

Séparer la fine fleur du chiendent : De la sélection des œuvres littéraires chinoises proposées au grand public francophone

Kevin Henry

*Université libre de Bruxelles
Shanghai International Studies University*

Sorting out the wheat from the chaff: On the selection of Chinese literary works for the French-speaking general readership – Abstract

In 2000 and 2012 respectively Gao Xingjian and Mo Yan were awarded the Nobel Prize in Literature; this event enabled Chinese literature to come under the spotlights and reveal all its character, its richness and its complexity. Nonetheless, despite an increasing interest within the general public, we cannot but recognize that translations from the Chinese language still remain a niche market. In this article, we will attempt to show how a few translators have borne the great power and responsibility of selecting all the Chinese literary works to be offered to the French-speaking readership. We will see that, although aesthetic quality has naturally been taken into account, historical and political considerations have also played an important role in that business. The subversive, polemical or critical stance of many translated Chinese authors will therefore be emphasized. We will also investigate why a whole section of the contemporary Chinese literature has *not* been translated into French. Finally it will be considered whether translators, like some movie directors, have been inclined to making alterations, or whether on the contrary they have helped enhance the readers' awareness on the Chinese reality.

Keywords

Chinese literature, mass readership, polysystem theory, translation policy, patronage

Lu Xun, Guo Moruo, Yu Dafu, Ba Jin, Mao Dun, Cao Yu, Lao She, Zhang Ailing, Wang Anyi, Wang Meng, Bei Dao, Gao Xingjian, Mo Yan, Yu Hua, Su Tong, Bi Feiyu, Yan Lianke... Ces noms étranges où abondent les quatre dernières lettres de l'alphabet représentent un faible échantillon des nombreux auteurs de premier plan qu'a enfantés le monde sinophone au siècle dernier. Longtemps peu traduite et donc peu connue au-delà des frontières de l'Empire du Milieu et des cercles sinologiques, la littérature chinoise moderne et contemporaine fait l'objet depuis deux décennies d'une véritable inflation de traductions, singulièrement en langue française. Cette redécouverte accompagne l'engouement croissant pour la langue et la culture chinoises en ce début de XXI^e siècle, qui se manifeste notamment par la multiplication des programmes d'enseignement spécialisés, particulièrement dans l'Europe francophone. Malgré cet intérêt grandissant du lectorat occidental pour les romans chinois, les disciplines de la littérature comparée et, dans le cas qui nous occupe ici, de la traductologie ne se sont souvent penchées que superficiellement sur ce champ d'études particulièrement fécond et original. La présente communication constitue donc une modeste tentative de lancer des pistes de réflexion sur les problèmes traductologiques spécifiques que pose cette littérature.

1. Cadre d'étude

Notre présentation s'inscrit en partie dans le cadre de l'approche dite « descriptive » de la traductologie (*Descriptive Translation Studies*). Ce mouvement, issu dans les années 1970 des recherches menées concomitamment en Tchécoslovaquie, en Israël et dans les pays néerlandophones, a pour objectif de décrire la traduction telle qu'elle est et non plus telle qu'elle devrait être, en s'efforçant de ne plus juger de la qualité d'une traduction par sa seule comparaison avec le document source, mais en l'appréciant dans son unicité. Dans la lignée de la théorie des polysystèmes d'Even-Zohar (1990) et des travaux de Toury (2012), cette approche s'est peu à peu aventurée aux confins de la sociologie pour inclure ou revoir des notions aujourd'hui fondamentales en traductologie comme l'« idéologie », les « normes » de traduction ou le « fait culturel ».

Dans son article fondateur « The name and nature of translation studies », Holmes (2004) dresse le programme d'une discipline empirique encore ancillaire dont il plaide pour l'autonomie. C'est ainsi qu'il établit de manière rigoureuse une « cartographie » des sous-disciplines de cette nouvelle science en pleine émergence¹ :

¹ Ce cadre théorique, bien qu'ayant depuis lors donné lieu à nombre de critiques, mises à jour et réécritures (voir notamment Munday, 2012, pp. 18-19), constitue selon nous, malgré ses incohérences, ses insuffisances et sa relative rigidité, une bonne base pour fonder notre argumentation. Rappelons toutefois, pour référence, les réflexions « ontologiques » menées par exemple par Sonia Vandepitte (2008) pour repenser d'une manière plus systématique et plus rationnelle la discipline traductologique dans toute sa complexité et son ampleur.

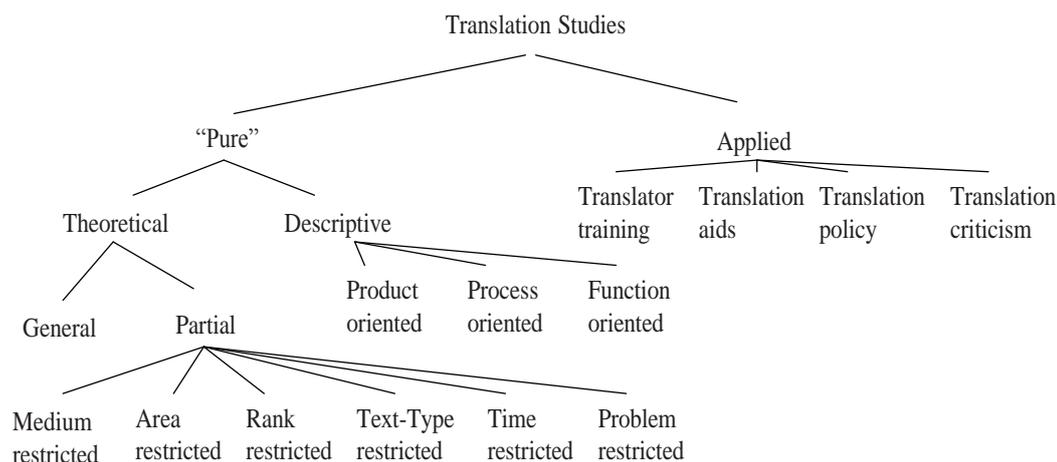


Figure 1. Cartographie de Holmes, telle que dessinée par Toury (2012, pp. 3-4), reprise de Chesterman (2009, p. 14).

Notre étude se place dans la catégorie « *Product-oriented Descriptive Translation Studies* ». Cet angle de recherche, qui examine prioritairement les traductions existantes, consiste généralement dans une analyse d'un grand nombre de traductions individuelles dans leur dimension soit chronologique (période particulière), soit linguistique (couple langue source => langue cible particulier), soit discursive (genre discursif particulier). Holmes lui-même prévoit qu'à terme « l'un des objectifs ultimes que pourrait poursuivre la traductologie descriptive orientée vers le produit serait de dresser une histoire générale des traductions — tout ambitieux que puisse paraître un tel objectif à notre époque » (Holmes, 2004, p. 177 ; c'est nous qui traduisons).

L'histoire de la traduction est une sous-discipline en plein essor, comme en témoigne la multiplication d'articles et de monographies à ce sujet. Les études existant à ce jour se sont toutefois peu centrées sur la traduction en français des œuvres littéraires chinoises. Nous entreprendrons de combler quelque peu ce manque par notre présentation.

De manière plus précise, notre exposé s'attachera à dégager ce que Toury appelle la « politique de traduction » (*translation policy*), qu'il inclut au sein de ses « normes préliminaires » (1995/2012, p. 82). La politique de traduction reprend tous les critères qui orientent le choix du type de textes, voire de textes individuels, qu'une langue-culture particulière importe par la traduction à une certaine époque. Elle ne peut exister que si l'on peut montrer que ce choix n'est pas aléatoire. Cette voie de recherche, que Toury lui-même a peu poursuivie dans son ouvrage de 1995, reste rare dans les études traductologiques (citons néanmoins Even-Zohar [1990] et, dans une certaine mesure, Venuti [2008]).

