, réjouissaient toujours à lui porter la joie, à le faire rire »⁴ : l'art populaire lui a donné de nombreuses

¹ Lao She, *La Philosophie de Lao Zhang*, trad. Claude Payen, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2009, p. 9.

² Zhao Yiheng, *Dang shuo zhe beishuo de shihou – bijiao xushuxue daolun* (Quand le narrateur est narré – l'introduction à la narratologie comparée), Pékin, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 1998, p. 95. Le texte original est le suivant : « 用介绍人物背景的缩写开场, 很容易被认为是谨守传统技法的标记 ».

³ I. Rabut, « La Nation chinoise à l'épreuve de la guerre », *op. cit.*, p. 15.

⁴ Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, pp. 139-140.

inspirations pour produire de façons variées l'effet comique dans sa création.

À la fin de l'école primaire, l'écrivain a été reçu au concours de l'École normale de Pékin, ce qui lui a permis de continuer ses études sans se préoccuper de l'argent. Dans cette école où le directeur Fang Weiyi ainsi que d'autres professeurs, comme Song Ziwei (spécialiste de *ci* des Song), estimaient beaucoup les œuvres classiques chinoises, Lao She a excellé dans ses écrits en langue classique chinoise en prenant modèle sur l'école de Tongcheng qui a fait autorité dès la dynastie des Qing (1736-1796). L'écrivain a rappelé ses études pendant cette période : « avant le mouvement du 4 Mai, bien que je sois encore jeune, j'ai appris la prose auprès de l'école de Tongcheng, alors que j'ai commencé à composer les vers en suivant Lu You et Wu Weiye »¹. Si la prose de l'école de Tongcheng connue pour son style clair et concis l'a incité à travailler sur son art langagier, les poèmes de Lu You et de Wu Weiye lui ont appris à prendre conscience du destin de toute la nation, de sorte à l'encourager (peut-être) à écrire « au service du peuple » en montrant sa détermination de résistance contre les Japonais.

Après le mouvement du 4 Mai, l'introduction de la langue parlée l'a cependant enthousiasmé : Lao She a essayé d'écrire quelque chose en langue parlée avec une telle passion que « même cent Wu Weiye ne peut l'empêcher »². En plus de l'influence du climat culturel où les hommes de lettres ont vu leurs prétentions littéraires libérées par l'emploi de la langue parlée, cet engouement de l'écrivain peut s'expliquer également par ses habitudes de « lire le soir les livres de distraction pour sa tante et sa sœur »³ dans son enfance : *Les Trois Royaumes*, *Le Rêve dans le Pavillon rouge*, *Spectacles curieux d'aujourd'hui et d'autrefois* (Jingu qiguan), *L'Histoire romancée des Lettrés* (Rulin waishi), etc. La lecture de ces romans lui a donné l'exemple à la fois dans l'emploi de la langue parlée (bien qu'ils aient utilisé la langue parlée différente de celle du temps de Lao She) et dans la composition en épisodes successives, le contenu social de leur satire ainsi que le style parfois relâché (celui-ci est surtout manifeste dans les trois premiers romans de Lao She). Si « les événements qui se succédaient si vite que

¹ Lao She, « *Lao She xuanji zixu* » (Préface au *Recueil de Lao She*), *QJ*, vol. 17, *op. cit.*, p. 520.

² *Ibid.*

³ Lao She, « Xiguan » (Les Habitudes), *Renshijian* (Le monde humain), No. 11, le 1^{er} novembre 1934.

l'on n'avait pas le temps de souffler »¹, ainsi que les nombreuses interventions de l'auteur et ses commentaires sur les personnages et sur le déroulement de l'histoire dans *La Philosophie de Lao Zhang* et *Zhao ziyue* nous font penser à *L'Histoire romancée des Lettrés* de Wu Jinzi et à *Fleur en fiole d'or*, on rapproche plutôt *La Cage entrebâillée* et *Le Pousse-pousse du Rêve dans le pavillon rouge* et de *Au bord de l'eau* grâce à leur style naturel et vivant, et à l'élégance dans les descriptions. Par ailleurs, on peut ressentir chez Lao She l'influence de l'esprit de finesse de Zhuangzi², l'humour facétieux comme celui que l'auteur de *La Pérégrination vers l'Ouest* prête au singe. Il est probable de plus que les histoires dans *Les Trois Royaumes* et *Shi, le mandarin redresseur de torts* approfondissent la sympathie pour autrui et le sens de la justice de Lao She³.

Les empreintes laissées par la littérature classique et l'art populaire sur l'écrivain sont telles que quand il était à Londres, il a choisi volontiers d'enseigner la littérature classique chinoise et le mandarin pékinois dans ses cours de langue. Il a même donné une conférence au sujet des « Histoires d'amour dans les *chuanqi* des Tang ».

4.2.3. Culture pékinoise et culture mandchoue

Chez Lao She, la culture pékinoise et la culture mandchoue sont indissociablement liées et elles jouent ensemble un rôle prépondérant dans la formation de son style original. De la fin de la dynastie des Ming à la fin des Qing, en tant que capitale du pays, Pékin est imprégné peu à peu par la culture et la tradition mandchoues. Si l'on examine « le Pékin » sous la plume de Lao She du point de vue géographique, l'écrivain se concentre souvent sur la description du nord-ouest de la ville – l'endroit où vivaient d'habitude les Mandchous sous la même bannière (rouge) que lui. Ses souvenirs de Pékin baignent ainsi dans la culture mandchoue.

Le fait qu'il aimait la littérature classique des Hans et l'art populaire a probablement pris racine dans la tradition mandchoue. Les Mandchous affectionnaient

¹ Lao She, « Comment j'ai écrit *La Philosophie de Lao Zhang* ? », *op. cit.*, p. 4.

² Cf., Lao She, « De l'humour », in *Lao niu po che*, *op. cit.*, p. 77 et p. 80.

³ Cf., Lao She, « Les personnages », in *Lao niu po che*, *op. cit.*, p. 99.

la littérature des Hans déjà du temps de leur Empereur Nurhachi. Celui-ci aimait lire surtout *Les Trois Royaumes*, alors que son fils, Huang Taiji, organisa au 17^e siècle la traduction des *Trois Royaumes* et des *Quatre Livres* suivie par celle de *Fleur en Fiole d'Or* et de *l'Histoire du pavillon d'Occident*¹. Alors que dans la dynastie des Qing ont surgi des virtuoses de la langue parlée, entre autres, Cao Xueqin avec *Le Rêve dans le pavillon rouge* et Wen Kang avec *L'Histoire des jeunes héros* (Ernü yingxiong zhuan) qui servent d'exemples pour l'écrivain dans sa création romanesque. Quant à l'art populaire, Lao She vivait à sa naissance dans une ambiance culturelle particulièrement propice et il connaissait l'art populaire depuis son plus jeune âge : il est différent de Lu Xun et de Guo Moruo qui ont eu accès à l'art populaire par hasard durant leur enfance, il l'est également de Liu Bannong ou de Liu Dabai, ceux-ci ont tâché, à leur majorité, de s'inspirer de l'art populaire pour satisfaire aux besoins du renouvellement de la poésie chinoise. D'une part, les Mandchous, après deux cents ans de règne en Chine, ne s'inquiétaient plus pour gagner leur vie, du fait que l'État leur assurait un poste rémunéré mensuellement qui se transmettait de père en fils. Ils étaient capables de jouir d'une vie aisée et de consacrer beaucoup de temps à leurs loisirs, de sorte que la sophistication et le raffinement ont fait la fierté de la tradition pékinoise. À cela s'ajoutent les dons musicaux innés des Mandchous : comme l'a dit Hu Jieqing, « quand Lao She était jeune, bien des Mandchous pouvaient jouer des instruments de musique et chanter ; plusieurs familles mandchoues possédaient encore des instruments faciles à jouer, tels que le violon à trois cordes (sanxian) ou le tambour à huit angles (bajiao gu) ; lors de la réunion des amis, on chantait et on jouait quand on était heureux... »², un parent de l'écrivain a de plus tenu une maison de thé. De l'autre, influencée par cette tradition mandchoue, « au tournant du siècle, la société pékinoise brille de ses derniers feux. C'est l'époque où l'opéra, les conteurs et de très nombreuses formes d'art populaire connaissent leur apogée »³. À part les conteurs qu'on a déjà mentionnés, il

¹ Aixingjueluo Zhaolian, *Xiaoting zalu : xulu*, vol. 1 (Recueil d'essais de Xiaoting, suite, tome 1), Beijing, Zhonghua shuju, 1990, p. 397.

² Hu Jieqing, « Lao She he quyì » (Lao She et les spectacles populaires), *Quyì* (Spectacles populaires), No. 2, 1979.

³ P. Bady, « Avant-propos », in Lao She, *L'Enfant du Nouvel An*, trad. Paul Bady et Li Tche-houa, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1986, p. 17.

est à noter également que le *xiangsheng* a probablement capté le plus d'attention de l'écrivain dans les pratiques de son humour. Ce sketch dans lequel deux comédiens emploient de multiples « recettes » chinoises, comme histoires drôles, devinettes, etc., pour faire pouffer le public a inspiré tellement Lao She qu'on peut trouver son influence dans presque tous les romans de l'écrivain. Par exemple, au début de *La Cage entrebâillée*, Lao She a emprunté le « lunli gen » (伦理根) – en faisant des blagues sur les relations éthiques – au *xiangsheng* pour produire un effet comique :

Zhang n'avait pas volé son surnom de « Grand frère » (Dage). Non seulement tout le monde l'appelait ainsi, mais on aurait trouvé normal que son propre père le désignât de la même façon, tellement il remplissait bien son rôle.¹

Malgré l'éthique définie dans la relation père-fils, le père de Zhang a appelé son fils « Grand frère » : de façon inattendue et risible, cette expression indique d'une seule traite le caractère de Zhang qui aime servir d'entremetteur de tout le monde en rendant ce roman teinté de l'humour dès le début. Après 1949, Lao She a montré un intérêt d'autant plus vif pour le *xiangsheng* qu'il a écrit à la fois des articles dans l'objectif de vulgariser cet art dont « Xiangsheng gaijin le » (Xiangsheng a été amélioré)² et une série de *xiangsheng* qui ont été portés sur scène, comme « Weisheng su » (La Vitamine) et « Dui duizi » (Compléter le couplet)³.

Si l'on regarde de près ce qu'a apporté la culture mandchoue sur la création de l'écrivain, il y a encore trois points qui ne sont pas moins importants. En premier lieu, la culture mandchoue, surtout celle à la fin de l'Empire, a contribué à la formation de l'humour de l'écrivain. Comme on l'a indiqué plus haut, il y a toujours un certain détachement à l'égard de la vie dans l'humour de Lao She. Ayant vécu parmi les Mandchous les plus démunis, l'écrivain a connu bien leur train de vie en dépit de la pauvreté : « la poussière et la crasse accumulées pendant plus de deux cents ans

¹ Lao She, *La Cage entrebâillée*, trad. Paul Bady et Li Tche-houa, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1986, p. 13.

² Lao She, « Xiangsheng gaijin le » (Xiangsheng a été amélioré), in *QJ*, vol. 17, *op. cit.*, p. 511.

³ Les œuvres de Lao She sur l'art populaire ont été recueillies dans le treizième tome de *QJ*.

d'histoire faisaient que la plupart des Mandchous avaient perdu tout sens de devoir et de la responsabilité personnelle. Nous (Les Mandchous) avons créé un mode de vie unique en son genre, qui permettait aux riches de passer leur existence dans le plus grand raffinement et aux pauvres de connaître le même raffinement dans la misère »¹. Lao She méprisait ce mode de vie, celui-ci a influé en revanche sur le façonnement de son humour : il ne pouvait rien faire pour changer de ce mode, il ne pouvait non plus critiquer de façon piquante comme Lu Xun, puisqu'il éprouvait toujours une sympathie profonde envers autrui ; la seule chose qu'il était capable de faire, c'est de rester lucide envers la vie, et d'exprimer de façon humoristique ses idées. En deuxième lieu, les Mandchous autour de l'écrivain lui ont donné beaucoup d'inspiration dans la description des personnages. Sous sa plume, de nombreux personnages sont d'origine mandchoue, ou plutôt ils possèdent des caractéristiques propres aux Mandchous quelle que soit leur vraie ethnie : dans le premier cas, on peut citer la famille Shu dans *L'Enfant du Nouvel An*, le couple Wen dans *Quatre générations sous un même toit*, etc., alors que l'influence de la culture mandchoue sur la famille de l'ethnie Han chez Lao She est également non-négligeable. Quant à la famille Qi dans *Quatre générations*, l'écrivain a précisé avant tout, à l'exemple du vieux Monsieur Qi, que « ayant grandi à Peiping », la famille avait été influencée « par les façons de parler et de se comporter des Mandchous, dont (il) [elle] avait adopté nombre de coutumes »². En plus, vu que le premier caractère de « qiren » (les Mandchous) et le nom « Qi » partage la même prononciation en chinois, on suppose qu'il s'agit ici d'une manifestation de l'affection que porte l'écrivain à sa propre ethnie. Finalement, au bout de tant d'années de vie à Pékin, les Mandchous sont déjà familiers avec cette ville et sa langue pour laquelle ils montrent un goût particulier. Ils ont également influé sur la langue pékinoise avec la grammaire, la prononciation et le vocabulaire de la langue mandchoue. Par exemple, les mots « 好好儿地 » (haohaor de, de façon appropriée), « 由性儿 » (youxingr, de son gré) de la langue pékinoise sont issus des mots mandchous « 好生 » (haosheng) et

¹ Lao She, *L'Enfant du nouvel an*, *op. cit.*, p. 44.

² Lao She, *Quatre générations sous un même toit*, tome I, *op. cit.*, p. 13.

« 任着意儿 » (ren zhe yir)¹.

En ce qui concerne Pékin, Lao She concevait toute sa vie un attachement profond pour cette ville où il avait grandi. Celle-ci sert en retour de mère nourricière de son monde romanesque : beaucoup d'histoires chez Lao She se sont déroulées à Pékin qui lui a prêté en même temps les personnages, la langue parlée, les us et coutumes, etc. Pour l'écrivain, Beiping « est à la source de [ses] (mes) premières connaissances et impressions » et cette vieille ville est dans son sang ; c'est aussi d'elle qu'il tient largement son caractère et son tempérament : « le Beiping qu'[il] (je) aime n'est pas dans tel ou tel détail ; c'est toute une tranche d'histoire qui adhère à [son] (mon) cœur »². Son amour pour Pékin est si profond qu'on peut le comparer à l'affection qu'il porte à sa mère. Ce faisant, sa nostalgie à l'égard de Pékin est devenue l'un des éléments les plus importants qui l'ont poussé à entamer sa création romanesque³. L'influence de Pékin sur Lao She se manifeste avant tout dans la langue parlée pékinoise qu'il a utilisée en la raffinant dans ses œuvres. Premièrement, l'amour de Pékin est intimement lié à celui de la langue pékinoise chez Lao She. Dans *Quatre générations sous un même toit*, l'auteur a exprimé son admiration à travers un éloge de la langue pékinoise utilisée par Yunmei : « forte de son droit, elle employait un vocabulaire riche et avait dans la voix une intonation légère et bien timbrée qui rappelait la sonorité des coups frappés par une nuit limpide pour indiquer les veilles »⁴. Cette métaphore qui compare l'intonation de Yunmei à la « sonorité des coups frappés par une nuit limpide » nous permet à la fois d'imaginer l'intonation timbrée du personnage et de ressentir l'affection de l'écrivain pour la langue pékinoise. Il a de plus lié la vente à la criée avec la beauté de l'automne de Pékin : « Hé ! Par ici la monnaie ! choisissez mes petites poires blanches, elles ont la peau tendre, la pulpe sucrée, et sont très saines. Hé ! Choisissez mes douces petites poires blanches ! »⁵ Cet « Hymne aux fruits » chanté d'une voix claire et bien timbrée

¹ Cf., Aixinjueluo Yingsheng, *Beixing tuhua zhong de manyu* (La Langue mandchoue dans le dialecte pékinois), Beijing, Beijing yanshan chubanshe, 1993, pp. 182-184.

² Lao She, « Je pense à Beiping », sans mention de traducteur, *Paris-Pékin* (Paris), No. 1, septembre-octobre 1979, pp. 44-45.

³ Cf., Shu Yi, *Lao She*, Beijing, Zhongguo huaqiao chubanshe, 1999, p. 42. Selon l'auteur, il existe encore trois éléments qui ont poussé Lao She à la création, à savoir l'envie d'imiter la littérature occidentale, celui de présenter les observations qu'il avait accumulées, le besoin moraliste.

⁴ Lao She, *Quatre générations sous un même toit*, tome I, *op. cit.*, pp. 96-97.

⁵ *Ibid.*, p. 182.

qui s'accorde justement avec la splendeur automnale de Pékin impressionne l'auteur. Deuxièmement, si l'on est d'accord que la langue pékinoise contribue à la formation de la mentalité des Pékinois et à celle de la culture pékinoise, c'est d'autant plus significatif pour Lao She, parce que cette langue décide dans la grande majorité ce qu'il pense du monde et comment il mène sa vie. Cela dit, par le biais de la langue pékinoise, il a de fait baigné dans la culture pékinoise, en montrant sa conception du monde avec le Pékin comme toile de fond. Dans son article « Les Romans teintés de la saveur pékinoise et la culture dialectale pékinoise » (Jingwei xiaoshuo yu Beijing fangyan wenhua)¹, Zhao Yuan a fait mention de la passion de « bavarder » à la fois chez l'aristocratie et chez les gens ordinaires pékinois : c'est pour eux une activité importante de loisir qui constitue l'une des caractéristiques majeures de la vie pékinoise. D'une part, cette passion entraîne souvent une tendance où l'on prête plus d'attention à comment on dit qu'à ce que on dit, ce qui reflète aussi l'état d'esprit des Pékinois qui jouissent des loisirs. Dans les romans teintés de la saveur pékinoise, les auteurs cherchent plus à créer une certaine ambiance en jouant sur la langue elle-même qu'à se concentrer sur le contenu du roman : cet état d'esprit leur permet d'exprimer leurs pensées et leurs sentiments d'un ton détendu, d'où l'humour de leur œuvre. De l'autre, en décrivant les dialogues en langue parlée pékinoise, l'écrivain arrive à nous donner une image vive de la vie quotidienne pékinoise, en distinguant les caractères variés de ses personnages. Prenons un dialogue entre Ding Erye et Madame Li dans *La Cage entrebâillée* (Lihun) comme exemple :

“天可真冷!” 她说。

“够瞧的! 滴水成冰! 年底下, 正冷的时候!” 他加上了些注解。

“口蘑怎那么贵呀!” 李太太叹息。

“要不怎么说 ‘口’ 蘑呢, 贵, 不贱, 真不贱!” 丁二爷也叹息着。²

¹ Zhao Yuan, « Jingwei xiaoshuo yu Beijing fangyan wenhua » (Les Romans de la saveur pékinoise et la culture dialectale pékinoise Jingwei xiaoshuo yu Beijing fangyan wenhua), *Beijing shehui kexue* (Sciences sociales de Beijing), No. 1, 1989.

² Lao She, *La Cage entrebâillée*, op. cit., p. 164.

Comme l'a écrit Mikel Dufrenne, « dans le bavardage, le langage, réduit à sa fonction phatique, a perdu la fonction référentielle qui fait sa vertu sémantique : on parle pour ne rien dire, on échange des mots comme des choses (ou comme des biens...) sans échanger des idées »¹. Ce dialogue est dépourvu d'information, « tout juste bon à débiter des fadaises »² selon Lao Li. L'écrivain de *La Cage entrebâillée* l'a décrit dans le but d'ironiser sur les fadaises que les Pékinois aimaient raconter. Mais notons en même temps que c'est exactement dans ces fadaises qu'on peut ressentir l'humour et l'humanisme de l'écrivain qui faisait toujours attention à la vie des gens ordinaires.

À part la langue parlée pékinoise, il est à remarquer qu'aussi bien en Chine qu'à l'étranger, les critiques apprécient beaucoup la description des mœurs pékinoises chez Lao She. Ils l'ont analysée sous deux angles : premièrement, la description des mœurs est employée pour indiquer le contexte de l'œuvre, elle possède ainsi une valeur ethnographique et folklorique, comme l'a mis en lumière Paul Bady dans sa thèse ; deuxième, certains critiques³ ont considéré que c'est à partir de ce type de descriptions que l'écrivain a examiné d'un regard critique la tradition culturelle chinoise. Plus précisément, d'un côté, inspiré par Balzac qui visait « à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs »⁴ de Paris, Lao She s'appliquait tout au long de sa création littéraire à écrire une histoire des mœurs de Pékin. Ainsi trouve-t-on dans ses œuvres romanesques l'omniprésence de la description des mœurs pékinoises qui y constituent un élément indispensable. Des catégories de tireurs de pousse dans *Le Pousse-pousse* à la visite de Lao Li dans le marché de Dong'an dans *La Cage entrebâillée*, des gâteaux de riz glutineux lors de la Fête du Dragon dans *Quatre générations sous un même toit* à la tradition du « premier bain » (xisan) pour le nouveau-né dans *L'Enfant du nouvel an*, toutes ces descriptions procurent une valeur hautement ethnographique et folklorique aux romans de l'écrivain, servant dans une certaine mesure de documentaire des mœurs pékinoises à l'époque. De l'autre, comme

¹ Mikel Dufrenne, « L'Art est-il langage ? », in *Esthétique et philosophie*, Paris, Éditions Klincksieck, 1967, p. 110.

² Lao She, *Lihun*, *QJ*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 386-387.

³ Dont Song Yongyi, dans son ouvrage, intitulé *Lao She yu zhongguo wenhua guannian* (Lao She et la conception culturelle chinoise), Shanghai, Xuelin chubanshe, 1988, pp. 148-152.

⁴ Honoré de Balzac, « Avant-propos », in *La Comédie humaine*, tome I, Paris, France Loisirs, 1999, p. 14.

on l'a déjà illustré dans l'explication de la conception du style chez Lao She, il faut avant tout qu'un roman contienne une sorte de pensée philosophique : « plus encore qu'une originalité de la forme, le style est une force qui relève de la pensée. Car la forme ne sera claire que pour autant que la pensée le sera »¹. La description des mœurs pékinoises chez Lao She assume une responsabilité plus essentielle que celle de déterminer le contexte socio-culturel : il s'agit de permettre à l'écrivain de s'engager dans les réflexions et dans la critique sur la mentalité de la nation chinoise et sur les maux de la tradition culturelle chinoise. Par exemple, les Chinois attachent une grande importance au banquet d'anniversaire, notamment pour les vieux. Dans *Quatre générations*, Lao She a écrit une scène où Qi Ruixuan a hésité de fêter le soixante-quinzième anniversaire de son grand-père en période troublée. Il y avait, les années précédentes, « un banquet comprenant trois plats principaux : des holothuries, un canard entier, un poisson entier, assez pour trois à quatre tables où étaient conviés parents et intimes »². Cette année-là, face à l'invasion japonaise, les autres membres de la famille se sont obstinés à faire la fête : « même en période troublée, tu sais bien que les Pékinois ne peuvent pas se passer de rites ! »³ L'écrivain a critiqué violemment cette idée au nom de Ruixuan : bien qu'il soit fier de la langue pékinoise, des sites touristiques, etc., en un mot, de ce Pékin qui lui a aidé à enrichir ses connaissances, il a méprisé les Pékinois qui ne pensaient que leurs propres joies, même « après être devenus les sujets d'une nation asservie à l'étranger »⁴. « Quand une culture si ancienne en arrive à ce point de décomposition, on fait facilement abstraction des événements les plus dramatiques pour concentrer toute son attention sur tout ce qui se rapporte au boire, au manger et aux besoins naturels »⁵. Comme l'écrivain était triste quand le pays en grand déclin, quand son peuple ne s'inquiétait pas du futur de la nation chinoise ! Ce qu'il pouvait faire, c'est de réfléchir sur la tradition culturelle chinoise avant de la critiquer plus profondément, dans l'espoir d'éveiller la conscience de la nation chinoise

¹ Lao She, « La Langue et le style », in Lao She, *Lao niu po che, op. cit.*, p. 129.

² Lao She, *Quatre générations sous un même toit*, tome I, *op. cit.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 395.

pour sauver le pays.

En un mot, la culture pékinoise et la culture mandchoue ont contribué ensemble non seulement à la formation du caractère de l'écrivain, mais aussi à celle de son goût pour la littérature et l'art populaire chinois.

4.2.4. Littérature occidentale

En 1924, Lao She s'est rendu en Angleterre pour prendre le poste comme enseignant du chinois à la School of Oriental Studies où il a passé cinq ans avant de visiter d'autres pays européens, tels que la France, l'Allemagne, etc., ainsi que Singapour. Il a pu, pendant cette période, lire abondamment la littérature occidentale qui l'a encouragé plus tard à entamer la création de ses premiers romans en tirant l'inspiration sans cesse de ces œuvres. Parmi eux, la littérature anglaise a exercé une influence majeure. Comme l'a rappelé Lao She, « ce n'est qu'après m'être plongé dans la littérature anglaise que je fus tenté de prendre la plume. À cette époque-là, j'affectionnais particulièrement Dickens ; Sir Pelham Wodehouse et William Wymark Jacobs me plaisaient également. J'atterris ainsi tout naturellement dans le camp humoristique dès le début »¹. Son premier roman *La Philosophie de Lao Zhang* a été profondément marqué par *Nicholas Nickleby* de Dickens. Bien des chercheurs ont essayé de clarifier l'influence dickensienne sur Lao She : Zbigniew Słupski a montré les ressemblances entre les deux œuvres dans les domaines des personnages, de l'intrigue et du dénouement² ; Paul Bady a remarqué qu'elles étaient semblables dans leur attachement à la ville natale, la description de l'enfance et certainement dans « un humour incomparable, reposant dans les deux cas sur un sentimentalisme difficile à maîtriser »³, il a en même temps signalé leurs faiblesses dans la structure du roman et l'abus de la caricature. Dans *L'Humour de Lao She*, l'auteur a poursuivi ce travail sous l'angle humoristique : inspiré par Dickens, Lao She a dépeint aussi, dans *La Philosophie*, deux mondes, à savoir l'un réaliste concernant la société et les sentiments

¹ Lao She, « Lu Xun xiansheng shishi liang zhounian jinian » (Pour célébrer le deuxième anniversaire de la mort de Monsieur Lu Xun), *Kangzhan wenyi* (L'Art et la littérature de résistance), No. 7, Vol. 2.

² Zbigniew Słupski, *The Evolution of a Modern Chinese Writer: An Analysis of Lao She's Fiction with Biographical and Bibliographical Appendices*, Prague, Oriental Institute in Academia, 1966, p. 23 et p. 32.

³ P. Bady, « Introduction » à *Lao niu po che*, *op. cit.*, p. LXII.

de l'homme, l'autre caricatural où sont contés les événements. En sus, il y a des affinités entre les personnages caricaturaux de ces deux romans¹. Prenons les ressemblances entre Lao Zhang et Squeers comme exemple. Quant à l'apparence du premier, « ses épais sourcils qui se rejoignent dissimulent ses petits yeux porcins. Son nez épaté aux narines légèrement tournées vers le ciel fait penser à une cigale accrochée sous une branche de saule... Si on n'y regarde pas de trop près, sa bouche peut être prise pour une crêpe fourrée »² ; pour le deuxième, « ses cheveux étaient plats et luisants, sauf à l'extrémité où ils étaient relevés en brosse au-dessus d'un front bas et protubérant, en harmonie avec sa voix aigre et ses manières rudes »³. La laideur physique de ces personnages s'accorde exactement avec leur laideur morale : les auteurs ont produit un effet comique en montrant leur mépris envers Lao Zhang et Squeers. Il est à remarquer par ailleurs que, bien que Lao She lise régulièrement Dickens et qu'il parle souvent de lui avec ses amis⁴, il se montrait assez sévère à l'égard de cet écrivain anglais dont les deux premiers romans, *Nicholas Nickleby* et *Pickwick Papers*, étaient selon lui mal composés⁵ : il a reconnu seulement la valeur réaliste de *David Copperfield*⁶. Néanmoins, l'influence dickensienne est souvent présente chez Lao She avec des personnages caricaturaux semblables : Ding'er dans *La Cage entrebâillée* et la vieille bonne Liu dans *Un fils tombé du ciel* nous rappellent respectivement Timothy Linkinwater et Phib de *Nicholas Nickleby*.

En ce qui concerne Jacobs et Wodehouse, le premier a influé sur Lao She par son humour sympathique et le deuxième a affecté la création de l'écrivain par ses descriptions humoristiques à la fois substantielles et divertissantes. En outre, d'autres essayistes et humoristes anglais, entre autres, Samuel Johnson⁷ et Jonathan Swift⁸, ont aidé largement à aiguïser l'humour naturel de Lao She. Il ne faut pas oublier Thackeray

¹ Cf., Jung-Sun Yi-Tsang, *op. cit.*, p. 61.

² Lao She, *La Philosophie de Lao Zhang*, *op. cit.*, p. 14.

³ Charles Dickens, *Nicholas Nickleby*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 44.

⁴ Xiao Baiqing, « Lao She zai Beipei » (Lao She à Beipei), *Xinwenxue shiliao* (Matériaux pour l'histoire de la littérature nouvelle), No. 2, 1979, p. 152.

⁵ Lao She, « Du yu xie » (Lecture et écriture), in *QJ*, vol. 17, *op. cit.*, p. 401.

⁶ Lao She, « Jinian yingguo weida de xianshi zhuyi zuojia Fei'erding » (À la mémoire d'un grand écrivain réaliste anglais Fielding), *Beijing ribao* (Journal de Pékin), le 28 octobre 1954.

⁷ Lao She, « La Langue et le style », *op. cit.*, p. 120.

⁸ Lao She, « De l'humour », *op. cit.*, p. 79.

dont l'ouvrage *The English Humorists of the Eighteenth Century* a été cité deux fois rien que dans *Lao niu po che* pour définir de façon plus moderne l'humour.

Si l'on admet que l'humour est « avant tout une tournure d'esprit », la formation de l'humour de Lao She est aussi due en partie à l'influence de la tournure d'esprit des Anglais qui « savent faire de l'humour »¹. Aux yeux de l'écrivain, ils « se montrent rarement chaleureux, en même temps qu'ils ne s'emportent pas facilement. S'ils n'arrivent pas à vous répliquer, ils cloront la conversation avec un sourire. »² Cette tournure d'esprit encourage l'écrivain à éviter autant que possible de simples singeries quand il a essayé de produire un effet risible, mais à devenir un vrai gentleman, ce qui correspond aux empreintes laissées par sa mère et par son enfance sur la formation de sa personnalité : il y a toujours de la tolérance et de la sympathie dans son humour. Ce sens de l'humour lui a permis de comprendre l'imperfection de tout le monde et de sourire même en face des injures et du mépris.

Par ailleurs, son art langagier est également influencé par la littérature occidentale. Après avoir lu la version anglaise de la *Bible*, les œuvres de Daniel Defoe et de Swift, il a compris qu'on pouvait se débarrasser des expressions ornementales et utiliser les expressions simples pour créer un style naturel mais plein de force³. Si dans ses deux premiers romans, il a parfois emprunté des expressions à la langue classique chinoise ou aux syntaxes européanisées, c'est après avoir lu *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll qu'il a pris conscience qu'« on peut écrire un bon livre en profitant du langage enfantin »⁴. D'où le monde de l'enfance dans *L'Anniversaire de Xiaopo* qu'il a fait revivre avec une langue remarquable de clarté et de simplicité. Lao She a de plus eu la chance de rencontrer Mark Twain, écrivain américain, qui lui a appris, aux côtés de l'humour, à faire rayonner le charme des couleurs locales et de la langue parlée.

À part les écrivains anglo-saxons, l'influence des autres littératures sur la création de Lao She n'en est moins importante, bien qu'il ne se reconnaisse envers eux de dette particulière. Selon lui, la littérature française, équitable dans la structure (*si ping ba*

¹ Lao She, « Yingguoren » (Les Anglais), *Xifeng* (Vent d'ouest), No. 1, septembre 1936.

² *Ibid.*

³ Lao She, « "Wo" de hua », *op. cit.*, p. 306.

⁴ *Ibid.*

wen)¹, prête plus d'attention à la beauté formelle par rapport à la littérature anglaise. Ainsi, on voit souvent parmi ses réflexions sur la littérature des citations venues des auteurs français, tels que Montaigne², Voltaire³, Flaubert⁴, etc. Sous l'angle langagier, Lao She trouve que la langue de Maupassant est trop belle à citer⁵, tandis que des expressions de Balzac lui paraissent un peu lourdes⁶ ; alors que sous l'angle de l'humour, Lao She a exprimé son admiration pour la spontanéité et la force d'écriture chez Rabelais⁷. En même temps, il a lu aussi des romans russes de Tolstoï, de Dostoïevski ou des romans espagnols dont *Don Quichotte* de Cervantès l'a impressionné pour sa verve satirique et sa sympathie envers les excentriques. Quant à la littérature classique occidentale, il a bénéficié le plus de la *Divine Comédie* de Dante qui lui a présenté « la profondeur qu'une œuvre littéraire pourrait atteindre avec l'association du corps à l'âme »⁸.

Somme toute, par la richesse de leur expérience humaine et la rigueur de leur art, les écrivains occidentaux ont servi d'exemples pour Lao She non seulement dans le façonnement de son style et de son art langagier, mais aussi dans le choix du sujet et des événements à raconter (par exemple, on peut trouver nombre de ressemblances entre *The First Man in the Moon* d'H. George Wells et *La Cité des chats* de Lao She). À cela s'ajoutent encore la description réaliste et la plume satirique qu'on peut trouver notamment dans les œuvres occidentales modernes : elles guident la conception de la création romanesque de Lao She qui s'appliquait toujours à réfléchir sur les problèmes moraux de la société dans ses œuvres.

4.3. Le style original de l'écrivain

Dans ce qui précède, nous avons mis en lumière la conception du style et de l'art

¹ Lao She, « Du yu xie », *op. cit.*, p. 402.

² Cf., Lao She, « La Langue et le style », *op. cit.*, p. 120.

³ Cf., *Ibid.*, p. 129.

⁴ Cf., *Ibid.*, p. 119.

⁵ Lao She, « Les Descriptions », in *Lao niu po che*, *op. cit.*, p. 86 et p. 93.

⁶ Cf., Lao She, « L'Emploi des événements », in *Lao niu po che*, *op. cit.*, p. 113.

⁷ Lao She, « Xie yu du » (Écriture et lecture), *QJ*, vol. 17, *op. cit.*, p. 462.

⁸ *Ibid.*, p. 461.

langagier de Lao She ainsi que les sources de son style. Si l'influence maternelle et la pauvreté qu'il a connues dès son enfance lui ont formé une personnalité tolérante et honnête qui lui a permis de rester lucide à l'égard de la vie et de cultiver son sens de l'humour, la littérature chinoise et la littérature occidentale l'ont aidé à former un goût prononcé pour la plume simple, claire et vive en aiguisant son humour, l'art populaire chinois l'a inspiré à enrichir ses techniques de l'humour dans son monde de fiction. Toutes ces sources sont intrinsèquement liées pour concourir à la formation du style de Lao She. Notons en même temps que quand on parle du style original de l'écrivain, on vise de fait à ce qui est particulier et original chez Lao She. Vu que la plume simple, claire et vive est un trait caractéristique partagé parmi de nombreux écrivains, elle est trop vaste pour représenter l'originalité du style de Lao She. On se demande ainsi si l'humour, dès la parution de son premier roman, constitue un trait stylistique qui rend distingué Lao She parmi les autres écrivains chinois, existe-t-il encore d'autres traits stylistiques qui lui ont réservés en contribuant à la formation de son originalité littéraire ?

La réponse est évidente. Comme en témoigne l'éloge de Bing Xin, écrivaine du temps de l'auteur, « à travers sa plume vive, les œuvres de Lao She font revivre pleinement les couleurs locales et les paysages de Pékin, en transmettant abondamment la tristesse et l'indignation des travailleurs pékinois, ainsi que leur aspiration et espoir. L'écrivain a aussi réussi à faire parler à chacun de ses personnages des traces et des souvenirs laissées sur lui (elle) par l'ancienne société (avant 1949) avec la langue pékinoise la plus naturelle qui correspond le plus à leur statut. Tout cela le rend distingué parmi les écrivains de notre génération »¹. La saveur pékinoise, plus précisément le vieux Pékin que Lao She a fait revivre sous sa plume avec ses personnages, ses rituels, ses mœurs, et surtout la langue parlée pékinoise, est devenue, avec l'humour, l'un des traits les plus originaux du style de l'écrivain. Puisque l'on a déjà démontré la présence du vieux Pékin sous la plume de Lao She quand on parle des sources de son style, on se concentra, dans l'analyse suivante, sur la saveur pékinoise cristallisée à travers la langue parlée pékinoise.

¹ Bingxin, « Huainian Lao She xiansheng » (À la mémoire de Monsieur Lao She), *Minzu Huabao* (Journal illustré des ethnies), No. 10, 1978.

4.3.1. La langue parlée pékinoise

La saveur pékinoise chez Lao She transparait avant tout par la langue parlée, notamment la langue parlée pékinoise, utilisée par l'écrivain, ce qui contribue dans la grande majorité à la formation d'une plume simple, claire et vive. Comme on en a fait mention plus haut, tout au long de sa carrière littéraire, Lao She a fait ses efforts à s'exprimer clairement en cherchant les mots justes et courants dans la langue parlée existante. Pour l'écrivain qui témoignait toujours un amour profond pour Pékin, sa ville natale où il a grandi et vivait pour la plupart de temps, la langue parlée pékinoise constitue incontestablement le premier choix pour lui dans la création littéraire. Ses deux premiers romans, malgré leurs défauts dans la composition structurale, ont attiré les regards du lectorat chinois sur la langue parlée utilisée. Prenons le passage suivant comme exemple :

走进几步几个年高站堂的，一个一句：“老爷来啦！老爷来啦！”然后年青的挑着尖嗓几声“看座呀”！接着一阵拍拍的掸鞋灰，邦邦的开汽水，嗖嗖的飞手巾把嗡嗡的赶苍蝇，（饭馆的苍蝇是冬夏常青的。）咕噜咕噜的扩充范围的漱口。（*Lao Zhang de zhexue, QJ*, vol. 1, p. 46）

Quand on s'est avancé de quelques pas, on entend crier : « Voici des seigneurs! Voici des seigneurs! » Aussitôt, des voix plus jeunes lancent : « Une table pour les seigneurs! » Vient ensuite le bruit de chaussures qu'on époussette, des bouteilles d'eau gazeuse qu'on débouche, des mouches qu'on chasse à coups de serviette (ces mouches qui, été comme hiver, gardent intacte leur vigueur) et des bouches qu'on rince. (*La Philosophie de Lao Zhang*¹, p. 77).

Les cris du serveur, les onomatopées qui imitent toutes les sortes de bruit comme « 拍拍 » (paipai), « 邦邦 » (bangbang), « 嗖嗖 » (sousou), « 嗡嗡 » (wengweng) et « 咕噜咕噜 » (gulu gulu), relevant tous de la langue parlée pékinoise, nous baignent d'une seule traite dans l'ambiance d'un restaurant animé typiquement pékinois. En

¹ Lao She, *La Philosophie de Lao Zhang*, trad. Claude Payen, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2009.

lisant ces phrases, nous avons l'impression d'être au milieu du restaurant avec les personnages de *Zhang* en écoutant nous-mêmes le bruit alentour. Comme l'écrit Lao She, « quand j'écris un roman, j'essaie de faire s'accorder mes expressions avec celles qu'on utilise à l'oral. En ce qui concerne la rhétorique, au lieu de chercher des mots raffinés en tant qu'ornements, je m'efforce d'utiliser les mots les plus simples et les plus courants dans la description. Je voudrais aussi garder le naturel dans les phrases, c'est-à-dire les écrire comme elles se disent à l'oral avant de les rendre plus parlantes en tenant compte de la musicalité. Ce que je vise, c'est ce que j'écris s'approche de ce qu'on dit à l'oral »¹. L'utilisation de la langue parlée pékinoise occupe ainsi une place prédominante dans la création littéraire de Lao She, favorisant la formation de son style original.

Par ailleurs, il nous faut distinguer la langue parlée pékinoise (北京话) du dialecte pékinois (北京方言) dans notre présente étude. Ces deux appellations désignent, *grosso modo*, la même chose. Mais, la langue parlée pékinoise couvre un éventail plus large que le dialecte pékinois : elle contient les expressions partagées par tous les Chinois. D'une part, en tant que capitale de la Chine pendant plusieurs dynasties des Yuan, des Ming, des Qing et depuis la fondation de la République populaire de Chine, Pékin demeure depuis longtemps le centre politique et culturel du pays. En accueillant les gens venus des quatre coins, le dialecte pékinois s'est enrichi peu à peu du vocabulaire et des expressions d'autres dialectes au fil du temps. D'autre part, il ne faut pas oublier les apports du dialecte pékinois à la langue commune en Chine. Depuis la dynastie des Ming, la prononciation du dialecte pékinois est déterminée par les autorités comme base de la prononciation officielle. De la fin de la dynastie des Qing à 1949 où Lao She a écrit les 10 premiers romans dont on traitera, la langue officielle en Chine qui s'appelle « Guoyu » « se base sur la langue utilisée par les gens cultivés qui parlent le dialecte pékinois »², alors que « Putonghua », mandarin standard moderne, dont la légitimité a été confirmée par suite de la Réforme de la langue chinoise en 1955 (« 文字改革 »), a

¹ Lao She, « Wo de "hua" », *op. cit.*, p. 307.

² Wang Li, *Zhongguo xiandai yufa* (La Grammaire moderne de la langue chinoise), Beijing, Shangwu yinshuguan, 1985, p. 3.

accueilli beaucoup d'expressions du dialecte pékinois, comme les particules modales (语气词) « 哇 », « 啦 » et « 哪 », ainsi que des mots-outils comme « 老 » (toujours), « 跟 » (avec), etc. Ce faisant, de nombreuses expressions issues du dialecte pékinois sont compréhensibles à tous les Chinois et sont admises dans la langue parlée commune chinoise. En ce qui concerne les 11 romans dans notre étude, après tant d'années d'échanges mutuels parmi des dialectes ou des langues (avec le mongol, le mandchou, etc.) différentes, en raison de ses expériences personnelles (il a vécu loin de Pékin pendant une dizaine d'années), Lao She a admis lui-même qu'il y avait utilisé de fait « une langue parlée pékinoise qu'il a oubliée et a corrigée un peu »¹. Ainsi, sous le nom de la langue parlée pékinoise, tout en se concentrant sur les expressions du dialecte pékinois dans ces 11 romans, nous prendrons aussi en considération celles répandues dans la langue parlée commune en Chine, en vue de tirer ses traits caractéristiques pour faciliter les analyses comparatives entre les versions françaises et leur original.

4.3.1.1. Marquages lexicaux

Ce trait stylistique chez Lao She se manifeste principalement sous deux angles (ou « marquages » selon les termes de Liu), à savoir lexical et syntaxique. En premier lieu, concernant les marquages lexicaux, en lisant Lao She, on sera impressionné tout d'abord par de nombreux mots relevant directement de la langue parlée. Dans son ouvrage *Lao She zuopin zhong de Beijinghua ciyu lishi*², Yang Yuxiu a recueilli 1064 entrées (y compris les mots et les locutions) issues de la langue parlée pékinoise utilisées dans les œuvres de Lao She, ce qui nous guidera dans l'analyse suivante³.

Citons quelques exemples :

1. 不用；我不是到上海去了一程子吗。(Luotuo xiangzi, Chap. 6)

[Ce n'est pas la peine... Tu sais, je pense, que nous avons été entre-temps à Shanghai ? ⁴]

¹ Lao She, « Wo de "hua" », *op. cit.*, p. 305.

² Yang Yuxiu, *Lao She zuopin zhong de Beijinghua ciyu lishi* (Notes sur les mots de la langue parlée pékinoise chez Lao She), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1984.

³ Aux côtés de cet ouvrage, nous consulterons en même temps *Xiandai hanyu cidian* (Dictionnaire de la langue chinoise moderne, Beijing, Shangwu yinshu guan, 2016), *Beijing fangyan cidian* (Dictionnaire du dialecte pékinois, Beijing, Shangwu yinshu guan, 1985), dans l'objectif de mieux repérer les expressions que Lao She a empruntées de la langue parlée pékinoise dans ses 11 romans.

⁴ Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, p. 65.

2. 王掌柜，我可有个洋朋友，你咂摸咂摸，这个滋味儿吧。(Zhenghong qixia, Chap. 8)

[Monsieur Wang ! J'ai des amis étrangers et vous allez voir ce que vous allez voir !¹]

3. “那不新新！”玛力笑着说。(Erià, Par. 3, Chap. 1)

[Cela n'a rien d'exceptionnel, dit Mary en souriant.²]

4. 鲰出溜的往北京跑。(Zhao Ziyue, Chap. 11)

[fila comme une couleuvre vers Pékin³]

Selon la nature d'un mot, on distingue traditionnellement deux catégories de mots, à savoir les mots lexicaux et les mots-outils. Les mots lexicaux possèdent chacun leur propre sens et ils peuvent servir, à eux seuls, d'élément d'une phrase, tandis que les mots-outils sont dans la situation inverse. Les premiers contiennent le nom, le verbe, l'adjectif et l'adverbe, et les deuxièmes regroupent le déterminant, le pronom et les mots de liaison⁴. Les quatre exemples ci-dessus représentent successivement les quatre sous-catégories des mots lexicaux, à savoir le nom, le verbe, l'adjectif et l'adverbe, utilisés dans le dialecte pékinois. Dans le premier exemple, « 一程子 » signifie une période de temps, ce nom du dialecte pékinois est utilisé comme un complément circonstanciel pour indiquer le temps, correspondant à l'environnement où se déroulait ce dialogue familial entre le professeur M. Ts'ao et Siang-tse ; alors qu'il s'agit, dans l'exemple suivant, d'une menace lancée par Duo l'Aîné, canaille qui a refusé de payer pour les nourritures qu'il avait prises de Monsieur Wang. « 新新 » (nouveau, étranger) dans le troisième exemple est de fait une ancienne expression du mot « 新鲜 » utilisée avant l'application du Putonghua. C'est le même cas pour le mot « 从新 » (de nouveau) souvent présent dans l'œuvre de Lao She qu'on a remplacé par le mot « 重新 ». « 鲰出溜 » désigne dans le dialecte pékinois « partir, sortir rapidement » : cette expression vient d'une métaphore qui compare la vitesse de sortie de quelqu'un ou quelque chose à celle d'un poisson-chat. Après l'utilisation répétée de génération en génération de

¹ Lao She, *L'Enfant du Nouvel An*, op. cit., p. 168.

² Lao She, *Messieurs Ma, père et fils*, trad. Claude Payen, Arles, éditions Philippe Picquier, 2000, p. 102.

³ Lao She, *Zhao Ziyue*, trad. Bernard Lelarge, Paris, éditions You Feng, 2013, p. 130.

⁴ Cf., Gao Minkai, *Hanyu yufa lun* (Grammaire de la langue chinoise), Beijing, Shangwu yinshuguan, 1986, pp. 83-84.

cette expression, elle est devenue plus tard une expression courante dans le dialecte pékinois. Ces quatre mots ont pour effet, d'une part, d'indiquer le contexte historique et culturel où se déroulait l'histoire, de l'autre de montrer le caractère du personnage : « 咂摸咂摸 » (réfléchir avec soin) prononcé par Duo l'Aîné correspond justement à son acte sans vergogne tout au long du roman. Nous remarquons en même temps que par le redoublement du verbe « 咂摸 », le ton menaçant de Duo a été ainsi accentué : ce type de redoublement souvent présent dans les romans de Lao She, comme « 咯吱咯吱 » (*Zhao Ziyue*), « 怎怎么么 » (*Lao Zhang de Zhexue*), « 嘀嘀咕咕 » (*Xiaopo de shengri*), etc., qui font partie de la langue parlée commune chinoise ont souvent pour but d'accentuer quelque chose, méritant notre attention. De plus, il est à noter qu'il existe beaucoup de noms relatifs aux mœurs ou à la culture mandchoue dans les romans de Lao She, par exemple, la tradition de donner le premier bain au nouveau-né « 洗三 » ou le titre officiel « 参领 »¹, ces noms avec les descriptions des mœurs et des paysages du vieux Pékin sont aussi les composantes non-négligeables dans la représentation de la saveur pékinoise de Lao She.

Quant aux mots-outils, Wang Li, l'un des fondateurs de la linguistique chinoise moderne, a proposé qu'on peut déterminer si un texte utilise ou non le dialecte pékinois selon les cinq mots suivants : a. « 咱们 » (nous) ; b. « 给 » (à, pour) ; c. « 来着 » (suffixe) ; d. « 呢 » (particule modale) ; e. « 别 » qui représente à lui seul « 不要 » (ne pas) est un adverbe négatif dans le dialecte pékinois². On peut faire un peu de développement sur la base de ces cinq mots. Premièrement, concernant les pronoms ou les appellations utilisés chez Lao She, outre « 咱 » et « 咱们 », on trouve d'autres combinaisons de mots dans le dialecte pékinois, souvent sous forme de « nom ou mot principal + un suffixe comme “子” ou “儿” » pour représenter le son « er » en les lisant³. Par exemple :

5. 现在没工夫, 等事情完了咱们算账! (*Lao Zhang de zhexue*, Chap. 1) [Je n'ai pas le temps

¹ Traduit en « colonel » dans la version française de Zheng, Cf., Lao She, *Un Enfant du Nouvel An*, op. cit., p. 65.

² Cf., Wang Li, op. cit., p. 126.

³ Bien que l'écrivain n'écrit pas un « 儿 » à la fin de « 子 » dans une appellation, par exemple, « 老王麻子 », dans la communication orale entre les Pékinois, on ajoute toujours un son « er » après le « 子 ».

maintenant, mais attends un peu et nous allons régler nos comptes !¹]

6. 拉出车来, 在固定的“车口”宅门一放, 专等坐快车的主儿。(Luotuo xiangzi, Chap. 1) [Avec leur pousse, ils se postent à un endroit fixe, à l'affût des clients riches qui demandent une course rapide.²]

En ajoutant les suffixes ci-dessus, les sens de ces deux appellations ne changent rien. Mais, ils ont pour fonction de nous faire baigner dans une ambiance typiquement pékinoise en nous faisant entendre l'intonation timbrée de la langue parlée pékinoise. Il arrive de plus que Lao She a choisi d'utiliser le mot « 俩 » pour remplacer « 两个 », ce qui a déjà été accepté dans la langue parlée commune chinoise.

Deuxièmement, vu la vulgarisation du mot « 给 » dans la langue parlée commune en Chine, nous choisissons de tourner nos regards vers d'autres mots-outils qui servent de conjonctions, tels que « 饶 », « 满打 » :

7. 饶这么样, 窗上还冻着一层冰花。(Luotuo xiangzi, Chap. 10) [Même calfeutrées ainsi, les fenêtres étaient couvertes de givre à l'intérieur.³]

8. 满打自己真是块废物——怎能呢——大概也不必很为生计发愁了。(Wen boshi, Chap. 1) [Quand bien même serait-il un raté complet – ce qu'il n'était ô combien pas – peut-être n'aurait-il plus, ainsi, à se soucier de ses besoins de subsistance.⁴]

Ces deux conjonctions dont les sens sont presque pareils – malgré – rendent plus vivantes les expressions que « 尽管 ». Il est à noter en même temps que, si dans le septième exemple, l'écrivain a employé les expressions du dialecte pékinois correspondantes au contexte où se déroulait l'histoire de *Luo*, il avait tendance également à les utiliser quand l'histoire se passait dans une autre ville⁵, tel est le cas de *Wen* qui avait Jinan comme toile de fond.

¹ Lao She, *La Philosophie de Lao Zhang*, op. cit., p. 20.

² Lao She, *Le Pousse-pousse*, op. cit., p. 9.

³ *Ibid.*, p. 92.

⁴ Lao She, *M. Wen*, Phd, trad. Bernard Lelarge, Paris, Éditions You-feng, 2013, p. 19.

⁵ Mais ce type de romans ont une proportion des mots du dialecte pékinois moins importante que ceux dont l'histoire se déroulait à Pékin. Cf., Figure 1 ci-dessous.

Troisièmement, pour les trois autres mots qu'a montrés Wang Li, on peut citer les exemples suivants :

9. “谁跟你玩来着?” (*Niu Tianci zhuan*, Chap. 8) [Avec qui as-tu joué ?¹]

10. “别多弄菜!”这句话说得好似极端反对人家请他吃饭,虽然原意是要客气一些。(Lihun, Chap. 1) [« Surtout, ne multipliez pas les plats pour moi ! » En s'exprimant ainsi, il avait l'air d'être tout à fait opposé à l'invitation qui venait de lui être faite, bien que son invitation fût plutôt d'être poli.²]

11. “这两天不住的说, 只要街上的铺子一下板子, 就什么事也没有了。这不是说给咱们听哪吗?” (*Sishi tongtang*, Chap. 8) [Ces derniers jours, il ne cesse de répéter que dès que les boutiques reouvriront, tout s'apaisera. C'est à notre intention qu'il a dit cela, c'est sûr !³]

« 来着 » dans le neuvième exemple est un suffixe réservé aux dialectes du nord de la Chine. Dépourvu de sens réel, il contribue seulement à évoquer la couleur locale. Nombreux est ce type de suffixes dans la langue parlée pékinoise, comme « 起去 » qui suit un verbe (ex. « 把账本收起去 », *Erma*, Par. II, Chap. 11), « 巴(吧) » souvent à la fin d'un verbe (ex. « 凑吧凑吧 »), « 不唧 » qui suffixe un adjectif (ex. « 黄不唧 »). Ces suffixes qui ne possèdent aucun sens à eux seuls, servent d'indicateur de la langue parlée pékinoise, en montrant le registre familier. L'adverbe négatif « 别 » et le particule modale « 呢 » ont déjà fait leur entrée dans la langue parlée commune chinoise, c'est par la fréquence de ces deux mots qu'on décide si un texte utilise ou non le dialecte pékinois. En plus, comme le montre l'exemple 11, Lao She emprunte souvent à la langue parlée pékinoise une expression qui combine deux particules modales, dans le but d'imiter le ton interrogatif ou exclamatif dans la communication orale : l'utilisation des mots comme « 哪吗 » (*nama*), « 哪呢 » (*nane*), rend l'expression plus vivante en faisant revivre la vie quotidienne à cette époque-là.

Par ailleurs, il est notoire que l'emploi du suffixe « er » souvent présent à la fin

¹ Lao She, *Un fils tombé du ciel*, trad. Lu Fujun et Christine Mel, Paris, Arléa, 1989, p. 109.

² Lao She, *La Cage entrebaillée*, *op. cit.*, pp. 23-24.

³ Lao She, *Quatre générations sous un même toit*, tome I, *op. cit.*, p. 97.

des mots lexicaux occupe une place éminente dans le dialecte pékinois, ou même dans les dialectes du Nord de la Chine, ce qui contribue dans une certaine mesure à la représentation de la saveur pékinoise dans les romans de Lao She. Si dans ses deux premiers romans, il ne s'est encore pas rendu compte de l'importance de la transcription de « 儿 » dans la représentation de la saveur pékinoise, c'est dans *Erma* qu'on peut trouver une croissance nette de l'utilisation de ce suffixe, nous servant de guide pour mieux repérer la saveur pékinoise dans les romans de Lao She et l'évolution de son style avec le changement du temps.

