Parallèles 27(1) Avril 2015

Grand public, y es-tu ? M'entends-tu ?
Réflexion sur le rapport de la traduction littéraire avec le public chez Lu Xun

Florence Xiangyun Zhang
Université Denis Diderot – Paris VII / CRCAO

Are you there, general public? Can you hear me? A reflection on the relationship between literary translation and the general public in the work of Lu Xun – Abstract

Even if Benjamin and Berman reject the idea that literature transmits messages, literary works have readers and literary translation would not be possible without any concern for the future reader. But if the original work is appreciated by a large public and the translation reaches very few people, has the translator failed? When Lu Xun (1881-1936) translated Jules Verne's novel, he was aiming for the general public. He then targeted readers with a high level education in his Anthology of Foreign Fiction. Later, he declared that he was translating for himself and those who "wanted to suffer a little by learning from foreign writings". As a result, his style shifted from free translation to literal translation. By analyzing how Lu Xun considered the readers of his various translations, the complex relationship between literary translation and the reader emerges.

Keywords

Lu Xun, free translation, literal translation, Jules Verne, reader

Dans son célèbre article « Écrivains et écrivants », Roland Barthes (1991, p. 288) réfléchit à deux catégories d'actes d'écrire : celui de l'écrivain qui écrit par simple désir d'écrire, sans se préoccuper du lecteur ; et celui de l'écrivant qui a envie de communiquer sa pensée au monde, de transmettre un message au lecteur. « L'écrivain est celui qui *travaille* sa parole (fût-il inspiré) et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail ». Écrire est intransitif, car chez lui la parole est matériau. « Les écrivants, eux, sont des hommes 'transitifs' ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen ». Chez eux, « le langage (est) ramené à la nature d'un instrument de communication, d'un véhicule de la 'pensée' ». Cette distinction, même si nous la pensons quelque peu réductrice, met en évidence l'extrême soin apporté au langage par l'écrivain, en opposition au pragmatisme de l'écrivant.

Qu'en est-il du traducteur littéraire, celui qui transmet la parole de l'écrivain ? Benjamin, dans sa « Tâche du traducteur », rejette l'acte de transmettre en affirmant : « une traduction qui cherche à transmettre ne pourrait transmettre que la communication, et donc quelque chose d'inessentielle » (Benjamin, 2000, p. 245). Selon lui, le traducteur littéraire n'est pas écrivant, et il poursuit : « Rien n'y fait tant que la traduction prétend servir le lecteur ».

Antoine Berman semble se prononcer d'une manière plus nuancée :

> La traduction ne peut être définie uniquement en termes de communication, de transmission de messages ou de rewording élargi. Elle n'est pas non plus une activité purement littéraire/esthétique même si elle est intimement liée à la pratique littéraire d'un espace culturel donné. Traduire, c'est bien sûr écrire, et transmettre. (Berman, 1984, p. 17).

Écrivant avant tout mais écrivain tout de même, selon Berman, le traducteur ne donne de sens véritable à son travail qu'à partir de la visée éthique qui le guide. Or si ce théoricien reconnaît le rôle de transmission de la traduction, il s'intéresse avant tout au lien entre la traduction et l'œuvre, et n'évoque point la question du destinataire.

Pourtant l'œuvre littéraire circule et possède son lecteur[1]. Selon Hans Robert Jauss, l'œuvre littéraire ne s'impose et ne survit qu'à travers un public. Pour lui, l'histoire littéraire est « moins l'histoire de l'œuvre que celle de ses lecteurs successifs » (Jouve, 1993, pp. 5-6). La traduction, dans cette optique, n'est pas envisageable sans une préoccupation envers le lecteur. Si la présente publication porte le titre de « Traduire pour le grand public », il ne nous semble pourtant pas facile de définir le « grand public » de l'œuvre littéraire – c'est au demeurant un point soulevé par nombre des contributeurs à ce numéro. En effet, le public est l'ensemble des individus concrets qui « réagissent au texte en fonction de paramètres psychologiques et socio-culturels extrêmement diversifiés » (p. 24). Si les ouvrages scientifiques s'adressent à un public spécialisé, la littérature ne demande tout de même pas de spécialisation à son lecteur[2].

En plaçant la problématique dans une période historique plus large, et dans un espace moins euro-centrique, celui de la Chine moderne, nous voudrons relativiser cette notion du grand public, et pour cela commencer par poser cette question : si l'œuvre originale est appréciée par un large public, et que finalement la traduction n'atteint qu'un petit nombre de lecteurs, est-ce la responsabilité du traducteur ?

