

Università Ca' Foscari Venezia

Dottorato di ricerca in Lingue, Culture e Società, 22° ciclo  
(A.A. 2006/2007 - A.A. 2008/2009)

L'œuvre narrative de Yu Dafu en italien et en français :  
spécificités, problèmes et stratégies de traduction

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-OR/21

Tesi di dottorato di Paolo Magagnin, 955365

Coordinatore del dottorato  
Prof. Rosella Mamoli Zorzi

Tutori del dottorando  
Prof. Nicoletta Pesaro  
Prof. Noël Dutrait

## Remerciements

Ce travail est le résultat d'une période de recherche intense et passionnée entre l'Italie et la France, qui n'aurait pas été possible sans le soutien que m'ont assuré l'Université Ca' Foscari de Venise et de l'Université de Provence d'Aix-en-Provence : et ceci non seulement dans la rédaction de la thèse, mais également dans la préparation des nombreuses autres activités qui ont contribué énormément à ma formation académique.

J'ai une dette de reconnaissance surtout envers Mme Nicoletta Pesaro, dont l'enthousiasme, la compétence et les conseils m'ont guidé dans mon entrée dans le monde académique, m'indiquant toujours des points de repère solides dans mon activité de recherche. Je suis non moins reconnaissant à M. Noël Dutrait, qui a accepté de m'accueillir en tant que doctorant en cotutelle, et qui m'a fait participer activement aux activités du groupe aixois dès mon arrivée.

Ma reconnaissance va à Mme Isabella Falaschi, qui m'a fait connaître et apprécier la littérature du Quatre Mai, et Yu Dafu en particulier, dès mes années d'études à Trieste. Si ce n'avait été pour elle, ce travail n'aurait jamais vu le jour : j'espère qu'elle trouvera toujours que notre auteur est tombé « entre de bonnes mains ». Dans mon travail sur Yu Dafu j'ai bénéficié également des conseils précieux de M. Franco Gatti, de M. Mario Sabattini et de M. Dušan Andrš.

Je tiens à remercier les collègues des équipes de recherche sur la traduction LaboraTorio et LEO2T, pour leur enthousiasme contagieux et pour les discussions stimulantes qui m'ont fourni de nombreuses occasions de réflexion. Mes amis doctorants, aussi bien à Venise qu'à Aix, m'ont toujours aidé et encouragé, chacun à sa manière et selon ses compétences spécifiques.

Un grand merci, enfin, à M. Pierre Ginon, qui a accepté de réviser mon français tâtonnant, et à qui ce travail doit en large partie sa lisibilité.

Je dédie cette thèse à mes parents, qui ne m'ont jamais fait manquer leur soutien moral et matériel, sous n'importe quelle forme, et à Lijia, pour sa présence, sa patience et l'encouragement sans conditions qu'elle m'a démontrés pendant tous ces mois.

## Table des matières

Remerciements	2
Table des matières	4
1. Introduction	7
1.1. Aperçu du travail	7
1.2. L'espace culturel de Yu Dafu : la littérature du Quatre Mai	10
1.3. Réception critique et traduction de l'œuvre de Yu Dafu	13
1.3.1. La réception en France	14
1.3.2. La réception en Italie	21
1.4. Evaluation critique des traductions et structure de la thèse	25
1.4.1. La critique des traductions : aspects théoriques	25
1.4.2. Pour une approche critique de synthèse	34
1.4.3. Choix du corpus et structure de la thèse	42
2. Facteurs linguistiques : le niveau du mot	46
2.1. Facteurs phonologiques	46

2.1.1. Onomatopée	48
2.2. Facteurs lexicaux	59
2.2.1. Noms propres	61
2.2.1.1. Noms de personnages	61
2.2.1.2. Toponymes	73
2.2.2. <i>Realia</i>	84
2.2.3. Vocabulaire étranger	91
2.2.3.1. Emprunts et transcriptions des langues occidentales	94
2.2.3.2. Vocabulaire japonais	100
2.2.4. Matériel lexical autochtone	106
2.2.4.1. Expressions idiomatiques et <i>chengyu</i>	107
2.2.4.2. Régionalismes	115
2.2.5. Figures lexicales	119
3. Facteurs linguistiques : le niveau de la phrase et du texte	132
3.1. Facteurs grammaticaux	132
3.1.1. Organisation syntaxique	135
3.1.2. Structures européanisées	155
3.1.3. Influence de la langue classique	162
3.1.4. Figures de style	167
3.2. Facteurs textuels	183

3.2.1. Structure thématique et informationnelle	185
3.2.2. Cohésion et cohérence	207
3.2.3. Intertextualité et interdiscursivité	224
3.2.3.1. Intertextualité	226
3.2.3.2. Interdiscursivité	245
4. Facteurs culturels et personnels	257
4.1. Facteurs culturels	257
4.1.1. Expressions linguistiques culturellement spécifiques	261
4.1.2. Phénomènes culturels	272
4.1.3. Interférence éthique et politique	291
4.2. Facteurs personnels	295
4.2.1. Orientation stratégique et attitude esthétique	296
4.2.2. Vision éthique et politique	304
Conclusion	308
Annexe 1 : note biographique	312
Annexe 2 : synopsis de la production narrative et des traductions	320
Bibliographie	336

## 1. Introduction

### 1.1. Aperçu du travail

Le but de ce travail est l'analyse systématique des stratégies de traduction adoptées dans les versions françaises<sup>1</sup> et italiennes de la production narrative de Yu Dafu 郁達夫 (1896-1945), à travers l'individualisation des traits distinctifs de la langue de l'auteur et des procédés typiques de sa création littéraire.

Aujourd'hui, on reconnaît généralement à Yu Dafu un rôle de premier plan dans la nouvelle littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle. Fin connaisseur de la tradition littéraire de son propre pays, il fut également un avide lecteur de littérature internationale, à laquelle il eut accès pendant son séjour d'études au Japon – aidé en cela par sa maîtrise non seulement de la langue japonaise, mais également de l'allemand et de l'anglais. L'œuvre de Yu Dafu présente à la fois des composantes traditionnelles et une forte charge novatrice, aussi bien sur le plan des thèmes et des genres – où certains modes de l'histoire littéraire chinoise se combinent avec les stylèmes du naturalisme, l'autofiction du « roman du moi » japonais (*watakushi shōsetsu* ou *shishōsetsu* 私小説<sup>2</sup>) et un

---

<sup>1</sup> Nous adopterons par commodité dans ce travail l'expression « traductions françaises » bien que, dans certains cas, il serait plus précis de parler de traductions *francophones*, car certaines ont été réalisées par des traducteurs de langue maternelle chinoise. Les versions italiennes existantes, en revanche, ont été toutes produites par des traducteurs dont la langue maternelle est l'italien.

<sup>2</sup> Le terme désigne généralement « une narrative autobiographique dans laquelle l'auteur est censé raconter fidèlement les détails de sa vie personnelle dans une forme légèrement fictive », qui se développa au début du XX<sup>e</sup> siècle au Japon sous l'influence du naturalisme européen. Cf. Tomi Suzuki, *Narrating the Self. Fictions of Japanese Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 1. Sauf si spécifié autrement, toutes les traductions sont de l'auteur.

sentiment éminemment romantique – que sur celui de la langue littéraire, à la fois profondément traditionnelle et européanisée (*ouhua* 歐化), notamment sur le plan de la syntaxe et du vocabulaire.

Toutefois, malgré l'importance que revêt Yu Dafu dans le panorama littéraire chinois, les traductions en langues occidentales de ses ouvrages demeurent peu nombreuses et fragmentaires. Cette lacune est autant plus évidente que nombre d'autres écrivains appartenant à la même période ont été traduits, en revanche, de façon complète et systématique. En France, pour ne citer que deux exemples significatifs, l'œuvre narrative quasiment intégrale de Ba Jin 巴金 et de Lao She 老舍 est aujourd'hui disponible en traduction.

De plus, si l'originalité de l'œuvre de Yu Dafu lui a valu l'intérêt – quoique quelque peu tardif – de la critique littéraire sinisante, aussi bien en Chine qu'en Occident, une attention correspondante vis-à-vis les aspects concernant la traduction de son œuvre ne semble pas lui avoir été toujours accordée. Plus généralement, les particularités et les problèmes liés à la traduction de la littérature du Quatre Mai (*Wusi yundong* 五四運動) – à savoir le courant extrêmement complexe et hétérogène auquel Yu et la plupart des intellectuels contemporains sont associés par commodité – ne semblent pas avoir reçu une considération adéquate de la part de la traductologie<sup>3</sup> occidentale.

---

<sup>3</sup> Dans notre recherche nous adopterons le terme *traductologie* pour désigner la branche des sciences humaines qui étudie, sur la base d'une approche systématique et multidisciplinaire, les aspects théoriques, descriptifs et appliqués de la traduction. Le terme, forgé par le théoricien Jean-René Ladmiral en 1972, est désormais généralement accepté comme traduction française de l'expression anglaise *translation studies*. Cf. Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique C. Cormier, *Terminologia della traduzione*, éd. Margherita Ulrych, trad. Caterina Falbo et Maria Teresa Musacchio, Milano, Hoepli, 2002, p. 142.



Ce travail se propose d'aborder une œuvre si riche sous une optique différente, à savoir la *critique des traductions* existantes en langue française et italienne. Le but de cette analyse est de déterminer, dans la mesure du possible, les différentes approches et stratégies, générales ou spécifiques, mises en place par les différents traducteurs, en faisant émerger spécificités, différences et traits communs.

L'espace, parfois très étroit, dans lequel opère le traducteur est toujours compris entre deux pôles opposés, selon la célèbre image par laquelle Schleiermacher, dans *Des différentes manières du traduire*, décrivait les deux seuls chemins possibles que la traduction pourrait parcourir :

Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre<sup>4</sup>.

En comparant certains exemples de traduction plus ou moins respectueuse du style de l'original, Shiyab et Stuart Lynch résument le même principe de façon plus pratique :

There is no perfect solution between these two options, but the translator should keep both 'possible poles' in mind<sup>5</sup>.

Lors de l'analyse des traductions, il n'est aucunement notre intention d'en donner un jugement de valeur, car, sauf dans certains cas extrêmes, la complexité des facteurs intervenant dans l'opération traduisante empêche

---

<sup>4</sup> Friedrich Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire*, Paris, Seuil, 1999, p. 49.

<sup>5</sup> « Il n'existe pas de solution parfaite entre ces deux options, mais le traducteur devrait garder dans son esprit les deux 'pôles possibles' ». Shiyab Said et Michael Stuart Lynch, « Can Literary Style Be Translated? », *Babel*, 52 : 3, 2006, p. 271.

une distinction manichéenne entre « bonnes » et « mauvaises » traductions<sup>6</sup>. Nous nous proposons donc de décrire les choix faits par les traducteurs, sans pourtant oublier que le recours injustifié à des stratégies déformantes risque de trahir la visée éthique de l'opération traduisante.

Afin d'éviter à la fois l'abstraction de la théorie et la préconisation de l'instinct pur dans la pratique traduisante, le point de départ de l'analyse sera la référence constante aux originaux, et la méthode critique sera fondée sur les réflexions et sur les instruments d'analyse élaborés par différents spécialistes au sein de courants traductologiques différents. Cette synthèse est cohérente avec l'approche critique que nous nous sommes fixé : loin de vouloir élaborer une stratégie dogmatique et définitive, par ce travail nous souhaitons plutôt esquisser un schéma critique pour l'analyse des traductions, qui pourrait fournir des occasions de réflexion sur la traduction d'une œuvre à la complexité extraordinaire et encore largement méconnue.

## 1.2. L'espace culturel de Yu Dafu : la littérature du Quatre Mai

La littérature liée au Mouvement du Quatre Mai marqua un tournant capital dans l'histoire littéraire chinoise. Le mouvement, qui débuta le 4 mai 1919 selon la datation officielle – et dont la RPC vient de fêter en grande pompe le quatre-vingt-dixième anniversaire – éclata au lendemain du premier conflit mondial comme réaction nationaliste, notamment estudiantine, aux décisions de la Conférence de Versailles, qui assignait au Japon les anciens territoires allemands du Shandong au lieu de les restituer à la Chine. Cependant, le Quatre Mai prit bientôt la forme d'une révolte contre la tradition chinoise dans son ensemble et surtout contre la pensée confucéenne, qu'une partie

---

<sup>6</sup> Cf. Mona Baker, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, London and New York, Routledge, 1992, p. 7.

considérable de la jeune génération instruite considérait comme la racine ultime du retard et de la faiblesse de la Chine vis-à-vis des puissances mondiales.

La rébellion s'étendit ainsi à tous les domaines de la culture et de la vie sociale, engendrant inévitablement une nouvelle réflexion sur la littérature et sur la langue littéraire. Sous certains aspects, donc, le Quatre Mai reprend et radicalise les questions déjà avancées depuis quelques années par les jeunes intellectuels qui avaient animé le Mouvement pour la Nouvelle Culture (*Xin wenhua yundong* 新文化運動). Ces derniers – des plus radicaux, comme Chen Duxiu 陳獨秀, aux plus conciliants, comme Hu Shi 胡適 – s'accordaient généralement sur la préconisation de réformes structurelles dans le domaine littéraire : sur le plan formel, surtout l'abandon de la langue littéraire traditionnelle (*wenyan* 文言) en faveur de la langue vernaculaire (*baihua* 白話), ainsi que le renoncement au style classique fondé sur l'imitation des anciens ; sur le plan thématique, une littérature qui se ferait véritable expression des sentiments et de la pensée de l'écrivain<sup>7</sup>.

La nouvelle littérature devint ainsi le porte-parole de la jeune génération des intellectuels urbains. Les jeunes écrivains possédaient, dans la plupart des

---

<sup>7</sup> Le premier intellectuel à systématiser son point de vue sur la formation d'une littérature nouvelle fut précisément Hu Shi, dans son très influent article « Quelques modestes propositions pour une réforme de la littérature » (*Wenxue gailiang chuyi* 文學改良芻議), paru dans *Xin qingnian* 2 : 5, 1917, ces huit « modestes propositions » étant les suivantes : 1) l'écriture doit avoir de la substance, 2) il ne faut pas imiter les anciens, 3) il faut soigner la technique d'écriture, 4) il ne faut pas se plaindre sans raison, 5) il faut renoncer au langage fondé sur les formules et tournures fixes, 6) il ne faut pas utiliser les allusions, 7) il ne faut pas utiliser les parallélismes, et 8) il ne faut pas éviter le langage vernaculaire. Traduction anglaise : Hu Shi, « Some modest proposals for the reform of literature », in Kirk Denton (éd.), *Modern Chinese Literary Thought. Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 123-139. Pour une étude spécifique de la question de la langue chez Hu Shi cf. Stefania Stafutti, *Hu Shi e la "questione della lingua": le origini della letteratura in baihua nel 'Baihua wenxue shi' (Storia della letteratura in lingua volgare)*, Firenze, Le Lettere, 1990.

cas, une solide formation traditionnelle et avaient reçu, en même temps, une éducation de type moderne à l'étranger (surtout au Japon, mais également aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne ou en France), où ils étaient entrés en contact avec la littérature internationale, ainsi qu'avec les théories politiques, sociologiques, économiques et psychanalytiques occidentales. La diffusion croissante de la pensée marxiste (le Parti Communiste Chinois fut fondé à Shanghai en 1921) et la popularisation des théories occidentales à travers les traductions à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle jouèrent également un rôle primordial dans la formation d'une conscience et d'une sensibilité nouvelles.

L'une des formes privilégiées par la nouvelle littérature devint le *xiaoshuo* 小說, surtout sous la forme de nouvelle brève. « Journal d'un fou » de Lu Xun 魯迅, parue en 1918 dans la revue *Jeunesse nouvelle* (*Xin qingnian* 新青年), fut la première nouvelle en *baihua* de la littérature chinoise moderne, ainsi qu'un violent acte d'accusation contre la tradition chinoise, une culture cannibale qui écrasait l'individu depuis des millénaires et que seulement la paranoïa lucide du « fou » pouvait démasquer.

Le débat culturel déclenché par les propositions des intellectuels préconisant la « révolution littéraire » (*wenxue geming* 文學革命) se traduisit, au début des années 1920, par la naissance d'une multitude de sociétés littéraires, chacune publiant sa ou ses revues<sup>8</sup>. Parmi les cercles les plus actifs et influents, l'Association de Recherches Littéraires (*Wenxue Yanjiu hui* 文學研究會) était animée par Mao Dun 茅盾 et Zhou Zuoren 周作人 entre autres. S'inspirant du naturalisme européen et adoptant la devise « l'art pour

---

<sup>8</sup> Cf. Michel Hockx, *Questions of Style: Literary Societies and Literary Journals in Modern China, 1911-1937*, Brill, Leiden, 2003.

la vie » (*wei rensheng er yishu* 為人生而藝術), l'Association préconisait une littérature engagée et sensible aux thèmes sociaux<sup>9</sup>.

Sur le plan théorico-idéologique, la rivale de l'Association de Recherches Littéraires était représentée par la Société Création (*Chuangzao she* 創造社), fondée en 1921 à Tokyo par un groupe d'étudiants chinois, parmi lesquels figuraient Yu Dafu et Guo Moruo 郭沫若. Initialement animée par un esprit romantique et purement esthétisant – la devise de la société étant « l'art pour l'art » (*wei yishu er yishu* 為藝術而藝術) – Création évolua par la suite en direction du marxisme et de la « littérature révolutionnaire » (*geming wenxue* 革命文學)<sup>10</sup>. Incapable, malgré son ardeur révolutionnaire, de se plier au dogmatisme du nouveau cours du cercle et désormais en désaccord avec ses collègues sur le plan artistique, Yu s'éloigna de Création : il continua pourtant son engagement, d'abord comme rédacteur de revues à sujet social et politique, et ensuite comme membre actif de la résistance antijaponaise, jusqu'à sa mort violente en 1945.

### 1.3. Réception critique et traduction de l'œuvre de Yu Dafu

Longtemps catalogué par une large partie de la critique chinoise et occidentale comme un écrivain décadent, voire pornographique, Yu Dafu a ensuite été l'objet d'une sorte de réhabilitation, qui toutefois n'a souvent

---

<sup>9</sup> Cf. Michel Hockx, « The Literary Association (*Wenxue yanjiu hui*, 1920-1947) and the Literary Field of Early Republican China », *The China Quarterly* 153, 1998, pp. 49-81.

<sup>10</sup> Le changement d'orientation de Création est bien représenté par l'article de Cheng Fangwu 成仿吾 « De la révolution littéraire à la littérature révolutionnaire » (*Cong wenxue geming dao geming wenxue* 從文學革命到革命文學, *Chuangzao yuekan* 1 : 9, 1928). Traduction anglaise : Cheng Fangwu, « From a literary revolution to revolutionary literature », in Kirk Denton (éd.), *Modern Chinese Literary Thought. Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 269-275.

touché qu'au côté politico-idéologique de sa production et de sa biographie<sup>11</sup>. Acclamé en Chine grâce à son opposition au KMT et aux mérites acquis pendant la résistance antijaponaise, souvent cible de jugements sévères de la part de la sinologie occidentale d'inspiration marxiste à cause de son individualisme très prononcé et de sa réticence vis-à-vis l'engagement à gauche, en France et en Italie Yu Dafu ne semble quasiment avoir été considéré en tant qu'écrivain et créateur littéraire que dans des temps relativement récents. Aussi bien en Chine qu'en Occident, donc, Yu Dafu semble avoir longtemps fait l'objet d'un malentendu, et ce serait seulement en raison d'un prestige tardivement reconnu que son œuvre a pu être acceptée, presque excusée<sup>12</sup>. L'une des conséquences les plus évidentes de ce manque apparent d'intérêt pour Yu Dafu écrivain est le fait que les traductions en langues occidentales de ses ouvrages ne sont généralement parues que plusieurs décennies après sa mort.

### 1.3.1. La réception en France

Dans ce tableau général, la France offre pourtant une exception intéressante, car la première traduction française est parue déjà du vivant de l'auteur, en 1929. Il s'agit de la première nouvelle écrite par Yu Dafu, *Yinhui se de si* 銀灰色的死, traduite par Jean-Baptiste Kyn Yn Yu (Jing Yinyu 敬隱漁, 1901-1930),

---

<sup>11</sup> Cette vision partielle résiste encore aujourd'hui, même chez certains écrivains : par exemple, dans un essai de 2000, Mo Yan parle de Yu Dafu s'arrêtant exclusivement sur ses mérites sociaux et politiques, si bien qu'il ne semble pas échapper à une tendance à la célébration qui néglige les aspects plus proprement littéraires de sa production. Mo Yan 莫言, « *Yu Dafu de yigu* » 郁達夫的遺骨 [Les restes de Yu Dafu], in *Mo Yan sanwen* 莫言散文 [Essais de Mo Yan], Hangzhou, Zhejiang Wenyi Chubanshe, 2000, pp. 127-131.

<sup>12</sup> Pierre Ryckmans, « Introduction à Yu Da-fu 郁達夫 », *France-Asie* 19 : 179, mai-juin 1963, pp. 773-774.

jeune écrivain d'origine sichuanaise proche de la Société Création à Shanghai, ensuite étudiant en France où il devint ami et traducteur de Romain Rolland.

Pensionnaire de l'Institut Franco-Chinois de Lyon entre 1925 et 1928, Kyn compila une anthologie de traductions regroupant neuf récits d'écrivains chinois contemporains (parmi lesquels figurent également Lu Xun, Mao Dun et Kyn lui-même), dont trois adaptations. La nouvelle de Yu Dafu, traduite sous le titre « Un désenchanté », fait précisément partie de ces versions abrégées et lourdement remaniées<sup>13</sup>. Dans une note introductive, l'éditeur justifie le choix de l'adaptation, affirmant avoir opté pour cette « infraction tout à fait exceptionnelle au plus sain des principes » dans le cas d'œuvres

qui, traduites littéralement, ne donneraient que des pauvres résultats, mais, adaptées avec l'art convenable, gardent quand même pour nous une part de leur saveur authentique et originale [...]<sup>14</sup>.

Dans une préface quelque peu exotisante, le compilateur affirme avoir rédigé une anthologie de récits postrévolutionnaires à la requête de certains « amis d'Europe, curieux de l'évolution des pensées chinoises »<sup>15</sup>. De plus, dans la note qui accompagne le livre on déclare que « si ce livre n'était pas considéré avant tout comme un témoignage, il manquerait sans doute son but essentiel ». Curieusement, la valeur littéraire de ces récits – « en général, des œuvres d'étudiants »<sup>16</sup> « qui n'ont pas encore pénétré dans les méandres du Tao »<sup>17</sup> – semble donc passer au deuxième plan, en faveur d'un intérêt philosophique ou tout au plus sociologique. Cette anthologie eut pourtant un

---

<sup>13</sup> Yo Ta Fou [Yu Dafu], « Un désenchanté », trad. J. B. Kyn Yn Yu, in J. B. Kyn Yn Yu, *Anthologie des conteurs chinois modernes*, Paris, Rieder, pp. 177-190.

<sup>14</sup> J. B. Kyn Yn Yu, *Anthologie des conteurs chinois modernes*, op. cit., p. 7.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 11.

certain succès, si bien qu'une version anglaise, traduite du français par E. H. F. Mills, vit le jour l'année suivante<sup>18</sup>.

Seulement quelques années après la publication de cette anthologie, une nouvelle traduction parut grâce à un autre ancien étudiant chinois ayant fait ses études à Lyon et à Paris. Il s'agit, cette fois-ci, de « Sang et larmes » (*Xuelei* 血淚), traduite par Sung-Nien Hsu (Xu Zhongnian 徐仲年, 1904-1981) et insérée dans son *Anthologie de la littérature chinoise*<sup>19</sup>. La nouvelle fait partie d'une sélection assez nourrie de récits en « langage clair » (c'est-à-dire en *baihua*), une littérature encore jeune mais jugée courageuse et prometteuse par le compilateur. Hsu – un spécialiste de poésie chinoise classique, qui ne lésine point sur les critiques à l'égard d'autres jeunes écrivains – définit au passage « Perdition » (par la suite mieux connue sous le titre « Le Naufrage ») « un chef-d'œuvre »<sup>20</sup>. Par son effort de regrouper « tous les morceaux qu'un aspirant à la littérature chinoise doit connaître »<sup>21</sup>, Hsu souhaite offrir aux lecteurs un complément aux anthologies de littérature chinoise déjà en circulation. Lorsqu'il déplore la partialité des travaux de ses prédécesseurs – surtout en ce qui concerne le roman et le théâtre, injustement considérés comme des genres mineurs – ce pourrait bien être à Yu Dafu qu'il pense en remarquant que

les préoccupations morales et moralisantes obligeaient nos critiques à écarter un nombre important d'œuvres de réelle valeur, soit parce que leurs auteurs menaient

---

<sup>18</sup> Yn Yu Kyn et E. H. F. Mills (éds.), *The Tragedy of Ah Qui and Other Modern Chinese Stories*, London, Routledge, 1930. La traduction du récit « Un désenchanté » y est insérée sous le titre « Disillusioned », *ibid.*, pp. 136-146.