À part les mots teintés de la couleur locale qu'on a cités ci-dessus, Lao She forme également un goût prononcé pour les proverbes ou les *Xiehouyu* (phrase à sous-entendu) couramment utilisés dans la langue parlée pékinoise (mais ils ne sont pas réservés au dialecte pékinois). Citons par exemple :

12. 南星摸着头上的大包, 颇有点“一朝被蛇咬, 三年怕井绳”的神气。(Xiaopo de shengri, Chap. 6) [Tout en parlant, il tâte sa bosse, comme pour illustrer le proverbe « Chat échaudé craint l'eau froide. »¹]

13. 他没有再恋爱, 也不想结婚, 朋友们每逢对他提起婚姻的事, 他总是摇摇头, 说: “老和尚看嫁妆, 下辈子见了!”(Sishi tongtang, Chap. 38) [Il n'avait pas eu d'autre amour, n'avait plus eu envie de se marier. Lorsqu'un ami prononçait le mot de mariage, il faisait toujours non avec la tête et disait : « Quand un vieux moine voit des cadeaux de mariage, il se dit que ce sera pour une vie future. »²]

Si, dans l'exemple 12, l'écrivain rend l'expression plus parlante par le biais du proverbe, l'utilisation du *Xiehouyu* dans l'exemple 13 produit de plus un effet risible, du fait qu'il s'agit d'un proverbe traditionnel chinois prononcé par un Anglais John Ding.

En somme, sur le plan des marquages lexicaux, Lao She s'efforçait, tout en

¹ Lao She, *L'Anniversaire de Xiaopo*, trad. Claude Payen, Paris, Éditions You-feng, 1999, p. 54.

² Lao She, *Quatre générations sous un même toit*, tome II, trad. Chantal Chen-Andro, Paris, Mercure de France, 1998, p. 85.

s'appuyant sur la richesse du vocabulaire et des proverbes de la langue parlée pékinoise, de représenter la couleur locale du vieux Pékin d'un côté, de l'autre, de rendre ses expressions plus parlantes en les faisant correspondre aux personnages et au contexte donnés.

4.3.1.2. Marquages syntaxiques

A. L'oralité des phrases

L'avis partagé dans le milieu académique chinois est que les phrases chez Lao She sont connues pour sa simplicité et sa clarté : « la plupart d'entre eux contiennent sept à huit caractères, rares sont ses phrases qui sont de plus de dix caractères »¹. Par exemple :

14. 我们所要介绍的是祥子，不是骆驼，因为“骆驼”只是个外号；那么，我们就先说祥子，随手儿把骆驼与祥子那点关系说过去，也就算了。(Luotuo xiangzi, Chap. 1)

[Siang-tse avec qui nous allons faire connaissance n'a rien d'un chameau. « Chameau », ce n'est qu'un surnom. Commençons donc par présenter Siang-tse le tireur de pousse-pousse, et nous évoquerons, en passant, son aventure avec les chameaux qui lui valurent ce surnom.²]

Dans ce début de *Luotuo xiangzi*, l'écrivain se présente comme un conteur pour commencer l'histoire de Siang-tse. Non seulement les mots du registre familier, tels que « 随手儿 », « 说过去 », « 算了 », mais aussi les phrases courtes composées comme les phrases à l'oral nous font ressentir d'une seule traite la plume simple, claire et vive et notamment, teintée de la saveur pékinoise de Lao She. Selon celui-ci, « on doit respecter la grammaire de la langue parlée dans la composition des phrases. Généralement, le chinois est simple et clair à l'oral, il faut donc éviter les phrases longues »³. Si l'oralité constitue un principe important dans la composition des phrases

¹ Wang Jianhua, *Lao She de yuyan yishu*, op. cit., p. 19. Il est à remarquer ici qu'il est difficile de définir clairement les limites de la phrase chinoise. Selon les grammaires chinoises qu'on peut consulter, les définitions et les classifications de la phrase sont variées et il n'y a pas une définition qui est approuvée par tous. De plus, c'est depuis 1919 qu'on a commencé en Chine à utiliser la ponctuation moderne en se référant au système de ponctuation occidental. Du temps de l'écrivain, il n'existait encore pas les critères standardisés pour la segmentation en phrases. Ainsi, dans l'analyse des romans de Lao She, il arrive qu'on traite une proposition qui se termine avec une virgule comme une phrase complète.

² Lao She, *Le Pousse-pousse*, op. cit., p. 9.

³ Lao She, « Zenyang yunyong kouyu ? » (Comment employer la langue parlée ?), *QJ*, vol. 16, op. cit., p. 243.

de Lao She qui montre une préférence pour la phrase courte, elle l'amène aussi à utiliser comme à l'oral les syntaxes de la langue parlée pékinoise.

a) Mot-Phrase

La phrase avec un seul mot est souvent présente dans la langue parlée pékinoise. Elle a pour fonction tantôt d'énumérer les choses l'une après l'autre, comme les cris des petits commerçants, tantôt d'exprimer de façon nette les sentiments, par exemple :

15. 她不由地说出来：“喝！干冷！” (*Zhenghong qixia*, Chap. 4)

[Elle s'écria malgré elle : « Eh ! Ça pince ! »¹]

« 喝 » est composé d'une interjection, alors que « 干冷 » comprend un adjectif, ces deux mots-phrases non seulement montrent de façon concise le froid qu'a ressenti la sœur du nouveau-né, mais elles rendent les expressions pleines de vitalité.

b) Parenthèse (插入语)

L'ajout d'une parenthèse est une méthode que l'écrivain emploie pour couper une phrase longue en des phrases courtes. Inspiré dans une certaine mesure par les conteurs, il utilise souvent les parenthèses comme « 我说 » (comme je le dit), « 就是说 » (c'est-à-dire), « 是呀 » (oui), « 说实在的 » (à vrai dire), « 看 » (regardez), « 也别说 » (il n'est pas nécessaire de le dire), etc., dans le but de susciter l'attention des lecteurs ou de changer de sujet dans la conversation. Elles se manifestent aussi bien dans les dialogues que dans la narration chez Lao She. Citons le passage suivant comme exemple :

16. 说真的，姑母对于我的存在与否，并不十分关心；要不然，到后来，她的烟袋锅子为什么常常敲在我的头上，便有些费解了。是呀，我长着一个脑袋，不是一块破砖头！ (*Zhenghong qixia*, Chap. 1) [À vrai dire, ma tante maternelle elle-même ne se souciait guère de mon

¹ Lao She, *L'Enfant du Nouvel An*, op. cit., p. 80.

existence : ne lui est-il pas arrivé souvent par la suite de me frapper le crâne avec le fourneau métallique de sa petite pipe, semblant oublier qu'il s'agissait là de ma tête, et non d'une vulgaire brique !¹]

Dans ce passage, si l'ajout de « 说真的 » a pour objectif d'attirer l'attention du lectorat, « 是呀 » produit de fait un effet de pause qui accentuera le sens humoristique impliqué dans « 我长着一个脑袋，不是一块破砖头 ».

c) Suppressions

Il arrive souvent qu'on supprime quelque élément dans une phrase dans la conversation orale si les intervenants savent tous ce qu'ils suppriment. Afin de respecter l'oralité de la conversation, Lao She a choisi, dans la plupart des cas, de garder à l'écrit les suppressions qu'on fait souvent dans la conversation orale. Par exemple :

17. 拿钱呢，你走你的；不拿，好，天桥见！别麻烦，来干脆的，这么大的人！（*Luotuo xiangzi*, Chap. 11) [Passe-moi l'oseille et tu es libre. Sinon, au pont du Ciel ! Un grand gaillard comme toi, pas tant de chichis !²]

Il s'agit d'une menace lancée par le détective Sun à Siang-tse : les suppressions du sujet « 你 » (tu) et du complément d'objet « 钱 » (argent) dans la phrase « 不拿 », et celle du sujet « 我们 » (nous) dans la phrase « 天桥见 » rendent les phrases plus concises, nous faisant ressentir la pression imposée par Sun sur Siang-tse.

B. La musicalité du rythme

Influencé par la culture pékinoise et par la culture mandchoue qui contribuent ensemble à la formation de la tonalité charmante de la langue pékinoise (« 京腔京韵 »), Lao She accorde de l'importance à la musicalité du langage qui fait partie intégrante de la saveur pékinoise sous sa plume. Comme Henri Meschonnic l'affirme, « l'oralité

¹ *Ibid.*, p. 20.

² Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, pp. 108-109.

est le primat du rythme dans le mode de signifier »¹. Si Lao She attache une telle importance à l'oralité de ses phrases, c'est parce qu'il ne supporte pas qu'« on ne puisse que lire avec les yeux ce qu'il écrit »². Il adore un écrit qu'on peut lire à voix haute. Ainsi, il s'efforce de « chercher la musicalité et la vivacité (du langage) dans le naturel »³ : à part la narration de l'histoire, il a aussi tenu compte de la musicalité ainsi que des images créées par sa langue littéraire. Afin de procurer une beauté musicale à son écrit, Lao She a recouru au rythme, puisqu'à ses yeux, « le rythme stylistique d'un paragraphe est tout aussi capable que les faits eux-mêmes d'exprimer des sentiments : c'est comme la musique »⁴. Alors que les phrases courtes qu'on a citées ci-dessus ont pour effet de créer un rythme assez rapide qui correspond à des faits ou des actions précises, l'écrivain est intéressé également par la musicalité du rythme créée à l'intérieur d'une phrase par les variations du ton, c'est-à-dire « 平仄 » (ping ze) qui désigne le ton plat (ping) pour le premier caractère et le ton oblique (ze) pour le deuxième dans la versification de la poésie classique chinoise. Citons le passage suivant comme exemple :

18. 虎妞很高兴(仄)。她张罗着煮元宵(平),包饺子(轻声), 白天逛庙(仄), 晚上逛灯(平)。(Luotuo xiangzi, Chap. 16) [Tigresse, elle, ne s'ennuyait pas. Elle s'affairait à préparer des raviolis et des boulettes de farine pour la fête. Dans la journée, elle se rendit aux temples pour assister à des festivités et occupa sa soirée à se promener dans les rues ornées de lanternes.⁵]

À travers les variations du ton à la fin de chaque phrase (ou proposition), « ze ping qing ze ping » (xìng xiāo zi miào dēng), avec un ton léger « zi » situé au milieu et deux paires de « ze ping » se faisant écho, il y a deux couples de montée et de descente dans les tons. À cela s'ajoute aussi le dernier caractère de ce passage « 灯 » (dēng) avec un ton plat : en le lisant, on peut ressentir clairement la joie de Tigresse après le mariage

¹ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 29.

² Lao She, « Wo de "hua" », *op. cit.*, p. 307.

³ *Ibid.*

⁴ Lao She, « La Langue et le style », in Lao She, *Lao niu po che*, *op. cit.*, p. 126.

⁵ Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, p. 144.

qui se traduit à travers la musicalité du rythme.

Nous pouvons constater selon les analyses précédentes qu'en employant les expressions issues de la langue parlée pékinoise et en imitant les phrases faites à l'oral, l'objectif ultime de Lao She est de permettre au rythme d'« animer et [d'] appuyer l'action, en accordant de façon parfaite le style au sujet du récit, comme l'accompagnement musical d'un film parlant. »¹

4.3.1.3. Maîtriser la langue parlée pékinoise : une évolution graduelle

Nous avons démontré ci-dessus les caractéristiques de la langue parlée pékinoise sur les plans lexical et syntaxique. Si la formation d'une plume simple, claire et vive chez Lao She dépend essentiellement de la langue parlée pékinoise qu'il utilise consciencieusement dans son œuvre, il a connu une évolution graduelle pour maîtriser cette langue. Afin d'approfondir nos connaissances sur ce trait stylistique, il vaut mieux se resituer dans le contexte où Lao She écrivait ces 11 romans pour comprendre son choix de la langue parlée pékinoise, dans l'objectif de tracer l'évolution de ce trait original.

Au début, malgré son amour pour sa langue natale – plus spécifiquement, pour la langue parlée pékinoise, il s'est rendu compte de l'inadéquation de la langue chinoise quand il a commencé à apprendre l'anglais à l'âge de 22 ans : il a cru pendant un temps que l'anglais possédait un vocabulaire plus riche et une grammaire plus complexe que le chinois, et il a ainsi tellement souffert pour ne pouvoir trouver des mots appropriés dans la traduction de l'anglais en chinois². Mais au bout de la lecture des œuvres de Daniel Defoe, de Jonathan Swift, etc., la force et la beauté d'une plume naturelle et simple l'ont impressionné de plus en plus, de sorte à l'encourager à reconsidérer la valeur de la langue chinoise : « l'avancement de la langue chinoise tient à sa simplicité formidable »³. Il est d'autant plus convaincu de cette valeur du chinois – il a même déclaré que « la langue chinoise est la plus avancée du monde »⁴ – qu'il a été

¹ Lao She, « La Langue et le style », in Lao She, *Lao niu po che*, *op. cit.*, p. 126.

² Cf., Lao She, « Wo de "hua" », *op. cit.*, p. 305.

³ *Ibid.*, le texte original est le suivant : « 华语惊人的简单,也正是它的极大的进步 ».

⁴ Lao She, « Guanyu wenxue de yuyan wenti », *op. cit.*, p. 373.

impressionné par le langage simple mais charmant des œuvres chinoises, entre autres, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, *Au bord de l'eau*. D'après Lao She, bien que l'introduction en Chine de la grammaire et de la syntaxe occidentales par le biais de la traduction nous aient permis de rendre plus logique le raisonnement en chinois, il vaut mieux éviter l'utilisation des phrases européanisées dans sa propre création littéraire dont le but est d'émouvoir les lecteurs avec un style simple mais doté de beaucoup de force. De surcroît, puisque « la beauté d'une langue est si originale qu'on ne peut pas emprunter à d'autres langues »¹, force nous est de recourir à notre langue chinoise « connue dans le monde pour sa nature concise »². Ainsi, inspiré par certains écrivains modernes anglais qui employaient souvent des dialectes dans leurs œuvres, Lao She a décidé, dès le début de sa création, d'utiliser la langue pékinoise dont il était familier depuis son enfance. Selon les propos de l'auteur, « de jour en jour, ma plume est imprégnée progressivement de la saveur vivante et naturelle de la langue parlée pékinoise. Je ne veux plus emprunter à d'autres styles ou grammaires comme ornements dans mes écrits »³. Si dans la rédaction de ses deux premiers romans, *Lao Zhang de zhexue* et *Zhao Ziyue*, Lao She a eu tendance à mêler la langue classique et la langue parlée chinoise à cause de sa « paresse » pour leur emprunter « toutes leurs phrases passe-partout, leurs expressions toutes faites »⁴, c'est à partir d'*Erma*, sous le conseil de son ami Xu Dishan, qu'il a compris que ce mélange provoquerait les dissonances dans le style et que pour qu'un livre devienne une œuvre artistique, il devait être « simple, fort, lisible et beau » sur la base de « l'union du fond et de la forme »⁵. Pour mieux illustrer son point de vue, l'écrivain a comparé ensuite la création littéraire à l'art culinaire : afin de faire ressortir le goût naturel de la langue et d'assurer l'unité dans le style, il convient de se passer des expressions ou des notes toutes faites de la langue classique chinoise et de « donner, par la cuisson, tout son goût à la langue parlée

¹ *Ibid.*, p. 307.

² Cf., Lao She, « Wenxue chuanguo yu yuyan » (La Création littéraire et la langue), *QJ*, vol. 18, *op. cit.*, p. 226. Le texte original est « 这样就可以了解我国语言的本质是什么。我们的语言在世界上是以简练著称的 ».

³ *Ibid.*, p. 306. Le texte original est le suivant : « 我自己的笔也逐渐的、日深一日的, 去沾那活的、自然的、北平话的血汁, 不想借用别人的文法来装饰自己 ».

⁴ Lao She, « Comment j'ai écrit Messieurs Ma, père et fils », in Lao She, *Lao niu po che*, *op. cit.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*

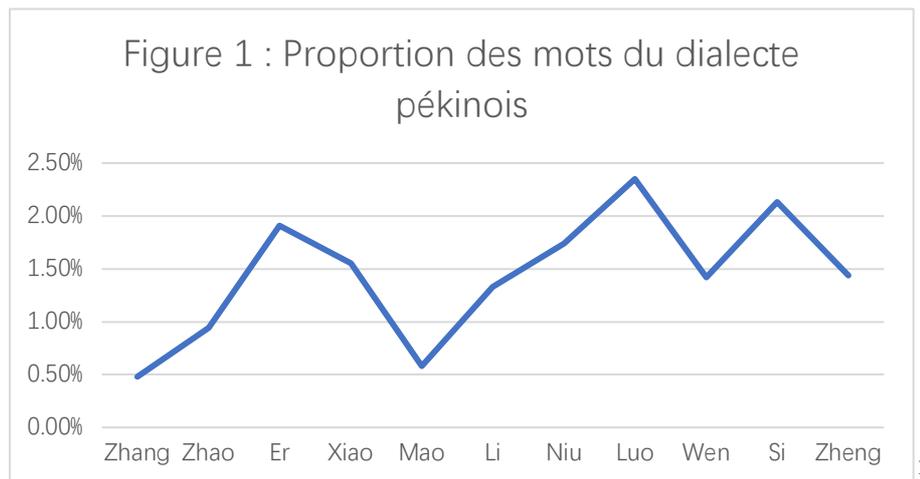
»¹. Par ailleurs, Lao She a remarqué aussi la nécessité de faire un choix, lors de l'écrit, parmi toutes les expressions de la langue parlée, du fait qu'« on ne peut pas comparer la langue parlée dans son ensemble à l'or, il faut la raffiner pour qu'elle le devienne... Au lieu de prendre note de ses expressions, on doit bien peser les mots dans la création littéraire en langue parlée. Il nous faut, après maintes réflexions, essayer d'exprimer clairement en utilisant de la façon la plus concise la langue parlée »².

En tirant profit de la langue couramment utilisée à l'oral par le peuple chinois, notamment, par les Pékinois, Lao She maîtrisait de mieux en mieux la langue parlée pékinoise dans ses œuvres. Mais surgit peu après un autre problème : beaucoup de mots du dialecte pékinois sont introuvables dans le dictionnaire, comment pouvait-il les utiliser dans ses romans ? Il a trouvé la solution au cours de sa rédaction de *Luotuo* : c'est grâce à son ami Gu Shijun qui lui a fourni les transcriptions « de nombreux mots et locutions appartenant au dialecte familier de Beiping » ; ceux-ci lui ont permis d'enrichir ses expressions et de « donner de la fraîcheur et de la vie à un langage simple »³ en le rendant plus authentique. Pour mieux illustrer cette évolution, nous avons compté, à l'aide de *Lao She zuopin zhong de Beijinghua ciyu lishi* (Notes sur les mots de la langue parlée pékinoise chez Lao She), de Yang Yuxiu, ainsi que *Beijing fangyan cidian* (Dictionnaire du dialecte pékinois), les mots issus du dialecte pékinois dans chacun de ces 11 romans en calculant leur proportion respective après les avoir classés selon l'ordre chronologique de la date de publication de leur première version.

¹ *Ibid.*, p. 18. Le texte original est le suivant : « 把白话的真正香味烧出来 ».

² Lao She, « Zenyang xie tongsu wenyi » (Comment écrire pour la littérature populaire), *QJ*, vol. 16, *op. cit.*, p. 328. Le texte original est le suivant : « 白话的本身不都是金子, 得由我们把它炼成金子.....我们不是记录白话, 而是精打细算的写出白话文艺。我们必须想了再想, 怎样用最精炼的白话, 三言五语地把事情说明白了 ».

³ Lao She, « Comment j'ai été amené à écrire *Le Tireur de Pousse* ? », in Lao She, *Le Tireur de pousse*, sans mention de traducteur, version française révisée par Denise Ly-Lebreton, Pékin, Éditions en Langues étrangères, coll. « Phénix », 1985, p. 343.



Comme nous l'avons mentionné plus haut, vu les limites vagues entre les mots du dialecte pékinois proprement dit et ceux de la langue parlée commune chinoise, les statistiques dont nous avons disposé sont loin d'être parfaites, mais elles peuvent quand même nous donner des indications utiles d'un point de vue macroscopique. De *Lao Zhang de zhexue* à *Erma*, on peut constater que la proportion des mots du dialecte pékinois est de plus en plus grande, tandis qu'il y a une faible décroissance dans *Xiaopo de shengri*, puisqu'il s'agit d'un roman dont le contexte se déroulait à Singapour. La décroissance est plus forte dans *Maocheng ji* qui est un récit de science-fiction. C'est dans *Luotuo xiangzi* qu'on connaît la proportion la plus grande des mots du dialecte pékinois parmi les onze romans. Généralement, après *Erma*, au fur et à mesure que l'écrivain comprenait la force et la charme de la langue parlée et qu'il la maîtrisait de mieux en mieux, la proportion des mots du dialecte pékinois dans les romans dont Pékin constitue la toile de fond est plus grande que celle des autres romans, comme *Xiaopo de shengri*, *Maocheng ji*, *Wen boshi* (dont l'histoire se déroulait à Jinan, loin de Pékin). En plus, la proportion assez faible dans *Lihun*, 1.33%, peut s'expliquer par le fait que la plupart de ses personnages sont des fonctionnaires qui utilisent plus les expressions soutenues que les expressions familières. Mais, curieusement, pourquoi y a-t-il une décroissance dans *Zhengong qixia* qui est connu pour sa saveur pékinoise ?

Pour répondre à cette question, il est nécessaire de l'associer à l'environnement où

¹ Toutes les figures dans cette étude sont originales.

Lao She écrivait *Zhenghong qixia*. À la différence des 10 autres romans rédigés dans la première moitié du 20^e siècle, ce roman a été écrit de 1961-1962, six ans après la Réforme de la langue chinoise durant laquelle l'écrivain a été nommé directeur adjoint de la commission de la popularisation du mandarin standard, dit « Putonghua ». Lao She a changé d'attitude envers les dialectes : si le dialecte pékinois a « donné de la fraîcheur et de la vie » à son langage, il a empêché également les gens d'autres régions de comprendre ses œuvres : sa pièce de théâtre écrite en dialecte pékinois n'arrive pas à être mise en scène dans certaines régions de la Chine à cause de ses expressions « difficiles à traduire »¹. Il a ainsi proposé d'utiliser autant que possible le Putonghua en évitant les expressions issues du dialecte surtout dans la création littéraire². Pour ce faire, on a connu une décroissance des mots du dialecte pékinois dans ce dernier roman de Lao She, mais sa proportion n'en est pas moins importante : 1.44%, figurant avant *Lao Zhang de zhexue* (0.48%), *Zhao Ziyue* (0.94%), *Maocheng ji* (0.58%), *Lihun* (1.33%) et *Wen boshi* (1.42%).

Si on prend en considération les expressions relevant de la langue parlée commune chinoise mais déjà utilisées couramment dans la langue parlée pékinoise chez Lao She, il nous paraît clair que l'emploi de la langue parlée pékinoise constitue l'un des traits stylistiques les plus distingués de l'écrivain. On peut résumer ainsi l'évolution que Lao She a connue pour maîtriser la langue parlée pékinoise : dans ses deux premiers romans, malgré son engouement pour la plume simple, claire et vive, on peut témoigner des matériaux empilés au hasard et d'un mélange des passages combinant la langue classique chinoise, de la langue parlée, même des phrases européanisées, comme si l'écrivain enregistrerait simplement tout ce qu'il avait observé ; depuis *Erma*, il a commencé consciencieusement à éviter d'utiliser les expressions toutes faites de la langue classique chinoise ou les phrases européanisées ; si lors de la rédaction de *Xiaopo de shengri*, il a « vraiment compris la force de la langue parlée » en réussissant à présenter « la simplicité et la clarté du style »³, c'est dans *Luotuo xiangzi* qu'il a

¹ Lao She, « Guanyu yuyan guifanhua » (Sur la Standardisation de la langue), *QJ*, vol. 17, *op. cit.*, p. 686.

² Lao She, « Yonghu wenzhi gaige he tuiguang putonghua » (Supporter la Réforme de la langue chinoise et populariser le Putonghua), *QJ*, vol. 14, *op. cit.*, p. 596.

³ Lao She, « Comment j'ai écrit *L'Anniversaire de Xiao Po* », in Lao She, *Lao niu po che*, *op. cit.*, p. 30.

maîtrisé pleinement les expressions du dialecte pékinois qui rendent son langage plus authentique.

Ning Encheng, ami de l'écrivain, a comparé la langue littéraire chez Lao She à une noble dame mandchoue sans pieds bandés pour son charme naturel¹. La langue parlée pékinoise, de concert avec le vieux Pékin que l'écrivain a fait revivre sous sa plume avec ses personnages, ses mœurs, etc., contribue au rayonnement de la saveur pékinoise chez Lao She.

4.3.2. L'Humour

Du fait que l'humour est considéré, dès la parution de son premier roman, comme l'une des caractéristiques les plus représentatives de Lao She, nombreux sont les articles ou les ouvrages tant en Chine que dans d'autres pays du monde qui portent sur ce sujet, parmi eux, les plus distingués sont *Lao She youmo lun* (L'Humour de Lao She) de Liu Chengyan² et *L'Humour de Lao She* de Jung-Sun Yi-Tsang³. Grâce à leurs efforts, l'humour de l'écrivain a déjà été analysé en détail et en profondeur sur les plans du choix des thèmes, des intrigues, des structures, ainsi que de l'art langagier des romans. Comme l'affirme Lao She, « il est certain qu'un écrivain humoristique maîtrise bien le langage littéraire »⁴. Vu l'objectif de notre étude, nous nous limiterons ci-dessous à l'analyse du langage de l'écrivain. En suivant les chemins exploités par les prédécesseurs, nous traiterons des techniques de l'humour chez Lao She dans quatre perspectives : les clins d'œil ; comparaison et hyperbole ; allusions socio-culturelles ; recours aux techniques de *xiangsheng*.

4.3.2.1. Clins d'œil⁵

Pour rendre comique ce qu'il écrit, Lao She a utilisé beaucoup de clins d'œil dans le but de produire directement un effet humoristique. Le changement du nom de

¹ Cf., Ning Encheng, « Lao She zai yingguo » (Lao She en Angleterre), in Hao Changhai, Wu huaibin, *Lao She nianpu* (Biographie de Lao She), Hefei, Huangshan shushe, 1988, p. 217.

² Nanning, Guangxi minzu chubanshe, 1989.

³ Paris, Éditions You-feng, 1998.

⁴ Lao She, « Shenme shi youmo ? », *op. cit.*, p. 676.

⁵ On emprunte ce mot à Jung-Sun Yi-Tsang pour illustrer l'évocation complice ou plaisante chez Lao She. Cf., Jung-Sun Yi-Tsang, *op. cit.*, p. 256.

cigarettes de « 別墅 » (bieshu) à « 別野 » (bieye) est à ce égard exemplaire.

19. 老程又钻到被窝中去，指着破皮袄说：“祥子抽烟吧，兜儿里有，别野的。”别墅牌的烟自从一出世就被车夫们改为“别野”的。(Luotuo xiangzi, Chap. 12)

[Vieux Cheng était retourné sous ses chaudes couvertures. En lui montrant la robe fourrée en lambeaux qu’il venait de retirer, il lui dit : « Prends une cigarette, le Veinard, elles se trouvent dans la poche. Ce sont des “Magnifique Vilain” ». Dès leur parution dans la commerce, les cigarettes « Magnifique Villa » avaient été surnommées « Magnifique Vilain » par les tireurs de pousse. Probablement parce qu’ils confondaient les idéogrammes.^{1]}

Le fait que Vieux Cheng a confondu « 別墅 » et « 別野 » est amusant. L’écrivain a de plus ajouté que le nom de ces cigarettes a été « surnommé » (« 改 ») « 別野 », au lieu d’utiliser d’autres verbes, tels que « 读作 », « 念作 » (s’appeler), comme si c’était un choix fait consciencieusement par les tireurs de pousse, non pas une faute faite par eux à cause de leur niveau d’éducation. Avec l’aide du verbe « 改 », l’expression est devenue plus vivante et humoristique.

Les clins d’œil sont souvent présents dans les noms des personnages. Prenons le protagoniste de *Zhao Ziyue* comme exemple, il est un étudiant qui veut être le premier en aucun aspect sans faire aucun effort. Il veut même être le premier avec son nom : « Celui qui se déplace en tête du “Recueil des cent noms de famille” – Zhao ! Son prénom ? Il figure en première ligne des “Entretiens des Confucius” – Ziyue ! »² En associant ce qu’il a fait réellement, son nom possède ainsi un sens ironique. C’est le même cas pour Lao Zhang dont le véritable nom est Zhang Mingde (« 张明德 ») : si le nom porte en lui-même la signification de « la connaissance parfaite de tous les vertus », les comportements de Lao Zhang contreviennent totalement à ce que signifie son nom, contribuant à la présentation de l’humour chez Lao She.

¹ Lao She, *Le Tireur de pousse*, op. cit., pp. 175-176. Pour la traduction de ce passage, on est obligé de choisir celle dans *Le Tireur de pousse*, car François Cheng et Anne Cheng ne l’a pas traduit.

² Lao She, *Zhao Ziyue*, trad. Bernard Lelarge, Paris, Éditions You-feng, 2013, p. 8.

4.3.2.2. Comparaison et hyperbole

Nous avons présenté dans ce chapitre que Lao She a choisi d'éviter les ornements, entre autres, les comparaisons, pour rendre sa plume plus simple et claire. Mais notons en même temps, qu'une expression parlante vaut, selon lui, plus qu'une expression exacte, notamment quand on parle de ses techniques dans la représentation de l'humour qui ont pour but de rendre son style plus vivant et plus relevé. Ce à quoi l'écrivain s'oppose, ce sont les ornements superflus qui ne correspondent pas au déroulement de l'histoire, alors que ce qu'il apprécie, ce sont ceux qui font ressortir son humour en s'accordant avec l'histoire. Par exemple :

20. (金三爷)倒在床上,登时鼾声象拉风箱似的,震动得屋檐中的家雀都患了失眠。(Sishi tongtang, Chap. 45)

[(M. Jin) s'écoulait sur son lit et se mettait immédiatement à ronfler comme une soufflerie. Les vibrations étaient si fortes que les moineaux sous l'auvent ne pouvaient plus dormir.¹]

21. 孙八是看客人越多吃,自己越喜欢。不幸客人吃的肚子象秋瓜裂缝一命呜呼,孙八能格外高兴的去给客人买棺材。

(Lao Zhang de zhexue, Chap. 14) [Huitième Sun était toujours ravi de voir ses invités se régaler et si l'un d'entre eux s'était fait péter la panse comme le melon qui éclate lorsqu'il est gorgé de sucre, il se serait même fait une joie de lui offrir son cercueil.²]

Dans l'exemple 20, l'écrivain a comparé le ronflement de M. Jin au bruit fait par une soufflerie. Ce type de comparaison originale et peu utilisée fait rire les lecteurs en faisant le bruit perceptible. Ensuite, par le biais de l'hyperbole et de la personnification – même les moineaux ne peuvent supporter les vibrations de cette « soufflerie » – l'effet humoristique créé par la comparaison a été développé davantage. Également dans l'exemple 21, l'hospitalité poussée jusqu'à la bêtise de Huitième Sun a été manifestée clairement. Même si l'un de ses invités « s'était fait péter la panse comme le melon », il se sentirait joyeux : en associant la comparaison à l'hyperbole, Lao She a réussi à

¹ Lao She, *Quatre Générations sous un même toit*, tome II, *op. cit.*, p. 203.

² Lao She, *La Philosophie de Lao Zhang*, *op. cit.*, p. 100.

créer, en ironisant, un personnage d'une gentillesse aveugle qui, s'est laissé duper par Lao Zhang, allait épouser Li Jing contre le gré de celle-ci. Si l'utilisation de la comparaison a pour but de rendre plus concret et explicite ce qu'on veut expliquer et exprimer, l'hyperbole souligne ce qu'on explique ou exprime, toutes les deux constituent deux sortes de figures de style que Lao She utilise le plus souvent pour rendre son écrit plus vivant et plus humoristique.

4.3.2.3. Allusions socio-culturelles

En faisant allusions au patrimoine littéraire ou culturel chinois, l'écrivain parvient de temps à autre à produire des effets humoristiques dans ses romans. Premièrement, grâce à sa formation solide sur la littérature chinoise classique, les œuvres classiques chinoises ou les histoires célèbres lui ont fourni de nombreuses inspirations dans la représentation de son humour. Par exemple,

22. “古人说：‘狗日新，又日新。’狗还维新，而况人乎！”孙八得意极了，用了一句书上的话。(Lao Zhang de zhexue, Chap. 36) [— Comme l'a si bien dit un ancien, « le chien est capable de se renouveler. Pourquoi l'homme ne serait-il pas capable d'en faire autant ? » Huitième Sun était très fier d'avoir placé une citation livresque.^{1]}

Dans cet exemple, Lao She exploite l'ignorance de Huitième Sun de *La Grande Étude* (« 大学 ») : la citation originale est de fait « 苟日新，日日新 » (Renouvelez-vous enfin véritablement, renouvelez-vous chaque jour et ne cessez de vous renouveler²), en raison de l'homophonie entre « 苟 » (si) et « 狗 » (chien), Huitième Sun a interprété faussement cette citation à sa façon pour soutenir la proposition ridicule de Lao Zhang : la cérémonie de mariage a été modernisée, il faut prendre une concubine. De façon comique, l'ignorance de ces deux personnages sans principes se présente devant nous.

L'écrivain a parfois utilisé des ponctuations ou des signes pour souligner l'effet

¹ Lao She, *La Philosophie de Lao Zhang*, op. cit., p. 231.

² *La Grande Étude*, in *Les Quatre Livres*, trad. Séraphin Couvreur, Paris, Cathasia Serie Culturelle des Hautes Etudes de Tien-Tsin, 1949, p. 10.

humoristique produit par les citations. Citons le pastiche des poèmes que composent Zhou Shaolian et Zhao Ziyue à titre illustratif :

23. 周少濂立在台阶用着劲想诗句，想了半天好容易想起两句古诗，加上了一两个虚字算作新诗，一边摇头一边哼唧：“北雪呀——犯了~~~长沙！”

“胡雪哟>冷啦<万家！”赵子曰接了下旬，然后说：“对不对，老周？杜诗！杜诗！”

“老赵！‘灰’色的胡云才对！”周少濂说完颇不高兴的走进屋里去。(Zhao Ziyue, Chap. 2)

[Alors qu’il s’acharnait à trouver quelque vers debout sur le perron, Zhou Shaolian se remémora finalement deux rimes classiques, auxquelles il ajouta un ou deux adjectifs propres à les moderniser ; balançant le chef, il déclama :

« Chère neige hivernale — qui atteint ~~~ la ville de Changsha !

— Chère neige brutale > qui nous fige < ici-bas ! Zhao Ziyue compléta ce vers, avant de s’enquérir : n’est-ce pas, Vieux Zhou ? Un poème de Du Fu ! De Du Fu !

— Vieux Zhao ! “Cher temps de grisaille” aurait été plus juste ! » Passablement dépité, Zhou Shaolian s’eclipsa chez lui.^{1]}

Dans ce sketch autour de la composition de poèmes, l’écrivain se moque des deux personnages sans savoir ni compétence. Ce qu’ils « composent », n’a aucun lien avec un poème proprement dit ; ils ont cru qu’ils avaient emprunté les deux vers à Du Fu², Zhou Shaolian s’est senti même « dépité » parce que Zhao Ziyue avait trouvé qu’il avait imité le vers de Du Fu : ridiculement, leurs vers ne sont rien que des bêtises, sans aucun rapport avec Du Fu. De plus, au travers de la description des inflexions de voix par les notations —, ~~~, >, <, l’écrivain a réussi à nous montrer leurs airs affectés en faisant rire les lecteurs. Dans *Niu Tianci zhuan*, le vieux Niu a recruté un ignorant comme maître de Tianci qui a déclaré sans vergogne que « *Sanzijing*, associé au *Sishu*, formait *Wujing* »³. Ce qui est ridicule, c’est que le couple Niu n’y a trouvé rien

¹ Lao She, *Zhao Ziyue*, op. cit., p. 8.

² Qui est originellement « 北雪犯长沙，胡云冷万家 » issu du poème *En face de la neige* (《对雪》) de Du Fu.

³ Lao She, *Un fils tombé du ciel*, op. cit., p. 135.

d'étrange, produisant un effet comique : il est notoire que *Sishu* (les Quatre Livres composés de *La Grande Étude*, *L'Invariable Milieu*, *Les Entretiens de Confucius* et *Mencius*) est distingué de *Wujing* (les Cinq Livres Canoniques que sont *Livre des Mutations*, *Classique des vers*, *Canon des Documents*, *Livre des Rites* et *Annales des Printemps et Automnes*).

Deuxièmement, Lao She emploie souvent des proverbes et des xiehouyu afin de reproduire la saveur pékinoise comme on l'a montré plus haut d'une part, de l'autre, contribuer à la création d'un effet comique. Par exemple, quand Siang-tse a refusé la proposition de Mère Kao de déposer de l'argent dans une banque, l'air naïf et sincère du premier a plu à la deuxième : aux yeux de Mère Kao, Siang-tse est tout franc, « c'est comme si on poursuivait un cochon dans une ruelle » qui se contente d'aller tout droit (小胡同里赶猪——一直来直去). Ce xiehouyu parlant nous fait rire d'une seule traite en nous faisant comprendre l'affection de Mère Kao envers Siang-tse.

4.3.2.4. Recours aux techniques de *xiangsheng*

L'art populaire chinois *xiangsheng* a beaucoup inspiré Lao She dans sa création littéraire. S'écrivant à l'origine « 像生 », cet art a fait son apparition sous la dynastie des Song et il était un spectacle où l'artiste imitait les gestes et la parole des autres. C'est sous la dynastie des Qing qu'il a pris sa forme d'aujourd'hui – sous les formes d'un monologue, d'un dialogue ou d'un échange comique –, et il a changé d'écriture en « 相声 ». Si dans les ressources de la formation de son style, nous avons parlé de « penggen » (捧哏), « dougen » (逗哏) que Lao She a empruntés au *xiangsheng*, nous discuterons ensuite de ses autres techniques utilisées dans la représentation de son humour.

D'abord, la présentation d'arguments tortueux, d'analogies fantaisies, autrement dit l'emploi de la logique fallacieuse constitue un moyen majeur chez Lao She pour amuser les lecteurs. Prenons la description de Lilin dans *Wen boshi* comme exemple :

24. 丽琳是个又聪明又笨的女孩子。正象个目不识丁而很会摆棋打牌的人，她的聪明都用在了生命的休息室中。在读书的时候，她就会跳舞，打扮，演戏！出风头，闹脾气，当皇后。

(*Wen boshi*, Chap. 14) [Lily était une fille à la fois intelligente et sotte. Comme une illettrée experte au jeu de mah-jong, elle plaçait toute sa ressource intellectuelle dans le confort de l'existence. Durant ses études, elle avait excellé dans la danse, le maquillage, le théâtre ! Elle se montrait, se donnait de grands airs, jouait à la reine.^{1]}

Comment être « à la fois intelligente et sotte » ? En employant une analogie fantaisie, l'écrivain dirige notre attention sur Lilin. À travers les six locutions suivantes, les caractères de cette fille apparemment contradictoires se montrent : si la danse, le maquillage, le théâtre sont ceux qu'elle aime et que « se montrer », « se donner de grands airs » décrivent son caractère, l'apparition de « 当皇后 » (jouer à la reine) qui aurait été lié au théâtre nous surprend, produisant un effet comique.

Les arguments erronés souvent utilisés dans le *xiangsheng* trouvent également leur importance dans la représentation de l'humour chez Lao She. Par exemple, dans *Zhang*, quand Long Shugu, chrétien, refuse de prendre de la bière en raison de ses convictions religieuses, Lao Zhang le convainc en comparant la bière au christianisme, puisque tous les deux sont venus de l'étranger :

25. “啤酒是由外国来的，耶稣教也是外国来的，喝一点当然也没有冲突。” (*Lao Zhang de zhexue*, Chap. 10) [La bière nous vient de l'étranger ; le christianisme nous vient aussi de l'étranger. Il ne peut donc pas y avoir de conflit entre les deux.^{2]}

Persuadé par cet argument ridicule, Long accepte de boire de l'alcool. Dans la même veine, Wu Duan a dit à Zhao Ziyue qu'il avait choisi de vendre le Temple du Ciel aux étrangers dans l'intérêt de tous : puisque ce temple serait détruit pendant la guerre sans aucun argent encaissé, pourquoi ne pas le vendre aux étrangers pour édifier un hospice pour les vieillards ?³ En se moquant de ces arguments ridicules, l'écrivain manifeste aussi son mépris envers ce type de traître à la fois superficiel et ignorant.

¹ Lao She, *M. Wen, Phd, op. cit.*, pp. 123-124.

² Lao She, *La Philosophie de Lao Zhang, op. cit.*, p. 78.

³ Cf., Lao She, *Zhao Ziyue, op. cit.*, p. 234.

Ensuite, en tant qu'art de parler, *xiangsheng* se manifeste principalement à travers les dialogues. En voici un exemple tiré de *Lao Zhang de zhexue*. Lan Xiaosheng qui est dépourvu de vertus et de savoir et qui prend toujours les airs affectés, apprend à Wang De ce qu'est la psychologie.

26. “那是他心理的微弱！你不懂‘心理学’罢？”“‘心理学’——”

“我从你头一天到这里就看出你不懂‘心理学’，也就是我的‘心理学’的应用。”

王德真感动了！一见面就看出懂不懂‘心理学’，而且是‘心理学’的应用！太有学问了！

王德把自傲的心整个的收起来，率直的说：

“我不明白‘心理学’！”

“你自然不明白！就是我学了三年现在还不敢说全通。我只能说明白些‘宗教心理’，‘政治心理’，至于‘地理心理’，‘植物心理’，可就不大通了！好在我明白的是重要的，后几项不明白还不甚要紧。”

“到底‘心理学’是什么，有什么用？”王德恳切的问。“‘心理学’是观察人心的学问！”

王德依旧不明白，又问：“先生能给我一个比喻吗？”

“大生！叫我‘小山’，别天天叫先生，一处作事，就该亲兄弟一样，不要客气！至于举个例——可不容易。”蓝先生把手托住脑门，静静的想了三四分钟。“有了！你明白咱们主笔的脾气不明白？”

“我不明白！”王德回答。

“是啊！这就是你不明白‘心理学’的原因。假如你明白，你就能从一个人的言语，动作，看出他的心。比如说，你送稿子给咱们主笔，他看了一定先皱眉。你要是明白他的心理，就可断定这一皱眉是他有意收你稿子的表示，因为那是主笔的身分。他一皱眉，你赶快说：‘请先生删改’。你的稿子算准登出来。你要是明白这一点，他一皱眉，你跟他辨别好歹，得，你就上字纸篓去找你的稿子罢！这浅而易懂，这就是‘心理学’！”(*Lao Zhang de zhexue*, Chap. 27)

[— C'est sa faiblesse psychologique! Tu ne sais ce qu'est la psychologie ?

— La psychologie ?

— Je me suis aperçu dès le début que tu ne comprenais rien à la psychologie grâce à ma connaissance de la psychologie.

C'en était trop ! La psychologie permettait de s'apercevoir qu'on ne comprenait rien à la psychologie !

Il y avait de quoi s'y perdre. Ravalant sa fierté, Wang De répondit franchement :

— Je ne comprends pas la « psychologie ».

— Bien sûr, tu ne peux pas comprendre puisque moi qui l'ai étudiée pendant trois ans ne la comprends toujours pas entièrement. Je peux seulement affirmer que je comprends un peu la « psychologie des religions » et la « psychologie du gouvernement », mais je ne comprends pas grand-chose à la « psychologie de la géographie » ou la « psychologie de la botanique ». Heureusement, je comprends l'essentiel. Les autres domaines sont moins importants.

— Alors, en fin de compte, la psychologie, c'est quoi et ça sert à quoi?

Wang De était sincèrement désireux de comprendre.

— La psychologie, c'est l'étude du coeur humain.

Wang De n'était pas plus avancé.

— Monsieur, pouvez-vous me fournir un exemple?

— Grande Vertu, appelle-moi Xiaoshan (Petite Montagne), ne me donne pas toujours du « monsieur ». Quand on travaille ensemble, on devient frères et les politesses deviennent superflues. Te fournir un exemple... ce n'est pas facile.

Monsieur Lan réfléchit, la tête entre les mains pendant trois ou quatre minutes.

— J'ai trouvé ! Comprends-tu les sautes d'humeur de notre rédacteur en chef ?

— Pas du tout !

— Voilà ! C'est parce que tu ne comprends pas ses motivations psychologiques. Si tu comprenais, tu pourrais, en te basant sur sa façon de parler et d'agir, découvrir ce qui se cache en lui. Par exemple, quand tu lui remets un article, il fronce automatiquement les sourcils. Si tu comprenais la psychologie, tu pourrais en déduire que c'est sa façon de manifester son statut de rédacteur en chef. Si, dès qu'il fronce les sourcils, tu t'empressais de dire : « Monsieur, veuillez corriger mes insuffisances », ton article aurait une chance d'être publié, sinon il est sûr d'atterrir dans la corbeille à papier. C'est ça, la psychologie !¹]

C'est un dialogue autour de « la psychologie » qui sert de « baofu » (包袱, objet de moquerie) dans le *xiangsheng*. Ce que Lan Xiaosheng appelle « la psychologie »

¹ Lao She, *La Philosophie de Lao Zhang*, op. cit., pp. 176-178.

n'est rien d'autre qu'une sorte de sophisme. En y associant ce qu'il fait dans le roman – faire semblant d'être riche, fabriquer de fausses nouvelles, escroquer de l'argent à Wang De, essayer de séduire Li Jing (amour de Wang De) –, le dialogue ci-dessus est d'autant plus ridicule, sans parler des termes, tels que la « psychologie de la géographie » ou la « psychologie de la botanique », qui nous font rire de cet hypocrite ignorant. En fait, si on parcourt tout le roman, Lan Xiaosheng n'est qu'un personnage sans importance, ce qui nous amène à la découverte d'une autre caractéristique du *xiangsheng* : les développements inutiles. Sous forme de dialogues gratuits qui n'ont aucun lien avec l'histoire principale, ces passages ont pour fonction chez Lao She d'amuser les lecteurs et ils se présentent plus souvent dans ses deux premiers romans que dans les autres. Alors qu'ils tendent inmanquablement à distraire les lecteurs, ils rendent la poursuite de tout fil conducteur impossible. À partir d'*Erma*, Lao She a manifesté un net effort pour améliorer la composition de ses œuvres : il a, antérieurement à la phase de rédaction, planifié l'organisation du roman. Comme le constate l'écrivain, « il y a dans *Er Ma* des passages soignés que l'on ne saurait pas trouver dans *La Philosophie de Lao Zhang* et *Zhao Ziyue*. Inversement, il y a dans “Zhang” et dans “Zhao” des morceaux d'une rudesse et d'une outrance que l'on ne rencontre plus guère après *Er Ma* »¹. L'unité de plus en plus forte des romans de Lao She restreint l'emploi de ce type de dialogues, mais les techniques empruntées au *xiangsheng* constituent encore les moyens importants pour produire un effet comique.

Finalement, puisque nous avons présenté les quatre étapes de l'évolution de l'humour de Lao She dans le deuxième chapitre, nous consacrerons ci-dessous quelques temps pour dresser un bilan sur l'évolution de son style dans son ensemble. Nous diviserons cette évolution en trois étapes. La première étape regroupe les quatre premiers romans de Lao She où « son humour est à l'état spontané »². Si on constate un style mélangé et une structure relâchée dans ses deux premiers romans à caractère épisodique, *Erma* marque un tournant décisif dans l'organisation des romans et dans l'utilisation de la langue parlée pékinoise. C'est à partir de *Xiaopo de shengri*, que

¹ Lao She, « Comment j'ai écrit *La Philosophie de Lao Zhang* ? », *op. cit.*, p. 15.

² Jung-Sun Yi-Tsang, *op. cit.*, p. 301.

l'écrivain a pris pleinement conscience du charme et de la force d'une plume simple et claire. La deuxième étape s'étale de *Maocheng ji* à *Niu Tianci zhuan* où une forte unité des romans est assurée avec l'humour maîtrisé. Au fur et à mesure que se perfectionnait Lao She dans la création littéraire, il a atteint son apogée dans son chef-d'œuvre *Luotuo xiangzi* sur les plans de la structuration de ses romans, de l'utilisation de la langue parlée pékinoise et de la présentation de l'humour (qui est d'après Yi-Tsang à l'état sublimé¹) : d'où le commencement de la troisième étape. Enfin, au bout d'une interruption qui a duré plus de dix ans, Lao She est arrivé à un niveau élevé dans la rédaction de son dernier roman, *Zhenghong qixia*. Bien qu'elle soit inachevée, cette autobiographie se caractérise par la langue parlée pékinoise aisément utilisée et par un rythme extrêmement lent de la narration pleine de tendresse où l'humour de l'écrivain se montre naturellement en faisant partie intégrante du roman. En somme, comme l'a souligné Mikhaïl Bakhtine, « pour le locuteur, la forme linguistique n'a pas d'importance en tant que signal stable et toujours égal à lui-même, mais en tant que signe toujours changeant et souple »², alors que les éléments ethnologiques concernant Pékin constituent toujours l'une des composantes originales chez Lao She, il s'efforçait sans trêve d'améliorer ses expressions en langue parlée pékinoise et la composition de ses romans, ainsi que d'enrichir ses techniques de l'humour en les appliquant dans les conditions appropriées, dans le but de rendre sa plume à la fois simple, claire et vive.

Pour ainsi dire, à travers les analyses que nous avons faites ci-dessus, nous obtenons une idée globale du style littéraire de Lao She, notamment de ses deux traits stylistiques les plus originaux, à savoir la saveur pékinoise et l'humour. Dans la partie suivante, nous pénétrerons l'analyse détaillée de la reproduction du style de Lao She dans les versions françaises de ses onze romans.

¹ *Ibid.*, p. 303.

² Mikhaïl Bakhtine, (V. N. Volochinov), *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Éditions Minuit, 1977, p. 99.

Troisième Partie Reproduction du style dans les versions françaises des œuvres romanesque de Lao She

Suite à la présentation de la traduction et de la réception de Lao She en France et aux analyses de son style original, nous parvenons à la troisième partie de cette étude qui se consacre à évaluer de façon à la fois qualitative et quantitative le niveau de reproduction du style de Lao She dans ses romans traduits en français.

La théorie des marquages stylistiques de Liu Miqing nous servira de méthodologie principale. Selon Liu, le style est reconnaissable et traduisible. Au travers de l'examen des marquages stylistiques formels et non-formels, on peut non seulement reconnaître le style de l'original, mais aussi évaluer si le style original a bien été reproduit dans la traduction. Concernant la traduisibilité du style, Liu illustre ses quatre points d'appui : premièrement, la plupart des marquages formels et non-formels peuvent être transmis ; deuxièmement, puisque toutes les langues humaines disposent d'une fonction expressive, les effets stylistiques produits engendrés par cette fonction sont plus ou moins analogues ; troisièmement, la reproduction du style est aussi étroitement liée à la compétence en matière de transformation interlingue et au talent artistique du traducteur ; quatrième, la traduisibilité du style sera assurée au fur et à mesure du développement des théories et de la pratique de la traduction du style.¹ Par la suite, il résume trois méthodes de traduction du style : la méthode de l'imitation (对应式风格转换), celle de reconstruction (重构式风格转换) et de décoloration (淡化式风格转换).

En tant que méthode la plus souvent utilisée (mais pas toujours efficace) dans la traduction du style, l'essentiel de la méthode de l'imitation est de saisir les marquages stylistiques formels de l'original, en vue de les reproduire par imitation dans la version. Mais il est à noter que cette méthode n'est pas toujours convenable, surtout quand :

¹ Cf. Liu Miqing, *Xianbian dangdai fanyi lilun, op. cit.*, pp. 255-256 : « 1、大多数风格标记是可以转换的； 2、人类的语言具有表感功能。因此，由表感功能产生的风格感应力也是大同小异的； 3、风格的翻译与译者的语言转换技能和才情功力有极大的关系； 4、风格的可译性将随着风格的多方面翻译实践和对风格的科学论证工作的发展而得到保证 ».

- a. Dans la langue d'arrivée, il n'existe pas de marquages stylistiques correspondant à ceux de la langue de départ.
- b. À cause du décalage dans le temps et l'espace, si nous adoptons encore la méthode de l'imitation, il sera difficile pour les lecteurs d'aujourd'hui d'accepter la traduction.
- c. Du point de vue de la fonction et des effets de communication, il faut prendre en considération l'objectif de la communication et faire les changements nécessaires.
- d. Il existe des différences entre la langue d'arrivée et celle de départ dans les modes conventionnels d'expression imposés par les différences culturelles et linguistiques, ou plus profondément par les divergences dans le mode de pensée, les particularités de pensée et le style de pensée.¹

D'où la deuxième méthode de traduction proposée par Liu, soit celle de reconstruction, qui a pour noyau de recréer le style dans la langue d'arrivée.

La méthode de décoloration vient la dernière, elle est plutôt un expédient d'après Liu. Le traducteur est obligé d'abandonner (entièrement ou partiellement) le style, afin de conserver le sens du texte original. Les raisons de l'adoption de cette méthode sont d'un côté pareilles à celles de la deuxième méthode, et de l'autre, plus profondément dues aux obstacles linguistiques-culturels infranchissables, à savoir : « a. le texte original est doté de couleurs ethniques distinctes ; b. il s'agit dans le texte original de l'emploi d'allusions historiques, littéraires ou des légendes folkloriques ; c. le texte original décrit des modes de comportement ou des aspects linguistiques ethniques qui sont incompréhensibles dans la langue d'arrivée ; d. il y a des termes, des modes d'expression, ou des usages conventionnels dialectaux dans le texte original ; e. il existe des spécificités dans la structure d'écriture de la langue de départ »².

Par ailleurs, on peut faire une comparaison entre les trois méthodes de Liu et les deux stratégies proposées par Lawrence Venuti, traductologue américain. Selon sa

¹ *Ibid.*, p. 258. « 1、目的语缺乏与原语相对应的风格符号标记；2、原作与目的语有时空差……如果按对应式风格转换将目的语以模仿原语风格复制，就很难为当代的读者所接受；3、从交际的功能与效用出发，必须对原语风格加以改造……风格翻译应该考虑到交际目的；4、语言-文化差异所导致的表达法、习惯用法差异以及更深层的思维方式、思维特征和思维风格差异。 »

² *Ibid.*, p. 259. « a. 原语文本具有浓郁的民族语言色彩；b. 原语文本含有很多历史典故、典籍典故，或属于民间传奇或传说；c. 原语文本中有典型的、在目的语中难以理解的民族性体语或行为方式；d. 原语文本中的方言词语及表达法（特别是语序）惯用法；e. 原语语言文字结构等等。 »

théorie dans *The Translator's Invisibility*, « A translator could choose now the traditional domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to dominant cultural values in English; or a translator could choose a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural differences of the foreign text. »¹ D'où la stratégie de domestication et celle d'étrangéisation en français. Si la première consiste à adapter le texte original au contexte du texte cible, la deuxième visera à adapter la langue cible au contexte du texte source. Ainsi, il nous paraît que la méthode de l'imitation et la stratégie d'étrangéisation présentent des analogies, tandis que la méthode de reconstruction et celle de décoloration appartiennent plutôt à la stratégie de naturalisation.

La problématique de cette partie nous paraît claire : comment le style de Lao She a-t-il été reproduit dans les versions françaises de ses romans ? Pour y répondre, il nous faut réfléchir sur trois questions qui s'articulent autour de cette interrogation principale : de quelle édition le traducteur part-il ? quels sont les défis que la langue de Lao She pose-t-elle aux traducteurs ? Par quelles méthodes ses traducteurs français traduisent-ils son style et quels sont les effets produits ? Nous aborderons ces questions l'une après l'autre dans les trois chapitres suivants.

¹ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, New York, Routledge, 1995, p. 81.

Chapitre 5 De quelle édition le traducteur part-il ?