[1] Nous ne voulons pas parler du lecteur virtuel (lecteur modèle) que tout auteur inscrit dans son texte, mais du lecteur concret. B. Ouvry-Vial (2010, p. 85) dans son article sur la valeur du texte littéraire, indique la tendance actuelle de la médiation éditoriale qui calcule et rapporte la valeur du texte à celle du lecteur.

[2] Nous choisissons ainsi de ne pas spécifier le « grand public », mais de rester dans le sens commun du terme.

Afin de répondre à cette question, notre regard se fixe sur la Chine au seuil du XX^e^ siècle, en particulier sur une personnalité incontournable dont les activités littéraires ont influencé l'histoire chinoise du XX^e^ siècle, à savoir Lu Xun (1881-1936), de son vrai nom Zhou Shuren. Durant sa courte vie, il a écrit de nombreuses nouvelles et une grande quantité d'essais ; connaissant le japonais et l'allemand, il a traduit des romans d'auteurs européens, russes, japonais et des ouvrages théoriques sur l'art et la littérature. Nous étudierons ses premières traductions et l'évolution de son activité de traducteur, avant d'analyser sa pensée de la traduction qu'il a établie au fur et à mesure, pour enfin mettre en lumière le rapport complexe entre la traduction littéraire et la prise en compte du public dans la pensée de Lu Xun.

1. Traduire Verne – Tout pour le grand public

Pays longtemps fermé et fier de sa civilisation, la Chine n'a commencé à traduire véritablement l'Occident qu'à la deuxième moitié du XIX^e^ siècle[3], lorsque les puissances occidentales ont montré leur supériorité dans bien des domaines. Des campagnes de traduction ont alors été organisées par diverses institutions pour traduire les ouvrages techniques, scientifiques et en sciences sociales. Mais comme la littérature ne faisait pas partie de la priorité de ce temps de crise[4], il a fallu attendre les deux dernières années du XIX^e^ siècle pour que les premiers romans étrangers soient traduits. Les intellectuels exilés au Japon après l'échec du mouvement réformiste de 1898[5], représentés par Liang Qichao (1873-1929), voyaient dans le roman l'instrument idéal pour éduquer le peuple. Liang, dans son célèbre essai « Sur le rapport entre le roman et la société » de 1902, a exposé une nouvelle vision du roman : pour changer le peuple d'un pays, il faut d'abord changer le roman du pays. À ses yeux, le roman traditionnel chinois, ne sachant que se confectionner autour des « thèmes d'amour ou de bandit », ne pouvait donc jouer qu'un rôle destructeur pour la civilisation chinoise et sa modernisation[6]. Il appelait alors à traduire le roman étranger, qui, selon lui, a servi à la cause des réformes et des révolutions pour les pays occidentaux et le Japon.

Pendant la première décennie du XX^e^ siècle, la publication des traductions de romans et de nouvelles étrangers a ainsi été deux fois plus importante que celle des romans écrits en chinois. On traduisait surtout des romans politiques, des romans scientifiques, des romans policiers, mais également des romans sentimentaux.

[3] Des traductions isolées existaient avant, souvent initiées par des missionnaires européens installés en Chine. On peut notamment citer la traduction des *Éléments de Géométrie* d'Euclide par Matteo Ricci (1552-1610) en collaboration avec des lettrés chinois, dont le mathématicien Xu Guangqi (1563-1633).

[4] De nombreuses guerres (deux guerres de l'Opium opposant la Chine à des pays européens, la guerre franco-chinoise, la première guerre sino-japonaise) plongèrent la Chine dans une situation catastrophique durant la deuxième moitié du XIX^e^ siècle.

[5] Ce mouvement est appelé « La Réforme des cent jours ». Suite à la défaite de la Chine dans la première Guerre sino-japonaise (1894-1895), à l'initiative de certains intellectuels, l'empereur Guangxu, voulant suivre le modèle japonais de modernisation, émit en 1898 des décrets de réforme visant à instaurer une monarchie constitutionnelle et à introduire d'importants changements institutionnels et socio-économiques. Suscitant l'hostilité de nombreuses personnalités de la cour impériale, la réforme fut écrasée trois mois plus tard. L'empereur arrêté et emprisonné, quelques intellectuels réformistes s'enfuirent au Japon (dont Liang Qichao), et beaucoup d'autres furent exécutés.