<sup>19</sup> Yu Ta-fou [Yu Dafu], « Sang et larmes », trad. Sung-Nien Hsu, dans Sung-Nien Hsu, *Anthologie de la littérature chinoise. Des origines à nos jours*, Paris, Librairie Delagrave, 1932, pp. 327-341.

<sup>20</sup> Sung-Nien Hsu, *Anthologie de la littérature chinoise, op. cit.*, p. 85.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 5.



ou avaient mené une vie peu régulière, soit parce que certains morceaux cependant charmants leur paraissaient légers<sup>22</sup>.

Après ces deux premières traductions, un silence de plusieurs décennies suivit. Un silence finalement interrompu par le travail pionnier de Martine Vallette-Hémery, qui proposa en 1970 une sélection des récits les plus représentatifs de l'époque du Quatre Mai<sup>23</sup>. C'est dans cette anthologie que fut publiée pour la première fois en français « Le Naufrage »<sup>24</sup> (*Chenlun* 沈淪), sans doute la nouvelle la plus célèbre de Yu Dafu.

Ce fut pourtant en Chine que fut publié, en 1983, le premier recueil de traductions françaises de Yu Dafu, *Fleurs d'osmanthe tardives*<sup>25</sup>. Outre le récit éponyme (*Chi guihua* 遲桂花), la collection regroupe sept nouvelles (« Le fataliste », *Weiminglunzhe* 唯名論者 ; « L'eau-de-vie aux arbouses, *Yangmei shaojiu* 楊梅燒酒 ; « Enivrantes nuits de printemps », *Chunfeng chenzui de wanshang* 春風沈醉的晚上 ; « Un humble sacrifice », *Bodian* 薄奠 ; « Ma femme et moi », *Niaoluo xing* 蔦蘿行 ; « Petite neige matinale », *Weixue de zaochen* 微雪的早晨 ; « Le passé », *Guoqu* 過去) et un essai autobiographique (« Le précepteur et l'école », *Shushu yu xuetaang: zizhuan zhi san* 書塾與學堂：自傳之三). Les traductions sont précédées par une ample introduction, signée par le critique Huang Chuanhao 黃淳浩, et suivies par les souvenirs de Yu Dafu recueillis sous le titre « Mon oncle Yu Dafu » par Yu Feng 郁風, nièce de l'écrivain et peintre renommée. Si l'on exclut le français Régis Bergeron, les

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>23</sup> *De la révolution littéraire à la littérature révolutionnaire. Récits chinois 1918-1942*, Paris, L'Herne, 1970.

<sup>24</sup> Yu Dafu, « Le naufrage », trad. Martine Vallette-Hémery, in *De la révolution littéraire à la littérature révolutionnaire, op. cit.*, pp. 85-123.

<sup>25</sup> Yu Dafu, *Fleurs d'osmanthe tardives : Nouvelles*, Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda, 1983.

traducteurs impliqués dans ce travail sont tous chinois (Liu Fang, Liu Hanyu, Pan Ailian, Huang He et Li Meiyang<sup>26</sup>).

En 1987 parut en traduction « Le Moine Calebasse » (*Piao'er heshang* 瓢兒和尚) : la traductrice est encore une fois Martine Vallette-Hémery, qui compila une nouvelle sélection de récits – tous appartenant à l'époque du Quatre Mai – reprenant également un certain nombre de ceux qu'elle avait réunis dans son anthologie de 1970<sup>27</sup>.

*Xuelei* eut une deuxième traduction en 1995, sous le titre « De sang et de larmes », grâce à Emmanuelle Péchenart<sup>28</sup>. Assez curieusement, Péchenart ne fait aucune mention de la traduction préexistante par Hsu Sung-nien: cela s'explique sans doute par la difficulté d'avoir accès à un ouvrage ancien et particulier comme l'anthologie de Hsu, d'ailleurs absente de la plupart des bibliographies – même des travaux des sinologues français.

En 2002, enfin, parut *Rivière d'automne*, recueil entièrement consacré à notre auteur, regroupant « Une femme sans volonté » (*Ta shi yi ge ruo nüzi* 她是一個弱女子), « Le passé » et « Rivière d'automne » (*Qiuhe* 秋河)<sup>29</sup>. Le traducteur, Stéphane Lévêque, est l'auteur également d'une introduction très exhaustive dans laquelle il souligne la place unique de Yu Dafu dans la littérature chinoise moderne, ainsi que l'intérêt qu'éveille chez le lecteur contemporain « cet esprit cultivé, indépendant et courageux »<sup>30</sup>. Lévêque cite

---

<sup>26</sup> Malheureusement, nous n'avons pu repérer nulle part les caractères chinois précis correspondant aux noms des traducteurs.

<sup>27</sup> Yu Dafu, « Le Moine Calebasse », trad. Martine Vallette-Hémery, in *Treize récits chinois 1918-1949*, Arles, Philippe Picquier, 2000, pp. 145-156.

<sup>28</sup> Yu Dafu, « De sang et de larmes », trad. Emmanuelle Péchenart, in *Shanghai 1920-1940*, Paris, Bleu de Chine, 1995, pp. 31-46.

<sup>29</sup> Yu Dafu, *Rivière d'automne et autres nouvelles*, trad. Stéphane Lévêque, Arles, Philippe Picquier, 2005.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 30.

également la traduction préexistante du récit « Le passé », sans pourtant justifier le choix d'en proposer une retraduction.

Les introductions et les commentaires qui accompagnent toutes ces traductions s'avèrent extrêmement précieux dans l'évaluation, bien que forcément partielle et incomplète, de la réception de Yu Dafu dans le monde francophone. Du point de vue de la critique au sens plus large, en revanche, les études consacrées à l'auteur sont peu nombreuses.

L'un des premiers à s'intéresser à la figure de Yu Dafu fut le sinologue belge Pierre Ryckmans, également connu sous le pseudonyme de Simon Leys. En 1963, dans un article passionné, Yu Dafu est présenté comme un auteur dont la valeur artistique a été longtemps obscurcie par une révérence de surface et quelque peu embarrassée. Ryckmans continue en soulignant l'« identité d'inspiration » qui lie, de façon complémentaire, la « voix lasse et lucide » de Yu Dafu à l'héroïsme d'un écrivain combattant comme Lu Xun, dont la source commune n'est que le même amour profond pour la Chine<sup>31</sup>. Dès son célèbre « Naufrage », ouvrage fondamental mais quelque peu acerbe, Yu Dafu aurait donné voix à « une sincérité nue [...] en des nouvelles brèves, neuves, désenchantées, dans un style d'une simplicité limpide »<sup>32</sup>. Curieusement, Ryckmans affirme qu'aucun de ses ouvrages n'a été traduit en Occident à sa connaissance<sup>33</sup> ; non moins curieux est le fait que, tout en déplorant le manque d'intérêt à l'égard de Yu Dafu en tant qu'écrivain, l'analyse qu'il mène de son œuvre littéraire manque de véritable profondeur critique et n'occupe qu'une partie mineure de sa recherche.

---

<sup>31</sup> Pierre Ryckmans, « Introduction à Yu Da-fu 郁達夫 », *France-Asie* 19 : 179, mai-juin 1963, p. 774.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 776-777.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 773.

Toujours dans le monde francophone, un article de Shuhsi Kao (Gao Shuxi 鄒淑禧), enseignant au département de français de la University of California, Los Angeles, met l'accent sur les aspects plus proprement liés à la réception de l'œuvre de Yu Dafu par ses contemporains<sup>34</sup>. Son analyse raffinée vise à démontrer que la popularité de la production narrative de Yu ne tient ni à une forme d'identification de la part du lectorat, ni à la fascination exercée par ses aspects les plus pervers. Elle s'expliquerait plutôt par la prise de conscience, à travers la lecture, de la défaite de l'individualisme – que Kao indique comme principe de structuration de la narration de Yu – face à l'« état de marasme et de désintégration »<sup>35</sup> dans lequel la Chine était plongée, et de la conséquente nécessité d'une rupture en sens révolutionnaire<sup>36</sup>.

Kao remarque que la popularité des nouvelles de Yu Dafu est reconnue à l'unanimité par les spécialistes, et pourtant

ces mêmes spécialistes s'accordent pour y trouver peu de mérite quant aux aspects formels de ces textes, en ce qui concerne les techniques narratives, par exemple. Tout au plus leur concéderait-on une part de contribution novatrice et expérimentale au niveau du contenu : on se réfère souvent à l'audacité du thème de la sexualité, par exemple [...]»<sup>37</sup>.

La spécialiste semble d'ailleurs partager dans une certaine mesure cette vision, car elle souligne la nécessité d'analyser les raisons de la popularité de la narration de Yu

---

<sup>34</sup> Kao Shuhsi, « Structure et signification dans les nouvelles de Yu Dafu », *La Littérature chinoise au temps de la guerre de résistance contre le Japon (de 1937 à 1945)*, Paris, Editions de la Fondation Singer-Polignac, 1982, pp. 169-174..

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 173-174.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 171.

en dépit de ses trop évidentes faiblesses formelles et de ce qu'il est convenu d'appeler le sentimentalisme, voire la mièvrerie, d'une thématique plus ou moins psychologisante [...]<sup>38</sup>.

A l'exception des deux articles cités et de quelques annotations dans les histoires de la littérature ou dans les anthologies, donc, beaucoup de travail reste à faire sur le sujet. Néanmoins, malgré le manque d'une tradition critique comparable à celle de l'école américaine ou de l'ex Tchécoslovaquie, on a récemment assisté en France à une impulsion nouvelle dans les études sur la période du Quatre Mai et sur Yu Dafu plus en particulier. Il faut citer, à ce propos, les travaux d'un spécialiste comme Sebastien Veg, qui s'intéresse surtout aux rapports entre création littéraire et pouvoir politique<sup>39</sup>.

### 1.3.2. La réception en Italie

En Italie, Yu Dafu fut reçu relativement en retard et, du moins au début, de façon manifestement négative. L'un des premiers spécialistes à s'intéresser à l'auteur fut Giuliano Bertuccioli, qui en 1968 lui consacra quelques pages dans son histoire de la littérature chinoise<sup>40</sup>. Attribuant à Yu Dafu « de nombreuses déviances dont il est question dans les traités de psychopathologie sexuelle : voyeurisme, fétichisme, masochisme, etc. »<sup>41</sup> et

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>39</sup> Sebastien Veg, « Sexualité, transgression et politique dans les premières nouvelles de Yu Dafu », colloque *Traduire l'amour, la passion, le sexe, dans les littératures d'Asie*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 15-16 décembre 2006 [en ligne], <<http://publications.univ-provence.fr/lct2006/index158.html>> (page consultée le : 26/08/2009).

<sup>40</sup> Giuliano Bertuccioli, *La letteratura cinese*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1968, pp. 367-370.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 367.

lui reprochant à la fois son goût morbide pour la pornographie et ses « fanfaronnades révolutionnaires »<sup>42</sup>, Bertuccioli n'hésita pas à manifester sa perplexité vis-à-vis de la fortune posthume obtenue par l'écrivain et de sa revalorisation comme patriote<sup>43</sup>.

Evidemment, toute la sinologie italienne ne partageait pas la même vision. En 1969 Lionello Lanciotti, à l'époque professeur de langue et littérature chinoise à Venise, publia sa *Letteratura cinese*, où la figure de Yu Dafu était traitée brièvement mais de façon beaucoup moins drastique par rapport à son prédécesseur. Lanciotti loua en particulier sa profondeur d'analyse psychologique, surtout dans ses premiers travaux, et la modernité de son approche du thème du sexe, traité comme expérience de déception à la fois individuelle et nationale. Le sinologue ne manque pourtant pas de remarquer, à côté, le penchant de l'auteur pour la vie bohémienne et pour la recherche du plaisir des sens, ainsi que ses « accents morbides » dans la description de thèmes délicats jusque-là inconnus dans la littérature chinoise<sup>44</sup>.

La condamnation sans appel de la part de spécialistes comme Bertuccioli fut également adoucie, en 1970, par Annamaria Merlino Palermo<sup>45</sup>. Cette dernière, tout en remarquant la faible conscience

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>43</sup> La critique de Bertuccioli calque, sous plusieurs aspects, celle que formule C. T. Hsia dans son *A History of Modern Chinese Fiction*, New Haven and London, Yale University Press, 1961, pp. 102-111. Il faut pourtant reconnaître au sinologue italien – comme d'ailleurs le fit déjà Merlino Palermo dans son article de 1970 – le mérite d'avoir souligné l'influence de la littérature japonaise sur l'écriture de Yu Dafu, bien qu'il n'indique, parmi ses prétendus modèles, que Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886-1985), ignorant le rôle bien plus important joué par certains auteurs de *shishōsetsu* comme Satō Haruo 佐藤春夫 (1892-1964), inspirateur et ami personnel de l'écrivain pendant ses études au Japon.

<sup>44</sup> Lionello Lanciotti, *Letteratura cinese*, Roma, ISIAO, 2007, pp. 238-239.

<sup>45</sup> Annamaria Merlino Palermo, « Note critiche preliminari su Yü Ta-fu 郁達夫 (1896-1945) », *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* 30, 1970, pp. 83-97.

révolutionnaire de l'écrivain et sa tendance au populisme, souligne la grande valeur artistique de son œuvre, réfute l'imprécision et la partialité des jugements jusque-là formulés – y compris le panégyrique de Ryckmans – et souhaite « l'ouverture d'une dimension critique nouvelle » sur Yu Dafu, « afin de le tirer du pétrin du biographisme et de la pure reconnaissance littéraire »<sup>46</sup>. Bien que cette réévaluation, d'inspiration éminemment marxiste, touchât surtout aux aspects idéologiques de son œuvre, Merlino Palermo souhaitait ainsi ouvrir la route à une nouvelle direction de recherche.

Malgré cet appel, aucun approfondissement ne suivit, à l'exclusion d'un article publié l'année suivante, toujours par Merlino Palermo, dans lequel la sinologue examine plus précisément le caractère populiste de la production artistique de l'auteur<sup>47</sup>. Jusqu'à présent, la critique sur Yu Dafu au sein de la sinologie italienne demeure quasiment inexistante.

Quant aux traductions, il fallut attendre 1993 pour qu'un texte de Yu Dafu soit finalement disponible pour le public italien. Il s'agit de la traduction d'un chapitre de son autobiographie, titrée « Gioventù a Tokyo » (Jeunesse à Tokyo, *Xueye, Riben guoqing de jishu : zizhuan zhi yi zhang* 雪夜, 日本國情的記述: 自傳之一章) et contenue dans une anthologie d'essais autobiographiques compilée par Helmut Martin. Il est significatif que cette collection soit, à son tour, l'édition italienne d'une partie des essais réunis dans deux différents recueils par Martin lui-même – bien que ce dernier précise, dans sa préface à

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>47</sup> Annamaria Merlino Palermo, « Yü Ta-fu 郁達夫 (1896-1945) e il Populismo. Un contributo allo studio delle ideologie letterarie del 'Movimento del 4 Maggio (Wu-szu yün-tung 五四運動) », *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* 31, 1971, pp. 215-243.

l'édition italienne, que tous les textes ont été directement retraduits à partir des originaux chinois<sup>48</sup>.

Après ce premier épisode – qui d'ailleurs ne concerne pas la production narrative de Yu Dafu proprement dite – d'autres traductions sont parues plus ou moins récemment: Mario Sabattini, professeur de littérature chinoise à l'Université Ca' Foscari de Venise, est le traducteur de la nouvelle « Il passato » (Le passé, *Guoqu*), parue en anthologie en 1997<sup>49</sup>, et également du recueil *La roccia dipinta* en 1999<sup>50</sup>. Cette dernière publication, s'adressant éminemment aux étudiants universitaires, regroupe quatre nouvelles : « La roccia dipinta » (Le rocher peint, *Caishiji* 采石磯), « Nostalgia » (Nostalgie, *Huaixiangbingzhe* 懷鄉病者), « Notti inebrianti di primavera » (Enivrantes nuits de printemps, *Chunfeng chenzui de wanshang* 春風沈醉的晚上) et « Un freddo pomeriggio » (Un froid après-midi, *Qingleng de wuhou* 清冷的午後).

Enfin, en 2005, la traduction du roman inachevé *Shenlou* 蜃樓, par la jeune traductrice Barbara Ricci, vit le jour sous le titre « Il miraggio » (Le mirage)<sup>51</sup>. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une édition philologique ou conçue pour un public spécialisé, la traduction est suivie par le texte chinois.

---

<sup>48</sup> Yu Dafu, « Gioventù a Tokyo », trad. Maria Novella Rossi, in Helmut Martin (éd.), *Scrittori in Cina. Ventitre racconti autobiografici*, Roma, Manifestolibri, 1993, pp. 69-74. Une sélection en langue anglaise de ces essais a été publiée par Helmut Martin et Jeffrey Kinkley (éds.), *Modern Chinese Writers. Self-Portrayals*, Armonk, New York, M. E. Sharpe, 1992 ; une collection en allemand a été publiée par Helmut Martin et Stefan Hase-Bergen (éds.), *Bittere Träume: Selbstdarstellungen chinesischer Schriftsteller*, Bonn, Bouvier, 1993.

<sup>49</sup> Yu Dafu, « Il passato », trad. Mario Sabattini, in Mario Sabattini et Paolo Santangelo, *Il pennello di lacca. La narrativa cinese dalla dinastia Ming ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 1997, pp. 179-197.

<sup>50</sup> Yu Dafu, *La roccia dipinta. Novelle*, trad. Mario Sabattini, Venezia, Cafoscarina, 1999.

<sup>51</sup> Yu Dafu, *Il miraggio*, trad. Barbara Ricci, Massafra (TA), Antonio Dellisanti, 2005.



Ce bref exposé sur le succès – à comprendre évidemment comme *vox media* – de Yu Dafu dans les deux domaines auxquels notre analyse est circonscrite, le francophone et l’italophone, confirme clairement – outre le nombre assez réduit de traductions disponibles – le manque presque total d’intérêt pour la langue littéraire de l’écrivain. Si l’on exclut quelques observations faites au passage dans les introductions des recueils cités, et généralement limitées au niveau de la technique narrative, la critique semble largement ignorer cet aspect de l’écriture de Yu Dafu : un aspect pourtant primordial, puisque c’est surtout au niveau linguistique qu’émergent la complexité et l’originalité de son œuvre.

C’est précisément à ce niveau que nous proposons une réflexion plus précise, à effectuer à travers la critique des traductions existantes. S’il est vrai que la traduction d’un texte, littéraire ou non, en représente la forme de lecture la plus pénétrante, l’analyse de sa ou de ses traductions relève d’un niveau ultérieur de profondeur. Dans le cas d’un ouvrage littéraire, la critique ponctuelle des traits constitutifs de l’écriture de l’auteur, et surtout du traitement qui leur a été réservé lors de la transposition dans un autre système linguistique, permet le déchiffrement des différents niveaux du texte qui en ferait ressortir la spécificité linguistique et culturelle.

#### 1.4. Evaluation critique des traductions et structure de la thèse

##### 1.4.1. La critique des traductions : aspects théoriques

L’approche de ce domaine complexe demande avant tout une précision concernant sa définition : la critique des traductions (*translation criticism*) doit être nettement distinguée du compte rendu (*translation review*). Le compte-rendu prend souvent la forme d’un commentaire descriptif d’une traduction

(généralement de récente parution) accompagné d'un jugement de valeur sur l'utilité et profitabilité de sa lecture – et souvent de son achat. La critique des traductions, en revanche, constitue une activité beaucoup plus ample et complexe : il s'agit d'une branche de la traductologie appliquée qui prend en examen des traductions, aussi bien récentes qu'anciennes, dont on présuppose généralement la connaissance préalable de la part du lecteur. La critique des traductions devrait avoir un caractère essentiellement descriptif, qui tiendrait compte de tous les facteurs intervenant dans l'opération traduisante : type et fonction du texte, stratégies et principes opérationnels, destinataire, etc., sans être réduite ni à un simple catalogue d'erreurs, ni à un jugement intuitif fondé sur des considérations d'ordre purement subjectif. Au contraire, sa pertinence pour l'opération traduisante proprement dite nous pousse à affirmer, avec Xu et Liu, que « [l]a critique, ayant sa valeur directrice pour la pratique, est une des composantes indispensables de la traductologie »<sup>52</sup>.

Le point de départ fondamental pour la critique des traductions a été efficacement synthétisé par House :

Evaluating the quality of a translation presupposes a theory of translation. Thus different views of translation lead to different concepts of translational quality, and hence different ways of assessing it<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Xu Jun et Liu Heping, « Expériences et théorisation de la traduction littéraire en Chine », *Meta* 49 : 4, 2004, p. 802.

<sup>53</sup> « L'évaluation de la qualité d'une traduction présuppose une théorie de la traduction. Par conséquent, des visions différentes sur la traduction portent à des concepts de qualité traductive différents, et donc à des modes d'évaluation différents ». Juliane House, *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*, Tübingen, Narr, 1997, p. 1.

Pour reprendre brièvement la classification que propose House, un certain nombre de différentes tendances en matière de théorie – et donc d'évaluation – de la traduction peut être identifié<sup>54</sup>.

Le courant de réflexion qui va de la tradition anecdotique jusqu'à l'école néo-herméneutique a longtemps fondé ses considérations sur des principes quelque peu vagues, tels la désormais célèbre dichotomie fidélité/infidélité, la sauvegarde du « goût » de l'original et l'attention au plaisir du lecteur du texte traduit. Ce qui réunit ces réflexions hétérogènes est le refus d'admettre la possibilité de définition de principes et critères généraux d'évaluation, l'aversion pour toute systématisation et la conviction que la qualité d'une traduction ne serait liée qu'au « facteur humain » et à la capacité du traducteur d'établir une sorte d'empathie avec l'original. Une telle approche, qui résiste encore chez une partie de la traductologie contemporaine, ne peut que s'avérer insuffisante, car elle préconise un subjectivisme exacerbé qui exclut de la réflexion les éléments primordiaux structurant l'opération traduisante, tels l'analyse de l'original, le processus de la traduction proprement dite, le rapport entre TD (texte de départ) et TA (texte d'arrivée), l'identification du destinataire.

Une deuxième approche est celle orientée vers la réponse, dont le représentant le plus cité est E. Nida, préconisateur de la théorie de l'*équivalence dynamique* en traduction. Nida formula trois critères généraux pour l'évaluation de la qualité du texte traduit : 1) efficacité générale du processus de communication, 2) compréhension de l'intention et 3) équivalence de la réponse<sup>55</sup>. En 1969, Nida et Taber affirmaient que :

---

<sup>54</sup> Juliane House, *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*, op. cit., pp. 2-24 ; *Idem*, « Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation », *Meta* 46 : 2, 2001, pp. 244-247.

<sup>55</sup> Eugene Nida, *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, Brill, 1964, p. 182.

Translation consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style<sup>56</sup>.

Même si l'on admet la possibilité d'achever un certain degré d'équivalence au niveau de la réponse, cet effet demeure cependant difficile à mesurer de façon univoque et objectivement vérifiable. De plus, cette approche aboutit à une simplification excessive de l'opération traduisante, car elle néglige les traits spécifiques du TD et ne juge la qualité de la traduction que selon des critères d'intelligibilité, informativité et facilité de compréhension.

Cette approche est portée à l'extrême par la théorie fonctionnaliste de Reiss et Vermeer. Dans cette théorie, fondée sur la primauté du concept de *skopos* de la traduction – c'est-à-dire de sa fonction –, c'est précisément la correspondance de la traduction avec les normes de la culture réceptrice qui représente le critère principal d'évaluation de sa qualité. L'équivalence entre l'original et sa traduction serait donc jugée, encore une fois, selon le principe pragmatique de la fonction communicative, c'est-à-dire son effet concret dans le monde réel. Plus encore, selon la théorie de Reiss et Vermeer, c'est le traducteur même qui identifie la fonction du texte parmi les possibles, devenant ainsi une sorte de co-auteur. Bien qu'elle s'efforce de restituer au traducteur le rôle crucial qui doit lui être reconnu, donc, la théorie fonctionnaliste demeure imprécise en ce qu'elle nie l'autonomie du TD, ne se focalisant que sur le rapport entre certaines caractéristiques – identifiées, en

---

<sup>56</sup> « La traduction consiste à reproduire dans la langue cible l'équivalent le plus proche possible du message dans la langue source, premièrement en termes de sens, et deuxièmement en termes de style ». Eugene Nida et Charles R. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, Brill, 1969, p. 12.

plus, selon des principes subjectifs – des textes et les agents humains qui les intéressent<sup>57</sup>.