Les marquages non-formels proposés par Liu Miqing concernent les quatre aspects suivants : la méthode de représentation, c'est-à-dire le choix du sujet et la manière dont l'auteur représente le sujet ; la qualité interne de l'œuvre, autrement dit, les émotions et la pensée contenues dans l'œuvre ; la personnalité de l'auteur ; la réception. Mettons de côté la réception qu'on a déjà abordée dans le deuxième chapitre, nous nous concentrons ici sur les trois premiers aspects qui se présentent d'abord et principalement dans l'édition que le traducteur choisit. Comme l'a dit Kayser Wolfgang, théoricien littéraire suisse, « une édition authentique, si l'on peut la définir, est une édition qui peut représenter l'intention auctoriale »¹.

Quelle édition doit-on considérer comme authentique ? De quelle édition le traducteur doit-il partir ? Pour la plupart des romans traduits en France de Lao She, la réponse est évidente : il s'agit de l'original. Mais en ce qui concerne *Luotuo xiangzi*, *Sishi tongtang* et *Gushu yiren*, il est besoin de plus d'attention lors du choix. Si le traducteur doit, avant d'entamer son travail de traduction, faire un choix parmi les quatre éditions de *Luotuo xiangzi*, il est également obligé de choisir entre la traduction chinoise de la fin de *Sishi tongtang* et sa traduction américaine réalisée par Ida Pruitt, entre la traduction chinoise de *Gushu yiren* et la version américaine traduite par Helena Guo. Le choix de l'édition à traduire, première étape dans la plupart des cas de la traduction littéraire, influence directement la représentation de la pensée et des émotions de l'œuvre, celle de la manière dont l'auteur présente le sujet ainsi que celle de la personnalité de l'auteur, en d'autres termes, il influe de manière macroscopique sur la traduction du style. Ainsi, au travers de l'examen de l'édition que le traducteur a consultée, nous pouvons nous faire une idée générale de son niveau dans le traitement des marquages stylistiques non-formels, ce qui sert de base dans l'analyse de la

¹ Puisque cette œuvre de Kayser Wolfgang dont le titre original est *Das Sprachliche Kunstwerk* n'est pas traduit en français ni en anglais, nous consultons ici sa version chinoise. Kayser Wolfgang, *Yuyan de yishu zuopin* (L'Œuvre artistique du langage), trad. Chen Quan, Shanghai, Shanghai yiwén chubanshe, 1984, p. 23. La phrase en chinois est la suivante : « 一个可靠的版本，我们可以下这样的定义，就是一个能够代表作家意志的版本 ».

restitution du style.

5.1. *Luotuo xiangzi*

5.1.1. Quatre éditions originales

Les hommes de lettres chinois ont depuis longtemps l'habitude de réviser ce qu'ils ont écrit, soit dans l'objectif d'améliorer la structure et les expressions de leur écrit, soit en suivant les conseils de leur entourage, en particulier de leur éditeur. Cela explique en partie pourquoi dans les années 1950, de nombreux écrivains avaient tendance à réviser leurs anciens écrits. Mais la raison principale du surgissement d'une suite d'éditions révisées à cette époque-là réside dans le respect de la nouvelle norme littéraire proposée par Mao Zedong en 1942 dans *Les Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yen-an* dans lequel il a encouragé l'association de la littérature à la politique et à la révolution : « la littérature et l'art s'intègrent parfaitement dans le mécanisme général de la révolution... ils deviennent une arme puissante pour unir et éduquer le peuple, pour frapper et anéantir l'ennemi... ils aident le peuple à lutter contre l'ennemi d'un même cœur et d'une même volonté »¹.

De retour à Pékin, considéré comme l'un des représentants de la nouvelle littérature chinoise, Lao She a été nommé par le PCC président de la branche pékinoise de la Fédération des cercles littéraires et artistiques. Dès lors, il a essayé de conformer consciencieusement sa création littéraire à la nouvelle norme, « au service des ouvriers, paysans et soldats »². C'est dans ce contexte-là que, rien que pendant les années 50, l'écrivain a révisé par deux fois *Luotuo xiangzi*. En 1951, La Librairie Kaiming à Shanghai a publié un recueil choisi de Lao She, intitulé *Lao She xuanji* (Œuvres choisies de Lao She), dans lequel on trouve une édition différente de celle publiée originellement dans *Yuzhou feng* (Vent de l'univers). Vu que le but de cette révision est avant tout de rendre ce roman « court et concis »³, il s'agit de fait d'une édition tronquée qui ne conserve que les intrigues principales en effaçant bien des descriptions de

¹ Mao Tse-toung, « Les Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yen-an », in *Mao Tse-toung* (livre de poche), sans mention de traducteur, Éditions en langues étrangères, 1968, p.101.

² *Ibid.*, p. 120.

³ Lao She, « Lao She xuanji (zixu) » (Préface aux *Œuvres choisies de Lao She*), *QJ*, vol. 17, *op. cit.*, p. 518.

paysage, des intrigues sur des personnages secondaires, tels que le Petit Cheval et son grand-père, Mère Kao, le grand type (大个子车夫) fatigué de son travail et de sa famille, etc. : l'écrivain a procédé au total à des suppressions dans 145 endroits¹.

Par rapport à cette édition de Shanghai, l'édition publiée par Renmin wenzue chubanshe en 1955 effectue moins de suppressions², mais elle est plus attentive à se conformer à la nouvelle norme littéraire : si la première a conservé encore une partie des intrigues qui font allusion au sexe ou sur Ruan Ming, opportuniste dans la révolution, la deuxième les a toutes opprimées. Selon Jin Hongyu, l'édition de 1951 est l'édition la plus tronquée (简本), celle de 1955 est une édition « purifiée » (洁本)³. Dans la postface à l'édition de 1955, l'écrivain a parlé des raisons de la nouvelle révision : d'une part, il s'agissait de supprimer « quelques expressions trop crues ou des descriptions inutiles » ; d'autre part, puisque « le peuple travailleur est devenu maître de son destin » dix-neuf ans après la première publication de ce roman et que l'écrivain a compris « quelque chose à la révolution »⁴, il a enlevé la fin qui ne laissait entrevoir aucun avenir pour Siang-tse et décourageait les travailleurs. Dans les années qui ont suivi, la fille aînée de Lao She, Shu Ji, a fourni en 1982 une quatrième édition dans laquelle elle a changé seulement la graphie de certains mots en s'appuyant sur la première édition du roman.

Selon le recensement ci-dessus, il existe au total quatre éditions de *Luotuo xiangzi*, et s'il n'y a pas de grande différence entre la première édition et la dernière édition, le fossé entre la première édition et l'édition de Shanghai ou celui entre la première édition et l'édition de Pékin est en revanche considérable. Cela nous pose problème tout de suite : quelle édition doit-on considérer comme authentique ? de quelle édition le traducteur doit-il partir ?

La réponse nous paraît claire. Premièrement, l'écrivain a admis en 1945 qu'il « était plus satisfait de cet ouvrage (*Luotuo xiangzi*) que de tous ceux qu'il avait écrits

¹ D'après les calculs de Jin Hongyu, cf. Jin Hongyu, *Zhongguo xiandai changpian xiaoshuo mingzhu banben jiaoping* (Études sur les éditions des romans modernes réputés chinois), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2004, p. 132.

² Selon Jin Hongyu, Lao She a fait des suppressions dans plus de 90 endroits. Cf., Jin Hongyu, *op. cit.*, p. 146.

³ *Ibid.*, p. 166.

⁴ Lao She, « Comment j'ai écrit *Le Tireur de pousse* ? » in Lao She, *Le Tireur de pousse*, *op. cit.*, p. 335.

auparavant » et que ce qui le satisfaisait le moins « est sa fin brusquée »¹. Lao She a bien pris conscience qu'il devrait écrire « deux ou trois chapitres pour arrondir la chute de l'histoire », mais il ne voulait pas de son propre chef faire des révisions car il n'a « jamais voulu réviser un récit une fois qu'il a été publié »². Dans les deux éditions publiées pendant les années 50, au lieu d'ajouter plus de chapitres à la fin du roman, l'écrivain a fait de nombreuses suppressions malgré lui. Deuxièmement, l'avis partagé dans le milieu académique tant en Chine qu'à l'étranger est que les révisions dans les deux éditions de 1951 et de 1955 ne sont autres que les produits d'une époque donnée largement influencée par la politique et qu'elles ne reflètent point le développement de l'art langagier de l'auteur. De plus, les révisions endommagent dans une large mesure le système syntaxique de la première édition, ayant une influence néfaste sur le style original de Lao She³. En témoigne l'accès limité aux deux éditions abrégées aujourd'hui en Chine (elles ne sont plus vendues). Ainsi, l'édition authentique de *Luotuo xiangzi* est sa première édition (malgré l'ancienne graphie de certains mots) qui conserve le mieux l'originalité de l'écrivain, autrement dit, c'est la première édition de *Luotuo xiangzi* qui peut représenter pleinement l'intention auctoriale.

5.1.2. Le choix de l'édition

Il faut rappeler qu'il existe maintenant au total quatre versions françaises de *Luotuo xiangzi*, à savoir *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* traduit en 1947 par Jean Poumarat d'après la version américaine *Rickshaw Boy*, traduit par Evan King, *Le Pousse-pousse* traduit par François Cheng en 1973 et sa version augmentée portant le même titre, réalisée par François Cheng et Anne Cheng en 1990, ainsi que *Le Tireur de pousse* lancé par les Éditions en langues étrangères en 1985. En comparant ces quatre versions avec les quatre éditions originales (nous avons comparé de plus *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* avec *Rickshaw Boy*), nous constatons, sans tenir compte des suppressions ou des modifications effectuées délibérément par le traducteur, que *Cœur-*

¹ *Ibid.*, p. 342.

² *Ibid.*, p. 343.

³ Cf., Jin Hongyu, *op. cit.*, p. 166.

Joyeux, coolie de Pékin a adopté la première édition comme base de traduction, que les deux versions du *Pousse-pousse* ont choisi l'édition de Shanghai lancée en 1951, et que *Le Tireur de pousse* s'est basé sur l'édition de 1955.

D'abord, il est à remarquer que, compte tenu de l'influence des facteurs socio-politiques, le traducteur n'a pas toujours accès à l'édition qu'il veut. C'est le cas pour François Cheng quand il a traduit ce roman : il s'est rendu compte de l'existence des « certaines coupures » dans l'édition qu'il avait consultée, mais ce qu'il pouvait faire, lors de la traduction, est d'essayer de les restituer en « se référant aux sources »¹, afin de redonner plus de vérité et plus d'authenticité à sa traduction. Il a indiqué dans la préface au *Pousse-pousse* de 1973 qu'il avait adopté « comme base l'édition définitive de Pékin »², mais en comparant sa traduction avec l'édition de Pékin et celle de Shanghai, il nous paraît assez clair que le traducteur a suivi plus la deuxième que la première, du fait que les suppressions qu'il a faites dans la traduction sont presque identiques à celles de l'édition de Shanghai³. Selon notre calcul, par rapport au *Pousse-pousse* de 1973, sa version augmentée publiée en 1990 qui porte le même titre ne fait que des changements dans 11 endroits : à part des changements de mots dans 9 endroits, elle restitue de plus le dixième chapitre et le premier paragraphe du onzième chapitre de la première édition originale, sans rien faire sur les autres suppressions de l'édition de 1951.

Si les versions du *Pousse-pousse* de 1973 et de 1990 ont suivi principalement l'édition de Shanghai qui est la plus amputée, c'est *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* publié en 1947 qui a été traduit d'après la première édition de *Yuzhou feng* (bien qu'elle soit de fait une traduction-relais qui s'appuie sur la version américaine de *Luotuo xiangzi*), alors que la version de 1985, *Le Tireur de pousse*, a suivi l'édition de 1955.

Pour mieux préciser les coupures dans *Le Pousse-pousse* de 1973, voici ci-dessous

¹ Lao-Che, *op. cit.*, p. 8. Le traducteur n'a pas précisé à quelles sources qu'il s'était référé, mais Li Tche-houa a supposé que l'édition originale consultée par le traducteur était proche de l'édition réimprimée en 1960 par la Librairie Nanhua à Hongkong (« 所引原文均依据香港南华书店的翻印本, 因为这个本子可能与译者所用的版本比较接近 », *cf.*, Li Tche-houa, « Pingjie *Luotuo xiangzi* de liangge fayiben », *op.cit.*, p. 40.). Selon notre comparaison, celle-ci est en fait une réimpression de l'édition de Shanghai.

² *Ibid.*

³ Malheureusement, à cause de cette erreur faite par le traducteur, selon les ressources dont on dispose, tous les articles ou mémoires portant sur cette traduction en Chine mentionnent à tort que la traduction de 1973 a été effectuée sur la base de l'édition de Pékin.

le tableau 5.1 qui nous procure des informations sur chacun de ses chapitres¹ :

Chapitre	01	02	03	04	05	06
suppressions		0 1(6 phrases)	2 (1 paragraphe+4 phrases)	2 (4 phrases+2 phrases)	1 paragraphe	5 paragraphes
Chapitre	07	08	09	10	11	12
suppressions	7 paragraphes	12 paragraphes	14 paragraphes	4 paragraphes	tout supprimé	13 paragraphes
Chapitre	13	14	15	16	17	18
suppressions	16 paragraphes	9 paragraphes	4 paragraphes	16 paragraphes	8 paragraphes	7 paragraphes
Chapitre	19	20	21	22	23	24
suppressions	2 paragraphes	10 (6 paragraphes+3phrases+3 paragraphes)	5 (4 paragraphes+1 phrases)	0	4 paragraphes	20 paragraphes

(Tableau 5.1)

Les suppressions sont si nombreuses que même le traducteur a admis qu'elles « paraissent amputer le livre d'une part de vérité, d'authenticité et même, plus simplement, de mouvement romanesque »². Dans cette version, l'histoire a été simplifiée, il n'y reste presque que les aventures de Siang-tse avec Tigresse et Petite Fou-tse : la misère du grand père du Petit Cheval racontée tout au long du dixième chapitre, ainsi que celle de l'un des équivalents de Siang-tse, le grand type (高个子车夫), l'intrigue sur le prêt à intérêt de Mère Kao sont toutes supprimées ; les suppressions des descriptions psychologiques de Siang-tse qui n'était fasciné que par l'argent et le pousse-pousse font, dans une grande mesure, obstacle à la compréhension des lecteurs sur son comportement et ses choix à venir ; sans parler des descriptions de paysage et de vue de la ville qui servent non seulement à mettre en relief le contexte où se déroulait l'histoire, c'est-à-dire Pékin, mais aussi à faire allusion au sexe, à la politique, etc. Par exemple, quand Siang-tse a eu pour la première fois des relations sexuelles avec Tigresse, l'écrivain a choisi la description de paysage pour y faire allusion :

¹ Les chapitres indiqués dans le tableau 5.1 sont d'après les chapitres originels, non les chapitres dans la version *FC*.

² Lao-Che, *op. cit.*, p. 8.

« 屋内灭了灯。天上很黑。不时有一两个星刺入了银河，或划进黑暗中，带着发红或发白的光尾，轻飘的或硬挺的，直坠或横扫着，有时也点动着，颤抖着，给天上一些光热的动荡，给黑暗一些闪烁的爆裂。有时一两个星，有时好几个星，同时飞落，使静寂的秋空微颤，使万星一时迷乱起来。有时一个单独的巨星横刺入天角，光尾极长，放射着星花；红，渐黄；在最后的挺进，忽然狂悦似的把天角照白了一条，好象刺开万重的黑暗，透进并逗留一些乳白的光。余光散尽，黑暗似晃动了几下，又包合起来，静静懒懒的群星又复了原位，在秋风上微笑。地上飞着些寻求情侣的秋萤，也作着星样的游戏 »。¹

[Les lumières se sont éteintes. Le ciel était sombre. De temps en temps, une ou deux étoiles pénétraient dans la Voie lactée, ou pénétraient dans l'obscurité, avec des queues de lumière rouges ou blanchâtres, de façon légère ou raide, tombant droit ou balayant, et parfois tremblantes et tremblantes, donnant au ciel quelques turbulences de lumière et de chaleur, ou à l'obscurité des éclats clignotants. Parfois, une ou deux étoiles, parfois plusieurs étoiles, s'envolaient en même temps. Elles faisaient trembler légèrement le ciel d'automne calme, ou confondait tout à coup les dix mille étoiles. Parfois, une seule étoile géante transperçait horizontalement la corne du ciel, sa queue légère était extrêmement longue, rayonnant de fleurs d'étoile, rouges et progressivement jaunes ; à la dernière avance, soudain, elle blanchit avec ravissement la corne du ciel, comme si l'obscurité était percée par un peu de lumière blanche laiteuse. Après la disparition de la lumière, l'obscurité sembla se balancer plusieurs fois, puis s'est de nouveau enveloppée, et les étoiles calmes et paresseuses sont revenues à leurs positions d'origine, souriant à la brise d'automne. Il y a des lucioles d'automne sur le sol à la recherche d'amoureux, et elles se jouent également comme les étoiles]

Dans cette version tronquée, les images de Siang-tse ne sont plus aussi riches et complètes que celles inventées originellement par l'auteur : « il ne lui reste qu'une grande carcasse de chair »², la valeur tragique du roman original s'affaiblit. C'est la même situation à laquelle est confronté *Le Pousse-pousse* de 1990 : les restitutions restant limitées, les marquages non-formels originaux ne peuvent pas se présenter dans leur ensemble.

Ensuite, en ce qui concerne *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*, Jean Poumarat a suivi

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, in *QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 69.

² *Ibid.*, p. 204. La phrase originale est la suivante : « 他只剩下那个高大的肉架子 ».

de près le traducteur américain qui, selon notre calcul, a effectué seulement des suppressions dans 13 endroits dispersés dans les 21 premiers chapitres. Les suppressions se concentrent généralement sur les descriptions de vue de la ville, contribuant à la mise en relief de l'intrigue principale. Mais, comme on l'a déjà mentionné dans le premier chapitre, pour se conformer mieux à la psychologie américaine, le traducteur américain a changé la fin, avec la mort de Petite Fou-tse et la chute de Siang-tse, en « un happy end » où ce dernier a réussi à retrouver la première. Ce changement critiqué par l'écrivain lui-même¹ détruit la valeur tragique de l'original, en faisant obstacle à la compréhension de la vraie intention auctoriale chez les lecteurs de la langue d'arrivée. D'où l'influence néfaste sur la reproduction des marquages non-formels.

Enfin, pour *Le Tireur de pousse* qui se base sur l'édition de 1955, les suppressions ou les changements de mots au sujet du sexe et de la révolution lui procurent une valeur éducative et politique qu'impose la nouvelle norme littéraire et dont la première édition du roman est dépourvue. Comme l'a dit l'auteur : cette édition « n'a qu'un seul but : rappeler au peuple les affreuses ténèbres de l'ancienne société et lui montrer combien il doit apprécier le bonheur et la vie radieuse d'aujourd'hui... nous devons consacrer tous nos efforts à sauvegarder les victoires de la révolution »². On peut dire que c'est l'édition de 1955 qui représente le plus le poids politique porté par Lao She à cette époque-là. Ainsi, *Le Tireur de pousse* lancé par les Éditions en langues étrangères est, parmi ces quatre versions, la plus influencée par la nouvelle norme littéraire « au service des ouvriers, paysans et soldats », reflétant le moins les émotions et la pensée de l'auteur lui-même.

Somme toute, en raison soit de l'influence des facteurs socio-politiques, soit du choix personnel du traducteur, aucune de ces quatre versions françaises n'est une version complète proprement dite : elles ne peuvent pas représenter dans leur ensemble les émotions et la pensée contenus dans le roman original ou la personnalité de l'auteur.

¹ Dans la lettre envoyée à David Lloyd, agent littéraire américain de Lao She, Pearl Buck a mentionné que l'écrivain était "très mécontent" (十分不满) de l'adaptation non autorisée d'Evan King. Cf., Lao She, *QJ*, vol. 17, *op. cit.*, p. 634.

² Lao She, *Le Tireur de pousse*, *op. cit.*, p. 335-336.

Autrement dit, les marquages stylistiques non-formels de la première édition qui constitue l'édition authentique, ne sont rendus pleinement dans aucune des versions françaises. Mais par rapport au changement de fin dans *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*, les dommages subis par les trois autres nous semblent moins importants : il s'agit de suppressions, non pas de changement de sujet. De plus, si les éditions de Pékin et de Shanghai ont supprimé toutes les deux la fin de la chute de Siang-tse, c'est dans les deux versions du *Pousse-pousse* que les traducteurs ont tenté de la restituer, aidant à compléter un peu l'histoire. « Siang-tse, le grand Siang-tse, le courageux, le fort, celui qui avait tant rêvé, tant cherché la réussite, combien de morts avait-il accompagnés jusqu'à leur tombe ? Lui, le malheureux, le déchu, l'«individualiste» qui croyait pouvoir réussir tout seul, quand donc serait-il enterré avec cette société cruelle et pourrie qui l'avait enfanté ? »¹ Cette restitution accentue la dégradation de Siang-tse – il est devenu finalement une bête de somme –, ce qui rend la critique de l'auteur sur l'ancienne société et sur l'individualisme plus violente et piquante. Finalement, si l'on compare *Le Tireur de pousse* aux deux versions du *Pousse-pousse*, malgré la conservation des intrigues sur les personnages secondaires et des descriptions de paysage, les suppressions dans la version des Éditions en langues étrangères, qui concernent la révolution et la fin originale, causent des dommages plus violents dans le traitement des marquages stylistiques non-formels. La version de 1990 a fait d'importantes restitutions, notamment concernant le Petit Cheval et son grand-père, mais elle a gardé comme base la version de 1973, traduite d'après l'édition de Shanghai². Ainsi, en comparant les quatre versions, on constate que c'est la version augmentée de 1990 qui a reproduit le mieux les marquages stylistiques non-formels du roman.

¹ Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, p. 221.

² Ni François Cheng ni Anne Cheng n'a laissé un mot concernant l'édition qu'ils avaient consultée dans la version de 1990. Si nous déclarons dans cette étude qu'ils ont adopté l'édition de Shanghai au lieu de choisir une édition originale plus complète, c'est essentiellement dû à la mise en comparaison de diverses éditions et de versions françaises. Il est à regretter que nous n'ayons pas pu entrer en relation avec les traducteurs. Nous ne pouvons pas ainsi expliquer pourquoi ils ont continué à suivre l'édition de Shanghai même si une édition originale plus complète circulait à ce moment-là.

5.2. *Sishi tongtang*

5.2.1. La restitution de la fin

La présence de plusieurs éditions de *Luotuo xiangzi* est liée aux révisions qu'a faites soit par l'écrivain, soit par sa fille, Shu Ji, alors que les problèmes de l'édition de *Sishi tongtang* sont dus au fait que sa fin originale a été perdue. En 1966, la Révolution culturelle vient d'éclater, l'écrivain s'est jeté dans le Lac Taiping avant que presque tous ses manuscrits soient détruits par les Gardes rouges, y compris celui de la fin de *Sishi tongtang* qui n'a pas encore été publié en Chine. Heureusement, ce roman avait déjà été traduit aux États-Unis¹, il n'était donc pas totalement perdu. Pour restituer le monde romanesque de Lao She, après sa réhabilitation, des chercheurs ou traducteurs chinois ont essayé de traduire de l'anglais en chinois la fin de cette grande fresque, entre autres, Ma Xiaomi qui a traduit en 1983 les 13 derniers chapitres de *Sishi tongtang*².

Les problèmes de l'édition de ce roman ne se limitent pas à cela et méritent d'être analysés en détail. Ayant quitté Jinan en 1937, l'écrivain, responsable alors de la Fédération des écrivains et des artistes de toute la Chine, s'est retiré avec la Fédération à Chongqing et il n'a regagné Pékin, sa ville natale qu'après son retour des États-Unis fin 1949. C'est par souci du destin de la Chine et en raison de sa nostalgie de Pékin que Lao She s'est mis à concevoir à partir de 1941 un roman qui prenait la guerre de résistance sino-japonaise comme toile de fond – *Sishi tongtang*. En 1942, après six ans de séparation, sa femme et leurs trois enfants sont parvenus à le rejoindre à Chongqing, en lui donnant divers renseignements nécessaires sur Pékin et sur la guerre. Ces ressources recueillies, il a entamé son roman à partir de 1944 et il ne l'a achevé qu'en 1948.

Selon la conception originelle de l'écrivain, il aurait voulu composer ce roman en cent chapitres. Démarrant ce travail en janvier 1944, il a commencé, en novembre de la

¹ Lau Shaw, *The Yellow Storm*, trad. Ida Pruitt, New York, Harcourt, Brace & Co., 1951.

² Les éditions Baihua wenyi ont publié en 1983 en volume ces 13 derniers chapitres qu'a traduits Ma Xiaomi d'anglais en chinois, sous le nom de « *Sishi tongtang* bupian » (Supplément à *Sishi tongtang*).

même année, à publier le premier tome « 惶惑 »¹(*L'Effroi*) de 34 chapitres dans le *Journal du Ratissage* (《扫荡报》) de Chongqing. L'année suivante, il a publié le deuxième tome « 偷生 » (*Survivre à tout prix*) de 33 chapitres dans un autre journal de Chongqing, *Quotidien du Monde* (《世界日报》). Par la suite, ces deux tomes ont été publiés en volume par les éditions Liangyou à Shanghai. Si les deux premiers tomes ont été publiés à un rythme soutenu, soit un tome par an, c'est seulement après un intervalle de cinq ans que les 20 chapitres du troisième tome ont paru. En 1946, invité par le Département d'État, Lao She est parti avec Cao Yu et Ye Qianyu, comme représentants de la nouvelle littérature chinoise², pour les États-Unis. Il aurait dû y rester pendant un an. Mais la guerre civile éclatant en Chine, il a prolongé son séjour de trois ans, durant lesquels il a non seulement complété la rédaction du troisième tome « 饥荒 » (*La Famine*) de *Sishi tongtang* et celle de *Gushu yiren*, mais a également collaboré avec Ida Pruitt pour la traduction de *Sishi tongtang* et avec Guo Jingqiu pour traduire en anglais *Lihun*.

Fin 1949, de retour en Chine, vu le changement de régime et l'application des nouvelles normes dans le monde littéraire, Lao She a choisi de ne publier en 1950 dans le mensuel *Romans* (《小说》) que les 20 premiers chapitres du troisième tome de *Sishi tongtang*, à savoir « 饥荒 » (*La Famine*). Deux raisons pourraient expliquer son choix de supprimer les derniers chapitres : premièrement, comme il l'a indiqué en supprimant la fin de *Luotuo xiangzi* dans l'édition de 1950, les derniers chapitres qui ne laissaient aucun espoir aux travailleurs avaient une influence néfaste sur la propagande révolutionnaire ; deuxièmement, concernant la composition du roman, puisque l'écrivain avait déjà prévu une fin pour la plupart des personnages principaux, ces suppressions n'ont pas affecté de manière significative l'intégrité de l'ensemble. Mais cela n'empêche pas que le contenu et les émotions recelés dans ce roman ont été dans

¹ L'écrivain a divisé *Sishi tongtang* en trois tomes : *L'Effroi* (« 惶惑 »), *Survivre à tout prix* (« 偷生 ») et *La Famine* (« 饥荒 »).

² Il s'agit d'un titre donné par les États-Unis. À cette époque-là, bien que la guerre froide n'ait pas encore commencé, les États-Unis ont déjà combattu secrètement l'Union soviétique. Ainsi, ils avaient l'intention d'établir des relations avec les intellectuels chinois pour gagner un avantage dans l'opinion publique par rapport à l'Union soviétique. C'est dans ce contexte-là que Lao She, Cao Yu et Ye Qianyu ont été invités, dans le cadre du « Programme international d'études et d'échange culturel », à donner une série de conférences et à participer à des activités culturelles aux États-Unis.

une certaine mesure altérés. À cela s'est ajoutée une autre tragédie, les manuscrits du roman ayant été malheureusement perdus (ou détruits) pendant la Révolution culturelle, de sorte que pendant longtemps, on n'a eu accès en Chine qu'à 87 chapitres du roman.

Il faudra attendre 32 ans pour que Ma Xiaomi traduise d'anglais en chinois la version d'Ida Pruitt, et qu'on puisse ainsi connaître les 13 derniers chapitres du roman. Les 100 chapitres combinés ont été considérés comme constituant l'édition la plus complète de *Sishi tongtang*, jusqu'à ce que Zhao Wuping, vice-président des Éditions Yiwen à Shanghai, trouve en 2014 le manuscrit complet de la traduction américaine du roman dans les dossiers « Four Generations: One House, 1945-1948 » du fonds Ida Pruitt dans la bibliothèque Schlesinger de l'Université Harvard. En tant que produit de la coopération entre traducteur et écrivain, cette version américaine qui n'a jamais été publiée est considérée comme la version américaine la plus complète de *Sishi tongtang*. Faute de disposer du texte original, on peut supposer que cette version représente largement le contenu et les émotions recelés dans le roman original. Malheureusement, avant sa publication, les éditions Harcourt Brece ont effectué nombre de suppressions dans cette version dont l'écrivain avait fait bien des coupures avec Pruitt. Selon le souvenir d'Ida Pruitt, « les suppressions effectuées par les éditeurs sont plus nombreuses que celles faites par l'écrivain, un personnage a été entièrement supprimé »¹. Au terme d'une comparaison sérieuse, Zhao a constaté que le troisième tome recueilli dans ce fond comprend neuf chapitres de plus que la traduction parue sous le titre *The Yellow Storm*, et que les 13 derniers chapitres traduits par Ma Xiaomi ne sont qu'une version abrégée des 16 derniers chapitres du roman original. Ainsi, force est de constater que le roman original comporte au total 103 chapitres, et non pas les 100 chapitres comme l'avait prévu l'écrivain dans sa préface.

Cette découverte a enthousiasmé les milieux académiques et ceux de l'édition. En 2017 ont paru deux versions chinoises de ces 16 derniers chapitres : l'une traduite par Zhao Wuping a été publiée d'abord dans la revue *Moisson* (《收获》) avant d'être

¹ Dans sa lettre envoyée à Gladys B.Taylor le 20 octobre 1978. Cité dans Zhao Wuping, « *Sishi tongtang* yingyi quango de faxian he Jihuang de huiyi » (La découverte de la version complète américaine de *Sishi tongtang* et la traduction d'anglais en chinois de *La Famine*) [《〈四世同堂〉英译全稿的发现和〈饥荒〉的回译》], *Xiandai zhongwen xuekan* (Journal des études chinoises modernes), 2017, No. 3.

combinée avec les 87 premiers chapitres par le Centre de publication d'Orient¹ ; l'autre traduite par Zuo Han a été publiée avec les autres chapitres originaux par Tianjin renmin chubanshe². Tandis que la traduction de Zuo n'a suscité presque aucune attention en Chine, plusieurs chercheurs ou éditeurs ont émis des réserves à l'égard de la traduction de Zhao. Par exemple, Fu Guangming, spécialiste de Lao She, a dit que « du point de vue de l'art langagier, on ne reconnaît pas la patte de Lao She »³. Wang Haibo, l'éditrice de *Sishi tongtang* aux éditions Renmin wenzue, a partagé l'avis de Fu et elle apprécie plus la traduction de Ma Xiaomi que celle de Zhao, du fait que le style restitué sous la plume de Ma est plus proche du style original de Lao She⁴. C'est ainsi que dans l'année suivante qu'on a vu paraître une autre version de ces 16 chapitres traduits par Bi Bingbin, lancée par les éditions Renmin wenzue. Cette version a connu un chaleureux accueil surtout dans le milieu académique en Chine. Après une comparaison entre cette version et celle de Zhao, les critiques⁵ ont constaté que la première était meilleure que la deuxième dans la restitution du style original : en s'appuyant sur des outils du corpus textuel, Zhao a établi une liste des mots et des locutions de Lao She, et à partir de laquelle il a traduit littéralement le texte ; alors que Bi, tout en assurant l'exactitude des informations transmises, a essayé de se mettre dans la peau de Lao She. Pour cette raison, si la version de Zhao serre trop la lettre pour que le style restitué garde son naturel, la version de Bi reproduit mieux l'oralité du texte original. Faute de pouvoir se reporter au texte original, on ne peut certes pas déterminer quelle est la meilleure édition parmi les trois. Mais comme le remarque Sadrin, « each new translation [...] is a new performance of the text, each one brings out potential meaning and potential emotion »⁶,

¹ Publié par Dongfang chuban zhongxin (le Centre de publication d'Orient), en septembre 2017.

² La traductrice fait partie du personnel administratif de l'Université Tsinghua, cette version a été lancée en juillet 2017. Dans cette édition, pour une raison inconnue, l'éditeur a coupé en deux le dix-neuvième chapitre du premier tome. De ce fait, on y compte au total 104 chapitres, au lieu de 103 chapitres.

³ La citation est la suivante : « 但从语言来说，它不是老舍的 ». Reprise dans Lu Yanxia, « Yishi jin 70 nian de Sishi tongtang disan bu zai Meiguo bei zhaodao yuangao bing huiyi – xue jie : zhe shiji wanzi hen weimiao » (Le troisième tome perdu de *Sishi tongtang* pendant près de 70 ans a retrouvé sa version américaine originale aux États-Unis et il a été retraduit en chinois – le milieu académique : cette centaine de milliers de mots restent à désirer) [《佚失近 70 年的〈四世同堂〉第三部，在美国被找到英文原稿并回译——学界：这十几万字很微妙》], *Beijing ribao* (Quotidien de Beijing), le 24 novembre 2016.

⁴ Cf., Lu Yanxia, *op. cit.*

⁵ Par exemple, Yu Haoyan, « Suiyue li de Sishi tongtang – “dongfang ben” yu “renwen ben” huiyi bijiao » (Sishi tongtang dans le temps – une comparaison entre la traduction de Dongfang et celle de Renwen) [《岁月里的〈四世同堂〉——“东方本”与“人文本”回译比较》], *Guangming ribao* (Journal Guangming), le 2 février 2019.

⁶ Anny Sadrin, « The Tyranny of Words: reading Dickens in Translation », dans Rossana Bonadei, Clotilde de Stasio,

elles concourent à donner une vue enrichie sur le contenu et sur le style original de la fin perdue. Malgré la perte du manuscrit original, grâce à la découverte de la version « complète » américaine, nous avons au moins accès à l'intégrité de l'ensemble du roman.

5.2.2. L'édition consultée

Jusqu'à aujourd'hui, on connaît en France deux versions de *Sishi tongtang*, grande fresque de Lao She : la première version, qui est en fait une traduction-relais, réalisée par Clément Leclerc en 1955 d'après la version américaine adaptée par Ida Pruitt ; l'autre, traduite directement du chinois et divisée en trois tomes dont le premier (*L'Effroi*) a été traduit par Jing-yi Xiao en 1996 et les deux autres (*Suivre à tout prix* et *La Famine*) sont traduits par Chantal Chen-Andro en 1998 et 2000.

Avant de traiter de l'édition que chacune des deux versions a suivie, il nous paraît nécessaire de consacrer quelques lignes à l'examen des caractéristiques de la version d'Ida Pruitt. Selon le souvenir de Shu Yue, petite-fille de l'écrivain, « la traduction de *Sishi tongtang* a été réalisée de mars à août 1948. Puisqu'Ida Pruitt ne pouvait pas lire le chinois, au cours du travail de la traduction, il (Lao She) était obligé de lui lire lui-même passage par passage le texte original. Ainsi, ils ont travaillé presque tous les soirs. »¹ Ida Pruitt l'a précisé le 22 février 1977, dans sa lettre au sinologue John King Fairbank : « *The Yellow Storm* n'a pas été traduit mot à mot selon l'original de *Sishi tongtang*, il ne s'agit même pas d'une traduction phrase par phrase... au cours de la traduction, il est arrivé parfois qu'il (Lao She) supprime quelques phrases, ou même des paragraphes »².

Carlo Pagetti & Alessandro Vescovi (éds), *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading: proceedings of the Milan Symposium, Gargnano, September 1998*. Milan, Edizioni Unicopli, 2000, p. 278.

¹ Zhang Guixing, « xin faxian de laoshe yingwen shuxin de shiliao jiazhi » (La valeur historique des correspondances récemment découvertes en anglais de Lao She), in Zhang Guixing (ed.), *Lao She nianpu, op. cit.*, p. 484. Le texte original est la suivant : « 《四世同堂》的翻译期可以确定为1948年3月份至8月份。由于在翻译过程中，他得一段一段地亲自念给看不懂中文的浦爱德听，所以，在此期间，几乎每个晚上他都和浦爱德一起工作 ».

² Cité d'après Hu Xuqing, Shu Yi, « Po jing chong yuan – ji *Sishi tongtang* jiewei de diushi he yingwen suoxie ben de fuyi » 《破镜重圆——记<四世同堂>结尾的丢失和英文缩写本的复译》(Réunion après une longue séparation – La perte de la fin de *Sishi tongtang* et les retraductions de la version abrégée américaine), in Zeng Guangcan, Wu Huaibin (éd.), *Lao She yanjiu ziliao : xia, op. cit.*, p. 808. Le texte original est le suivant : « 《黄色风暴》不是由《四世同堂》逐字翻译过来的，甚至于不是逐句的……他有时省略两三句，有时则省略相当大的段 ».

Les suppressions s'expliquent par deux raisons. D'une part, c'est le choix volontaire de l'écrivain. Dans sa lettre à son agent américain David Lloyd, avant de finir le troisième tome, Lao She a déjà ressenti le besoin de faire des suppressions, « au moins de supprimer deux cent mille caractères »¹, dans la version américaine de *Sishi tongtang*. L'autre raison tient aux compétences de traductrice limitées d'Ida Pruitt². Ayant passé 50 ans en Chine, Pruitt pouvait parler correctement le dialecte du Shandong, et elle connaissait bien les proverbes ou les allusions culturelles chinois. Certes, les relations étroites entre Pruitt et la Chine lui ont permis de mieux connaître le contenu et les émotions de *Sishi tongtang*, mais baignant trop dans la culture chinoise, ses expressions en anglais paraissaient étranges pour les autres Américains. Comme l'a affirmé l'écrivain, « pour conserver autant que possible la saveur chinoise, son anglais a souvent l'air décousu »³.

Une fois la traduction achevée, les éditions Harcourt Brece ont encore effectué des suppressions, dans l'objectif de « diminuer le volume »⁴ avant la publication. Il s'agit d'une version abrégée : on recense seulement cinq cent mille caractères dans la traduction chinoise de cette version américaine, réalisée par Ma Xiaomi, alors que rien que dans les deux premiers volumes, on compte au total six cent cinquante mille caractères. Caractérisé à la fois par de nombreuses suppressions et par les tournures étranges de la traductrice, *The Yellow Storm* n'est certainement pas une version fidèle qui peut déployer tout le charme de l'original.

Ensuite, nous nous focaliserons sur les deux versions françaises de *Sishi tongtang*. Comme Jean Poumarat qui a traduit *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*, Clément Leclerc, traducteur de *La Tourmente jaune* ne connaissait pas le chinois, sans parler de la culture et de la littérature chinoises. Il en résulte qu'il ne pouvait pas distinguer les origines des expressions étranges utilisées ou même créées par Pruitt pour reproduire la saveur

¹ Lao She, « Lettre à David Lloyd le 22 avril 1948 », *QJ*, vol. 15, *op. cit.*, p. 637.

² Lao She a parlé de la compétence insuffisante d'Ida Pruitt dans sa lettre à son ami Lou Shiyi. Il écrit : « 译手又不十分高明 ». Cf., Zhang Guixing (ed.), *Lao She nianpu*, *op. cit.*, p. 500.

³ Lao She, « Lettre à David Lloyd le 22 avril 1948 », *op. cit.*, pp. 637-638. Le texte original est le suivant : « 为了尽可能多保持中国味儿，她常把英文弄得很不连贯 ».

⁴ Cité dans Hu Xuqing, Shu Yi, « Po jing chong yuan – ji *Sishi tongtang* jiewei de diushi he yingwen suoxie ben de fuyi », *op. cit.* L'expression originale est « 压缩一下书的块头 ».

chinoise, ce qui a provoqué des malentendus sur le contenu. Les marquages non-formels stylistiques ont ainsi subi de graves dommages. Ainsi, loin de représenter l'originalité de Lao She dans son ensemble, cette première version a simplement servi à faire découvrir l'écrivain dans le monde francophone, en encourageant plus de lecteurs ou même de chercheurs à l'explorer plus profondément.

Dans le but de présenter au lectorat français le roman dans toute son ampleur, Jing-yi Xiao a pris l'initiative de traduire du chinois le premier tome de *Sishi tongtang* une quarantaine d'années plus tard. Chen-Andro a ensuite pris le relais pour traduire les deux autres tomes. La première de couverture des versions françaises des deuxième et troisième tomes de *Sishi tongtang* signale que la traduction a été faite à partir du chinois, cependant, si Chen-Andro a traduit effectivement le deuxième tome et les 20 premiers chapitres du troisième tome en s'appuyant sur le texte original de Lao She, elle a recouru à la fois à la traduction chinoise de Ma Xiaomiet et à la version américaine d'Ida Pruitt¹, pour traduire les 13 derniers chapitres, en vue de rendre plus complète l'histoire de *Sishi tongtang*. Ce faisant, les trois tomes constituent la version la plus complète du roman dans le monde francophone.

Somme toute, l'édition qu'ont choisie Jing-yi Xiao et Chen-Andro est meilleure que celle qu'a consultée Clément Leclerc à la fois sur les plans de l'intégrité du contenu et de la représentation du style.

5.3. *Gushu yiren*

Le cas de *Gushu yiren* est plus compliqué que celui de *Luotuo xiangzi* et de *Sishi tongtang*, puisque l'original de l'œuvre reste toujours introuvable. Les chercheurs et traducteurs ont adopté comme base de référence ou base de traduction la version américaine *The Drum Singers*, traduite par Helena Guo, parce que celle-ci traduisait le roman au fur et à mesure que Lao She l'écrivait en soumettant son travail à

¹ Chen-Andro a mentionné dans une note de bas de page (Cf., Lao She, *Quatre générations sous un même toit*, tome III, trad. Chantal Chen-Andro, Mercure de France, 2000, p. 246) qu'elle avait « complété, d'après cette édition anglaise, certains passages manquant à l'édition chinoise de 1985 » qui a été rédigée et recueillie par Shu Ji dans *Lao She Wenji* (Recueil d'œuvres de Lao She).

l'approbation de l'écrivain chapitre par chapitre. Alors que l'original et sa traduction américaine ont été achevés presque en même temps (en 1949), avec la collaboration de l'écrivain et de sa traductrice, peut-on considérer la version d'Helena Guo comme une édition authentique ?

La réponse est évidemment non. Malgré la perte du manuscrit, on peut entrevoir l'opinion de l'écrivain sur la version américaine à travers sa correspondance avec son agent américain David Lloyd. Dans la lettre du 14 mai 1952, après avoir reçu le spécimen de *The Drum Singers*, Lao She s'est plaint de « son prix élevé et de sa qualité moyenne »¹. C'est sans doute pourquoi cette traduction n'est entrée sur le marché du livre américain que quatre ans plus tard. En fait, au cours de leur collaboration, l'écrivain et sa traductrice ont connu un tel désaccord concernant les frais de traduction qu'il a voulu interrompre à la fois l'écriture et la traduction du roman – « peu importe à quel point elle est une grande traductrice, une fois que j'arrêterai d'écrire, elle n'accomplira rien »², écrit Lao She dans une lettre envoyée à Lloyd, le 19 novembre 1948. La détérioration de leurs relations a affecté, dans une certaine mesure, la qualité de la traduction d'Helena Guo. Comme l'a remarqué Ma Xiaomi, si la première moitié de la version de Guo est bien structurée, on observe davantage de suppressions ou de modifications illogiques³ après que les relations entre l'écrivain et sa traductrice se sont tendues⁴. Par exemple, dans la traduction de Guo, on constate une certaine crudité dans la description sexuelle entre Xiulian et Zhang Wen, ce qui est totalement introuvable dans les autres écrits de Lao She. Si la plupart des versions étrangères ont choisi de suivre Helena Guo, comme les versions russe, japonaise, française, etc., Ma Xiaomi a supprimé cette description⁵ en essayant de rapprocher sa traduction chinoise

¹ Lao She, *QJ*, vol. 15, *op. cit.*, p. 669. La citation est la suivante : « 售价那么高，而书本身又不是太好 ».

² *Ibid.*, pp. 650-651. La citation est la suivante : « 无论她是一个多么伟大的译者，一旦我停止了写作，她将一事无成 ».

³ Bien qu'elle ne soit pas en possession de l'original, Ma Xiaomi a remarqué des traces évidentes de modification et de suppression dans la traduction de Guo. Par exemple, dans le quinzième chapitre, Meng Liang a mentionné qu'il allait en ville pour faire quelque chose. Mais dans les chapitres suivants, l'écrivain n'a plus mentionné cette affaire. Ce passage nous paraît étrange et dépourvu de sens. On suppose ainsi que la traductrice a effectué des suppressions.

⁴ Cf., Ma Xiaomi, « *Gushu yiren he Sishi tongtang* (bufen) : cong zhong yiben dao yingyiben » (*Gushu yiren he Sishi tongtang* (une part) : de la traduction chinoise à la traduction anglaise), voir sur http://blog.sina.com.cn/s/blog_7cb644d80100qxg4.html.

⁵ L'universitaire Abdrakhmanova et son homologue japonais Hashiya Hiroshi (日下恒夫) ont de plus critiqué Ma pour ses suppressions de la description sexuelle.

de l'original.

Alors que l'original a déjà été perdu, traduire *The Drum Singers* n'est rien d'autre qu'un expédient. En 1980, Ma Xiaomi a retraduit *Gushu yiren* en chinois, en se référant à la traduction américaine. Sa traduction a été publiée d'abord dans la Revue *Moisson* avant de paraître aux Éditions Renmin wenzue chubanshe quelques mois plus tard. Vu l'existence de traces évidentes de suppression et de modification dans *The Drum Singers*, Ma Xiaomi a demandé de l'aide à des chanteurs de Chongqing qui servaient de modèles à certains personnages pour restituer sa couleur originale à ce roman. Cela dit, aujourd'hui, l'édition la plus acceptée par le milieu académique en Chine est une édition bilingue où l'on met en parallèle la version d'Helena Guo et la traduction chinoise de Ma Xiaomi.

En 2001, les Éditions Philippe Picquier ont lancé la version française du roman traduit par Claude Payen sous le titre *Les Tambours*. Le traducteur a expliqué dans la préface pourquoi il avait choisi de traduire ce roman de l'anglais et non du chinois en citant l'adage « traduttore, traditore » : il s'agit d'une double trahison de « traduire le roman à partir de sa version chinoise »¹. Faut de posséder l'original, on ne peut pas évaluer la qualité de la traduction chinoise, mais adopter la version d'Helena Guo comme base de traduction n'est certainement pas un bon choix vu sa qualité moyenne selon l'écrivain lui-même. En choisissant la version américaine, la traduction de Payen n'échappe pas non plus à une double trahison. Ainsi excluons-nous *Les Tambours* de notre corpus d'étude.

Né au tournant du siècle, Lao She a vécu beaucoup d'événements dont certains d'une cruauté sans précédent, ce qui a donné lieu dans une certaine mesure à l'apparition des nouvelles éditions de *Luotuo xiangzi* et de *Sishi tongtang* et à la perte de l'original de *Gushu yiren*. D'après Paul Bady, pour l'auteur de *Luotuo xiangzi* comme pour un Proust ou un Cao Xueqin, « le temps...ne se réduit pas à la fuite irréversible dont aiment à parler les poètes. Il est également pour l'écrivain l'occasion

¹ Claude Payen, « Préface du traducteur », in Lao She, *Les Tambours*, trad. Claude Payen, Éditions Philippe Picquier, 2001, p. 5.

de ressaisir l'ensemble de sa vie en franchissant libre les portes de la succession temporelle »¹. L'ensemble de son œuvre constitue alors une biographie intime de Lao She dont chaque roman, essai, nouvelle, etc., sert de porte par laquelle les lecteurs peuvent entrevoir un laps de temps de sa vie, ainsi que sa pensée et ses émotions. En raison du choix qu'elles ont effectué concernant l'édition originale, aucune des versions françaises de ces trois romans n'est parvenue à représenter pleinement l'originalité de Lao She. Si l'on peut espérer encore la parution d'une nouvelle version française plus complète de *Luotuo xiangzi*, on n'aura malheureusement jamais accès à l'original de la fin de *Sishi tongtang* ni à celui de *Gushu yiren*. Ces versions imparfaites n'en constituent pas moins autant de portes ouvertes qui nous invitent à aller plus avant dans l'exploration de l'écrivain et de son œuvre dans toute son ampleur.

¹ Paul Bady, « Le portes du temps : Lao She perdu et retrouvé », *op. cit.*, p. 134.

Chapitre 6 Les défis que pose la langue de Lao She

Suite à la discussion sur les problèmes du choix de l'édition originale, nous examinerons dans ce chapitre les défis que pose la langue de l'écrivain dans la traduction du style et la manière dont ses traducteurs les relèvent. En raison des décalages culturels et linguistiques dans le temps et l'espace entre la France et la Chine, surgissent de nombreux problèmes pour les traducteurs dans leur travail : comment présenter en français le dialecte pékinois ? comment traduire les noms propres ? comment traduire les *realia* ? comment rendre de façon appropriée les registres de langue du roman ? comment reproduire les comparaisons et les métaphores qui sont souvent idiomatiques ?...

Comme on l'a analysé dans le quatrième chapitre, la saveur pékinoise et l'humour constituent les deux traits les plus pertinents du style original de Lao She. Si la restitution de la saveur pékinoise est influencée directement par le traitement du dialecte pékinois, des noms propres et des *realia* relevant de la culture chinoise, plus précisément de la culture pékinoise, le rendu des registres de langue et la traduction des comparaisons et des métaphores auront un effet sur la reproduction de ces deux traits stylistiques de l'écrivain. À cela s'ajoutera une discussion sur l'usage de la note qui sert, dans la traduction des romans de Lao She, à rendre accessibles les connotations culturelles chinoises aux lecteurs français en reproduisant, en cas de nécessité, l'effet humoristique original. Autrement dit, c'est au cours de la résolution de ces problèmes que le style original de l'écrivain se restitue pas à pas.

6.1. Comment traduire les noms propres ?

Selon Lotman, « languages are inseparable from culture. No language (in the full sense of the word) can exist unless it is steeped in the context of culture; and no culture can exist which does not have, at its center, the structure of natural language »¹. Pour

¹ Yu. M. Lotman, B. A. Uspensky and George Mihaychuk, "On the Semiotic Mechanism of Culture", *New Literary*

traduire les romans de Lao She qui se caractérisent d'abord par leur exotisme, autrement dit, par la couleur pékinoise, traduire les noms propres réservés à la culture chinoise constitue le premier défi que les traducteurs doivent relever.

6.1.1. Traduire les noms de personnages

Ce n'est pas facile de transposer les noms propres du chinois en langues européennes. Comme l'a remarqué Viviane Alleton, traduit ou transcrit, « un prénom chinois transposé dans une langue européenne souffre d'un excès ou d'une insuffisance de sens »¹. Autrement dit, la transmission des noms propres influe dans une certaine mesure sur l'activité herméneutique du lecteur. Dans les romans de Lao She, les noms propres ou les surnoms des personnages servent de marquages récurrents qui donnent une brève information sur le personnage donné en exerçant un impact sur les impressions que se fait un lecteur du livre.

Prenons comme exemple la traduction des noms dans *Sishi tongtang*. Dans ce roman-fleuve qui s'étale sur cent chapitres, l'écrivain nous a décrit de nombreux personnages effectuant leurs activités principalement autour du *hutong* du Petit-Bercail. Alors que la plupart des noms sont traduits selon leur transcription en pinyin, « 胖菊子 » et « 大赤包 » sont traduits selon la signification de leur surnom. Pour le premier, la traductrice a choisi la méthode de décoloration en le traduisant par « Chrysanthème » pour accentuer l'image de « 菊 ». Dans le surnom original, signalons que l'écrivain a utilisé l'adjectif « 胖 » [gros] pour désigner le trait physique du personnage, avant d'adopter le mot « 菊子 » au lieu de « 菊花 » en vue de montrer sa complaisance envers les Japonais, à cause de la ressemblance de « 菊子 » à un nom japonais. En traduisant ce surnom par « Chrysanthème », Jing-yi Xiao a en fait affaibli l'ironie de l'écrivain sur cette femme.

Quant à la traduction de « 大赤包 », la traductrice a choisi une autre méthode, à savoir la méthode de reconstruction, puisque la plante « 大赤包 » [Thladianthe douteuse] n'existe pas en France. Elle a remplacé ce surnom par « la grosse courge

History, Vol. 9, No. 2, Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology (Winter, 1978), p. 212.

¹ Viviane Alleton, *Les Chinois et la passion des noms*, Aubier, 1994, p. 7.

rouge » qui contribue à la présentation de l'image de la femme de Guan Xiaohe, qui est grande et qui aime être en rouge. Mais, il est dommage qu'on ne puisse plus saisir l'allusion qu'évoque le comparant original à la méchanceté de « 大赤包 » : dans la région nord de la Chine, les enfants aiment pétrir le fruit de « 大赤包 » jusqu'à ce qu'il y ait plein de jus à l'intérieur. Donc, en comparant la femme de Guan Xiaohe à « 大赤包 », l'écrivain voulait aussi suggérer qu'elle est pleine de mauvaises idées (« 一肚子坏水 »).

Par ailleurs, il arrive que les noms des personnages de *Sishi tongtang* portent en eux des connotations qui trouvent leur origine dans des jeux de mots ou des allusions au patrimoine culturel et littéraire chinois. Dans ce cas-là, la transcription en pinyin ne suffit évidemment pas à dévoiler en français toutes les émotions de l'écrivain cachées derrière les noms. Il est besoin de recourir à d'autres méthodes, et ce sont les notes qui aident les deux traductrices à résoudre ce problème. Prenons comme exemple le changement du nom de « 藍东阳 » qui est traître à son pays en servant le Japon. Comme l'indique l'écrivain, « quand les Japonais occupèrent la ville, M. Lan changea son prénom Ziyang en Dongyang »¹. Alors que la prononciation de « Dongyang » évoque chez les Chinois l'image du Japon, sa transcription en pinyin ne signifie rien pour un Français qui ne connaît pas beaucoup la Chine. Donc, pour rendre cette allusion plus accessible aux Français, Jing-yi Xiao a choisi d'ajouter une note pour la mettre en lumière : « le nouveau prénom choisi par M. Lan, *Dongyang*, signifie "soleil de l'Est"; le Japon est aussi appelé couramment *Dongyang*; ce nom s'écrit dans des caractères différents et signifie "océan de l'Est" »². Chen-Andro affectionne elle aussi ce type de de traitement. À la fin du roman, Qian Moyin a choisi le prénom de « 仇 » pour son petit-fils en espérant qu'il n'oubliera pas la vengeance. En prenant en considération la réception des Français, elle a ajouté à sa traduction – « Qian Chou – Qian le "Vengeur" », une note en mentionnant l'origine de ce prénom : « *Chou* : vengeance, celui qui n'oublie pas la vengeance »³.

¹ Lao She, *Quatre Générations sous un même toit*, tome I, *op. cit.*, p. 437.

² *Ibid.*

³ Lao She, *Quatre Générations sous un même toit*, tome III, trad. Chantal Chen-Andro, *op. cit.*, p. 338.