Notre analyse s'intégrera enfin dans ce que Snell-Hornby a qualifié de « tournant culturel » (*cultural turn* ; Bassnett & Lefevere, 1990). Ainsi, on pourra y retrouver en filigrane la notion de « patronage » telle que proposée par Lefevere, qui la définit comme « les pouvoirs (personnes, institutions) qui peuvent contribuer ou s'opposer à la lecture, à l'écriture et à la réécriture de la littérature » (Lefevere, 1992, p. 15 ; c'est nous qui traduisons). Dans le cas qui nous occupe, des trois éléments qui composent le patronage — idéologie, économie et statut —, nous nous limiterons essentiellement au plus important, le facteur idéologique, dans son sens le plus large, « ce treillis de formes, de conventions et de croyances qui ordonnent nos actions » (1992, p. 16).

Il est à noter que nous nous limiterons à la traduction des œuvres littéraires postérieures à 1919, c'est-à-dire au moment de la généralisation de l'emploi du chinois moderne au détriment du chinois classique ou vernaculaire. Les chefs-d'œuvre de la littérature antérieurs à cette époque, parmi lesquels surtout les canons confucéens et taoïstes, les soutras bouddhiques, la poésie des Tang et des Song et les cinq grands romans classiques (*Le rêve dans le pavillon rouge*, *Au bord de l'eau*, *Le pèlerinage vers l'ouest*, *Les Trois Royaumes* et *La fleur en fiolle d'or*), ont fait l'objet de traductions dès l'arrivée en Chine des Jésuites au XVI^e siècle et posent des problèmes linguistiques, culturels et traductologiques tout à fait spécifiques que nous n'évoquerons pas ici. Nous nous cantonnerons également à la littérature de Chine continentale et excluons donc Taïwan, Hong Kong et la diaspora, les rapports de force entre les différentes zones sinophones constituant en eux-mêmes un trop vaste sujet d'étude pour la présente contribution.

2. Petite analyse quantitative

Avant de réfléchir sur les divers critères qui auraient pu infléchir le choix des œuvres littéraires chinoises proposées au grand public francophone, il ne serait pas inintéressant de se pencher sur quelques chiffres afin de mieux juger du poids du chinois dans la littérature traduite en français. Pour ce faire, nous reprendrons les données fournies par Gisèle Sapiro dans son étude des effets de la mondialisation dans le secteur du livre (2010, p. 431), que nous compléterons avec de nouveaux chiffres tenant compte des publications les plus récentes ainsi que de plusieurs maisons d'édition ignorées par la sociologue.

Tableau 1. Nombre d'œuvres littéraires chinois modernes et contemporaines parues en traduction française entre 1984 et 2013, classées par maison d'édition.

	Actes Sud	Gallimard	Seuil	Fayard	Albin Michel	Grasset	Christian Bourgois	Éditions de l'Aube*	Bleu de Chine*	Philippe Picquier*	You Feng*
1984-2002 (Sapiro, 2010)	17	15* (+8 avant 1984)	1	1	4	0	5	7*	76*	52*	38*
Total à l'année 2013	35*	46*	21*	1*	4*	1*	6*	12*			

En examinant le Tableau 1, il est aisé de voir que, malgré une augmentation certaine du nombre d'œuvres traduites du chinois ces dix dernières années dans les grandes maisons d'édition françaises, ce créneau reste apparemment encore un marché de niche. Au total en 2013, on compte ainsi quelque 292 titres chinois (éditions différentes d'un même ouvrage comprises) dans les catalogues des onze maisons retenues. On retombe même à 43 si on ne retient que les chiffres des grandes maisons généralistes jusqu'en 2002 fournis par Sapiro. À des années-lumière donc de l'anglais/américain avec ses 1 109 titres. Les grandes langues européennes : allemand (401), espagnol (352), russe (183), portugais (93) étaient également bien devant. Le chinois était encore moins traduit que d'autres grandes langues exotiques comme le japonais (61), l'arabe (53) ou l'hébreu (49). Même des langues comme le suédois (76) ou l'albanais (64) l'emportaient sur le mandarin.²

Depuis, la situation s'est nettement améliorée, même si on peut penser que le poids effectif des traductions françaises reste largement en deçà du potentiel de la littérature contemporaine chinoise. Ainsi, même les augmentations les plus spectaculaires s'expliquent

² Tous les chiffres fournis pour les autres langues proviennent également de Sapiro (2010). Les astérisques dans le tableau correspondent aux chiffres récoltés lors de notre analyse personnelle.

essentiellement par la mise en avant de certaines grandes peintures. Ainsi, Actes Sud a surtout misé sur les romans de Chi Li et de Yu Hua, qui constituent la majeure partie des 18 œuvres d'origine chinoise publiées dans cette maison d'édition depuis 2002. La montée exponentielle constatée chez Seuil est à trouver surtout dans la publication régulière des romans de Mo Yan, récipiendaire du Prix Nobel de littérature en 2012. Les Éditions de l'Aube, quant à elles, comptent dans leurs rangs en tout et pour tout quatre écrivains sinophones : A Cheng, Gao Xingjian, He Jiahong et Dong Xi.

Le cas de Gallimard est un peu spécial : le doublement de son offre de traductions est surtout la conséquence du rachat en 2009 de Bleu de Chine, petite maison entièrement consacrée à la promotion de la littérature chinoise contemporaine fondée en 1994 par la sinologue Geneviève Imbot-Bichet, dont Gallimard a pu profiter du fond d'auteurs et de l'expertise traductoriale. À ce jour, la collection chinoise de Bleu de Chine d'avant son annexion à Gallimard reste d'ailleurs toujours la plus riche de tout le secteur français de l'édition.

Enfin, signalons les bonnes performances de deux maisons spécialisées dans le monde asiatique. Philippe Picquier, éditeur fondé en 1986, outre le foyer d'auteurs moins connus, est l'éditeur principal de maîtres contemporains comme Bi Feiyu ou Yan Lianke ; ses collections englobent tout le domaine des belles-lettres et couvrent non seulement la Chine, mais aussi le Japon, la Corée, le Vietnam et l'Inde. Il occupe la deuxième place des éditeurs de littérature chinoise (après Bleu de Chine et avant Gallimard). La librairie You Feng, quant à elle, active depuis 1970, arrive quatrième avec surtout des œuvres plutôt tournées vers la Chine classique. Parmi ses caractéristiques, pointons la prégnance des éditions bilingues, la présence d'œuvres poétiques et théâtrales, un certain nombre de romans taiwanais et des classiques de la littérature chinoise de cape et d'épée (Jin Yong et Gu Long).

Il est important de remarquer une nouvelle fois que tous les chiffres que nous avons fournis excluent les traductions d'œuvres littéraires et philosophiques d'avant 1919 écrites en chinois classique ou vernaculaire, lesquelles gonfleraient substantiellement les chiffres de certaines maisons d'édition (à savoir, Philippe Picquier, You Feng et Gallimard).

Précisons enfin que cette étude ne prétend en rien à l'exhaustivité, en ceci qu'elle néglige les plus petites maisons qui ne possèdent pas la visibilité des grands acteurs cités ici. Nous pensons néanmoins que cette analyse quantitative constitue un bon point de départ pour une étude du *pourquoi* de cette longue indifférence et de cet emballement soudain pour la littérature chinoise du XX^e siècle.

3. Analyse qualitative

3.1 Une ouverture difficile

Noël Dutrait (2011, p. 77) indique avec justesse que « [l'] histoire de la Chine depuis 1949 a voulu que la littérature chinoise soit, depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, la grande absente de la littérature mondiale et ce, jusqu'à la mort de Mao Zedong en 1976. [...] Jusqu'en 1976, les traducteurs français sinisants ont essentiellement traduit des œuvres anciennes écrites en chinois classique ou en chinois vernaculaire, et les œuvres de la littérature

du '4-Mai'³. » Les chiffres que nous avons vus précédemment, même s'ils ne recourent pas exactement la période indiquée, confirment cette observation⁴.