[6] Dans cet essai publié dans le premier numéro de la revue chinoise « Nouveau Roman » en 1902, Liang expose sa vision du roman : primo, le roman ne doit pas être considéré uniquement comme un divertissement pour le peuple ; secundo, en raison de son accessibilité, le roman a une force d'influence considérable. Or le roman traditionnel chinois, selon Liang, véhiculant des valeurs décadentes, vulgaires et arriérées, corrompt la société chinoise et doit donc être remplacé par un nouveau roman.

Quelle que soit la motivation de chacun, ce qui a séduit les intellectuels et les traducteurs chinois de cette époque n'était pas l'esthétique de la littérature occidentale, mais le rôle que pourrait jouer le roman auprès du grand public. Leurs choix se sont alors portés uniquement sur des œuvres de grande diffusion[7]. Lu Xun, alors étudiant au Japon[8], devenu plus tard l'écrivain et l'intellectuel le plus important, exprimait ainsi son enthousiasme de traduire *De la terre à la lune*, un des romans scientifiques de Jules Verne :

> Les ouvrages scientifiques ennuient les lecteurs, qui s'endorment facilement avant de finir leur lecture. […] Il n'y a qu'en donnant au savoir scientifique la forme du roman et une parure littéraire que les théories, même complexes, peuvent pénétrer le cerveau des gens sans les ennuyer. […] Le lecteur, qui comprend rapidement sans effort, acquiert de l'intelligence et rompt avec les vieilles croyances. Le roman scientifique a donc un pouvoir remarquable pour changer la mentalité et pour renforcer la civilisation. (Lu Xun, 1987, pp. 5-6)

Les lecteurs ici, nous le voyons bien, désignent clairement les membres du grand public. Éduquer ceux-ci constitue alors le but principal du traducteur. Pour conforter la lecture de ce dernier, Lu Xun, comme tous ses contemporains de 1900, n'hésitait pas à modifier l'œuvre : siniser les noms de personnages et de lieux pour faciliter la mémorisation ; réorganiser les chapitres pour que l'œuvre étrangère ressemble au roman traditionnel chinois ; supprimer les parties qui sont jugées « sans intérêt » ou « inadaptées » à la réalité chinoise[9] ; et ajouter même des commentaires. Il s'explique dans la préface de sa traduction de *De la terre à la lune* :

> J'ai traduit à partir de la traduction japonaise du roman, composée de 28 chapitres dont la longueur n'est pas uniforme. J'ai raccourci ceux qui sont longs et complété les courts pour arriver à en faire 14. Au départ je voulais traduire en vernaculaire, qui est plus facile pour le lecteur ; mais si c'était uniquement en vernaculaire, mon texte risquerait d'être lourd et long. J'ai donc mélangé la langue classique au vernaculaire, pour que ce soit moins long. Quant aux parties sans grand intérêt, ou inadaptées à nos compatriotes, j'en ai supprimé certaines. (Lu Xun, 1987, pp. 5-6)

S'il laisse voir son souci esthétique en expliquant son choix de ne pas traduire entièrement en vernaculaire, l'accès facile pour le lecteur semble être sa préoccupation principale. Ainsi sa traduction est courte, simple et concise. La lecture de cette traduction, sur le plan de la forme, ressemble à celle d'un roman traditionnel chinois : le titre des chapitres qui en résume le contenu est constitué de deux vers en parallèle ; les formules d'annonce et de conclusion apparaissent à chaque chapitre ; le commentaire du traducteur sur les actions ou sur les personnages, sous forme d'un poème classique, s'intègre à chaque fin de chapitre.

Dans la traduction, l'intrigue et les héros sont mis en avant. Le caractère et les sentiments des personnages principaux sont souvent gonflés ou exagérés ; en revanche, les descriptions scientifiques ou techniques détaillées sont considérablement simplifiées. Cependant le traducteur garde soigneusement les explications fondamentales, qui, à ses yeux, sont intéressantes pour instruire le lecteur. Ainsi la trajectoire de la lune, la distance entre la terre

[7] Les auteurs les plus traduits entre 1896-1916 : Conan Doyle, Haggard, Verne, Dumas, Oshikawa (voir Pingyuan, 1989).

[8] Au Japon, Lu Xun a d'abord poursuivi sa formation d'ingénieur des mines et puis s'est réorienté en médecine. Il avait donc un intérêt particulier pour les sciences.