Parmi les approches textuelles à la critique des traductions, c'est également chez le courant dit de la *traductologie descriptive* que l'analyse du TD passe souvent au deuxième plan. Selon la théorie des polysystèmes, la traduction littéraire est considérée comme faisant partie de l'ensemble des formes littéraires existantes dans une culture donnée – c'est-à-dire dans le *polysystème* de la culture cible – et l'intérêt majeur est consacré à l'influence que les traductions exercent sur le système littéraire de la culture cible. Cependant, la comparaison de TD et TA est censée amener à une simple énumération d'erreurs, ainsi qu'à une forme de révérence excessive pour l'original<sup>58</sup>. Elaborée par Even-Zohar à partir de la fin des années 1960, ensuite perfectionnée par Toury et partiellement reprise par certains comparatistes (notamment Bassnett et Lefevere, préconisateurs du *cultural turn* ou « virage culturel » en traductologie<sup>59</sup>), la théorie des polysystèmes offre de précieux instruments pour l'évaluation de l'influence de facteurs extralittéraires et extralinguistiques sur les décisions individuelles du traducteur<sup>60</sup>. Toutefois, son orientation presque uniquement circonscrite à la culture réceptrice ne la rend pas tout à fait adéquate à une analyse exhaustive dont le but majeur serait de faire émerger la spécificité des originaux.

L'approche linguistique regroupe une variété de théories trop hétéroclites pour qu'on puisse en offrir ici une présentation exhaustive : nous

---

<sup>57</sup> Juliane House, *Translation Quality Assessment*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>58</sup> Gideon Toury, cit. in Mona Baker (éd.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York, Routledge, 1998, p. 208.

<sup>59</sup> Voir surtout Susan Bassnett et André Lefevere, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998.

<sup>60</sup> Pour une présentation essentielle de la théorie des polysystèmes voir les articles regroupés dans Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies* [*Poetics Today* 11:1], Durham, Duke UP, 1990.

prendrons donc en examen les deux théoriciens dont le travail nous semble fournir les instruments les plus adéquats à notre analyse, à savoir Peter Newmark et Mona Baker. Quoique dans le cadre d'une analyse éminemment technique, Newmark souligne, contre toute conception positiviste de la traductologie, la nature artistique de l'opération traduisante – ce qui l'approche, dans une certaine mesure, du courant herméneutique –, ainsi que la difficulté de définir des standards précis pour l'évaluation du texte traduit : cette subjectivité et cette indétermination n'effacent pourtant pas la nécessité et l'utilité de la critique des traductions<sup>61</sup>. Une contribution majeure de Newmark à la définition d'outils théoriques pour la critique des traductions est l'introduction de la distinction entre *traduction sémantique* et *traduction communicative*. Dans le premier cas, il s'agit d'une méthode traduisante qui privilégie l'effet esthétique et expressif, évitant les concessions à la primauté du sens et le recours aux équivalents culturels mais laissant au traducteur une marge de créativité, se différenciant ainsi de la *traduction fidèle* – stratégie plus dogmatique, qui s'efforce de reproduire exactement le sens contextuel du TD en respectant les contraintes grammaticales de la LA. La traduction communicative, en revanche, essaie de reproduire le sens contextuel de l'original afin de rendre le contenu et la langue de ce dernier immédiatement acceptables par le lectorat<sup>62</sup>.

De son côté, Baker souligne l'importance de l'analyse des modalités à travers lesquelles le sens est généré dans les différentes cultures. Dans sa présentation des différentes catégories de problèmes de traduction – focalisée surtout sur le domaine technico-scientifique, sans pourtant exclure le littéraire – elle propose un schéma ascendant structuré précisément sur la base du principe d'équivalence : équivalence au niveau du mot, équivalence

---

<sup>61</sup> Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall, 1988, p. 192.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

au-dessus du niveau du mot, équivalence grammaticale, équivalence textuelle et équivalence pragmatique<sup>63</sup>. Sans aborder explicitement le problème de la critique des traductions, donc, Baker fournit une grille d'analyse qui permet la systématisation des niveaux d'évaluation du texte traduit.

Dans les approches postmodernistes, poststructuralistes et déconstructionnistes, enfin, la traduction est généralement abordée et reconsidérée d'un point de vue philosophique et sociopolitique, visant à mettre en lumière les relations de pouvoir asymétriques existant entre langue et culture d'origine et langue et culture traduisante, surtout avec référence à l'anglais en tant que langue hégémonique. Parallèlement, on souhaite souligner le rôle actif et visible du traducteur et de l'opération traduisante, en tant que pratique culturelle capable d'intervenir dans la définition du canon littéraire de la culture réceptrice. Par conséquent, un spécialiste comme Venuti privilégie une forme de traduction transparente et non déguisée – à savoir une traduction *minorisante*, qui se présenterait manifestement en tant que traduction – en opposition à la familiarisation ou assimilation du texte étranger, qui en efface la spécificité linguistique et culturelle au nom de la fluidité, légitimant la domination des valeurs culturelles domestiques<sup>64</sup>. En ce qui concerne plus précisément la critique des traductions, Venuti préconise la comparaison ponctuelle des originaux et de leurs traductions, afin de révéler les points où le traducteur se détache – plus ou moins consciemment – de l'original, produisant une métraduction.

---

<sup>63</sup> Mona Baker, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, London and New York, Routledge, 1992.

<sup>64</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London/New York, Routledge, 1995, pp. 4-5.

Dans ce courant s'insère également la défense de l'approche non-ethnocentrique telle que la préconise le théoricien français Antoine Berman. Dans *L'épreuve de l'étranger*, Berman définit au préalable la pratique de la domestication, la condamnant sur un ton très sévère :

La théorie de la traduction non ethnocentrique est aussi une théorie de la traduction ethnocentrique, c'est-à-dire de la *mauvaise traduction*. J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère<sup>65</sup>.

Le principe cité ci-dessus représente également la fondation d'une théorie d'évaluation de la traduction ; dans *La traduction et la lettre*, Berman définit la nature de l'opération critique qu'il définit *analytique de la traduction* et qui deviendra ensuite la structure portante de son *Pour une critique des traductions : John Donne*<sup>66</sup> :

Je proposerai ici d'examiner brièvement le système de déformation des textes – de la lettre – opérant dans toute traduction, et l'empêchant d'atteindre sa vraie visée. Cet examen, nous l'appelons l'*analytique de la traduction*<sup>67</sup>.

Berman souhaite combiner par cet examen l'analyse textuelle au sens cartésien avec l'exigence de mettre à jour la nature psychanalytique de ce système de déformation des textes, dont l'origine serait à retracer dans une attitude plus ou moins consciemment ethnocentrique chez le traducteur. A travers la définition *a negativo* des pratiques qui risquent de trahir la nature étrangère de l'œuvre au nom du « sens » et de la « belle forme », le théoricien

---

<sup>65</sup> Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1995, p. 17.

<sup>66</sup> *Idem*, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

<sup>67</sup> *Idem*, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 49.



dresse donc une liste des treize pratiques traduisantes qu'il appelle « tendances déformantes »:

- *rationalisation* : recomposition et linéarisation des phrases et des séquences de phrases selon une certaine idée de l'ordre d'un discours, portant surtout sur les structures syntaxiques et sur la ponctuation ;
- *clarification* : imposition du défini au lieu de ce que l'original veut garder indéfini ;
- *allongement* : ajout d'une « masse brute »<sup>68</sup> qui n'augmente pas pour autant la signification du texte ;
- *ennoblissement* : réécriture de l'original à partir d'exigences d'ordre esthétique tendant à produire un texte élégant au niveau formel ;
- *appauvrissement qualitatif* : remplacement des éléments linguistiques de l'original par d'autres qui ne possèdent pas la même richesse sonore, signifiante ou iconique ;
- *appauvrissement quantitatif* : déperdition lexicale suite à laquelle la traduction présente moins de signifiants par rapport à l'original ;
- *homogénéisation* : unification du tissu de l'original, de par sa propre nature hétérogène ;
- *destruction des rythmes* : rupture de la tension rythmique, notamment à travers la ponctuation ;
- *destruction des réseaux signifiants sous-jacents* : transmission manquée des signifiants clés (ex. certains verbes, adjectifs ou substantifs que l'auteur privilégie) s'enchaînant sous la surface du texte ;

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 56.

- *destruction des systématismes* : homogénéisation du niveau dépassant celui des signifiants (ex. type de phrases ou de constructions utilisées, de temps verbaux, etc.) ;
- *destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires* : effacement du vernaculaire et, par conséquent, du polylinguisme, de la concrétude et de l'oralité que la prose essaie de reproduire ;
- *destruction des locutions* : remplacement des idiotismes de l'original par leurs équivalents dans la langue traduisante ;
- *effacement des superpositions de langues* : élimination de la coexistence entre dialectes et koinè ou entre plusieurs koinai<sup>69</sup>.

Toutes les approches brièvement décrites jusqu'ici offrent, dans des mesures variables, des occasions de réflexion utiles, ainsi que des instruments critiques potentiellement précieux pour notre recherche. Nous nous proposons maintenant de synthétiser les positions les plus appropriées à une stratégie d'analyse visant à définir et à préserver, dans la mesure du possible, le caractère original de l'œuvre étrangère.

#### 1.4.2. Pour une approche critique de synthèse<sup>70</sup>

D'après certains courants théoriques, la forme de traduction la plus accomplie serait celle qui se réalise non pas au niveau de la simple transposition d'un système linguistique à l'autre, mais au niveau supérieur

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 52-68.

<sup>70</sup> Cette section propose une réélaboration partielle de la communication du titre « La traduction et la lettre, ou le *ryokan* du lointain : vers une *pratique de la différence* dans la traduction des langues orientales », présentée par l'auteur à l'occasion du colloque « Littératures d'Asie : traduction et réception », Université de Provence, Aix-en-Provence, 13-14 mars 2009.

du *sens*. Le but de l'opération traduisante serait donc de rapprocher deux systèmes culturels différents dont la langue n'est qu'un moyen expressif, bien que privilégié<sup>71</sup> : la traduction ne porterait pas simplement sur les mots, mais plutôt sur les réalités que ces derniers véhiculent. Le principe suprême à la base de tout travail de traduction serait donc celui de la *transmissibilité* ou de la *fluidité*, et l'objectif à achever l'acceptabilité immédiate du TA par les lecteurs appartenant à la culture réceptrice.

Les avantages de cette approche sont évidents notamment dans le domaine technique et scientifique : l'exigence de rapprocher les standards et les usages propres de la sphère sectorielle de la culture de départ (CD) et de celle d'arrivée (CA) suggère la nécessité d'une méthode traduisante qui, dépassant le plan immédiat de la reproduction formelle, se focaliserait sur le sens contextuel dont le TD est vecteur. Il s'agit là, pour emprunter le terme forgé par Newmark, d'une traduction *communicative* – par opposition à une méthode sémantico-expressive qui, au contraire, privilégie les composantes stylistiques et expérimentales du texte, s'avérant donc plus appropriée à la traduction littéraire<sup>72</sup>. En d'autres termes, on suggère qu'une bonne traduction serait celle qui ne laisse point transparaître sa nature traduite. Une conviction partagée par maints spécialistes de la traduction, mais aussi par nombre d'écrivains – tels Italo Calvino et Ma Jian 馬建, pour ne citer que deux exemples<sup>73</sup> – qui se sont prononcés sur ce sujet.

---

<sup>71</sup> Il s'agit là du célèbre propos de Saint Jérôme qui, exposant son approche cicéronienne à la traduction des classiques grecs, affirme : « ce n'est pas un mot par un mot, mais une idée par une idée que j'exprime » (*non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu*). Saint Jérôme, « Lettre LVII, à Pammachius », dans *Lettres*, T. III, Paris, Les Belles Lettres, 1953, pp. 55-73, cité in Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 46.

<sup>72</sup> Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>73</sup> D'après Calvino, le bon traducteur se juge à sa capacité de « proposer des équivalents italiens dans une prose qu'on puisse lire *comme si elle avait été conçue et écrite directement en italien* », Italo Calvino, « Sul tradurre », in *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano,

Une telle conception possède le mérite incontestable de présenter l'activité du traducteur comme une opération complexe, qui dépasse la surface formelle de la langue pour toucher à la sphère pragmatique de la transmission du sens. Ceci dit, si l'on pousse cette approche à l'extrême, le risque existe de se sentir autorisé à « brutaliser » le TD, afin de le rendre plus aisément assimilable par les lecteurs auxquels l'ouvrage est destiné. Sous ce « régime de la fluidité » (*regime of fluency*), tel que l'évoque Venuti<sup>74</sup>, une version du texte est récréée où non seulement on ne retrouve point la spécificité de l'original, mais où la richesse de la culture même ayant produit le texte subit une neutralisation. Plus grave encore, même les signes de l'émergence de l'œuvre à un moment historique spécifique seraient pour la plupart effacés.

Contrairement à la plupart des théoriciens adoptant une approche éminemment linguistique à la traduction (Hatim et Mason, Baker, etc.), nous sommes convaincus de l'opportunité d'une distinction entre traduction technique-scientifique et traduction littéraire. Dans le cas de l'œuvre littéraire, les effets négatifs d'une approche pragmatique de la traduction sont d'autant plus évidents que le texte littéraire présente, de par sa propre nature, une composante essentiellement expressive et « *a fortiori* poétique », puisqu'il « singularise la parole par rapport à la langue normative ou courante »<sup>75</sup>. La

---

Mondadori, 2002, pp. 47-59. De son côté, Ma Jian a déclaré que « la véritable traduction est celle qui ne semble pas une traduction », Ma Jian, « Fanyi wenxue dui Zhongwen xiezu de yingxiang » 翻譯文學對中文寫作的影響 (L'influence de la littérature traduite sur l'écriture chinoise), communication présentée au colloque « Translating Wor(l)ds. Transnational and Transcultural Dialogue in the Literary Experience of Ma Jian and Tawada Yōko », Université Ca' Foscari, Venise, 28 mai 2009.

<sup>74</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, op. cit., p. 1.

<sup>75</sup> Françoise Wuilmart, « Le péché de 'nivellement' dans la traduction littéraire », *Meta* 52 : 3, 2007, p. 393.

spécificité de la langue littéraire réside dans son caractère fictif et dénué de toute fonction communicative : dans son autosuffisance, le texte littéraire « ne décrit pas une réalité à part entière, mais il la crée et la décrit en même temps »<sup>76</sup>.

Dans le cas des traductions de la littérature chinoise, les justifications quant à la pratique de la domestication semble reposer sur la conviction, chez maints traducteurs – quoique l'origine du problème réside surtout dans certaines politiques d'édition – que la langue et la culture chinoises, en raison de leur prétendue différence radicale, puissent être plus ou moins librement manipulées afin de les adapter aux normes de la langue et de la culture cible. On évoque souvent, en même temps, la paresse du lecteur moyen, prétendant que tout élément dérangent et toute aspérité doivent être simplifiés, voire supprimés, au nom du dogme de la lisibilité.

L'heure n'est pas à exagérer la portée de la différence propre à la culture et à la littérature chinoises par rapport à l'Occident, telle que continuent de l'évoquer certains spécialistes dont les théories semblent perpétuer le mythe d'une altérité quasiment infranchissable<sup>77</sup>. Une telle exagération risquerait, en effet, de déclencher toute une série de questions – notamment celle de l'intraduisibilité – qui dépassent les bornes de notre discussion. Ni, d'ailleurs, nous ne souhaitons évoquer l'idée benjaminienne de l'unité substantielle du langage universel. Ce qui s'avère profitable, en revanche, est une évaluation critique des traductions d'un ouvrage en langue étrangère qui tiendrait compte des différents niveaux auxquels émerge la spécificité de l'original.

---

<sup>76</sup> Jörn Albrecht, « Ricezione e critica di traduzioni di opere letterarie. Con particolare riferimento a giornali quotidiani e settimanali », colloque « Critica della traduzione e recensione del libro tradotto », Université Ca' Foscari, Venise, 27 octobre 2009.

<sup>77</sup> Pour une discussion plus approfondie des limites et des risques liés à cette conception, de Segalen jusqu'à Jullien, on verra Jean-François Billeter, *Contre François Jullien*, Paris, Allia, 2006, p. 9 et suivantes.

Une spécificité qui émerge de façon d'autant plus puissante dans une littérature comme celle du Quatre Mai : face à la richesse de ces œuvres au niveau de la recréation de modèles littéraires internationaux, de la coexistence de traits traditionnels et modernes, de l'expérimentation lexicale et même morphosyntaxique, de l'intertextualité, etc., le traducteur est obligé de relever une série de défis qui méritent une réflexion minutieuse.

La spécificité de toute œuvre étrangère réside donc dans la nature iconique de sa langue – ou, pour emprunter un concept-clé de la pensée de Berman, dans sa *lettre*, c'est-à-dire par l'ensemble des composantes dont émerge l'altérité du texte, aussi bien sur le plan du sens que sur celui de la logique sous-jacente qui anime la langue étrangère.

Or, si la défense de cette spécificité ne semble pas toujours constituer la règle – même pas chez les traducteurs des langues orientales –, la conscience de l'altérité du TD est inséparable de la conscience de son existence autonome. Dans l'acte traduisant, cette double conscience prend la forme d'une *pratique de la différence* cohérente visant à la reproduction de l'*étrangeté* de l'œuvre, tout en évitant de transmettre au lecteur une impression *étrange*<sup>78</sup>. Une telle attitude, si appliquée de façon consciente et systématique, s'avère très avantageuse sur le plan de la *réception* de l'œuvre traduite auprès du public, contribuant à éduquer le lectorat à la différence.

L'attention pour la spécificité de l'œuvre étrangère caractérise surtout les réflexions des traductologues de l'école déconstructionniste et herméneutique, tels Berman et Venuti. Bien que leur travaux ne portent pas

---

<sup>78</sup> La dichotomie *étrange/étranger* fait écho à la célèbre distinction entre *Fremdheit* et *Fremde*, évoquée par Von Humboldt dans sa préface à la traduction allemande de l'*Agamemnon* d'Eschyle. Wilhelm Von Humboldt, « Einleitung », in Aeschylus, *Agamemnon*. *Metrisch Übersetzt von Wilhelm von Humboldt*, Leipzig, Bei Gerhard Fleischer dem jüngern, 1816, p. xix.

spécifiquement sur les aspects liés à la transmission des langues orientales, ces spécialistes ont élaboré une approche et des outils qui s'avèrent d'une grande utilité dans notre domaine spécifique. Leur recherche, en effet, est consacrée essentiellement à l'analyse de deux axes liés de façon si étroite que l'on peut très bien les considérer comme deux aspects de la même réalité. Il s'agit de 1) la préconisation de stratégies de traduction permettant de sauvegarder la spécificité linguistico-culturelle de l'original étranger et de 2) la définition d'outils théoriques pour la critique des pratiques traduisantes.

Cependant, les instruments élaborés dans le cadre de cette approche théorique ne rentrent pas dans un schéma d'analyse organique et articulé ; d'ailleurs, l'analytique bermanienne n'échappe pas à une conception de la critique en tant que simple catalogue de déformations. Bien que la traduction soit un phénomène trop complexe pour qu'on puisse le réduire à un ensemble de catégories purement techniques, donc, le recours à une systématisation structurée selon des principes linguistiques s'impose.

Dans cette optique, la notion newmarkienne de *traduction sémantique* en tant que stratégie privilégiée pour la traduction de l'œuvre littéraire offre un point de départ solide, au niveau macroscopique, pour l'élaboration d'une méthode cohérente. La dichotomie entre méthode sémantique et méthode communicative se reflète dans la distinction entre traduction *manifeste* et *non-manifeste* (*overt translation* et *covert translation*), c'est-à-dire entre une traduction qui se présente en tant que telle et une traduction qui dissimule sa nature traduite, théorisée par House. Elaborée en même temps que la catégorisation de Newmark, cette typologie offre pourtant un degré ultérieur de systématisation en fonction de la stratégie de recontextualisation mise en place. Ici, la notion de contexte est analysée à travers un modèle analytique qui comprend quatre niveaux : *fonction textuelle individuelle*, *registre* (dans

l'acception hallidayenne regroupant champ, teneur et mode du discours<sup>79</sup>), *genre et langue/texte*.

Premièrement, dans le cas d'une traduction manifeste, le TA n'est pas un « deuxième original », car le texte original est lié à un moment historique et à un public spécifique dans la CD, et possède donc une valeur autonome chez la communauté qui l'a produit. La traduction non-manifeste, au contraire, possède dans la CA le même statut que le texte original : puisque le TD ne s'adresse pas à un public spécifique dans la CD, la traduction a la même fonction pragmatique pour les lecteurs de la CD et de la CA.

Deuxièmement, dans une traduction manifeste, le TA est inséré dans une situation langagière nouvelle, comme s'il s'agissait d'une forme de citation. Pour reprendre le modèle analytique cité plus haut, un original et sa traduction manifeste sont équivalents au niveau de la langue/texte, du registre et du genre, tandis que la fonction textuelle individuelle est de nature complètement différente : on peut toujours parler d'équivalence fonctionnelle, dans le sens que la traduction permet au lecteur de la CA d'accéder à la fonction que l'original possède dans son monde discursif et dans son contexte, lui offrant la possibilité de l'observer « de l'extérieur ». Le rôle du traducteur dans le traitement des niveaux du genre, du registre et de la langue est donc crucial. Dans la traduction non-manifeste, en revanche, le but du traducteur est de recréer la même situation langagière, reproduisant exactement la fonction textuelle que l'original possède dans le cadre de son monde discursif. Le traducteur a donc un rôle moins visible, voire absent, et peut soumettre l'original à une manipulation même considérable au niveau

---

<sup>79</sup> A savoir, respectivement, le contexte de l'action, les rapports existant entre les participants, les moyens et le canal de communication.



de la langue/ texte et du registre afin d'obtenir une équivalence au niveau du genre et, surtout, de la fonction textuelle<sup>80</sup>.

La question si un texte spécifique exige d'être traduit de façon manifeste ou non-manifeste reste ouverte. Toutefois, il nous semble que la traduction du texte littéraire – surtout dans le cas d'un écart spatio-temporel considérable – demande une attention particulière pour l'autonomie de l'original, ce qui suggère l'utilité de la méthode manifeste. En même temps, les difficultés liées à l'adoption de cette stratégie concernent surtout la recherche d'équivalents linguistiques et contextuels, surtout au niveau de la teneur<sup>81</sup>.

Ce travail de recherche présuppose, naturellement, une opération ponctuelle d'analyse textuelle de l'original et de comparaison avec le TA, afin de définir les traits caractéristiques du TD et les stratégies d'équivalence mises en place aux différents niveaux. C'est précisément dans la définition de ces niveaux que le schéma offert par Baker s'avère d'une grande utilité : dans notre travail d'analyse, nous avons notamment emprunté la distinction bakerienne entre équivalence au niveau du mot et équivalence au niveau supérieur au mot, ainsi que sa solide structure d'analyse des facteurs grammaticaux et textuels. Ce schéma a été intégré par la catégorisation des facteurs influençant le processus de traduction proposé par Wong et Shen<sup>82</sup>. Ce modèle présente le double avantage de se focaliser plus précisément sur la traduction du chinois en anglais (et vice-versa) et d'offrir un catalogue très

---

<sup>80</sup> Juliane House, *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*, *op. cit.*, pp. 66-70 ; *Idem*, « Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation », *op. cit.*, pp. 249-251 ; *Idem*, « Rethinking the relationship between text and context in translation », *Journal of Translation Studies* 9 : 1, 2006, pp. 90-93.

<sup>81</sup> *Idem*, « Rethinking the relationship between text and context in translation », *op. cit.*, p. 93.

<sup>82</sup> Wong Dongfeng et Shen Dan, « Factors Influencing the Process of Translating », *Meta* 44 : 1, 1999, pp. 78-100.

ample de problèmes de traduction, en distinguant facteurs linguistiques (phonologiques, lexicaux, syntaxiques et textuels), culturels (interculturels et intraculturels) et personnels (compétence et attitude).

Le schéma que nous avons adopté est le résultat d'une fusion de ces deux modèles, élaborés dans le cadre d'une approche éminemment linguistique à la traduction. Nous avons donc identifié une catégorie de nature linguistique, articulée à son tour en problèmes de traduction au niveau du mot (aspects phonologiques et lexicaux) et au niveau supérieur au mot (aspects grammaticaux et textuels), et une catégorie intéressant un domaine plus ample, regroupant les facteurs culturels et les personnels. Il s'agit évidemment d'une solution extrêmement schématisée dont le but est de fournir un modèle analytique précis, mais qui présente en son sein des phénomènes d'interrelation et de superposition entre catégories très évidents<sup>83</sup>.