Cette indifférence envers la littérature contemporaine s'explique en partie en effet par le contexte historique. Pendant une grande partie du XX^e siècle, la Chine fut de fait en proie à de grandes instabilités : révolution et instauration d'une République en 1911, guerre civile les vingt années qui suivirent, mouvement social et culturel du 4 mai 1919, lutte de pouvoirs entre seigneurs de la guerre, invasion japonaise dès 1932, guerre déclarée en 1937, combats sans merci entre nationalistes et communistes pendant et après la Seconde Guerre mondiale, puis la prise de pouvoir de Mao Zedong en 1949, l'établissement de la Guerre froide et la chasse aux intellectuels dès les années 1950, le Grand Bond « en avant » et la Grande Famine de 1958 à 1962 et enfin l'hystérie collective de la Révolution culturelle de 1966 à 1976. À partir de telles prémisses, il est aisé d'affirmer que, faute d'informations de première main, le grand public francophone, réduit à se fier à l'œil déformant des Occidentaux écrivant sur elle, ne pouvait qu'avoir un aperçu biaisé de la culture chinoise contemporaine. Dans le domaine politico-économique, on se rappellera le grand intérêt que de nombreux intellectuels ont porté à la Chine dans les années 1960 et 1970, mais aussi et surtout leur terrible fourvoiement sur la réalité du maoïsme (nous pensons notamment à Alain Peyrefitte et son *Quand la Chine s'éveillera*, au groupe Tel Quel, ou encore à Maria Antonietta Macchiocchi, violemment contredite par le regretté Simon Leys...). Dans un tout autre genre, les œuvres littéraires évoquant la Chine se sont longtemps limitées aux écrits d'une Pearl Buck ou d'une Han Suyin, lesquelles, même si elles ont vécu en Chine, ont sans doute contribué à alimenter une image romantique du pays. Pour ce qui est des traductions directes d'œuvres chinoises contemporaines, seuls les essais de quelques enthousiastes du régime et la revue *Littérature chinoise*, créée en 1964 et dirigée depuis la Chine, offraient alors une vision — quoique là encore étroite et déformée — de la littérature chinoise moderne d'avant et pendant la période maoïste.

Avec la politique de réformes et d'ouverture menée par Deng Xiaoping dès 1979, tout change petit à petit. Tout en poursuivant la traduction pour le grand public des œuvres classiques et des auteurs modernes d'avant 1949 (avec notamment l'arrivée de Lao She, Ba Jin et Mao Dun), les maisons d'édition françaises — d'abord surtout certaines de moins grande envergure — commencent à s'intéresser à la littérature chinoise contemporaine. Selon Dutrait (2011, pp. 78-84), jusqu'à la fin des années 1980, le choix des œuvres à retenir procédait généralement de deux voies : soit les traducteurs entendaient par leur intervention informer le grand public

³ Débutant comme une opposition patriotique aux dispositions du traité de Versailles, qui attribua aux Japonais les anciennes concessions allemandes sur le territoire chinois, le Mouvement du 4 mai 1919 s'est vite amplifié pour appeler au renouveau culturel et à la modernisation urgente de la Chine, aussi bien dans le domaine politique et social qu'intellectuel. En littérature, cette « révolution » fondamentale fut caractérisée notamment par un abandon de la langue classique au profit du chinois moderne (basé sur la langue parlée), par l'avènement définitif du roman et de la nouvelle, par un intérêt grandissant pour les modèles occidentaux (par le biais d'un effort de traduction intensif) et par un souci humaniste d'impliquer plus étroitement le monde intellectuel à la vie sociale, voire politique, du pays. Parmi les grands écrivains issus de ce mouvement, dont l'influence s'étendra jusqu'à l'invasion japonaise à la fin des années 1930, on peut citer : Lu Xun, Guo Moruo, Yu Dafu, Mao Dun, Lao She, Ba Jin. Pour plus de détails, voir notamment Goldman (1977) et Veg (2009).

⁴ Ainsi, chez Gallimard – exemple symptomatique –, on ne trouve comme auteurs modernes jusqu'à la fin de la Révolution culturelle que Lu Xun et Guo Moruo, aux côtés d'auteurs de la dynastie des Qing comme Pu Songling et Liu E, de contes anciens et de traités taoïstes [voir site internet de Gallimard].

de la réalité de la situation en Chine, soit il s'agissait de rencontres fortuites entre un traducteur et un auteur.

Les premières années ont surtout suivi la première voie, comme le montre la publication de recueils comme *La Face cachée de la Chine* et *Le Retour du père* en 1981, *Ici la vie respire et autres textes de littérature de reportage* en 1986, ou *La Remontée vers le jour* en 1988 (Dutrait, 2006, pp. 23-34). Ces anthologies compilent témoignages et nouvelles des principaux courants de la littérature post-maoïste, tous visant à exorciser les souffrances que les Chinois ont endurées durant la décennie d'horreur qu'a été la Révolution culturelle⁵ : littérature des cicatrices (Lu Xinhua, Liu Xinwu, Yu Luojin), littérature de reportage (Liu Binyan, Xia Yan, Xu Chi), littérature de témoignage (Zhang Xinxin), littérature de réflexion (Zhang Xianliang, Zhang Jie)⁶. Tandis que la plupart de ces auteurs n'ont pas passé la barre des années 1980, certains, comme Liu Xinwu et Zhang Xinxin, ont continué à publier et à être traduits dans les années 1990. D'autres auteurs de la même période ont été découverts après, comme Wang Meng, dont l'œuvre des années 1970 et 1980 est aujourd'hui largement traduite en français⁷.

Wang Meng est précisément un parfait exemple de l'alchimie qui peut naître entre un auteur et son traducteur. En effet, la très grande majorité des traductions de ses nouvelles en français (dès 1994) est l'œuvre de Françoise Naour, qui a consacré sa thèse au courant de conscience chez cet auteur prolifique. Françoise Naour est également la première traductrice de Can Xue (en 1992), chantre de l'absurde et de l'horreur. Quelques grands auteurs ont ainsi été connus par le coup de foudre de traducteurs, surtout pendant les années 1990 : A Cheng et Gao Xingjian par Noël et Liliane Dutrait (1988, 1995)⁸, Zhang Xinxin et Zhang Ailing par Emmanuelle Péchenart (1986, 2000) ou encore Xiao Hong par Simone Cros-Moréa (dès 1982). Toutefois, il faut noter que, ces cas mis à part, il est rare qu'un même auteur reste la chasse gardée d'un traducteur.

3.2 Entre qualité et intérêt commercial

Les années 1990 furent celles du grand démarrage de la littérature chinoise contemporaine dans les catalogues des principales maisons d'édition. C'est aussi à cette période que naissent Philippe Picquier et Bleu de Chine, spécialisées dans les lettres asiatiques/chinoises. Depuis lors, les librairies francophones offrent au grand public un éventail large et très représentatif

⁵ À cet égard, Dutrait évoque très justement « la recherche du Soljenitsyne chinois » comme motivation fréquente de la publication de ce genre d'écrits dans les années 1980 (2011, p. 82). S'il indique l'influence décisive de sinologues-traducteurs dans cette entreprise, le doute subsiste dans son article quant à la délimitation des rôles entre traducteurs et éditeurs dans ce projet militant et quant à l'entité de laquelle a réellement procédé la révélation des auteurs en question.

⁶ Outre les quatre recueils cités ci-dessus, les auteurs chinois suivants ont fait l'objet de publications séparées : Lu Xinhua et Liu Xinwu dans la revue *Littérature chinoise*, Yu Luojin chez Christian Bourgois, Liu Binyan chez Gallimard, Zhang Xinxin chez Actes Sud, Zhang Xianliang dans la collection Panda (liée à la revue *Littérature chinoise*), Zhang Jie chez Maren Sell.

⁷ Contrairement à ses œuvres antérieures comme *Une jeune recrue arrive au département de l'organisation* de 1956, lequel roman a pourtant joué un grand rôle durant la campagne des Cent Fleurs (qui a consisté dans l'éphémère ouverture du régime aux critiques des intellectuels avant d'aboutir à une première purge des « droitiers »).