Certes, l'ajout de la glose contribue à mettre en lumière les connotations culturelles cachées dans les noms chinois, mais il faut faire attention à l'exactitude des informations ajoutées, en évitant les malentendus. Citons la traduction du nom « 黄天霸 », personnage de *Shi, le mandarin redresseur de torts* (《施公案》)¹. Dans *Luotuo xiangzi*, Siang-tse a comparé Quatrième Maître Liou à « 黄天霸 » parce qu'à ses yeux, ces deux personnages sont à la fois puissants et respectueux des convenances. Si dans *Le Pousse-pousse*, François Cheng et Anne Cheng ont simplement supprimé le nom, on trouve dans *Le Tireur de pousse* la traduction par « Huang le tyran »² où le nom « 黄 » a été rendu selon sa transcription phonétique et le prénom « 天霸 » restitué selon son sens littéral, tandis que Jean Poumarat a inséré une glose à la suite de la traduction littérale de « 黄天霸 » – « Tyran du Turban Jaune, le fameux chef d'une bande de rebelles à la fin de la Dynastie Orientale des Han. Les conteurs parlaient de lui dans les maisons de thé, et tous les petits enfants connaissaient ce héros »³. Aucune de ces traductions n'arrive à rendre de façon convenable ce nom. *Le Tireur de pousse* a traduit « 霸 » par « le tyran », au risque de donner une image négative de ce personnage, alors que « 黄天霸 », en tant que brigand (绿林好汉), ne se comporte jamais en tyran, et qu'il est au contraire brave et honnête, et s'efforce de se débarrasser des individus cruels et d'apporter la paix aux bonnes gens. Quant à la traduction de *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*, le nom y a été rendu par « Tyran du Turban Jaune » [头戴黄巾的霸主] qui ne se conforme pas à la composition conventionnelle du nom chinois. Cette traduction trouve son origine dans le fait que le traducteur américain s'est trompé sur l'origine du personnage : il a confondu un personnage de *L'Histoire sous la dynastie Orientale des Han* (《东汉演义》) et « 黄天霸 » dans *Shi, le mandarin redresseur de torts* qui vivait sous la dynastie des Qing. Ne connaissant pas le chinois, Poumarat a gardé cette erreur sans pouvoir la rectifier. En plus, l'ajout de l'information « les conteurs parlaient de lui dans les maisons de thé, et tous les petits enfants connaissaient

¹ Il s'agit d'un roman policier publié sous la dynastie des Qing dont le personnage principal Shi Shilun, mandarin intègre, à l'aide de braves gens, a élucidé les affaires criminelles. Ce roman écrit en langue chinoise vulgaire est surtout apprécié par les conteurs.

² Lao She, *Le Tireur de pousse*, sans mention de traducteur, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1985, p. 96.

³ Lao Sheh, *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*, op. cit., p. 103.

ce héros » ne sert à rien, sinon à alourdir le texte.

Puisque dans l'original, Lao She a clarifié la raison pour laquelle Siang-tse a comparé Quatrième Maître Liou à Huang Tianba : « 在祥子眼里，刘四爷可以算作黄天霸。虽然厉害，可是讲面子，叫字号，决不一面儿黑 »¹ [Aux yeux de Siang-tse, Quatrième Maître Liou pouvait égaler Huang Tianba. Il était puissant, mais il respectait toujours les convenances et il avait « de la classe », comme on disait dans le milieu. Il ne faisait pas toujours d'activités illégales.], on peut se demander s'il ne vaudrait pas mieux traduire ce nom selon sa transcription phonétique « Huang Tianba » en ajoutant une note mentionnant qu'il s'agit d'un personnage de *Shi, le mandarin redresseur de tort*, afin d'ajouter au texte original une touche d'exotisme.

6.1.2. Traduire les noms de lieux

Comme Lao She a vécu à Pékin durant la majeure partie de sa vie, les noms de lieux rattachés à cette ville lui sont tellement familiers pour Lao She qu'il les a utilisés souvent dans ses romans. Si ses traducteurs les ont traduits, dans la plupart des cas, selon leur transcription en pinyin, comme « le Marché Dong'an » (东安市场), « la Porte Desheng » (德胜门), il arrive également qu'ils les aient traduits littéralement pour rendre leur signification accessible au lectorat français, par exemple, « le Temple de la Sauvegarde Nationale » (护国寺), « les Collines de l'Ouest » (西山), etc.

Telles sont les deux méthodes les plus utilisées aujourd'hui lors de la traduction des noms de lieux. Si la première méthode contribue à conserver la couleur chinoise, la deuxième méthode a le mérite de donner immédiatement des informations relatives au lieu donné. Mais en utilisant la deuxième méthode, il nous faut faire attention à ce que peut évoquer la traduction, en évitant les malentendus possibles. Par exemple, dans *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*, Jean Poumarat a traduit « 南苑 » par « Parc du Sud », « 海甸 » (l'ancienne écriture de « 海淀 ») par « Domaine des Mers ». En lisant ces deux termes traduits, on a peine à les associer aux noms de lieux de Pékin. Ce type de traitement n'a pas seulement ôté leur exotisme aux termes originaux, mais il risque

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi, QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 55.

aussi de susciter des malentendus chez les lecteurs français qui ne connaissent pas Pékin : il se peut qu'ils prennent le « Parc du Sud » pour le nom d'un parc et « Domaine des Mers » pour celui d'un domaine. En fait, ce n'est pas Poumarat qui a choisi ce traitement. Ne connaissant ni la langue chinoise ni le texte original, il était obligé de suivre la traduction d'Evan King qui a rendu « 南苑 » par « the Southern Park »¹, « 海甸 » par « Seas' Domain »².

Par ailleurs, remarquons que dans *Luotuo xiangzi* dont le héros est tireur de pousse, les traducteurs ont tendance à ajouter des informations à la suite des noms de lieux traduits, afin d'aider le lecteur français à suivre de près les déplacements de Siang-tse. Prenons comme exemple la traduction de « 海甸 ». Dans *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* comme dans *Le Tireur de pousse*, on précise que ce lieu est situé « à l'ouest de Beiping », alors que *Le Pousse-pousse* a commis une erreur en mentionnant « Hai-tian, dans la banlieue nord-est de Pékin », ce qui n'est pas conforme à la situation réelle.

Bref, au terme des analyses susmentionnées, il convient de conclure que dans la traduction des noms de lieux, le traducteur doit non seulement respecter les conventions en prenant en compte la réception du lecteur de la langue cible, mais encore faire attention à la nécessité de l'ajout d'une glose et à l'exactitude de l'information qu'elle comporte.

6.1.3. Terminologie dans *Maocheng ji*

Il existe un cas particulier qui mérite notre attention dans la traduction des noms propres chez Lao She : c'est la traduction de la terminologie dans *Maocheng ji*. Qualifié d'« écrit satirique »³ par l'écrivain, ce roman, publié en 1933, se caractérise par la satire et l'ironie qui mettent en valeur l'absurdité du Pays-Chat sur la planète Mars et le désespoir de son peuple. Ce roman est tout à fait remarquable dans la création romanesque de Lao She, parce que sous le couvert de la science-fiction, il a en fait pour fonction de révéler la réalité sociale de la Chine durant les trente premières années du

¹ Lau Shaw, *Rickshaw Boy*, trad. Evan King, New York, Reynal et Hitchcock, 1945, p. 256.

² *Ibid.*, p. 28.

³ Lao She, « Comment j'ai écrit *La Cité des Chats* ? », in Paul Bady, *Lao niu po che, op. cit.*, p. 48.

20^e siècle. Il s'agit, si l'on reprend les termes de Geneviève François-Poncet, d'« un cri d'angoisse arraché à l'auteur par la gravité de la situation à laquelle il se trouve confronté »¹.

Pour mieux présenter l'absurdité du monde imaginaire dans *La Cité des Chats*, l'écrivain a inventé une suite de termes qui servent de base pour le déroulement de l'histoire. Nous les recensons avec leur traduction comme suit :

猫城	la Cité des Chats
猫国	Pays-Chat
猫人	homme-chat
大蝎	Grand-Scorpion
小蝎	Petit-Scorpion
猫语	langue-de-chat
迷	Euphoria
迷叶	feuille d'Euphoria
国魂	Ame-nationale
迷树	Euphorie
大鹰	Grand-Faucon
猫啦夫司基	Chatfoutski
猫兵	soldats-chats
猫人的戏剧	Opéra-chat
妓女部	MINISTÈRE des PROSTITUÉES
迷叶所	l'INSTITUT des FEUILLES d'EUPHORIA
留洋部	MINISTÈRE des ÉTUDIANTS-CHATS DE L'ÉTRANGER
抵制外货局	BUREAU pour le BOYCOTT des MARCHANDISES ÉTRANGÈRES
肉菜厅	DÉPARTEMENT de la VIANDE et des LÉGUMES
孤儿公卖局	BUREAU pour la VENTE PUBLIQUE des ORPHELINS

(Tableau 6.1.)

马祖大仙	l'Immortel Ancêtre Max
大家夫司基	Partagetoutski
国家夫司基军	Brigades national-foutskistes
夫司基	foutskisme
呀呀夫司基	Yayafoutski
红绳军	Brigades du Cordon Rouge
花拉夫司基	houalafoutski
通通夫司基	tong-tongfoutski
大家夫司基	allezvousfairefoutski
哄	chambardement
民政哄	Chambardement-du-gouvernement-par-le-peuple
参政哄	Chambardement-du-gouvernement-avec-le-peuple
不读书而毕业的运动	Mouvement-pour-l'obtention-des-diplômes-sans-études-préalables
轮环教育	L'instruction-en-rond
普及教育	l'instruction-pour-tous

(Tableau 6.2.)

Il est notoire que la traduction de la terminologie présente des particularités. Il faut que le traducteur non seulement traduise correctement le sens du terme, mais aussi

¹ Geneviève François-Poncet, « Introduction », in Lao She, *La Cité des chats*, trad. Geneviève François-Poncet, Paris, Publications orientalistes de France, coll. « Littérature d'étranges pays », 1981, p. 6.

conserve ses caractéristiques en tant que terminologie : il faut que la terminologie soit claire et concise, et qu'elle ne puisse manifester aucune préférence affective ; il faut de plus garder la cohérence du système d'une terminologie donnée, etc.¹

Le tableau 6.1. recense des termes relatifs aux autorités nationales du Pays-Chat, les noms des personnages principaux ainsi que des termes essentiels servant à décrire le pays, alors que le tableau 6.2. montre ceux relatifs aux systèmes scolaire et politique du pays. En comparant ces termes avec leur traduction, il nous paraît évident que François-Poncet a utilisé la méthode de l'imitation dans la restitution de ces termes, selon leur sens littéral ou selon leur prononciation : selon leur prononciation, quand il s'agit d'expressions dépourvues de sens, utilisées couramment par les soi-disant nouveaux savants qui « se contentent d'accoler les uns aux autres des mots de consonance étrangère pour en faire une langue que personne ne comprend, et qu'ils ne comprennent d'ailleurs pas eux-mêmes »², seulement pour donner l'impression que la discussion est animée, telles que « 花啦夫司基 », « 通通夫司基 » ; selon le sens littéral pour les autres termes possédant eux-mêmes un sens, par exemple, le « 大家夫司基 » qui « veut que chacun vive en fonction de tous »³. De là la traduction de « houalafouski », « tong-tongfouski », « partagetoutski » ou « allezvousfairetoutski ».

En plus, signalons que la traductrice a soigneusement restitué le suffixe « ski » afin d'accentuer la ressemblance entre ces termes et les mots russes, en gardant la forme cohérente de ces termes. Pendant les années 1930 s'est déclenchée en Chine une vague durant laquelle le milieu intellectuel, en se déclarant résolu à « sauver le pays et son peuple », a aveuglement emprunté à l'Union soviétique des termes sans comprendre leur vrai sens. Ainsi, à travers l'utilisation de ces termes avec le suffixe « 斯基 », l'écrivain s'est moqué des soi-disant savants qui ne savaient que prendre de grands airs en utilisant des termes dépourvus de sens véritable. Par le biais de la restitution de ce suffixe, ces termes traduits peuvent évoquer chez le lectorat français la même

¹ Cf., Wei Xiangqing, « Renwen sheke shuyu fanyi zhong de shuyu shuxing » (Les Caractéristiques de la terminologie dans la traduction des œuvres des sciences humaines), *Waiyu xuekan* (Revue académique des langues étrangères), 2010.

² Lao She, *La Cité des chats*, *op. cit.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 192.

impression que chez le lectorat chinois – il s’agit d’emprunts au russe.

Il y a un autre point qui retient notre attention dans ces deux tableaux, c’est la traduction des termes qui combinent l’adjectif « 猫 » (ou « 猫人的 ») et un substantif, comme « 猫人 » (homme-chat), « 猫国 » (Pays-Chat), « 猫人的戏剧 » (opéra-chat) : si la traductrice a choisi de les traduire sous forme de « substantif-chat » dans la plupart des cas, elle a traduit « 猫城 » en revanche par « la cité des chats ». Certes, ces deux formes de traduction contribuent à traduire correctement le sens en rendant simple et claire leur forme, mais en les adoptant en même temps, la traductrice a compromis la cohérence du système. Après avoir consulté la première version américaine¹ de ce roman publié en 1964, on suppose que le choix de « la cité des chats » trouve son origine dans le fait que le titre américain « city of cats » a déjà été largement accepté.

Si dans le texte original, l’écrivain a inventé des termes aussi explicites que simples, François-Poncet a réussi, dans sa traduction, à leur conserver ces deux qualités, en les rendant accessibles aux lecteurs français.

6.2. Comment traduire les *realia* ?

Diederik Grit a essayé de donner une définition de ce qu’est le *realia*. Selon lui, « les *realia* sont des phénomènes concrets uniques ou des conceptions catégorielles, qui sont spécifiques pour un certain pays ou domaine de culture, et qui ne connaissent pas d’équivalent, ou un équivalent partiel au maximum ; et ce sont les termes qui sont utilisés pour ces phénomènes »². Simplement dit, les *realia* sont des mots ou des locutions qui désignent des objets ou des concepts culturellement spécifiques à un certain pays et qui n’ont pas d’équivalents dans d’autres langues. Puisque les *realia* possèdent à la fois des dénnotations objectives et des connotations culturelles, pour les restituer dans d’autres langues, le traducteur doit remplir une double tâche : d’une part, il doit transmettre une vérité culturelle qui est différente de celle du pays de la langue

¹ James Dew, *City of cats*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1964. Cette version a connu un chaleureux accueil aux États-Unis, même en Occident, en suscitant de nombreuses discussions.

² Grit, Dieder, « De vertaling van realia », traduit en français par Jonneke Gebraad, in Naaijkens et al. (ed.), *Denken over vertalen : Tekstboek vertaalwetenschap*, Nijmegen : Vantilt, 2010, p. 189.

cible ; de l'autre, il doit, en cas de nécessité, expliciter les connotations cachées derrière les dénnotations en essayant de rendre un peu l'effet stylistique du texte original.

Dans ses romans, Lao She a utilisé une série de *realia* propres à la culture chinoise, plus précisément, à la culture pékinoise, en vue de baigner les lecteurs dans la saveur pékinoise en les rapprochant de la vie des personnages. Vu le manque d'équivalents *stricto sensu* en français, comment restituer correctement les *realia* chinois, en conservant leurs connotations culturelles constitue ainsi le deuxième défi que pose la langue de l'écrivain à ses traducteurs français. On constate au total six méthodes qu'ont utilisées ses traducteurs, se répartissant en deux catégories, à savoir la traduction littérale (直译) et la traduction libre (意译).

6.2.1. La traduction littérale

Premièrement, il s'agit de transcrire les *realia* en pinyin ou en alphabet de latin, sans rien expliquer. Cette méthode est souvent employée par François Cheng dans *Le Pousse-pousse* de 1973 et par Chantal Chen-Andro dans la traduction des deuxième et troisième tomes de *Sishi tongtang*. Le premier a traduit simplement « 包子 » et « 磕头 » par « pao-tse » et « ko-t'eu », alors que « 仁丹 » est rendu chez la deuxième par « rendan ». Ce type de traitement qui « n'est que très rarement retenu »¹ est souvent employé par les traducteurs qui sont tellement familiers avec le chinois qu'ils utilisent des termes transcrits chinois sans en être conscients. Comme l'a dit Zhang Fang, « Ida Pruitt a utilisé bien des mots réservés à la culture chinoise »², comme Kowtow (磕头), tou-fu nao (豆腐脑), etc. Certes, ce type de traitement conserve la couleur locale de l'original, mais il fait obstacle à la compréhension des lecteurs français qui ne connaissent pas la culture chinoise. Pour cette raison, dans la version augmentée du *Pousse-pousse* de 1990, les traducteurs ont ajouté deux notes infrapaginales : « petite brioche »³ et « prosternation en signe de respect »⁴, rendant les traductions plus

¹ Angel Pino et Isabelle Rabut, « Le marquis d'Hervey-Saint-Denys et les traductions littéraires : à propos d'un texte traduit par lui et retraduit par d'autres », in Viviane Alleton et Michel Lackner, (eds.), *De l'un au multiple*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 126.

² Zhang Fang, « Yi hou ji » (Postface de traduction), in Ida Pruitt, *Zai zhongguo de tongnian* (A China childhood), trad. Zhang Fang, Shengyang, Liaoning renmin chubanshe, 1996, p. 178.

³ Lao She, Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, p. 97.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

explicites.

De là la deuxième méthode pour traduire les *realia* – la transcription phonétique des termes, accompagnée d'une glose. Elle peut être considérée comme une approche complémentaire à la première méthode, puisqu'elle assure à la fois la restitution de la couleur chinoise et la transmission des informations. Prenons comme exemple la traduction de « 二簧 » chez Claude Payen. Celui-ci a gardé la transcription en pinyin de ce *realia* en le traduisant d'abord par « erhuang », avant d'ajouter une note indiquant qu'il désigne l'une des « mélodies d'opéra traditionnelles ».¹ S'il a choisi de fournir une brève présentation dans la note en bas de page, en vue de compléter sa traduction, il arrive que certains traducteurs essaient d'expliquer le sens du *realia* transcrit par le biais de son quasi-équivalent en français. Par exemple, concernant la traduction des titres officiels mandchous dans *Zhenghongqi xia*, tels que « 牛录、甲喇、格格 »², Li Tche-houa et Paul Bady les ont traduits d'abord selon leur transcription en pinyin « niulu, jiala, gege » avant de les rapprocher dans les notes infrapaginales des titres français – « capitaine », « commandant » et « princesse »³. Ces traductions sont facilement accessibles aux lecteurs français, alors que les transcriptions en pinyin contribuent à redonner de l'exotisme à ces mots.

Mais en même temps, elles peuvent donner lieu à des malentendus ou à des confusions. Reprenons comme exemple la traduction de « 牛录 ». Il désigne un titre officiel de quatrième rang pour les militaires (正四品武官) sous la dynastie des Qing, ce qui n'a pas évidemment pas d'équivalent dans la culture française. En raison des différences dans l'extension réelle entre « 牛录 » et « capitaine », cette interprétation est certainement intenable et elle risque même de susciter, chez les lecteurs qui ne connaissent pas la Chine, des malentendus venus de l'association de « 牛录 » avec « capitaine » dans le contexte culturel français.

À part la note de bas de page, il existe une autre forme de glose consistant à intégrer celle-ci directement dans le texte. Cette forme de glose est surtout appréciée

¹ Lao She, *La Philosophie de Lao Zhang*, op. cit., p. 77.

² Lao She, *Zhenghongqi xia*, *QJ*, vol. 8, op. cit., p. 512.

³ Lao She, *L'Enfant du Nouvel An*, op. cit., p. 129.

par François Cheng et Anne Cheng qui voulaient donner immédiatement une brève idée de ce que signifie le *realia* en conservant sa couleur locale. En témoignent les traductions de « 花糕 » et de « 糖瓜 ». Il s'agit de deux desserts traditionnels en Chine, l'un réservé à la fête du Double Neuf, l'autre destiné à saluer le départ du Dieu du Foyer pour le ciel le 23 ou le 24 décembre du calendrier lunaire. Puisque ces deux fêtes ont été mentionnées dans le contexte, les traducteurs ont décidé de traduire ces termes d'abord selon leur transcription phonétique avant d'ajouter une explication dans le corps du texte : « 花糕 » a été rendu par « *houa-ka*o (gâteau de fleurs) »¹, et « 糖瓜 » par « *tang-kua* – fruits enrobés de sucre »². À l'aide de la glose insérée entre parenthèses ou derrière un tiret, ils ont réussi à expliciter ce que sont ces deux desserts en préservant leur charme exotique.

Troisièmement, la solution consistant à traduire les *realia* selon leur sens littéral sans rien expliquer a certes le mérite de rendre immédiatement parlants ces termes, mais cette méthode risque de faire disparaître les connotations culturelles cachées derrière eux. En lisant « les friandises variées »³ dans *Zhenghongqi xia*, comment pourrait-on associer cette traduction au *realia* « 杂拌儿 » qui est en fait une appellation pékinoise pour désigner l'ensemble de friandises que les habitants de Pékin mangent pendant la fête du Nouvel An ? Malgré son défaut qui est d'affaiblir l'exotisme original, ce type de traitement est apprécié par beaucoup de traducteurs vu l'avantage qu'il présente de rendre rapidement accessible une idée au lectorat français. Signalons en même temps que, grâce aux générations de traducteurs, bien des *realia* avec leur traduction littérale ont été peu à peu acceptés en français. Prenons à titre d'exemple les traductions de « 中秋节 » et de « 元宵节 ». Si, dans *Le Pousse-pousse* de 1973, François Cheng a ressenti le besoin d'ajouter des explications en les traduisant par « le jour de la fête de la mi-automne (le quinzième jour du huitième mois) »⁴ et par « la fête des Lanternes – le 15 du premier mois »⁵, la plupart des versions françaises de Lao She (sauf *Le Tireur*

¹ Lao She, *Le Pousse-pousse*, trad. François Cheng et Anne Cheng, 1990, p. 189.

² *Ibid.*, p. 84.

³ Lao She, *L'Enfant du Nouvel An*, *op. cit.*, p. 37.

⁴ Lao-She, *Le Pousse-pousse*, 1973, *op. cit.*, p. 168.

⁵ *Ibid.*, p. 172.

de pousse) qui l'ont suivi se sont contentées de supprimer les explications.

La quatrième méthode consiste à traduire les *realia* selon leur sens littéral, en accompagnant cette traduction d'une glose. Cette méthode a le mérite de mettre en lumière autant que possible les informations relatives au terme. Par exemple, pour traduire « 洗三 » [bain du troisième jour pour le nouveau-né], vu le manque d'équivalent en français, Li Tche-houa et Paul Bady ont choisi de le traduire d'abord par « le “premier bain” » avant d'ajouter une note infrapaginale pour compléter la traduction : « ou “bain du troisième jour”, occasion traditionnelle de fêter la naissance en compagnie des voisins et des amis »¹. Grâce à leurs efforts, la dénotation et la connotation culturelle de ce *realia* sont accessibles au lectorat français. Remarquons en même temps que, malgré l'avantage que cette méthode présente, les notes ne sont pas toujours indispensables. Comparons les trois méthodes utilisées pour la traduction de « 三节 » [trois fêtes]. Si ce terme a été rendu littéralement par « trois fêtes annuelles » dans *Le Tireur de pousse* et qu'il a été remplacé simplement par « les fêtes » dans *Le Pousse-pousse*, c'est dans *L'Enfant du Nouvel An* que les traducteurs ont transmis à la fois la dénotation et la connotation culturelle de ce terme : ils l'ont traduit d'abord par « les Trois Fêtes » avant d'ajouter une note en mentionnant que ces fêtes désignent « Le Nouvel An, le Double Cinq (cinquième jour de la cinquième lune) et la Mi-automne (quinzième jour de la huitième lune) »². Aussi bien dans *Luotuo xiangzi* que dans *Zhenghong qi xia*, « 三节 » ne se présente que comme un détail d'importance secondaire. Il suffit d'une traduction littérale pour que les lecteurs français comprennent la dénotation de ce terme et suivent de près le déroulement du roman. De l'autre, avec l'ajout de plusieurs notes, on risque de perturber la concentration du lecteur. Ainsi estimons-nous qu'il n'est pas nécessaire d'ajouter ici une note pour expliquer ce que désignent les trois fêtes.

6.2.2. La traduction libre

Il arrive que, au lieu de traduire le sens du *realia*, le traducteur en fasse directement

¹ Lao She, *L'Enfant du Nouvel An*, *op. cit.*, p. 77.

² Lao She, *L'Enfant du Nouvel An*, *op. cit.*, p. 97.

une brève présentation sur lui. Prenons à titre d'exemple la traduction par Jing-yi Xiao de « 二簧 ». Elle a rendu ce *realia* par « des airs d'opéra traditionnel »¹. Cette méthode a le mérite de rendre immédiatement accessible le terme aux lecteurs français, mais au risque de donner une idée insuffisamment claire du sens original du terme – la périphrase « des airs d'opéra traditionnel » n'est pas évidemment un équivalent assez précis de « 二簧 ». Qui plus est, en adoptant cette méthode, la couleur pékinoise que recèle le terme original a été altérée.

Notons de plus que cette méthode risque de donner lieu à des passages gratuits comportant même de fausses informations. C'est ce que nous trouvons souvent dans *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*. Publié pendant les années 1940, alors que les œuvres littéraires chinoises étaient considérées davantage comme des documents permettant à l'Occident de connaître la Chine que comme de la littérature proprement dite, Evan King a ainsi présenté en détail les connotations culturelles du *realia*, en vue de satisfaire la curiosité des lecteurs occidentaux. D'où sa traduction détaillée de « 蜜供 » : « likeness of the Heavenly Messenger who bears reports on earthly happenings to the Throne of God, with his lips smeared with honey so that he would say nothing but sweet things about the members of the household where his likeness was hung »². Ce *realia* désigne originellement les desserts en forme de pagode déposés en offrande aux bouddhas pendant la fête du printemps. En le traduisant ainsi, Evan King a confondu en fait « 蜜供 » et « 糖瓜 ». De plus, les expressions « Heavenly Messenger », « Throne of God » dans le contexte de la religion occidentale risquent de provoquer des malentendus chez les lecteurs occidentaux qui peuvent prendre « 蜜供 » pour les desserts venus de l'Occident, non pas de la Chine. Quant à la traduction française, en suivant aveuglement Evan King, Poumarat a introduit une erreur supplémentaire dans sa traduction en traduisant « Throne of God » par « Trône d'Or »³. C'est ainsi qu'on peut en conclure que Poumarat a totalement échoué dans la traduction de ce *realia* :

¹ Lao She, *Quatre Générations sous un même toit*, tome I, *op. cit.*, p. 32.

² Lau Shaw, *Rickshaw Boy*, *op. cit.*, p. 117.

³ Lao Sheh, *op. cit.*, p. 126. La traduction de « 蜜供 » est la suivante : « les grandes et petites statues du Messenger Céleste, qui apporte des nouvelles des événements terrestres au Trône d'Or, avec ses lèvres ointes de miel afin qu'il ne puisse dire que du bien des habitants de la maison devant laquelle sa statue est suspendue ».

non seulement son explication est redondante, mais elle a fourni de fausses informations.

Reste à analyser la dernière méthode, à savoir l'omission du *realia*. Cette méthode est employée le plus souvent dans les deux versions du *Pousse-pousse*, dans le but de mettre en relief l'intrigue principale en évitant d'insérer trop d'explications concernant les *realia* pour qu'elles ne perturbent pas la concentration du lecteur. Par exemple, pour traduire les activités au Pont du Ciel, « 耍狗熊的, 变戏法的, 数来宝的, 唱秧歌的, 说鼓书的, 练把式的 »¹ [les montreurs d'ours, les prestidigitateurs, les acrobates, les chanteurs de chansons populaires, les conteurs, le tout environné de l'accompagnement des tambours²], loin de les traduire littéralement, les traducteurs se sont limités à les remplacer par « les stands variés »³, en abandonnant toutes les dénnotations et les connotations de ces *realia*. Ainsi la couleur pékinoise a été largement affaiblie.

Comme l'a dit Lederer, « il ne s'agit pas seulement de savoir quel mot placer dans la langue d'arrivée en correspondance à celui de la langue de départ, mais aussi et surtout de savoir comment faire passer au maximum le monde implicite que recouvre le langage de l'autre »⁴. Après avoir examiné l'une après l'autre les six méthodes employées par les traducteurs français de Lao She, il nous paraît clair que la traduction littérale des *realia* ou bien selon leur dénnotation, ou bien selon leur transcription phonétique, accompagnée souvent d'une glose a plus d'avantages que la traduction libre dans la restitution de l'exotisme, c'est-à-dire de la couleur locale, plus précisément de la saveur pékinoise des romans de l'écrivain. De plus, quant à l'ajout de la glose, le traducteur doit non seulement réfléchir sur la nécessité d'ajouter ou pas une glose dans chaque cas particulier, mais aussi apporter une extrême attention à l'exactitude des informations ajoutées en les rendant aussi concises et explicites que possible.

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, *op. cit.*, p. 129.

² On emprunte cette traduction au *Tireur de pousse*. Cf., Lao She, *Le Tireur de pousse*, *op. cit.*, p. 220.

³ Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, p. 132.

⁴ Marianne Lederer, *La Traduction Aujourd'hui*, Caen: Lettres Modernes Minard, 2006, p. 102.

6.3. Comment traduire le dialecte pékinois ?

Comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, la saveur pékinoise et l'humour constituent les deux traits les plus pertinents du style original de Lao She. Concernant la saveur pékinoise, à part les *realia* et les noms propres qu'on a examinés ci-dessus, l'utilisation du dialecte pékinois contribue également, même davantage, à sa manifestation.

Dans la rédaction d'un roman, il arrive que son auteur utilise des expressions dialectales, afin de donner une couleur locale à l'histoire, ou bien de mettre en relief les caractères divers de ses personnages de hiérarchies sociales différentes. De plus, en introduisant des expressions dialectales, l'auteur introduit de l'oralité dans son texte. La traduction d'un dialecte pose de grandes difficultés aux traducteurs, parce que ces expressions possèdent souvent des connotations réservées à certaines régions du pays de la langue source, et qu'un nombre considérable de ces connotations sont inaccessibles aux lecteurs du pays de la langue cible. C'est ainsi qu'on partage l'avis de Birgitta Dimitrova que « dialects are both “culture or geography specific” and “language specific” – hence a classical case of untranslatability »¹.

Chez Lao She, le dialecte pékinois ne se présente pas par intervalles dans ses romans, au contraire il constitue la langue essentielle à laquelle il a recouru dans presque tous ses romans. Non seulement parce que ce dialecte lui était familier, mais aussi parce qu'en le mettant dans la bouche de ses personnages (les petites gens du vieux Pékin), l'écrivain était en mesure de mieux mettre en lumière le contexte socio-culturel de la plupart de ses romans.

Comme l'a observé Dimitrova, « translations generally tend to be more normative than original works, or to conform to codified standards, in terms of language use »². C'est aussi ce qu'on a constaté dans les versions françaises des romans de Lao She. Étant donné que le dialecte pékinois véhicule la mémoire des Pékinois sur l'histoire et sur la ville où ils ont vécu de génération en génération, il est inenvisageable de le

¹ Birgitta Englund Dimitrova, “Orality, Literacy, Reproduction of Discourse and the Translation of Dialect”, *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia*, 2004 (1), p. 121.

² *Ibid.*, p. 127.

remplacer par un dialecte français vu leurs différences de connotations culturelles. Les traducteurs ont ainsi adopté, dans la plupart des cas, la méthode de décoloration, en vue d'assurer avant tout la transmission des informations.

Reprenons les exemples 1 et 3 :

1. 不用；我不是到上海去了一程子吗。(Luotuo xiangzi, Chap. 6)

[Ce n'est pas la peine... Tu sais, je pense, que nous avons été entre-temps à Shanghai ? ¹]

3. “那不新新！”玛力笑着说。(Erma, Par. 3, Chap. 1)

[Cela n'a rien d'exceptionnel, dit Mary en souriant.²]

« 一程子 » [pendant une période de temps] et « 新新 » [nouveau] sont deux termes issus du dialecte pékinois. Si, dans le premier exemple, l'écrivain a utilisé « 一程子 » pour indiquer le contexte où se déroulait l'histoire ainsi que le statut social de M. Ts'ao, il a mis le mot « 新新 » dans la bouche de Mary, qui est anglaise, uniquement parce que le dialecte pékinois qui lui est familier contribue à rendre ses expressions plus vives. Dans la traduction, les traducteurs ont choisi la méthode de décoloration en les traduisant par « entre-temps » et « exceptionnel ». Alors que les dénnotations de ces deux termes ont été traduites avec succès, l'oralité originale dans les deux exemples a été malheureusement affaiblie, et les connotations culturelles perdues dans le premier exemple.

Dans la traduction des mots ou des locutions du dialecte pékinois en français, étant entendu qu'il est inévitable que leurs connotations culturelles soient perdues, le traducteur peut du moins, à travers la méthode de reconstruction, essayer de rendre les expressions parlantes, jusqu'à ce que l'oralité originale soit restituée. Comparons les exemples 2 et 4 ci-dessous :

2. 好！王掌柜，我可有个洋朋友，你哏摸哏摸，这个滋味儿吧。(Zhenghong qixia, Chap. 8)

¹ Lao She, *Le Pousse-pousse*, op. cit., p. 65.

² Lao She, *Messieurs Ma, père et fils*, trad. Claude Payen, Arles, éditions Philippe Picquier, 2000, p. 102.

[C'est bon ! Monsieur Wang ! J'ai des amis étrangers et vous allez voir ce que vous allez voir !¹]

4. 鯰出溜的往北京跑。(Zhao Ziyue, Chap. 11)

[(Zhao Ziyue) fila comme une couleuvre vers Pékin²]

Dans l'exemple 2, l'utilisation du redoublement « 咂摸咂摸 » [il désigne le mouvement des lèvres lors de la réflexion] est destinée à accentuer le ton menaçant de Duo l'Aîné qui a refusé sans vergogne de payer pour la nourriture qu'il avait acheté de Monsieur Wang, alors que l'expression « 鯰出溜 » provient originellement d'une comparaison – s'enfuir rapidement comme un poisson-chat. Quant à la traduction, les deux traducteurs ont adopté la méthode de reconstruction, dans l'objectif de rendre un peu la vivacité des expressions originales. Dans l'exemple 2, « 你咂摸咂摸, 这个滋味儿吧 » a été remplacé par une expression familière en français, « vous allez voir ce que vous allez voir », qui correspond à l'air canaille de Duo l'Aîné. Malgré le changement du contenu, l'oralité du texte original est parvenue à ressortir.

Bernard Lelarge a choisi quant à lui de changer de comparant dans la traduction en substituant la couleuvre au poisson-chat. On suppose que ce changement est dû au fait que le traducteur a voulu souligner chez Zhao Ziyue la paresse qui est souvent liée à l'image d'une couleuvre en français. En traduisant cette expression par « filer comme une couleuvre », le traducteur a non seulement transmis correctement sa dénotation objective, mais il a aussi reproduit avec succès l'effet stylistique original.

À part les deux méthodes ci-dessus, on note que la méthode de l'imitation s'avère utile quand il existe un équivalent pour un terme donné dans la langue cible. Par exemple, dans *Le Pousse-pousse*, François Cheng et Anne Cheng ont traduit « 答茬儿 » par « broncher », « 老油子 » [il peut s'écrire aussi en « 老油条 » pour désigner ceux qui sont rusés et qui ont de riches expériences] par « le vieux routier ». Par le biais de la méthode de l'imitation, ils ont non seulement assuré l'exactitude des informations transmises dans ces deux termes, mais ont aussi réussi à reproduire l'oralité du texte original. Mais ce type de correspondance demeure rare, il vaut mieux être vigilant lors

¹ Lao She, *L'Enfant du Nouvel An*, op. cit., p. 168.

² Lao She, *Zhao Ziyue*, trad. Bernard Lelarge, Paris, éditions You Feng, 2013, p. 130.

de l'emploi de cette méthode. Surtout, il faut éviter de traduire mot à mot une expression dialectale sans prendre en compte son sens véritable.

Dans *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*, le traducteur a utilisé souvent la méthode de l'imitation pour traduire de l'anglais mot à mot les expressions du dialecte pékinois, sans prendre en considération leur propre sens. Il nous suffit de citer sa traduction de « 嘎七马八 » [au hasard, ou être en désordre] pour savoir combien ce type de traitement nuit à la compréhension du contenu original, dans le bon sens, chez le lectorat français.

27. 在这么想到儿子的时候，他就嘎七马八的买回一大堆食物，给他们俩吃。 (*Luotuo xiangzi*)¹

Quand il (Tch'iang-tse le Second) lui arrivait de penser à ses fils, il gazouillait sept fois comme un oiseau et hennissait huit fois comme un cheval, se précipitait dehors pour acheter tout un stock de mangeaille et rentrait en titubant le leur offrir.²

Dans sa traduction, Poumarat a, en suivant Evan King, rendu « 嘎七马八 » par « il gazouillait sept fois comme un oiseau et hennissait huit fois comme un cheval », alors que l'expression originale n'a aucun lien avec ces deux comparaisons. C'est étrange de l'insérer entre « penser à ses fils » et « se précipiter dehors pour acheter tout un stock de mangeaille ». En plus, ces deux comparaisons ajoutées ne peuvent rien évoquer, chez les lecteurs français, si ce n'est que Tch'iang-tse le Second a un comportement drôle, ce qui n'a en fait aucun lien avec l'expression originale.

Si Jean Poumarat, ne connaissant pas langue chinoise, a été obligé de traduire littéralement cette expression selon la traduction américaine, on suppose qu'Evan King avait tendance, en se basant sur son imagination, à traduire caractère par caractère les expressions chinoises, en vue d'ajouter une touche d'exotisme à sa traduction. En témoigne sa traduction de « 嘎七马八 » par « chirp seven times like a bird and neigh

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, vol. 3., *op. cit.*, p. 150.

² Lao Sheh, *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*, *op. cit.*, p. 294.

eight times like a horse »¹. Loin d'ajouter de l'exotisme, ce type de traitement risque d'entraîner des confusions chez les lecteurs occidentaux.

C'est ainsi qu'on en conclut qu'une traduction trop proche de la lettre du texte peut s'avérer moins fidèle qu'une traduction en apparence lointaine. C'est d'autant plus vrai dans la traduction d'un dialecte dont on peut rarement déchiffrer le vrai sens de manière trop littérale. S'ancrant profondément dans la culture pékinoise, le dialecte pékinois pose problème à la compréhension des lecteurs chinois venus des autres régions de la Chine, *a fortiori*, à celle des Français. Pour cette raison, lors de la traduction du dialecte pékinois dans les romans de Lao She, il vaut mieux que le traducteur interprète correctement leur sens avant de s'occuper de leurs connotations culturelles. En même temps, notons que certains traducteurs ont recouru à la méthode de reconstruction, dans l'objectif de rendre plus vives les expressions traduites, au risque de mal interpréter en français les expressions originales. En bref, quelle que soit la méthode que le traducteur a utilisée, les dommages concernant les connotations culturelles du dialecte pékinois sont presque inévitables, les expressions traduites étant généralement moins relevées.

En effet, il s'agit d'une tendance qu'ont observée la plupart de chercheurs sur la traduction des dialectes. Selon Dimitrova, « if the translation has linguistic markers for a specific variety/register, they will tend to be fewer than in the source text. This can be the case both in each text segment and in the total number of text segments with such linguistic markers »². C'est-à-dire que les traducteurs ont généralement tendance à restituer les expressions dialectales de la langue source par un équivalent plus conforme aux emplois standardisés de la langue cible.

Enfin, à part les mots ou locutions relevant du dialecte pékinois, l'emploi du suffixe « er » souvent présent à la fin des mots occupe une place éminente dans le dialecte pékinois. Si cette finale rétroflexe a la capacité de rendre les expressions teintées de plus de saveur pékinoise, il est difficile pour le traducteur de la reproduire en français. Ainsi, comme on l'a observé dans la traduction de *Luotuo xiangzi* ou celle des autres romans, les traducteurs ont choisi, dans la plupart des cas, de laisser de côté

¹ Lau Shaw, *Rickshaw Boy*, *op. cit.*, p. 267.

² Birgitta Englund Dimitrova, *op. cit.*, p. 128.

la traduction littérale de ce suffixe en conservant avant tout le sens du mot qui le précède. Mais il existe un cas particulier qui nécessite l'attention du traducteur.

28. “吴太极儿，”他以为无论什么字后加上个“儿”便是官话，“和小赵儿，哎呀，打得凶！压根儿没完，到如今儿没完，哎哟，凶得很！”¹(*Lihun*)

« Lao Wur... » Pour rendre son parler plus pékinois, il (M. Sun) croyait bon d'ajouter uniformément à presque tous les mots une finale rétroflexe. « Lao Wur et Xiao Zhaor, oh la la ! Ils se sont battus furieusement ! Ils n'ont radicalement pas fini de se cogner dessus et ils continuent maintenant encore. Oh la la, quelle rage ! »²

Dans ce passage de *Lihun*, l'humour se traduit par l'ajout inapproprié de « 儿 ». Servant de clins d'œil, les « 儿 » y sont loin d'être des marquages de la langue pékinoise : ils ont pour objectif de présenter un fonctionnaire, M. Sun, qui consacrait tout son temps à apprendre le pékinois sans avoir rien appris. Vu que l'effet humoristique vient de la prononciation ridicule et qu'il est aussi compréhensible pour les Français, les traducteurs se sont décidés à les traduire littéralement, en reproduisant avec succès l'effet comique de l'original.

En bref, la traduction des expressions dialectales est ici un problème d'autant plus sensible que les romans de Lao She se distinguent précisément par l'usage du parler pékinois. Bien qu'il existe des traducteurs qui ont essayé de traduire le dialecte étranger par un dialecte ou patois français³, ce type de traitement n'est sans doute pas applicable à la traduction de Lao She, puisqu'il est inimaginable qu'un Pékinois, comme Siangtse, qui vivait dans le vieux Pékin parle un dialecte français. Si la plupart des traducteurs de l'écrivain ont adopté les méthodes de reconstruction et de décoloration en vue de conserver avant tout le sens des mots ou des locutions du parler pékinois, François Cheng et Anne Cheng ont fait une tentative intéressante. Ils ont recouru aux expressions familières couramment utilisées par les paysans français pour redonner de la vivacité

¹ Lao She, *Lihun*, *QJ*, vol. 2, *op. cit.*, p. 406.

² Lao She, *La Cage entrebâillée*, *op. cit.*, p. 194.

³ Par exemple, Gwennaël Gaffric a employé le créole pour traduire le dialecte taiwainais quand il a traduit *Le Magicien sur la passerelle* de WU Mingyi.

au texte. Dans le passage où les autres tireurs de pousse se sont moqués des relations entre Siang-tse et Tigresse dans le quatorzième chapitre, les traducteurs ont ajouté un mot « Môssieu » devant l'appellation « Siang-tse » dans l'intention d'imiter le ton moqueur des autres tireurs, et ils ont traduit « 得了 » (doucement) par « mollo ». Ce type de traitement correspond non seulement au statut social et culturel du personnage, mais reproduit également l'effet humoristique de l'original. Les équivalents ci-dessus restant rares, ce traitement n'est pas applicable à tous les cas. Pour la plupart des expressions du dialecte pékinois, s'il est inévitable de laisser échapper la couleur pékinoise qu'elles renferment, les traducteurs peuvent essayer de restituer les registres de langue de l'original, afin de redonner de la vie et de la fraîcheur à ces expressions.

6.4. Comment traduire les registres de langue ?

Il est universellement reconnu que, dans la communication orale ou écrite, en raison de l'existence des facteurs historico-géographiques ou socio-culturels, et selon le statut socio-culturel de l'interlocuteur, il faut choisir un mode (ou des modes) d'expression adapté à une situation concrète de communication. C'est ce qu'on appelle le registre de langue ou le niveau de langue, qui détermine dans une certaine mesure les choix lexical et syntaxique, ainsi que le choix d'un ton. En français comme en chinois, on distingue généralement quatre registres de langue, dont le registre soutenu, le registre courant ou commun, le registre familier, le registre populaire et argotique.¹ Dans la littérature, comme l'a affirmé Gustave Lanson, un auteur peut produire des valeurs esthétiques par les emplois lexicaux et syntaxiques de registres de langue divers : « on les fait jaillir, ces valeurs, dans le vocabulaire, selon qu'on utilise le vocabulaire commun ou les vocabulaires spéciaux, dans les mots qu'on choisit, plus ou moins sonores ou évocateurs, dans les images qu'on forme par des transpositions métaphoriques on les fait jaillir dans la phrase, par les réactions réciproques des mots

¹ Voir le tableau des niveaux de langue dans Guo Lingde, *Fayu wentixue jiaocheng* (Cours de stylistique française, écrit en français), Beijing, Shangwu chubanshe, 1990, p. 32.

qu'on y groupe et par les résonances ou les reflets que leur rapprochement détermine, par les proportions plus ou moins équilibrées de groupes, par les dessins mélodiques et rythmiques qui s'y forment. Le traitement de toutes ces valeurs, est, pour le prosateur, un travail très analogue à celui du poète. »¹

Lao She a utilisé la langue parlée pékinoise presque tout au long de chacun de ses romans, tandis que c'est en faisant varier les registres de langue qu'il est parvenu à distinguer les différentes hiérarchies des personnages ainsi que leur caractère, en redonnant de l'oralité à ses romans. Nous analyserons la traduction des registres de langue aux niveaux lexical et syntaxique.

6.4.1. Au niveau lexical

Voyons les deux exemples suivants tirés de *Sishi tongtang* :

29. “晓荷！”她的眼一眨一眨的，脸儿上笼罩着一股既庄严又神秘的神气，颇似西太后与内阁大臣商议国家大事似的。“去报告！这是你的一条进身之路！”

晓荷楞住了。教他去贪赃受贿，他敢干；他可是没有挺着胸去直接杀人的胆气。

“怎么啦？你！”大赤包审问着。

“去报告？那得抄家呀！”晓荷觉得若是钱家被抄了家，都死在刀下，钱先生一定会来闹鬼！

“你这个松头日脑的家伙！你要管你自己的前途，管别人抄家不抄家干吗！再说，你不是吃过钱老头子的钉子，想报复吗？这是机会！”²(*Sishi tongtang*)

« Xiaohe ! » Cillant, l'air solennel et mystérieux, telle l'impératrice douairière Cixi délibérant sur les affaires d'État avec les ministres de son cabinet : « Va les dénoncer aux autorités. C'est pour toi l'occasion rêvée d'être promu ! »

Guan Xiaohe en resta atterré. Pratiquer la corruption ou se laisser corrompre, cela ne lui posait aucun problème, mais il ne pouvait quand même pas attenter impudemment à la vie de quelqu'un.

« Ben alors, qu'est-ce que tu as ? interrogea la “grosse courge rouge”.

– Les dénoncer ? Mais on risque de les dépouiller de tous leurs biens ! » Guan Xiaohe se disait que si, par sa faute, les biens des Qian étaient confisqués et qu'on passait toute la famille par les armes

¹ Gustave Lanson, *L'Art de la prose*, Paris, Librairie des Annales, 1909, pp. 15-16.

² Lao She, *Sishi tongtang*, vol. 1, *QJ*, vol. 4., *op. cit.*, pp. 95-96.

à cause de lui, leurs esprits ne le laisseraient plus jamais en paix !

« Lâche que tu es ! Occupe-toi donc de ton avenir, pourquoi te soucier des biens d'autrui ? D'ailleurs ne t'es-tu pas l'autre jour heurté à un refus de la part du vieux Qian ? Tu voulais ta vengeance ? Voilà l'occasion idéale ! »¹ (Traduit par Jing-yi Xiao)

30. “晓荷！”雷似的她吼了一声。“叫车去！”

雷声把亦陀震了起来。“干吗？”

一手插腰，一手指着烟灯，大赤包咬着牙说：“我斗一斗姓李的那小子！我找他去！”

亦陀立了起来。“所长！是二小姐倾心愿意呀！”“你胡说！我养的孩子，我明白！”大赤包的脸上挂上了一层白霜；手还指着烟灯，直颤。“晓荷！叫车去！”晓荷向屋门里探了探头。

大赤包把指向烟灯的手收回来，面对着晓荷，“你个松头日脑的东西！女儿，女儿，都叫人家给霸占了，你还王八大缩头呢！你是人不是？是人不是？说！”²(*Sishi tongtang*)

« Xiaohe ! rugit-elle d'une voix tonitruante, appelle une voiture ! »

Cette voix retentissante secoua Yituo. « Pourquoi faire ? »

Une main sur les hanches, l'autre désignant la lampe à opium, la « grosse courge rouge » dit en serrant les dents : « Je vais en découdre avec ce petit drôle nommé Li ! Je m'en vais le trouver ! »

Yituo se leva. « Chef de centre, la seconde demoiselle était consentante !

– Arrête de dire des sottises ! Ma fille, c'est moi qui l'ai élevée, je la connais bien ! » Le visage de la « grosse courge rouge » avait pâli. Elle montrait toujours la lampe et ne cessait de trembler.

« Xiaohe, appelle une voiture ! »

Xiaohe mit son nez à la porte.

La « grosse courge rouge » ramena sa main qui désignait la lampe, et fit place à Xiaohe : « Espèce d'écervelé ! Ta fille, ta fille a été enlevée de force et tu restes là comme un salaud à faire le timoré. T'es capable d'éprouver des sentiments ou non ? Hein, dis ! »³ (Traduit par Chantal Chen-Andro)

Dans les exemples 29 et 30, si nous considérons que l'oralité de l'original a été affaiblie dans la traduction de Jing-yi Xiao et si nous apprécions le rendu réussi de

¹ Lao She, *Quatre Générations sous un même toit*, tome I, *op. cit.*, p. 196.

² Lao She, *Sishi tongtang*, vol. 2, *QJ*, vol. 4., *op. cit.*, p. 531.

³ Lao She, *Quatre Générations sous un même toit*, tome II, *op. cit.*, p. 276.

l'oralité dans celle de Chantal Chen-Andro, c'est essentiellement dû à leur niveau différent dans la traduction des registres de langue. Aussi bien dans l'exemple 29 que dans l'exemple 30, on remarque l'utilisation du registre familier contribuant à souligner l'image de la « grosse courge rouge » sans vergogne. Alors qu'on peut distinguer clairement le registre d'après les expressions originales « 松头日脑 » [bête], « 家伙 » [type] et « 吃过钱老头子的钉子 » [manger le clou du Vieux Qian], ce n'est plus le cas dans la traduction de Xiao. « Lâche que tu es ! Occupe-toi donc de ton avenir, pourquoi te soucier des biens d'autrui ? D'ailleurs ne t'es-tu pas l'autre jour heurté à un refus de la part du vieux Qian ? Tu voulais ta vengeance ? Voilà l'occasion idéale ! » : en échangeant le registre familier original contre le registre courant, la traductrice a échoué à représenter l'air arrogant et éhonté de la « grosse courge rouge » qui incite son mari à dénoncer Qian Zhongshi afin de demander un emploi auprès des Japonais.

Quant à la traduction de Chen-Andro, en tant que Française, elle sait mieux reproduire l'oralité en français. Dans la traduction de « 松头日脑 » de l'exemple 30, par rapport à l'adjectif « lâche » choisi par Xiao, la locution familière qu'elle a employée, du type « espèce de », reproduit mieux l'oralité de l'expression originale, et reflète bien la colère qui s'empare de la « grosse courge rouge » après qu'elle a entendu parler de la disparition de Zhaodi avec Li Kongshan. Ensuite, pour le gros mot « 王八大缩头 » [littéralement, cette expression montre l'image d'une tortue rentrant sa tête dans la coquille, elle est utilisée pour désigner les salauds qui reculent devant le danger], vu le manque d'équivalent en français, la traductrice a été obligée de choisir la méthode de décoloration en le traduisant par « comme un salaud à faire le timoré ». Mais avec l'ajout du gros mot « salaud », Chen-Andro a réussi à représenter la colère de la « grosse courge rouge ». À part les expressions du registre familier, comme « salaud », « espèce d'écervelé », on observe en outre l'utilisation d'une syntaxe familière avec l'élision de « tu » : « T'es capable d'éprouver des sentiments ou non ? ». Grâce à ses efforts, l'effet esthétique de ces registres de langue a été bien reproduit, avec l'emploi, dans la traduction, de registres traduits s'accordant avec le statut culturel et social de la « grosse courge rouge » qui, dépourvue de culture, ne savait que travailler pour son propre bénéfice.

Certes, en se focalisant sur la vie des petites gens du vieux Pékin, l'écrivain a utilisé, dans la plupart des cas, le registre familier, mais il n'empêche qu'il a recouru à d'autres registres en vue de mieux représenter le statut culturel ou les caractéristiques du personnage.

31. “看他平日那么老实，敢情心里更辣；补吴太极的缺，焉知不是他给顶下去的呢？！”

¹(*Lihun*)

« Qui aurait cru que ce type, d'ordinaire si inoffensif, cachait en lui tant de noirceur ? Le voilà nommé au poste de Lao Wu ! Comment ne pas penser à toutes les manigances qu'il a dû faire pour évincer le vieux ? »²

32. “英，少上人家屋里去！自己没有屋子吗？听见没有？小不要脸的！撞什么丧，别叫我好说不好听的胡卷你们！”³(*Lihun*)

« Ying ! Ne va pas chez les autres ! Est-ce que tu n'as pas une maison à toi ? Tu m'entends ? Espèce de petit effronté ! Quelle fâcheuse visite as-tu faite ? N'essayez pas de faire enrager, ou bien vous allez en entendre de belles ! »⁴

Dans la phrase de l'exemple 31, prononcée par un collègue de Lao Li, on observe une combinaison des registres soutenu et courant. Si « 敢情 » [qui aurait cru que], « 辣 » [vicieux] et « 补缺 » [remplir un poste vacant] sont deux expressions orales du registre courant, « 焉知 » [comment savoir] est plutôt une expression de la langue classique chinoise appartenant au registre soutenu. Ce type de combinaison des registres de langue nous présente un fonctionnaire type en Chine dans les années 1930. Les deux traducteurs sont conscients de ces deux registres, et ils ont employé la méthode de reconstruction, en remplaçant la combinaison des registres soutenu et courant par celle des registre courant et familier. Avec l'ajout de « type » du registre familier, les traducteurs ont réussi à faire varier les registres. Mais on ne peut plus

¹ Lao She, *Lihun*, *QJ*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 425-426.

² Lao She, *La Cage entrebâillée*, *op. cit.*, p. 226.

³ Lao She, *Lihun*, *QJ*, vol. 2, *op. cit.*, p. 388.

⁴ Lao She, *La Cage entrebâillée*, *op. cit.*, p. 166.

ressentir les airs affectés qu'a pris le fonctionnaire qui voulait se montrer cultivé en disant « 焉知 ».

Dans l'exemple 32, inquiète des relations intimes de son mari et de la jeune Ma, Mme Li a passé sa colère sur son fils Ying. Ainsi, on peut trouver des gros mots comme « 小不要脸的 » [petit éhonté], « 撞什么丧 » [courir sans se soucier de la direction], « 胡卷你们 » [injurier] du registre familier. Afin de mieux reproduire ce registre, les traducteurs ont choisi la méthode de l'imitation et celle de décoloration pour les traduire : si Paul Bady et Li Tche-houa ont trouvé en français un équivalent pour « 胡卷 », à savoir « en entendre de belles », qui relève du registre familier, ils ont traduit plutôt mot à mot « 小不要脸的 » par « espèce de petit effronté », en imitant une forme courante d'insulte en français « espèce de » ; quant à « 撞什么丧 », vu le manque d'équivalent, ils ont traduit cette expression selon son sens, au mépris de son effet stylistique, tandis que la colère de Mme Li se manifeste par le choix de la phrase exclamative.