Une fois ces macrocatégories définies, l'analyse se déplace sur le plan de la description des microcatégories dans lesquels la langue des textes du corpus est structurée, ainsi que des différentes stratégies de transposition adoptées. A ce niveau microscopique, le principe inspirateur de l'analyse des choix de traduction spécifiques demeure celui de l'approche descriptive menée par des instruments éminemment linguistiques.

#### 1.4.3. Choix du corpus et structure de la thèse

Pour des raisons d'homogénéité, ce travail porte, comme nous l'avons énoncé, sur l'analyse des traductions de la production *narrative* de Yu Dafu. Cependant, chez notre auteur, la frontière entre nouvelle et essai

---

<sup>83</sup> Lorenza Rega, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001, p. 92.

(semi)autobiographique est parfois difficile à déterminer. La relation très délicate entre fiction, autofiction et autobiographie – déjà abordée par maints spécialistes qui ont abouti à des conclusions parfois très différentes – ne simplifie pas cette distinction.

La nature hybride d'une partie de la production de Yu Dafu se manifeste également sur le plan pratique : en témoigne la variété des critères de catalogage (parfois quelque peu arbitraires) adoptés dans la compilation des anthologies. Pour ne porter que quelques exemples, *Niaoluo xing*, *Huan xiang ji* 還鄉記 et *Yi ge ren zai tu shang* 一個人在途上, ainsi que maints autres textes, sont classifiés, tour à tour, comme *xiaoshuo* ou comme *sanzhen* 散文.

Face à cette complexité, nous avons décidé d'avoir recours à un critère empirique : parmi les textes existant en traduction française et italienne, ce travail prend en examen seulement ceux qui sont regroupés dans les deux premiers tomes – ceux consacrés au *xiaoshuo* – des *Œuvres* parues chez Huacheng en 1982<sup>84</sup>. Par conséquent, les essais autobiographiques « Gioventù a Tokyo » et « Le précepteur et l'école » ont été exclus du corpus.

Le premier chapitre de ce travail a été consacré à la présentation de la nature du corpus et à sa position dans le monde culturel chinois et occidental, ainsi qu'à la description des instruments théoriques et méthodologiques qui inspirent notre opération de critique de la traduction.

Le deuxième chapitre porte sur l'analyse des facteurs linguistiques intervenant dans le processus de traduction au niveau du mot. Dans ce cadre, la description de l'aspect phonologique se focalise principalement sur les

---

<sup>84</sup> Yu Dafu 郁達夫, *Yu Dafu wenji* 郁達夫文集 [Œuvres de Yu Dafu], Guangzhou, Huacheng Chubanshe, 1982. La catégorisation adoptée par les compilateurs n'est pourtant pas sans poser des problèmes : parmi les *xiaoshuo*, en effet, figure également la pièce théâtrale en un acte « Solitude » (*Gudu* 孤獨).

questions concernant la traduction des onomatopées du TD. L'illustration des facteurs lexicaux, en revanche, couvre une variété plus complexe de problèmes liés à la traduction des noms propres (noms de personnages et toponymes), des *realia*, du vocabulaire étranger (emprunts des langues européennes et du japonais) et du matériel lexical autochtone (expressions idiomatiques, *chengyu*, régionalismes, figures lexicales).

Dans le troisième chapitre, le domaine de l'analyse linguistique se déplace du niveau du mot à celui de la phrase et du texte, touchant à la description des facteurs grammaticaux (morphologiques et syntaxiques) et textuels. Dans la section consacrée à la grammaire, l'attention porte surtout sur les aspects liés à l'organisation syntaxique de la phrase chinoise, au traitement des constructions européanisées et de celles témoignant de l'influence de la langue chinoise classique, ainsi qu'à la traduction des figures de style intéressant le niveau de la phrase. L'analyse des facteurs textuels, en revanche, porte amplement sur les problèmes de transposition au niveau de la progression thématique et du flux informationnel, ainsi que sur le plan des procédés cohésifs. A ces aspects plus proprement linguistiques s'ajoute une discussion du rôle crucial joué dans l'écriture de Yu Dafu par les références intertextuelles et interdiscursives.

Le quatrième et dernier chapitre présente une analyse des facteurs culturels et personnels intervenant dans l'opération traduisante. La première section porte sur les aspects liés à la traduction des expressions linguistiques culturellement spécifiques, ainsi qu'au traitement des phénomènes qui relèvent de la culture institutionnelle et de l'interférence éthique et politique qui conditionne l'action du traducteur. Les facteurs personnels, en revanche, concernent éminemment l'orientation stratégique du traducteur, ainsi que son attitude esthétique et les aspects éthico-politiques reductibles à une vision personnelle.

Les annexes, enfin, offrent une note biographique de l'auteur, ainsi qu'une chronologie de sa production narrative et des traductions françaises, italiennes et anglaises existantes.

## 2. Facteurs linguistiques : le niveau du mot

### 2.1. Facteurs phonologiques

Si l'on exclut le travail de certains traductologues qui se sont consacrés éminemment à l'analyse des composantes phonologiques dans l'opération traduisante, les études liées aux problèmes de la (in)traduisibilité semblent porter presque exclusivement sur le plan sémantique. La réflexion sur les défis que pose la connotation obscurcit donc souvent les aspects que Wong regroupe sous la définition de *musicalité* :

By "musicality," I mean phonological features that contribute to the sum total of the original's meaning. It can be "music" in the conventional sense of the word, with all those qualities associated with what is the mellifluous, melodious, or pleasing to the ear; at the same time, it can encompass phonological features that are deliberately cacophonous or discordant, employed by the addresser to get his message across more effectively, more memorably, or with greater emphasis<sup>85</sup>.

Les phénomènes de nature acoustique, en effet, revêtent une importance indéniable dans le texte littéraire – non seulement en poésie, mais dans le

---

<sup>85</sup> « Par le terme 'musicalité' je me réfère aux traits phonologiques contribuant à la somme totale du signifié de l'original. Il peut s'agir de 'musique' au sens conventionnel du mot, avec toutes les qualités qui sont associées à ce qui est suave, mélodieux ou plaisant à l'oreille ; en même temps, le terme peut regrouper des traits phonologiques délibérément cacophoniques ou discordants, que le destinataire utilise afin de transmettre son message de façon plus efficace, plus marquante ou plus intense ». Laurence Wong, « Musicality and intrafamily translation: with reference to European languages and Chinese », *Meta* 51 : 1, 2006, p. 90.

texte *poétique* en général – ouvrant une riche gamme de problèmes de traduction<sup>86</sup>.

Rega analyse la dimension phonique en l'articulant en trois moments fondamentaux<sup>87</sup>. Le premier aspect est représenté par l'onomatopée pure, ou harmonie imitative : en termes saussuriens, celle-ci est constituée par un « signe où le choix du signifiant est motivé par les propriétés sensorielles du signifié »<sup>88</sup>.

Le deuxième niveau concerne le symbolisme phonique ou phonosymbolisme, à savoir l'association selon laquelle « des sons spécifiques reflètent ou symbolisent certaines caractéristiques du monde et possèdent donc un 'signifié' » : en anglais et en italien, par exemple, la voyelle /i/ suggérerait l'idée de petitesse, tandis que le son initial /j/ serait associé à des signifiés désagréables<sup>89</sup>.

Le troisième niveau, que Rega emprunte à Sowinski, est celui « de l'effet sonore caché »<sup>90</sup>, à savoir l'effet que produit le son même – et non pas le mot contenant un son spécifique, comme dans le phonosymbolisme – éveillant, de façon autonome, des impressions particulières. Par exemple, la répétition d'un son intensifie le contenu, tandis que l'opposition de certains sons (ex. l'alternance de voyelles claires et sombres comme /i/ et /u/) souligne une opposition au niveau des contenus.

Les trois niveaux identifiés par Rega sont souvent entrelacés, et il est parfois malaisé de les distinguer clairement. En raison de cette complexité, les

---

<sup>86</sup> Lorenza Rega, *La traduzione letteraria*, op. cit., p. 93.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 93 et suivantes.

<sup>88</sup> David Crystal, *Enciclopedia Cambridge delle scienze del linguaggio*, Bologna, Zanichelli, 1993, p. 429. Les termes « signifiant » et « signifié » indiquent, respectivement, l'image acoustique du signe linguistique et le concept dont cette dernière est porteuse. Cf. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995, p. 99.

<sup>89</sup> David Crystal, *Enciclopedia Cambridge delle scienze del linguaggio*, op. cit., p. 174.

<sup>90</sup> Lorenza Rega, *La traduzione letteraria*, op. cit., p. 99.

facteurs phoniques constituent un phénomène linguistique, ainsi qu'un procédé rhétorique primordial, que le traducteur ne peut pas ignorer. Il est donc tenu à évaluer similarités et différences entre LD et LA dans la nature et l'usage des formes imitatives afin d'élaborer une stratégie de transmission efficace.

### 2.1.1. Onomatopée

Dans le corpus analysé – et dans la langue littéraire chinoise en général – c'est le niveau de l'onomatopée qui est prédominant et exploité dans une mesure généralement beaucoup plus large par rapport à la langue littéraire de tradition française ou italienne.

En tant que phénomène linguistique universel, les formes imitatives chinoises peuvent présenter des points en commun avec celles françaises et italiennes. Dans la plupart des cas, cependant, il n'existe pas d'équivalence formelle. De plus, comme le remarque Yu Yungen en comparant l'emploi des « mots échoïques » en anglais – mais ses observations sont évidemment valables pour les langues de traduction de notre corpus – et en chinois :

[...] English and Chinese echoic words have different grammatical functions. As it is often the case, an English echoic word is used as a verb or a noun, functioning as the predicate, subject or object of a sentence while a Chinese imitative word is usually adjectival, functioning as the attribute, adverbial or predicate of a sentence<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> « [...] Les mots échoïques ont des fonctions grammaticales différentes en anglais et en chinois. Un mot échoïque anglais est souvent utilisé comme verbe ou substantif en fonction de prédicat, sujet ou objet d'une phrase, tandis qu'un mot imitatif chinois est normalement adjectival, faisant fonction d'attribut, d'adverbial ou de prédicat d'une phrase ». Yu Yungen, « Onomatopoeia », in Sin-wai Chan et David E. Pollard (éds.), *An Encyclopaedia of Translation Chinese-English/English-Chinese*, Hong Kong, The Chinese University Press, 1995, p. 708.



Compte tenu de ce décalage, qui émerge aussi bien au niveau formel que sur le plan des fonctions grammaticales, la traduction des onomatopées peut s'articuler selon une variété de stratégies<sup>92</sup>.

Le traducteur peut s'efforcer de maintenir la forme et la fonction grammaticale de l'onomatopée originale : un élément indépendant du TD peut donc être traduit par un élément indépendant dans le TA, un verbe par un verbe, ou encore un déterminant nominal par un déterminant nominal. Souvent, en revanche, les parties du discours et les fonctions grammaticales du TD subissent une transformation : un élément indépendant devient ainsi sujet, objet ou prédicat, un déterminant verbal devient un prédicat, un déterminant nominal est transformé en prédicat ou en objet, etc.

La reproduction – si nécessaire avec une légère adaptation – de l'onomatopée pure présente dans le TD représente une stratégie minoritaire, en raison des différences significatives dans l'usage des formes imitatives en chinois et dans les langues traduisantes. Les traducteurs français et italiens perçoivent généralement l'onomatopée pure comme inadéquate, car elle risque d'engendrer un abaissement significatif du registre une fois transposée dans la LA : ils ont donc tendance à l'éviter « en faveur d'une solution plus discrète »<sup>93</sup>. Les passages suivants en sont de rares exemples :

好像在做夢似的呆呆地不知坐了多久，他卻聽得隔壁得掛鐘，鏗鏘的響了五下<sup>94</sup>。

---

<sup>92</sup> Yu Yungen, « Onomatopoeia », *op. cit.*, p. 711 et suivantes.

<sup>93</sup> Lorenza Rega, *La traduzione letteraria*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>94</sup> Yu Dafu, *Huaxiangbingzhe*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 1, *op. cit.*, p. 148. Afin d'alléger les notes, nous omettrons par la suite le nom de Yu Dafu, ainsi que l'indication *Idem*, dans les références aux nouvelles originales ou traduites.

Rimase seduto chissà per quanto tempo, con lo sguardo fisso e come trasognato; poi - don don - udì il pendolo della camera vicina che suonava cinque rintocchi<sup>95</sup>.

突然從腳下樹叢深處，卻幽幽的有晚鐘聲傳過來了，東噏，東噏地這鐘聲實在真來得緩慢而淒清[...]<sup>96</sup>。

Soudain, dans les profondeurs du feuillage, sous mes pieds, la cloche d'un temple a sonné doucement la prière du soir : « Dong ! ... Dong ! ... » C'était un son très très lent mais distinct<sup>97</sup>.

[...]他臉上一青，紅腫的眼睛一吊，順手就把桌上的銅元抓起，鏘丁丁的擲上了我的面部。扑搭地一響，我的右眼上面的太陽穴裡就涼陰陰地起了一種刺激的感覺[...]。  
白丹，丁當，扑落扑落的桌椅杯盤都倒翻在地上了[...]<sup>98</sup>。

[...] Mon ami pâlit et leva ses yeux rouges et gonflés. Puis il ramassa les pièces de cuivre et me les jeta au visage. Pan ! Je reçus un coup violent sur ma tempe droite qui fut aussitôt en feu [...].

Pan ! Plats, verres, tables, chaises, tout se renversa et tomba par terre<sup>99</sup>.

Dans tous ces exemples, certaines formes ont été partiellement sauvegardées (*tangtang* 鏘鏘 et *dongweng* 東噏 deviennent « don don » et « dong dong »), d'autres traduites par des équivalents dans la LA (ex. *puda* 扑搭 traduit par « pan ! »), d'autres encore simplifiées ou simplement omises. Les traducteurs ont pourtant opéré une recatégorisation : dans les trois

---

<sup>95</sup> « Nostalgia », trad. Mario Sabattini, in *La roccia dipinta*, op. cit., p. 62.

<sup>96</sup> *Chi guihua*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 2, op. cit., p. 328.

<sup>97</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », in *Fleurs d'osmanthe tardives*, op. cit., pp. 128-129.

<sup>98</sup> *Yangmei shaojiu*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 2, op. cit., p. 153.

<sup>99</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », trad. Liu Fang, in *Fleurs d'osmanthe tardives*, op. cit., pp. 34-35.

traductions les onomatopées sont constituées par des éléments indépendants, tandis que le TD présente dans le premier cas un déterminant verbal, dans le deuxième un déterminant nominal, dans le troisième on retrouve les deux types de déterminants. A remarquer également l'emploi en voie de standardisation des marques de détermination nominale et verbale *de* 的 et *de* 地, commun chez Yu Dafu ainsi que chez nombre de ses contemporains.

Dans l'exemple qui suit, l'onomatopée chinoise a été gardée presque inchangée en traduction, avec la transposition du déterminant verbal par le recours à un verbe onomatopéique français :

[...]我裡邊小褂袋裡唧唧響著的一個銀表的針不聲，忽而敲動了我的耳膜<sup>100</sup>。

[...] Soudain je me rappelai ma montre en argent qui tictaquait dans ma veste<sup>101</sup>.

Plus souvent, au lieu de l'onomatopée pure on retrouve dans le TA des solutions alternatives, contenant surtout des substantifs ou des verbes à la nature échoïque. Il s'agit là de la stratégie la plus communément adoptée, dont suivent quelques exemples :

他心裡急了，不管東西南北，只死勁的向前跑跳，撲通的一響，他只覺得四肢半體，同時冰冷的凝聚了攏來<sup>102</sup>。

Preso dall'ansia, non pensò ad altro che a correre con tutte le sue forze, e poi si udì un tonfo, e lui sentì le gambe e le braccia che si congelavano<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> *Bodian*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 1, *op. cit.*, p. 295.

<sup>101</sup> « Un humble sacrifice », trad. Régis Bergeron, in *Fleurs d'osmanthe tardives*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>102</sup> *Qingleng de wuhou*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 1, *op. cit.*, p. 396.

<sup>103</sup> « Un freddo pomeriggio », trad. Mario Sabattini, in *La roccia dipinta*, *op. cit.*, p. 96.

她的身體正同入了溶化爐似的，把前後的知覺消失了的時候，他就松了一松手，啪的一響，把電燈滅黑了<sup>104</sup>。

Comme si son corps venait d'entrer dans la fournaise, elle perdit toute conscience d'elle-même et, lâchant sa main, éteignit d'un claquement sec la lumière de la lampe électrique<sup>105</sup>.

樹梢上有幾隻烏鴉，好象在那裡贊美天晴的樣子，呀呀的叫了幾聲<sup>106</sup>。

Sulle cime degli alberi erano appollaiate alcune cornacchie, che gracchiando pareva quasi volessero inneggiare al cielo sereno<sup>107</sup>.

窗外有幾株梧桐，微風動葉，颯颯的響得不已[...]<sup>108</sup>。

Le vent sifflait continuellement dans les platanes sous sa fenêtre [...]<sup>109</sup>.

Ces onomatopées sont toutes utilisées comme déterminants verbaux dans le TD. Dans les deux premiers exemples, l'élément phonique a été transféré dans des substantifs : *putong* 撲通 devient ainsi « tonfo » (« bruit sourd »), avec reprise partielle du signe sonore chinois, tandis que *pai* 啪 est traduit par « claquement » accompagné de l'adjectif « sec », un expédient qui intensifie l'effet sonore par une allitération en l'occlusive vélaire sourde /k/.

---

<sup>104</sup> *Qiuhe*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 1, *op. cit.*, p. 259.

<sup>105</sup> « Rivière d'automne », trad. Stéphane Lévêque, in *Rivière d'automne et autres nouvelles*, *op. cit.*, p. 243.

<sup>106</sup> *Caishiji*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 1, *op. cit.*, p. 202.

<sup>107</sup> « La roccia dipinta », trad. Mario Sabattini, in *La roccia dipinta*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>108</sup> *Chenlun*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 1, *op. cit.*, p. 32.

<sup>109</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 100.

Le même procédé allitératif est employé par Sabattini dans le troisième exemple : l'onomatopée chinoise *yaya* 呀呀 est transformée dans le TA en gérondif, « *gracchiando* » (« en croassant »), dont le son /k/ est répété à plusieurs reprises par les autres éléments de la phrase (« *alcune cornacchie, che gracchiando* », qui demeure presque inaltéré en français, « *des corneilles qui, en croassant* » etc.) : l'effet désagréable que provoque le croassement des corneilles en résulte amplifié. Dans le dernier des quatre phrases traduites, enfin, le verbe « siffler » traduit efficacement l'onomatopée *sasa* 飒飒, avec le même son fricatif alvéolaire sourd /s/ à évoquer un bruissement quelque peu angoissant : cet effet – purement acoustique et symbolique en même temps – fait écho au sentiment de solitude et de désarroi qui s'empare du protagoniste du « Naufrage » dans le passage en question.

Voici un autre exemple représentatif de ce procédé :

[...]天風還是嗚嗚的吹著，街路樹的葉子，息索息索很零亂的散落下來[...]110。

Un vent plaintif sifflait sans cesse. Des feuilles sèches tombaient des arbres sur les trottoirs, bruissantes et en désordre<sup>111</sup>.

Sans cesse sifflait un vent plaintif qui éparpillait les feuilles bruissantes des arbres<sup>112</sup>.

[...] Il vento ululava, mentre fruscando le foglie cadevano da ogni parte in grande disordine<sup>113</sup>.

<sup>110</sup> Guoqu, in *Yu Dafu wenji*, vol. 1, *op. cit.*, p. 385.

<sup>111</sup> « Le passé », trad. Huang He, in *Fleurs d'osmanthe tardives*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>112</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, in *Rivière d'automne et autres nouvelles*, *op. cit.*, p. 222.

<sup>113</sup> « Il passato », *op. cit.*, p. 195.

Dans leurs traductions, Huang et Lévêque choisissent un vocabulaire fortement onomatopéique qui, par l'assonance en /i/ et l'allitération insistante en /s/ et en /f/, transpose le bruissement du vent soulignant l'effet mélancolique que ce dernier exerce sur le narrateur. Sabbatini utilise l'expédient de l'allitération dans une mesure plus réduite : cependant, en utilisant le verbe « ululare » (« hululer »), il réussit efficacement à préserver le même son vocalique /u/ redoublé que contient l'onomatopée chinoise *wuwu* 嗚嗚.

Il arrive souvent que le mot échoïque chinois soit traduit par un mot non-échoïque dans le TA. Dans la plupart des cas, la LA possède des équivalents onomatopéiques parfaits : par exemple, « ah ah » en italien et en français pour le chinois *haha* 哈哈, qui reproduit un éclat de rire, ou encore le français « atchoum » pour le bruit d'éternuement *haqiu* 哈啾. Le renoncement à rechercher un certain degré d'équivalence iconique en faveur d'une normalisation peut s'expliquer, encore une fois, par des considérations liées à la conservation du registre.

Les mots échoïques du TD – toujours utilisés comme déterminants verbaux ou, comme dans le dernier exemple proposé, nominaux – sont donc remplacés par des formes figurées possédant une force iconique comparable à celle de l'onomatopée (ex. « rire aux éclats ») ou simplement normalisés (ex. « criant », « bruit », etc.), avec une perte significative à la fois sur le plan iconique et sémantique :

兩個人打到了如何的地步，我簡直不曉得了，只聽見四面嘩嘩嘩嘩的趕聚了許多閒人車夫巡警攏來<sup>114</sup>。

---

<sup>114</sup> *Yangmei shaojiu*, *op. cit.*, p. 153.

Jusqu'ouà alla notre échauffourée, je n'en sais rien. Seuls, des pas de tireurs de pousse-pousse, de curieux et d'agents de police sonnaient dans mes oreilles<sup>115</sup>.

我呆呆的站住了脚，目送那無軌电车尾後卷起了一道灰尘，向北过去之後，不知是从何处发出来的感情，忽而竟禁不住哈哈哈哈哈的笑了幾声<sup>116</sup>。

Je me rangeai quand le trolleybus passa devant moi en grondant dans un nuage de poussière. Sans raison, je me mis à rire aux éclats<sup>117</sup>.

Mi bloccai come intontito, e lo guardai passare, mentre si dirigeva a settentrione lasciandosi dietro un nugolo di polvere; poi, senza sapere perché, scoppiai d'un tratto in una risata fragorosa<sup>118</sup>.

天花板裡，又有許多虫鼠，息粟索落的在那裡爭食<sup>119</sup>。

Le plafond grouillait de souris et autres rongeurs qui se disputaient en criant leur nourriture<sup>120</sup>.

[...]他忽又覺得鼻孔裡絞刺了起來，肩頭一縮，竟哈嗽哈嗽地打出了極幾個噴嚏<sup>121</sup>。

---

<sup>115</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, p. 36.

<sup>116</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 1, *op. cit.*, p. 247.

<sup>117</sup> « Enivrantes nuits de printemps », trad. Régis Bergeron, in *Fleurs d'osmanthe tardives*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>118</sup> « Notti inebrianti di primavera », trad. Mario Sabattini, in *La roccia dipinta*. *op. cit.*, p. 81.

<sup>119</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>120</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 100.

<sup>121</sup> *Shenlou*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 182-183.

[...] Fu improvvisamente colto da un insistente prurito alle narici; aggrottò le sopracciglia e starnutì più volte<sup>122</sup>.

[...]屋子裡生息全無，只充滿著滴滴答答的他的粉筆的響聲<sup>123</sup>。

Un silence morne régnait dans la salle, rompu seulement par le bruit du bâton de craie<sup>124</sup>.

Parfois, face au même passage contenant une onomatopée, certains traducteurs décident de l'éliminer, tandis que d'autres acceptent le défi de l'abaissement du registre, comme dans la dernière des traductions reportées ci-dessous :

萬一我有違反她命令的時候，她竟毫不客气地舉起她那隻肥嫩的手，拍拍的打上我的臉來<sup>125</sup>。

Si jamais je désobéissais à ses ordres, elle brandissait sans merci sa fine main et potelée et me frappait avec bruit sur le visage<sup>126</sup>.

Si, par hasard, je contrevenais à ses exigences, elle levait sa fine main potelée et me giflait avec éclat, sans ménagement<sup>127</sup>.

[...] E se talvolta capitava che non ubbidissi ai suoi ordini, allora lei, senza tanti complimenti, alzava quella sua manina paffutella e - paf! paf! - me la faceva schioccare sul viso<sup>128</sup>.

---

<sup>122</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 41.

<sup>123</sup> *Yangmei shaojiu, op. cit.*, p. 148.

<sup>124</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, p. 30.

<sup>125</sup> *Guoqu, op. cit.*, p. 377.

<sup>126</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, p. 162.

<sup>127</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, p. 208.