⁸ Sur ce point du rôle déterminant des traducteurs dans la découverte de certains auteurs, Noël Dutrait évoque ainsi la manière dont il a découvert A Cheng (2001, p. 78) ainsi que les grandes difficultés qu'il a rencontrées pour trouver un éditeur pour *La Montagne de l'Âme* de Gao Xingjian. Dans ce dernier cas, il reconnaît toutefois les mérites des Éditions de l'Aube, qui ont finalement accepté la publication de cette œuvre, tout en imposant la rédaction d'une préface pour aider le public à mieux comprendre le roman et ses influences (2001, pp. 85-86).

de la diversité de la littérature chinoise contemporaine. Mais l'abandon du militantisme à l'état pur des années 1970 et 1980, bien que permettant la reconnaissance de la valeur intrinsèque de cette littérature, a laissé aussi la place à l'émergence de considérations marchandes jusqu'alors inexistantes.

Le succès rencontré par le courant de la « quête des racines » (A Cheng, Han Shaogong, Wang Zengqi, et le précurseur d'avant-guerre Shen Congwen), qui visait à recouvrer une part de l'identité traditionnelle chinoise sacrifiée durant la Révolution culturelle en exaltant la vie rurale tranquille, la beauté de la nature, le pays natal et les particularismes locaux tout en rejetant la mode de l'occidentalisme, témoigne de la préoccupation des traducteurs et des éditeurs de faire sentir au grand public francophone le pouls d'une population authentique au quotidien, transcendant la dimension purement politique pour toucher l'humain. L'objectif est donc alors presque plus ethnologique, voire anthropologique, que purement littéraire. L'avant-garde des années 1980, inspirée entre autres par le Nouveau Roman français et le réalisme magique sud-américain, a par contre été moins mise en avant, comme si la révolution narratologique et la confluence de l'absurde et de l'horreur ne répondaient pas aux attentes du public, c'est-à-dire à la représentation d'une Chine contrite et apaisée renouant avec ses traditions populaires. Dans les années 1990, le « nouveau réalisme » d'une Chi Li, d'une Fang Fang ou d'un Liu Zhenyun, qui se détourne des expérimentations pour retrouver une narration apparemment plus « classique » et une langue moins exubérante tout en adoptant un nouveau regard distancié et moderne sur les changements sociaux, en phase avec le temps, semble correspondre davantage aux aspirations du public occidental, dont il a largement récolté l'adhésion.

À ce stade, on ne peut ignorer le rôle de catalyseur qu'a joué la vogue du cinéma asiatique dans l'ascension de plusieurs grands auteurs chinois de cette période. De fait, dans les années 1990, on a assisté à un flot de films chinois d'une nouvelle génération de cinéastes (la « cinquième génération ») dont les scénarios étaient souvent tirés de romans contemporains. Le succès de ces films a naturellement rebondi sur les auteurs originaux, qui ont été massivement traduits depuis lors, alors même que leurs œuvres antérieures, souvent avant-gardistes, avaient parfois été totalement ignorées (mais qui furent traduites plus tard). Les films de Zhang Yimou en particulier ont permis la découverte de très grands talents. Il est de la sorte facile de faire le lien entre la publication en 1990 du *Clan du sorgho* de Mo Yan et la réussite du film *Le sorgho rouge*, Ours d'or du meilleur film au Festival de Berlin en 1988 ; de même pour *Épouses et concubines* de Su Tong, sorti en France en 1992, qui table sur le succès du film éponyme, Lion d'argent au Festival de Venise l'année précédente ; même chose enfin pour *Vivre !* de Yu Hua, traduit en 1994, qui a vraisemblablement bénéficié de la renommée du film qui en est dérivé, Grand Prix du jury au Festival de Cannes. Chen Kaige, l'autre grand réalisateur de la cinquième génération, a également contribué, quoique plus modestement, à présenter au monde non sinophone des auteurs de qualité. Son film *Le Roi des enfants*, par exemple, nommé au Festival de Cannes en 1988, a peut-être indirectement jeté la lumière sur la trilogie *Les trois rois* d'A Cheng, traduite par Noël Dutrait la même année. L'influence est par contre indéniable pour *Adieu ma concubine*, roman de la Hongkongaise Lilian Lee, qui a immédiatement été traduit en français après que le film a remporté la Palme d'or à Cannes en 1993. Bien entendu, le poids du cinéma peut être relativisé quand on sait que certains auteurs à l'instar de Shi Tiesheng (*La vie sur un fil*, adapté par Chen Kaige en 1991) ne semblent pas avoir profité du succès critique des adaptations de leurs œuvres au cinéma.

Malgré tout, le succès du trio Yu Hua, Mo Yan et Su Tong montre à lui seul l'influence qu'a pu jouer le cinéma dans l'attrait du grand public pour la littérature chinoise.

Dans une certaine mesure, l'influence cinématographique semble perdurer. Ainsi, la traduction du roman d'Ai Mi *L'aubépine rouge* en 2012 suit de près la sortie du film de Zhang Yimou *Under the Hawthorn Tree* à la fin 2010 ; *Fleurs de guerre* de Yan Geling, paru en France en 2013 à la suite du film *The Flowers of War* de Zhang Yimou encore, reste le seul roman de cette auteure — et pas le meilleur — à avoir été traduit dans notre langue. Quant au réalisateur taïwanais Ang Lee, son adaptation en 2000 du quatrième épisode du cycle *La grue de fer* de Wang Dulu, rebaptisé *Tigre et Dragon*, vainqueur de l'Oscar du meilleur film en langue étrangère, a sans doute contribué à la parution tardive — en 2007 — des premiers épisodes de la série chez Calmann-Lévy. L'obtention par ce même Ang Lee du Lion d'or du Festival de Venise en 2007 pour son film *Lust, Caution* a aussi permis de ressortir de l'oubli la nouvelle éponyme de Zhang Ailing, parue en français l'année suivante. Enfin, citons Stanley Kwan et son *Everlasting Regret* de 2005, qui a sans doute joué un rôle dans la traduction subséquente en 2006 du *Chant des regrets éternels* de Wang Anyi (publié originellement en 1995).

Ce « coup de pouce » apporté par le cinéma n'a rien d'anodin. Si l'on se penche d'un peu plus près sur les choix d'œuvres effectués par les cinéastes chinois — et, par conséquent, par les éditeurs français qui les ont suivis —, on ne manque pas de constater qu'ils offrent tous une vision particulière de la Chine, qui ne correspond ni à la réalité du terrain ni à la représentation inscrite dans les œuvres inspiratrices. La plupart des scénarios retenus par les cinéastes de la cinquième génération s'inscrivent dans un certain courant « culturaliste » dérivé en partie de la « quête des racines » des années 1980. S'emparant de cette veine « traditionaliste », les nouveaux réalisateurs chinois ont généré des films « voyeuristes » brossant un portrait exotique et stéréotypé de la Chine, plus aisément exportable vers un Occident fasciné par un Empire du Milieu en pleine croissance économique. Zhang Yinde (2003, p. 77) ne dit pas autre chose : « Le succès remporté dans les festivals cinématographiques internationaux par la 'cinquième génération', incarnée par un Zhang Yimou ou un Chen Kaige, n'est pas sans susciter la suspicion sur les recettes de complaisance qui consistent à offrir, pour ne pas dire vendre, une image de la Chine conçue selon l'imaginaire occidental. » Les réalisateurs n'hésitent pas à prendre des libertés tant avec les trames originales qu'avec la réalité historique et culturelle (Zhang, 2003, pp. 277-280). Zhang Yimou en particulier, dans son film *Le sorgho rouge* inspiré de Mo Yan, dilue l'action dans de nombreuses scènes pittoresques et ne craint pas de transplanter l'action du Shandong du Nord-Est au plateau de loess de la plaine du fleuve Jaune, berceau de la civilisation chinoise, pour renforcer le caractère lyrique et allégorique qu'il veut insuffler à son film. De même, la mise en scène esthétisante et répétitive, le chromatisme épuré et la concentration sur les mœurs chinoises « traditionnelles » dans *Épouses et concubines*, dont le scénario est emprunté à Su Tong, simplifient la complexité de l'œuvre originale pour créer un profond sentiment d'altérité et d'auto-étrangeté « prêt à consommer ». *Adieu ma concubine* de Chen Kaige poursuit cette vision presque folklorique d'une Chine atemporelle à travers l'histoire de deux acteurs de l'opéra de Pékin qui traversent le XX^e siècle.