[9] Ce qui est « inadapté » ou « sans intérêt », ce sont les passages de description technique longs et détaillés, ou encore les références à la mythologie (à propos de la lune) qu'il juge trop complexes pour intéresser le lecteur.

et la lune, le périgée et l'apogée, et les calculs par rapport à la vitesse du projectile pour atteindre la lune sont exposés d'une façon bien complète et claire.

En réalité, à cette époque, ce qui importait n'était pas la traduction, ni l'œuvre étrangère, mais l'histoire que racontait le soi-disant traducteur. De nombreuses traductions ne laissaient figurer aucune mention de l'auteur. Certains traducteurs voulaient faire du roman traduit un enseignement politique ou scientifique, d'autres y trouvaient des histoires à vendre, mais aucun ne prenait au sérieux l'esthétique de l'œuvre initiale. Les lecteurs, de leur côté, ne lisaient les romans traduits que pour connaître les mœurs de l'étranger, des fictions étonnantes ou spectaculaires. En quelques années, Sherlock Holmes est devenu le personnage étranger le plus connu en Chine, et Arthur Conan Doyle est considéré comme le plus grand écrivain de l'Occident. En ce temps-là, le plus grand traducteur de romans étrangers était Lin Shu, qui, ne connaissant aucune langue étrangère, travaillait avec un interprète traduisant oralement les fictions. Grâce à sa belle plume, on dénombre à son compte plus de 180 romans et nouvelles.

Il est ainsi clair que le nouveau roman prôné par Liang Qichao n'était point le roman occidental sous sa forme authentique, mais un contenu nouveau adapté sur le modèle du roman chinois traditionnel. Car la priorité de Lu Xun et de ses contemporains, c'était de transmettre les idées nouvelles de l'Occident avec un vecteur familier au lecteur – le roman populaire, dont la forme établie fournissait une certaine garantie à l'acceptation du grand public.

Le roman scientifique de Jules Verne, malgré l'adaptation audacieuse de Lu Xun et d'autres traducteurs, n'a néanmoins pas connu le succès escompté[10]. En effet, faute de connaissance de base, le lecteur chinois de 1900 était loin de pouvoir imaginer et admirer la merveille que promet la science dans l'œuvre de Verne.

2. Traduire les *Nouvelles d'ailleurs* – pour le lecteur choisi

Déçu de ses efforts en faveur du grand public, Lu Xun a alors radicalement changé de vision de la traduction. En 1909, il a publié avec son frère Zhou Zuoren[11] un recueil de 16 traductions, intitulé *Nouvelles d'ailleurs*[12]. Cette fois, il ne s'agissait plus de romans de grande diffusion. Ils ont choisi soigneusement, à leur propre goût, des nouvelles récentes d'auteurs russes tels qu'Andreïev, Garchine, et de plusieurs auteurs européens comme le Français Maupassant et le Polonais Sienkiewicz, traduites à partir de l'allemand ou de l'anglais. Dans la préface, ils ont explicité leur souhait de ne pas perdre le style de l'auteur, et surtout de montrer une vraie écriture occidentale. Ils déclaraient vouloir s'adresser aux « lettrés hors du commun » qui ne se contentaient plus des traductions de l'époque :

> En tant que livre, ces *Nouvelles d'ailleurs* ne possèdent pas d'expression extraordinaire, ne peuvent donc se comparer aux traductions du plus grand traducteur de notre temps[13]. Cependant, les nouvelles sont sélectionnées avec la plus grande rigueur, et la traduction vise à ne pas perdre le style de l'œuvre. La vraie écriture de l'étranger entre

[10] Si plusieurs traducteurs se sont lancés dans la traduction de l'œuvre vernienne, la passion pour la science n'a pas été constatée dans la société chinoise (voir Pingyuan, 1989).

[11] Zhou Zuoren (1885-1967), essayiste, critique littéraire et traducteur, et donc frère de Lu Xun.

[12] *Yuwai xiaoshuoji* (域外小说集，Les Nouvelles d'ailleurs) en deux volumes, sont publiés en 1909 et 1910 à Tokyo. Le recueil est réédité à Shanghai en 1921. Parmi les 16 traductions, 3 sont de Lu Xun à partir de l'allemand, les autres sont faites par son frère Zhou Zuoren à partir de l'anglais. Le livre est signé « Frères Zhou » comme traducteurs de ce recueil.

[13] Lu Xun fait allusion à Lin Shu, évoqué plus haut.