Si Huang et Lévêque effacent l'onomatopée *paipai* 拍拍 en faveur de mots non-échoïques (« bruit », « éclat »), Sabbatini opte pour sa conservation à travers l'équivalent italien « paf » redoublé. Le choix d'adopter un registre moins élevé dans le TA passe donc par le recours à l'effet onomatopéique, renforcé par l'allitération en /k/ du verbe « schioccare » (« faire claquer »), mais également par l'emploi des diminutifs « manina paffutella » (« petite main potelée »).

L'onomatopée peut être traduite par une phrase afin de rendre plus incisif un passage spécifique, comme le fait Vallette-Hémery dans la réplique finale du « Moine Calebasse » :

“這總算也是一段‘西湖佳話’，是不是？我雖則不是宋之問，而你倒真有點象駱賓王哩！……哈哈……哈哈<sup>129</sup>”

« Cela mériterait de figurer dans *Les Belles Histoires du lac de l'Ouest*, non ? Je ne suis pas Song Zhiwen mais toi, tu as un peu quelque chose de Luo Bingwang... Mieux vaut en rire<sup>130</sup> ! »

Il peut arriver qu'un traducteur, sans doute insatisfait des possibles équivalents offerts par la LA, décide de forger un mot échoïque original. Ceci est le cas de la nouvelle « Le fataliste », où le toussotement presque ininterrompu du protagoniste joue un rôle fondamental dans la caractérisation de ce personnage, à l'apparence comique mais profondément malheureux et pathétique. Son *aihe aihe* 唉喝唉喝 constant est rendu par « ke,

---

<sup>128</sup> « Il passato », *op. cit.*, p. 187.

<sup>129</sup> *Piao'er heshang*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 2, *op. cit.*, p. 376.

<sup>130</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 156.

ke » dans la traduction de Liu, que l'onomatopée se présente comme élément indépendant ou en fonction de déterminant :

“諸位小朋友，唉喝，唉喝，諸位小朋友……今天，……今天讀的，是一隻小鳥的故事……<sup>131</sup>”

« Silence, mes enfants ! Ke, ke... Mes Petits amis... aujourd'hui... aujourd'hui, nous allons lire l'histoire d'un petit oiseau...<sup>132</sup> »

他心裡雖則如火如荼地在氣在惱，但結果只唉喝唉喝的空咳幾聲，就算出了氣<sup>133</sup>。

Il s'emportait, il s'indignait, il serrait les dents, mais, pour manifester sa révolte, il n'avait que quelques toussotements secs : ke, ke...<sup>134</sup>

Parfois le TA emploie un mot échoïque même si le TD n'en présente pas, comme dans la phrase suivante :

鄭秀岳她們的一家，在爐火熔熔，電光灼灼的席面上坐定的時候，樓上的那一位吳先生，還不肯下來<sup>135</sup>。

Tandis que Xiuyue et ses parents étaient assis dans la salle du banquet illuminée où ronflait le poêle, M. Wu, qui habitait l'étage, se faisait attendre<sup>136</sup>.

Ici, les formes verbales *rongrong* 熔熔 (« fondant ») et *zhuozhuo* 灼灼 (« brillant ») possèdent une charge iconique indéniable, en vertu du

---

<sup>131</sup> *Weiminglunzhe*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 2, *op. cit.*, p. 387.

<sup>132</sup> « Le fataliste », trad. Liu Fang, in *Fleurs d'osmanthe tardives*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>133</sup> *Weiminglunzhe*, *op. cit.*, p. 388.

<sup>134</sup> « Le fataliste », *op. cit.*, p. 19.

<sup>135</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 2, p. 263.

<sup>136</sup> « Une femme sans volonté », trad. Stéphane Lévêque, in *Rivière d'automne et autres nouvelles*, *op. cit.*, p. 136.

redoublement qui investit à la fois le niveau graphique et le niveau acoustique : il ne s'agit pourtant pas d'onomatopées au sens propre. Au lieu d'essayer de reproduire cet effet iconique, Lévêque utilise en fonction métaphorique le verbe onomatopéique « ronfler », qui reprend l'aspect sonore de *rong*. Par ce procédé de compensation, la recreation d'un effet échoïque permet d'obvier à une perte sur le plan stylistique.

## 2.2. Facteurs lexicaux

La dimension lexicale, surtout dans une optique de traduction littéraire, présente sans doute le nombre le plus élevé et la variété la plus riche de problèmes de transmission. Comme l'observe Rega :

[...] La strategia traduttiva che si sceglie in riferimento al momento stilistico-sintattico rimane in generale più omogenea per tutta la durata del testo; per contro, il livello lessicale propone in continuazione una serie ininterrotta di problemi di difficile sistematizzazione, in quanto le soluzioni che si propongono nella dimensione lessicale sono in linea di massima ancora più numerose di quelle che si offrono a livello sintattico [...] <sup>137</sup>.

La traduction du lexique – une opération apparemment superficielle par rapport à celle qui concerne le plan syntaxique ou textuel – se présente donc comme un domaine extrêmement délicat, en vertu à la fois de la portée

---

<sup>137</sup> « La stratégie traduisante que l'on choisit en référence au moment stylistique-syntaxique demeure en général homogène pour toute la durée du texte ; le niveau lexical, par contre, propose continuellement une série ininterrompue de problèmes qu'il est difficile de systématiser, puisqu'en principe les solutions proposées dans la dimension lexicale sont encore plus nombreuses de celles qui se présentent au niveau syntaxique ». Lorenza Rega, *La traduzione letteraria, op. cit.*, p. 153.

sémantique que possède le lexème et des possibilités qu'offre ce dernier d'élargir le sens primaire du mot de manière à le charger de connotations particulières ou nouvelles. Au niveau herméneutique, le traducteur – tout comme le destinataire même de la communication littéraire – est donc appelé à refaçonner ses connaissances afin de les adapter aux nouveaux sens que le mot acquiert, d'où la nécessité d'une stratégie de reformulation où des procédés tels la resémantisation et la néologie peuvent jouer un rôle crucial<sup>138</sup>.

Ces observations, élaborées dans un contexte de traduction entre langues européennes, se compliquent ultérieurement dans le cas de la traduction de la langue littéraire chinoise moderne telle qu'elle se forme avec le mouvement du Quatre Mai, et de celle employée par Yu Dafu en particulier. Certaines difficultés lexicales sont liées aux considérations générales sur la traduction du chinois, par exemple en référence à la transposition des *realia* ou de l'onomastique. A ces problèmes généraux s'ajoute la composante traditionnelle, que Yu tire de sa formation classique et qui ressort régulièrement, dans une mesure plus ou moins prononcée, chez ses contemporains.

En addition à ces facteurs, l'écriture de Yu Dafu se nourrit également de son contact avec les modèles culturels internationaux, non seulement dans le domaine littéraire, mais également dans celui des sciences sociales – un contact parfois conflictuel et ambivalent, comme dans le cas de son rapport à la culture japonaise. Vue sous cette optique, son œuvre est largement un produit de ce que Liu décrit en termes de « pratique translangagière » :

[...] The study of translingual practice examines the process by which new words, meanings, discourses, and modes of representation arise, circulate, and acquire

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp. 153-154.

legitimacy within the host language due to, or in spite of, the latter's contact/collision with the guest language<sup>139</sup>.

Cet ensemble d'influences se traduit en une écriture aux multiples facettes, moderne et novatrice, dont le lexique – comme le témoigne d'ailleurs l'importance cruciale que Liu, dans son analyse de la formation de la modernité chinoise, reconnaît au facteur lexical – représente l'indice le plus frappant.

Les variables qui interviennent dans le traitement du niveau lexical sont inévitablement liées – à un degré beaucoup plus élevé que dans n'importe quel autre domaine – à un assortiment de considérations subjectives qui semblent empêcher toute systématisation. Les choix adoptés par les traducteurs du corpus permettent pourtant d'identifier certaines tendances ou stratégies privilégiées en ce qui concerne la transposition des catégories lexicales les plus problématiques, à savoir les noms propres, les *realia* et le vocabulaire étranger.

## 2.2.1. Noms propres

### 2.2.1.1. Noms de personnages

La traduction de l'onomastique chinoise s'avère souvent riche de défis subtils, en considération de l'incidence que les noms exercent sur la lecture. Comme le remarque efficacement Zhang Yinde :

---

<sup>139</sup> « L'étude de la pratique translangagière prend en examen le procès par lequel des mots, des signifiés, des discours et des modes de représentation nouveaux émergent, circulent et acquièrent leur légitimité dans la langue réceptrice à cause de ou en dépit du contact/collision de cette dernière avec la langue source ». Lydia H. Liu, *Translingual Practice. Literature, National Culture, and Translated Modernity-China, 1900-1937*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1995, p. 26.

L'onomastique et notamment les noms propres des personnages servent [...] de marques récurrentes qui organisent le personnage comme foyer d'information et la mémoire que le lecteur a de son texte. La lecture d'un roman est souvent fonction de la prise en considération par le lecteur du jeu textuel qui se tisse entre le signifiant discontinu qu'est le nom du personnage et son signifié<sup>140</sup>.

Dans un ouvrage traduit du chinois en une langue occidentale, poursuit Zhang, cette incidence est amplifiée en raison de la différence linguistique et anthropologique existant entre les deux cultures au niveau de l'onomastique. Le nom propre, en effet, risque souvent de subir une « amputation » ou, à l'extrême opposé, une « hypertrophisation sémantique »<sup>141</sup> lors de sa translation.

La transposition des noms propres se réalise selon quatre procédés : l'*emprunt* consiste à importer le mot étranger sans en changer la structure graphique ; la *translittération* est la représentation – en principe, lettre par lettre – des signes d'un système d'écriture étranger à travers les signes appartenant à un autre système ; la *transcription* est une adaptation où les éléments d'une langue, sons ou signes, indépendamment de leur écriture originelle, sont représentés dans un autre système de lettres ou de signes phoniques (dans le cas de transcription en lettres latines on parle plus précisément de *romanisation*) ; la *traduction*, par contre, est le transfert du sens du signe étranger dans la langue cible, et peut se réaliser à travers le *calque* (traduction littérale) ou l'*adaptation* (appropriation linguistique au niveau

---

<sup>140</sup> Zhang Yinde, « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », in Viviane Alleton et Michael Lackner (éds.), *De l'un au multiple : Traductions du chinois vers les langues européennes*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 295.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 295.

phonétique ou sémantique)<sup>142</sup>. Dans le cas des caractères chinois, bien évidemment, l'emprunt et la translittération sont exclus *a priori* en raison de l'hétérogénéité du système d'écriture chinois et de l'alphabet latin, empêchant à la fois la conservation de la forme graphique originale et sa représentation « lettre par lettre ».

Dans son examen des pratiques de transposition des prénoms dans la traduction de la littérature chinoise moderne et contemporaine, Zhang constate « le choix croissant et majoritaire du phonétisme au détriment des considérations sémantiques », ajoutant que « la traduction systématique semble en tout cas périliter »<sup>143</sup> sauf pour des choix sélectifs. De plus en plus de traducteurs optent donc pour la transcription des prénoms, ou tout au plus à une cohabitation entre traduction et transcription où cette dernière garde cependant une position de prédominance. Encore, si les surnoms sont généralement rendus tels quels, dans le cas des désignations appellatives les stratégies de transposition révèlent un certain degré d'hétérogénéité<sup>144</sup>.

Dans les traductions de Yu Dafu que nous avons examinées on observe une variété remarquable en ce qui concerne les choix des différents traducteurs.

En ce qui concerne les noms de famille et les prénoms, pour confirmer l'affirmation de Zhang, le recours à la transcription est nettement majoritaire : c'est le cas des noms de personnages tels Weng Zesheng 翁則生 et sa soeur

---

<sup>142</sup> Thierry Grass, « La traduction comme appropriation : le cas des toponymes étrangers », *Meta* 51 : 4, 2006, pp. 662-3, et John J. Deeney, « Transcription, Romanization, Transliteration », in Sin-wai Chan et David E. Pollard (éds.), *An Encyclopaedia of Translation Chinese-English/English-Chinese, op. cit.*, pp. 1086-7. Bien que le premier des deux articles cités se focalise exclusivement sur les noms de lieux, il décrit des procédés de transposition qui peuvent naturellement être appliqués à n'importe quelle catégorie de noms propres.

<sup>143</sup> Zhang Yinde, « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », *op. cit.*, p. 297.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 299 et suivantes.

Lian 蓮<sup>145</sup>, Chen Yiqun 陳逸群<sup>146</sup>, ou encore les poètes Huang Zhongze 黃仲則 et Hong Zhicun 洪稚存<sup>147</sup>, etc. Comme le témoignent les exemples cités, le système de transcription généralement utilisé est le *pinyin*, à l'exception des traductions les plus datées : ainsi Kyn et Hsu utilisent généralement le système conçu par l'École Française d'Extrême-Orient, ex. « Kiang T'ao »<sup>148</sup> pour Jiang Tao 江涛<sup>149</sup>, « Tsing-Eul »<sup>150</sup> pour Jing'er 靜兒<sup>151</sup>, etc.

Toutefois, même dans les traductions qui suivent la romanisation en *pinyin*, on assiste parfois à des solutions plus ou moins arbitraires : c'est le cas du nom de l'un des personnages de *Qiuhe*, le général Lü (Lü 呂<sup>152</sup>), qui apparaît en traduction sous la forme « Lu » sans diacritique<sup>153</sup>. Il s'agit peut-être d'un choix justifié par des exigences de lisibilité : toutefois, comme un autre récit contenu dans la même anthologie présente un personnage également nommé Lu<sup>154</sup> (Lu 陸<sup>155</sup>), on risque d'être amené à identifier les deux prononciations, tandis qu'en chinois la réalisation phonique de la syllabe *lǚ* [ly] et celle de *lù* [lu] sont distinctes de manière très claire.

Bien que la transcription représente une stratégie privilégiée, la traduction n'est toutefois pas absente : il s'agit pourtant de cas localisés, et en tout cas toujours en cohabitation avec la transcription. C'est le cas de « Petit Dragon »,

---

<sup>145</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 115 et suivantes.

<sup>146</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 16 et suivantes.

<sup>147</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 31 et suivantes.

<sup>148</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 331.

<sup>149</sup> *Xuelei*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 1, p. 177.

<sup>150</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 183.

<sup>151</sup> *Yinhui se de si*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 1, p. 6.

<sup>152</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 254 et suivantes.

<sup>153</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 235 et suivantes.

<sup>154</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, p. 219.

<sup>155</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, p. 383.



le nom du malheureux *Long Er* 龍兒<sup>156</sup> dans « Ma femme et moi », où tous les autres noms sont romanisés<sup>157</sup> ; ou encore de « Moine Calebasse »<sup>158</sup> (*Piao'er heshang* 瓢兒和尚<sup>159</sup>), sobriquet du protagoniste de la nouvelle du même nom. Si dans un texte comme *Famille* (*Jia* 家) de Ba Jin – où l'onomastique fournit au lecteur une clé herméneutique primordiale pour saisir la nature des différents personnages, ainsi que le rôle que ces derniers jouent au sein de la hiérarchie familiale<sup>160</sup> – la portée sémantique des noms propres invite à la traduction, chez Yu Dafu les noms ne semblent pas être porteurs d'une charge sémantique comparable : le recours à la transcription n'entrave donc pas l'opération herméneutique chez le lecteur.

Dans certains cas, une traduction sémantique risquerait, à l'inverse, d'empêcher le déclenchement de certaines associations textuelles et extratextuelles. C'est le cas, par exemple, du nom de Yu Zhifu 於質夫<sup>161</sup>, protagoniste de quatre nouvelles de Yu Dafu, dont il est l'*alter ego* privilégié : au-delà du « paradigme de traits »<sup>162</sup> que le personnage et son créateur sont censés partager dans le cadre d'une lecture autobiographique de son œuvre, l'affinité qui les lie est efficacement soulignée par la ressemblance de leurs noms sur le plan phonétique. Si l'on optait pour une traduction au lieu d'une transcription, la proximité phonique en serait effacée : le lecteur avisé serait ainsi privé de la possibilité de deviner la nature et la portée de cette relation, qui dépasse le niveau textuel pour toucher au problème plus ample des

---

<sup>156</sup> *Niaoluo xing*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 1, p. 226.

<sup>157</sup> « Ma femme et moi », trad. Liu Fang, in *Fleurs d'osmanthe tardives*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>158</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 148.

<sup>159</sup> *Piao'er heshang*, *op. cit.*, p. 368.

<sup>160</sup> V. Zhang Yinde, « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », *op. cit.*, p. 297.

<sup>161</sup> *Huaixiangbingzhe*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>162</sup> Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1978, p. 126.

modes de création littéraire propres de l'auteur. Dans la traduction italienne de *Huaixiangbingzhe*, ce danger a été conjuré par le recours à la transcription<sup>163</sup>.

Dans d'autres cas, une insuffisance sur le plan sémantique peut être engendrée également par une transcription partielle.

Dans *Ta shi yi ge ruo nüzi*, les deux jeunes protagonistes Zheng Xiuyue 鄭秀岳<sup>164</sup> et Feng Shifen 馮世芬<sup>165</sup> sont normalement désignées par leurs noms complets : dans la traduction française « Une femme sans volonté », ces formes complètes constituées de nom de famille et prénom ne sont reproduites que lors de leur première occurrence, donc dans les premières pages du récit<sup>166</sup>, tandis que par la suite les deux filles sont indiquées par les seuls prénoms, « Xiuyue » et « Shifen ». Dans certaines occasions où le discours direct est associé à un degré d'intimité plutôt prononcé, le texte chinois présente cependant les formes diminutives *Xiu* 秀<sup>167</sup> et *Fen* 芬<sup>168</sup>. La stratégie adoptée par le traducteur dans ces cas n'est pas systématique : si dans un cas isolé (lorsque le mari de Zheng Xiufen s'adresse tendrement à sa malheureuse femme par le diminutif « Xiu »<sup>169</sup>) la forme monosyllabique chinoise est fidèlement reproduite, il n'en est pas de même dans d'autres occasions, par exemple lors de l'échange touchant qu'ont Zheng Xiuyue et mère Feng après le départ à l'improviste de Feng Shifen, où le TA présente la forme normalisée « Shifen »<sup>170</sup>.

---

<sup>163</sup> « Nostalgia », *op. cit.*, pp. 61-68.

<sup>164</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 210 et suivantes.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 211 et suivantes.

<sup>166</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, pp. 47, 49.

<sup>167</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 286.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>169</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 175.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 113.

L'emploi du seul prénom – vraisemblablement plus commun dans la littérature occidentale que dans la chinoise – dans le TA constitue une marque d'informalité, justifiée par l'exigence de rapprocher le TD des pratiques propres de la culture d'arrivée (CA). Néanmoins, lorsque le TP présente des formes diminutives dont la portée sémantique suggère un degré d'intimité ultérieur, le problème se pose de concevoir des procédés qui feraient émerger ce dernier. L'incidence des procédés de normalisation – voir l'exemple cité plus haut – émerge non seulement au niveau morphologique, mais aussi sur le plan sémantique, car dans le TA le caractère intime et affectif contenu dans le nom monosyllabique – comme d'ailleurs dans les noms résultant de la duplication d'un caractère, qui constituent également « une sorte de diminutif hypocoristique »<sup>171</sup> – en serait complètement effacé, si ce n'était pour le ton très intime dont sont imprégnés les passages examinés.

Si toutefois il y a omission de certains éléments du texte qui pourraient aider à retenir en partie ce ton intime et affectueux, même dans le cadre d'une normalisation, la perte au niveau du sens en est encore plus grave. Dans le passage qui suit, par exemple, non seulement le nom d'enfance de Weng Lian est amputé dans le TA, mais l'annotation de l'auteur concernant le nom d'enfance de la fille (auquel, pour des raisons obscures, son frère a pourtant droit<sup>172</sup>) est complètement omise :

可是老郁，有一件事情，我覺得很難受，就是蓮兒——這是我妹妹的小名——進來，似乎是很不高興的樣子[...]<sup>173</sup>。

---

<sup>171</sup> Zhang Yinde, « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », *op. cit.*, p. 298.

<sup>172</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 125. Le lecteur apprend ici que Zesheng est en fait le nom d'enfance du coprotagoniste, son vrai nom étant Wang Ju 翁矩. *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 326.

<sup>173</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 334.

Cependant, Vieux Yu, il y a une chose qui me trouble beaucoup, c'est au sujet de ma sœur Lian qui semble malheureuse tous ces temps-ci<sup>174</sup>.

Dans des cas spécifiques, en revanche, une transposition partielle peut contribuer à mieux faire émerger certains aspects de la technique narrative, comme par exemple la description de la personnalité du héros. Sabattini semble opter pour une solution de ce type dans « La roccia dipinta » : ici, le poète Huang Zhongze est souvent indiqué par le seul prénom Zhongze, tandis que dans le texte chinois c'est le nom complet qui paraît régulièrement. Par ce procédé le traducteur souligne le degré d'informalité, comme pour souligner que le trait du caractère du protagoniste qui émerge du récit n'est pas celui du poète intouchable et vénéré, mais plutôt celui du jeune homme impulsif, passionné et inspirant la sympathie choisi par Yu Dafu comme l'un de ses nombreux avatars. Le fait que, dans le TA, les académiques et les pédants qui s'opposent au protagoniste sont désignés par leur nom de famille ou par leur nom complet – donc à haut degré de formalité – semble confirmer cette hypothèse.

La charge affective inhérente aux diminutifs est sauvegardée dans les traductions de *Xuelei*, où le protagoniste-narrateur est appelé *Da* 達<sup>175</sup> (encore un indice autobiographique) par sa mère, dans un moment presque unique de tendresse et de paix familiale. Péchenart garde la forme chinoise inchangée (« Da »<sup>176</sup>) ; Hsu, en revanche, traduit l'appellation par « A-ta »<sup>177</sup>, en soulignant le ton intime par l'ajout du préfixe A 阿 qui, préposé à un nom

---

<sup>174</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, pp. 135-136.

<sup>175</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>176</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 33.

<sup>177</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 329.

de famille ou prénom monosyllabique ou à un terme de parenté etc., constitue une marque de familiarité ultérieure.

Malgré l'effet de dépaysement que l'ajout de ce préfixe, pourtant si commun en chinois, pourrait produire chez le lecteur, Hsu ne fournit aucune explication au sujet de sa nature et de son usage – ni le font les autres traducteurs. Cette marque de familiarité est traitée d'ailleurs en une variété de manières remarquable, et cela même sur le plan de la forme graphique. Dans « Une femme sans volonté », Feng Shifen se réfère aux camarades de lutte par les noms « A Jin »<sup>178</sup> (*A Jin* 阿金<sup>179</sup>) et « A Liu »<sup>180</sup> (*A Liu* 阿六<sup>181</sup>), tandis que le mari décédé de la coprotagoniste du « Passé », le commerçant malais A Lu 阿陸<sup>182</sup>, apparaît tour à tour dans les différentes traductions sous le nom de « Ahlu »<sup>183</sup> et « Ah Lu »<sup>184</sup>, ou encore on assiste à l'omission de l'élément dans la forme « Lu »<sup>185</sup>. Cependant, étant donnée l'absence d'une note clarificatrice, on peut craindre que – sauf dans le dernier des trois exemples cités – cette hétérogénéité puisse provoquer une surprise chez certains lecteurs, car plus bas dans le texte le même personnage est indiqué par le seul nom de famille Lu 陸.

Les stratégies de transposition des déterminants *lao* 老 et *xiao* 小 varient considérablement selon les traducteurs. Dans « Un freddo pomeriggio », par

---

<sup>178</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 145.

<sup>179</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, pp. 268-269.

<sup>180</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 145.

<sup>181</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 267 et suivantes.

<sup>182</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, p. 383.

<sup>183</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, p. 170.

<sup>184</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, p. 219. La transcription (« A » ou « Ah ») peut donc varier même chez le même traducteur.

<sup>185</sup> « Il passato », *op. cit.*, p. 193.

exemple, dans le cas du nom de Lao Li 老李<sup>186</sup> le traducteur opte pour la simple transcription<sup>187</sup>. Bien que les traducteurs renoncent désormais généralement à traduire ce type de déterminants, mettant parfois une note expliquant le sens du terme et son importance dans le contexte chinois<sup>188</sup>, le recours à la traduction est relativement commun dans les textes constituant notre corpus. Aussi, dans « Fleurs d'osmanthe tardives », le protagoniste-narrateur appelle « Vieux Weng »<sup>189</sup> (*Lao Weng* 老翁<sup>190</sup>) son ancien camarade de classe Weng Zesheng, qui l'appelle à son tour « Vieux Yu »<sup>191</sup> (*Lao Yu* 老郁<sup>192</sup>) ; il en est de même pour Chen Yiqun qui, dans « Il miraggio », demande à son assistant Li Zhidao 李志道 la permission de l'appeler familièrement « Piccolo Li »<sup>193</sup> (« Petit Li », *Xiao Li* 小李<sup>194</sup>).