Enfin, les proverbes chinois du registre familier servent également à donner de la vivacité au texte original. Comparons les deux exemples ci-dessous :

33. “一朝天子一朝臣，你还不明白吗？”¹(*Sishi tongtang*)

– Tu ne comprends donc pas ? À nouveau maître, nouvelle équipe ! »²

34. 他知道东阳是苛刻鬼，可是他也相信自己的三寸不烂之舌；即使东阳真是鬼，他相信，他也会把鬼说活了心的。³(*Sishi tongtang*)

Il (Guan Xiaohe) savait que celui-ci (Lan Dongyang) était un pingre mais il avait confiance en sa propre langue qu'il avait déliée : même si Dongyang avait été un diable, il aurait été tout à fait capable de le convaincre !⁴

Dans l'exemple 33, en imitant en français la forme du proverbe chinois, Jing-yi Xiao est parvenue à reproduire l'effet esthétique original, tout en changeant légèrement le

¹ Lao She, *Sishi tongtang*, vol. 1, *QJ*, vol. 4, *op. cit.*, p. 54.

² Lao She, *Quatre Générations sous un même toit*, tome I, *op. cit.*, p. 120.

³ Lao She, *Sishi tongtang*, vol. 3, *QJ*, vol. 5, *op. cit.*, pp. 943-944.

⁴ Lao She, *Quatre Générations sous un même toit*, tome III, *op. cit.*, p. 126.

contenu ; alors que dans l'exemple 34, Chen-Andro a adopté la méthode de décoloration pour traduire « 三寸不烂之舌 » [une langue de trois pouces qui n'est jamais pourrie] et « 把鬼说活了心 » [éveiller l'intérêt d'un diable]. Bien que ses deux traductions soient simples et claires, la saveur pékinoise contenue dans ces deux proverbes a été dans une certaine mesure altérée.

6.4.2 Au niveau syntaxique

Il est à noter que la prose et les poèmes classiques chinois cités ou composés par l'écrivain posent également problème à la traduction des registres de langue. Voyons un exemple ci-dessous :

36. 愁了半天，他愁出来四句：“春雨多情愁渐愁，百花桥下水轻流，谁家人面红如许，一片桃云护小楼。”¹(*Niu Tianci zhuan*)

Il devint soucieux et resta ainsi une demi-journée. A la fin, il écrivit ces quatre vers :

La pluie printanière ajoute langueur et tristesse aux

[choses.

L'eau ruisselle sous le Pont Baihua,

De quelle famille vient ce visage au teint frais et

[rose

Quand les fleurs de pêcher en nuages honorent le pavillon

[de leur aura.²

La moitié de la ville de Yuncheng s'était embrasée, sans donner aucun souci à Tianci qui était toujours plongé dans son imagination. Il a été admis par l'association Yunshe dans laquelle on ne faisait rien d'autre que de composer des vers ou *bagu*³ dépourvus de sens. Dans la traduction, après avoir traduit le sens essentiel de ces quatre vers, les deux traducteurs ont soigneusement gardé la forme de la poésie chinoise. Il est

¹ Lao She, *Niu Tianci zhuan*, *QJ*, vol. 2, *op. cit.*, p. 641.

² Lao She, *Un fils tombé du ciel*, *op. cit.*, pp. 302-303.

³ L'essai à huit pattes était un style d'essai que les candidats ont écrit pour réussir les examens impériaux pendant les dynasties Ming et Qing en Chine.

à noter que, si, dans l'original, les rimes (chou-liu-xu-lou) ne sont pas rigoureuses, on trouve une meilleure disposition avec les rimes croisées *ABAB* dans la traduction. De là la représentation de la sonorité poétique.

Il importe de choisir un registre de langue convenable selon la situation concrète de communication et selon le statut socio-culturel de l'interlocuteur. Lao She a fait varier, à bon escient, les registres de langue, de manière à faire revivre le vieux Pékin avec ses petites gens qui parlent la langue pékinoise d'un ton léger et rapide. Pour ce faire, la restitution de l'oralité du texte original est étroitement liée au niveau de traitement des registres de langue originaux. Il faut que les traducteurs prennent soin à la fois de la transmission des informations et de la reproduction de l'oralité, en recourant principalement aux méthodes de l'imitation et de reconstruction.

6.5. Comment traduire les comparaisons et les métaphores ?

La traduction des comparaisons et des métaphores peut s'avérer problématique puisque « transferring them from one language and culture to another one may be hampered by linguistic and cultural differences »¹, et surtout parce que « there is not always a simple correspondence between ST (source text) and TT (target text) »². Du fait des références aux traditions, à la littérature et au contexte historique et géographique, etc., d'une certaine ethnie ou d'une certaine région que contiennent les comparaisons et les métaphores, celles-ci sont souvent très idiomatiques. À plus forte raison pour la traduction des comparaisons et des métaphores du chinois en français. Non seulement certaines notions et certains objets, en fonction de comparant, « ne possèdent pas de correspondances lexicales dans la civilisation d'accueil »³, c'est-à-dire dans la culture française, mais il se peut également qu'ils évoquent des images différentes chez les lecteurs français et celles chez les Chinois – par exemple, si l'image du dragon est positive dans la culture chinoise, liée souvent aux empereurs, il possède

¹ Christina Schäffner, « Metaphor and translation: some implications of a cognitive approach », *Journal of Pragmatics: An Interdisciplinary Journal of Language Studies* 36.7, 2004, p. 1253.

² James Dickens, « Two Models for Metaphor Translation », *Target* 17: 2, John Benjamins, 2005, p. 230.

³ Marianne Lederer, *op. cit.*, p. 102.

au contraire une image négative dans la culture occidentale.

La question de savoir comment reproduire, malgré les décalages linguistiques et culturels entre deux pays, l'effet stylistique produit par une comparaison ou une métaphore originale en transmettant correctement les informations qu'elle renferme, préoccupe les traducteurs et traductologues. La plupart d'entre eux considèrent que certaines comparaisons et métaphores restent intraduisibles, mais reconnaissent cependant que nombre de comparaisons et de métaphores sont traduisibles, dès qu'il existe des congruences culturelles et lexicales entre les deux langues. Un de ces traductologues a proposé sa règle de traduction en la matière :

What determines the translatability of an ST (source text) metaphor is not its "boldness" or "originality" [how, incidentally, would these be measured ?], but rather the extent to which the cultural experience and semantic associations on which it draws are shared by speakers of the particular TL (target text)¹.

C'est en partant de ce point de vue qu'on analysera la traduction des comparaisons et des métaphores chez Lao She. D'après notre calcul, il existe plus d'un millier de comparaisons dans les onze romans de Lao She. Ainsi la comparaison constitue-t-elle l'une des figures de styles les plus appréciées par l'écrivain. Comment traduire ses comparaisons qui servent à rendre les expressions plus parlantes et plus vives ? Nous effectuerons notre analyse selon les méthodes qu'emploient les traducteurs, plus précisément, selon les trois méthodes proposées par Liu Miqing.

D'abord, la méthode de l'imitation reste la plus utilisée parmi les trois, puisque la plupart des images créées à travers les comparaisons sont aussi accessibles aux Chinois qu'aux Français. Voici l'exemple suivant :

36. 米老师坐在那儿，压得椅子直响，一脸的浮油，出入气儿的声音很大，嘴一嚼一嚼的嘎唧着，真象个刚出水的鳄鱼。

¹ Menachem B. Dagut, « More about the Translatability of Metaphor », *BABEL* 33.2, 1987, p. 82.

“拿书来!”米老师的嘴裂开,又嘎唧了几下。天赐颤着把书递过去。

“念到哪儿了?”

天赐翻了两页,用小指头指了指。

“背!”老师的嘴嘎唧上没完了,好象专等咬谁似的。天赐背了几行,打了磕巴。

老师的大手把书一扫,扫到地上:“拿去念!再背不上来,十板子,听见没有?”说完,嘴嘎唧着,眼闭上,一动也不动,就那么一篓油似的坐着。¹(*Niu Tianci zhuan*)

L'homme était assis et il était si gros qu'il en faisait craquer sa chaise. Il avait un visage épais. Il respirait fort en remuant les lèvres d'une drôle de façon. On aurait dit un crocodile hors de l'eau.

— Montre-moi ton livre !

Il ouvrit la bouche en laissant échapper de petits bruits. Tianci lui tendit le livre en tremblant.

— Jusqu'où as-tu appris ?

Tianci tourna deux pages et indiqua un passage de son index.

— Récite !

Le maître faisait sans cesse du bruit avec sa bouche, comme s'il s'apprêtait à mordre quelqu'un.

Tianci récita deux lignes et se mit à bégayer. D'un geste ample, le maître lança le livre qui tomba à terre :

— Ramasse ton livre et va apprendre ! Si tu n'arrives pas à le réciter, tu recevras dix coups de règle, compris ? Il émit encore un bruit bizarre puis il ferma les yeux et resta immobile. On aurait dit une outre pleine d'huile. ²

Dans ce passage, l'écrivain a utilisé deux comparaisons pour décrire le maître Mi que Tianci détestait : « 真象个刚出水的鳄鱼 » et « 就那么一篓油似的坐着 ». Mais, ces deux comparaisons ne se présentent pas isolément, l'écrivain a employé une suite d'adjectifs ou de verbes, en vue de rendre les expressions plus parlantes. Par exemple, si, aux yeux de Tianci, le maître avait l'air d'un « un crocodile hors de l'eau », c'est parce qu'il respirait fort et qu'il remuait les lèvres en faisant un bruit « 嘎唧 » (kaji). Ensuite, dans le dialogue entre Tianci et ce maître, on remarque que, au lieu d'écrire « le maître dit », Lao She a choisi deux métaphores plus vivantes : « 米老师的嘴裂开,

¹ Lao She, *Niu Tianci zhuan*, *QJ*, vol. 2, *op. cit.*, p. 571.

² Lao She, *Un fils tombé du ciel*, *op. cit.*, pp. 152-153.

又嘎唧了几下 » (la bouche du maître Mi semble se fendre en laissant échapper de petits bruits « kaji ») ; « 老师的嘴嘎唧上没完了, 好象专等咬谁似的 » (Le maître faisait sans cesse du « kaji » avec sa bouche, comme s'il s'apprêtait à mordre quelqu'un). Tout ce champ lexical, surtout l'onomatopée « kaji », rend la représentation de la comparaison du « crocodile » plus complète, en produisant un effet humoristique par ces expressions enfantines. Dans la traduction, les traducteurs ont employé la méthode de l'imitation pour traduire les deux comparaisons, mais quant au champ lexical qui les entoure, ils ont choisi la méthode de décoloration, en remplaçant les « kaji » par « d'une drôle de façon », « de petits bruits » et « un bruit bizarre ». Vu que ce passage évoque les observations de Tianci, il vaut mieux conserver l'onomatopée « kaji » en vue de reproduire la langue enfantine du texte original. Dans la traduction, l'oralité de l'original a été un peu endommagée, et son effet comique affaibli.

Ensuite, quand on ne peut pas trouver d'équivalent existant du comparant dans la langue cible, ou quand la comparaison ne peut pas susciter les mêmes images chez les lecteurs de la langue cible que chez ceux de la langue source, on a recours à la méthode de reconstruction dans le but de reproduire l'effet produit par la comparaison originale. En voici un exemple :

37. 这回风潮恰巧是个短期的, 于是马威和女人们交际的命运象舞台上的小武丑儿, 刚翻了一个跟头, 就从台帘底下爬进后台去了。¹(*Erma*)

Ce mouvement se trouva être de courte durée et l'expérience fut donc aussi éphémère que la prestation du clown qui, après avoir fait sur la scène son unique pirouette, se glisse sous le rideau et disparaît.²

Ayant peu d'opportunités de s'entendre avec les femmes, Ma Wei « n'avait connu ni l'amour ni la sollicitude d'une femme », tandis que le mouvement dans le monde intellectuel qui a éclaté un an avant son arrivée en Angleterre lui en a fourni une. Dans cette comparaison, l'écrivain a comparé l'entente de Ma avec les femmes à la montée

¹ Lao She, *Erma, QJ*, vol. 1, *op. cit.*, p. 417.

² Lao She, *Messieurs Ma, père et fils*, *op. cit.*, p. 58.

sur la scène du « 武丑儿 », un rôle dans l'opéra de Pékin, du fait de leur courte durée. Dans le but de rendre cette comparaison plus compréhensible aux lecteurs français, Claude Payen a choisi la méthode de reconstruction pour remplacer le « 武丑儿 » par le clown. Malgré ce changement, l'accent mis sur « la courte durée » des relations de Ma Wei avec les femmes demeure inchangée : le traducteur a réussi à traduire à la fois les sens et la valeur stylistique de cette comparaison. Mais, en ce qui concerne la reproduction de la saveur pékinoise originale, le changement de comparant a causé une certaine perte.

Reste à analyser les cas où les traducteurs ont utilisé la méthode de décoloration dans la traduction en la matière. Il s'agit plutôt d'un expédient, puisque le traducteur abandonne l'image vivante que crée la comparaison originale. Comparons les deux exemples suivants :

38. 里园王大个儿的爱唱《斩黄袍》，外院孙明远的小炮竹似的咳嗽，王大个儿半夜三更的唱《斩黄袍》，以抵抗孙明远的连珠炮响的咳嗽，……¹(Zhao Ziyue)

Le Grand Wang de la cour intérieure chantant des airs de l'opéra « Le décolletage de la Tunique jaune », les toux en cascade de pétards de Sun Mingyuan dans la cour d'entrée, le Grand Wang déclamant « Le décolletage de la Tunique jaune » en pleine nuit pour mieux couvrir la toux retentissante de Sun Mingyuan...²

39. 大姐更不敢向姑母诉苦，知道姑母是爆竹脾气，一点就发火。³(Zhenghong qixia)

Ma sœur aînée se serait encore moins plainte auprès de ma tante, sachant que celle-ci était de tempérament plutôt explosif et qu'un rien chez elle pouvait mettre le feu aux poudres.⁴

Dans l'exemple 38, Bernard Lelarge a adopté la méthode de l'imitation en traduisant littéralement le comparant original, puisque le lien entre les pétards et les toux en cascade est aussi accessible aux Français qu'aux Chinois, alors que dans l'exemple 39, Paul Bady et Li Tche-houa ont décidé de se passer de l'image de

¹ Lao She, *Zhao Ziyue*, *QJ*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 196-197.

² Lao She, *Zhao Ziyue*, trad. Bernard Lelarge, *op. cit.*, p. 6.

³ Lao She, *Zhenghongqi xia*, *QJ*, vol. 8, *op. cit.*, p. 457.

⁴ Lao She, *L'Enfant du Nouvel An*, *op. cit.*, p. 36.

« pétards » en la remplaçant par l'adjectif « explosif » qui exprime exactement ce qu'évoque la comparaison. On suppose que la raison pour laquelle les traducteurs ont choisi la méthode de décoloration est leur souci d'éviter à la fois des expressions un peu étranges comme « un tempérament de pétards » ou « un tempérament semblable à des pétards », la trop grande proximité entre « pétards » et « mettre le feu aux poudres ». Bien que l'image vivante de la comparaison originale ait été abandonnée, les traducteurs ont parfaitement mis en lumière la nature bilieuse de la tante.

Certes, s'il existe des congruences culturelles et lexicales entre les deux langues et qu'une correspondance directe ou littérale est disponible dans la langue cible, la tâche du traducteur sera beaucoup moins compliquée : il lui suffit d'utiliser la méthode de l'imitation avec sa traduction accessible aux lecteurs de la langue cible. Mais les décalages existant toujours, la traduction littérale n'est pas toujours une option pour le traducteur, malgré son éventuelle quête de fidélité. Le traducteur est en même temps obligé de chercher des solutions de contournement : soit en se référant à la culture française, il reconstruit la comparaison originale ; soit il abandonne totalement cette figure de style, tantôt pour préserver la compréhension des lecteurs, tantôt pour garder la forme cohérente du texte. Alors que les méthodes de l'imitation et de reconstruction contribuent à la fois à la transmission des informations et à la reproduction de l'effet stylistique original, la méthode de décoloration entraînera des pertes à l'égard du style original.

Après tout, comme le confirme Lederer, « il ne peut y avoir de solution générale et unique pour le transfert culturel. La solution pertinente sera *ad hoc*, en fonction du passage à traduire »¹. Par conséquent, chaque comparaison ou chaque métaphore doit être traduite différemment, selon sa fonction et selon les particularités de l'image véhiculée.

¹ Marianne Lederer, *op. cit.*, p. 104.

6.6. L'usage de la note

La note du traducteur fait débat, tout comme la question de sa nécessité continue de partager les praticiens de la traduction. Si certains ont fait remarquer qu'elle pouvait « narrow the domestic audience to a cultural elite since footnotes are an academic convention »¹, en l'accueillant comme un hommage à la « différence fraternelle »² ou encore comme « un dernier recours »³, d'autres l'ont vue d'un mauvais œil, entre autres, Aury qui a estimé que « la note en bas de page est la honte du traducteur »⁴, et Schleiermacher qui a déclaré que « chacun admet qu'une œuvre d'art paraphrasée perd son ton, son lustre et tout son contenu artistique »⁵.

Selon Gadamer, « toute traduction est interprétation », « tout traducteur est interprète »⁶. La traduction suppose un exercice d'interprétation récurrent, auquel la note du traducteur prend naturellement part car elle est le « bref éclaircissement nécessaire à l'intelligence d'un texte » que définit le *Petit Robert*. Il s'agit de la tâche la plus répandue et peut-être la moins controversée de la note du traducteur – élucider les *realia* ou les expressions qui n'ont pas d'équivalent dans la langue cible, ou bien éclairer des faits historiques de la culture source ; bref, elle sert à combler le déficit contextuel et à marquer une différence, souvent par l'appel en bas de page ou le renvoi en fin de volume. Mais en même temps, la note du traducteur est parfois critiquée parce qu'elle peut rompre l'unité du texte en le décentrant. Comme le remarque Ladmiral, la note révèle au grand jour que « la disparition illocutoire du traducteur »⁷ n'est qu'un leurre. Ainsi resurgit le conflit d'autorité dans la traduction. Pour Ladmiral, malgré l'illusion de l'invisibilité du traducteur, ce dernier doit se contenter d'interpréter le texte source de façon ponctuelle et réitérée⁸. Autrement dit, il vaut mieux que le traducteur

¹ Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London and New York, Routledge, 1998, p. 22.

² Marie-Claire Pasquier, « Traduire la fiction », in Françoise Barret-Ducrocq (éd.), *Traduire L'Europe*, Paris, Payot, 1992, p. 196.

³ *Ibid.*, p. 195.

⁴ Dominique Aury, « Préface » in MOUNIN, Georges. *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*. Paris, Gallimard, 1963. p. XI.

⁵ Friedrich Schleiermacher, *Des Différentes Méthodes du Traduire*, trad. BERMAN, A et BERNER, C, Paris: Éditions du Seuil, 1999 [1985], p. 49.

⁶ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, 1996, coll. « L'ordre philosophique », p. 406, p. 409.

⁷ Jean-René Ladmiral, *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 230.

⁸ Cf., *ibid.*, p. 231.

devienne annotateur, non pas commentateur, de son texte. Antoine Berman a proposé une idée différente : « là où s'arrête une traduction (et toute traduction connaît un point d'arrêt) commence le commentaire »¹. Pour lui, la traduction est critique et commentaire d'elle-même.

Les commentaires suscités par la note du traducteur sont aussi nombreux que variés et ils témoignent en retour que la note est le lieu par excellence où surgissent bien des problèmes liés à la traduction. Si, en renvoyant à la note, le traducteur peut donner au lecteur des outils contextuels nécessaires à la compréhension du texte, c'est en analysant les notes choisies par chaque traducteur qu'on peut mieux rendre compte des défis auxquels il a été confronté et des méthodes qu'il a employées en vue de franchir les frontières culturelles séparant le texte cible du texte source.

Tournons de nouveau nos regards vers les romans traduits en français de Lao She. Comme l'a dit Tournier, « les mots ne sont pas tous innocents et beaucoup sont porteurs d'une charge culturelle »². Les cinq défis susmentionnés que pose la langue de Lao She dans la traduction trouvent en fait leur origine dans les décalages entre la culture chinoise et la culture française. Dans les romans de Lao She dont la couleur pékinoise constitue l'un des traits stylistiques les plus pertinents, la transmission de la charge culturelle du texte original est devenue ainsi le principal obstacle à surmonter dans la traduction. Vu que les hiatus entre les deux cultures données « s'ajoutent aux difficultés que les langues elles-mêmes opposent à la traduction totale »³, il faut que le traducteur soit « capable de niveler, non seulement les différences entre différentes langues, mais aussi celles entre les cultures, les modes de vie, les situations et les milieux différents »⁴. Dans ce cas-là, les notes du traducteur s'avèrent souvent efficaces. Afin de mieux montrer le rôle joué par les notes dans la traduction des romans de Lao She, nous effectuerons ci-après une analyse à la fois macroscopique et microscopique.

¹ Antoine Berman, « Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot) », *Po&sie*, vol. 37. Librairie classique Eugène Belin : Paris, 1986. pp. 105-106.

² Jean Tournier, « Réflexions sur les emprunts du français à l'anglais. », dans PAULIN, Catherine. *Langues et Cultures en Contact: Traduire e(s)t Commenter*, Paris: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, p. 153.

³ Georges Mounin, *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*. Paris: Gallimard, 1963, p. 68.

⁴ Rune Ingo, « Les quatre aspects du procédé de traduction », dans ERIKSSON, Olof (éd.), *Översättning och språkkontrast i nordiskt-franskt perspektiv. Föredrag och presentationer från en nordisk forskarkurs*. Rapporter från Växjö Universitet Nr 9, 2000. p. 84.

De façon macroscopique, nous recensons le nombre des notes ajoutées dans chaque version française en établissant des pourcentages pour mettre en lumière dans quels cas les notes sont utilisées.

Traducteur(s)	Version française	élucider un réalisme	éclairer des faits historiques	expliquer des expressions (souvent à l'oral) qui n'ont pas d'équivalent en français	expliquer des noms propres	d'autres	nombre total des notes ajoutées
Jean Poumarat	<i>Cœur-Joyeux, coolie de Pékin</i> 1947	2	0	1	0	0	3
François Cheng	<i>Le Pousse-Pousse (1973)</i>	0	0	0	0	0	0
	<i>Le Tireur de Pousse</i> 1985	0	0	0	1	0	1
François Cheng et Anne Cheng	<i>Le Pousse-Pousse (1990)</i>	2	0	1	0	0	3
Geneviève François-Poncet	<i>La Cité des chats</i> 1981	0	0	0	0	0	0
Paul Bady et Li Tche-houa	<i>L'Enfant du Nouvel An</i> 1986	37	5	14	46	30	132
	<i>La Cage entrebâillée</i> 1986	11	5	7	43	11	77
Lu Fujun et Christine Mel	<i>Un fils tombé du ciel</i> 1989	15	0	5	19	15	54
Jing-Yi Xiao	<i>Quatre générations sous un même toit. I</i> 1996	12	5	4	31	6	58
Chantal Chen-Andro	<i>Quatre générations sous un même toit. II</i> 1998	2	3	5	22	4	36
	<i>Quatre générations sous un même toit. III</i> 2000	1	1	1	3	2	8
Claude Payen	<i>L'Anniversaire de Xiaopo</i> 1999	1	0	0	2	1	4
	<i>Messieurs Ma, père et fils</i> 2009	5	0	5	11	4	21
	<i>La Philosophie de Lao Zhang</i> 2009	2	0	5	22	17	46
Bernard Lelarge	<i>Zhao Ziyue</i> 2013	8	4	3	57	13	85
	<i>M. Wen, Phd</i> 2013	6	1	0	8	5	20

(Tableau 6.3. Recensement des notes de bas de page dans chaque version française de Lao She)

Dans ce tableau, quatre points retiennent notre attention. Premièrement, il y a une ligne de démarcation nette dans l'année 1985 concernant le nombre des notes de bas de page ajoutées dans les versions françaises. Ceci s'explique peut-être par deux raisons. D'une part, les romans de Lao She sont destinés à toutes les couches du peuple chinois, surtout aux petites gens, leurs traductions s'adressent également au public français. Ce n'est donc pas surprenant que les versions antérieures à 1985 se prêtent moins volontiers au discours annotatif. De l'autre, il nous paraît qu'avant 1985, les traducteurs français préféraient insérer directement la glose dans le corps du texte plutôt que d'ajouter les notes de bas de page. Si, en 1973, François Cheng a choisi d'interpréter le mot « 寿 » par « cheou (longévité) », une dizaine d'années plus tard, il a fait un petit changement dans l'édition augmentée en mettant l'exégèse « longévité » dans la note de bas de page. Deuxièmement, l'alternative d'ajouter ou pas la note de bas de page ainsi que le nombre de notes ajoutées sont influencés dans une certaine mesure par le

contenu ou le thème du roman en traduction. Dans le cadre des romans de Lao She, on trouve un nombre plus élevé de notes ajoutées dans les romans où l'intrigue principale se déroule en Chine. Notons que parmi les trois versions traduites par Claude Payen, c'est *La Philosophie de Lao Zhang* qui comporte le plus de notes. En plus, on observe que la science-fiction, *La Cité des chats*, ne contient aucune note, alors que *L'Enfant du Nouvel An*, roman le plus teinté de couleur pékinoise de l'écrivain, est accompagné de 132 notes.

Troisièmement, le statut socio-culturel du traducteur exerce aussi une certaine influence sur le nombre de notes ajoutées. Selon Sylvère Monod, traducteur de Dickens pour la Pléiade, le traducteur doit saisir « les occasions d'instruire et de s'instruire »¹. Héritier de Saint Jérôme, il est naturel que le traducteur choisisse d'endosser la responsabilité d'instruire. Il se manifeste d'autant plus volontiers que son statut se double de celui d'universitaire. C'est ainsi qu'on trouve le plus de notes ajoutées dans la traduction de Paul Bady et de Li Tche-houa. L'influence du contenu du roman traduit mis à part, on est surtout impressionné par leurs efforts dans la restitution de la couleur pékinoise. Par exemple, ils ont ajouté des notes pour expliquer les mœurs chinoises du temps, comme « les garçons étant plus précieux, pour tromper le tort, on essayait de les faire passer pour des filles »², ou « les gens nés sous le signe du signe sont censés porter malheur à leur entourage »³. Ce type de notes ne servent à rien, sinon à fournir des informations sur la culture chinoise. Sans eux, les lecteurs peuvent quand même continuer leur lecture. Un autre exemple : dans le traitement du *realia* « 洗三 », ils ont expliqué d'abord dans le texte qu'il s'agit de la fête « du troisième jour » avant d'ajouter une note de bas de page en proposant une autre interprétation avec la transcription en pinyin – « après la naissance (xisan) »⁴. Vu l'importance de cette cérémonie dans *L'Enfant du Nouvel An*, lors de sa deuxième apparition, les traducteurs nous ont présenté une autre traduction : il désigne aussi « le premier bain » du nouveau-né ; l'explication est accompagnée encore d'une note – « ou “bain du troisième jour”,

¹ Sylvère Monod, *Franco-British Studies: Journal of the British Institute* 5, Paris, FBS, printemps 1988, p. 33.

² Lao She, *L'Enfant du Nouvel An*, *op. cit.*, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

occasion traditionnelle de fêter la naissance en compagnie des voisins et des amis »¹. Certes, les notes de ce type contribuent à éclairer le contexte socio-historique du roman en baignant les lecteurs français dans la couleur pékinoise, mais de façon excessive, elles risquent de transformer un roman dit « populaire » en une œuvre savante qui ne peut atteindre qu'un public cultivé, ce qui contredit évidemment l'intention originelle de Lao She.

Enfin, comme nous l'avons analysé dans 6.1 et 6.2, c'est dans la traduction des noms propres et des *realia* que les traducteurs de l'écrivain ont renvoyé le plus souvent aux notes de bas de page, car ce sont eux qui marquent le plus une différence ou une lacune socio-culturelle.

Après une vue d'ensemble sur l'usage des notes dans les versions françaises de Lao She, il faut nous pénétrer dans le texte pour regarder de près les méthodes utilisées par les traducteurs de l'écrivain pour rendre accessible au lecteur français la couleur pékinoise et parfois l'humour de l'écrivain. Nous en observons généralement trois : ou bien ils traduisent littéralement le terme selon sa dénotation objective ou selon son transcription phonétique et sans note, quitte à donner au lecteur une idée insuffisamment claire du sens du terme – c'est le choix de François Cheng quand il a traduit « 磕头 » par « ko-t'eou » ou celui de Chen-Andro quand elle a rendu « 汾河湾 » par « Crique de la rivière Fen » – ; ou bien ils intègrent directement la glose dans le corps du texte, au risque de laisser échapper la couleur locale que comporte le terme original ; ou bien les traducteurs ajoutent à la traduction littérale une note infrapaginale qui complète ou corrige un peu cette traduction.

La deuxième méthode a le mérite de rendre immédiatement explicite le sens du terme, mais elle peut donner lieu aux risques d'expression redondante et d'interprétation hasardeuse que la glose comporte, comme l'a fait Xiao Jing-yi quand elle a traduit « 二簧 » par « des airs d'opéra traditionnel ».

La troisième méthode est souvent employée dans la traduction de *Sishi tongtang*, notamment concernant la traduction des incidents historiques, car les notes facilitent la

¹ *Ibid.*, p. 77.

compréhension des lecteurs français. Bien que les incidents historiques ne paraissent rapidement que par intervalles dans le roman, ils assument la responsabilité de faire avancer l'histoire, et plus significativement, de préciser le contexte déplorable où se situe ce « microcosme pékinois »¹, si l'on reprend l'expression de Paul Bady, dans l'objectif d'inviter les lecteurs à réfléchir sur la situation misérable du « macrocosme chinois ». Par exemple, pour traduire « 革命军在武汉胜利的时候 »², Jing-yi Xiao l'a d'abord traduit littéralement par « lors de la victoire des armées révolutionnaires de Wuchang » avant de préciser dans la note infrapaginale qu'il s'agit de l'« insurrection victorieuse du 10 octobre 1911 préparée par des organisations révolutionnaires, avec la participation des étudiants et des ouvriers. Ce qu'on appelle la révolution de 1911 »³.

Mais, est-ce à dire que toutes les notes sont indispensables ? On émet ici quelques réserves, surtout concernant la traduction des titres d'œuvres littéraires chinois qui, dans la plupart des cas, ont peu de lien avec l'intrigue principale. Dans *Zhao Ziyue*, Bernard Lelarge a non seulement traduit littéralement « 斩黄袍 » par « Le décolletage de la Tunique jaune », mais il a aussi ajouté une note en précisant que « *Zhan huangpao*, également appelé “Le décolletage de Zheng En” (Zhan Zheng En), narre des intrigues de cour sous la dynastie Song (960-1279) »⁴, alors que Chen-Andro s'est limitée à traduire les dénominations des titres, comme « 汾河湾 » (Crique de la rivière Fen), « 红鸾禧 » (Bonheur de l'argus rouge)⁵. Du fait que l'écrivain s'est contenté de mentionner le titre de « 斩黄袍 » et que celui-ci participe plus de la couleur chinoise que de l'intrigue principale, la note qu'a ajoutée Lelarge ne sert à rien, sinon à perturber la concentration du lecteur en le détournant de l'intrigue principale.

Il est à remarquer de plus que les notes s'avèrent souvent efficaces dans la restitution de l'humour de l'écrivain. Voyons l'exemple suivant :

40. 牛老太太要考考老师，问先念什么书？老师主张念《三字经》，并且声明《三字经》和

¹ Paul Bady, « Pékin ou le microcosme dans “Quatre générations sous un même toit” de Lao She », in *T'oung Pao*, vol. LX, 1974, no. 4-5.

² Lao She, *Sishi tongtang*, vol. 1, *QJ*, vol. 4., *op. cit.*, p. 260.

³ Lao She, *Quatre Générations sous un même toit*, tome I, *op. cit.*, p. 474.

⁴ Lao She, *Zhao Ziyue*, trad. Bernard Lelarge, Éditions You Feng, 2013, p. 6.

⁵ Lao She, *Quatre Générations sous un même toit*, tome II, trad. Chantal Chen-Andro, Mercure de France, p. 556.

《四书》凑到一块就是《五经》。牛老者以为《五经》太深了些，而太太则不以为然：“越深越好哇！不往深里追，怎能作官呢！”¹(*Niu Tianci zhuan*)

Madame voulut évaluer le savoir du maître en lui demandant quel livre il fallait étudier en premier. Il répondit que c'était le *Sanzijing* et déclara que ce livre, associé au *Sishu*, formait le *Wujing*. Le vieux Niu trouva que le *Wujing* était trop difficile pour le moment. Madame fut d'un avis contraire. — Plus c'est difficile, mieux c'est ! Si l'on ne s'attaque pas tout de suite à ce qui est difficile, comment peut-on devenir fonctionnaire ? [note à la suite de *Wujing* : en fait, le *Sishu* (les Quatre Livres) et le *Wujing* (Les Cinq Livres Classiques) sont des textes distincts, Wang les associe par ignorance.]²

Dans ce passage, l'humour se traduit par un jeu sur les titres des œuvres classiques chinoises. Autrement dit, la traduction de ces titres influence directement la représentation de l'humour de l'original. Le *Sanzijing* (《三字经》) est un manuel élémentaire pour les enfants chinois, alors que le *Sishu* (《四书》) et le *Wujing* (《五经》) comportent respectivement quatre et cinq livres différents, et qu'ils n'ont aucun lien avec le *Sanzijing*. Par manque de vraie culture, Maître Wang qui s'occupait de l'enseignement de la littérature chinoise, a ridiculement confondu ces œuvres. Ce qui est le plus ironique, c'est que le couple Niu n'a trouvé rien de bizarre dans ses propos. Comment ces trois personnages dépourvus de culture pouvaient-ils éduquer Niu Tianci ?

Dans la traduction, Lu Fujun et Christine Mel ont choisi d'abord de transcrire en pinyin les titres de « 《三字经》 » « 《四书》 » « 《五经》 » avant d'ajouter une note pour indiquer simplement « le *Sishu* (Les Quatre Livres) et le *Wujing* (Les Cinq Livres Classiques) sont des textes distincts ». Remarquons qu'au lieu d'énumérer ce que comportent respectivement le *Sishu* et le *Wujing*, les traducteurs ont éclairé un peu d'où vient l'effet comique par la mention de leur titre français *Les Quatre Livres* et *Les Cinq Livres Classiques*. Ce type de traitement facilite non seulement la compréhension des lecteurs français qui ne connaissent pas ces œuvres classiques chinoises, mais il contribue à recréer un effet humoristique sans que les lecteurs perdent trop de temps

¹ Lao She, *Niu Tianci zhuan*, *QJ*, vol. 2, *op. cit.*, p. 563.

² Lao She, *Un fils tombé du ciel*, trad. Lu Fujun et Christine Mel, Paris, Arléa, 1989, p. 135.

pour le saisir.

Bref, l'ajout de notes contribue à représenter et à expliciter la couleur locale et les allusions faites au patrimoine culturel, et parfois à restituer l'humour de l'écrivain. Mais il est besoin d'une extrême attention lors de l'utilisation. Dans le cadre de la traduction des romans de Lao She, il vaut mieux juger, au préalable, si le terme participe de la couleur locale, de l'humour, ou de l'intrigue principale. Il vaut mieux ajouter une note si celle-ci aide les lecteurs de la langue cible à mieux ressentir l'humour de l'écrivain ou à suivre de près le déroulement de l'histoire. Certes, les notes peuvent éclairer un nom propre ou une allusion culturelle, ou prévenir la perplexité du lecteur, mais notons qu'elles ont également la possibilité d'alourdir le texte et détourner le lecteur de l'intrigue principale. N'oublions pas qu'en permettant de clarifier une notion ou une expression étrangère, elle forme son prolongement indispensable et introduit une rupture textuelle, ce qui provoquera une certaine brutalité. Enfin, une fois une note ajoutée, les traducteurs doivent peser leurs mots, afin que leurs explications soient à la fois explicites et concises, sans provoquer des malentendus.

Terminons par la remarque de Sardin :

La N.D.T fait débat, tout comme la question de sa nécessité qui lui est inséparable. [...] les notes nous rappellent que la traduction est un jeu d'écriture(s) aux règles jamais établies, toujours à négocier, et par essence polémique.¹

La note est indice et miroir à la fois de la traduction en pratique et du texte traduit. Les défis auxquels les traducteurs sont confrontés reflètent, de façon microscopique, les négociations que leur impose la pratique traductive. Comme nous l'avons analysé ci-dessus, si la restitution de la couleur pékinoise et de l'humour de l'écrivain préoccupe toujours les traducteurs de Lao She, elle constitue l'un des facteurs les plus remarquables qui poussent les traducteurs à ajouter (ou pas) une note. En retour, les notes servent de témoins pour les efforts conjugués des générations de traducteurs

¹ Pascale Sardin, « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », *Palimpsestes*, 2007, voir sur <http://palimpsestes.revues.org/99>.

français à la recherche du style original de Lao She.

Chapitre 7 Retraduire *Luotuo xiangzi* : retrouvailles avec le style

original de Lao She

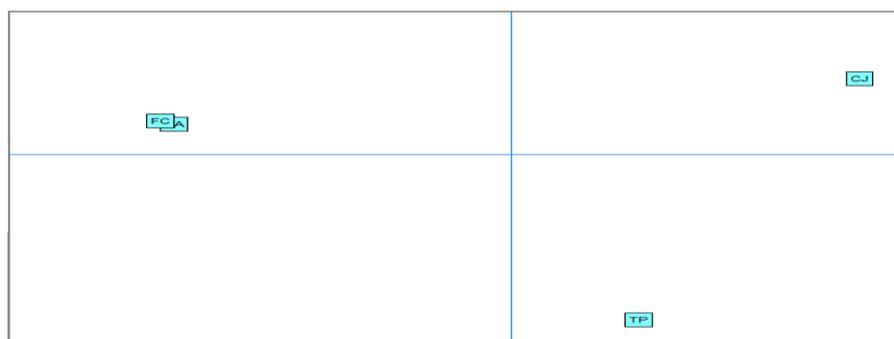
Selon Antoine Berman, il faut « retraduire », parce que « les traductions vieillissent » et qu'« aucune traduction n'est *la* traduction » : « dans ce domaine d'essentiel inaccomplissement qui caractérise la traduction, c'est seulement aux retraductions qu'il incombe d'atteindre — de temps en temps — l'accompli »¹. Pour que la langue traduisante s'adapte mieux aux contextes socio-culturels à des époques différentes et que la défaillance de la première traduction soit réduite, on a besoin de la retraduction qui s'inscrit dans la structure de l'acte de traduire. C'est pourquoi on a connu successivement quatre versions françaises de *Luotuo xiangzi* publiées par des maisons d'éditions aussi bien en France qu'en Chine. Si dans les deux premiers chapitres on a déjà parlé de ces quatre versions en qualifiant *grosso modo* la traduction de Jean Poumarat de « médiocre » et en appréciant celle de François Cheng et d'Anne Cheng, c'est dans ce chapitre qu'on analysera de façon minutieuse toutes les versions françaises de *Luotuo xiangzi* et les comparera en suivant la théorie des marquages stylistiques de Liu Miqing, afin de montrer de près la traduction du style dans ce chef d'œuvre de Lao She.

Suite à l'examen de l'édition consultée de chacune des quatre versions de *Luotuo xiangzi* dans le cinquième chapitre, nous nous concentrons sur les analyses de la restitution des marquages formels. À l'aide de diverses mesures textométriques proposées par les logiciels Lexico et R studio, nous effectuerons ci-dessous des analyses quantitatives susceptibles de vérifier certaines de nos découvertes dans les analyses qualitatives.

¹ Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *op. cit.*

7.1. Relations internes entre les quatre versions

Après avoir lu et comparé les quatre versions françaises de *Luotuo xiangzi*, il nous paraît évident qu'il existe certaines relations ou même des degrés de similarité dans la représentation des marquages formels entre eux. Afin d'élucider ce que nous avons découvert, nous recourons ici à l'analyse factorielle des correspondances (AFC) en statistique. Faisant partie des méthodes de la statistique multidimensionnelle¹, l'AFC est une « méthode d'analyse des données textuelles particulièrement adaptée à la mise en évidence des principales oppositions pouvant exister dans un corpus »². Généralement, elle a deux fonctions : premièrement, donner une vue synthétique sur l'emploi lexical et syntaxique d'un texte ; deuxièmement, comparer le degré de similarité lexicale et syntaxique entre les textes donnés. Nous nous appuyons ici sur sa deuxième fonction. Nous avons soumis d'abord à l'AFC un corpus constituée par les décomptes des occurrences des 16271 formes³ de fréquence supérieure à 10 dans les quatre versions françaises, en vue de donner une idée générale sur les relations internes entre ces quatre versions comme suit :



(Figure 7.1 AFC sur les quatre versions françaises de *Luotuo xiangzi*)⁴

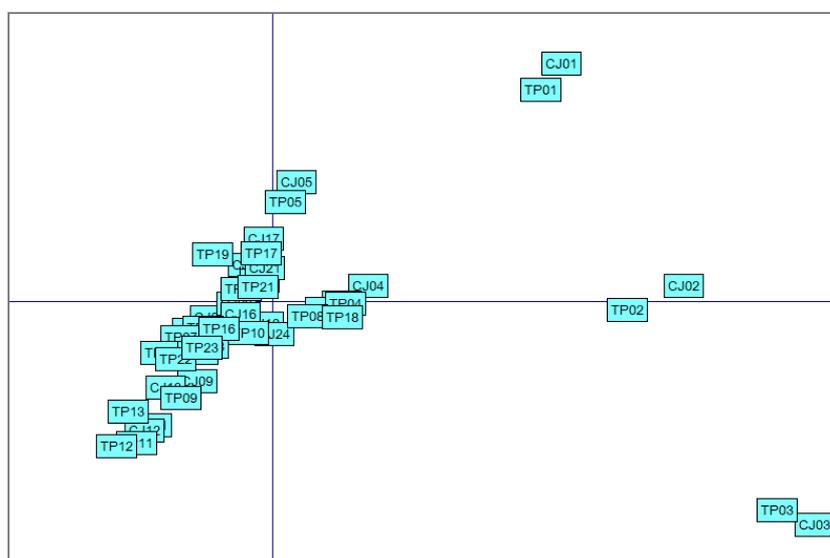
¹ Proposées par Benzcri, les méthodes multidimensionnelles sont développées jusqu'aujourd'hui dans le but d'extraire et d'analyser plus profondément des données textuelles.

² Benoît Habert, Adeline Nazarenko, André Salem, *Les Linguistiques de corpus*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, p. 202.

³ L'occurrence et la forme (ou la forme graphique) sont deux termes textométriques. La première désigne une suite de caractères non-délimiteurs bornée à ses extrémités par deux caractères délimiteurs de forme. Son équivalente en anglais est *token*. La deuxième est un archétype correspondant aux occurrences identiques dans un corpus de textes, c'est-à-dire aux occurrences composées strictement des mêmes caractères non-délimiteurs d'occurrences. On dit *type* en anglais.

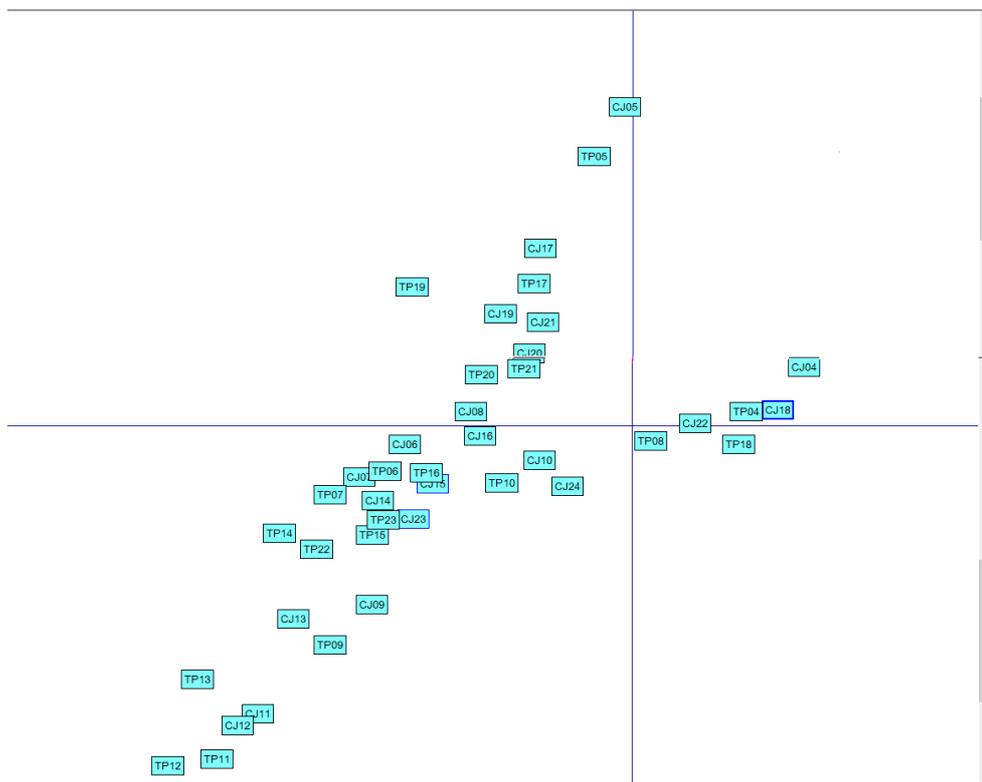
⁴ Dans les traitements textométriques, on abrège les titres de ces quatre versions comme suit : *CJ* pour *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* de Jean Poumarat, *FC* pour *Le Pousse-pousse* traduit par François Cheng, *TP* pour *Le Tireur de pousse* publié par les Éditions en langues étrangères et *FA* pour la version augmentée du *Pousse-pousse* de François

Dans la figure 7.1, les positions analogues entre les deux versions du *Pousse-pousse* s'expliquent aisément par le fait que les traducteurs n'ont fait des changements ou des restitutions que dans 11 endroits dans la version de 1990 sur la base de celle de 1973. Quant aux relations internes entre *Cœur-Joyeux*, *coolie de Pékin* et *Le Tireur de pousse*, malgré leurs positions assez éloignées dans cette figure, on trouve une grande similitude entre eux notamment en lisant les 13 premiers chapitres. Nous utilisons ensuite l'AFC pour comparer plus précisément les 24 chapitres de *Cœur-Joyeux* avec les 23 chapitres du *Tireur de pousse*.



(Figure 7.2 AFC sur les 47 chapitres correspondants à *Cœur-Joyeux*, *coolie de Pékin* et *Le Tireur de pousse*, avec les numéros correspondant aux chapitres)

Dans cette figure, on note d'abord une proximité entre les trois premiers chapitres de *Cœur-Joyeux* et ceux du *Tireur de pousse*, alors que les autres chapitres forment des ensembles très compacts. Les trois premiers chapitres sont éloignés les uns des autres, parce qu'il existe une grande différence dans l'emploi lexical et syntaxique parmi eux dans chacune de ces deux versions. Pour rendre ces constats plus lisibles, nous élargissons la partie gauche de cette figure comme suit :



(Figure 7.3 Élargissement sur la partie gauche de la figure 6.2)

La proximité se présente aussi dans la plupart des chapitres entre ces deux versions, tandis qu'il y a trois points qui retiennent notre attention : CJ22, CJ23 et CJ24. Il est à noter que le point CJ22 est bien éloigné du TP22, parce que le traducteur américain Evan King a fait une adaptation pour ce chapitre entier où il a ajouté la description d'une étudiante de l'Université de Tch'inghoua¹, celle-ci a expliqué le vrai but de la manifestation et a fini par être tuée par Yuan Ming (soit Ruan Ming dans les autres versions françaises) à la fin de la version américaine. Concernant le point CJ23, on remarque qu'il se situe non seulement tout près du TP23, mais aussi non loin du TP22, puisqu'il s'agit en fait d'une combinaison des TP22 et TP23. Le point CJ24 reste près du TP10, car ils partagent certaines similarités dans le contenu : Evan King a déplacé les passages au sujet du grand-père de Petit Cheval du chapitre 23 de l'original au CJ24.

D'après les figures ci-dessus, les emplois lexicaux et syntaxiques dans les versions *Cœur-Joyeux*, *coolie de Pékin* et *Le Tireur de Pékin* présentent une grande similarité.

¹ Ici, on conserve la transcription dans la version *CJ*.

Nous sommes impressionnés davantage par cette ressemblance en comparant plus précisément les deux traductions. Par exemple :

41. 天是那么黑，心中是那么急，即使他会看看星，调一调方向，他也不敢从容的去这么做；星星们——在他眼中——好似比他还着急，你碰我，我碰你的在黑空中乱动。¹

A. La nuit était si noire et lui si soucieux que même s'il avait su s'orienter à l'aide des étoiles, il eût été incapable de retrouver assez de calme pour le faire. En ce moment, les étoiles dont la lumière clignotante scintillait dans le ciel semblaient, comme lui, prises de panique...²(*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*)

B. La nuit était si noire, et lui si soucieux, que même s'il avait su s'orienter à l'aide des étoiles, il eût été incapable de retrouver assez de calme pour le faire. A ce moment, les étoiles dont la lumière clignotante scintillait dans le ciel, semblaient se heurter, prises de panique comme lui.³ (*Le Tireur de pousse*)

Dans l'exemple 41, excepté deux petits changements (« à ce moment » et « se heurter »), les emplois lexicaux et syntaxiques de *Cœur-Joyeux* et *Le Tireur de pousse* sont tout à fait identiques. Ce type de « similitudes » sont si nombreuses que l'on peut même considérer *Le Tireur de pousse* comme un plagiat de *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*. Si dans les 13 premiers chapitres, *Le Tireur de pousse* fait principalement référence à la traduction de *Cœur-Joyeux*, c'est à partir du quatorzième chapitre qu'on commence à trouver des similitudes entre *Le Tireur de pousse* et *Le Pousse-pousse* de 1973. Prenons la phrase suivante comme exemple :

42. 上半天，他非常的喜欢，大家给他祝寿，他大模大样的承受，仿佛觉出自己是鳌里夺尊的一位老英雄。⁴

A. Il reçut, drapé dans une attitude cérémonieuse, les vœux qu'on lui adressa, comme un héros

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi, QJ*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 19-20.

² Lao Sheh, *Cœur-Joyeux, op. cit.*, p. 40.

³ Lao She, *Le Tireur de pousse, op. cit.*, p. 31.

⁴ Lao She, *Luotuo xiangzi, QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 116.

revenu de quelque exploit prodigieux.¹(*Le Pousse-pousse* de 1973)

B. Il reçut, drapé dans une attitude cérémonieuse et avec un plaisir extraordinaire, les vœux qu'on lui adressa, comme un héros revenu de quelque exploit prodigieux.²(*Le Tireur de pousse*)

La similarité dans l'emploi lexical et syntaxique nous surprend de nouveau : à part l'ajout d'une locution « avec un plaisir extraordinaire », les deux traductions sont exactement pareilles. On peut trouver plus d'exemples de ce genre. Depuis le quatorzième chapitre, *Le Tireur de pousse* s'appuie sur tantôt *Cœur-Joyeux* tantôt sur *Le Pousse-pousse* de 1973. On peut en ainsi conclure que, malgré la mention de la révision par Denise Ly-Lebreton, *Le Tireur de pousse* « sans mention de traducteur » n'est pas une traduction authentique, mais plutôt un produit de collaboration (ou même de plagiat) dans l'objectif de satisfaire au besoin de la diffusion rapide de la littérature chinoise préconisée par le gouvernement chinois pendant les années 1980.

À ce moment-là, avec l'application de la politique d'ouverture vers l'extérieur, le gouvernement chinois a encouragé vigoureusement la traduction et la diffusion de la littérature chinoise et il a organisé la publication successive des collections « Panda », « Phénix », etc. Pour accomplir le plus vite possible cette mission, on appliquait souvent le mode de collaboration dans la traduction en se référant à d'autres traductions existantes³. Les 12 premiers chapitres de la version lancée par les Éditions en langues étrangères ont été publiés d'abord dans les onzième et douzième numéros de 1978 de *Littérature chinoise* avant d'être recueillis dans *Le Tireur de Pousse* en 1985, ce qui expliquerait sans doute pourquoi on n'a commencé à faire référence à la version de 1973 que depuis le quatorzième chapitre. Ce mode de traduction pose problème cependant : d'une part, il s'agit du problème du plagiat ; d'autre part, il provoquait un désordre dans la représentation du style. *Le Pousse-pousse* de 1973 est connue pour ses expressions orales et ses emplois syntaxiques et lexicaux flexibles, tandis que *Cœur-Joyeux* penche pour des expressions plus soutenues avec des phrases longues. En

¹ Lao-Che, *op. cit.*, p. 133.

² Lao She, *Le Tireur de pousse*, *op. cit.*, p. 201.

³ On peut le trouver également par exemple dans la traduction de *La Véritable Histoire de Ah Q*, sans mention de traducteur, publiée par Les Éditions en langues étrangères en 1973.

combinant ces deux versions, la version de 1985 présente un style peu unifié qui ne se conforme pas au style de l'original : on l'étudiera plus précisément par les divers marquages stylistiques présentés ci-dessous.

7.2. Marquages des registres de langue

Nous avons déjà analysé dans le quatrième chapitre le style original de Lao She sous deux angles : la saveur pékinoise et l'humour. L'avis partagé est que l'écrivain a atteint son apogée dans *Luotuo xiangzi* dans la présentation de ces deux caractéristiques de son style : d'un côté, grâce à la transcription de nombreux mots et locutions appartenant au dialecte familial pékinois fournie par Gu Shijun, sa plume est devenue plus riche avec les expressions qui ont donné « de la fraîcheur et de la vie à un langage simple »¹ en le rendant plus authentique ; de l'autre, bien que l'écrivain ait « décidé depuis le début de renoncer à tous les mots d'esprit » et de s'en « tenir au sérieux »², ce roman n'est pas complètement dépourvu d'humour, bien des chercheurs, entre autres, Yi-Tsang et Liu Chengyan, constatent même que c'est dans ce roman que l'humour de Lao She atteint un état sublimé, car l'humour « déroule de l'histoire elle-même et n'est pas inséré dedans artificiellement »³. Liu Chengyan, spécialiste de Lao She, a précisé de plus que l'humour dans ce roman se traduit non seulement par les descriptions reflétant de près la vie réelle, mais aussi par les expressions pleines de vie de la langue parlée pékinoise (du fait que les Pékinois qui aiment bavarder sont par nature humoristes)⁴. Ainsi, concernant à la fois la représentation de la saveur pékinoise et celle de l'humour, l'analyse de la traduction des marquages des registres de langue constitue une étape primordiale dans l'évaluation de la restitution du style original de l'écrivain dans les quatre versions de *Luotuo xiangzi*.

Tout au long de ce roman, vu que la plupart de ses personnages sont à l'échelon le plus bas de la société, comme les tireurs de pousse, les prostituées, les marchands

¹ Lao She, « Comment j'ai écrit Le Tireur de pousse ? », *op. cit.*, p. 343.

² *Ibid.*, p. 342.

³ *Ibid.*

⁴ Cf., Liu Chengyan, *Lao She youmo lun*, *op. cit.*, pp. 21-26.

ambulants, etc., l'écrivain utilise le plus souvent le registre familier et le registre populaire en réservant le registre courant pour les descriptions de paysage. Dans les quatre versions, les traducteurs ont tous fait attention à cette caractéristique, mais leur niveau dans la reproduction des marquages des registres de langue est varié. Pour mieux comparer leur niveau de reproduction, on peut recenser ainsi leurs emplois des locutions et des mots des registres familier et populaire :

	CJ	TP	FC	FA
Nombres de formes	113	175	199	236
Nombres d'occurrences	670	1004	899	980

(Tableau 7.1 Recensement sur le nombre des locutions et des mots des registres familier et populaire)

	N	Partie	Occurrences	Formes	Hapax	Fmax	Forme	
✓	1	CJ	133957	11485	5669	5571	de	
✓	2	FA	70147	8873	4768	2800	de	
✓	3	FC	65382	8501	4597	2610	de	
✓	4	TP	102823	9945	4979	4076	de	
	T	Corpus	372309	16271	4072	15057	de	

(Tableau 7.2 Recensement sur le nombre d'occurrences et de formes dans chacune des versions)

Selon les deux tableaux ci-dessus, on peut calculer la proportion des emplois des mots et des locutions des registres familier et populaire dans chacune des versions comme suit : selon les formes, 0.98 % dans *CJ* (*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*), 1.76% dans *TP* (*Le Tireur de pousse*), 2.47% dans *FC* (*Le Pousse-pousse* de 1973), 2.66% dans *FA* (*Le Pousse-pousse* de 1990) ; selon les occurrences, 0.50% dans *CJ*, 0.98% dans *TP*, 1.38% dans *FC*, 1.40% dans *FA*. Les chiffres nous montrent assez clairement que dans *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*, les mots et les locutions des registres familier et populaire occupent la place la moins importante parmi ces quatre versions, tandis qu'elles constituent une part beaucoup plus éminente dans les deux versions du *Pousse-pousse* que dans les deux autres versions.