> ainsi sur le territoire chinois. S'il y a des lettrés hors du commun qui ne veulent se limiter par leurs habitudes, ils pourront sûrement comprendre, et en fonction du pays et de l'époque, ressentir les émotions, observer et imaginer les choses.[14]

Dans leur traduction, il n'y a plus de suppression ni d'ajout, les noms de lieux et de personnes sont rendus par transcription phonétique, et les signes de ponctuation sont entièrement conservés. Dans les notes de fin, ils ont expliqué d'une manière pédagogique l'utilisation de la ponctuation et motivé leur choix de traduction en expliquant : la transcription phonétique représente une imitation de la prononciation des noms ; le prénom des personnes précède le nom, ce qui correspond à l'usage normal dans la culture européenne[15], etc. Contrairement à l'omission partielle ou totale de l'auteur, pratiquée par nombreux traducteurs, ce recueil prend soin de faire figurer une courte biographie des auteurs traduits. Quant à la langue de traduction, c'est le chinois classique, langue littéraire soutenue, qui est utilisé[16].

Lu Xun et son frère étaient conscients que leur traduction était hors de la mouvance dominante, mais assumaient d'être les « petites bulles annonciatrices d'une nouvelle vague »[17], qui remplaceraient la vision vieillissante de la traduction chinoise.

Or, il est difficile de changer du jour au lendemain les habitudes de lecture du public, même s'il s'agit des lecteurs « choisis » – des « lettrés hors du commun » – visés par les frères Zhou. Ces récits étrangers très courts, sans aménagement du traducteur, et dans une langue classique particulièrement difficile, n'ont donc pas atteint le lecteur. Le recueil n'a été vendu qu'à une vingtaine d'exemplaires[18], ce qui ne leur a pas permis de continuer le projet.

Si l'on peut affirmer plus tard que ces *Nouvelles d'ailleurs* ont été pour Lu Xun une source d'inspiration considérable pour sa propre création, cet échec face au public a éteint pendant quelque temps son enthousiasme pour la traduction. Or, l'échec était en réalité inévitable. Car le chinois classique, langue écrite extrêmement concise, ne peut convenir à la narration détaillée à l'occidentale, ni à la description de la psychologie, etc. En même temps le problème était insoluble, puisque le chinois vernaculaire de la fin de l'Empire, utilisé uniquement dans les écrits populaires, manquait de vocabulaire et de tournure soutenue pour traduire une littérature sérieuse. Se posait donc la question de faire advenir une langue chinoise nouvelle, non seulement pour la traduction, mais également pour une littérature nouvelle.

3. Traduire pour moi, et pour cette langue…

En 1918, Lu Xun a écrit la nouvelle *Kuangren riji* (*Journal d'un fou*)[19], qui, marquant le début d'une révolution littéraire, a été célébrée comme le premier texte littéraire en chinois moderne. Cette nouvelle langue écrite, basée sur la syntaxe du chinois vernaculaire parlé, a

[14] Voir la préface des *Nouvelles d'ailleurs*. Voir dans *Œuvres complètes de Lu Xun*, volume 10, p. 155.
[15] Cette explication est nécessaire car la sinisation des noms était généralement pratiquée. Il s'agissait de donner aux personnages et aux lieux un nom au style chinois (nom-prénom, toujours en deux ou trois syllabes).
[16] Or, s'il existe à cette période beaucoup d'autres traductions en chinois classique, il s'agit toujours des romans réécrits comme Lu Xun l'a fait pour Verne, dont l'intrigue est spectaculaire. Leur lecture ne pose pas de problème au grand public.
[17] Voir la préface des *Nouvelles d'ailleurs*. Voir dans *Œuvres complètes de Lu Xun*, volume 10, p. 155.
[18] Le recueil a été réédité en 1921, sans doute grâce à la notoriété acquise par les frères Zhou. Mais ces derniers reconnaissaient que la pratique littéraire avait bien évolué par rapport au temps de la première édition, et que leurs *Nouvelles d'ailleurs* étaient mieux acceptées. Voir la préface de la réédition, *Œuvres complètes de Lu Xun*, Volume 10, p. 163.
[19] *Kuangren riji* (狂人日记, Journal d'un fou), publié en 1918 dans la revue *Nouvelle jeunesse*, est considéré comme la première œuvre littéraire écrite en chinois moderne.

hérité le vocabulaire de la langue classique, et s'est enrichie du système occidental de la ponctuation[20]. Dorénavant, Lu Xun y voyait un nouvel espoir de la traduction.