Lorsque le déterminant *lao* est employé en tant que marque de l'ordre de naissance, la stratégie généralement adoptée par les traducteurs est l'omission du déterminant avec traduction de l'élément numéral. Dans les traductions de *Guoqu*, par exemple, on retrouve les personnages des quatre sœurs indiquées par leur ordre de naissance, *Lao Da* 老大, *Lao Er* 老二, *Lao San* 老三 et *Lao Si* 老四<sup>195</sup>. Huang traduit ces noms respectivement par « l'aînée » (sans majuscule), « la Deuxième », « la Troisième » et « la Quatrième »<sup>196</sup> ; Sabattini

<sup>186</sup> *Qingleng de wuhou*, *op. cit.*, p. 390.

<sup>187</sup> « Un freddo pomeriggio », *op. cit.*, p. 88.

<sup>188</sup> Zhang Yinde, « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », *op. cit.*, p. 299.

<sup>189</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 129.

<sup>190</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 328.

<sup>191</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 132.

<sup>192</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 330.

<sup>193</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 57. Dans cette traduction, Xiao Li est erronément présenté comme un jeune infirmier : il s'agit en fait d'une femme, comme le témoigne l'emploi répété du substitut personnel féminin ta 她 dans le TD.

<sup>194</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>195</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, p. 373 et suivantes.

<sup>196</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, pp. 156, 158-159.

fait exactement pareil avec « la maggiore » (toujours sans majuscule), « la Seconda », « la Terza » et « la Quarta »<sup>197</sup>. Dans ces cas, le nom commun ou propre est précédé par l'article déterminatif. Une solution similaire est adoptée par Lévêque, qui pourtant ajoute le terme d'adresse « demoiselle » : les quatre sœurs deviennent ainsi « demoiselle Aînée », « demoiselle Seconde », « demoiselle Troisième » et « demoiselle Cadette »<sup>198</sup>. Aussi bien Huang que Lévêque, en plus, adaptent opportunément la traduction des numéraux à l'usage français en ce qui concerne les appellations selon l'ordre de naissance.

L'omission du déterminant regarde également le cas de *Xiao Tianwang* 小天王<sup>199</sup>, surnom de la jeune prostituée de « Un freddo pomeriggio ». Dans le TA, la jeune fille s'appelle simplement « Tianwang »<sup>200</sup> : le préfixe *xiao* est carrément omis, peut-être pour éviter au lecteur de penser qu'il s'agit de nom de famille et prénom. Si c'est le cas, ce malentendu aurait pu être aisément évité en traduisant le sobriquet, qui en revanche est rendu tel quel. Il faut également remarquer qu'aucun des traducteurs n'a recours à des notes clarificatrices en ce qui concerne l'emploi desdits déterminants.

Une forme particulière d'emprunt est la transposition des rares noms de personne constitués de la seule lettre initiale en lettres latines – un procédé adopté plus communément par Yu Dafu dans d'autres catégories de noms propres (noms de lieux, d'institutions etc.) – et normalement accompagnés par un terme d'appellation.

---

<sup>197</sup> « Il passato », *op. cit.*, pp. 183-184.

<sup>198</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, pp. 202, 205.

<sup>199</sup> *Qingleng de wuhou*, *op. cit.*, p. 390 et suivantes.

<sup>200</sup> « Un freddo pomeriggio », *op. cit.*, p. 89 et suivantes.

Les traducteurs optent systématiquement pour la reproduction de l'initiale telle quelle, généralement avec l'ajout d'un point, traduisant le terme d'adresse : ex. « [le] Recteur T. »<sup>201</sup> et « M. le Recteur T. »<sup>202</sup> pour *T xiaozhang* T 校長<sup>203</sup>, ou encore « Monsieur T »<sup>204</sup> pour *T jun* T 君<sup>205</sup>. Il s'agit là plus précisément d'un emprunt de retour, car les traducteurs ne font que ramener dans leur système d'écriture d'origine les éléments que Yu Dafu avait emprunté à son tour aux alphabets occidentaux afin de les insérer dans le texte chinois.

Un cas spécial de transposition concerne un passage de *Caishiji*, où le texte chinois reporte le nom *Yuyang* 漁洋<sup>206</sup>. Dans le TA on lit « Wang Shizhen », avec l'ajout d'une note où le traducteur nous explique que Wang Shizhen 王士禛 (1634-1711) était un éminent poète et critique littéraire d'époque Qing<sup>207</sup>. Ce que la note n'explique pas est que le nom utilisé par Yu Dafu est en fait une forme abrégée du sobriquet du poète, *Yuyang shanren* 漁洋山人, littéralement « Celui qui vit sur le mont Yuyang ». Cependant, Sabattini opte pour la transcription du nom propre officiel.

Un cas unique de traitement des noms, qui ne relève d'aucune des stratégies évoquées jusqu'ici, est représenté par « Un désenchanté ». Du début jusqu'à la fin du récit original *Yin hui se de si*, le protagoniste n'est désigné par le narrateur que par le substitut personnel *ta* 他 – un procédé très commun chez Yu Dafu surtout dans sa première production, où la troisième personne est prédominante (v. aussi « Le naufrage » etc.). Le seul indice sur son nom

---

<sup>201</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 38.

<sup>202</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 334.

<sup>203</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>204</sup> « Ma femme et moi », *op. cit.*, p. 81.

<sup>205</sup> *Niaoluo xing*, *op. cit.*, p. 219.

<sup>206</sup> *Caishiji*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>207</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, pp. 52 et 102, n. 69.



est offert par un bref échange avec un compatriote anonyme, qui s'adresse au protagoniste par l'appellation « Monsieur Y » (*Y jun* Y 君<sup>208</sup>). Or, dans son adaptation de la nouvelle, Kyn donne au personnage le nom « Tche-fou », accompagné d'une clarification entre parenthèses lors de sa première occurrence, « (c'était le nom du jeune homme) »<sup>209</sup>. Kyn efface également le nom de famille indiqué par la seule initiale Y (une référence à demi masquée au nom de l'écrivain ?), allant jusqu'à baptiser l'interlocuteur anonyme « M. Tchang »<sup>210</sup>. En fait, le choix du nom « Tche-fou » n'est pas totalement arbitraire : il reprend sans doute le nom de Yu Zhifu, *alter ego* de Yu Dafu dont il a déjà été question plus haut. Si le choix de Kyn dénote des connaissances intertextuelles appréciables, cette forme d'hypertraduction a des répercussions indéniables sur le plan textuel dans son ensemble, car l'emploi d'un nom bien précis est en contraste avec le sens d'indéfini et d'anonymat que l'écrivain souhaite évoquer à travers le recours au seul pronom personnel.

#### 2.2.1.2. Toponymes

Une catégorie spéciale de problèmes de traduction des noms propres, liée à la fois à des facteurs linguistiques et culturels, est représentée par la traduction des noms locatifs ou toponymes. Ces derniers « constituent une catégorie de noms d'objets dimensionnels, tels que leurs méronymes d'espace ont pour hypéronyme le mot lieu »<sup>211</sup>.

---

<sup>208</sup> *Yinhui se de si, op. cit.*, p. 10.

<sup>209</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 180.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>211</sup> Thierry Grass, « La traduction comme appropriation : le cas des toponymes étrangers », *Meta* 51 : 4, 2006, p. 661.

Dans la classification proposée par Piton, Grass et Maurel figurent les dix types de toponymes suivants :

1. noms de pays ;
2. noms de régions ;
3. noms de groupes de pays ;
4. noms de villes ;
5. noms de quartiers, de voies ou de places ;
6. noms d'édifices (bâtiments, monuments, ponts, mais aussi parcs, jardins, musées, théâtres, etc.) ;
7. hydronymes (rivières, canaux, lacs, mers, etc.) ;
8. géonymes (déserts, montagnes, forêts, cavernes, glaciers, canyons, plaines, plateaux, courants marins, etc.) ;
9. objets célestes (planètes, galaxies, étoiles, comètes, etc.) ;
10. noms de lieux mythiques ou fictifs<sup>212</sup>.

Nous adopterons ce schéma avec une légère modification : par *géonyme* nous nous référerons aux termes désignant des caractéristiques géographiques génériques (ex. « mont », « pont », « fleuve », etc.). Dans les cas spécifiques nous parlerons d'*oronymes* en référence aux reliefs, de *choronymes* pour des zones géographiques, etc.<sup>213</sup>

La translation des toponymes peut être réalisée selon les procédés déjà évoqués dans la section consacrée aux noms de personnages, à savoir emprunt, translittération, transcription (dans notre cas, romanisation) et

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, pp. 661-662.

<sup>213</sup> Gian Luigi Beccaria (ed.), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 2004, p. 766.

traduction (calque ou adaptation). Dans les nouvelles constituant notre corpus, la transcription et la traduction sont employées dans la même mesure. En fait les deux stratégies se présentent souvent en cohabitation, si bien qu'il est rare de retrouver l'une ou l'autre appliquée de façon strictement systématique. Les passages qui suivent sont représentatifs des procédés généralement utilisés chez les traducteurs du corpus :

在三潭印月吃了一點點心，又坐船到岳廟前杏花村的時候，太陽早已西斜，他覺得很饑餓了。[...]他一個人就慢慢的踏出店門，走向西泠橋去。[...]踏著自家的影子，打鼃山別墅門前過去，他看見一湖湖水斜映著陽光，顏色是青紫的。東南岸的紫陽山城隍山上，有一層金黃的浮彩罩著[...]。[...]他走過了蘇小的墳亭，在西泠堤上楊柳樹的根前站了一忽[...]<sup>214</sup>。

Durante la visita al Santan Yinyue aveva mangiato solo un po' di pasticcini, ma, una volta rimontato in barca e raggiunto il Casale dei Fiori d'Albicocca davanti al tempio Yue, gli tornò prepotente l'appetito.

[...] Si diresse verso ovest e percorse la strada che conduceva al ponte Xiling. [...] Calpestando la propria ombra passò davanti al cancello della villa Dafashan, poi ammirò il riverbero della luce solare che tingeva l'intero lago di un tenue colore violetto. Sulla costa di sud-est il monte Ziyang e il monte Chenghuang apparivano avvolti da un flusso di luce dorata [...]. [...] Visitò il bersò della tomba di Suxiao, osservò che presso la diga Xiling erano stati accatastati tronchi e radici di pioppi e salici [...]<sup>215</sup>.

西山數不盡的諸峰，又如笑如眠，帶著紫蒼的暮色，靜躺在綠蔭起伏的春野西邊[...]。  
西直門外有幾處養鵝鴨的莊園[...]。我[...]獨自一個跑出平則門外，去享受這本地的風

---

<sup>214</sup> *Shenlou, op. cit.*, p. 179.

<sup>215</sup> *Il miraggio, op. cit.*, pp. 33-34.

光。玉泉山的幽靜，大覺寺的深邃，並不是對我沒有魔力，不過一年有三百五十九日窮的我，斷沒有餘錢，去領略它們的高尚的情景<sup>216</sup>。

Les innombrables pics qui sourient dans les Collines de l'Ouest semblent rêver, enveloppés dans leurs vêtements de brume pourpre au-delà du tapis des champs verdoyants [...]. De l'autre côté de la muraille, une fois passée la Porte Xi Zhi Men, on trouve des fermes où l'on élève des canards et des oies [...].

Il m'arrive de sortir, seul, de la ville, par la Porte Ping Ze Men, pour jouir de la vue qu'on a de ce côté. Ce n'est pas délibérément que j'évite la tranquillité paisible du Mont des Sources de Jade, et ce n'est pas que le lointain Temple de la grande Révélation manque d'attrait pour moi. Non. Mais je suis toute l'année sans le sou ; il m'est difficile dans ces conditions d'aller voir ces nobles sites si éloignés de la ville<sup>217</sup>.

Dans le premier passage, Ricci exploite trois différents procédés de transposition, à savoir la simple transcription (« Santan Yinyue »<sup>218</sup>), la traduction intégrale (« Casale dei Fiori d'Albicocca ») et la traduction partielle (« tempio Yue », « ponte Xiling », etc.). Cette dernière solution représente une stratégie privilégiée dans les cas où un géonyme est présent, et consiste à traduire le terme générique gardant la transcription du nom propre. Le même procédé de traduction, intégrale (« Collines de l'Ouest », « Mont des Sources de Jade », « Temple de la grande Révélation ») ou partielle (« Porte Xi Zhi Men » et « Porte Ping Ze Men », qui, curieusement, présentent un géonyme redoublé, en transcription et en traduction), est appliqué également dans la traduction française de *Bodian*, dont est tiré le deuxième exemple.

Le passage qui suit témoigne également de la coexistence de stratégies différentes dans un espace textuel très limité :

---

<sup>216</sup> *Bodian*, *op. cit.*, p. 292.

<sup>217</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>218</sup> Le Santan Yinyue (littéralement « Les Trois Etangs qui reflètent la Lune », un îlot artificiel dans le Lac Occidental à Hangzhou) fait l'objet d'une note quelques pages plus haut, ce qui justifie ici l'absence d'autres notations. *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 29, n. 8.

先在臨江的茶館裡吃了一壺茶後，打開帶在身邊的幾冊書來一看，知道山川壇就進在咫尺了，再溯上去，就是鳳凰山南腋的梵天寺胜果寺等寺院。付過茶錢，向茶館裡的人問了路徑，我就從八卦田西南的田塍路上，走向了東北<sup>219</sup>。

Assis devant une théière dans un estaminet au bord de l'eau, j'appris en consultant mes livres que l'Autel de Shanchuan se trouvait à deux pas de là et plusieurs monastères du flanc sud du mont du Phénix un peu plus loin en amont. Je payai mon thé et demandai le chemin : partant du sud-ouest du Champ des huit trigrammes, je suivis les levées qui traversaient les champs vers le nord-est<sup>220</sup>.

Les solutions adoptées par Vallette-Hémery vont de la traduction intégrale (« mont du Phénix », « Champ des huit trigrammes ») à la traduction du seul géonyme (« Autel de Shanchuan »), jusqu'à l'emploi d'un hypéronyme au lieu de deux toponymes (« plusieurs monastères » traduisant *Fantian si* et *Shengguo si*).

Bien qu'on puisse indiquer, avec un certain degré d'approximation, des stratégies privilégiées de transposition des toponymes, donc, de l'analyse des nouvelles traduites émerge clairement l'impossibilité de toute systématisation. En général, par exemple, les noms d'édifices (écoles, temples, etc.) sont traduits complètement : il ne s'agit pourtant pas de règles infaillibles. De plus, les traducteurs appliquent une variété de procédés différents dans le même récit, voire dans le même paragraphe ou dans la même phrase, en vertu de facteurs contingents qui suggèrent des solutions localisées. Par exemple, la transparence sémantique amènerait à opter pour

---

<sup>219</sup> *Piao'er heshang, op. cit.*, p. 369.

<sup>220</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 147.

une traduction, tandis que la transcription serait préférée dans le cas de noms de lieux avec lesquels le lectorat est censé avoir une certaine familiarité, etc.

Le même toponyme peut d'ailleurs se présenter en des formes très différentes pour des raisons qui dépassent le simple niveau esthétique. La référence à la rue Jing'an si (*Jing'an si lu* 靜安寺路<sup>221</sup>), par exemple, paraît à plusieurs reprises dans les nouvelles shanghaiennes de Yu Dafu : rue Jing'an si – aujourd'hui Nanjing Xi lu 南京西路 – dans le quartier homonyme, tire son nom du Temple bouddhiste de la Paix et de la Tranquillité (*Jing'an si* 靜安寺). Bergeron et Sabattini transposent le toponyme en le traduisant, respectivement, par « rue du Temple de la paix »<sup>222</sup> et « via del Tempio della Pace »<sup>223</sup>. Le recours à la traduction intégrale représente une exception pour les deux traducteurs, qui normalement adoptent la transcription (« Rixinli »<sup>224</sup> pour *Rixinli* 日新里<sup>225</sup>) ou la traduction du seul géonyme (ex. « rue Dengtuo »<sup>226</sup> et « via Dengtuo »<sup>227</sup> pour *Dengtuo lu* 鄧脫路<sup>228</sup>). Cette dernière solution est adoptée également par Péchenart dans « De sang et de larmes » où, en effet, on retrouve la forme « rue de Jing'an si »<sup>229</sup> avec l'ajout d'une note.

Cependant, dans la traduction de la même nouvelle par Hsu, nous lisons « Bubbling Well Road »<sup>230</sup>. La rue Jing'an si, créée en 1862, se trouvait en effet dans la concession internationale de Shanghai : à l'époque où remonte

---

<sup>221</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, op. cit., p. 237 ; *Xuelei*, op. cit., pp. 181, 184.

<sup>222</sup> « Enivrantes nuits de printemps », op. cit., p. 37.

<sup>223</sup> « Notti inebrianti di primavera », op. cit., p. 69.

<sup>224</sup> « Enivrantes nuits de printemps », op. cit., p. 37 ; « Notti inebrianti di primavera », op. cit., p. 70.

<sup>225</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, op. cit., p. 237.

<sup>226</sup> « Enivrantes nuits de printemps », op. cit., p. 37.

<sup>227</sup> « Notti inebrianti di primavera », op. cit., p. 70.

<sup>228</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, op. cit., p. 237.

<sup>229</sup> « De sang et de larmes », op. cit., pp. 41, 45.

<sup>230</sup> « Sang et larmes », op. cit., pp. 336, 340.

cette traduction, en 1932, la rue était toujours connue sous le nom anglais (calque sémantique de *Yongquan lu* 湧泉路, nom alternatif de la rue), ce qui explique le choix du traducteur de proposer aux lecteurs l'appellation couramment utilisée dans le contexte international. Le même principe inspire le choix, toujours chez Hsu, d'ajouter entre parenthèses les noms internationaux de *Da Malu* 大馬路<sup>231</sup>, *San Malu* 三馬路<sup>232</sup>, *Si malu* 四馬路<sup>233</sup>, etc. – rendus respectivement par « Première Rue (Nanking Road) »<sup>234</sup>, « Troisième Rue (Hankow Road) »<sup>235</sup> et « Quatrième Rue (Fukien Road) »<sup>236</sup> – ainsi que la décision de Bergeron de traduire tout simplement *Wu malu* 五馬路<sup>237</sup> par « rue de Canton »<sup>238</sup> (en anglais « Canton Road », calque du chinois *Guangdong lu* 廣東路).

Dans un cas isolé la transposition des toponymes est appliquée avec une grande parcimonie, arrivant jusqu'au recours massif à l'omission :

我就只好上一家附進的酒店去吃午飯。在吃酒的當中，問了問堂倌以去翁家山的路徑，他便很詳細地指示我說：“你只教坐黃包車到旗下的陳列所，搭公共汽車到四眼井下來走上去好了。你又沒有行李，天氣又這麼的好，坐黃包車直去是不上算的。”得到了這一個指教，我就從容起來了，慢慢的喝完了半斤酒，吃了兩大碗飯，從酒店出來，便坐車到了旗下。恰好是三點前後的光景，湖六段的汽車剛載滿了客人，要開出去。我到了四眼井下車，從山下稻田中間的一條石板路走進滿覺隴去的時候，太陽已經平西到了三五十度斜角度的樣子，是牛羊下山，行人歸舍的時刻了。在滿覺隴的狹路中

<sup>231</sup> Xuelei, *op. cit.*, p. 181.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>234</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 336.

<sup>235</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 336.

<sup>236</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 336.

<sup>237</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, *op. cit.*, p. 247.

<sup>238</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 50.

間，果然遇見了許多中學校的遠足歸來的男女學生的隊伍。上水樂洞口去坐了喝了一碗清茶[...]<sup>239</sup>。

Ne trouvant rien de mieux à faire, je suis allé dans une auberge des environs, et en buvant, j'ai demandé mon chemin au serveur. Celui-ci m'a donné des renseignements précis :

- Il vous suffit de prendre un pousse-pousse jusqu'au musée, puis l'autobus jusqu'à l'arrêt des Quatre Puits. Ensuite, vous pourrez faire le reste du chemin à pied. Vous n'avez pas de bagage et il fait beau, ça ne vaut pas le coup de faire tout le trajet en pousse.

Ces indications m'ont rassuré et j'ai pris mon temps pour déguster un demi-litre de vin et deux grands bols de riz. Puis, sorti de l'auberge, j'ai suivi ses conseils : je suis arrivé au musée vers les trois heures, quand l'autobus bondé allait démarrer. Je l'ai pris jusqu'aux Quatre Puits, de là je me suis engagé dans un chemin pavé d'ardoises qui se faufilait entre les rizières. Quand j'ai pénétré dans la vallée, le soleil était déjà oblique. C'était l'heure où les bêtes retournent à l'étable et les gens au foyer. Sur le chemin étroit, dans la vallée, j'ai croisé des lycéens et lycéennes en rangs qui revenaient d'une excursion. Ensuite, je suis allé m'asseoir devant la Grotte de l'Eau joyeuse pour prendre un bol de thé parfumé<sup>240</sup>.

坐上轎子，向西向南的在竹蔭之下走了六七里阪道，出梵村，到閘口西首，從九溪口折入九溪十八澗的山坳，登楊梅嶺，到南高峰下的翁家山的時候，太陽已經懸在北高峰與天竺山的兩峰之間了<sup>241</sup>。

Ensuite, nous prîmes les chaises à porteurs, avançant à l'ombre des bambous dans la direction de l'ouest, puis du sud. Le trajet était de six ou sept lis. Lorsque nous arrivâmes au mont de la Famille Weng, le soleil descendait entre deux pics<sup>242</sup>.

---

<sup>239</sup> *Chi guihua, op. cit.*, p. 327.

<sup>240</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 127.

<sup>241</sup> *Chi guihua, op. cit.*, p. 347.

<sup>242</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 150.



Dans le premier passage, seuls les toponymes « Quatre Puits » (*Si yan jing* 四眼井) et « Grotte de l'eau joyeuse » (*Shuile dong* 水樂洞) ont été préservés en traduction (« le mont de la Famille Weng » *Weng jia shan* 翁家山 est évoqué plus haut dans le TA et omis pour en éviter la répétition), tandis qu'il n'y a aucune trace des autres, à savoir Qixia 旗下, Huliudan 湖六段 et surtout Manjuelong 滿覺隴. L'omission de ce dernier a un impact particulièrement important sur le récit : il s'agit, en effet, d'une localité près de Hangzhou, renommée encore aujourd'hui pour ses osmanthes. Or, non seulement la nouvelle tire son titre précisément de ces plantes si appréciées, mais ce sont ces mêmes osmanthes qui suggèrent au protagoniste la similitude finale – où les deux mariés d'un âge avancé sont comparés aux fleurs d'osmanthe tardives, qui fleurissent tard mais dont le parfum dure plus longtemps – qui structure le récit et justifie son titre.

La portée de l'omission est encore plus frappante dans le deuxième passage, où le TA ne présente qu'un seul toponyme (le déjà cité « mont de la Famille Weng ») au lieu des neuf qui apparaissent dans l'original. Un choix de ce type pourrait s'expliquer par la volonté du traducteur de ne pas alourdir le TA par des détails qui ne sont pas censés être indispensables dans l'économie du récit. D'autre part, la transposition des noms de ces lieux (même sans l'ajout de notes) aurait pu, en revanche, enrichir le plan de la description, donnant des points de repère significatifs sur le paysage de la région de Hangzhou, que Yu Dafu esquisse à plusieurs reprises dans ses célèbres carnets de voyage.

Des considérations similaires à celles jusque là élaborées peuvent être faites à propos des toponymes japonais dont certaines nouvelles – pour la plupart celles appartenant à la première période, qui se déroulent au Japon – sont parsemées. Une large partie des lecteurs contemporains était constituée par

des anciens étudiants des universités japonaises : auteurs et lecteurs de Création se considéraient comme appartenant à un même milieu culturel – c'est-à-dire à la même *wentan* 文壇 –, si bien que la production littéraire du cercle contient un grand nombre de références plus ou moins codées intelligibles seulement à un public d'initiés<sup>243</sup>. Nous pouvons donc imaginer que la plupart d'entre eux eût trouvé ces références à une réalité extranationale non pas étranges et dépaysantes mais, au contraire, familières et plus ou moins aisément identifiables. Ceci dit, l'effet que ces dernières pourraient produire chez le lectorat occidental n'est pas comparable. L'identification et la transmission des noms japonais pouvaient poser des problèmes même à certains intellectuels contemporains dont la connaissance de la réalité japonaise était limitée, voire inexistante.