Ce dialogue entre deux médias, littérature et cinéma, ne manque pas de susciter d'autres questions plus graves. En effet, si la traduction des œuvres sources a succédé à leur version audiovisuelle, laquelle de surcroît a été couronnée de succès, on peut en venir à se demander quel serait, dans l'esprit du grand public lisant par exemple *Le clan du sorgho* ou *Adieu ma*

concubine, l'œuvre « originale », et quels effets cette attribution pourrait engendrer sur l'appréciation des romans sources. On peut par exemple penser que le lecteur serait tenté de mesurer les romans à l'aune des films, et être éventuellement déçu de ne pas retrouver complètement l'esthétisme ou le symbolisme de l'adaptation de Zhang Yimou dans son roman d'inspiration, ou rester peut-être sur sa faim à la lecture du livre de Lilian Lee, alors qu'il s'est senti transporté par la photographie et par le jeu des acteurs dans le film de Chen Kaige. Cette réflexion rejoint une problématique plus large, celle de la retraduction : il est notoire que la première traduction d'une œuvre issue d'une sphère culturelle éloignée s'écarte elle-même de l'original et appelle à une nouvelle traduction plus « respectueuse ». Dans le cas présent, le problème se complique dans la mesure où la première « traduction » est ici « intersémiotique », « transmutation » (Jakobson, 2004 ; concepts repris et amplifiés par Eco [2003/2006, pp. 265-410]). Dès lors, irait-on jusqu'à affirmer que la traduction écrite des œuvres de Mo Yan, de Yu Hua et de Su Tong a été influencée ou dirigée, inconsciemment ou non, et selon quelle orientation critique, par l'interprétation filmée qu'en ont donnée les cinéastes de la cinquième génération ? Ces traductions sont-elles marquées par des stéréotypes censés attirer le grand public, ou tentent-elles au contraire de rectifier le tir tout en surfant sur les performances en salle des adaptations audiovisuelles pour révéler le potentiel de grands auteurs ? Enfin, on ne peut s'empêcher de mettre en miroir cette « auto-exotisation assumée » des réalisateurs chinois et les représentations fantasmées de la Chine diffusées plus tôt par les auteurs occidentaux, comme suggéré plus haut. Ces questions complexes, qui appellent à de plus amples recherches, nous ramènent en définitive à la théorie d'Even-Zohar, puisqu'elles interrogent sur la manière dont ces œuvres chinoises s'inscrivent dans le polysystème du pays de réception, mais aussi dans celui de leur sphère d'origine (puisque les films ont également grandement contribué au succès des auteurs dans leur propre pays).

À partir du milieu des années 1990, un autre critère sur lequel les agents littéraires s'appuient souvent pour arrêter leur choix parmi la forêt d'œuvres chinoises qui paraît chaque année consiste simplement dans le succès, ou plutôt dans la notoriété — qu'elle soit positive ou négative — que certaines publications ont acquise dans leur marché premier. Pour être plus précis, les éditeurs ont longtemps privilégié les œuvres polémiques, scandaleuses ou qui en général ont beaucoup fait parler d'elles. Premier du genre, Wang Shuo a défrayé la chronique dans les années 1980 en mettant en scène des « hooligans » asociaux et minables errant dans un monde gangréné par la violence et la corruption. Ce véritable phénomène social a tôt fait d'être présenté au lectorat francophone — du moins après la censure de l'intégralité de son œuvre en Chine en 1996. Dans les années 1990, le roman *La Capitale déchu* de Jia Pingwa (1993/1997), best-seller qui bravera une censure de seize ans, a sans doute attiré le grand public tant par son style savoureux (mélange savant de références au *Rêve dans le pavillon rouge* et de passages scabreux, voire scatologiques) que par les nombreuses scènes érotiques qui le parsèment sur fond de décadentisme généralisé. L'auteur de premier plan Yan Lianke a lui aussi connu la consécration à l'étranger avec ses romans iconoclastes invariablement interdits comme *Servir le peuple* (2005/2006), sorte de *Lady Chatterley* transportée dans la Chine maoïste, et surtout *Le rêve au village des Ding* (2006/2007), qui dénonce le scandale du sang infecté par le VIH qui a ravagé la Chine dans les années 1990⁹. Dans un autre genre, les

⁹ Récemment encore, la publication du roman *Les Quatre Livres*, dont la trame se joue dans les camps de rééducation des intellectuels dans les années 1950, paru en 2011 et sorti en français en 2012 (traduit par Sylvie Gentil), reste pour l'heure bloquée par la censure en Chine continentale — mais non à Taïwan.

récits sulfureux *Shanghai Baby* de Wei Hui (2000/2003) et *Les bonbons chinois* et *Panda Sex* de Mian Mian (2000/2001, 2004/2009), qui relatent la propension de la jeunesse shanghaienne pour le sexe, la drogue, l'alcool et les nuits en boîte, ont très vite attiré l'attention des éditeurs français à la suite du scandale déclenché par l'attitude provocatrice des auteures elles-mêmes. Plus récemment encore, *Le Totem du loup* de Jiang Rong (2004/2008), véritable best-seller en Chine, a non seulement capté l'intérêt du grand public francophone en raison de l'intense campagne de marketing lancée par son éditeur, mais aussi par ses thèmes peu communs et subversifs de la protection de l'environnement et de la glorification de l'authenticité brute des cavaliers mongols ; les critiques dithyrambiques dans la presse internationale ont dès lors étouffé les réserves de certains spécialistes de la littérature chinoise, qui dénoncent le caractère excessivement « commercial » de cette œuvre (voir Dutrait, 2009). En poursuivant cette logique de l'« anticonformisme vendeur » jusqu'au bout, on pourrait même avancer que, en dépit des qualités littéraires indéniables de ses productions, le dramaturge et romancier Gao Xingjian a en partie « tiré bénéfice » de son exil en France après ses prises de position dissidentes dans les années 1980 pour que son traducteur Noël Dutrait finisse par convaincre les éditions de l'Aube (qui avaient déjà publié Soljenitsyne) de publier en 1995 *La Montagne de l'Âme*, cinq ans avant sa nobélisation inattendue et controversée.

3.3 Les oubliés de la traduction chinois-français

Malgré le souci croissant des éditeurs français d'essayer de suivre les succès littéraires dans le monde sinophone, on ne peut s'empêcher de constater qu'ils sont encore loin du compte et que certains écrivains restent totalement inaperçus en francophonie — parfois pour le mieux, il faut le reconnaître.

On peut se rendre compte de cette distorsion en examinant les résultats des deux principaux prix littéraires de Chine continentale : le prix Lu Xun et le prix Mao Dun. Très vite, on s'aperçoit par exemple que ni les trois nouvelles ni le roman¹⁰ de Chi Zijian distingués par ces deux prix n'ont été traduits en français, alors que quatre recueils de la même auteure sont parus chez Bleu de Chine et Philippe Picquier. Plus généralement, des 38 romans couronnés par le prix Mao Dun depuis 1982, seul dix ont été traduits en français, dont certains d'auteurs déjà bien établis (Mo Yan, Bi Feiyu, Wang Anyi, Liu Zhenyun). Pour ce qui est du prix Lu Xun, il semblerait que les œuvres honorées aient reçu moins d'écho parce qu'elles sont généralement trop courtes pour pouvoir être publiées individuellement¹¹.

Cette observation concernant les modes littéraires préférés des lecteurs francophones est confirmée par la rareté de la poésie et du théâtre chinois modernes et contemporains dans nos librairies. En poésie, on peut certes citer Guo Moruo, Bei Dao et les poètes obscurs¹², ou

¹⁰ Il s'agit de 《额尔古纳河右岸》*É'ěrgǔnàhé yòu'àn* [La rive droite de la rivière Argoun], 2005, récompensé en 2008 et traduit en anglais en 2012 sous le titre *Last Quarter of the Moon*.