En tant qu'auteur de très nombreuses nouvelles et essais, Lu Xun a gagné une grande notoriété. Quant à la traduction, tout en continuant de traduire des œuvres littéraires[21], il s'intéressait de plus en plus aux écrits théoriques sur la littérature, d'abord de théoriciens japonais, et puis de quelques auteurs soviétiques. S'adressant aux écrivains et aux critiques, ces traductions ont suivi la lignée qu'il a nommée désormais « la traduction dure » : c'est-à-dire de conserver la logique de la syntaxe de la langue étrangère et de ne pas faire d'aménagements au nom de la lisibilité.

Malgré le volume important de ses traductions d'auteurs japonais, celle de théoriciens soviétiques à partir de l'allemand lui a attiré de violentes critiques. L'illisibilité a été pointée du doigt. La critique parlait ici de « traduction morte ». Car au lieu d'utiliser la phrase chinoise, de construction simple et sans subordination, Lu Xun imitait certaines syntaxes de langues européennes et imposait l'hypotaxe au prix d'alourdir exagérément les phrases.

Nombre de critiques disaient avec ironie qu'il fallait lire la traduction de Lu Xun comme si l'on lisait une carte géographique, c'est-à-dire mettre le doigt sur les lignes pour ne pas perdre des éléments de la phrase. En s'expliquant, Lu Xun a mis en avant sa réelle pensée sur le public. Selon lui, il doit y avoir des traductions différentes pour les différents publics : pour le grand public, il faut des adaptations, et le mieux est d'écrire directement pour cette catégorie de lecteurs ; pour le public dont le niveau d'instruction est élevé, la traduction doit leur montrer la différence de l'écriture étrangère. La lecture de la traduction doit se comparer à un voyage à l'étranger ; pour Lu Xun, la traduction est par essence dépaysante, et toute tentative assimilatrice constitue une mutilation de l'autre. Il est ainsi aisé de constater une exaltante similitude avec le point de vue de certains traductologues occidentaux contemporains comme Venuti, qui accuse la violence portée à l'œuvre par la « domesticating translation » (voir Zhang, 2014, pour une comparaison plus approfondie avec Venuti).

En réalité, au travers de cette illisibilité dérangeante, Lu Xun avait l'intention de mettre en évidence l'insuffisance de la nouvelle langue chinoise moderne. Il considérait que la grammaire simpliste et approximative du chinois était le reflet du manque de logique et de précision dans la mentalité chinoise, et qu'il était temps de le changer. Nous voyons maintenant que le littéralisme de Lu Xun, contrairement à celui de l'Occident de la fin du XXe siècle, a la même visée que ses adaptations du début : changer la mentalité du peuple chinois et l'éduquer. Antoine Berman, sans connaître Lu Xun, en analysant la traduction de Hölderlin, résume pourtant bien une situation historique semblable : « [la traduction littérale] surgit d'un besoin profond de la langue, de la culture et de la littérature, et c'est ce besoin, historiquement perceptible, qui la préserve de l'arbitraire d'une tentative d'expérimentation individuelle » (Berman, 1984, p. 276).

Si nous nous réservons de l'usage du terme « ethnocentrisme » à l'égard de Lu Xun, le rôle de la traduction aux yeux de Lu Xun est utilitaire. Les idées dans les écrits théoriques l'incitent à les transmettre, la langue étrangère qui les véhicule le pousse à réformer la langue chinoise. Le contenu n'est plus qu'un prétexte, c'est maintenant le contenant qu'il faut travailler.

[20] Il n'y a pas de ponctuation dans le chinois classique. L'importante différence avec le chinois parlé, ajoutée à l'absence de système de ponctuation, rendait extrêmement difficile l'apprentissage de la langue écrite. La naissance de la langue écrite moderne constitue ainsi un pas essentiel vers la démocratisation de l'instruction.
[21] Lu Xun a notamment traduit *Les Âmes mortes* de Gogol.

Il renonce au sens pour une littéralité syntaxique, au nom de réformer la langue[22]. Optimiste, Lu Xun est convaincu que ce qui semble illisible à présent deviendra lisible à l'avenir, quand la langue chinoise aura absorbé cette lourdeur de sa traduction, et sera enrichie des points forts de langues occidentales. Ce rapport à la langue est aussi remarqué par Benjamin quand il dit, « le destin de la plus grande traduction est de s'intégrer au développement de la sienne (la langue) et de périr quand cette langue s'est renouvelée » (Benjamin, 2000, p. 250).