Pour approfondir la recherche, on peut encore faire une comparaison entre ces quatre versions et leur original, afin de regarder de près le niveau de traduction des

expressions de la langue parlée pékinoise de chaque traducteur. Il est à noter qu'ici, on ne distingue pas les expressions du dialecte pékinois et celles de la langue parlée pékinoise, déjà partagées dans le pays, puisque selon nos observations, les traducteurs français de l'écrivain ont choisi tous de garder avant tout les registres familier et populaire au lieu d'essayer de traduire le dialecte pékinois avec un dialecte français.

CJ			
méthodes de traduction			
formes de mots de la langue parlée pékinoise traduites	imitation	reconstruction	décoloration
446	117	59	239
nombres de formes de la langue parlée pékinoise non-traduites	31		

TP			
méthodes de traduction			
formes de mots de la langue parlée pékinoise traduites	imitation	reconstruction	décoloration
423	83	19	321
nombres de formes de la langue parlée pékinoise non-traduites	47		

FC			
méthodes de traduction			
nombres de formes de la langue parlée pékinoise traduites	imitation	reconstruction	décoloration
395	130	36	229
nombres de formes de la langue parlée pékinoise non-traduites	40		

FA			
méthodes de traduction			
formes de mots de la langue parlée pékinoise traduites	imitation	reconstruction	décoloration
450	139	37	274
nombres de formes de la langue parlée pékinoise non-traduites	46		

(Tableau 7.3 Nombre de formes de la langue parlée pékinoise traduites et non-traduites)

Selon le tableau 7.3, nous constatons d'abord que dans ces quatre versions françaises, la plupart des mots et des locutions de la langue parlée pékinoise sont traduits. Les pourcentages de nombre des formes de la langue parlée pékinoise traduites sont comme suit : 93.50% dans *CJ*, 90% dans *TP*, 90.81% dans *FC*, 90.73% dans *FA*.

Si tous les traducteurs de ces quatre versions préfèrent la méthode de décoloration par laquelle on conserve le sens au détriment du style, c'est dans *Le Tireur de pousse* qu'on utilise le plus souvent cette méthode (75.89%), ce qui suppose des dommages subis dans la traduction des marquages des registres de langue. Par exemple, pour traduire « (事) 又吹了 », il faut faire attention à l'effet produit par le mot « 吹 » du registre familier qui signifie être congédié. Ce mot se présente aussi bien dans la narration que dans les dialogues. Dans les deux versions du *Pousse-pousse*, dans la narration, on le traduit par « être renvoyé » du registre courant, alors que dans le dialogue entre Siang-tse et Tigresse, on le traduit par « c'est fichu » du registre familier. Compte tenu des relations intimes entre ces deux personnages et leur statut social, la traduction de « c'est fichu » contribue non seulement à transmettre le sens original du mot, mais aussi à reproduire l'effet produit par le registre familier, rendant les expressions plus vives. Mais, dans *Le Tireur de pousse*, bien que le traducteur (ou les traducteurs) ait choisi deux mots différents pour traduire « 吹 », la méthode de traduction qu'il a adoptée est de fait pareille – la méthode de déconstruction : il a traduit ce mot par « être congédié » et « perdre sa place ». Malgré leur sens essentiel correct, les traits stylistiques originaux ont été perdus dans la traduction. Pour les trois autres versions, les pourcentages de l'emploi de la méthode de décoloration sont similaires : 60.54% dans *CJ*, 57.97% dans *FC*, 60.89% dans *FA*.

Un autre chiffre dans ce tableau attire également notre attention : par rapport aux trois autres versions, Jean Poumarat a utilisé plus souvent la méthode de reconstruction (13.23%, les autres sont inférieurs à 10%). En tant que traduction-relais, *Cœur-Joyeux* s'est réalisée sur la base de la version américaine, la méthode de reconstruction que l'on constate en comparant la traduction française et l'original est de fait, dans la plus des cas, la méthode de l'imitation que le traducteur a employé pour traduire les expressions anglaises. Ainsi *Cœur-Joyeux* se manifeste-t-il parfois étrange avec des traits stylistiques endommagés. Par exemple, pour traduire l'expression familière « 地道窝窝头脑袋 »¹, le traducteur a choisi la traduction d'« une tête comme un gâteau

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, *QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 53.

mal cuit»¹, en changeant le comparant « 窝窝头 » (une sorte de pain de maïs) en « gâteau mal cuit ». Tandis que le comparant « 窝窝头脑袋 », qui sert à qualifier un homme obstiné, est bien compréhensible pour la plupart des Chinois, le comparant « gâteau mal cuit » n'est pas très usité en France. Par ailleurs, en lisant la traduction, on ne peut plus ressentir le registre familier de l'original. Les trois autres versions font plus attention à la reproduction du marquage de registres qu'à celle de la comparaison : ils ont tous adopté la méthode de l'imitation pour la traduire en « la tête dure »² en français familier. Évidemment, la locution « la tête dure » déjà existante est plus accessible qu'« une tête comme un gâteau mal cuit », et elle a réussi à garder le registre original. Les exemples de ce genre dans *Cœur-Joyeux* ne sont pas rares, on constate également que Poumarat a employé cette méthode pour traduire « 吃黑枣 ».

43. 咱们不招谁不惹谁的，临完上天桥吃黑枣，冤不冤？³

A. « Toi et moi, conclut le policier Soun, nous ne faisons de mal à personne et nous ne cherchons pas à offenser qui que ce soit, et tu voudrais que nous finissions par manger les amandes noires et dures sur le terrain d'exécution du Pont des Cieux ? Ne serait-ce pas une affreuse injustice ?⁴(*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*)

B. « Toi et moi, conclut le policier, nous ne faisons de mal à personne et nous ne cherchons pas à offenser qui que ce soit. Et tu voudrais recevoir des jujubes de plomb dans la poitrine sur le terrain d'exécution du pont du Ciel ? Ne serait-ce pas une affreuse injustice ?⁵ (*Le Tireur de pousse*)

C. Toi, un innocent, tu iras te faire zigouiller à leur place au pont du Ciel. Tu crois que c'est juste ?⁶(*Le Pousse-pousse* de 1973 et de 1990)

Cette phrase est prononcée par le détective Sun dans le but d'encourager Siang-tse à ne plus s'occuper de M. Ts'ao au détriment de sa vie. Faisant partie des expressions argotiques, « 吃黑枣 » implique une comparaison dans laquelle on compare selon

¹ Lao Sheh, *op. cit.*, pp. 100-101.

² Voir Lao She, *Le Pousse-pousse, op. cit.*, p. 67 ; *Le Tireur de Pousse, op. cit.*, p. 91.

³ Lao She, *Luotuo xiangzi, QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 95.

⁴ Lao Shaw, *op. cit.*, p. 186.

⁵ Lao She, *Le Tireur de pousse, op. cit.*, p. 163.

⁶ Lao She, *Le Pousse-pousse, op. cit.*, p. 107.

l'apparence la balle à un jujube noir. Le traducteur du *Tireur de pousse* est le seul à traduire mot à mot cette expression. Bien que cette traduction apparaisse au premier coup d'œil étrange pour le lectorat français, en l'associant avec le contexte et notamment grâce à l'ajout du « terrain d'exécution », on peut quand même deviner le sens de cette expression, mais malheureusement, l'effet produit par le registre argotique original a été totalement perdue. Quant aux versions du *Pousse-pousse*, au lieu de garder l'image créée par la comparaison originale, les traducteurs ont choisi de reproduire avant tout le marquage du registre argotique en la traduisant par une expression familière « se faire zigouiller » afin de mieux s'accorder avec le statut de Sun qui était un ancien soldat sans vergogne. Le choix de Poumarat nous apparaît étrange : puisque les amandes noires ne peuvent pas évoquer chez les Français l'image d'une balle et qu'elles ne servent pas à reproduire le marquage des registres, pourquoi a-t-il de nouveau changé le comparant ?

Pour répondre à cette question, il faut nous référer à la version américaine de *Luotuo xiangzi*. La réponse est claire au bout d'une comparaison entre la version américaine et son équivalent français. Ne connaissant rien sur la Chine et sur la langue chinoise, Jean Poumarat n'a consulté que la traduction d'Evan King : il n'a jamais lu l'original du roman, sans parler de comprendre et de reproduire le style original de Lao She. Tout ce qu'il pouvait faire, c'est de suivre de près les pas de son équivalent américain. La méthode qu'il utilise pour traduire « 地道窝窝头脑袋 » et « 吃黑枣 » relève de la reconstruction sur la base d'une comparaison si l'on compare sa traduction à l'original chinois. Cependant, si l'on compare sa traduction avec son vrai « original », anglais, on constate que Jean Poumarat utilise principalement la méthode de l'imitation. Détour par l'anglais et la culture américaine, le style original de l'écrivain a subi de sérieux dommages. Prenons la traduction de « 点儿 » comme exemple :

44. 再说, 他的身体使他相信, 即使不幸赶到“点儿”上, 他必定有办法, 不至于吃很大的亏; 他不是容易欺侮的, 那么大的个子, 那么宽的肩膀! ¹

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, *QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 13.

A. D'ailleurs, il avait confiance en lui ; avec ses épaules musclées et sa stature, il s'en tirerait, en cas de pépin.¹ (*Le Pousse-pousse* de 1973 et de 1990)

B. En outre, sa vigueur lui donnait confiance : si par malchance il se trouvait lui-même «sur les lieux», il découvrirait certainement un moyen de s'en tirer sans trop de dommages. Il saurait mettre à profit sa grande taille et ses larges épaules.² (*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*)

C. D'ailleurs, il avait confiance dans sa propre force et pensant que même s'il tombait sur un os, il serait capable de s'en tirer. Après tout, un si grand gaillard, aux larges épaules comme lui, ne se laisserait pas facilement malmener !³ (*Le Tireur de pousse*)

Cette phrase décrit ce que Siang-tse pense face aux rumeurs de la guerre, l'emploi du mot « 点儿 » (difficulté) du registre familier correspond à son statut social. Dans les deux versions du *Pousse-pousse* et dans *Le Tireur de pousse*, les traducteurs ont choisi la méthode de l'imitation pour transmettre son sens essentiel en essayant de conserver l'effet produit par le registre original : François Cheng et Anne Cheng ont adopté le mot « pépin », alors que *Le Tireur de pousse* a employé « l'os ». Ils ont tous réussi à reproduire ce marquage des registres. Quant à la traduction de *Cœur-Joyeux*, le traducteur a utilisé également la méthode de l'imitation pour traduire littéralement « 点儿 » en « sur les lieux » (地点). Mais, tandis que le sens figuré de « 点儿 » est bien accepté par les Chinois, « sur les lieux » n'évoque la même idée dans l'esprit de la plupart des Français. Ainsi, cette traduction a non seulement échoué à reproduire le registre familier de l'original, mais elle a aussi provoqué un certain malentendu sur le sens essentiel de ce mot.

Évidemment, cette traduction vient aussi de la version américaine – « on the spot » qui traduit exactement le sens de « 点儿 » en laissant passer son effet stylistique. On peut de plus trouver « on the spot » dans le vingt-troisième chapitre de la *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* où Siang-tse a retrouvé M. Ts'ao au bout de toutes ses mésaventures, le dernier lui a consolé : « Oui, certainement, il a fallu que tu te trouves *on the spot*,

¹ Lao She, *Le Pousse-pousse*, op. cit., p. 22.

² Lao Sheh, op. cit., p. 27.

³ Lao She, *Le Tireur de pousse*, op. cit., pp. 19-20.

comme disent les Américains, et tu n'as pas pu agir autrement. Ce n'était pas ta faute. Tu te rappelles que je t'avais demandé d'y retourner ; c'est donc moi qui suis responsable. »¹. Ce paragraphe n'existe pas en fait dans l'original, il a été ajouté par le traducteur américain. Selon le contexte où se trouve le paragraphe, on constate que la locution « on the spot » (in trouble en anglais) mise en italique signifie aussi « 点儿 » en chinois. Mais cette expression « *on the spot*, comme disent les Américains » est quand même étrange, puisque ce n'est pas approprié et inimaginable pour M. T'sao de l'utiliser lors de ses discussions avec Siang-tse, un tireur de pousse. En bref, bien que le pourcentage de nombre de formes de la langue parlée pékinoise traduite de *Cœur-Joyeux* soit le plus haut parmi les quatre versions (93.50%), à cause de l'ignorance de son traducteur sur la langue chinoise et sur le roman original, le niveau de reproduction des marquages des registres de langue est le plus bas vu ses nombreuses expressions incompréhensibles et inappropriées qui sont traduites selon une version violemment critiquée par l'écrivain lui-même.

En ce qui concerne les deux versions du *Pousse-pousse*, si la proportion des emplois de mots et de locutions des registres familier et populaire dans la version de 1990 (1.40%) est un peu plus supérieure à celle dans la 1973 (1.38%), la proportion du nombre de formes de la langue parlée pékinoise traduites dans la 1990 (90.73%) est un peu inférieure à celle dans la 1973 (90.81%). Les niveaux de reproduction des marquages des registres de langue dans ces deux versions sont presque identiques d'après les statistiques dont nous disposons, ce qui s'explique également par le fait que, comme l'a rappelé Li Tche-houa, la version de 1973 signée par François Cheng est en fait, comme la 1990, un fruit de la collaboration parmi le couple François Cheng et leur fille, Anne Cheng². Les traducteurs restent les mêmes, mais si l'on analyse en profondeur le texte, en tant que version augmentée, la version de 1990 présente des améliorations dans la traduction des marquages des registres de langue.

¹ Lao Sheh, *op. cit.*, p. 408.

² Cf., Li Tche-houa, « Pingjie Luotuo xiangzi de liangge fayiben », *op. cit.*, p. 40.

45. “哼，你怎么不能呢，眼看着就咚咚嚓啦！”¹

A. — C'est dans tes moyens. Bientôt, ce sera “frotter” !² (*Le Pousse-pousse* de 1973)

B. — C'est dans tes moyens. Bientôt, ce sera le tralala des noces !³ (*Le Pousse-pousse* de 1990)

C. — Et pourquoi pas ? Sous les yeux mêmes du propriétaire, le tour de magie s'effectue, et pft... un coolie-pousse cesse d'être un coolie-pousse. »⁴ (*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*)

D. — C'est dans tes moyens. Bientôt, on entendra les tambours et les cymbales des noces.⁵ (*Le Tireur de pousse*)

La phrase dans l'exemple 45 est prononcée par un tireur de pousse lors de l'anniversaire de Liou le Quatrième Seigneur, dans le but de se moquer des relations entre Siang-tse et Tigresse. L'onomatopée « 咚咚嚓 » représente les sons des tambours et des cymbales et il fait allusion aux noces de façon vive, correspondant au statut social d'un tireur. Pour reproduire le registre familier de ce mot, François Cheng a recouru dans A à la méthode de reconstruction pour le traduire en « frotter » qui invite les lecteurs à imaginer ce sur quoi le tireur plaisante. Malgré les relations entre l'acte de « frotter » et « 咚咚嚓 », c'est quand même un peu étrange pour la plupart des lecteurs français, faisant obstacle à leur compréhension. Ainsi, dans *Le Pousse-pousse* de 1973, les traducteurs ont changé l'ancienne traduction en « le tralala des noces », également à l'aide de la méthode de reconstruction, mais cette fois-ci, ils ont choisi un mot en français familier – « tralala » pour reproduire le registre original en exprimant directement le sens essentiel voilé dans l'expression originale « 咚咚嚓 ». Quant à la traduction de *Cœur-Joyeux* dans C, influencée par la version américaine, la traduction nous paraît compliquée et elle n'a presque aucun lien avec l'expression originale, sans parler de reproduire son registre familier. Comme le montre C, le traducteur du *Tireur de pousse* a utilisé la méthode de décoloration de sorte qu'on ne puisse plus déterminer le registre dans cette traduction.

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi, QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 118.

² Lao-Che, *op. cit.*, p. 135.

³ Lao She, *Le Pousse-pousse, op. cit.*, p. 22.

⁴ Lao Sheh, *op. cit.*, p. 230.

⁵ Lao She, *Le Tireur de pousse, op. cit.*, p. 203.

Si la traduction des marquages des registres de langue influence directement la représentation de la saveur pékinoise dans les versions françaises, elle a aussi un lien indissoluble avec la représentation de l'humour. Citons encore l'exemple 31 : dans le texte original, Lao She a utilisé l'onomatopée « 咚咚嚓 » pour représenter les noces, d'une part, pour s'accorder avec le statut social du tireur, de l'autre, pour créer un effet humoristique avec cette expression parlante. En ce sens, la traduction du « tralala des noces » dans *Le Pousse-pousse* de 1990 est évidemment le meilleur choix : le tralala du registre familier possède par nature une valeur humoristique, puisqu'il s'emploie souvent en français pour exprimer la joie ou la moquerie. Ainsi, en utilisant ce mot, les lecteurs français peuvent ressentir facilement l'humour et le charme de la langue parlée de l'original. Pour les trois autres traductions, celle dans la version de 1973 ferait une certaine d'obstacle à la compréhension du sens essentiel de « froter » chez le lectorat français, celle dans *Cœur-Joyeux* s'écarte de l'original, tandis que celle dans *Le Tireur de pousse* est banale.

En somme, selon les statistiques que nous fournissent les figures et les tableaux ci-dessus, au bout des comparaisons parmi les quatre versions avec leur original, nous pouvons constater que les marquages des registres de langue sont plus appréciés dans les deux versions du *Pousse-pousse* que dans *Cœur-Joyeux*, *coolie de Pékin* et *Le Tireur de Pousse*, alors que c'est dans *Le Pousse-pousse* de 1990 que ce type de marquages sont les mieux reproduits. Dans *Cœur-Joyeux*, faute de connaissances sur la langue chinoise et sur le roman original, le traducteur a adopté, dans la plupart des cas, la méthode de l'imitation en suivant tout près la version américaine, ce qui a provoqué le surgissement de malentendus sur le contenu du roman et un certain dommage à l'égard du style original. Finalement, en s'appuyant sur *Cœur-Joyeux* et sur *Le Pousse-pousse* de 1973, le traducteur du *Tireur de Pousse* semble faire plus attention à la transmission du sens essentiel qu'à la reproduction de l'effet stylistique : en témoigne le fait que sa traduction soit celle qui recourt le plus à la méthode de décoloration dans la traduction de mots ou de locutions de la langue parlée pékinoise. De là le classement du niveau de traduction des marquages des registres de langue pour les quatre versions de *Luotuo xiangzi* : *Le Pousse-pousse* de 1990 > *Le Pousse-pousse* de 1973 > *Le Tireur de Pousse* >

7.3. Marquages lexicaux

Les marquages lexicaux montrent la préférence de l'écrivain dans l'emploi des mots. La représentation de la saveur pékinoise réside en deux points : premièrement, elle se manifeste dans les expressions de la langue parlée pékinoise, ce que nous avons abordé dans le traitement des marquages des registres de langue ; deuxièmement, il ne faut pas oublier que la description du vieux Pékin et de ses mœurs, de ses rituels, etc., y fait également une contribution non-négligeable, ce qui nous amène à l'analyse de la traduction des noms de lieux de Pékin et de ses mœurs, de ses rituels.

D'abord, concernant la traduction des noms de lieux de Pékin, on remarque que les traducteurs des deux versions du *Pousse-pousse* ont choisi, dans la plupart des cas¹, de transcrire selon leur prononciation les noms de lieux en alphabet latin, alors que Jean Poumarat a traduit mot à mot, comme l'avait fait Evan King, leur sens littéral. Quant au *Tireur de pousse* – combinaison du *Pousse-pousse* de 1973 et *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*, comme on l'a mentionné ci-dessus –, le traducteur a traduit les noms tantôt selon leur transcription pinyin, tantôt selon leur sens littéral. Citons un passage où Siang-tse a envisagé son itinéraire de secours après avoir été enlevé par des soldats :

46. 磨石口是个好地方，往东北可以回到西山；往南可以奔长辛店，或丰台；一直出口子往西也是条出路。

A. Le passage était parfaitement bien choisi pour cela. Si de là on se dirige vers le nord-est, on gagne les Collines Occidentales, si l'on va vers le sud on arrive à l'Auberge de l'Amertume Infinie, ou à Terrasse Luxuriante, où passe la ligne du chemin de fer.² (*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*)

B. Ce défilé est une vraie plaque tournante : en se dirigeant vers le nord-est, on gagne les Collines de l'Ouest. Si l'on va vers le sud, on arrive à Changxindian, ou à Fengtai où passe la ligne du chemin

¹ Sauf des noms de lieux accessibles en français, par exemple, « 东车站 » qui a été traduit en « gare de l'Est ».

² Lao Sheh, *op. cit.*, p. 36.

de fer.¹ (*Le Tireur de pousse*)

C. En réalité, Mo-che-k'cou était un lieu privilégié : en allant vers le nord-est, on pouvait atteindre la colline de l'Ouest ; vers le sud, Fong-tai ; vers l'ouest aussi, la voie était libre.² (*Le Pousse-pousse* de 1973 et de 1990)

Dans la traduction A, Poumarat a opté pour la traduction littérale des noms de lieux. Cette méthode de traduction a fait non seulement obstacle à la représentation de la saveur pékinoise qui se traduit par les noms de lieux exotiques, mais elle donnerait aussi lieu à des évocations inappropriées chez les lecteurs français : par exemple, on prendrait l'Auberge de l'Amertume Infinie comme nom d'une auberge mais pas d'un endroit de Pékin qui s'appelle « 长辛店 ». C'est le même cas pour la traduction de « 丰台 » : Poumarat l'a traduit en « Terrasse Luxuriante » selon la version américaine qui l'a traduit en « Luxuriant Terrace »³, ce qui nous donne l'impression qu'il s'agit du nom d'un restaurant ou d'un café en France, mais pas d'un lieu spécifique d'un pays lointain, sans parler d'évoquer chez les Français de l'imagination sur Pékin, une vieille ville pleine d'histoires. Du fait que Poumarat ne pouvait pas lire l'original et que les noms de lieux en anglais lui ont paru « tantôt évocateurs, tantôt incompréhensibles », il a admis qu'« en traduisant en français les noms de lieux chinois, on obtenait un exotisme de mauvais aloi tout à fait superflu »⁴.

Le traducteur du *Tireur de pousse* a bien pris conscience des défauts de *Cœur-Joyeux* dans la traduction des noms de lieux. Il a changé, selon la règle conventionnelle, bien des traductions en leur transcription pinyin, comme « Changxindian », « Fengtai », etc. Mais, notons en même temps que pour la traduction de « 西山 », *Cœur-Joyeux* et *Le Tireur de pousse* ont adopté les collines au pluriel, alors que François Cheng a choisi « la colline de l'Ouest » au singulier. Si l'on connaît un peu les conditions géographiques de « 西山 » à Pékin, on choisira sans aucun doute la colline au singulier, comme l'a fait François Cheng, parce que c'est grâce à ces noms de lieux réels que le

¹ Lao She, *Le Tireur de pousse*, *op. cit.*, p. 27.

² Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, pp. 26-27.

³ Lau Shaw, *Rickshaw Boy*, trad. Evan King, New York, Reynal et Hitchcock, 1945, p. 28.

⁴ Jean Poumarat, « Introduction », in Lao Sheh, *op. cit.*, p. 10.

roman se teint peu à peu de la saveur pékinoise.

Dans les deux versions du *Pousse-pousse*, les traducteurs ont traduit la plupart des noms de lieux selon leur prononciation en alphabet latin, et ils ont conservé des traductions déjà acceptées en France ou compréhensibles pour les lecteurs français. Cette méthode de traduction employée par la plupart des traducteurs aujourd'hui contribue, d'une part, à la conservation des couleurs locales, autrement dit, des marquages stylistiques de l'original, d'autre part, à une meilleure compréhension et réception chez le lectorat de la langue d'arrivée. Par ailleurs, en tant que Pékinois lui-même, Lao She a indiqué parfois ces noms de lieux sans les situer géographiquement puisqu'il avait déjà un plan à l'esprit, ce qui empêcherait un Français qui ne connaît pas bien Pékin de suivre de près les mouvements de Siang-tse. Pour rendre mieux accessible le vieux Pékin aux lecteurs français, François Cheng a décidé d'ajouter des notes justement après les trois noms de lieux ci-dessus :

	<i>Le Pousse-pousse</i> de 1973 et de 1990	<i>Le Tireur de pousse</i>
东交民巷	Tong-kiao-min-hiang, quartier célèbre de légations étrangères	Dongjiaominxiang, le quartier des légations étrangères
关厢	Kuan-hiang, non loin de la porte Si-tche	
海甸	Hai-tian, dans la banlieue nord-est de Pékin	Haidian, à l'ouest de Beiping

(Tableau 7.4)

Si l'ajout de note pour « 东交民巷 » sert de base pour la présentation des tireurs de pousse au service des étrangers, les notes pour « 关厢 » et « 海甸 » dans le quatrième chapitre permettent de repérer l'endroit où se trouve Siang-tse après la vente des chameaux. Il est à remarquer que, bien que la note de « 关厢 » ait été supprimée dans *Le Tireur de pousse*, elle n'en est pas moins significative. Il existe en fait neuf endroits intitulés « 关厢 » en dehors de chaque porte de Pékin. Lao She connaît si bien Pékin qu'il ne précise pas de quel « 关厢 » il s'agit. Alors que François Cheng et Anne Cheng, en tenant compte de la réception des Français, ont ajouté « non loin de la porte

Si-tche »¹. La prudence de François Cheng et de Anne Cheng est telle que le vieux Pékin avec ses noms de lieux se présente sous nos yeux petit à petit.

Ensuite, la représentation de la saveur pékinoise se réalise aussi par la traduction des mots à charge culturelle chinoise, ou plus spécifiquement, à charge culturelle pékinoise. On distingue généralement dans ce roman trois catégories : les mots relatifs à la nourriture, aux mœurs et aux rituels, aux romans populaires et aux légendes. On en trouvera quelques exemples dans le tableau suivant :

	<i>CJ</i>	<i>TP</i>	<i>FC et FA</i>
糖瓜	melons confits pour les sacrifices au Dieu du Fourneau de Cuisine	petites citrouilles en sucre d'orge destinées au Dieu du Foyer	tang-kua – fruits enrobés de sucre
包子	boulettes de viande cuite dans la pâte	pains fourrés de viande de mouton	pao-tse
白干	du bygar, du vin blanc de kaoliang	vin	pai-kan
中秋节	la Fête de l'Automne ou la mi-août	la fête de la mi-automne (le quinzième jour du huitième mois lunaire	le jour de la fête de la mi-automne (le quinzième jour du huitième mois)
磕头	frapper sa tête sur le sol	salutations en se frappant le front sur le sol	ko-t'eu ou se prosterner
寿字	le caractère signifiant « longévité »	le caractère "Longévité"	cheou (longévité)
省得不过破五就动针	ainsi elle n'aurait pas à pécher contre le précepte interdisant de coudre avant le cinquième jour de la	pour respecter le tabou qui interdisait de toucher à des aiguilles les premiers jours de l'année	pour respecter le tabou qui interdisait de toucher à des aiguilles les premiers jours de l'année

¹ Lao She, *Le Pousse-pousse*, op. cit., p. 40.

	Nouvelle Année		
三英战吕布,长坂坡,火烧连营等等	des scènes de guerre extraits des « Trois Royaumes » : les trois combats de Liou Pei contre Lu Pou, la bataille de la Grande Fente au cours de laquelle Tchao Youn sauva le fils de Liou Pei de la défaite ; la débâcle de Liou Pei dont les campements furent détruits par l'incendie et qui n'échappa que grâce à un miracle, et d'autres faits -historiques.	Roman des <i>Trois Royaumes</i> : Les trois combats de Liu Bei contre Lü Bu, le Ravin de Changban, l'incendie du camp de Liu Bei par les forces de Sun Quan et autres faits historiques.	

(Tableau 7.5 Exemples de traduction de mots à charge culturelle chinoise dans les quatre versions)

Les particularités de la traduction de François Cheng et d'Anne Cheng se manifestent clairement à travers ce tableau : premièrement, ils ont tenté de représenter l'exotisme ou la saveur pékinoise de l'original par l'intermédiaire de la transcription phonétique des mots relevant de la culture chinoise ; deuxièmement, ils ont prêté plus d'attention à la traduction des noms relatifs à la nourriture, aux mœurs et aux rituels qu'à celle des noms en rapport avec les romans ou les légendes. Prenons la traduction de « 白干 » comme exemple. Au lieu de le traduire littéralement par « vin » qui ôte le marquage stylistique du mot original, ils l'ont traduit dans les deux versions du *Pousse-pousse* selon sa transcription phonétique par « pai-kan », dans le but de conserver la saveur pékinoise conservée dans ce mot. Mais en même temps, cette méthode de traduction pose problème à la compréhension des lecteurs qui ne connaissent pas bien

la culture chinoise. Si, grâce au contexte, on peut déchiffrer le sens de « pai-kan », certaines transcriptions sans notes sont peut-être inaccessibles aux lecteurs français, entre autres, « pao-tse » et « ko-t'eu ». Pour résoudre ce problème, dans la version augmentée du *Pousse-pousse*, les traducteurs ont ajouté deux notes infrapaginales : « petite brioche »¹ et « prosternation en signe de respect »², rendant les traductions plus explicites.

Si François Cheng et Anne Cheng ont souvent simplifié la traduction des mots sur les romans populaires ou sur les légendes, *Le Tireur de pousse* et surtout *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* y ont accordé de l'importance. Citons la traduction de « 三英战吕布, 长坂坡, 火烧连营 » : Jean Poumarat a non seulement traduit les mots selon leur sens littéral, mais il a aussi expliqué l'intrigue principale de chaque histoire. Pour les mots à charge culturelle chinoise, Poumarat a, dans la plupart des cas, essayé d'élucider les allusions cachées derrière eux. Ce qui peut s'expliquer par la publicité lancée par les Éditions Arthaud lors de la publication de *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* : « pour la première fois en France, la Chine vue par un Chinois »³. À cette époque-là, la plupart des lecteurs occidentaux ont lu la littérature chinoise en tant que documentaire qui leur a permis de connaître la Chine, bien des traducteurs ont ainsi tendu à expliquer en détail les mots à charge culturelle chinoise pour satisfaire au besoin des lecteurs. Malheureusement, en tant que traduction-relais, *Cœur-Joyeux* est tellement influencée par son équivalent américain qu'elle présente souvent des traductions étranges ou incompréhensibles en français. Par exemple, Poumarat a traduit, comme l'a fait Evan King, « 包子 » en « boulettes », « 白干 » en « bygar », etc., provoquant des malentendus chez les lecteurs français et endommageant la saveur pékinoise du roman (vu que « bygar » est venu de l'anglais).

En se référant au *Pousse-pousse* de 1973, *Le Tireur de pousse* a corrigé des erreurs venues de *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*. Mais elle a fait trop d'attention à la correction du sens des mots qu'elle entraîne parfois des pertes à la reproduction du style : la

¹ Lao She, Lao She, *Le Pousse-pousse*, op. cit., p. 97.

² *Ibid.*, p. 84.

³ Voir le bandeau qui entoure *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*.

traduction est correcte, mais banale.

Finalement, concernant l'humour, malgré l'intention de Lao She dans *Luotuo xiangzi* d'éviter les mots d'esprit et de s'en tenir au sérieux, on peut encore saisir un peu d'humour qui se traduit de façon naturelle avec le développement des intrigues. Selon les analyses qu'on a déjà faites dans le chapitre précédent, les techniques de l'humour chez Lao She se manifestent principalement dans quatre points : les clins d'œil ; comparaisons et hyperboles ; allusions socio-culturelles ; recours aux techniques de *xiangsheng*. Concernant les marquages lexicaux, la représentation de l'humour de l'écrivain est étroitement liée à la traduction des clins d'œil.

Citons encore l'exemple 19.

19. 老程又钻到被窝中去，指着破皮袄说：“祥子抽烟吧，兜儿里有，别野的。”别墅牌的烟自从一出世就被车夫们改为“别野”的。¹

A. Vieux Tch'eng était retourné sous ses chaudes couvertures et, lui montrant du doigt la robe fourrée en lambeaux qu'il avait retirée, il dit :

« Prends une cigarette, Cœur-Joyeux, elles sont dans la poche. Ce sont des Magnifique Vilain. »

Dès le moment où elles avaient été lancées, les cigarettes « Magnifique Villa » avaient été surnommées « Magnifique Vilain » par les coolies-pousse, peut-être en raison de la ressemblance des sons. Et puis, il leur arrivait plus souvent d'avoir affaire à des vilains qu'à des villas.² (*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*)

B. Vieux Cheng était retourné sous ses chaudes couvertures. En lui montrant la robe fourrée en lambeaux qu'il venait de retirer, il lui dit :

— Prends une cigarette, le Veinard, elles se trouvent dans la poche. Ce sont des “Magnifique Vilain” ».

Dès leur parution dans la commerce, les cigarettes « Magnifique Villa » avaient été surnommées « Magnifique Vilain » par les tireurs de pousse. Probablement parce qu'ils confondaient les idéogrammes.³ (*Le Tireur de pousse*)

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, *QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 102.

² Lao Sheh, *op. cit.*, p. 199.

³ Lao She, *Le Tireur de pousse*, *op. cit.*, pp. 175-176.

Comme on l'a mentionné ci-dessus, les deux versions du *Pousse-pousse* se sont basées sur l'édition la plus tronquée de l'original en supprimant de nombreux passages sur les personnages secondaires, ce qui a donné lieu à un certain dommage sur la représentation de l'humour dans ce roman. En témoigne la disparition de ce passage dans ces deux versions.

Quant aux deux autres traductions, on observe une grande ressemblance entre eux. Si l'on attribue la manifestation de l'humour dans ce passage original au verbe « 改 », malheureusement, les deux traducteurs l'ont ignoré, ils l'ont traduit simplement par « être surnommé ». L'effet humoristique produit par le clin d'œil « 改 » est ainsi endommagé. Mais si l'on regarde plus précisément la traduction de *Cœur-Joyeux*, on peut ressentir l'humour de l'écrivain grâce à la méthode de reconstruction employée par le traducteur (ou plutôt par Evan King). Dans l'original, les tireurs se sont trompés sur le nom des cigarettes parce qu'ils ont confondu les idéogrammes. Il n'est pas possible de transcrire les idéogrammes dans la traduction, Evan King a ainsi remplacé la confusion sur les idéogrammes par celle sur les sons – de « County Villa » à « County Villainies »¹. En s'appuyant sur la version américaine, Poumarat les a traduits par « Magnifique Villa » et « Magnifique Vilain ». Ce qui rend ce passage amusant, c'est qu'Evan King et Poumarat ont ajouté une phrase à la fin : « Et puis, il leur arrivait plus souvent d'avoir affaire à des vilains qu'à des villas. » De façon humoristique, cette phrase correspond exactement à ce qui est arrivé à Siang-tse avant sa rencontre avec Vieux Tch'eng. Dans *Le Tireur de pousse*, le traducteur a copié la plupart de la traduction de *Cœur-Joyeux*, en expliquant aux lecteurs d'où vient cette erreur en chinois. Mais en supprimant la phrase ajoutée par Evan King, l'effet humoristique a été totalement perdu.

Il y a aussi des clins d'œil humoristiques qui subsistent dans les deux versions du *Pousse-pousse*, comme « 咚嚟嚟 » dans l'exemple 31. Concernant la traduction de cet exemple, on peut voir clairement que le traducteur dans *Le Tireur de pousse* a fait plus

¹ Lau Shaw, *Rickshaw Boy*, op. cit., p. 174.

d'attention à la traduction du sens essentiel d'un marquage lexical qu'à la reproduction de son effet stylistique, alors que François Cheng et Anne Cheng ont préféré la méthode de l'imitation en essayant de reproduire à la fois l'effet stylistique et le sens d'un marquage lexical. Dans *Cœur-Joyeux*, ne connaissant pas le chinois, Jean Poumarat ne fait qu'une traduction littérale d'après la version américaine sans pouvoir faire un jugement lui-même. D'où la traduction incompréhensible de « 咚嚙嚙 ».

En bref, dans la traduction des marquages lexicaux, quand il s'agit des marquages liés à la représentation de la saveur pékinoise, le niveau de traduction qu'ont atteint François Cheng et Anne Cheng est éminemment plus élevé que les traducteurs de *Cœur-Joyeux* et *Le Tireur de pousse*, alors que Jean Poumarat a provoqué des malentendus sur des mots à charge culturelle chinoise vu son ignorance de la langue chinoise, en faisant parfois obstacle à la reproduction de l'effet humoristique de l'original ; quand il s'agit des marquages lexicaux humoristiques, à cause des suppressions dans l'édition à laquelle François Cheng et Anne Cheng ont recours, malgré leurs efforts dans la traduction, l'effet humoristique représenté par certains marquages lexicaux originaux a été affaibli. Le traducteur du *Tireur de pousse*, en se basant sur *Le Pousse-pousse* de 1973 et *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*, semble moins conscient de la valeur littéraire des marquages lexicaux, c'est-à-dire qu'il a mis l'exactitude de leur sens au premier rang, même au détriment de leur effet stylistique.

7.4. Marquages des figures

Généralement, les écrivains utilisent les figures pour donner plus de variété, de vigueur, et de couleur à leurs expressions. D'après Liu Miqing, les marquages des figures jouent un rôle important qu'on ne peut guère ignorer dans le système des marquages stylistiques. Relevant essentiellement de la déformation du mode d'expression, les figures servent à produire des effets esthétiques et à rendre l'expression plus efficace et plus expressive dans un certain contexte.¹

¹ Cf., Liu Miqing, *Xinbian dangdai fanyi lilun*, op. cit., pp. 248-249. Le texte original est le suivant : « 修辞是一种

Comparaisons

L'écrit de Lao She se caractérise par sa plume claire, simple et vive. Malgré son attitude réservée à l'emploi des comparaisons – « quand on peut exprimer une chose directement, il vaut mieux l'exprimer directement : inutile de recourir à une comparaison »¹ –, nous nous rendons compte dans *Luotuo xiangzi* d'une présence remarquable des comparaisons qui concourent à la création d'expressions parlantes. À la différence de la métaphore, on a besoin d'un terme spécial dans la comparaison pour lier le comparant au comparé, comme 象, 好象, 象……似的, ……一般, 如, 仿佛, 比……也 dans l'original de *Luotuo*. Afin de mieux comparer les traductions des comparaisons dans ces quatre versions, on a essayé de dresser un tableau comme suit :

	Nombre des comparaisons traduites d'après l'original	Nombre des comparaisons non-traduites	Nombre des comparaisons ajoutées	Changement dans les comparaisons				De la comparaison à la métaphore
				Changements de comparant	De la métaphore à la comparaison	De l'hyperbole à la comparaison	De la personnification à la comparaison	
CJ	190	11	72	11	1	1	0	3
TP	171	7	27	3	4	1	1	1
FA	105	14	20	4	2	1	0	3
FC	114	16	21	6	2	1	0	3

(Tableau 7.6 Traitements des comparaisons dans les quatre versions de *Luotuo xiangzi*)

En voyant ce tableau, on sera d'abord impressionné par le nombre des comparaisons traitées plus restreint dans les deux versions du *Pousse-pousse* que dans *Cœur-Joyeux*, *coolie de Pékin* et *Le Tireur de pousse* vu les éditions différentes que les traducteurs ont consultées. Ensuite, par rapport aux autres versions, le traducteur de

不可忽视的风格手段。总的来说，各种修辞格都是属于表现法变异……所有修辞格的功能都是为了加强语言效果 ».

¹ Lao She, « La Langue et le style », in Lao She, *Lao niu po che, op. cit.*, p. 122.

Cœur-Joyeux a tendance à ajouter plus de comparaisons et à faire le changement dans les comparaisons, ce qui s'expliquera par l'intention d'Evan King soit de rendre les expressions plus compréhensibles aux lecteurs américains, soit de produire un effet vif et clair. Par exemple, pour traduire l'expression réservée au dialecte pékinois « 狗事 », le traducteur a recouru à la méthode de reconstruction en ajoutant une comparaison :

47. 初上来, 大家以为他是向刘四爷献殷勤, 狗事巴结人。¹

Au début, tout le monde croyait qu'il cherchait à montrer son zèle à Quatrième maître Liou et que uniquement pour se concilier ses faveurs qu'il s'affairait de droite et de gauche comme un chien².

À l'aide de cette comparaison, la traduction est plus parlante et plus compréhensible pour les lecteurs français. De plus, le fait que dans l'original, l'écrivain ajouté une explication tout près – « 狗事巴结人 », ce qui favorise la compréhension des lecteurs qui ne connaissent pas bien le dialecte pékinois. Notons en même temps qu'il arrive souvent au traducteur américain d'employer des comparaisons inappropriées dans la traduction de certaines expressions, comme « 穷光蛋 ». Evan King l'a traduite littéralement en « as poor as a polished egg »³, Jean Poumarat l'a suivi en traduisant par « qui est aussi nu qu'un œuf bien astiqué »⁴. Vu que ce comparant est peu familier aux lecteurs français, cette comparaison ajoutée ne sert à rien, sinon à leur donner une impression étrange. Finalement, la proportion des comparaisons non-traduites est plus grande dans les deux versions du *Pousse-pousse* que dans *Cœur-Joyeux* et *Le Tireur de pousse*. Tout en s'appuyant sur l'édition la plus simplifiée, François Cheng et Anne Cheng montrent leur préférence pour la plume simple et claire de Lao She en essayant de la reproduire dans leur traduction, parfois au prix de l'abandon de certaines comparaisons. Par exemple :

48. 父女把人和车厂治理得铁筒一般。人和厂成了洋车界的权威, 刘家父女的办法常常在车

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, in *QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 34.

² Lao Sheh, *op. cit.*, p. 62.

³ Lau Shaw, *Rickshaw Boy*, *op. cit.*, p. 346.

⁴ Lao Sheh, *op. cit.*, p. 394.

夫与车主的口上，如读书人的引经据典。¹

A. Maître Liou s'occupait des affaires extérieures et la Tigresse surveillait ce qui se passait dans la maison. Dirigé par le père et la fille, le garage de pousse-pousse de l'Humaine Harmonie était si bien administré qu'il était ferme comme le roc et servait d'exemple aux autres établissements de ce genre. Les propriétaires et les locataires de pousse-pousse faisaient fréquemment allusion aux méthodes de Liou et de sa fille, de même que des lettrés citent les classiques à l'appui de leur thèse.²

(*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*)

B. Maître Liu s'occupait des affaires extérieures et la Tigresse surveillait ce qui se passait dans la maison. Dirigé par le père et la fille, le garage de pousse-pousse de l'Harmonie sociale était si bien administré qu'il restait ferme comme un roc et servait d'exemple aux autres établissements de ce genre. Les propriétaires et les locataires de pousse-pousse faisaient fréquemment allusion aux méthodes de Liu et de sa fille, de même que les lettrés citent les classiques à l'appui de leurs thèses.³

(*Le Tireur de pousse*)

C. A eux deux, ils faisaient régner un ordre impeccable dans le garage Jen-ho qui n'avait pas tardé à s'imposer dans le monde des tireurs. Leurs méthodes étaient souvent citées à titre d'exemple, aussi bien par les tireurs eux-mêmes que par les autres loueurs de poussettes.⁴(*Le Pousse-pousse* de 1973 et de 1990)

Dans ce passage, Lao She a utilisé deux comparaisons pour présenter la bonne gestion de Maître Liou et sa fille dans le garage Jen-ho. Si les traducteurs de *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* et du *Tireur de pousse* ont conservé tous les deux les comparaisons en les traduisant par « le garage de pousse-pousse de l'Humaine Harmonie était si bien administré qu'il était ferme comme le roc » et « les propriétaires et les locataires de pousse-pousse faisaient fréquemment allusion aux méthodes de Liou et de sa fille, de même que des lettrés citent les classiques à l'appui de leur thèse », gardant l'effet produit par ces marquages stylistiques, François Cheng et Anne Cheng les ont supprimés en gardant seulement leur sens essentiel. Étant donné que ces deux

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, in *QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 33.

² Lao Sheh, *op. cit.*, p. 60.

³ Lao She, *Le Tireur de pousse*, *op. cit.*, p. 53.

⁴ Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, p. 44.

comparants ne sont pas, par leur nature, inaccessibles au lectorat français, on suppose, après avoir parcouru toutes les traductions des deux versions du *Pousse-pousse* et en les confrontant au point de vue de Lao She sur les comparaisons, qu'ils ont choisi de suivre l'opinion de l'écrivain selon laquelle il vaut mieux s'exprimer directement que recourir aux ornements. Bien que la suppression de certaines comparaisons ait affaibli l'effet stylistique, les expressions dans ces deux traductions ne sont pas moins vives. Au contraire, François Cheng et Anne Cheng se révèlent, dans la plupart des cas, plus compétents que les traducteurs de *Cœur-Joyeux* et du *Tireur de pousse* dans la rendu de l'originalité. Citons un autre exemple :

49.这些话，碰到他自己心上的委屈，就象一些雨点儿落在干透了的土上，全都吃了进去。¹

A. Faisant écho aux blessures de son propre cœur, leurs paroles le pénétraient comme des gouttes de pluie lorsqu'elles tombent sur une terre desséchée. ²(*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*)

B. Faisant écho aux blessures de son cœur, ces paroles entraient en lui comme des gouttes de pluie pénètrent une terre desséchée. ³(*Le Tireur de pousse*)

C. Ces paroles, il les buvait littéralement, tel un sol assoiffé qui résorbe en un clin d'œil les gouttes d'une pluie longtemps attendue.⁴(*Le Pousse-pousse* de 1990)

Le récit des malheurs des autres tireurs de pousse a rappelé à Siang-tse ses propres blessures. En comparant ce processus à l'absorption des gouttes de pluie par une terre desséchée, l'écrivain nous amène à ressentir de plus près les douleurs qu'ont éprouvées Siang-tse. Par rapport aux deux traductions dans *Cœur-Joyeux* et *Le Tireur de pousse* qui se ressemblent, la traduction de François Cheng et d'Anne Cheng se caractérise par leur conservation de la structure de la phrase originale plus à l'oral et par leur choix de verbes pour traduire « 碰 » et « 吃 ». La traduction dans *Cœur-Joyeux* les a traduits par « faire écho à » et « pénétrer », rompant la correspondance originale entre les deux verbes ainsi que celle entre le verbe et son substantif : « 话 » « 碰到 » et « 雨点儿 » 被

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, in *QJ*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 82-83.

² Lao Sheh, *op. cit.*, p. 162.

³ Lao She, *Le Tireur de pousse*, *op. cit.*, p. 140.

⁴ Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, p. 93.

土地 « 吃了进去 ». Dans *Le Tireur de pousse*, le traducteur a rendu compte de ces correspondances en remplaçant « pénétrer » par « entrer en lui ». Ces choix sont, d'après nous, moins brillants que « résorber » et « boire » qui se conforment mieux à la nature de chacun de leur sujet : un sol assoiffé et Siang-tse. En plus, l'ajout des qualificatifs, comme « en un clin d'œil » et « une pluie longtemps attendue » rend la traduction plus parlante et plus attirante. Mais la traduction dans *Le Pousse-pousse* est moins fidèle que les deux autres versions, elle a supprimé la traduction de « 他自己心上的委屈 ».

Par ailleurs, si la méthode de l'imitation constitue le premier choix pour les traducteurs de ces quatre versions, vu les décalages culturels et linguistiques entre la Chine et la France, ou entre la Chine et les États-Unis dans *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*, ils sont obligés parfois d'adopter la méthode de reconstruction en tenant compte de la réception du lectorat français. Leur traduction du comparant « 皮糖 » dans le quatrième chapitre nous servira d'exemple :

50. 饿了三天，火气降下去，身上软得象皮糖似的。¹

A. Et après trois jours de diète, sa fièvre n'était pas tombée. Il se sentait aussi faible que si son corps avait été du caramel.²(*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*)

B. Après trois jours de diète, sa fièvre avait disparu. Il se sentait aussi mou que si son corps était en pâte de guimauve.³(*Le Tireur de pousse*)

C. Après trois jours de jeûne, la fièvre diminua ; son corps devint plat comme un ballon dégonflé.⁴(*Le Pousse-pousse* de 1973 et de 1990)

Après être guéri de la fièvre, Siang-tse était à bout de force, il se sentait aussi mou comme « 皮糖 » (un bonbon à la gelée du Nord de la Chine). Dans l'original, en établissant le lien entre le corps et « 皮糖 », l'écrivain a visé à nous faire ressentir la faiblesse de Siang-tse du moment. Certes, le comparant « 皮糖 » teinté de la couleur

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, in *QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 29.

² Lao Sheh, *op. cit.*, p. 54.

³ Lao She, *Le Tireur de pousse*, *op. cit.*, p. 46.

⁴ Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, p. 39.

locale du Nord contribue dans une certaine mesure à la représentation de la saveur pékinoise. Mais puisqu'il est incompréhensible pour beaucoup de Chinois, sans parler des Français, si l'on le garde encore dans la traduction, les lecteurs français auront des difficultés à comprendre cette métaphore. Pour ce faire, tous les traducteurs ont choisi de changer de comparant en prenant en considération la réception dans la langue d'arrivée. Dans *Le Tireur de pousse*, le traducteur a traduit « 身上软得象皮糖似的 » en « Il se sentait aussi mou que si son corps était en pâte de guimauve », alors que dans les deux versions du *Pousse-pousse*, on l'a traduit en « son corps devint plat comme un ballon dégonflé ». Alors que la traduction B évoque chez le lectorat français l'image à peu près identique à celle que l'original évoque chez les Chinois, la traduction C a changé d'image en vue de mettre en relief avant tout la faiblesse de Siang-tse. Quant à la traduction A, Jean Poumarat a traduit « 皮糖 » par « caramel », reproduisant également l'effet produit dans l'original. Mais notons en même temps qu'il a fait une erreur en traduisant « 火气降下去 » par « sa fièvre n'était pas tombée ». En bref, ces trois types de traitements ont tous la facilité de rendre plus compréhensible la métaphore originale.

Métaphores

À côté de la comparaison, la métaphore occupe également une place non-négligeable parmi les marquages des figures de style de l'original, vu sa fréquence remarquable. Comme dans le traitement des comparaisons, la méthode de l'imitation est la plus utilisée dans les quatre versions. Par exemple :

51. 准知道家里有个雷等着他呢,可是他很镇定。¹

A. Il s'attendait avec certitude à ce que son retour déchaînât le tonnerre, mais il était très calme.²(*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*)

B. Il savait qu'un orage allait se déchaîner, mais il marchait au-devant avec calme.³(*Le Tireur de pousse*)

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, in *QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 138.

² Lao Sheh, *op. cit.*, p. 276.

³ Lao She, *Le Tireur de pousse*, *op. cit.*, p. 236.

C. Il savait qu'une bonne réserve d'explosifs l'attendait à la maison. Il marcha au-devant de l'orage avec calme.¹(*Le Pousse-pousse* de 1973 et de 1990)

Siang-tse est sorti tirer le pousse-pousse sans la permission de Tigresse. Quand il devait rentrer chez lui, il savait que Tigresse allait faire des scènes. Dans cette phrase, l'écrivain a utilisé une métaphore en comparant l'explosion de colère de Tigresse à « 雷 » . Dans l'exemple 51, les traducteurs dans A et B ont choisi la méthode de l'imitation pour représenter cette métaphore, en associant « 雷 » au « tonnerre » ou à « l'orage » . À l'aide de cette méthode, ils ont réussi à reproduire ce marquage stylistique. Il est à remarquer qu'au lieu de traduire directement en français « 雷 » , François Cheng et Anne Cheng ont utilisé la méthode de reconstruction en le traduisant pas « une bonne réserve d'explosifs » . Si ce changement de comparant a réussi à reproduire l'effet stylistique de l'original en renforçant l'impression des lecteurs sur la colère de Tigresse, l'ajout de « l'orge » dans la deuxième phrase nous paraît un peu étrange, puisque l'image de « l'orge » ne s'accorde pas avec « une bonne réserve d'explosifs » .

En plus, la préférence de François Cheng et d'Anne Cheng pour une plume simple, même au détriment de la représentation des marquages des figures de style, se traduit également dans leur traitement de certaines métaphores. Citons un passage qui se situe non loin de l'exemple 51 :

52. 显然的说出来他不再上她的套儿，他并不是个蠢驴。因此，她才越觉得有点意思，她颇得用点心思才能拢得住这个急了也会尥蹶子的大人，或是大东西。她不能太逼紧了，找这么个大东西不是件很容易的事。她得松一把，紧一把，教他老逃不出她的手心儿去。²

A. Malgré la simplicité des termes dont il se servait, il lui signifiait clairement qu'il avait percé à jour toutes ses ruses. Après tout, il était loin d'être un imbécile. Et c'est pourquoi elle le sentait plus que jamais à son goût. Certes, elle aurait besoin de tous ses moyens intellectuels pour dompter ce grand garçon qui pouvait ruer comme une mule quand il était en forme. Peut-être n'était-il pas une personne, mais une immense chose ; dans un cas comme dans l'autre, elle ne devait pas le serrer de

¹ Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, p. 147.

² Lao She, *Luotuo xiangzi*, in *QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 139.

trop près, car il ne serait pas si facile de le remplacer. Elle devrait soigneusement doser sa pression sur lui et ses rapports avec lui : elle pouvait le serrer ferme, mais pas trop longtemps, puis desserrer son étreinte et le caresser amoureusement, afin qu'il n'échappe jamais complètement à sa main.¹(*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*)

B. Il s'exprimait avec simplicité, mais il lui signifiait assez clairement sa volonté de ne pas rester sous sa coupe, de ne pas être sa dupe. Elle aurait à imaginer d'autres ruses pour mater ce gros âne, prêt à ruer dans les brancards. Elle ne devait pas y aller trop fort, ça n'avait pas été si facile de l'attraper. Elle devait alternativement serrer les rênes ou les laisser flotter pour qu'il ne lui file pas entre les doigts. ²(*Le Tireur de pousse*)

C. Il s'exprimait avec simplicité mais il lui signifiait assez clairement sa volonté de se dégager de sa coupe. Elle aurait à imaginer d'autres ruses pour mater ce gros âne qui, en fait, n'était pas si bête. Elle devait alterner autorité et patelinage pour ne pas le laisser filer entre ses doigts.³(*Le Pousse-pousse* de 1973 et de 1990)

Ce passage se situe dans le seizième chapitre où Tigresse voulait empêcher Siang-tse de continuer à tirer un pousse-pousse. Vu que cette fois-ci, Siang-tse ne s'est pas facilement laissé duper par elle, Tigresse devait penser à d'autres ruses pour « mâter ce gros âne ». Mais il est à remarquer que la métaphore ne se limite pas à cela : l'écrivain a utilisé ensuite une série de verbes relatifs à « 馱 » (l'âne) ou à la manipulation de l'âne, tels que « 馱蹶子 », « 松一把, 紧一把 », créant un champ lexical pour compléter cette métaphore. Par ailleurs, à l'aide de ces verbes, l'écrivain a produit un effet humoristique en mettant en lumière les relations inégales entre Siang-tse et Tigresse. Parmi ces trois versions, la traduction de *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* est la plus longue. En outre, elle est la seule qui emploie la méthode de reconstruction en changeant la métaphore en comparaison d'un côté, de l'autre, en substituant le comparant « mule » à l'« âne ». Ce changement n'est pas de fait nécessaire, puisque le comparant « âne » peut évoquer la même imagination chez les Chinois que chez les

¹ Lao Sheh, *op. cit.*, pp. 278-279.