C'est le cas, par exemple, de Kyn Yn Yu, qui ne fut pas étudiant au Japon mais en France. Il n'est donc pas surprenant que, dans son adaptation de *Yin hui se de si*, il applique une stratégie d'appropriation – à travers le calque ou la transcription des kanji selon la prononciation chinoise – ou efface carrément tous les références aux différents lieux de la ville de Tōkyō 東京<sup>244</sup>, dont seul le nom est préservé dans la transcription de sa forme phonique (« Tokio »<sup>245</sup>). Aussi le district de Ueno 上野<sup>246</sup>, avec son parc, et le Lac Shinobazu 不忍池<sup>247</sup> deviennent-ils « Prairie Supérieure »<sup>248</sup> (mais plus bas dans le texte on a la variation « parc de Chang-Yé »<sup>249</sup>) et « lac de la Pitié »<sup>250</sup> ;

---

<sup>243</sup> Christopher T. Keaveney, *The Subversive Self in Modern Chinese Literature. The Creation Society's Reinvention of the Japanese Shishōsetsu*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 50 et suivantes.

<sup>244</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>245</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 179.

<sup>246</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>248</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 179.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 188.

le mont Fuji 富士<sup>251</sup> devient « [les] montagnes Fou-se »<sup>252</sup>, tandis que, dans l'épilogue, les références à l'ancien quartier de Ushigome (*Ushigome ku* 牛込区<sup>253</sup>) à Wakamatsu (*Wakamatsu chō* 若松町) sont complètement éliminées<sup>254</sup>. Pareillement, dans la traduction il ne reste aucune trace du restaurant Seiyoken<sup>255</sup> (*Seiyō ken* 精養軒<sup>256</sup>), l'un des premiers à proposer la cuisine occidentale dans la capitale japonaise, fondé dans les années 1870 dans le district de Ueno et toujours en activité.

La facilité que possède le chinois dans la réception des mots japonais à travers le calque graphique est à la base également de la sinisation des noms propres japonais opérée par Hsu Sung-nien. Ainsi le traducteur – fin connaisseur de la culture française mais pas forcément de la japonaise – rend *Sanling gongsi* 三菱公司<sup>257</sup> par « la Compagnie San-ling »<sup>258</sup>, alors qu'il s'agit de la compagnie Mitsubishi comme le reconnaît, en revanche, Péchenart<sup>259</sup>.

A côté des exceptions représentées par Kyn et Hsu, les traducteurs des autres nouvelles contenant des références importantes à la réalité japonaise – à savoir « Le naufrage » et « Fleurs d'osmanthe tardives » – ont généralement recours à deux stratégies fondamentales : la transcription de la prononciation japonaise et, dans une mesure plus limitée, le calque.

Dans « Le naufrage », la plupart de l'action se déroule dans la ville de N, c'est-à-dire Nagoya 名古屋 : selon l'habitude de Yu Dafu, la ville – comme

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>251</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>252</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 179.

<sup>253</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>254</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, pp. 189-190.

<sup>255</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 188.

<sup>256</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>257</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, p. 180.

<sup>258</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 335.

<sup>259</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 40.

d'ailleurs d'autres localités évoquées dans le récit – n'est désignée que par son initiale en lettres latines, que le lecteur retrouve presque inchangée (sauf pour l'ajout d'un point) dans la traduction de Vallette-Hémery. Les noms des villes de Tōkyō et Yokohama 横浜<sup>260</sup>, ainsi que la zone de Chikukō 筑港<sup>261</sup> à Nagoya sont transcrits sans marque d'allongement vocalique, tandis que le nom du parc Tsurumai (*Tsurumai kōen* 鶴舞公園<sup>262</sup>), qui se trouve également à Nagoya, est traduit par le calque « Parc de la danse des grues »<sup>263</sup>.

Pan, en revanche, adopte systématiquement la transcription sans marque d'allongement vocalique, par exemple « Boshu »<sup>264</sup> (*Bōshū* 房州<sup>265</sup>, une région méridionale du Japon), ou encore le « parc Inokashira de Tamakawa ou [...] Musashino »<sup>266</sup> à Tōkyō, où aux trois toponymes évoqués correspondent en japonais, respectivement, les formes *Inokashira kōen* 井の頭公園 (il est à remarquer que, dans la forme 井之頭公園<sup>267</sup> que reproduit le texte chinois, la marque de détermination nominale du japonais *no* の est remplacée par son correspondant chinois *zhi* 之), *Tamakawa* 多摩川 et *Musashino* 武蔵野<sup>268</sup>.

### 2.2.2. *Realia*

L'attention pour la translation des *realia*, c'est-à-dire les mots qui dénomment des référents dont l'existence est limitée à la réalité de la culture source, a

---

<sup>260</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 43

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>263</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 99.

<sup>264</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, pp. 116-117.

<sup>265</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 319.

<sup>266</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 117.

<sup>267</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 319.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 319.

toujours été présente dans les réflexions des traductologues. Face à cette catégorie de problèmes de traductions, à la limite entre nature lexicale et culturelle, le traducteur dispose de trois solutions possibles : garder le mot inchangé (dans notre cas, romanisé), éventuellement accompagné d'une note ; opérer un calque, acceptant le risque de tomber dans le piège de l'inintelligibilité ou de provoquer des effets comiques ; avoir recours à un mot désignant un référent plus ou moins comparable dans la LA<sup>269</sup>. Encore une fois, le traducteur se retrouve à opérer entre deux pôles : d'un côté, l'intention d'identifier de façon précise la réalité de la culture source ; de l'autre côté, la volonté de ne pas interrompre le flux de la lecture par le recours à l'emprunt et surtout à la note en bas de page, qui du point de vue quantitatif transgresserait la « loi économique du mot »<sup>270</sup>, si importante dans la communication littéraire.

La stratégie de transcription est adoptée presque invariablement par Ricci : les termes « *qipao* » 旗袍, « *weiqi* » 圍棋, etc. sont transcrits en italique et accompagnés par des notes exhaustives en bas de page<sup>271</sup>. Sabattini adopte généralement des solutions similaires, oscillant entre transcription en italique (ex. « *huqin* »<sup>272</sup> 胡琴<sup>273</sup>) et entre guillemets (ex. « 'suona' »<sup>274</sup>), toujours soutenues par des notes très détaillées en fin de texte. Certains termes semblent s'être désormais affirmés dans les langues traduisantes en forme transcrite et sans besoin d'explications ultérieures : c'est le cas du jeu du

---

<sup>269</sup> Lorenza Rega, *La traduzione letteraria*, op. cit., p. 168.

<sup>270</sup> Jacques Derrida et Lawrence Venuti, « What is a 'Relevant' Translation? », *Critical Inquiry* 27 : 2, 2001, p. 181.

<sup>271</sup> *Il miraggio*, op. cit., pp. 34, 36.

<sup>272</sup> « Un freddo pomeriggio », op. cit., p. 90.

<sup>273</sup> *Qingleng de wuhou*, op. cit., p. 391.

<sup>274</sup> « Nostalgia », op. cit., p. 64.

*majiang* 麻將, nom associé à la traduction de l'expression *da pai* 打牌<sup>275</sup>, que l'on retrouve dans les formes un peu datées « ma-jong »<sup>276</sup>, « *ma-jong* »<sup>277</sup> (en italique) ou encore « mah-jong »<sup>278</sup>, sans ajout de notes.

Le calque est un procédé que le traducteur doit toujours évaluer avec prudence, afin d'éviter les effets indésirables évoqués par Rega. Cette solution, en effet, risque souvent d'amener à un certain degré d'incompréhensibilité, voire à des résultats bizarres. Les calques « complet Sun Yat-sen »<sup>279</sup> et « habit Sun Yat-sen »<sup>280</sup> pour *zhongshan zhuang* 中山裝<sup>281</sup> n'entravent sans doute pas la compréhension du texte. L'expression « 'talento fiorito' »<sup>282</sup> (« talent fleuri »), par contre, risquerait de sonner étrangement sans la note qui explique la nature du titre de *xiucai* 秀才<sup>283</sup> dans le cadre des examens impériaux ; pareillement, la traduction littérale de *muyu* 木魚<sup>284</sup> par « poisson en bois noir ciré »<sup>285</sup>, en l'absence de toute note, laisse sans doute le lecteur perplexe devant cet objet mystérieux, sans donner aucune indication quant à sa nature et à son origine bouddhique.

La recherche d'un équivalent ou semi-équivalent représente une solution normalisante, souvent adoptée afin de ne pas entraver la fluidité de la lecture, bien que l'hypotraduction engendre inévitablement une perte sur le plan sémantique. Des exemples de cet expédient sont « viottolo »<sup>286</sup> et son

---

<sup>275</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, p. 373 ; *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 265.

<sup>276</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, p. 157.

<sup>277</sup> « Il passato », *op. cit.*, p. 183.

<sup>278</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, p. 202 ; « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 140.

<sup>279</sup> « Le fataliste », *op. cit.*, p. 24.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>281</sup> *Weiminglunzhe*, *op. cit.*, pp. 392-393.

<sup>282</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 38.

<sup>283</sup> *Caishiji*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>284</sup> *Yangmei shaojiu*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>285</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, p. 29.

<sup>286</sup> « Nostalgia », *op. cit.*, p. 64.

correspondant « ruelle »<sup>287</sup> pour le pékinois *hutong* 衚衕<sup>288</sup>, « 'docteur' »<sup>289</sup> pour *jinshi* 進士<sup>290</sup> et « bachelier »<sup>291</sup> pour *xiucaï*<sup>292</sup>, « vin fort »<sup>293</sup> pour *baigan* 白干<sup>294</sup>, « pains cuits à la vapeur »<sup>295</sup> et « pains à la vapeur »<sup>296</sup> pour *mantou* 饅頭<sup>297</sup>, etc. Le choix d'un équivalent inapproprié peut pourtant induire le lecteur en erreur : dans le cas de *dianxin* 點心<sup>298</sup>, la traduction « pasticcini »<sup>299</sup> (« petit fours ») efface la référence aux mets salés et sucrés consommés avec le thé dans le Sud de la Chine, évoquant en revanche des viennoiseries tout à fait étrangères à la tradition culinaire chinoise.

Il est intéressant de remarquer que, dans les textes les plus datés, certains *realia* récurrents qui se sont désormais affirmés en forme transcrite dans la plupart des traductions en langues occidentales apparaissent en traduction ou présentent des stratégies hétérogènes : aussi *wutong* 梧桐<sup>300</sup> est simplement transcrit en italique (avec note) dans « La roccia dipinta »<sup>301</sup> mais traduit par « platane »<sup>302</sup> dans « Le naufrage », tandis que *kang* 炕<sup>303</sup>

<sup>287</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, p. 59 ; « Le fataliste », *op. cit.*, p. 15.

<sup>288</sup> *Bodian*, *op. cit.*, p. 289 ; *Huaixiangbingzhe*, *op. cit.*, p. 149 ; *Weiminglunzhe*, *op. cit.*, p. 386.

<sup>289</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 93.

<sup>290</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>291</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 64.

<sup>292</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 220.

<sup>293</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, p. 60.

<sup>294</sup> *Bodian*, *op. cit.*, p. 290.

<sup>295</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 340.

<sup>296</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 45.

<sup>297</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>298</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, pp. 176, 179.

<sup>299</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, pp. 26, 33.

<sup>300</sup> *Caishiji*, *op. cit.*, p. 196 ; *Chenlun*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>301</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 34.

<sup>302</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 100.

<sup>303</sup> *Bodian*, *op. cit.*, pp. 294, 296 ; *Weixue de zaochen*, in *Yu Dafu wenji*, vol. 1, p. 403.

apparaît en transcription sans note<sup>304</sup> et en traduction (« lit de brique »<sup>305</sup>) dans deux traductions contemporaines.

La traduction d'un terme problématique peut s'appuyer à une expansion qui en éclaire le sens, comme dans ces passages tirés, encore une fois, de « Il miraggio » :

[...]腦裡頭還索回著那不知去向的如曇花似的黑衣女影[...]<sup>306</sup>。

[...] Nella mente gli era rimasta impressa l'immagine di quella donna sconosciuta, effimera come un fiore di *epiphyllum*<sup>307</sup>.

[...]這一次的這一位黑衣神女，倒還不是夢裡的曇花<sup>308</sup>！

Dunque quella dea vestita di nero non è un fiore effimero d'*epiphyllum* visto in sogno [...]<sup>309</sup>.

Ici, le terme botanique *tanhua* 曇花 (*epiphyllum oxypetalum* ou *epiphyllum* à larges feuilles) est rendu dans le TA par son équivalent latin en italique, sans ajout de note. En chinois, la fleur symbolise la fugacité et la précarité, car la fleur ne s'ouvre que la nuit et se fane dès le lendemain matin (voir l'expression *tanhua yi xian* 曇花一現, « avoir une durée très brève »). Si la similitude et la métaphore de l'original chinois ne nécessitent aucune explication supplémentaire, en italien la simple traduction risquerait d'apparaître obscure, d'où l'ajout du mot « effimero » (« éphémère »). Ce

---

<sup>304</sup> « Petite neige matinale », trad. Liu Hanyu, in *Fleurs d'osmanthe tardives*, op. cit., p. 102.

<sup>305</sup> « Un humble sacrifice », op. cit., pp. 66, 69.

<sup>306</sup> *Shenlou*, op. cit., pp. 181-182.

<sup>307</sup> *Il miraggio*, op. cit., p. 38.

<sup>308</sup> *Shenlou*, op. cit., p. 203.

<sup>309</sup> *Il miraggio*, op. cit., p. 79.



procédé d'expansion – qui aurait pu être évité par le recours à un terme presque équivalent doué d'une connotation comparable dans la LA (ex. « *bella di notte* », « belle de nuit ») – explicite donc en traduction ce qui est implicitement intelligible dans la LD.

Un procédé d'expansion est adopté également dans les passages de « Fleurs d'osmanthe tardives » où l'on fait référence aux traditions nuptiales, et plus exactement au *ruyi* 如意, au *honglü tiezi* 紅綠帖子 et au *bazi* 八字<sup>310</sup>. La stratégie de traduction de ces *realia* adoptée par Liu passe à travers des degrés croissants d'expansion, du degré zéro à un ajout remarquable du point de vue quantitatif : « porte-bonheur », « certificat de fiançailles rouge et vert », « horoscope où étaient inscrites les dates de naissance des deux parties »<sup>311</sup> (notre italique).

Le domaine dans lequel il est possible d'analyser les stratégies traduisantes de façon plus systématique est, naturellement, celui des unités de mesure (poids, distance, superficie) et monétaires, étant donné la récurrence très élevée de cette catégorie de *realia* dans les textes examinés. Dans ce cas, aux stratégies déjà évoquées de transcription et recours à un équivalent s'ajoute une solution ultérieure, à savoir la conversion en unités de mesure couramment utilisées dans les cultures réceptrices.

On peut observer, par exemple, que les traductions regroupées dans le recueil *Fleurs d'osmanthe tardives* démontrent une certaine homogénéité dans le traitement du terme *li* 里. Le mot est toujours transcrit en *pinyin* (« li »), sans italique ni note en bas de page : l'assimilation du terme touche également le plan morphologique, comme le témoigne la présence régulière de la marque du pluriel (« lis »). La même stratégie assimilatrice est adoptée

---

<sup>310</sup> *Chi guihua, op. cit.*, p. 322.

<sup>311</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 121.

par Lévêque, qui pourtant opte pour la note explicative<sup>312</sup> ; Vallette-Hémery reporte la transcription en italique, sans marque du pluriel mais avec ajout d'une note<sup>313</sup>, tandis que Ricci alterne la transcription en italique avec note en bas de page avec la traduction par le pseudo-équivalent « miglio »<sup>314</sup> (« mille »). Il est intéressant de noter que le mot *li* figure désormais dans la plupart des dictionnaires français (quoique pas dans les italiens) et n'aurait donc besoin, de nos jours, d'être écrit en italique ni accompagné d'une note.

En ce qui concerne les termes se référant à d'autres unités de mesure de longueur et de superficie, il est intéressant de remarquer qu'aucun des traducteurs n'a recours à la transcription, sinon dans des cas isolés, optant pour deux stratégies de translation alternatives : traduction en pseudo-équivalents désuets ou conversion en unités de mesure plus familières aux lecteurs de nos jours.

Aussi, par exemple, Bergeron traduit *yi zhang ji chi* 一丈幾尺, *er chi* 二尺 et *er cun* 二寸<sup>315</sup> respectivement par « vingt pieds », « vingt-quatre pouces » et « deux pouces »<sup>316</sup>, tandis que Sabbatini les convertit en « quattro metri » (« quatre mètres »), « settanta centimetri » (« soixante-dix centimètres ») et « sette centimetri »<sup>317</sup> (« sept centimètres »). La traduction est adoptée également par Kyn (« cinq pieds cinq pouces »<sup>318</sup> pour *wu chi wu cun* 五尺五寸<sup>319</sup>), tandis que Ricci a systématiquement recours à la conversion approximée en unités de mesure plus familières, ex. « quasi un metro »

---

<sup>312</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 146.

<sup>313</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, pp. 92, 99.

<sup>314</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>315</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, *op. cit.*, pp. 237-238, 248.

<sup>316</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, pp. 38-39, 51.

<sup>317</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, pp. 70-71, 83.

<sup>318</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 190.

<sup>319</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, p. 15.

(« presque un mètre ») et « non più di quattro metri »<sup>320</sup> (« pas plus de quatre mètres ») pour *liang chi* 兩尺 et *yi zhang duo* 一丈多<sup>321</sup>. Il faut d'ailleurs observer que, dans certaines traductions, une stratégie homogène n'émerge point : dans « Petite neige matinale », par exemple, on retrouve variation (« pas »<sup>322</sup> pour *chi*<sup>323</sup>), transcription (« mou »<sup>324</sup> pour *mu* 畝<sup>325</sup>, en italique sans marque du pluriel) et traduction par un pseudo-équivalent (« hectares »<sup>326</sup> pour *qing* 頃<sup>327</sup>).

De pareilles réflexions peuvent être faites quant à la transposition du terme monétaire *yuan* 元 et de sa variante informelle *kuai* 塊. Ces termes sont généralement transcrits : en italique avec marque du pluriel dans les nouvelles faisant partie du recueil *Fleurs d'osmanthe tardives*, avec de rares variations (ex. « pièces d'argent »<sup>328</sup>), en italique sans marque morphologique par Sabattini, ou encore en style normal mais avec marque du pluriel chez Péchenart et Léveque. Hsu, en revanche, opte pour la traduction « dollars »<sup>329</sup>.

### 2.2.3. Vocabulaire étranger

L'influence de la littérature et des sciences sociales occidentales avec lesquelles Yu Dafu entra en contact pendant ses études à l'étranger, ainsi que l'influence profonde que la culture japonaise exerça sur l'écrivain, ressortent

<sup>320</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, pp. 21, 36.

<sup>321</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, pp. 174, 180.

<sup>322</sup> « Petite neige matinale », *op. cit.*, p. 95.

<sup>323</sup> *Weixue de zaochen*, *op. cit.*, p. 398.

<sup>324</sup> « Petite neige matinale », *op. cit.*, p. 102.

<sup>325</sup> *Weixue de zaochen*, *op. cit.*, p. 403.

<sup>326</sup> « Petite neige matinale », *op. cit.*, p. 103.

<sup>327</sup> *Weixue de zaochen*, *op. cit.*, p. 404.

<sup>328</sup> « Petite neige matinale », *op. cit.*, p. 105 ; « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, p. 28.

<sup>329</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 335 et suivantes.

aussi de son emploi fréquent du vocabulaire étranger. Tout au long de sa vie, Yu Dafu donna preuve d'une attention constante pour les théories, les pratiques et les débats intellectuels dans le domaine littéraire, politique et social qui avaient lieu en Occident. Il est naturel que cet intérêt trouve un écho dans ses textes, non seulement dans ses articles et essais critiques, mais également dans sa production narrative.

Il s'agit, pour la plupart, de références justifiées par l'exigence de donner voix à un sentiment et à une littérature nouvelle que, souvent, le matériel linguistique de la tradition littéraire chinoise ne permettrait pas d'exprimer de façon adéquate. Cette intention justifie le recours répété à un vocabulaire occidental moderne et souvent en attente de stabilisation, pour la plupart récemment introduit de l'Occident, directement ou – plus souvent – par l'intermédiaire du japonais.

Afin de mieux développer la détresse psychophysique et les drames sociaux qui tourmentent ses personnages, Yu Dafu puise avidement dans les formes littéraires occidentales et notamment dans les modes d'expression du Moi propres au romantisme, mais également dans le nouveau vocabulaire de la médecine, de la sociologie, des sciences politiques, et surtout de la psychologie et de la psychanalyse freudienne<sup>330</sup>. Cette dernière connaît à l'époque un succès extraordinaire chez la jeune génération intellectuelle, en tant que « seul espace où la personne peut s'exprimer librement » car « [...] elle aide la personne à se former une nouvelle individualité »<sup>331</sup> : le langage de la psychanalyse devient ainsi le médium privilégié du discours auto-expressif – comme il avait déjà été le cas dans le *shishōsetsu* – surtout chez les écrivains de la société Création. Sans pourtant nier que, parfois, ces références

---

<sup>330</sup> Cf. Wang Ning, « The Reception of Freudianism in Modern Chinese Literature: Part I (1920-1949) », *China Information* 5 : 4, 1991, pp. 58-71.

<sup>331</sup> Huo Datong, cit. in Jean-François Billeter, *Contre François Jullien, op. cit.*, pp. 71-72.

« exotiques » semblent tout à fait gratuites et reviennent tout simplement à un procédé visant à « frapper le lecteur chinois, peu habitué à ces phrases un peu précieuses »<sup>332</sup>.

Dans les nouvelles de Yu Dafu, le vocabulaire étranger se présente alternativement sous forme d'emprunt ou de transcription. Dans le premier cas, étant donné la différence radicale en ce qui concerne le système d'écriture, le mot en lettres latines (surtout anglais et allemand, avec des incursions épisodiques dans le français et le russe romanisé) est mis en forte évidence également au niveau visuel. Lorsqu'il s'agit d'emprunts du japonais, un effort supplémentaire est demandé au traducteur afin de pouvoir les identifier, en raison de la facilité déjà évoquée avec laquelle le chinois assimile les kanji par calque graphique.

Dans la transcription des mots en langues occidentales, en revanche, c'est l'élément phonique qui est transposé en caractères chinois (traduction phonétique pure). Aussi, le mot est immédiatement reconnu en tant qu'étranger par le lecteur chinois – qui peut pourtant en ignorer la signification – mais pourrait, dans certains cas, devenir problématique pour le traducteur. Cette difficulté s'explique par le fait que le degré de standardisation des transcriptions adoptées peut varier considérablement, rendant souvent malaisée l'identification de la forme graphique originale. Parfois, l'écrivain lui-même fait suivre à la transcription chinoise le mot étranger en lettres latines – ou vice-versa – entre parenthèses : cette traduction intratextuelle met ultérieurement en évidence la coexistence de langues et de mondes culturels différents qui, dans l'œuvre de Yu Dafu, se présentent comme intimement entrelacés. L'aspect plus proprement

---

<sup>332</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 158, n. 1.

intertextuel lié à ces procédés fera l'objet d'une analyse plus ponctuelle dans la section consacrée à l'intertextualité.

En analysant d'un point de vue général le problème de la traduction des mots étrangers dans le TD, Rega observe que « on a tendance à les garder inchangées dans la langue d'arrivée, partant de la thèse selon laquelle elles irradient ainsi le même effet dans les deux langues »<sup>333</sup>. Toutefois, dans notre cas, une analyse plus spécifique et approfondie s'impose, car la traduction du vocabulaire étranger dans la littérature du Quatre Mai doit tenir compte d'un ensemble de facteurs supplémentaires : l'origine de ce lexique et les implications culturelles dont il est porteur, la disparité de l'effet (visuel et culturel) qu'il est censé provoquer chez le lectorat de l'original et chez le public auquel ces traductions sont destinées, etc. De l'autre côté, la normalisation du vocabulaire étranger revient à la tendance déformante que Berman classifie comme « effacement des superpositions de langue »<sup>334</sup> en ce qui concerne la coexistence de plusieurs koinai, qui menace l'hétéroglossie déclarée du texte original. La complexité de ces facteurs explique l'hétérogénéité du traitement réservé à ce trait stylistique par les traducteurs du corpus.

Les deux macrocatégories lexicales que nous allons prendre en examen sont représentées par le vocabulaire occidental (emprunts et transcriptions standardisées et non standardisées) et le vocabulaire japonais.

#### 2.2.3.1. Emprunts et transcriptions des langues occidentales

Parallèlement à la présence insistante de citations et de références à la littérature étrangère – qui fera l'objet de la section consacrée à l'intertextualité

---

<sup>333</sup> Lorenza Rega, *La traduzione letteraria*, op. cit., p. 169.

<sup>334</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., p. 66.

- le recours au vocabulaire étranger, sous forme de mots isolés ou de phrases entières, caractérise toute la production de Yu Dafu. Néanmoins, ce sont surtout ses premiers récits qui témoignent d'un emploi massif de cette technique.