Puisque son attention est portée sur le langage, le lecteur n'est plus son souci. Aux yeux de Lu Xun, le lecteur idéal a l'obligation et le devoir de « souffrir un peu » afin de comprendre et apprendre la vérité venant de l'étranger. Cette exigence vis-à-vis du lecteur nous fait penser à Brecht et son théâtre de la distanciation. Brecht veut que le public ne vienne pas au théâtre pour s'identifier aux personnages et pour s'émouvoir, mais qu'il soit conscient de l'artifice du théâtre, qu'il observe ce qui se passe sur la scène, et qu'il le critique. On peut se demander si Lu Xun, par sa « traduction dure », ne cherche pas à briser le quatrième mur, à rompre l'illusion du naturel, l'illusion que la traduction peut être lue comme un original. La réponse est évidente, car le traducteur qu'il est, comme l'acteur chez Brecht, ne prétend pas incarner l'auteur, mais faire prendre conscience de l'étrangeté.

Lu Xun, à travers l'acte de traduire, veut façonner l'histoire, comme Brecht[23] (Barthes, 1955/1964, p. 52). Violenter la langue, pousser le lecteur à mettre en cause ses repères habituels, c'est bien entendu une manière de bouleverser l'ordre établi et d'appeler aux changements. Si Bernard Dort qualifie d'ouverte l'œuvre de Brecht, que « ne clôt nul apaisement définitif » (Dort, 1960, p. 195), Lu Xun, quant à lui, cache sa perception de l'original derrière cette illisibilité, et laisse au lecteur les possibilités d'interpréter.

Cette conception du lecteur le rapproche également de Roland Barthes, pour qui la lecture ne doit pas être consommation passive, mais création et participation (Jouve, 1986, pp. 79-80), et « c'est au lecteur de construire le sens du texte à partir du jeu des formes que lui soumet l'écriture » (Jouve, 1993, p. 83).

Certes, il n'est plus question du grand public. Dans ce sens, Lu Xun se range définitivement du côté de l'écrivain de Barthes, car c'est le langage plutôt que le réel qui est au centre de son obsession. C'est la question de « comment écrit l'auteur » plutôt que « qu'est-ce qu'écrit l'auteur » qui caractérise sa traduction.

4. Conclusion

Pour Lu Xun, la littérature a un rôle d'améliorer la vie humaine. Afin de remplir cette mission, il a toujours l'intention de toucher le public par son œuvre comme par sa traduction. Il a tenté dans sa traduction de rapprocher l'étranger au lecteur de son temps en donnant au premier une forme familière pour le dernier. Mais à partir du moment où il se donne la tâche de présenter la vraie littérature de l'étranger, et de bousculer le cours de la littérature chinoise, il se rend compte qu'en ce temps-là le grand public est très éloigné, tant en termes de mentalité et de goût, qu'en termes de capacité de lecture. Les efforts en faveur du lecteur sont vains. Persister sur sa propre voie, influencer petit à petit les habitudes de lecture, c'est selon lui le

[22] Lu Xun lit l'allemand et traduit de l'allemand, mais nous n'avons pas trouvé de trace de sa lecture de Benjamin, même si sa pratique et ses propos correspondaient étonnamment à ceux de Benjamin.

[23] Roland Barthes (1955/1964, p. 52) remarque l'accord de la pensée de Brecht avec les thèmes progressistes : « à savoir que les maux des hommes sont entre les mains des hommes eux-mêmes, c'est-à-dire que le monde est maniable ; l'art peut et doit intervenir dans l'histoire […] ».

moyen à long terme de réformer et de hausser le niveau de la littérature chinoise ainsi que celui de son lecteur. En effet, une génération d'intellectuels chinois se sont appuyés sur la pensée de Lu Xun pour écrire dans une langue chinoise « transformée », et nous pouvons affirmer qu'une certaine européanisation du chinois est réalisée progressivement (Zhang, 2014). Le lecteur chinois a donc suivi cette évolution. Le succès de Verne en Chine est arrivé finalement dans les années 1980[24].

Si nous avons emprunté à une comptine d'enfant le titre « grand public, y es-tu ? M'entends-tu ? », c'est que comme les enfants et le loup dans la chanson, cette partie de cache-cache du traducteur avec le grand public n'aura pas lieu. L'expérience de Lu Xun en fournit une belle illustration. La recherche forcée du grand public ou les efforts en faveur du public ne peuvent faire correspondre complètement l'œuvre étrangère aux attentes de celui-ci, mais au contraire dessert l'œuvre en la défigurant.