² Lao She, *Le Tireur de pousse, op. cit.*, p. 238.

³ Lao She, *Le Pousse-pousse, op. cit.*, p. 149.

Français. De plus, en y ajoutant plus de verbes ou de locutions verbales, tels que « devrait soigneusement doser sa pression sur lui et ses rapports avec lui », « le caresser amoureuxment », le traducteur a rendu ce passage beaucoup plus redondant. Le charme de la plume claire et simple de Lao She y a ainsi été perdu.

Les traducteurs des trois autres versions ont choisi la méthode de l'imitation pour traduire « 蠢驴 » en « ce gros âne ». Évidemment, la traduction du *Pousse-pousse* s'est réalisée sur la base de celle du *Pousse-pousse* de 1973 avec des compléments. Dans les deux versions du *Pousse-pousse*, après avoir traduit la métaphore, les traducteurs ont préféré simplifier des descriptions complémentaires. Au lieu de traduire littéralement « 拢得住这个急了也会尥蹶子的大人 », ils ont employé la méthode de décoloration en exprimant seulement son sens essentiel « qui, en fait, n'était pas si bête ». Ensuite, ils ont traité de la même façon « 松一把, 紧一把 » en traduisant les verbes par les substantifs « alterner autorité et patelinage », ceux-ci ne correspondent pas au statut social de Tigresse dépourvue de culture. Par rapport à l'original, la traduction C est simple et claire, mais elle entraîne des pertes à l'égard des expressions vives et orales. Quant à la traduction du *Tireur de pousse*, après avoir complété la traduction des verbes – « prêt à ruer dans les brancards » et « devait alternativement serrer les rênes ou les laisser flotter », le traducteur a réussi à redonner à ce marquage stylistique l'effet vif et humoristique perdu dans la C. En même temps, notons que aussi bien dans la traduction B que dans la C, les traducteurs ont omis certains mots, comme « 她才越觉得有点意思 », « 或是大东西 ». Ainsi, elles ne sont pas les traductions fidèles proprement dites.

Selon les analyses susmentionnées, nous pouvons ainsi résumer que, la méthode de l'imitation est la méthode la plus appréciée par les traducteurs de *Luotuo xiangzi* dans le traitement des marquages des figures de style, tandis qu'il arrive parfois à François Cheng et à Anne Cheng d'employer la méthode de déconstruction dans l'objectif de rendre les expressions simples et claires, parfois au prix d'une certaine perte dans la reproduction des marquages des figures de style. Quant à *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* qui a été traduite d'après son équivalent américain, elle a présenté souvent des malentendus en raison de l'ignorance de l'original de Poumarat. Dans la traduction des marquages des figures, *Le Tireur de pousse* a atteint le niveau le plus

haut parmi les quatre versions, vu que sa traduction ne s'est réalisée qu'au bout d'une révision sur la base de *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* et du *Pousse-pousse* de 1973.

7.5. Marquages syntaxiques

La phrase courte

L'oralité du texte original se traduit également au niveau syntaxique. Lao She a parlé de sa façon de structurer les phrases : « quand j'écris une phrase, je veux toujours limiter le nombre de caractères à sept ou huit, voire dix. Je n'aime pas les phrases longues... Chaque fois que j'écris une phrase assez longue, j'essaie de la couper en plusieurs parties, afin de faciliter la lecture » . Au moment où l'auteur écrivait, les ponctuations viennent d'être introduites en Chine, on n'a encore pas établi la définition de la phrase. Mais, après avoir parcouru les romans de Lao She, on est impressionné par la prédominance des phrases courtes. En outre, au terme des analyses effectuées dans le quatrième chapitre, il nous paraît assez clair que l'emploi des phrases courtes non seulement favorise la représentation de la saveur pékinoise chez Lao She du fait que l'oralité s'y traduit largement, mais aide aussi à mieux exhiber son humour de façon naturelle.

En vue de donner une idée générale en cette matière, on a calculé la moyenne des occurrences¹ par phrase dans chacune de ces quatre versions.

<i>CJ</i>	<i>TP</i>	<i>FC</i>	<i>FA</i>
21.04	18.10	14.72	14.91

(Tableau 7.7 la moyenne des occurrences par phrase dans chacune de ces quatre versions)

Il existe une nette nuance parmi les quatre versions. La moyenne des occurrences par phrase dans *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* est la plus grande, soit 21.04 occurrences

¹ Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, l'occurrence est un terme textométrique qui désigne simplement ici les mots.

par phrase, alors que la moyenne du *Pousse-pousse* de 1973 représente la plus petite avec 14.72 occurrences par phrase : environ 6.3 occurrences d'écart. Cette découverte nous amène à formuler l'hypothèse que François Cheng et Anne Cheng ont atteint un niveau plus élevé dans la traduction des phrases courtes que les traducteurs de *Cœur-Joyeux* et du *Tireur de pousse*. Pour justifier notre hypothèse, nous servirons les traductions ci-dessous à titre exemplaire :

53. 这么大的人，拉上那么美的车，他自己的车，弓子软得颤悠悠的，连车把都微微的动弹；车厢是那么亮，垫子是那么白，喇叭是那么响¹。

A. Un aussi grand gars traînant un aussi joli pousse-pousse, son pousse-pousse, avec ses ressorts souples, oscillant à chaque pas, si bien que même les brancards vibraient légèrement dans ses mains, avec son siège au dossier brillant de peinture, son coussin blanc, sa corne sonore !² (*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*)

B. Quand un gars bien bâti possède un tel engin – avec des ressorts si flexibles qu'ils font vibrer les brancards, un coffre étincelant coiffé d'un coussin d'un blanc immaculé et un avertisseur claironnant –, il se doit de filer bon train.³ (*Le Tireur de pousse*)

C. Bel homme, beau pousse ; et quel pousse ! Les arcs étaient souples, si souples que les brancards tremblaient légèrement pendant la course. Le coffre était étincelant, et le coussin du siège d'une blancheur immaculée. L'avertisseur lançait des sons éclatants.⁴ (*Le Pousse-pousse* de 1973 et de 1990)

Siang-tse est parvenu à acheter son premier pousse-pousse au bout de nombre d'efforts. Il était tellement content que le pousse-pousse lui paraît irréprochable. Il s'agit de la description psychologique de Siang-tse dans ce passage. Pour se conformer au niveau culturel du personnage et mieux représenter ses sentiments heureux du moment, l'écrivain a utilisé des propositions toutes courtes, afin de produire un rythme allègre. En lisant ces trois traductions, nous constatons que les traducteurs ont tous

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, in *QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 12.

² Lao Sheh, *op. cit.*, pp. 25-26.

³ Lao She, *Le Tireur de pousse*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, pp. 20-21.

traduit fidèlement le sens essentiel de ce passage, mais leur niveau dans le traitement des marquages syntaxiques varie. Le traducteur de *Cœur-Joyeux* s'est rendu compte de l'importance des phrases courtes, et il a essayé de les traduire en suivant la composition de Lao She : « avec ses ressorts souples, oscillant à chaque pas », « avec son siège au dossier brillant de peinture, son coussin blanc, sa corne sonore » l'attestent. Quant à la traduction du *Tireur de pousse*, si l'on ne lit que la traduction, on ne trouve aucune trace des marquages syntaxiques originaux, il n'y a qu'une phrase longue avec une parenthèse assez longue. Finalement, la traduction dans les deux versions du *Pousse-pousse* nous donne l'impression qu'elle est écrite directe en français. Les traducteurs ont employé la méthode de reconstruction en coupant ce passage en 4 phrases courtes qui s'accordent mieux avec les habitudes de communication orale des Français. Surtout la première phrase, « Bel homme, beau pousse ; et quel pousse ! », à l'aide de la juxtaposition des trois prépositions, l'enchantement de Siang-tse se présente d'une seule traite sous nos yeux. De plus, par rapport à la traduction de la *CJ*, les traducteurs ont prêté plus d'attention à l'oralité de l'original, rendant la traduction plus parlante.

À travers l'examen de la traduction des marquages des figures dans les quatre versions, nous avons découvert la préférence de François Cheng et d'Anne Cheng pour la plume claire, simple de Lao She qui prime même sur les figures. Cette préférence se manifeste plus significative dans leur traduction des marquages syntaxiques : en témoignent leurs efforts conjugués pour se perfectionner en la matière. Par exemple :

54. 及至看到那个闷葫芦罐儿，他的心思又转过来。不，不能随便；只差几十块钱就能买上车了，不能前功尽弃；至少也不能把罐儿里那点继续瞎攘了，那么不容易省下来的！还是得往正路上走，一定！可是，虎妞呢？还是没办法，还是得为那个可恨的二十七发愁。

愁到了无可如何，他抱着那个瓦罐儿自言自语的嘀咕：爱怎样怎样，反正这点钱是我的！谁也抢不了去！有这点钱，祥子什么也不怕！招急了我，我会跺脚一跑，有钱，腿就会活动！

1

A. Son regard s'arrêta au passage sur la tirelire. Il ne lui manquait plus que quelques dizaines de

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, in *QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 89.

yuans pour acheter un pousse. C'était trop bête de gaspiller ses économies, fruit de tant d'efforts et de privations. Non, il fallait rester dans le bon chemin, il le fallait. Et Tigresse ? Et le 27 ?

Accablé de soucis, il se répétait, le pot serré entre ses bras : "L'argent est à moi, personne ne peut me le prendre. Avec ça, je ne crains rien. Si on me fait trop de misères, je déguerpirai. Oui, on est libre quand on a de l'argent !" ¹(*Le Pousse-pousse* de 1973)

B. Involontairement, son regard s'arrêta sur la tirelire posée sur la table. Elle lui rappela qu'il ne lui manquait plus que quelques dizaines de yuans pour s'acheter un pousse. Ah ! c'était trop bête de gaspiller ses économies, fruit de tant d'efforts et de privations ! Non, il fallait rester dans le droit chemin, il le fallait. Et Tigresse alors ? Et le 27 ? Accablé de soucis, il finit par serrer le pot entre ses bras en se répétant : "L'argent est à moi, personne ne peut me le prendre. Avec ça, je ne crains rien. Si on me fait trop de misères, je déguerpirai. Oui, on est libre quand on a de l'argent !" ²(*Le Pousse-pousse* de 1990)

Ces deux traductions se ressemblent tant qu'on ne compte que quelques nuances dont deux retiennent notre attention : l'ajout d'une phrase-mot « Ah ! » et d'un adverbe « alors ». Si dans la version de 1973, les traducteurs ont réussi à reproduire les marquages syntaxiques grâce à la méthode de l'imitation et à la méthode de décoloration pour changer le discours indirect libre de l'original en discours direct comme si Siang-tse exprimait sa pensée devant nous, l'ajout d'« Ah ! » et d'« alors » a la capacité de renforcer l'effet produit par les phrases courtes, en nous faisant ressentir de près le charme de l'oralité de l'original. On peut encore faire une comparaison parmi ces deux traductions et celles dans *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* et *Le Tireur de pousse*.

C. Près de sa gourde de porcelaine, les pensées de Cœur-Joyeux se remettaient à tourbillonner en tous sens. Non, il lui était impossible de ne songer qu'à son plaisir, il ne lui manquait plus que quelques dizaines de dollars pour pouvoir s'acheter un pousse-pousse. Il lui était difficile de rejeter aussi aisément le fruit de ses peines. Tout au moins, il ne pouvait pas prendre les quelques économies qu'il avait accumulées dans la gourde de porcelaine et les disperser au vent. Il avait eu tant de peine

¹ Lao-Che, *op. cit.*, p. 105.

² Lao She, *Le Pousse-pousse, op. cit.*, p. 101.

à les rassembler ! Non, il continuerait à adopter la ligne droite, c'était certain. Mais la Tigresse ? Il ne trouvait toujours aucun plan, et il avait toujours à subir cet odieux vingt-neuf décembre.

Il en arrivait à désespérer de tout et, prenant la gourde de porcelaine dans la main, il la serrait fortement contre lui, soupirant plaintivement à voix basse :

« Ils peuvent faire ce qu'ils voudront, mais, quoi qu'il arrive, cette petite somme d'argent m'appartient ! Personne ne peut me la prendre. Et tant qu'il a cet argent, Cœur-Joyeux n'a pas peur. S'ils me causent trop d'ennuis, je lèverai le pied et m'enfuirai. Lorsqu'on a de l'argent, on peut se déplacer... »¹(*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*)

D. Auprès de sa tirelire, les pensées du Veinard se remettaient à tourbillonner dans tous les sens. Non, il lui était impossible de se relâcher, il ne lui manquait que quelques dizaines de yuan pour pouvoir s'acheter un pousse-pousse. Comment pourrait-il maintenant rejeter le fruit de ses peines ? Il ne pouvait tout de même pas prendre les quelques économies qu'il avait accumulées dans sa tirelire et les jeter au vent ! Il avait eu tant de peine à les accumuler ! Non, il fallait continuer à adopter la même ligne, le même étroit chemin, c'était certain. Mais la Tigresse ? La terrible échéance du vingt-sept décembre se profilait déjà à l'horizon !

Quand il en arrivait à désespérer de tout, il reprenait la tirelire dans sa main et la serrait fortement contre lui, en soupirant plaintivement : « Ils peuvent faire ce qu'ils voudront. Quoi qu'il arrive, cette somme d'argent m'appartient ! Personne ne peut me la prendre. Et tant qu'on a de l'argent, on n'a pas peur. S'ils me causent trop d'ennuis, je lèverai le pied et m'enfuirai. Lorsqu'on a de l'argent, on peut bouger... »² (*Le Tireur de pousse*)

La traduction du *Tireur de pousse* s'est nettement effectuée sur la base de celle de *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*, et les phrases qu'ils ont utilisées sont plus longues que celles dans les exemples A et B. Certes, les traducteurs de ces traductions ont traduit littéralement le passage original, mais ils ont laissé passer ses marquages syntaxiques et ses marquages des registres de langue. Les phrases sont trop construites qu'il soit impossible pour Siang-tse, un tireur sans culture, de les formuler. De plus, ils ont utilisé les mots du registre soutenu, ce qui contrevient au registre familier de l'original.

¹ Lao Sheh, *op. cit.*, p. 174.

² Lao She, *Le Tireur de pousse, op. cit.*, pp. 151-152.

Contrairement aux traductions C et D, les traductions A et B sont plus vivantes, mais elles ont abandonné certains détails, ce qui a provoqué également une certaine perte au style original de l'écrivain dans son ensemble.

Les marquages syntaxiques sont beaucoup plus présents dans les dialogues que dans la narration. Citons un exemple où les autres tireurs de pousse se sont moqués de Siang-tse lors de l'anniversaire de Maître Liou.

55. 喝着喝着，大家的眼睛红起来，嘴不再受管辖。有的就说：“祥子，骆驼，你这差事美呀！足吃一天，伺候着老爷小姐！赶明儿你不必拉车了，顶好跟包去！”祥子听出点意思来，也还没往心中去；从他一进人和厂，他就决定不再充什么英雄好汉，一切都听天由命。谁爱说什么，就说什么。他纳住了气。有的又说了：“人家祥子是另走一路，咱们凭力气挣钱，人家祥子是内功！”大家全哈哈的笑起来。祥子觉出大家是“咬”他，但是那么大的委屈都受了，何必管这几句闲话呢，他还没出声。邻桌的人看出便宜来，有的伸着脖子叫：“祥子，赶明儿你当了厂主，别忘了哥儿们哪！”祥子还没言语，本桌上的人又说了：“说话呀，骆驼！”¹

<i>CJ</i> ²	<i>TP</i> ³	<i>FC et FA</i> ⁴
Et tous buvaient, buvaient, et ils commençaient à avoir les yeux rouges et à ne plus pouvoir gouverner leurs lèvres.	Les visages des convives ne tardèrent pas à s'empourprer et les langues à se délier.	Les visages des convives ne tardèrent pas à s'empourprer et les langues à se délier.
« Cœur-Joyeux-Chameau, dit l'un, tu as vraiment trouvé une bonne place. Tu gagnes largement de quoi manger en servant le vieux maître et sa fille. Et quand viendra demain, tu n'auras plus besoin de faire le métier de coolie-pousse ! »	- Hé, Chameau le Veinard, tu as vraiment trouvé la bonne place ! Se mettre au service du maître et de la demoiselle, et ripailler toute une journée ! Tu n'as qu'à continuer comme ça et bientôt, plus besoin de ton pousse, il te suffira de faire le cavalier-servant !	- Siang-tse, Chameau, c'est du beau, ce que tu fais là ! Faire de la lèche au seigneur et à la demoiselle, ripailler toute une journée ; t'as qu'à continuer comme ça et bientôt, t'auras plus besoin de ton pousse !

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, in *QJ*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 117-118.

² Lao Sheh, *op. cit.*, pp. 229-230.

³ Lao She, *Le Tireur de pousse*, *op. cit.*, pp. 202-203.

⁴ Lao She, *Le Pousse-pousse*, *op. cit.*, pp. 127-128.

Cœur-Joyeux soupçonna le sens de l'allusion, mais il ne se souciait pas de ce genre de plaisanterie. Depuis le moment où il était retourné à l'Humaine Harmonie, il avait décidé de renoncer à toute envie de jouer les héros ou les vrais fils de Han. Il se soumettait en tout à la volonté du Ciel. Il laissait dire aux gens tout ce qui leur passait par la tête et réprimait sa colère.	Le Veinard commençait à sentir leur malveillance, sans en être trop affecté. Depuis son retour au garage de l'Harmonie, il se contentait de vivre au jour le jour et de se soumettre à sa destinée. Aussi, s'efforça-t-il de se retenir et de les laisser dire.	Siang-tse commençait à sentir leur malveillance, sans en être trop affecté. Depuis son retour au garage, il se contentait de vivre au jour le jour et ne cherchait nullement à se distinguer. Aussi s'efforça-t-il de se retenir.
Un autre dit :	Mais on continuait de plus belle :	Mais on continuait de plus belle :
« Ce Cœur-Joyeux suit ses propres voies. Nous, nous comptons sur la vigueur de nos jambes pour vivre, Cœur-Joyeux, lui, est un employé d'intérieur. »	- Mais oui, ce Veinard ne fait pas comme tout le monde. Nous autres, pour gagner des sous on se démène au-dehors. Lui, c'est un garçon d'intérieur !	- Mais oui, Mōssieu Siang-tse ne fait pas comme tout le monde. Nous autres, on se démène dehors pour gagner des sous. Lui, il travaille "par-dedans" !
L'auditoire se mit à rire très fort. Cœur-Joyeux sentait que tous étaient contre lui, mais il avait enduré un si grand désespoir ! A quoi bon attacher de l'importance à quelques paroles en l'air ? Il continua donc à garder le silence.	Tout le monde éclata de rire. Le Veinard comprit que ses camarades se payaient sa tête. Il ne broncha pas ; il avait vu pire.	Tout le monde éclata de rire. Siang-tse comprit que ses camarades se payaient sa tête. Il ne broncha pas ; il avait vu pire.
Voyant que leurs efforts étaient inutiles, un convive assis à une table voisine vint à la rescousse.	Les tireurs des autres tables ne voulaient pas être en reste. L'un d'eux lui cria en allongeant le cou :	Les tireurs des autres tables ne voulaient pas être en reste. L'un d'eux cria à Siang-tse en allongeant le cou :
« Cœur-Joyeux, dit-il, lorsque tu seras le maître de maison, tu n'oublieras pas tes camarades ? »	- Le Veinard, un jour quand tu seras le patron, ne nous oublie pas trop, hein !	- Siang-tse, un jour quand tu seras le patron, ne nous oublie pas trop, hein !
Cœur-Joyeux ne répondit pas.	Le Veinard ne répondit pas.	
Un de ses compagnons de table lui dit :	Un de ses compagnons de table reprit :	Un autre enchaîna :

« Dis quelque chose, Chameau ! »	- Dis quelque chose ; ne reste pas muet comme une carpe !	Dis quelque chose, Siang-tse ; reste pas muet comme une carpe !
----------------------------------	---	---

Afin de faciliter la comparaison, nous avons mis en parallèle ces trois traductions. Dans ce passage, les phrases utilisées par les tireurs issus de l'échelon le plus bas de la société, sont teintées d'oralité. Les moqueries sont humoristiques au premier coup d'œil, mais si l'on les associe à la misère qu'ont éprouvée les tireurs, on peut ressentir plus profondément leur tristesse cachée derrière. Comme dans le traduction de la description psychologique de l'exemple 55, le traducteur de *Cœur-Joyeux* ne fait que traduire littéralement ce dialogue, celui-ci devenant ainsi le plus long parmi les trois : on ne peut saisir, à travers cette traduction, ni le charme oral, ni l'effet humoristique produit par les phrases courtes du registre populaire de l'original. Par ailleurs, en traduisant « 内功 » (qui fait allusion aux relations intimes entre Tigresse et Siang-tse) en « employé d'intérieur » (dans la version américaine, on l'a traduit en « inside worker »¹), Jean Poumarat montre qu'il n'a pas compris le vrai sens de ce mot, entraînant des malentendus chez les lecteurs français.

Quant aux deux autres traductions, il est évident que cette fois-ci, le traducteur du *Tireur de pousse* a copié la traduction du *Pousse-pousse* de 1973 en se référant parfois à celle de *Cœur-Joyeux* (la traduction de « un garçon d'intérieur » l'atteste). Bien qu'ils aient tous fait attention à l'importance des phrases courtes, leur niveau dans la traduction des marquages syntaxiques est différent. Par exemple, pour traduire la phrase « 赶明儿你不必拉车了, 顶好跟包去! », François Cheng et Anne Cheng ont utilisé deux formes élidées qui sont en fait incorrectes dans la langue soutenue et qui n'existent qu'à l'oral, « t'as » et « t'auras », en vue de représenter l'oralité originale. Puisque dans l'original, on témoigne souvent des suppressions ou des expressions qui ne se conforment pas aux règles grammaticales dans les dialogues, ce type de traitement, également présent dans d'autres parties de la traduction du *Pousse-pousse*, cadre parfaitement avec le contexte où se déroulait l'histoire. Néanmoins, le traducteur du

¹ Lau Shaw, *op. cit.*, p. 200.

Tireur de pousse a choisi de les corriger en « Tu n'as qu'à continuer comme ça et bientôt, plus besoin de ton pousse, il te suffira de faire le cavalier-servant ! », en essayant d'assurer avant tout la correction de la syntaxe, affaiblissant en revanche le charme oral de l'original. On a vu un autre exemple de ce type dans ce dialogue. Dans *Le Pousse-pousse*, l'ajout du proverbe « reste pas muet comme une carpe » contribue à renforcer l'effet humoristique de ce dialogue en rendant les expressions plus vives. Si le traducteur du *Tireur de pousse* a emprunté ce proverbe au *Pousse-pousse*, il l'a corrigé une fois de plus en ajoutant l'adverbe « ne » qui doit être joint à « pas » dans la langue soutenue. Les corrections de ce type ont causé des pertes à la représentation de l'oralité originale.

La musicalité du rythme

Nous avons démontré dans le chapitre précédent que la musicalité du rythme, liée par sa nature à la langue parlée pékinoise, fait partie intégrante de la saveur pékinoise chez Lao She. De plus, l'humour des Pékinois s'y traduit également. S'il est difficile de reproduire les variations de « ping ze » dans la traduction, on peut quand même faire des efforts pour redonner à la phrase traduite une cadence qui nous permet de ressentir un peu la façon typique de s'exprimer d'un Pékinois. Prenons comme exemple les paroles de Mère Kao qui voulait, selon sa propre expérience, consoler Siang-tse de ne plus s'inquiéter de l'accident de pousse :

56. 一来是，我在外头受累，他不要强，教我生气。二来是，年轻气儿粗，一句话不投缘，散！卖力气挣钱，不是奴才；你有你的臭钱，我泥人也有个土性儿。¹

A. Je me tuais au travail, usant mes forces. Lui, au contraire était dépourvu de toute ambition et j'en étais furieuse. Et comme j'avais ce moment davantage de caractère que maintenant, il me suffisait d'entendre une parole déplaisante pour rendre mon tablier. Je disais : « Je vends ma santé pour avoir de l'argent, mais je ne suis pas votre esclave, vous pouvez garder votre sale argent. Même si j'étais de boue, j'aurais encore les qualités de la fange. »²(*Cœur-Joyeux, coolie de Pékin*)

B. D'abord je me tuais au travail, usant mes forces. Lui, au contraire, était dépourvu de toute

¹ Lao She, *Luotuo xiangzi*, in *QJ*, vol. 3, *op. cit.*, p. 61.

² Lao Sheh, *op. cit.*, pp. 119.

ambition et j'en étais furieuse. En second lieu comme j'avais à ce moment davantage de caractère que maintenant, il me suffisait d'entendre une parole déplaisante pour rendre mon tablier. Je disais : « Je vends ma force pour avoir de l'argent, mais je ne suis pas votre esclave. Vous avez votre sale argent, mais, même une statue d'argile garde encore les qualités de la terre. »¹(*Le Tireur de pousse*) C. c'était surtout pour le contrarier. Parce qu'il n'osait jamais me défendre, quand on me maltraitait. Faut dire que je n'avais pas le caractère facile non plus. A la moindre chose qui allait de travers, je pliais bagage. Oui, je vends ma force, mais je ne suis pas une esclave. Les riches ont leur argent qui pue ; nous, les pauvres, on a notre dignité, pas vrai ? ²(*Le Pousse-pousse*)

Les traductions dans *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* et *Le Tireur de pousse* sont plus fidèles au sens essentiel de ce marquage syntaxique que les deux versions du *Pousse-pousse*, alors que c'est seulement dans la traduction du *Pousse-pousse* qu'on peut déterminer qu'il s'agit des paroles prononcées par une servante qui se caractérise par sa franchise. En outre, la phrase « 卖力气挣钱，不是奴才；你有你的臭钱，我泥人也有个土性儿。 » contient de fait deux parallélismes – « 卖力气挣钱，不是奴才 » et « 你有你的臭钱，我泥人也有个土性儿 » –, contribuant à donner une cadence musicale et à représenter l'humour et l'optimisme de Mère Kao. En ce sens, Bien que François Cheng et Anne Cheng ne suivent pas de près le texte original, ils ont réussi à reproduire la musicalité du rythme original, en renforçant son oralité par les propositions incisives « oui », « pas vrai ».

Par le biais de l'examen des exemples ci-dessus, nous remarquons : en ce qui concerne la traduction des marquages syntaxiques, François Cheng et Anne Cheng ont dépassé largement les autres traducteurs, vu leurs efforts pour reconstituer en français des phrases aussi concises et rythmiques que celles de l'original et pour améliorer la traduction des phrases dans une nouvelle version augmentée. Les phrases sont construites de façon si naturelle que l'on peut même les considérer comme prononcées directement par les personnages eux-mêmes. De là, l'humour et le charme oral de l'original se présente pleinement. Mais notons en même temps qu'ils n'ont pas suivi de

¹ Lao She, *Le Tireur de pousse*, op. cit., pp. 107.

² Lao She, *Le Pousse-pousse*, op. cit., p. 74.

près le texte original et que de nombreux éléments ne sont pas traduits. Ensuite, les problèmes de *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* résident toujours dans les malentendus causés par l'ignorance du traducteur sur l'original. À s'y ajoutent les phrases qui sont traduites littéralement sans prendre en considération le niveau culturel du personnage qui parle. Finalement, dans *Le Tireur de pousse* qui s'est réalisé en s'appuyant à la fois sur *Cœur-Joyeux* et sur *Le Tireur de pousse* de 1973, le traducteur, faute de connaissances propres sur le style original, a corrigé parfois la syntaxe de certaines phrases qui aurait été destinée à produire un effet stylistique. Ainsi, on témoigne de son niveau de traduction varié dans le traitement des marquages syntaxiques.

En fin de compte, après avoir passé en revue la traduction du style dans les quatre versions de *Luotuo xiangzi* et en les comparant de façons qualitative et quantitative, il est juste de dire que malgré leur niveau varié dans la traduction du style, ils ont tous le mérite de présenter ce chef-d'œuvre de Lao She dans le monde francophone en invitant de plus en plus de lecteurs ou de chercheurs à découvrir le monde littéraire de l'auteur.

Selon Antoine Berman, l'essence de la retraduction se trouve dans ce qu'elle contribue à « renouer avec un original recouvert par ses introductions, restituer sa signifiante, rassembler et épanouir la langue traduisante dans l'effort de restituer cette signifiante, lever, au moins en partie, cette défaillance de la traduction qui menace éternellement toute culture »¹. Ne connaissant ni la langue chinoise ni le roman original, Jean Poumarat ne pouvait que se limiter à la version américaine adaptée pour présenter au lectorat français un contour approximatif sur Siang-tse et sur le vieux Pékin où il vivait. Malgré l'existence de fautes de traductions incompréhensibles, la saveur pékinoise et l'humour de Lao She ont quand même surgi un peu. *Le Tireur de pousse* lancé dans les années 1980 par le gouvernement chinois n'est pas une traduction authentique proprement dite. Le traducteur a combiné *Le Pousse-pousse* de 1973 et *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* sans tenir compte de la vraie valeur du style original, en témoigne un certain désordre dans la représentation du style. Si les versions *Cœur-Joyeux* et *Le*

¹ Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *op. cit.*

Tireur de pousse sont déjà peu présentes dans les librairies, c'est *Le Pousse-pousse* de 1973 et sa version augmentée de 1990 qui suscitent de façon ininterrompue l'attention des critiques et des universitaires. D'après les statistiques recensées par Joël Bellassen, *Luotuo xiangzi* avec sa version de 1990 figure parmi les œuvres littéraires chinoises les plus appréciées dans l'enseignement secondaire du chinois en France¹. Il en ressort que le succès qu'a connu ce roman dans la langue d'arrivée est lié étroitement à la traduction de François Cheng et d'Anne Cheng. Certes, à cause de l'édition de Shanghai à laquelle ils ont recouru, *Le Pousse-pousse* de 1973 a été amputée d'une partie remarquable de l'authenticité et de la vérité de l'original, même après les restitutions effectuées dans la version de 1990, les marquages non-formels du style original ont subi une perte à regretter. Mais, au travers des efforts conjugués des traducteurs, la saveur pékinoise et l'humour dans ce roman sont parvenus à se montrer de façon naturelle dans le monde francophone. La défaillance dans *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* et *Le Tireur de pousse* qui a menacé la représentation du style original de Lao She a été ainsi corrigée peu à peu. On espère, grâce aux efforts conjugués des traducteurs et des chercheurs, la parution d'une nouvelle version française plus complète de *Luotuo xiangzi*, qui peut lui rendre son charme original en toute son ampleur.

¹ Il arrive le premier parmi les œuvres de la littérature chinoise moderne. Joël Bellassen a présenté les résultats de ses recherches dans l'enseignement du chinois en France lors d'un colloque tenu à l'Université de Nanjing, le 31 mai 2019, qui s'appelle « L'Écriture sert de vecteur à la Voie : la transmission littéraire et langagière qui transcende l'espace et les domaines » (Wen yi zai dao : yuyan wenxue de kuayu chuanbo).

Conclusion

Le 24 août 1966, quand l'écrivain s'est jeté dans le Lac Taiping, aurait-il pu imaginer que sa vie littéraire dépasserait au fur et à mesure la frontière nationale, survivrait enfin, en faisant preuve d'une vitalité continue, dans un pays culturellement différent, à plus de onze mille kilomètres de distance. Si nous partageons l'avis de Marielle Macé sur « façons de lire, manières d'être »¹, autrement dit que la lecture influence largement nos façons de vivre, la traduction des œuvres de Lao She en France donne l'opportunité aux lecteurs français de porter un nouveau regard sur la Chine et sur la littérature chinoise moderne. Grâce à ses descriptions minutieuses, les lecteurs français ont pu accéder au vieux Pékin, à la Chine du moment, de façon à regarder de plus près ses rituels et ses mœurs ainsi que les petites gens qui y vivaient. Tout en appréciant « l'abondance et l'originalité » de la production romanesque de la littérature chinoise, Jean Monsterleet estimait cependant en 1953 qu'« elle offrait encore peu de chefs-d'œuvre qui puissent se comparer à ceux de l'Occident »². Ainsi a-t-il ressenti le besoin d'abrégé les romans chinois dans la traduction française³. Heureusement, les romans de Lao She se sont rarement trouvés dans une telle situation. Si ses deux premières traductions-relais lancées en France ont connu des malentendus ou des adaptations, depuis 1973, année où a été publié *Le Pousse-pousse* traduit par François Cheng, non seulement la valeur littéraire de la création de Lao She a été appréciée par les milieux littéraire et critique français, mais la littérature chinoise moderne a pu bénéficier d'une critique plus juste qu'auparavant dans l'Hexagone.

Tout cela est dû dans une large mesure aux efforts de ses traducteurs. Afin de mieux évaluer leur travail, notamment dans la traduction du style, la présente étude s'est proposée d'effectuer, en s'appuyant sur la théorie des marquages stylistiques de Liu Miqing et à partir des recherches existantes à la fois sur Lao She et sur sa création littéraire, une analyse à la fois quantitative et qualitative de la restitution en français du

¹ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, nrf essais, Éditions Gallimard, 2011.

² Jean Monsterleet, *Sommets de la littérature chinoise contemporaine*, *op.cit.*, p. 23.

³ Par exemple, Monsterleet a présenté seulement la traduction française d'une partie de *Wu* (Brumes), roman de Ba Jin, comme thèse complémentaire. Il s'agit de la première parution de ce roman.

style de Lao She, par le biais des outils textométriques.

La traduction et la diffusion d'une œuvre littéraire contribuent à son devenir, si l'on emprunte ce terme à Gilles Deleuze, à l'étranger. La naissance d'une version étrangère ne signifie pas la fin de sa traduction et de sa diffusion, au contraire, elle marque que cette œuvre prolongera sa vie littéraire dans le temps en étendant son influence dans l'espace. En ce sens, il convient de conclure, à la fin de notre analyse, que Lao She a eu la chance d'avoir rencontré ses traducteurs français dont la plupart sont en même temps sinologues ou même spécialiste de l'écrivain, comme Paul Bady.

Mettons de côté les deux premières traductions-relais qui ont été rédigées dans la précipitation afin de poursuivre la première vague mondiale de traduction de l'écrivain. Du fait que les versions américaines qu'elles ont consultées sont l'une adaptée, l'autre beaucoup abrégée, elles ont simplement servi de présentations des deux romans représentatifs de Lao She. Depuis les années 1970 où les sinologues français avaient tendance à tourner leurs regards vers la littérature chinoise moderne, grâce aux efforts des traducteurs et des critiques, etc., qui ont essayé de diriger l'attention des lecteurs vers la valeur littéraire de ses œuvres, son esprit d'humaniste et son style original sont devenus les attraits remarquables chez l'écrivain. En témoignent les trois images principales que nous avons esquissées de Lao She au prisme français, à savoir l'image d'homme de Pékin, l'image d'humoriste et celle d'humaniste. Si ces trois images, démontrant ce qui est original chez Lao She, correspondent largement aux impressions que se font les Chinois sur lui, elles présentent également des particularités qui ne nuisent pas à la valeur littéraire chez Lao She, mais s'ajoutent en revanche à l'épaisseur de la vie et de l'œuvre de l'écrivain.

Cette vue d'ensemble sur la traduction et la réception de l'écrivain en France nous amène ensuite à l'analyse microscopique sur la reproduction du style dans les versions françaises des romans de Lao She. Au bout d'une suite de comparaisons entre les versions françaises et leur texte original ou parmi les traductions d'un roman, force est de constater d'abord que ses traducteurs français, malgré leur statut socio-littéraire différent, en dépit de leurs compétences linguistiques variées, possèdent une qualité commune : ils sont tous conscients de l'importance de la couleur pékinoise dans les

romans de Lao She et ils ont essayé de la reproduire à divers niveaux. Parmi eux, la traduction effectuée par Paul Bady et Li Tche-houa mérite notre attention. Par rapport aux autres traducteurs, ils manifestent leurs préférences pour l'ajout de notes de bas de page et pour les termes chinois transcrits. Ce faisant, ils sont arrivés à ajouter une touche d'exotisme à leur traduction en restituant la saveur pékinoise originale, mais au risque de truffier le texte de notes savantes. En même temps, comme nous l'avons discuté dans la troisième partie, si la plupart des traducteurs ont traduit de diverses manières les dénnotations et les connotations culturelles du texte original, en attachant de l'importance à la satire et à l'humour de l'écrivain, l'oralité du parler pékinois a, dans la plupart des cas, été altérée. La saveur pékinoise est ainsi dépourvue du charme oral, l'humour de l'écrivain a été parfois affaibli à cause de certaines expressions rendues moins vivantes dans la traduction.

Comme l'a mentionné Gisèle Sapiro, « chaque livre, c'est comme un mariage, il faut trouver le conjoint »¹. Si l'on soutient l'idée que chercher le traducteur pour un livre étranger, c'est comme chercher le conjoint, on peut dire que *Luotuo xiangzi* a heureusement « trouvé » François Cheng et Anne Cheng en tant que traducteurs. Non seulement ils ont apporté beaucoup d'attention à la représentation de la couleur pékinoise originale, mais ils ont fait de nombreux efforts dans la restitution de l'oralité du parler pékinois. Sous leur plume, le roman a pu retrouver sa couleur et sa tonalité originales. Mais en même temps, il est à regretter qu'ils aient omis bien des détails dans leur traduction, causant des pertes à l'intégrité du contenu original. Qui plus est, leur traduction s'est réalisée sur l'édition la plus abrégée de l'original. Même suite aux restitutions qu'ils ont effectuées successivement en 1973 et en 1990, il manque encore à leur traduction des passages importants, par exemple ceux sur Kao Ma, ce qui empêche les lecteurs français de connaître cette œuvre dans son ensemble.

Cela suscite notre réflexion sur l'évaluation de leur traduction, plus profondément, sur le débat traduction littéraire/belle infidèle. Selon Angel Pino et Isabelle Rabut, dans

¹ Il s'agit d'une phrase prononcée par une responsable d'une collection de littérature étrangère. Citée d'après Gisèle Sapiro, « Gérer la diversité : les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France », in Gisèle Sapiro (éd.), *Traduire la littérature et les sciences humaines : conditions et obstacles*, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2012, p. 220.

la traduction littéraire, « eu égard à la quasi-impossibilité de transposer tels quels les faits de langue et de civilisation contenus dans le texte original, la seule traduction fidèle serait celle qui se doublerait d'une glose perpétuelle, destinée à lever les doutes ou les malentendus suscités par les équivalents proposés. Mais du même coup elle cesserait d'être une traduction pour s'orienter vers l'exégèse ou la paraphrase »¹. Si un traducteur serre de trop près le texte original, au point de vouloir en expliquer tous les détails et toutes les allusions du texte original, quitte à laisser échapper la littéarité, sa traduction n'est pas, par sa nature, littéraire. À l'autre extrême, si un traducteur ne se soucie que du rendu du style original, au risque, au cours de son travail, de faire bien des suppressions ou même des adaptations, sa traduction n'est plus une traduction fidèle, mais plutôt une adaptation. Notre étude a mis l'accent sur la traduction du style, mais cela ne veut pas dire qu'on met toujours en avant la restitution du style, quitte à altérer le contenu du texte original. Comme l'a dit Marguerite Yourcenar, « il n'y a certes de bonne traduction que fidèle, mais il en est des traductions comme des femmes : la fidélité, sans autres vertus, ne suffit pas à les rendre supportables »². Il faut que le traducteur cherche, à bon escient, un équilibre entre ces deux extrêmes selon le texte à traduire et selon son lectorat cible.

Ensuite, nous avons combiné les analyses qualitative et quantitative pour démontrer les divergences parmi les quatre versions françaises de *Luotuo xiangzi*. Ceci nous permet de faire un constat que plus le style restitué est proche dans une version du style original, plus cette version est appréciée des lecteurs de la langue cible. Concernant les méthodes textométriques, elles s'appuient sur des algorithmes utilisant les fréquences ou les distributions d'unités textuelles. Nous les avons employées dans cette étude pour apporter une base plus solide à l'analyse qualitative. Les résultats obtenus par ces méthodes quantitatives doivent être complétés et vérifiés par un travail qualitatif, vu que le style d'une œuvre littéraire est intimement lié à la perception esthétique. Si l'analyse textométrique peut théoriquement fournir des renseignements

¹ Angel Pino et Isabelle Rabut, « Le marquis d'Hervey-Saint-Denys et les traductions littéraires : à propos d'un texte traduit par lui et retraduit par d'autres », in Viviane Alleton et Michel Lackner, (eds.), *De l'un au multiple*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 137.

² Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 36.

précieux sur les caractéristiques que présente chaque version découlant des emplois lexical et syntaxique ou sur les divergences parmi les multi-traductions d'une œuvre, il vaut mieux apporter une extrême attention à la légitimité des résultats qu'elle a fournis. Quant à l'application des méthodes textométriques dans la comptabilisation des mots ou des locutions du parler pékinois, par exemple, même s'il existe un *Dictionnaire du dialecte pékinois* et un ouvrage intitulé *Exemples et interprétations sur les mots du pékinois chez Lao She* (《老舍作品中的北京话词语例释》) dans la main, vu l'évolution du parler pékinois au fil du temps et l'appropriation des certaines expressions dialectales dans la langue parlée commune chinoise, il est difficile de délimiter les mots ou les locutions à prendre en compte. Ainsi, si les statistiques que fournit l'analyse textométrique sont-elles souvent relativement correctes, il est nécessaire de les vérifier à la lumière des les caractéristiques que nous avons repérées au cours de l'analyse qualitative.

Par ailleurs, si la *textométrie* constitue une méthodologie efficace dans le domaine de la traductologie, la construction méthodique de corpus parallèles s'avère d'autant plus importante qu'elle constitue la première étape de l'application des méthodes textométriques. Par rapport aux ressources sur support papier, le corpus numérisé favorise davantage la recherche documentaire en raison de sa facilité d'accès, et en même temps parce qu'il offre une grande richesse d'informations et un contenu sans cesse renouvelé. À l'heure actuelle, des dizaines de milliers de traductions voient le jour chaque année. Il serait très utile d'établir des corpus numérisés pour les traductions et leur(s) texte(s) original(aux). Cette démarche encourage d'une part plus de chercheurs à vérifier les méthodes ou les résultats de leurs études, de l'autre, les ressources informatiques qu'elle fournit peuvent servir de base de données pour de futures recherches ou pour l'enseignement. Tandis qu'il existe déjà des bases de données pour les traductions anglaises en Chine, les bases de données numérisées dans les autres langues restent peu nombreuses. La construction en coopération (ou le rassemblement) des corpus numérisés multilingues est ainsi urgente si l'on veut promouvoir la recherche traductologique et la pratique de ce métier. Les résultats que nous avons obtenus dans les quatrième et septième chapitres nous ont convaincu du

rôle joué par les méthodes textométriques dans la recherche traductologique. Nous espérons que cette étude incitera les chercheurs à mettre à la disposition du public des corpus numérisés multilingues et à explorer plus de possibilités dans la recherche textométrique.

Enfin, comme l'ont remarqué Bassnett et Lefevre, « translation never takes place in a vacuum ; it always happens in a continuum, and the context in which the translation takes place necessarily affects how the translation is made »¹. L'analyse d'une version peut offrir « a lexical and syntactic record of the changes in taste and ideology, since translations usually follow prevailing norms »². Les marquages lexicaux et syntaxiques que nous avons repérés dans la présente étude nous ont certes permis d'entrevoir un peu les idéologies ou les « préoccupations actuelles » du traducteur ou de l'éditeur d'une version donnée. Mais, vu que l'objectif de notre étude était d'évaluer la traduction du style dans les versions françaises des romans de l'écrivain, nous nous sommes contentés de traiter de ces versions comme des produits finis, ou comme les objets d'un jugement de valeur. Ce que nous espérons dans l'étape suivante, hors du cadre de cette étude, c'est de franchir les frontières de la lettre pour donner à notre recherche dans une dimension plus large, c'est-à-dire culturelle. Pendant plus de soixante-dix ans de voyage littéraire de Lao She, on distingue quatre étapes où les contextes de départ et d'arrivée et les agents engagés, etc., sont variés. Non seulement le cas de Lao She nous permet d'éclairer la façon dont la France importe la littérature chinoise et dont l'attitude française envers cette littérature a évolué avec le temps, mais il nous amène aussi, et ceci sur un plan plus large, à réfléchir sur les échanges littéraires et culturels dans ce que Pascale Casanova appelle la « République mondiale des lettres ».

Somme toute, malgré les dommages inévitables, remarquons, après avoir analysé toutes les 17 versions françaises de notre corpus, que grâce aux efforts des générations de traducteurs et de chercheurs, etc., les œuvres romanesques de Lao She n'ont pas

¹ Susan Bassnett et André Lefevre, *Constructing Cultures*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, p. 93.

² Marilyn Gaddis Rose, *Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis*, Manchester, St Jerome Publishing, 1997, p. 53.

connu le même destin en France que celui qu'elles ont subi en Chine pendant les années 1950 et 1960 – mal interprétées pour des raisons idéologiques –, pour déployer peu à peu leur charme original. En plus, ce sont également les défauts de la première traduction, ou des traductions existantes qui ont encouragé les retraductions suivantes, de façon à restituer peu à peu le style original de l'auteur du *Pousse-pousse*.

Au-delà d'un travail littéral, la traduction du style exige que le traducteur acquière des connaissances tous azimuts pour reproduire autant les marquages stylistiques formels que les marquages non-formels du texte original. En prenant la reproduction du style dans les versions françaises des œuvres romanesques de Lao She à titre d'exemple, cette étude aura contribué non seulement à encourager les études futures sur la traduction et la réception de Lao She en France et dans les autres pays étrangers, mais aussi à approfondir la recherche sur la traduction du style sur les plans pratique et théorique.

En présentant la présente étude qui reste certainement à améliorer et à approfondir, nous croyons avoir réalisée plus ou moins les objectifs fixés au commencement, en attendant que d'autres études lui fassent écho.

Annexe : Titres traduits en français de Lao She

(par ordre chronologique de parution)

1. Romans

[1] *Cœur-joyeux, coolie de Pékin*, trad. par Jean Poumarat, d'après la version anglaise d'Evan King, Paris, Arthaud, « De par le monde », 1947.

[2] *La Tourmente jaune*, trad. Clément Leclerc, d'après la version américaine, Paris, Plon, « Feux croisés », 1955.

[3] *Le Pousse-pousse*, trad. François Cheng, Paris, Robert Laffont, « Pavillons », 1973.

[4] *La Cité des chats*, trad. Geneviève François-Poncet, Paris, Publications orientalistes de France, « Littérature d'étranges pays », 1981, rééd. coll. « Presses-Pocket », 1992.

[5] *Le Tireur de pousse*, sans mention de traducteur, version française révisée par Denise Ly-Lebreton, Pékin, Éditions en Langues étrangères, coll. « Phénix », 1985 [autres tirages, 1989, 1997].

[6] *L'Enfant du Nouvel An*, trad. Paul Bady et Li Tche-houa, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1986 [« Folio », 2003].

[7] *La Cage entrebâillée*, trad. par Paul Bady et Li Tche-houa, Paris, Éditions Gallimard, « Du monde entier », 1986 [« Folio », 2002].

[8] *Un fils tombé du ciel*, trad. par Lu Fujun et Christine Mel, Paris, Arléa, 1989 (Librairie générale française, « Le livre de poche », série « Biblio », 1992).

[9] *Le Pousse-pousse*, trad. par François Cheng et Anne Cheng, version augmentée de la traduction de François Cheng de 1973, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1990, rééd. coll. « Picquier poche », 1995 [Librairie générale française, « Le livre de poche », série « Biblio », 1991].

[10] *Quatre générations sous un même toit. I*, trad. Jing-Yi-Xiao, préf. J. M. G. Le Clézio, Mercure de France, 1996, rééd. coll. « Folio », 1998.

[11] *Quatre générations sous un même toit. II. Survivre à tout prix*, trad. Chantal Andro, Mercure de France, 1998, rééd. coll. « Folio », 2000.

[12] *Quatre générations sous un même toit. III. La famine*, trad. Chantal Chen-Andro,

post. Paul Bady, Mercure de France, 2000, rééd. coll. « Folio », 2001.

[13] *L'Anniversaire de Xiaopo*, trad. Claude Payen, éditions You Feng, 1999.

[14] *Messieurs Ma, père et fils*, trad. Claude Payen, Arles, éditions Philippe Picquier, 2000, rééd. coll. « Picquier poche », 2003.

[15] *Les Tambours*, trad. Claude Payen, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2001, rééd. coll. « Picquier poche », 2004.

[16] *La Philosophie de Lao Zhang*, trad. Claude Payen, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2009, rééd. coll. « Picquier poche », 2011.

[17] *Zhao Ziyue*, trad. Bernard Lelarge, Paris, éditions You Feng, 2013.

[18] *M. Wen, Phd*, trad. Bernard Lelarge, Paris, éditions You Feng, 2013.

2. Nouvelles

Parues dans des recueils de nouvelles

[1] *Gens de Pékin*, trad. Paul Bady, Li Tche-houa, Françoise Moreux, Alain Peyraube et Martine Vallette-Hémery, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1982, rééd. coll. « Folio », 1993.

[2] *Treize récits chinois. 1918-1949*, trad. Martine Valette-Hémery, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1987, 1991, rééd. 2000, coll. « Picquier poche » — Contient « Le croissant de lune » et « Plus qu'un yuan en poche ».

[3] *Lao She et autres, Avec l'accent de Pékin*, Éditions en langues étrangères, coll. « Phénix », Pékin, 1991 — Contient les nouvelles suivantes de Lao She : « Le croissant de lune » et « La cour des Liu ».

[4] *Histoire de ma vie*, trad. par Li Tche-houa, Françoise Moreux, Alain Peyraube et Martine Vallette-Hémery, Texte extrait de *Gens de Pékin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio 2 euros », 2002.

[5] *L'homme qui ne mentait jamais*, trad. Claude Payen, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2003, rééd. coll. « Picquier poche », 2006.

[6] *Le Nouvel inspecteur*, trad. Paul Bady, Li Tche-houa, Françoise Moreux, Alain Peyraube et Martine Vallette-Hémery, Nouvelles extraites du recueil *Gens de Pékin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio 2 euros », 2008.

Parues dans des revues

[1] « Le Croissant de lune » (Yuyar), *Littérature chinoise*, 1983, No.1.

[2] « Les lunettes », *Littérature chinoise*, 2000, No. 4.

En ligne

[1] « Acheter un billet de loterie » (Mai Caipiao), trad. Brigitte Duzan, voir sur <http://www.chinese->

[shortstories.com/Tres_courtes_nouvelles_Lao_She_La_loterie.htm](http://www.chinese-shortstories.com/Tres_courtes_nouvelles_Lao_She_La_loterie.htm).

[2] « L'Échec d'une femme » (Ta de shibai), trad. Brigitte Duzan, voir sur <http://www.chinese->

[shortstories.com/Tres_courtes_nouvelles_Lao_She_L_echec_d_une_femme.htm](http://www.chinese-shortstories.com/Tres_courtes_nouvelles_Lao_She_L_echec_d_une_femme.htm).

3. Théâtre

[1] “*Le mariage de Perle de Lotus*” de Lao She : traduction et présentation de la pièce de théâtre [《荷珠配》], trad. Marcel Midoux, Mémoire de maîtrise de chinois, 2ème cycle, Université Paris 7, U.E.R. langues et Civilisation de l'Asie Orientale, 1972.

[2] *Les Retrouvailles* [《全家福》], traduit par l'équipe de traduction de l'Université Paris VII sous la direction de Mme Reclus-Houang Chou-yi, centre de publication Asie orientale, Université Paris 7, 1977.

[3] *La Maison de thé* [《茶馆》], sans mention de traducteur, Beijing, Éditions en langues étrangères, 1980 [autres tirages, 1983, 1987, 2002, 2003].

[4] *Le Bateau magique* [《茶馆》], trad. Sophie Loh, Beijing, Éditions en langues étrangères, 1982.

[5] *Théâtre pour la Résistance (quatre pièces 1939-1942)* [contient *Un épais brouillard* (《残雾》), *Sauver la face* (《面子问题》), *Le retour* (《归去来兮》) et *Qui arrivera le premier à Tch'ong-k'ing* (《谁先到了重庆》)], traduction, introduction et notes par Bernard Lelarge, Paris, Éditions You Feng, 2005.

[6] *La Maison de thé* [《茶馆》], trad. Alexis Brossollet, Paris, Éditions du Non-agir, 2017.

4. Essais en prose

Publiés en volume

[1] *Écrits de la maison des rats* [《多鼠齋》], trad. Claude Payen, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2010, rééd. coll. « Picquier poche », 2016.

Publiés dans des revues

[1] « Plaisir de Pékin » (passage tiré de *Luotuo xiangzi*), trad. Jean Monsterleet, *Chine-Madagascar*, No. 54, 1955.

[2] « Je pense à Beiping » [《想北平》], sans mention de traducteur, *Paris-Pékin*, No. 1, septembre-octobre 1979.

[3] « La Fête du printemps à Pékin » [《北京的春节》], trad. Claude Lafue, *Aujourd'hui la Chine*, mars 1980.

[4] « En admirant la Fontaine du jet d'eau » [《趵突泉的欣赏》], *Littérature chinoise*, 1990, No. 4.

5. Critiques littéraires

[1] *Lao Niu Po Che, essai autocritique sur le roman et l'humour*, introduction, traduction et notes de Paul Bady, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

Bibliographie

1. Œuvres de Lao She

1.1. Romans

En chinois

- [1] *Lao She quanji* [《老舍全集》], vol. 1 (Œuvres complètes de Lao She, tome 1, contient *Lao Zhang de zhexue* [《老张的哲学》], *Zhao Ziyue* [《赵子曰》] et *Erma* [二马]), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2008.
- [2] *Lao She quanji* [《老舍全集》], vol. 2 (contient *Xiaopo de shengri* [《小坡的生日》], *Maocheng ji* [《猫城记》], *Lihun* [《离婚》] et *Niu Tianci zhuan* [《牛天赐传》]), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2008.
- [3] *Lao She quanji* [《老舍全集》], vol. 3 (y compris *Luotuo xiangzi* [《骆驼祥子》] et *Wen boshi* [《文博士》]), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2008.
- [4] *Lao She quanji* [《老舍全集》], vol. 4 (contient les 47 premiers chapitres de *Sishi tongtang* [《四世同堂》]), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2008.
- [5] *Lao She quanji* [《老舍全集》], vol. 5 (contient les 53 derniers chapitres de *Sishi tongtang* [《四世同堂》]), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2008.
- [6] *Lao She quanji* [《老舍全集》], vol. 8 (y compris *Zhenghong qi xia* [《正红旗下》]), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2008.

En français

- [1] *Cœur-joyeux, coolie de Pékin*, trad. par Jean Poumarat, d'après la version anglaise d'Evan King, Paris, Arthaud, « De par le monde », 1947.
- [2] *La Tourmente jaune*, trad. Clément Leclerc, d'après la version américaine, Paris, Plon, « Feux croisés », 1955.
- [3] *Le Pousse-pousse*, trad. François Cheng, Paris, Robert Laffont, « Pavillons », 1973.
- [4] *La Cité des chats*, trad. Geneviève François-Poncet, Paris, Publications orientalistes de France, « Littérature d'étranges pays », 1981, rééd. coll. « Presses-Pocket », 1992.
- [5] *Le Tireur de pousse*, sans mention de traducteur, version française révisée par Denise Ly-Lebreton, Pékin, Éditions en Langues étrangères, coll. « Phénix », 1985

[autres tirages, 1989, 1997].