¹¹ Ce prix récompense en effet des 短篇小说 *duǎnpīān xiǎoshuō* « prose courte » et des 中篇小说 *zhōngpīān xiǎoshuō*, « prose de longueur moyenne », soit plutôt des nouvelles, et non des romans à proprement parler — connus en chinois sous le nom de 长篇小说 *chángpīān xiǎoshuō* « prose longue ». Notons cependant qu'il est souvent difficile de faire le départ entre prose « longue » et « moyenne ».

¹² Apparus dès 1978, ces poètes témoignent d'une sensibilité nouvelle qui n'obéit plus aux diktats du réalisme socialiste et du romantisme révolutionnaire qui prévalaient jusque-là. Le nouvel humanisme dont leurs œuvres sont empreintes, qui s'accompagne d'un renouvellement du langage poétique, fut largement incompris par les critiques contemporains, d'où leur qualificatif d'« obscurs » (le terme chinois original 朦胧 *ménglóng* peut aussi

plus récemment Yu Jian, Wu He et Meng Ming, mais ce serait oublier que certains grands poètes d'avant 1949 comme Xu Zhimo, Ye Shengtao, Ai Qing, Dai Wangshu ou Zhu Zhiqing n'ont pas été traduits¹³. Dans le genre dramatique, la situation n'est guère plus enviable, puisque, à part la pièce *Qu Yuan* de Guo Moruo, *La maison de thé* de Lao She, les deux pièces *Sous les toits de Shanghai* et *Le virus du fascisme* de Xia Yan et quelques productions de Gao Xingjian, c'est le vide complet ; en particulier, du grand dramaturge d'avant-guerre Cao Yu, le lectorat francophone n'a accès qu'à une piètre version bilingue de son chef-d'œuvre *L'orage*, publiée aux Éditions en langues étrangères à Pékin ; dans le théâtre contemporain, un auteur important comme Sha Yexin est tout bonnement absent des rayons. Il faut remarquer également que, quand bien même quelques pièces chinoises ont effectivement été traduites, elles restent de toute manière très rarement jouées hors de Chine.

De manière symptomatique, ce que certains qualifient encore de « paralittérature » échappait jusqu'il y a peu encore avec une grande constance à l'attention des éditeurs français. La littérature chinoise pour la jeunesse est ainsi remarquablement absente des librairies occidentales (hormis quelques très rares titres chez Philippe Picquier). Le roman policier, certes auparavant méprisé en Chine, mais bien présent et connaissant un regain d'intérêt, a de même longtemps été éludé. De manière similaire à ce que nous avons déjà vu précédemment, la familiarité du grand public avec les romans policiers « d'inspiration chinoise » que sont les aventures du *Juge Ti* de Robert Van Gulik¹⁴ pourrait expliquer l'absence sur nos rayons d'enquêtes plus contemporaines composées directement par des auteurs chinois. Ainsi, à notre connaissance, seules les fictions de He Jiahong, inspirées de son expérience de juriste et de criminologue, ont été présentées au public francophone dans un échantillon appréciable¹⁵. L'énorme succès aussi bien critique que populaire rencontré par la trilogie d'espionnage de Mai Jia 《解密》 *Jiémì* [Décryptage], 《暗算》 *Ànsuàn* [Opérations secrètes] et 《风声》 *Fēngshēng* [Rumeurs] — prix Mao Dun en 2008 pour le deuxième roman, adaptation en série télévisée et en film, critiques comparant la saga au *Da Vinci Code* de Dan Brown — ne s'est étrangement pas étendu en Occident et singulièrement aux pays francophones. De la même manière, la vogue des films d'arts martiaux en costume popularisés par le cinéma hongkongais puis repris par la production hollywoodienne n'a pendant longtemps pas été suivie d'un engouement pour les classiques du genre *wǔxiá* dont ils sont inspirés. Hormis *Les quatre brigands du Huabei* de Gu Long en 1990, il semble avoir fallu attendre les années 2000 pour enfin voir la parution d'une maigre part des sagas de Jin Yong, Gu Long et Wang Dulu, universellement connues dans le monde chinois (dont certains épisodes datent quand même des années 1940 !). Ne parlons même pas des romans fantastiques, de science-fiction, d'horreur ou de *fantasy*, dont le succès ne se dément pas, mais qui ne parviennent pas chez nous à percer la muraille des productions anglo-saxonnes.

se traduire par « imprécis » ou « flou »). Ces poètes ont participé au premier Printemps de Pékin de l'hiver 1978-1979, ce qui explique peut-être leur percée en France.

¹³ Si ce n'est, pour certains, dans la collection Panda des Éditions Littérature chinoise, pilotée depuis Pékin. Cependant, la plupart des ouvrages de cette collection, par ailleurs souvent d'une qualité contestable, sont épuisés et difficilement accessibles hors de Chine (voir Tam, 2011).

¹⁴ La situation se complique lorsque l'on sait que les créations de Van Gulik sont inspirées du roman policier traditionnel chinois du XVIII^e siècle 《狄公安》 *Dí Gōng'ān*, lui-même construit sur la légende du personnage historique Di Renjie (630-700), juge puis chancelier de l'impératrice Tang Wu Zetian.

¹⁵ On compte aussi, chez les éditions Philippe Picquier, un roman de Feng Hua [*Seul demeure son parfum*], et un autre de Zhang Yu [*Ripoux à Zhengzhou*], mais cela reste des exemples isolés.

Dans un autre style, les autofictions féminines riches en confessions et dévoilements intimes et provocants touchant souvent à l'érotisme d'auteurs comme Chen Ran ou Lin Bai sont tout aussi absentes des catalogues francophones¹⁶. Les jeunes romancières Annie Baobei et Bao Jingjing, avec leurs histoires d'amours contrariées et leurs descriptions des questionnements de la jeune génération chinoise publiées d'abord sur Internet à destination d'un public d'adolescents et de jeunes gens, n'ont pas plus pénétré nos frontières. Tout comme avec la « paralittérature », de forts soupçons d'« élitisme » des éditeurs français ne peuvent ici être écartés.

Ce mépris de la littérature de divertissement semblerait même toucher la littérature d'avant-guerre. Ainsi, le mouvement du 海派 *hǎipài* qui submergea Shanghai dans les années 1920 et 1930, manifestation du dynamisme fulgurant qu'a connu la ville à la Belle Époque, a trop souvent été réduit aux romans-feuilletons décadents débordants de satire et de sexe et est donc largement passé à la trappe, à plus forte raison que l'éloignement dans le temps lui avait fait perdre de son attrait pour un grand public habitué à bien pire. Malheureusement, des auteurs beaucoup plus respectables comme Cheng Xiaoqing, auteur de romans policiers à la Conan Doyle, Liu Na'ou, importateur du modernisme européen et japonais, et surtout Mu Shiyong, premier maître du « courant de conscience » (ou monologue intérieur) dont le style erratique permit de rendre efficacement la vie tourbillonnante de la bourgeoisie shanghaienne, ont été trop longtemps assimilés à la littérature de caniveau et n'ont été portés que tardivement et très partiellement à la connaissance du lectorat francophone¹⁷.

Comme l'indique Mialaret (2012, p. 16), les écrits de jeunes auteurs, souvent publiés d'abord sur Internet, restent également largement méconnus hors de Chine. Il note même en boutade que les écrivains chinois doivent avoir plus de cinquante ans pour avoir une chance d'être traduits ! Il est vrai que la littérature des années 2000, souvent écrite par des jeunes pour des jeunes et témoignant du narcissisme et de l'égoïsme de la nouvelle génération d'enfants uniques, est extrêmement hétérogène. Murong Xuecun fait partie des heureuses exceptions sélectionnées par les éditeurs francophones, vraisemblablement en raison du style féroce, cynique et caustique avec lequel il dénonce les travers de la société chinoise contemporaine. Han Han, blogueur célèbre pour ses commentaires « provocateurs » qui raillent le pouvoir chinois, est précisément beaucoup plus connu pour ses billets en ligne (dont une sélection est d'ailleurs parue chez Gallimard en 2012) que pour sa prose littéraire, pour ainsi dire tous des best-sellers locaux ; d'ailleurs, seul deux de sa vingtaine de romans ont été traduits en français¹⁸. Les éditeurs font encore moins de cas de Guo Jingming, idole de la « pop fiction » qui attire pourtant des hordes déchaînées de jeunes de moins de vingt ans à chacune de ses nouvelles parutions formatées pour séduire. Certains auteurs beaucoup plus intéressants des générations post-70 et post-80, comme Sheng Keyi, qui brosse un portrait de la condition féminine contemporaine dans un ton libre et dénué de mièvrerie, ou A Yi, ancien policier au

¹⁶ Seule exception : *La chaise dans le corridor*, de Lin Bai, paru chez Bleu de Chine (1995/2006, traduction de Véronique Chevalyère).