En réalité, le traducteur littéraire choisit l'œuvre[25], mais ne peut choisir le lecteur de l'œuvre. Produit des circonstances historiques et culturelles, le lecteur de la traduction est différent de celui de l'original. Cela est évident du temps de Lu Xun, et reste réel aujourd'hui. Ainsi « traduire pour le grand public » ne constitue-t-il pas un objectif inhérent de la traduction littéraire.

Certes, le mode de vie des Chinois du XXIème siècle est assez proche de celui des Occidentaux, et le lecteur chinois est plus apte que cent ans auparavant à recevoir une certaine littérature occidentale, ce qui explique la même popularité d'*Harry Potter* en Chine qu'en Occident. Mais les best-sellers français ne connaissent pas le même sort en Chine. Si Anna Gavalda est plus ou moins appréciée par un certain public citadin, Guillaume Musso a très peu de lecteur[26]. À l'avenir, une étude sur les différentes réceptions en Chine de best-sellers occidentaux sera sûrement bienvenue et apportera éclaircissement à nos réflexions sur la traduction.

5. Bibliographie

Barthes, R. (1955/1964). La révolution brechtienne (éditorial de la revue *Théâtre populaire*). In *Essais critiques* (pp. 51-52). Paris : Seuil.

Barthes, R. (1991). Écrivains et écrivants. In *Essais critiques, Œuvres Complètes I* (pp.1277-1282). Paris : Seuil.

Benjamin, W. (2000). La tâche du traducteur. In *Œuvres*, *1* (pp. 244-262). Paris : Gallimard.

Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard.

Chen, P. (1989). *Ershi shiji zhongguo xiaoshuoshi* (二十世纪中国小说史, *L'Histoire du roman chinois du XXe siècle*). Presses de l'Université de Pékin.

Dort, B. (1960). *Lecture de Brecht*. Paris : Seuil.

Douban. www.douban.com

Jouve, V. (1986). *La littérature selon Roland Barthes*. Paris : Editions de minuit.

Jouve, V. (1993). *La lecture*. Paris : Hachette.

Liang, Q. (1902). Sur le rapport entre le roman et la société. In P. Chen (dir.), *Ershi shiji zhongguo xiaoshuo lilun* ziliao (二十世纪中国小说理论资料， *Theoretical materials of Chinese novels in the twentieth century*, Vol. 1 (pp. 33-37). Presses de l'Université de Pékin.

[24] Les romans de Verne ont été retraduits massivement dans les années 1950-1960, et puis dans les années 1980 où un certain engouement a été suscité. Les traductions ont été faites d'une manière rigoureuse. Le lecteur chinois des dernières décennies du XXe siècle, beaucoup plus instruit que le début du siècle, apprécie les romans verniens. Certains romans possèdent même cinq ou six retraductions.

[25] Lu Xun choisit l'œuvre à traduire, mais le traducteur d'aujourd'hui n'a pas toujours le choix de l'œuvre, dicté par des commandes de l'éditeur. Nous pouvons considérer tout de même qu'il a une relative maîtrise de l'œuvre.

[26] Voir le site *Douban* (www.douban.com), le site le plus important en Chine qui recense les avis du public pour les livres publiés et les films/musiques.

Ouvry-Vial, B. (2010). Médiation éditoriale, quatrièmes de couverture et valeur minimum du texte. In V. Jouve (dir.), *Valeur littéraire en question* (pp. 57-87). Paris : Édition L'improviste.
Zhang, F. X. (2014). Traduction et révolution – une lecture de la pensée de la traduction de Lu Xun. In A. Cazé & R. Lanselle (dir.), *Translation in an international perspective : Cultural interaction and disciplinary transformation* (pp. 83-110). Berne : Lang.

Florence-Xiangyun Zhang
Université Denis Diderot – Paris VII / CRCAO
Xiangyun.zhang@univ-paris-diderot.fr

Biographie : Née et formée principalement en Chine, Florence-Xiangyun Zhang a travaillé pendant quelques années comme traductrice-interprète dans les relations internationales pour une institution chinoise, avant de s'investir dans les études traductologiques. En 2006 elle soutient sa thèse en traductologie sur la traduction de textes dramatiques sous la direction de Marianne Lederer. Actuellement enseignant-chercheur à l'Université Paris VII, elle s'intéresse aux théories occidentales de la traduction, aux pensées chinoises de la traduction dans l'histoire moderne de la Chine, et aussi aux problèmes concrets dans la pratique de la traduction littéraire. Elle continue en même temps de traduire la littérature française pour des éditeurs chinois.