[6] *L'Enfant du Nouvel An*, trad. Paul Bady et Li Tche-houa, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1986 [« Folio », 2003].

[7] *La Cage entrebâillée*, trad. par Paul Bady et Li Tche-houa, Paris, Éditions Gallimard, « Du monde entier », 1986 [« Folio », 2002].

[8] *Un fils tombé du ciel*, trad. par Lu Fujun et Christine Mel, Paris, Arléa, 1989 (Librairie générale française, « Le livre de poche », série « Biblio », 1992).

[9] *Le Pousse-pousse*, trad. par François Cheng et Anne Cheng, version augmentée de la traduction de François Cheng de 1973, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1990, rééd. coll. « Picquier poche », 1995 [Librairie générale française, « Le livre de poche », série « Biblio », 1991].

[10] *Quatre générations sous un même toit. I*, trad. Jing-Yi-Xiao, préf. J. M. G. Le Clézio, Mercure de France, 1996, rééd. coll. « Folio », 1998.

[11] *Quatre générations sous un même toit. II. Survivre à tout prix*, trad. Chantal Andro, Mercure de France, 1998, rééd. coll. « Folio », 2000.

[12] *Quatre générations sous un même toit. III. La famine*, trad. Chantal Chen-Andro, post. Paul Bady, Mercure de France, 2000, rééd. coll. « Folio », 2001.

[13] *L'Anniversaire de Xiaopo*, trad. Claude Payen, éditions You Feng, 1999.

[14] *Messieurs Ma, père et fils*, trad. Claude Payen, Arles, éditions Philippe Picquier, 2000, rééd. coll. « Picquier poche », 2003.

[15] *Les Tambours*, trad. Claude Payen, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2001, rééd. coll. « Picquier poche », 2004.

[16] *La Philosophie de Lao Zhang*, trad. Claude Payen, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2009, rééd. coll. « Picquier poche », 2011.

[17] *Zhao Ziyue*, trad. Bernard Lelarge, Paris, éditions You Feng, 2013.

[18] *M. Wen, Phd*, trad. Bernard Lelarge, Paris, éditions You Feng, 2013.

En anglais

[1] *Rickshaw Boy*, trad. Evan King, New York, Reynal et Hitchcock, 1945.

[2] *The Yellow Storm*, trad. Ida Pruitt, New York, Harcourt, Brace & Co., 1951.

[3] *City of cats*, trad. James Dew, Ann Arbor : Center for Chinese Studies, The

University of Michigan, 1964.

1.2. Critiques littéraires

En chinois

[1] *Lao She quanji* [《老舍全集》], vol. 16-18 (Critiques littéraires), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2008.

[2] *Lao She shenghuo yu chuanguo zishu* [《老舍生活与创作自述》] (Autobiographie sur la vie et la création de Lao She), Beijing, Beijing wenzue chubanshe, [1982]1997.

En français

[1] *Lao Niu Po Che, essai autocritique sur le roman et l'humour*, introduction, traduction et notes de Paul Bady, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

1.3. Autres

En chinois

[1] *Lao She quanji* [《老舍全集》], vol. 15 (Correspondances), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2008.

[2] « En pleine tourmente » (Bafang fengyu) [《八方风雨》], *Xin wenzue shiliao* (Matériaux pour l'histoire de la nouvelle littérature), 1938, No. 1.

[4] « Jinian yingguo weida de xianshi zhuyi zuojia Fei'erding » (À la mémoire du grand écrivain réaliste anglais Fielding) [《纪念英国伟大的现实主义作家菲尔丁》], *Beijing ribao* (Journal de Pékin), le 28 octobre 1954.

[5] « Lu Xun xiansheng shishi liang zhounian jinian » (Pour célébrer le deuxième anniversaire de la mort de Monsieur Lu Xun) [《鲁迅先生逝世两周年纪念》], *Kangzhan wenyi* (L'Art et la littérature de résistance), No. 7, Vol. 2.

[6] « Xiguan » (Les Habitudes) [《习惯》], *Renshijian* (Le monde humain), No. 11, le 1^{er} novembre 1934.

[7] « Yingguoren » (Les Anglais) [《英国人》], *Xifeng* (Vent d'ouest), No. 1, septembre 1936.

2. Études sur Lao She

2.1. Ouvrages

En chinois

- [1] FU, Guangming. *Lao She zhi si caifang shilu* [《老舍之死采访实录》] (Interviews et documents sur la mort de Lao She), Beijing, zhongguo guangbo dianshi, 1999.
- [2] GAN, Hailan. *Lao She yu Beijing Wenhua* [《老舍与北京文化》] (Lao She et la culture pékinoise), Beijing, Zhongguo funv chubanshen, 1993.
- [3] GUAN, Jixin. *Lao She yu manzu wenhua* [《老舍与满族文化》] (Lao She et la culture mandchoue), Shenyang, Liaoning minzu chubanshe, 2008.
- [4] HAO, Changhai et WU, Huaibin (dir.). *Lao She nianpu* [《老舍年谱》] (La Chronique de Lao She), Hefei, Huangshan shushe, 1988.
- [5] KE, Ying et LI, Yin (éds.). *Lao She de huaju yishu* [《老舍的话剧艺术》] (L'Art du théâtre parlé de Lao She), Beijing, Beijing wenhua yishu chubanshe, 1982.
- [6] LI, Hui. *Lao She : xiaoshi le de daming hu* [《老舍：消失了的的大明湖》] (Lao She : le Lac Daming disparu), Zhengzhou, Daxiang chubanshe, 2000.
- [7] LI, Yue. *Lao She zuopin yingyi yanjiu* [《老舍作品英译研究》] (Études sur la traduction anglaise des œuvres de Lao She), Beijing, Beijing zhishi chanquan chubanshe, 2013.
- [8] LIU, Chengyan. *Lao She youmo lun* [《老舍幽默论》] (Sur l'humour de Lao She), Guilin, Guangxi minzu chubanshe, 1989.
- [9] MENG, Guanglai et al. *Lao She yanjiu lunwen ji* [《老舍研究论文集》] (Le Recueil d'études sur Lao She), Shangdong renming chubanshe, 1983.
- [10] SHU, Ji (ed.). *Lao She he pengyoumen* [《老舍和朋友们》] (Lao She et ses amis), Beijing, Sanlian shudian, 1991.
- [11] SHU, Yi. *Lao She* [《老舍》], Beijing, Zhongguo huaqiao chubanshe, 1999.
- [12] SONG, Yongyi. *Lao She yu zhongguo wenhua guannian* [《老舍与中国文化观念》] (Lao She et la conception de la culture chinoise), Shanghai, Xuelin chubanshe, 1988.
- [13] TONG, Jiahuan. *Lao She xiaoshuo yanjiu* [《老舍小说研究》] (L'Étude sur les romans de Lao She), Yinchuan, Ningxia renmin chubanshe, 1983.
- [14] WANG, Jianhua. *Lao She de yuyan yishu* [《老舍的语言艺术》] (Sur l'art langagier

de Lao She), Beijing, Beijing yuyan wenhua daxue chubanshe, 1996.

[15] WU, Xiaomei et WEI, Shaohua. *Lao She de xiaoshuo shijie yu dongxifang wenhua* [《老舍的小说世界与东西方文化》] (L'Univers romanesque de Lao She et les cultures orientale et occidentale), Lanzhou, Lanzhou daxue chubanshe, 1992.

[16] YAO, Zhensheng (éd.). *Bainian Lao She* [《百年老舍》] (Lao She pendant une centaine d'années), Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe, 2001.

[17] YANG, Yuxiu (éd.). *Lao She zuopin zhong de beijinghua ciyu lishi* [《老舍作品中的北京话词语例释》] (Exemples et interprétations sur les mots du pékinois chez Lao She), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1984.

[18] ZENG, Guangcan (éd.). *Lao She yanjiu zonglan* [《老舍研究纵览》] (Aperçu général des travaux de recherche sur Lao She), Tianjin, Tianjin jiaoyu chubanshe, 1987.

[19] ZENG, Guangcan et WU, Huaibin (éd.). *Lao She yanjiu ziliao* [《老舍研究资料》] (Documents d'étude sur Lao She), Beijing, Zhishi chanquan chubanshe, 2010.

[20] ZHANG, Guixing. *Lao She nianpu* [《老舍年谱》] (La Chronique de Lao She), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2005.

[21] ZHANG, Man. *Lao She fanyi wenxue yanjiu* [《老舍翻译文学研究》] (Étude sur les œuvres littéraires traduites au sujet de Lao She), Shanghai, Shanghai jiaotong daxue chubanshe, 2016.

Traduit en chinois

[1] BADY, Paul. *Lao She xiaoshuojia* [《老舍小说家》] (Lao She, romancier), trad. Wu Yongping selon la thèse d'État de Bady, *Lao She, Romancier*, Wuhan, Changjiang Wenyi chubanshe, 2005.

En français

[1] JUNG-SUN, Yi-Tsang. *L'Humour de Lao She*, préface de Paul Bady, Paris, Éditions You-Feng, 1998.

En anglais

[1] SLUPSKI, Zbigniew. *The Evolution of a Modern Chinese Writer : An Analysis of Lao She's Fiction with Biographical and Bibliographical Appendices*, Prague, Oriental Institute in Academia, 1966.

2.2. Articles

En chinois

- [1] BI, Shutang. « *Niu Tianci zhuan* » [《牛天赐传》] (L'Histoire de Niu Tianci), *Yuzhou feng* (Le Vent de l'univers), No. 27, le 1 octobre 1936.
- [2] BI, Shutang. « *Luotuo xiangzi* » [《骆驼祥子》], *Yuzhou feng* (Le Vent de l'univers), No. 5, le 1 mai 1939.
- [3] Binxin. « Huainian Lao She xiansheng » [《怀念老舍先生》] (À la mémoire de Monsieur Lao She), *Minzu Huabao* (Journal illustré des ethnies), No. 10, 1978.
- [4] FAN, Jun. « Lun Luotuo xiangzi de xianshi zhuyi » [《论〈骆驼祥子〉的现实主义》] (Le réalisme du Pousse-pousse), *Wenxue pinglun* (Critique littéraire), No. 1, 1979.
- [5] GAO, Fang. « Lao She zai falanxi yujing zhong de yijie licheng yu xuanze yinsu » [《老舍在法兰西语境中的译介历程与选择因素》] (La traduction et la réception de Lao She en France et les facteurs relatifs de choix), *Xiaoshuo pinglun* (Critique du roman), 2013, No.3.
- [6] GAO, Fang. « Shi xi falanxi lengjing zhong Lao She de duochong xingxiang » [《试析法兰西棱镜中老舍的多重形象》] (Sur les images différentes de Lao She au prisme de la France), *Waiyu jiaoxue* (L'enseignement des langues étrangères), 2013, No.5.
- [7] HAO, Changhai. « Lao She yu waiguo wenxue » [《老舍与外国文学》] (Lao She et la littérature étrangère), *Jilin daxue shehui kexue xuebao* (Journal scientifique et social de l'Université de Jilin), 1982, No. 5.
- [8] HU, Feng. « Zai Wenxie di liu jie nianhui de shihou zhu Lao She xiansheng chuanguo ershi nian » [《在文协第六届年会的时候祝老舍先生创作二十年》] (Pour célébrer le vingtième anniversaire de la création de Lao She lors de la sixième conférence de la Fédération des écrivains et des artistes), Chongqing, *Xinhua ribao : xinhua fukan* (Quotidien Xinhua : supplément), le 17 avril 1944.
- [9] HU, Jieqing. « Lao She he quyi » [《老舍与曲艺》] (Lao She et les spectacles populaires), *Quyì* (Spectacles populaires), No. 2, 1979.
- [10] JIAO, heran. « Guanyu Lao She *Maocheng ji* wenxue tese de yanjiu yu sikao » [《关于老舍〈猫城记〉文学特色的研究与思考》] (Études et réflexions sur les caractéristiques littéraires de *Maocheng ji* de Lao She), *Minzuo xinshang* (Critiques sur les chefs d'œuvre), 2012, No. 8
- [11] LI, Changzhi. « Lihun » [《离婚》] (Le Divorce), *Wenxue jikan* (Revue trimestrielle de la littérature), janvier 1934.

[12] LI, Lanxue. « Shuangchong muguang xia de qiuzhen yizuo : ping Cheng Baoyi Cheng ailan de fayiben luotuoxiangzi » [《双重目光下的求真之作：评程抱一、程艾兰的法译本〈骆驼祥子〉》] (La traduction fidèle sous « le double regard » : critique sur la version française de *Luotuo xiangzi* de François et d'Anne Cheng), *Xiaoshuo pinglun* (Critique romanesque), No.06, 2016.

[13] LI, Tche-houa. « Pingjia Luotuo xiangzi de liangge fayiben » [《评价〈骆驼祥子〉的两个法译本》] (Critique sur les deux versions françaises de *Luotuo xiangzi*), *Zhongguo fanyi* (Chinese Translators' Journal), No.4, 1984.

[14] LIU, Ruoquan et LIU, Xiqing. « Ping Lao She de *Chaguan* » [《评老舍的〈茶馆〉》] (Critique sur La Maison de thé de Lao She), *Dushu* (La Lecture), No. 2, 1959.

[15] LIU, Nianqu. « *Canwu* » [《残雾》] (*Un épais brouillard*), Chongqing, *Guomin gongbao : qingqi zengkan* (Journal du peuple, supplément hebdomadaire), le 3 décembre 1939.

[16] LU, Yanxia. « Yishi jin 70 nian de Sishi tongtang disan bu zai meiguo bei zhaodao yuangao bing huiyi – xue jie : zhe shiji wanzi hen weimiao » (Le troisième tome perdu de *Sishi tongtang* pendant près de 70 ans a retrouvé sa version américaine originale aux États-Unis et il a été retraduit en chinois – le milieu académique : cette centaine de milliers de mots sont très délicats) [《佚失近 70 年的〈四世同堂〉第三部，在美国被找到英文原稿并回译——学界：这十几万字很微妙》], *Beijing ribao* (Journal de Beijing), le 24 novembre 2016.

[17] MA, Xiaomi. « Lao She *Gushu yiren* he *Sishi tongtang* (bufen) : cong zhong yiben dao yingyiben » [《老舍〈鼓书艺人〉和〈四世同堂〉(部分)：从中译本到英译本》] (*Gushu yiren* he *Sishi tongtang* (une part) de Lao She : de la traduction chinoise à la traduction anglaise), voir sur http://blog.sina.com.cn/s/blog_7cb644d80100qxxg4.html.

[18] MAO, Ge. « Guanyu *Canwu* » [《关于〈残雾〉》] (Sur *Un épais brouillard*), Chongqing, *Xinhua ribao* (Quotidien Xinhua), le 23 novembre 1939.

[19] QIU, Yang. « Huangying *Hong dayuan* » [《欢迎〈红大院〉》] (Accueillir La Cour rouge), *Wenyi bao* (Journal des arts et de la littérature), No. 19, 1958.

[20] SONG, Yongyi. « Shijiexing de Lao She re yu ge minzu shenmei fangshi de yitong » [《世界性的老舍热与各民族审美方式的异同》] (L'Engouement mondial sur Lao She et les différences des valeurs esthétiques selon les peuples), *Journal de littérature*,

histoire et philosophie (Wenshizhe), No. 6, 1987.

[21] WANG, Yuqi. « Lun Lao She fojiao wenhua qingjie » [《论老舍佛教文化情结》] (réflexions de Lao She sur la culture bouddhiste), *Guyuan shizhuan xuebao* (Journal de l'École normale de Guyuan), No. 4, 1995.

[22] WANG, Shuming. « Mao cheng ji » [《猫城记》] (La Cité des chats), *Xiandai* (La Modernité), No. 3, Vol. 4, janvier 1934.

[23] WU, Yongping. « Lun Bady xiansheng jinnian lai de 'laoshe yanjiu' : Lao She xiansheng bainianji » [《论巴迪先生近年来的“老舍研究”：老舍先生百年祭》] (Sur les études de Lao She de Monsieur Bady : à la mémoire du centenaire de la naissance de Lao She), *Minzu wenxue yanjiu* (Études sur la littérature ethnique), No. 1, 1999.

[24] WU, Yongping. « Zailun faguo xuezhe Bady de lao she yanjiu : jianji wenhua renlei xue fangfalun de mouxie tedian » [《再论法国学者巴迪的老舍研究：兼及文化人类学方法论的某些特点》] (Sur les études de Paul Bady, universitaire français, sur Lao She : quelques caractéristiques de l'approche archéolo-culturelle), *Beijing shehui kexue* (Sciences sociales de Beijing), No.4, 2004.

[25] XIAO, Baiqing. « Lao She zai Beipei » [《老舍在北平》] (Lao She à Beipei), *Xin wenxue shiliao* (Matériaux pour l'histoire de la littérature nouvelle), No. 2, 1979.

[26] YANG, Jianlong. « Lao She chuanguo yu jidujiao » [《老舍创作与基督教》] (La création de Lao She et le christianisme), *Jiangxi shifan daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)* (Journal de l'Université normale de Jiangxi, sur la philosophie et les sciences sociales), No. 4, 1997.

[27] YE, Pan. « Sishi tongtang quanben chuban : yichang kuayue 70 nian de wenben lvxing » [《<四世同堂>全本出版：一场跨越 70 年的文本旅行》] (La publication de l'édition complète de Sishi tongtang : un voyage textuel qui a duré 70 ans), *Zhongguo xinwen zhoukan* (Hebdomadaire de la presse chinoise), No. 2, 2019.

[28] YU, Haoyan. « Suiyue li de Sishi tongtang - “dongfang ben” yu “renwen ben” huiyi bijiao » (Sishi tongtang dans le temps - une comparaison entre la traduction de Dongfang et celle de Renwen) [《岁月里的〈四世同堂〉——“东方本”与“人文本”回译比较》], *Guangming ribao* (Journal Guangming), le 2 février 2019.

[29] ZHAO, Shaohou. « Lun Lao She de youmo yu xieshi yishu » [《论老舍的幽默与写实主义》] (Sur l'humour et l'art réaliste de Lao She), *Ta Kung Pao (Littératures et Arts)*, le 30 septembre 1935.

[30] ZHAO, Wuping. « Sishi tongtang yingyi quangao de faxian he jihuang de huiyi » (La découverte de la version complète américaine de Sishi tongtang et la traduction d'anglais en chinois de La Famine) [《〈四世同堂〉英译全稿的发现和〈饥荒〉的回译》], *Xiandai zhongwen xuekan* (Journal des études chinoises modernes), 2017, No. 3.

[31] ZHAO, Yuan. « Jingwei xiaoshuo yu Beijing fangyan wenhua » [《京味小说与北京方言文化》] (Les Romans de la saveur pékinoise et la culture dialectale pékinoise Jingwei xiaoshuo yu Beijing fangyan wenhua), *Beijing shehui kexue* (Sciences sociales de Beijing), No. 1, 1989.

[32] ZHENG, Zhenduo. « La dernière page » [《最后一页》] (zuihou yiye), *Xiaoshuo yuebao* (Mensuel du roman), juin 1926.

[33] ZHENG, Zhenduo. « La dernière page » [《最后一页》] (zuihou yiye), *Xiaoshuo yuebao* (Mensuel du roman), janvier 1927.

[34] ZHOU, Yang. « Cong Longxu gou xuexi shenme ? » [《从〈龙须沟〉学习什么？》] (Qu'est-ce qu'on peut apprendre du *Fossé de la barbe du dragon*), *Renmin ribao* (Quotidien du peuple), le 4 mars 1951.

[35] ZHOU, Yang. « Huainian Lao She » [怀念老舍] (En pensant à Lao She), *Quotidien du peuple*, le 19 mars 1984.

Traduit en français

[1] « *La Ville des chats* de Lao She – roman anticommuniste et antipopulaire », *Littérature chinoise*, 1970, No. 2.

Traduits en chinois

[1] BADY, Paul. « L'introduction à Lao She, romancier », trad. Wu Yongping, *Hanxue yanjiu* (Études sinologiques), n° VII, septembre 2003, Beijing, Zhonghua shuju.

[2] BADY, Paul. « La Chine du Pousse-pousse », trad. Wu Yongping, *Hanxue yanjiu* (Études sinologiques), n° VII, septembre 2003, Beijing, Zhonghua shuju.

En français

[1] A. N. C. « *La Philosophie de Lao Zhang* de Lao She », *Le Monde*, le 12 novembre

2009.

[2] BADY, Paul. « Le degré zero de la culture bourgeoise », *Esprit*, Nouvelle série, No. 401 (3) (MARS 1971), pp. 505-523.

[3] BADY, Paul. « *Le Pousse-pousse* de Lao-che et François Cheng », *T'oung Pao*, Second Series, Vol. 59, Livr. 1/5 (1973), pp. 332-335.

[4] BADY, Paul. « Introduction », in Lao She, *Lao niu po che : essai autocritique sur le roman et l'humour*, Bulletin de la maison Franco-Japonaise, Paris, PUF, nouvelle série, 1974, t. IX 3-4, p. ix-xxxix.

[5] BADY, Paul. « Note sur le titre de l'ouvrage », in Lao She, *Lao niu po che : essai autocritique sur le roman et l'humour*, Paris, PUF, 1974, t. IX 3-4, p. xci-xcii.

[6] BADY, Paul. « Pékin ou le microcosme dans "Quatre générations sous un même toit" de Lao She », in *T'oung Pao*, vol. LX, 1974, no 4-5, p. 302-327.

[7] BADY, Paul. « La Chine et le déclin de l'Europe », *Esprit*, Nouvelle série, No. 444 (3) (MARS 1975), pp. 387-401.

[8] BADY, Paul. « La Chine du Pousse-pousse », *Critique* (revue générale des publications françaises et étrangères), t. XXXI, no 337, juin 1975, p. 599-614.

[9] BADY, Paul. « La formation des maîtres en Chine », *Revue française de pédagogie*, volume 34, 1976. pp. 45-52.

[10] BADY, Paul. « Lao She et l'art de la nouvelle », in *Études d'Histoire de Littérature chinoises offertes au Professeur Jaroslav Půšek*, Paris, Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises, 1976, vol. XXIV, p. 13-33.

[11] BADY, Paul. « Pour une histoire littéraire de la Chine moderne : quelques sources chinoises et japonaises », extrait du *Journal asiatique*, Paris, Geuthner, 1978, p. 437-456.

[12] BADY, Paul. « La Nouvelle sélection des talents en Chine », *Projet*, vol. 125, 1978, p. 618-624.

[13] BADY, Paul. « La responsabilité de l'écrivain : Lao She de Hankou à Chongqing », in *La Littérature chinoise au temps de la guerre de résistance contre le Japon (de 1937 à 1945)*, Paris, Éditions de la Fondation Singer-Polignac, p. 161-167. [Communication présentée lors du colloque international « La littérature chinoise

au temps de la guerre de résistance contre le Japon (de 1937 à 1945) », organisé par la Fondation Singer-Polignac au juin 1980 à Paris.]

[14] BADY, Paul. « Préface », in Lao She, *Gens de Pékin*, trad. par Paul Bady, Li Tche-houa, Françoise Moreux, Alain Peyraube, Martine Valette-Hémery, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1982, p. 9-12.

[15] BADY, Paul. « Les portes du temps : Lao She perdu et retrouvé », *Journal Asiatique*, t. CCLXXII, no 1-2, 1984, p. 133-166.

[16] BADY, Paul. « Avant-propos », in Lao She, *L'enfant du nouvel an*, trad. par Paul Bady et Li Tche-houa, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1986, p. 11-18.

[17] BADY, Paul. « Avant-propos », in Lao She, *La Cage entrebâillée*, trad. par Paul Bady et Li Tche-houa, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1986, p. 9-12.

[18] BADY, Paul. « La caricature dans la Chine contemporaine et la redécouverte de l'idéogramme », in Anne-Marie Christin, *Écriture III, espaces de la lecture* (Actes du colloque de la Bibliothèque publique d'information et du Centre d'étude de l'écriture, université Paris VII), Paris, Éditions Retz, 1988, pp. 241-249.

[19] BADY, Paul. « Préface », in Lao She, *Messieurs Ma, père et fils*, trad. par Claude Payen, Arles, Philippe Picquier, 2000, p. 5-8 [édition de poche en 2003, p. 5-9].

[20] BADY, Paul. « Avant-propos : "Lao She et Pékin" », in Lao She, *Quatre générations sous un même toit, t. I*, trad. par Xiao Jingyi, Paris, Mercure de France, 1996, p. i-ii.

[21] BADY, Paul. « Préface », in Lao She, *L'Anniversaire de Xiaopo*, Paris, You-Feng, 1999, p. 5-6.

[22] BADY, Paul. « Postface », in Lao She, *Quatre générations sous un même toit, t. III*, trad. par Chantal Chen-Andro, Paris, Mercure de France, 2000.

[23] BADY, Paul. « Laoshe » in *Encyclopædia Universalis*, Paris, 2002, corpus 13, p. 314-315.

[24] BOBIN, Frédéric. « La mémoire sulfureuse de Lao She », *Le Monde*, 9 avril 1999. Cheng, François, « Préface », in Lao-Che, *Le Pousse-pousse*, trad. par François Cheng, Paris, Robert Laffont, 1973, p. 7-8.

[25] Cheng, Anne. « Préface », in Lao She, *Le Pousse-pousse*, Arles, Éditions Philippe

Picquier, 1990, p. 5-10 [repris par La librairie générale Française, « Le livre de poche », série « Biblio », p. 5-8].

[26] CLUNY, Claude Michel. « Lao She le sage », juin 2000 [article de presse à la sortie de *Messieurs Ma, père et fils*], sources du service de presse des Éditions Philippe Picquier.

[27] CLAVEL, André. « Lao She peint la vie à Pékin sous l'occupation japonaise », *Le Temps*, 6/7 mai 2000 [article de presse à la sortie de *Quatre générations sous un même toit, t. III*].

[28] CLAVEL, André. « Le dissident Lao She savait aussi manier l'ironie », *Le Temps*, 1/2 février, 2003 [article de presse à la sortie de *L'homme qui ne mentait jamais*].

[29] DE MONREMY, Jean-Maurice. « Lao She, la vie à l'ombre des sophoras », *La Croix*, 22 juin 2000 [article de presse à la sortie de *Quatre générations sous un même toit, t. III*].

[30] DE MONREMY, Jean-Maurice. « La Chine de Lao She », *La Croix*, 22 avril, 96 [article de presse à la sortie de *Quatre générations sous un même toit, t. I*].

[31] DE MARGERIE, Diane. « Lao She, Pékin à l'heure japonaise », juillet 2000 [article paru à la sortie de *Quatre générations sous un même toit, t. III*], sources du service de presse des Éditions Philippe Picquier.

[32] FANCHETTE, Frédérique. « *Messieurs Ma, père et fils* », *La Libération*, le 24 octobre 2003.

[33] FRANÇOIS-PONCET, Geneviève. « Introduction : Lao She », in Lao She, *La Cité des chats*, Paris, Publications orientalistes de France, « Littérature d'étranges pays », p. 5-7.

[34] GENTELLE, Pierre. « Un feuilleton tonique », *La Quinzaine littéraire*, no 362, 1er janvier 1982 [article de presse à la sortie de *La Cité des chats*].

[35] GUILLERMAZ, Jacques. « Lao She et l'humour chinois », *Le Monde*, le 29 octobre 1980.

[36] LE CLÉZIO, J. M. G. « Lao She, un homme de Pékin », *Libération*, le 4 février 1982.

[37] LE CLÉZIO, J. M. G. « Lao She, Le professeur », in Lao She, *Quatre générations*

- sous un même toit, t. I*, trad. par Xiao Jingyi, Paris, Mercure de France, 1996, p. iii-x.
- [38] MONSTERLEET, Jean. « Deux races, deux générations : “Les deux Ma” de Lao She », *Dossiers de la commission synodale*, Pékin, vol. 18, No. 1, 1945.
- [39] MONSTERLEET, Jean. « Laoche (1898) portraitiste et humoriste », in Jean Monsterleet, *Sommets de la littérature chinoise contemporaine*, Paris, Domat, « Connaissance de l’Est », 1953, p. 47-55.
- [40] MEUDAL, Gérard. « La Loi du plus fort », *Le Monde*, 9 juin 2000 [article de presse à la sortie de *Messieurs Ma, père et fils* et *Quatre générations sous un même toit, t. III*].
- [41] MIALARET, Bertrand. « Un événement, la traduction du premier roman de Lao She », *Le Nouvel Observateur*, le 4 septembre 2009.
- [42] PAYEN, Claude. « Préface du traducteur », in Lao She, *Les Tambours*, trad. par Claude Payen, Arles, Philippe Picquier, 2001, p. 5-10.
- [43] PAYEN, Claude. « Préface du traducteur », in Lao She, *L’homme qui ne mentait jamais*, trad. par Claude Payen, Arles, Philippe Picquier, 2003, p. 7-10.
- [44] PEDROLETTI, Brice. « Lettre d’Asie : petite leçon de chinois », *Le Monde*, le 1^{er} juillet 2011.
- [45] PEYRAUBE, Alain. « Les ténèbres et la cicatrice », *Le Monde*, le 6 novembre 1981.
- [46] PEYRAUBE, Alain. « Lao She. Humour et satire », *La Quinzaine littéraire*, no. 483, 1^{er} avril 1987 [article de presse à la sortie de *L’Enfant du nouvel an* et *La Cage entrebâillée*].
- [47] PIQUES, Marie-Chantal. « “Quatre générations sous un même toit” de Lao She », *La Quinzaine littéraire*, no 692, 1^{er} mai 1996 [article de presse à la sortie de *Quatre générations sous un même toit, t. I*].
- [48] POUMARAT, Jean. « Introduction », in Lao Sheh, *Coeur-joyeux, coolie de Pékin*, trad. par Jean Poumarat d’après la version anglaise d’Evan King, Paris, Arthaud, 1947, p. 7-10.
- [49] RABUT, Isabelle. « La nation chinoise à l’épreuve de la guerre », *La Quinzaine littéraire*, no 745, 1^{er} septembre 1998 [article de presse à la sortie de *Quatre générations*

sous un même toit, t. II].

[50] ROY, Claude. « Un homme au cœur brisé », *Le Nouvel Observateur*, le 26 juin 1982.

[51] ZAND, Nicole. « Lao She, l'homme de Pékin », *Le Monde*, le 12 décembre 1986.

[52] ZHANG, Yinde. « Lao She, La Cage entrebâillée : conformité et déviance », in Zhang Yinde, *Le roman chinois moderne : 1918-1949*, Paris, PUF, 1992, p. 189-210.

[53] « L'Écrivain Lao She est réhabilité en Chine », rédigé par l'A.F.P. de Pékin, *Le Monde*, le 17 novembre 1977.

[54] « Trois grands écrivains victimes de l'épuration », *Le Monde*, le 27 septembre 1966.

En ligne

[1] DUZAN, Brigitte. « *Écrits de la maison des rats* : quelques pages douces-amères pour mieux connaître Lao She », voir sur http://www.chinese-shortstories.com/Actualites_16.htm.

[2] MIALARET, Bertrand. « Lao She à Londres, un romancier et le "péril jaune" », voir sur <http://mychinesebooks.com/frlao-londres-romancier-le-pril-jaune/>.

[3] « Le Clézio : "J'aime tous les écrits de Lao She" », voir sur http://french.china.org.cn/culture/txt/2009-12/08/content_19029740.htm.

[4] <https://www.babelio.com/livres/She-La-philosophie-de-Lao-Zhang/325271>.

En anglais

[1] BADY, Paul. « The Fate of a Chinese Novelist : Lao She's Suicide », *Transactions of the international conference of orientalistes in Japan*, No. XVII, 1972, The Toho Gakkai.

[2] BADY, Paul. « Lao She and the Chinese Revolution by Ranbir Vohra », *T'oung Pao*, Second Series, Vol. 62, Livr. 4/5 (1976), pp. 313-315.

[3] BADY, Paul. « Death and the Novel – on Lao She's 'Suicide' », suivi de : « Rehabilitation : A Chronological Proscript », *Renditions*, No. 10, 1978, p.5-20.

[4] BADY, Paul. « The Modern Chinese Writer: Literary Incomes and Best Sellers », *The China Quarterly*, No. 88 (Dec., 1981), pp. 645-657.

[5] BADY, Paul. « La Modernisation culturelle de la Chine », Extrait de : "Projet de programmation", séminaires interdisciplinaires du Collège de France réalisés avec la

collaboration de l'Institut Collégial européen, Paris, Maloine, 1986.

[6] BADY, Paul. « Rickshaw Beijing : city people and politics in the 1920s by David Strand », *Revue Bibliographique de Sinologie*, NOUVELLE SÉRIE, Vol. 9 (1991), p. 277.

2.3. Mémoires de master et thèse au sujet de Lao She

En chinois

[1] XU, Mingzhen. *Lao She yanjiu de lishi kaocha* [《老舍研究的历史考察》] (La Recherche historique sur l'étude de Lao She), thèse soutenue à l'Université de Nanjing, 2013.

En français

[1] BADY, Paul. *Lao She, romancier*, thèse de Doctorat d'État, dirigée par Jacques Gernet et Robert Ruhlmann, Paris, Université Paris VII, 1983, 2 tomes.

[2] BACCOUCHI, Mohamed. *Lao She dramaturge : l'art de la satire*, thèse de doctorat de iiiie cycle, dirigée par Paul Bady, Université Paris VII, 1985.

[3] JUNG-SUN, Yi-Tsang. *L'humour dans l'esthétique romanesque de Lao-She*, thèse de doctorat, dirigée par Paul Bady, Université Paris VII, 1994.

[4] LIANG, Xue. *Compensation culturelle dans la version du « Pousse-Pousse » de Lao She*, mémoire de maîtrise, Université de langues et cultures de Beijing, 2009.

[5] ZHAO, Qian. *Une étude sur la retraduction de Luotuo xiangzi en France*, mémoire de maîtrise, Université de Nanjing, 2017.

3. Études sur le style et la stylistique

3.1. Ouvrages

En chinois

[1] GAO, Shenglin. *Youmo xiuci lun* [《幽默修辞论》] (Rhétorique de l'humour), Jinan, Shandong wenyi chubanshe, 2006.

[2] LI, Hanyun. *Hanyu fengge tansuo* [《汉语风格探索》] (Recherche sur la stylistique chinoise), Beijing, Shangwu yinshuguan, 1990.

[3] LI, Hanyun. *Hanyu fenggexue* [《汉语风格学》] (La Stylistique chinoise), Canton,

Guangdong jiaoyu chubanshe, 2000.

[4] LIU, Xie. *Wenxin diaolong xuanyi* [《〈文心雕龙〉选译》] (Traduction partielle du *Cœur de la littérature et le sculpture des dragons*), traduit et noté par Zhou Zhenfu, Beijing, Zhonghua shuju, 1980.

[5] ZHANG, Deming. *Yuyan fengge xue* [《语言风格学》] (La stylistique linguistique), Changchun, Dongbei shifan daxue chubanshe, 1990.

En français

[1] ARISTOTE. *La Rhétorique (Livre III)*, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, annoté par André Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

[2] BALLY, Charles. *Traité de stylistique française*, Stuttgart, Winter, 1909.

[3] BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points-essais », 1997.

[4] GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Points-essais », 2004.

[5] GENETTE, Gérard. *Figures V*, Paris, Éditions du Seuil, 2002

[6] GOODMAN, Nelson. et ELGIN, Catherine, *Esthétique et Connaissance*, trad. Roger Pouivet, Arles, Éditions de l'Éclat, coll. « Tiré à part », 1990.

[7] GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art*, trad. Jacques Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

[8] GUIRAUD, Pierre. *La Stylistique*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? », 1970.

[9] GUO, Linge. *Cours de stylistique française* (écrit en français, son titre chinois donné par l'écrivain est 《法语文体学教程》), Beijing, Shangwu chubanshe, 1990. [écrit en français]

[10] MACÉ, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*, nrf essais, Éditions Gallimard, 2011.

[11] MOLINIÉ, Georges. *La Stylistique*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? », 1989.

[12] RIFFATERRE, Michael. *Essais de stylistique structurale*, trad. Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971.

[13] SCHAPIRO, Meyer. *Style, Artiste et Société*, trad. Blaise Allan, Daniel Arasse et al., Paris, Gallimard, 1982 ; réed. coll. « Tel ».

[14] SPITZER, Leo. *Études de style*, trad. Alain Coulon, Michel Foucault et Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980.

En anglais

[1] SHEN, Dan. *Literary Stylistics and Fictional Translation*, Beijing, Beijing University Press, 1995.

[2] LEECH, Geoffrey et SHORT, Mich. *Style in fiction : a linguistic introduction to English fictional prose*, Londres, Pearson Longman, 2007.

3.2. Articles

En français

[1] COMPAGNON, Antoine. « Chassez le style par la porte, il rentrera par la fenêtre », *Littérature*, n°105, 1997.

[2] JENNY, Laurent. « Sur le style littéraire », *Littérature*, n°108, 1997.

[3] SCHAFFER, Jean-Marie. « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature*, n°105, 1997.

En ligne

[1] BUFFON, Georges-Louis Leclerc. « Sur le style », discours de réception, prononcé à l'Académie française le 25 août 1753. Voir sur <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-du-comte-de-buffon>.

4. Études sur le textométrie

4.1. Ouvrages

En français

[1] GUIRAUD, Pierre. *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, Puf, 1954.

[2] GUIRAUD, Pierre. *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, Springer, 1959.

[3] HABERT, Benoît, NAZARENKO, Adeline, et SALEM, André. *Les Linguistiques de corpus*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997.

[4] LEBART, Ludovic et SALEM, André. *Statistique textuelle*, Paris, Dunod, 1994.

[5] MONSTELLER, Frederick et WALLACE, David L. *Inference and disputed authorship : The Federalist*, Boston, Addison-Wesley, 1964.

[6] SALEM, André. *Pratique des segments répétés. Essais de statistique textuelle*, Paris,

Klincksieck, 1987.

4.2. Articles

En anglais

[1] YULE, George Udny. « On sentence length as a statistical characteristic of style in prose with application to two cases of disputed authorship », *Biometrika*, No. 30, pp. 369-390.

4.3. Thèse

En français

[1] SALEM, André. *Méthodes de la statistique textuelle*. Thèse d'État de l'Université Paris 3, sous la direction de Maurice Tournier, 1993.

[2] JUN, MIAO. *Approches textométriques de la notion de style du traducteur: Analyses d'un corpus parallèle Français-Chinois: Jean-Christophe de Romain Rolland et ses trois traductions chinoises*, thèse soutenue à l'Esit de l'Université Paris 3, dirigée par André Salem, 2012.

5. Études sur la littérature et la culture chinoises

5.1. Ouvrages

En chinois

[1] Baren, *Wenxue duben* [《文学读本》] (Manuel de la littérature), Shanghai, Zhulin shudian, 1940.

[2] JIN, Hongyu. *Zhongguo xiandai changpian xiaoshuo mingzhu banben jiaoping* [《中国现代长篇小说名著版本校评》] (Études sur les éditions des romans modernes réputés chinois), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2004.

[3] QIAN, Liqun, WEN, Rumin et WU, Fuhui. *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian* [《中国现代文学三十年》] (Trente années de littérature chinoise moderne), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1998.

[4] WANG, Yao. *Zhongguo xin wenxue shigao (shang)* [《中国新文学史稿 (上)》] (Ébauche d'histoire de la nouvelle littérature I), Shanghai, Xin wenyi chubanshe, 1953.

[5] ZHAO, Yiheng. *Dang shuo zhe bei shuo de shi hou – bijiao xushuxue daolun* [《当说者被说的时候——比较叙述学导论》] (Quand le narrateur est narré – introduction à la narratologie comparée), Beijing, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 1998.

En français

[1] ALLETON, Viviane. *Les Chinois et la passion des noms*, Aubier, 1994.

[2] BADY, Paul. *La Littérature chinoise moderne*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

[3] KATO, Haruhisa (dir.). *La Modernité française dans l'Asie littéraire* (Chine, Corée, Japon), Paris, Presses universitaires de France, 2004.

[4] MONSTERLEET, Jean. *Sommets de la littérature chinoise contemporaine*, Paris, Éditions Domat, coll. « connaissance de l'Est », 1953.

[5] PINO, Angel et RABUT, Isabelle. *Pékin-Shanghai, tradition et modernité dans la littérature chinoise des années trente*, Paris, Bleu de Chine, 2000.

[6] VAN BOVEN, Henri. *Histoire de la littérature chinoise moderne*, Peiping, Scheut Éditions, 1946.

[7] ZHANG, Yinde. *Le roman chinois moderne, 1918-1949*, Paris, Puf, coll. « écriture », 1992.

5.2. Articles

Traduit en chinois

[1] RABUT, Isabelle. « Xiandai huawen wenxue jingdian zai faguo » (Les Œuvres classiques de la littérature chinoise moderne en France), trad. Chou Tanying, *Nanfang wentan* (Le Monde littéraire du Sud), 2005, No.2.

En français

[1] Bady, P. « Pour une histoire littéraire de la Chine moderne : quelques sources chinoises et japonaises », extrait du *Journal asiatique*, Paris, Geuthner, 1978, pp. 437-456.

[2] LE CLÉZIO, J.-M. G. « Ma rencontre avec la littérature chinoise », conférence à l'Université normale de Pékin qui est tenue le 19 octobre 2015.

[3] RABUT, Isabelle. « Un siècle de littérature chinoise moderne dans le miroir de la

traduction française », *Zone littéraire*, voir sur <http://www.zone-litteraire.com/litterature/enquetes/un-siecle-de-modernite-chinoise.html>.

6. Études sur la traductologie

6.1. Ouvrages

En chinois

[1] Liu Miqing, *Xiandai fanyi lilun* (La Théorie moderne sur la traduction), Nanchang, Jiangxi jiaoyu chubanshe, 1990.

[2] LIU, Miqing. *Xinbian dangdai fanyi lilun* (Nouvelle édition de Théories contemporaines de la traduction), Beijing, Zhongguo duiwai fanyi chubangongsi, 2005.

En français

[1] BERMAN, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

[2] LEDERER, Marianne. *La Traduction Aujourd'hui*, Caen: Lettres Modernes Minard, 2006.

[3] RICŒUR, Paul. *Sur La Traduction*, Paris, Bayard, 2004.

[4] SAPIRO, Gisèle (ed.). *Traduire la littérature et les sciences humaines : conditions et obstacles*, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2012.

[5] SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Des Différentes Méthodes du Traduire*, trad. BERMAN, A et BERNER, C, Paris: Éditions du Seuil, 1999 [1985].

[6] MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

[7] MOUNIN, Georges. *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*, Paris: Gallimard, 1963.

En anglais

[1] BASSNETT, Susan et André LEFEVERE. *Constructing Cultures*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

[2] ECO, Umberto. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2003.

[3] GADDIS ROSE, Marilyn. *Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis*, Manchester, St Jerome Publishing, 1997.

[4] GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories*, London and New York, Routledge, 1993.

[5] VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*, New York, Routledge, 1995.

[6] VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London and New York: Routledge, 1998.

6.2. Articles

En français

[1] AURY, Dominique. « Préface » dans MOUNIN, Georges. *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*. Paris: Gallimard, 1963. pp. VII-XII.

[2] BERMAN, Antoine. « Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot) », *Po&sie*, vol. 37. Librairie classique Eugène Belin: Paris, 1986. pp. 88-106.

[3] BERMAN, Antoine. « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes* [En ligne], 4 | 1990, voir sur <https://journals.openedition.org/palimpsestes/593>.

[4] DE LAUNAY, Marc. « En quête de l'original : le premier nom propre biblique », *Palimpsestes*, 20, *De la traduction comme commentaire au commentaire de traduction*, 2007. pp. 21-34.

[5] DERRIDA, Jacques. « Des tours de Babel », dans GRAHAM, Joseph F. (éd.), *Difference in Translation*. Ithaca, Cornell University Press, 1985. (Traduit par Joseph F. Graham). pp. 165-207.

[6] INGO, Rune. « Les quatre aspects du procédé de traduction », dans ERIKSSON, Olof (éd.), *Översättning och språkkontrast i nordiskt-franskt perspektiv. Föredrag och presentationer från en nordisk forskarkurs*. Rapporter från Växjö Universitet Nr 9, 2000. pp. 72-85.

[7] PINO, Angel, et RABUT, Isabelle. « Le marquis d'Hervey-Saint-Denys et les traductions littéraires : à propos d'un texte traduit par lui et retraduit par d'autres », in Viviane Alleton et Michel Lackner, (eds.), *De l'un au multiple*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, pp. 114-142.

[8] SARDIN, Pascale. « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », *Palimpsestes*, 2007, voir sur <http://palimpsestes.revues.org/99>.

[9] SCHLEGEL, Friedrich. « Philosophie de la philologie », dans THOUARD, D.

Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand. Lille, Septentrion, 1996.

[10] TOURNIER, Jean. « Réflexions sur les emprunts du français à l'anglais. », dans PAULIN, Catherine. *Langues et Cultures en Contact: Traduire e(s)t Commenter*. Paris: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002. pp. 133-156.

En anglais

[1] DAGUT, Menachem B., « More about the Translatability of Metaphor », *BABEL* 33.2, 1987, p. 77-83.

[2] DICKENS, James. « Two Models for Metaphor Translation », *Target* 17: 2, John Benjamins, 2005. pp. 227-273.

[3] Dimitrova, Birgitta Englund. « Orality, Literacy, Reproduction of Discourse and the Translation of Dialect ». *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia*, 2004 (1): 121-139.

[4] SADRIN, Anny. « The Tyranny of Words: reading Dickens in Translation », dans Rossana Bonadei, Clotilde de Stasio, Carlo Pagetti & Alessandro Vescovi (éds), *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading: proceedings of the Milan Symposium, Gargnano, September 1998*. Milan: Edizioni Unicopli, 2000. pp. 273-282.

[5] SCHÄFFNER, Christina. « Metaphor and translation: some implications of a cognitive approach », *Journal of Pragmatics: An Interdisciplinary Journal of Language Studies* 36.7, 2004. pp. 1253-1269.

En chinois

[1] LIU, Yunhong. « Silun wenxue fanyi de shengchengxing » (Étude sur la nature de « devenir » de la traduction littéraire) [《试论文学翻译的生成性》], *Waiyu jiaoxue yu yanjiu* (L'Enseignement et la recherche des langues étrangères), No. 4, 2017, pp. 608-618.

7. Études sur les échanges culturels et littéraires entre la Chine et la France

7.1. Ouvrages

En chinois

[1] QIAN, Linsen (dir.). *Faguo hanxue jia lun zhongguo wenxue – xian dang dai wen xue* [《法国汉学家论中国文学——现当代文学》] (La Littérature chinoise aux yeux des sinologues français – sur la littérature moderne et contemporaine), Beijing, Waiyu

jiaoyu yu yanjiu chubanshe, 2009.

[2] QIAN, Linsen (dir.). *He er bu tong* [《和而不同》] (*Conciliant mais non conformiste*), Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2009.

En français

[1] BACQUÉ-GRAMMONT, J.-L., PINO, A. et KHOURY, S. (dir.) *D'un Orient l'Autre – Actes des troisièmes journées de l'Orient*, Paris-Louvain, Éditions Peeters, 2005.

[2] BADY, P., BOSCH, R., COCHINI, C. et al., *La Chine pour nous*, Paris, Éditions Resma, coll. « Connaissance du présent », 1974.

[3] GAO, Fang. *La traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2016.

[4] PINO, Angel et RABUT, Isabelle (dir.). *La Littérature chinoise hors de ses frontières : influences et réceptions croisées*, Paris, Éditions You-Feng, 2013.

8. Dictionnaires

En chinois

[1] *Beijing fangyan cidian* [《北京方言词典》] (Dictionnaire du dialecte pékinois), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1985.

[2] *Xiandai hanyu cidian* [《现代汉语词典》] (Dictionnaire de la langue chinoise moderne), Beijing, Shangwu yinshu guan, 2016.

En français

[1] BLOCH, Oscar et VON WARTBURG, Walther. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Puf, 1996.

[2] DEMOUGIN, Jacques (dir.). *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, 1985.

[3] DIDIER, Béatrice (dir.). *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, p. 1992-1993.

[4] VAN TIEGHEM, Philippe et JOSSERAND, Pierre (dir.). *Dictionnaire des littératures*, tome second, Paris, Presses universitaires de France.

9. Autres

9.1. Ouvrages

En chinois

- [1] AIXINJUELUO, Yingsheng. *Beijing tuhua zhong de manyu* [《北京土话中的满语》] (La Langue mandchoue dans le dialecte pékinois), Beijing, Beijing yanshan chubanshe, 1993.
- [2] AIXINJUELUO, Zhaolian. *Xiaoting zalu : xulu*, vol. 1 [《嗽亭杂录：续录（一）》] (Recueil d'essais de Xiaoting, suite, tome 1), Beijing, Zhonghua shuju, 1990.
- [3] GAO, Minkai. *Hanyu yufa lun* [《汉语语法论》] (Grammaire de la langue chinoise), Beijing, Shangwu yinshuguan, 1986.
- [4] GE, Hong. *Baopuzi (Ji Miu)* [《抱朴子·疾谬》], in Yang Zhaoming, *Baopuzi waipian jiaojian*, tome I (Révisions et notes sur les chapitres extérieurs de Baopuzi), Beijing, Zhonghua shuju, 2011.
- [5] LI, Tche-houa. *Li'ang yi shi* [《里昂译事》] (Les chroniques de la traduction à Lyon), Beijing, Shangwu yinshuguan, 2005.
- [6] WANG, Li. *Zhongguo xiandai yufa* [《中国现代语法》] (La Grammaire moderne de la langue chinoise), Beijing, Shangwu yinshuguan, 1985.

En français

- [1] BAKHTINE, Mikhaïl. *Le Marxisme et la philosophie du langage*, trad. V. N. Volochinov, Paris, Éditions Minuit, 1977.
- [2] BERGSON, Henri. *Le Rire*, Paris, Puf, 1985.
- [3] BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de littérature comparée*, Paris, Puf, 1989.
- [4] CHAUDERLOT, Charles. *Pékin, ultimes regards sur la vieille cité*, Arles, Éditions du Rouergue, 2003.
- [5] CHAUDERLOT, Charles. *Pékin, les derniers jours (1996-2006)*, Arles, Éditions du Rouergue, 2006.
- [6] COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998
- [7] DE BALZAC, Honoré. *La Comédie humaine*, tome I, Paris, France Loisirs, 1999.

- [8] DICKENS, Charles. *Nicholas Nickleby*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.
- [9] DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et philosophie*, Paris, Éditions Klincksieck, 1967.
- [10] ESCARPIT, Robert. *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 8e édition, 1992.
- [11] ÉTIEMBLE, René. *Quelques essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard, nrf, 1982.
- [12] FLAUBERT, Gustave. *Un parfum a sentir: nouvelle édition augmentée*, les éditions Arvensa, 2014.
- [13] GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, éditions du seuil, 1987.
- [14] GIDE, André. *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924.
- [15] HABCHI, Sobhi (dir.). *Plus Oultre, mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- [16] JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990.
- [17] LANSON, Gustave. *L'Art de la prose*, Paris, Librairie des Annales, 1909.
- [18] PAGEAUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.
- [19] PROUST, Marcel. *Le Temps retrouvé (1927), À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1989, t. IV; réed. coll. « Folio ».
- [20] SAID, Edward. *Réflexions sur l'exil*, trad. Charlotte Woillez, Arles, Actes Sud, 2008.
- [21] SAINTE-BEUVE. *Port-Royal*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953.
- [22] THIBAUDET, Albert. *Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1939.

Traduit en français

- [1] MAO, Tse-toung, *Mao Tse-toung* (livre de poche), sans mention de traducteur, Éditions en langues étrangères, 1968.

9.2. Articles

En chinois

[1] ZHANG, Fang. « Yi hou ji » (Postface de traduction), in Ida Pruitt, *Zai zhongguo de tongnian* (A China childhood), trad. Zhang Fang, Shengyang, Liaoning renmin chubanshe, 1996.

En ligne

[1] « Bayan : Mao zhuxi yulu dui wo de fanyi hen youyong » (Payen : *Les Citations du président Mao* sont très utiles pour ma traduction), voir sur <http://book.sina.com.cn/news/c/2010-08-14/2134271861.shtml>.

En français

[1] BOURDIEU, Pierre. « Une révolution conservatrice dans l'édition », in *Actes de la recherches en Sciences sociales, Edition, Éditeurs* (1)126/127, mars 1999, Paris, Le Seuil.

[2] LOTMAN, Yu. M., USPENSKY, B. A. and MIHAYCHUK, George, "On the Semiotic Mechanism of Culture", *New Literary History*, Vol. 9, No. 2, Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology (Winter, 1978), pp. 211-232.

En ligne

[1] LE CLÉZIO, J.-M. G., « Dans la forêt des paradoxes », le 7 décembre 2008, voir sur <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/clezio/25795-jean-marie-gustave-le-clezio-conference-nobel/>.

[2] http://data.bnf.fr/12210865/claude_payen/.

À la recherche du style original de Lao She

南京大學

— étude sur les versions françaises
des œuvres romanesques de l'écrivain

Résumé

Figurant parmi les écrivains les plus éminents de la littérature chinoise moderne, Lao She essaie, à travers sa création littéraire, de faire revivre le vieux Pékin avec ses petites gens, avec la saveur pékinoise et l'humour qui constituent les deux traits les plus pertinents de son style. Ces traits stylistiques qui s'ancrent dans la culture chinoise ne peuvent pas être ignorés des traducteurs. De la publication en 1947 de la traduction-relais *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* qui a été réalisée d'après la traduction américaine, jusqu'aujourd'hui, l'histoire de la traduction et de la réception de Lao She en France s'étend sur plus de soixante-dix ans durant lesquels on compte au total 32 versions françaises qui couvrent presque tous les genres de la création de Lao She. D'un autre côté, son style original résiste à la traduction. Si Lao She est considéré comme l'un des écrivains canoniques de la littérature chinoise et sert de porte-parole en France pour ses compatriotes, on le doit largement à ses romans qui y sont les plus traduits et les plus lus. Ainsi, la reconnaissance de l'écrivain dans l'Hexagone est étroitement liée à la reproduction du style dans ses romans traduits en français. Après avoir retracé le parcours de la traduction et de la réception de Lao She en France, nous avons constaté que la traduction en français de l'écrivain s'accompagne toujours des efforts menés par les chercheurs, traducteurs et critiques pour cerner son originalité. Dans l'examen de la reproduction de son style en français, nous avons recouru à la théorie des marquages stylistiques de Liu Miqing et à des outils textométriques pour effectuer une analyse textuelle des onze romans originaux et de leurs dix-sept versions françaises.

Mots-clés : Lao She ; France ; romans ; traduction du style ; réception

Résumé en anglais

As one of the most eminent writers of modern Chinese literature, Lao She tries to, through his literary creation, revive old Peking with its people, with Peking flavor and humor constituting the two most characteristic features of his style. These stylistic features that are rooted in Chinese culture need translation. From the publication in 1947 of *Cœur-Joyeux, coolie de Pékin* that has been translated from the American version, until today, the history of the translation and reception of Lao She in France has continued for over seventy years during which there are a total of 32 French versions which cover almost all genres of Lao She's creation. On the other hand, his original style resists translation. If Lao She is considered one of the canonical writers of Chinese literature who serves as the spokesperson in France for his compatriots, we owe it to a large extent to his novels which are the most translated and the most read there. Thus, the recognition of the writer in France is closely linked to the reproduction of the style in his novels translated into French. After retracing the course of translation and reception of Lao She in France, we found out that the translation of Lao She in France is always accompanied by the efforts of researchers, translators and critics in search of the writer's originality. In examining the reproduction of his style in French, we used Liu Miqing's theory of stylistic markings and textometric tools to perform a textual analysis of the eleven original novels and their seventeen French versions.

Keywords: Lao She ; France ; novels ; translation of style; reception