¹⁷ Dans un recueil de nouvelles intitulé *Le Fox-trot de Shanghai* (Albin Michel, 1996, traduction de Sylvie Gentil et Angel Pino), titre de l'œuvre majeure de Mu Shiyong, et dans le chapitre « Anthologie » du livre *Shanghai – Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire* (sous la direction de Nicolas Idier, Robert Laffont, collection Bouquins, 2010).

¹⁸ Il s'agit de son premier roman de 2000, *Les Trois Portes*, paru chez Lattès en 2004 (traduction de Guan Jian et Sylvie Schneiter), et de son quinzième roman de 2010, *1988 – Je voudrais bien discuter avec le monde*, paru chez Gallimard en 2013 (traduction d'Hélène Arthus).

style sombre, absurde, froid et totalement dénué de sentimentalisme, attendent cependant encore d'être proposés au grand public francophone.

De manière connexe, l'explosion des blogues, des sites de littérature comme Qidian et d'autres plateformes spécialisées en libre accès sur la Toile, laquelle selon Mialaret (2012, pp. 54-56) constitue une véritable révolution dans le paysage culturel chinois, est remarquablement ignorée des éditeurs occidentaux, pour la simple raison que cette abondance de textes souvent écrits par des « amateurs » ne serait pas de la littérature ! C'est oublier que, dans le contexte actuel de l'édition en Chine, la plupart des nouveaux auteurs publiés ne sont plus repérés dans les revues littéraires traditionnelles, comme c'était le cas depuis le début du XX^e siècle, mais prioritairement sur Internet. On ne comprend donc qu'à moitié les raisons pour lesquelles les maisons francophones s'enfermeraient dans une vision étriquée de la littérature et se mettraient systématiquement des œillères par rapport à ces productions potentiellement porteuses. D'autant que ces auteurs en herbe du Web reçoivent l'adoubement de leurs illustres collègues comme Mo Yan, Yu Hua ou Yan Lianke...

Pour terminer, signalons que certains genres littéraires très appréciés en Chine semblent tout bonnement inconnus en dehors de l'Empire du Milieu. Tel est le cas des « workplace novels » (职场小说 *zhíchǎng xiǎoshuō*), qui dépeignent la vie professionnelle de la nouvelle classe moyenne dans la Chine quasi capitaliste d'aujourd'hui : les tensions avec les collègues et les supérieurs, les arcanes de la bureaucratie, les plans de carrière des petits employés et les manœuvres tentées pour monter en grade, les luttes fratricides imposées par la compétition nouvelle, des recettes pour s'enrichir sans peine. Le plus bel exemple en est la série 《杜拉拉升职记》 *Dù Lālā Shēngzhí jì* [La promotion de Du Lala] de Li Ke, qui raconte les difficiles tentatives d'une jeune secrétaire pour concilier sa vie sentimentale et ses ambitions professionnelles et dont les quatre épisodes parus entre 2007 et 2011 ont invariablement été les livres les plus vendus de l'année ; les comédies romantiques et les séries télévisées qui en sont dérivées ont également remporté un triomphe record. Les performances commerciales réalisées par des livres comme 《侯卫东官场笔记》 *Hòu Wèidōng guānchǎng bǐjì* [Le journal officiel de Hou Weidong] de Zhang Bing (huit tomes à ce jour, 2010-2013) ou 《全中国最穷的小伙子发财日记》 *Quán Zhōngguó zuì qióng de xiǎo huǒzi fācái rìjì* [Comment l'homme le plus pauvre de Chine est devenu millionnaire] de Lao Kang (2010), ont tôt fait d'intriguer le monde anglo-saxon, familier de ce style de livres prétendant dévoiler la clé du succès et de l'enrichissement (voir à cet égard Chang, 2012). Mais qu'en est-il auprès du grand public francophone ? Silence radio, rien...

4. Conclusion

De l'aperçu, non exhaustif, que nous avons tenté de brosser de l'état de la traduction en français de la littérature chinoise contemporaine, il ressort que, après un long hiatus, la littérature chinoise a connu à partir du dernier quart du XX^e siècle une explosion fulgurante immanquablement liée à la montée en puissance de l'Empire du Milieu. Nous avons vu qu'historiquement les traducteurs et/ou les éditeurs ont petit à petit mis de côté leur militantisme — sans toutefois jamais l'abandonner complètement — pour proposer au grand public un panel extrêmement diversifié d'œuvres de qualité. Les réalités du monde de l'édition laissent cependant apparaître une tension permanente entre un certain « élitisme » et des velléités commerciales dans la sélection des productions littéraires chinoises.

Ce résumé historique, bien évidemment trop court pour embrasser toute la complexité du sujet, ouvre cependant de nombreuses questions d'ordre théorique. Il apparaît ainsi clairement que la Chine, à travers la traduction qui est effectuée de ses œuvres littéraires, jouit d'un statut tout à fait équivoque au sein du polysystème français (Even-Zohar, 2004, pp. 200-204). Les restrictions que nous avons constatées dans le panel des œuvres chinoises qui sont présentées au grand public francophone — prédominance du roman et absence de la littérature « de divertissement » — indiquent que, malgré leur succès croissant, les traductions depuis le chinois occupent un rang secondaire dans notre polysystème. Puisque les positions périphériques au sein d'un polysystème présentent généralement un caractère plutôt conservateur, les différences de traitement mises au jour entre les divers genres littéraires, de même que la comparaison avec les traductions depuis une langue comme l'anglais/américain, témoignent de la hiérarchisation opérée par les normes littéraires du système de la langue-culture cible. Un examen plus approfondi des stratégies déployées pour la traduction des œuvres littéraires chinoises (adéquation >< acceptabilité, dans le sens de Toury [2012]) reste cependant à effectuer pour confirmer l'éventuel lien de conditionnement qui pourrait exister entre ces stratégies et l'emplacement du chinois dans le polysystème.

Les influences contradictoires jouées par des sinologues militants, des traducteurs chevronnés au fait des tendances littéraires et des agents à l'affût de la perle rare révèlent plus largement les tensions entre des considérations d'ordre poétologique et idéologique (professionnels >< patronage, voir Lefevere 1992)¹⁹. La traduction se révèle alors sans conteste comme une « réécriture » dans le sens de Lefevere, non pas d'œuvres isolées, mais pour ainsi dire de toute une langue-culture, dans la mesure où ce sont prioritairement les facteurs idéologiques qui, comme nous l'avons vu, ont déterminé et déterminent sans doute encore le prisme déformé à travers duquel la Chine entière est vue par le grand public. Une étude plus poussée de la réception de la littérature chinoise et de son intégration dans l'horizon littéraire et dans la connaissance encyclopédique des lecteurs francophones attend néanmoins encore d'être menée pour cerner davantage l'image si fuyante que nous avons de la culture chinoise contemporaine.

Si l'on considère la question d'un angle plus « culturel », la pauvreté des sources de premier plan et la « canonisation » d'un nombre limité de portraits du pays qui ont caractérisé les études chinoises jusqu'à la politique de réformes et d'ouverture, bien que depuis largement corrigées par l'afflux d'informations de tous ordres sur l'Empire du Milieu et par la qualité des nombreuses recherches qui ont été publiées ces vingt dernières années, semblent néanmoins avoir profondément marqué la perception exotique que maintient le grand public francophone sur la Chine d'hier et d'aujourd'hui — un sentiment d'étrangeté et d'amour-haine que conforterait en outre la presse actuelle dans ses reportages sur cette étrange Chine « communiste » acquise à la loi du marché. Dans cette optique, le choix des ouvrages à traduire, et peut-être même plus encore la non-traduction de pans entiers de la littérature, contribuerait en quelque sorte à alimenter — peut-être inconsciemment — une certaine vision de la Chine, certes infiniment plus nuancée qu'auparavant, mais toutefois

¹⁹ La résolution de ces tensions est parfois difficile, étant donné que, en traduction chinoise, les différents rôles influençant le système littéraire sont souvent confondus. Par exemple : Noël Dutrait est aussi critique littéraire (spécialiste de Gao Xingjian) et professeur à l'Université Aix-Marseille ; Sebastian Veg, traducteur de Lu Xun, est sinologue expert du mouvement du 4-Mai et des liens entre intellectuels et pouvoir politique dans la Chine de XX^e siècle ; et la prolifique Isabelle Rabut enseigne à l'INALCO (où elle a contribué à la rédaction d'une *Méthode du chinois*) et dirige la collection *Lettres chinoises* chez Actes Sud, de même, avec Angel Pino, qu'une collection itinérante consacrée aux lettres taiwanaises.

encore restreinte. L'auto-aliénation et le jeu de miroirs auxquels s'est livré le cinéma de la cinquième génération ; le rôle joué par ce dernier dans la décision de traduire des auteurs majeurs comme Yu Hua ou Su Tong et le probable infléchissement qui en découle du regard critique que nous portons sur ces œuvres ; de même que, plus récemment et de manière plus anecdotique, le marketing exercé depuis la Chine pour promouvoir *Le Totem du loup* de Jiang Rong ou l'œuvre de Mo Yan depuis son Prix Nobel (à l'opposé du silence assourdissant de Pékin lors du couronnement de Gao Xingjian) : tous ces éléments témoignent de l'inextricable jeu de représentations mutuelles qui s'est établi entre l'Occident et la Chine depuis l'époque des concessions jusqu'à nos jours. L'étude des traductions françaises de la littérature chinoise pourrait dès lors s'envisager également selon une approche post-colonialiste, voire déconstructiviste (Niranjana, 1992 ; Spivak, 2004 ; Bassnett & Trivedi, 1999).

Enfin, l'examen des rapports de force entre les zones culturelles chinoise et française s'enrichirait également de l'analyse de la réception par le public chinois des œuvres et des théories critiques occidentales, et singulièrement de langue française (à cet égard, voir notamment Zhang Yinde, 2003 et son analyse de l'intertextualité franco-chinoise et du concept de la « sinité » dans les études interculturelles en Chine).

5. Bibliographie

- Bassnett, S., & Lefevere, A. (dir.). (1990). *Translation, history and culture*. Londres : Pinter.
- Bassnett, S., & Trivedi, H. (dir.). (1999). *Post-colonial translation – theory and practice*. Londres : Routledge.
- Chang, L. T. (6 février 2012). Working Titles. *The New Yorker*.
http://www.newyorker.com/reporting/2012/02/06/120206fa_fact_chang#ixzz1oCElrFY/
- Chesterman, A. (2009). The name and nature of translation studies. *Hermes – Journal of Language and Communication Studies*, 42, 13-22. http://download2.hermes.asb.dk/archive/download/Hermes-42-2-chesterman_net.pdf
- Dutrait, N. (2001). La réception française de deux écrivains chinois contemporains : A Cheng et Gao Xingjian. In M. Détrie (dir.), *France-Asie, un siècle d'échanges littéraires* (pp. 153-160). Paris : You Feng.
- Dutrait, N. (2006). *Petit précis à l'usage de l'amateur de littérature contemporaine chinoise*. Arles : Philippe Picquier.
- Dutrait, N. (2009). Jiang Rong, *Le Totem du loup* (trad. Y. Hansheng & L. Carducci). *Perspectives chinoises* 2009/2. <http://perspectiveschinoises.revues.org/5236>.
- Dutrait, N. (2011). Traduire la littérature chinoise contemporaine au début du XXI^e siècle – Une question de choix. In P. Servais (dir.), *La traduction entre Orient et Occident – modalités, difficultés et enjeux* (pp. 77-90). Louvain-la-Neuve : Harmattan Academia.
- Eco, U. (2003/2006). *Dire presque la même chose* (trad. M. Bouzaher). Paris : Grasset.
- Even-Zohar, I. (2004). The position of translated literature within the literary polysystem. In L. Venuti (dir.), *The translation studies reader* (2^{ème} éd.) (pp. 199-204). Londres : Routledge.
- Even-Zohar, I. (1990). *Polysystem studies*. Tel Aviv : Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Goldman, M. (1977). *Modern Chinese literature in the May Fourth Era*. Cambridge : Harvard University Press.
- Holmes, J. (2004). The name and nature of translation studies. In L. Venuti (dir.), *The translation studies reader* (2^e éd.) (pp. 180-192). Londres : Routledge.
- Jakobson, R. (2004). On linguistic aspects of translation. In L. Venuti (dir.), *The translation studies reader* (2^e éd.) (pp. 138-143). Londres : Routledge.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Londres : Routledge.
- Mialaret, B. (2012). Reading Chinese novels in the West. *Chinese Cross Currents*, 9(2), 42-57.
- Munday, J. (2012). *Introducing translation studies : Theories and applications* (3^e éd.). New York : Routledge.
- Niranjana, T. (1992). *Siting translation – history, post-structuralism, and the colonial context*. Berkeley : University of California Press.
- Sapiro, G. (2010). Globalization and cultural diversity in the book market : The case of literary translation in the US and in France. *Poetics*, 38, 419-439.
- Spivak, G. (2004). The politics of translation. In L. Venuti (dir.), *The translation studies reader* (2^e éd.) (pp. 369-388). Londres : Routledge.

Tam, P. (2011). Traduire la littérature chinoise à Beijing à destination d'un public francophone. In P. Servais (dir.), *La traduction entre Orient et Occident – modalités, difficultés et enjeux* (pp. 111-126). Louvain-la-Neuve : Harmattan Academia.

Toury, G. (2012). *Descriptive translation studies and beyond* (éd. révisée). Amsterdam : Benjamins.

Vandepitte, S. (2008). Remapping translation studies : Towards a translation studies ontology. *Meta*, 53(3), 569-588. <http://www.erudit.org/revue/meta/2008/v53/n3/019240ar.html>

Veg, S. (2009). *Fictions du pouvoir chinois – littérature, modernisme et démocratie en Chine au début du XX^e siècle*. Paris : Éditions de l'EHESS.

Venuti, L. (2008). *The translator's invisibility — a history of translation* (2^e éd.). Londres : Routledge.

Zhang, Y. (2003). *Le monde romanesque chinois au XX^e siècle – modernité et identité*. Paris : Honoré Champion.

Sites internet consacrés à la littérature chinoise et à sa traduction en français ou en anglais

www.mychinesebooks.com (Bertrand Mialaret)

www.chinese-shortstories.com (Brigitte Duzan),

www.paper-republic.org.

Site internet consacré au cinéma chinois

www.chinesemovies.com.fr (Brigitte Duzan).



Kevin Henry

Université libre de Bruxelles

Shanghai International Studies University

kehenry@ulb.ac.be

Biographie : Kevin Henry est titulaire depuis 2012 d'un master en Traduction multidisciplinaire orientation anglais-chinois de l'Institut supérieur des traducteurs et interprètes (Haute École de Bruxelles, Communauté française de Belgique). Il prépare actuellement une thèse consacrée à la traduction française des idiomes quadrisyllabiques *chengyu* dans la littérature chinoise contemporaine à l'Université libre de Bruxelles (doctorat en Traductologie), en cotutelle avec la Shanghai International Studies University (doctorat en Langue et Littérature françaises, spécialisation traduction).