« Le naufrage » en est sans doute l'exemple le plus représentatif : les monologues wertheriens du protagoniste sont truffés d'apostrophes, invocations, lamentations qui font écho au romantisme anglais et allemand, surtout à Goethe et à Byron. Voici quelques exemples :

« Oh, you serene gossamer! You beautiful gossamer! »

« You coward fellow, you are too coward! »

« Oh, coward, coward! »

« Sentimental, too sentimental! »<sup>335</sup>

Dans sa traduction, Vallette-Hémery opte raisonnablement pour la simple transposition, essayant de garder la proéminence de ces phrases sur le plan graphique par le recours à l'italique. Elle adopte généralement la même stratégie (quoique de façon légèrement incohérente en ce qui concerne l'emploi des majuscules) lors de l'insertion de syntagmes entiers en anglais à l'intérieur de la phrase chinoise, comme dans les exemples suivants :

到了日本之後，他的 *dreams of the romantic age* 尚未醒悟[...]<sup>336</sup>。

A son arrivée dans ce pays, ses *dreams of the romantic age* n'étaient pas encore dissipés [...]<sup>337</sup>.

---

<sup>335</sup> Chenlun, *op. cit.*, pp. 17, 23, 29.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 28.

他的田園趣味，大約也是在這 *Idyllic Wanderings* 的中間養成的<sup>338</sup>。

C'est sans doute au cours de ces *Idyllic wanderings* que se fortifia son amour de la nature<sup>339</sup>.

Cependant, dans de nombreux cas, le texte chinois englobe des mots étrangers isolés, parfois juxtaposant la forme chinoise et celle en lettres latines entre parenthèses. Quand il s'agit de noms d'auteurs ou de personnages d'ouvrages occidentaux (ex. « Wordsworth »<sup>340</sup>, « Zarathustra »<sup>341</sup>), ils sont naturellement transposés tels quels<sup>342</sup>. Dans les autres occurrences, il s'agit d'emprunts de goût moderne que Yu tire surtout du domaine psychanalytique, sans aucun doute frappants pour les lecteurs chinois de l'époque (aussi bien sur le plan graphique que sémantique), mais dont les équivalents français ne possèdent point la même iconicité ni la même spécificité sur le plan de la connotation. La traductrice opte donc pour une traduction par les termes psychologiques français correspondants, occasionnellement accompagnée d'une note spécifiant que le mot apparaît en anglais dans le texte :

他的 megalomania 也同他的 hypochondria 成了正比例，一天一天的增加起來<sup>343</sup>。

Sa mégalomanie et son hypocondrie augmentaient de pair<sup>344</sup>.

---

<sup>337</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 96.

<sup>338</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 32.

<sup>339</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 101.

<sup>340</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 17.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>342</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, pp. 85, 89.

<sup>343</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 21.



他對於都市的懷鄉病(nostalgia)從未有比那一晚更甚的<sup>345</sup>。

Sa nostalgie de la grande ville ne fut jamais plus forte que ce soir-là<sup>346</sup>.

搬進了山上梅園之後，他的憂郁症(hypochondria)又變起形狀來了<sup>347</sup>。

Après qu'il fut venu habiter le Jardin des Pruniers, son hypocondrie passa par une nouvelle phase<sup>348</sup>.

Une exception partielle à cette règle est représentée par un passage du « Moine Calebasse », où le mot français « Camouflage »<sup>349</sup> contenu dans le TD est transcrit en italique et une note est ajoutée<sup>350</sup>. Dans une autre occasion, un mot anglais est traduit en l'adaptant aux normes morphologiques de la LA et mis entre guillemets :

中年以後的 madam 的形體，在他的腦裡，比處女更有挑撥的地方<sup>351</sup>。

Les « Madames » d'âge presque mûr l'excitaient sous certains aspects encore davantage que les jeunes filles<sup>352</sup>.

---

<sup>344</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 89.

<sup>345</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 32.

<sup>346</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 100.

<sup>347</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 41.

<sup>348</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 110.

<sup>349</sup> *Piao'er heshang, op. cit.*, p. 369.

<sup>350</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 147.

<sup>351</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 33.

<sup>352</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 102.

Dans sa traduction de *Shenlou*, Ricci applique les mêmes principes de manière systématique, transcrivant en italique les phrases en anglais et traduisant en italien les mots isolés :

環境若要來阻撓你，你就應該直沖上前，同他拼一個你死我活，*All or Nothing*<sup>353</sup>!

Anche se le circostanze ti ostacolano, devi proseguire per la tua strada pensando che solo se riuscirai a sconfiggerle potrai andare avanti. *All or nothing*<sup>354</sup>!

“又是一個患者 *dead* 了，他昨天晚上還吃兩碗飯哩<sup>355</sup>！”

« È morto un altro paziente. E pensare che ieri sera sembrava stare meglio... aveva mangiato perfino due scodelle di minestra<sup>356</sup>! »

不自覺地再舉目向遠進四周的田園清景望了一望，他的對於這一段 *Episode* 的回憶，尤其是覺得生動而活現了，[...]而眼前的景致，卻是和平清靜的故國的晴冬<sup>357</sup>。

Guardava fisso il panorama della campagna circostante. Il ricordo di quell'episodio fu talmente vivido che dimenticò di essere in Cina e che era inverno<sup>358</sup>.

在月光底下，在海浪高頭，保住了這樣的一個姿勢，吸著吻著，他們倆不曉得躑立了多少時候，忽而朦朧地幽遠地 *Orchestra* 的樂音就波渡過來了<sup>359</sup>。

---

<sup>353</sup> *Shenlou, op. cit.*, p. 193.

<sup>354</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 61.

<sup>355</sup> *Shenlou, op. cit.*, p. 194.

<sup>356</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 63.

<sup>357</sup> *Shenlou, op. cit.*, p. 204.

<sup>358</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 82.

<sup>359</sup> *Shenlou, op. cit.*, p. 208.

Entrambi persero la cognizione del tempo: rimasero avvinghiati, illuminati dal tenue chiaro di luna, di tanto in tanto venivano raggiunti dagli spruzzi delle onde e la musica dell'orchestra giungeva fluttuante, dolce e lontana<sup>360</sup>.

Une autre catégorie lexicale dont ressort la modernité de la littérature du Quatre Mai est l'emploi très fréquent de transpositions phonétiques de mots étrangers, surtout d'origine anglaise et française. Il s'agit pour la plupart d'emprunts récents, souvent utilisés parallèlement à des synonymes néologiques d'origine japonaise<sup>361</sup>. Dans ses nouvelles, pour ne citer qu'un exemple, Yu Dafu utilise le mot *puluo* 普羅<sup>362</sup> (forme abrégée de *puluolietailin* 普羅列太林, de l'anglais *proletarian*), « prolétaire ». Le choix du calque phonétique au lieu du synonyme d'origine japonaise *wuchan jieji* 無產階級 (en japonais *musan kaikyū*) pourrait être justifié par le ton ironique dont le passage est imprégné : le TA présente donc la traduction « 'prolétaire' » entre guillemets<sup>363</sup>.

Toutefois, tous les calques phonétiques insérés par Yu ne sont pas des néologismes déjà confirmés ou d'usage courant. Il s'agit parfois de transcriptions originales et non-standardisées dont le but est, encore une fois, de frapper le lectorat chinois contemporain, et dont les traducteurs sont obligés de reconstruire la forme originale – une opération qui passe à travers différents degrés de difficulté.

Certaines transcriptions présentent, à côté, la forme en langue étrangère, ne présentant donc aucun problème. Ceci est le cas de la transcription originale *mandou* 縵斗, accompagné dans le TA de la forme française entre

---

<sup>360</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>361</sup> Lydia H. Liu, *Translingual Practice*, *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>362</sup> *Yangmei shaojiu*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>363</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, p. 27.

parenthèses « (le manteau) »<sup>364</sup>, que Vallette-Hémery traduit directement en français sans ajout de note<sup>365</sup>. Parfois ces transcriptions originales sont moins transparentes, ex. *Misi* 蜜司<sup>366</sup>, calque phonétique du terme d'adresse anglais *miss*, forme que reprend Léveque (« Miss »<sup>367</sup>) en ajoutant une note en bas de page ; ou encore *siduan gelasi* 斯斷格拉斯<sup>368</sup>, que Liu traduit correctement par l'anglais « stained glass »<sup>369</sup> sans italique.

Parfois, enfin, les références à la culture matérielle de l'époque nécessitent une connaissance approfondie de la réalité de l'époque de la part du traducteur : si dans la plupart des cas ces références sont correctement identifiées, on assiste parfois à des imprécisions (ex. la marque de cigarettes *Sanpaotai* 三炮台<sup>370</sup>, que Péchenart traduit par « Sanpodo »<sup>371</sup>, alors qu'il s'agit du calque de la marque anglaise « The Three Castles »<sup>372</sup>) ou à des omissions (ex. *Paladuo'er* 帕拉多耳<sup>373</sup> – peut-être transcription de l'espagnol *Parador* – omis dans « Il miraggio »<sup>374</sup> et dont l'identification s'avère effectivement problématique).

### 2.2.3.2. Vocabulaire japonais

L'un des traits caractéristiques de la plupart des écrivains du Quatre Mai est l'adoption d'un vocabulaire, désignant surtout des concepts psychologiques

<sup>364</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>365</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 101.

<sup>366</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 276.

<sup>367</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 158.

<sup>368</sup> *Yangmei shaojiu*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>369</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, p. 34.

<sup>370</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>371</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 32.

<sup>372</sup> Cf. <http://static1.photo.sina.com.cn/middle/4cd9b2b844ebf98d5fc80&690> (dernier accès le 20/10/2009).

<sup>373</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 172.

<sup>374</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 17.

et abstraits, emprunté par calque graphique au japonais – qui, à son tour, l'avait généralement emprunté aux langues européennes par calque sémantique. La plupart de ces mots firent leur apparition depuis la dernière période impériale : cependant, ils furent sans doute popularisés par Yu Dafu lui-même dans ses premières nouvelles<sup>375</sup>.

Etant donnée l'origine européenne de ce vocabulaire, désormais d'usage courant en chinois moderne, la traduction en une langue occidentale ne peut que reprendre les termes originaux, effaçant inévitablement le sentiment de modernité qu'ils possédaient pour le lecteur chinois de l'époque. Cependant, étant donné la nature hautement technique que la plupart de ces termes possèdent aussi bien dans la LA que dans la LD, il est souhaitable de garder en traduction une terminologie correspondante. Comme à propos du vocabulaire psychanalytique anglais, ce principe a été généralement respecté : parmi les termes d'origine japonaise, pour ne citer qu'un exemple, *ganshouxing* 感受性<sup>376</sup> (jap. *kanjusei*) a été traduit par son équivalent « sensibilité »<sup>377</sup>.

Dans d'autres cas, en revanche, la traduction engendre une perte sémantique considérable par l'emploi d'un mot non-technique ou semi-technique ou de solutions paraphrastiques. Un exemple de ces procédés de reformulation est le traitement du terme *shenjing shuairuo* 神經衰弱 (jap. *shinkei suiijaku*), « neurasthénie », dans les traductions de *Chunfeng chenzui de wanshang*. Dans la première occurrence du terme les deux traducteurs ont recours à la même stratégie à un mot près, diluant la technicité et l'incisivité du terme dans une paraphrase :

---

<sup>375</sup> Edward Gunn, *Rewriting Chinese. Style and Innovation in Twentieth-Century Chinese Prose*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1991, p. 108.

<sup>376</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>377</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 100.

[...]我每年在春夏之交要發的神經衰弱的重症，遇了這樣的氣候，就要使我變成半狂<sup>378</sup>

。

A certains moments de l'année, particulièrement à la fin du printemps et au début de l'été, j'avais les nerfs à fleur de peau, ce qui me rendait à moitié fou<sup>379</sup>.

Tutti gli anni, quando si avvicinava l'estate, ero solito avere i nervi scoperti, ma ora, con l'atmosfera che si respirava in quel posto, ero quasi sull'orlo della pazzia<sup>380</sup>.

Le même terme est rendu, dans sa deuxième occurrence<sup>381</sup>, par des termes semi-techniques qui ne possèdent point la même force du concept de « neurasthénie », respectivement, « insomnie »<sup>382</sup> et « nervosismo »<sup>383</sup> (« nervosité »). Dans une autre nouvelle<sup>384</sup>, pour confirmer cette terreur face au terme technique (malgré les justifications, déjà évoquées, quant à sa présence dans le texte littéraire), paraît la traduction « dépression »<sup>385</sup> : du point de vue terminologique il s'agit, encore une fois, d'une traduction insatisfaisante.

A côté de ce vocabulaire néologique, les références au monde japonais abondent dans l'œuvre narrative de Yu Dafu : ceci n'est pas étonnant dans le cas de ses premières nouvelles, mais maints exemples de l'influence de la

---

<sup>378</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang, op. cit.*, p. 244.

<sup>379</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 46.

<sup>380</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 78.

<sup>381</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang, op. cit.*, p. 249.

<sup>382</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 53.

<sup>383</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 84.

<sup>384</sup> *Chi guihua, op. cit.*, p. 333.

<sup>385</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 134.

culture japonaise que Yu avait reçue émergent à plusieurs reprises aussi dans sa production postérieure.

Pour en revenir au « Naufrage », la petite auberge où réside le protagoniste anonyme, au fin fond de la campagne de Nagoya, est désignée par le mot *lüguan* 旅館<sup>386</sup>, un terme commun et non-connoté que la traductrice rend simplement par « hôtel »<sup>387</sup>. Cependant, la transcription japonaise *ryokan*, éventuellement accompagnée d'une note en bas de page, enrichirait le niveau de la connotation, car elle permettrait d'identifier très précisément une petite auberge, généralement à gestion familiale, dont les chambres sont louées par les propriétaires à un nombre limité d'hôtes, avec une salle de bains au rez-de-chaussée, etc., typique de la tradition japonaise. De plus, à la lumière de la nature spécifique du *ryokan* par rapport aux hôtels de style occidental, le lecteur pourrait mieux saisir la dynamique de l'action décrite dans certains passages du récit (ex. la scène de voyeurisme dans la salle de bains). La même réflexion peut s'appliquer à *huobo* 火鉢<sup>388</sup>, le brasero qui réchauffe le taudis où vit le protagoniste de « Un désenchanté », dans lequel il est très aisé de reconnaître le typique *hibachi* japonais. Malheureusement, ce passage a été omis dans la version de Kyn.

Toujours dans « Le naufrage », le protagoniste paranoïaque croit voir, dans les yeux de deux jeunes étudiantes japonaises, un regard plein de mépris pour sa condition de Chinois appartenant à une nation vaincue. De la même manière, lorsqu'il se rend dans une maison de plaisir, il est saisi par la honte en avouant sa nationalité devant la jeune prostituée japonaise qui est en train de le servir. Dans les deux cas, le mot-clé employé par Yu Dafu est *zhinaren* 支那人, en japonais *shinajin*, un terme initialement neutre passé à

---

<sup>386</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 31.

<sup>387</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 99.

<sup>388</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, p. 5.

désigner de façon fortement péjorative le peuple chinois (un peu comme en français le terme « chintok », avec toutes ses implications racistes). Yu Dafu lui-même donne une explication du mot en sa deuxième occurrence :

唉！唉！她們已經知道了，已經知道我是支那人了，否則她們何以不來看我一眼呢<sup>389</sup>！

Oh, elles l'avaient vu tout de suite, elles savaient que je suis un « sujet du Céleste Empire », sinon, pourquoi n'auraient-elles pas eu un regard pour moi<sup>390</sup> ?

原來日本人輕視中國人，同我們輕視豬狗一樣。日本人都叫中國人作“支那人”，這“支那人”三字，在日本，比我們罵人的“賤賊”還更難聽，如今在一個如花的少女前頭，他不得不自認說“我是支那人”了<sup>391</sup>。

Il savait que les Japonais méprisaient les Chinois autant que ceux-ci les porcs et les chiens. Ils se servent pour désigner les Chinois d'un terme encore plus malsonnant qu'en chinois l'insulte « méprisable canaille ». Et voilà que face à cette jolie fille, il lui fallait avouer qu'il était « cela »<sup>392</sup>.

Dans les deux passages cités, la traductrice n'utilise ni la transcription chinoise du mot ni la japonaise, ayant recours à trois stratégies alternatives : variation par une expression d'un exotisme quelque peu daté (« 'sujet du Céleste Empire' »), traduction par un hypéronymie (« un terme ») et généralisation (« 'cela' »). On a pourtant le droit de se demander s'il ne serait pas souhaitable de garder la spécificité du terme japonais, d'autant plus que

---

<sup>389</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 24.

<sup>390</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 91.

<sup>391</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 48.

<sup>392</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 118.



l'auteur même donne tous les éléments nécessaires à sa compréhension à l'intérieur du texte, évitant ainsi l'insertion d'une note explicative.

Toutefois, à l'exception des exemples cités, la stratégie adoptée dans cette traduction ne s'inspire pas d'un principe généralisé de domestication. Vers la fin du récit, où l'original contient le terme *sanxian* 三弦<sup>393</sup>, désignant une sorte de luth chinois à trois cordes, on retrouve dans le TA le japonais « *shamisen* »<sup>394</sup> (en kanji 三味線), qui se réfère à un instrument typiquement japonais très proche du *sanxian*. Encore, dans un passage décrivant les vêtements des femmes japonaises, la traductrice utilise le terme japonais spécifique « *koshimaki* »<sup>395</sup> (腰巻, une sorte de sous-jupe portée sous le kimono) là où le texte chinois présente le plus général *weiqun* 圍裙<sup>396</sup>, « tablier ». De tels procédés d'hypertraduction répondent à une volonté de sauvegarder – voire, sous certains aspects, de *recréer* – l'étranger, rendue possible encore une fois par les explications fournies par l'auteur dans le cotexte<sup>397</sup>.

Dans des cas localisés, Yu Dafu emploie un mot spécifiquement japonais au lieu de l'équivalent chinois. L'exemple le plus représentatif est celui de *hulieci* 虎列刺<sup>398</sup>, « choléra », calque graphique du japonais *korera*, préféré à son synonyme autochtone *huoluan* 霍亂 (utilisé, en revanche, dans *Ta shi yi*

---

<sup>393</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 51.

<sup>394</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 121.

<sup>395</sup> *Ibid.*, pp. 117-118.

<sup>396</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 48.

<sup>397</sup> Nous utiliserons ici le terme *cotexte* pour indiquer le contexte linguistique – opposé à la notion de *contexte* qui se réfère, en revanche, à la situation de communication.

<sup>398</sup> Shenlou, *op. cit.*, p. 199. Les kanji utilisés par Yu sont ceux du terme japonais (un prêt de l'anglais, plus communément transcrit en kana コレラ). La forme alternative *huliela* 虎列拉 (dont seul le dernier caractère diffère de la forme japonaise) existe en chinois comme transcription directe de l'anglais. Lydia H. Liu, *Translingual Practice, op. cit.*, p. 357.

*ge ruo nüzi*<sup>399</sup> et traduit par « choléra »<sup>400</sup>). Malheureusement, comme dans le cas, déjà évoqué, de *hibachi*, ce mot a été omis en traduction.

Comme dans le cas du vocabulaire occidental, les références à la réalité japonaise représentent un motif qui revient souvent surtout dans la première production de Yu Dafu – ainsi que dans celle de maints écrivains ayant fait leurs études au Japon, comme Guo Moruo. Ceci témoigne de la place occupée par la culture japonaise dans la formation desdits auteurs – et, par conséquent, dans leur processus créatif. En gardant les formes japonaises du vocabulaire, donc, non seulement le traducteur présenterait de façon beaucoup plus spécifique des réalités étrangères à la culture cible – dans ce cas *doublement* étrangères, à la fois à la culture à laquelle s'adresse la traduction et à la culture cible originaire – mais il rendrait également compte au lecteur du rôle primordial joué dans l'œuvre par le monde matériel et culturel que ce vocabulaire véhicule.

#### 2.2.4. Matériel lexical autochtone

En général, il est indéniable que la volonté d'innovation linguistique et thématique amena la plupart des auteurs du Quatre Mai à dédaigner les stylèmes lexicaux de la tradition, en faveur de formes importées de l'étranger et de modes d'expression qui contribueraient à moderniser la langue littéraire chinoise. Néanmoins, nier le rôle joué par les modes expressifs conventionnels chez un auteur comme Yu Dafu reviendrait à négliger une composante primordiale de son processus créatif, dont la portée novatrice et expérimentale ne prit jamais la forme – du moins sur le plan stylistique et expressif – d'un refus global et sans appel de la tradition.

---

<sup>399</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>400</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 54.

A côté de l'influence euro-japonaise, donc, l'écriture de Yu Dafu reprend, remanie et élabore de façon distinctive le matériel linguistique offert par la langue chinoise, aussi bien sur l'axe diachronique (idiotismes, *chengyu* plus ou moins codifiés, vocabulaire de goût classique) que sur l'axe synchronique (dialectalismes). Si certains usages émergent éminemment à d'autres niveaux (comme l'emploi de tournures classiques ou pseudo-classiques, dont il sera question dans la section consacrée à l'analyse des facteurs syntaxiques), c'est sur le plan lexical qu'une large partie de la reprise et la réélaboration du matériel autochtone émerge de façon distinctive.

La coexistence de ces traits lexicaux hétérogènes représente un domaine de tension ultérieure entre transposition littérale et idiomatique, c'est-à-dire entre stratégies de traduction qui donneraient la priorité aux formes lexicales de la langue originale et des solutions se focalisant plutôt sur le niveau du sens, visant à exploiter les formes naturelles de la LA. De plus, dans le cas du vocabulaire régional, une série de problèmes et de réflexions liées à la conservation du registre et de la superposition de langues – déjà évoquée à propos du vocabulaire étranger – entrent en jeu.

#### 2.2.4.1. Expressions idiomatiques et *chengyu*

Quand on parle d'idiomatisme ou idiotisme, on fait référence à une locution dont « le signifié global ne peut pas être décrit comme la somme des signifiés de chacune de ses composantes »<sup>401</sup>, à cause de l'intervention de différentes figures rhétoriques (métaphore, transfert, synecdoque, etc.) ; en d'autres termes, il s'agit d'une « séquence de mots constituant une unité de

---

<sup>401</sup> Gian Luigi Beccaria (ed.), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica, op. cit.*, p. 399.

signification »<sup>402</sup>. Parmi les expressions idiomatiques, les *chengyu* représentent un trait spécifique de la langue chinoise, dont l'origine est à retracer dans la tradition littéraire classique, dans l'histoire ou dans la mythologie. En principe, la définition fournie par le *Dictionnaire Xinhua des expressions idiomatiques* est assimilable à celle reportée en début de section :

所謂成語,是指相沿習用的固定詞組或短語,能獨立表意,形式短小,一般為四字格式。其特點大都是約定俗成,結構固定;意義亦往往不限於字面<sup>403</sup>。

Par *chengyu* nous entendons des phrases toutes faites ou des syntagmes devenus d'usage courant, capables d'exprimer un signifié de façon indépendante, à la forme concise, généralement en quatre caractères. Ils sont caractérisés en principe par une structure fixe consacrée par l'usage, et souvent leur signification ne se borne pas au sens littéral.

D'après Gunn, le trait caractérisant la littérature du Quatre Mai, au-delà de la réponse distinctive de chaque écrivain, serait précisément le refus généralisé du chinois idiomatique :

What made the writers of the 1920's so 'European' was not simply their adoption of imported features, but also the extent to which they ignored idiom, even when the grammar and rhetoric were conventional Chinese<sup>404</sup>.

---

<sup>402</sup> David Crystal, *Enciclopedia Cambridge delle scienze del linguaggio*, op. cit., p. 424.

<sup>403</sup> *Xinhua chengyu cidian* 新華成語詞典 [Dictionnaire Xinhua des expressions idiomatiques], Beijing, Shangwu Yinshuguan, 2002, p. 3.

<sup>404</sup> « Ce qui rendait les écrivains des années 1920 si 'européens' n'était pas simplement leur adoption de formes importées, mais également la mesure dans laquelle ils ignoraient l'expression idiomatique, même quand la grammaire et la rhétorique étaient traditionnellement chinoises ». Edward Gunn, *Rewriting Chinese*, op. cit., p. 108.

Toutefois, parallèlement à l'expérimentation linguistique, les nouvelles de notre corpus présentent un emploi relativement fréquent des formes idiomatiques. La difficulté pour le traducteur consiste non seulement à en interpréter un sens qui dépasse la surface lexicale, mais surtout à élaborer une stratégie de transposition équilibrée, les deux pôles possibles étant une traduction sémantique, éventuellement accompagnée d'une note ou d'une expansion, et le remplacement de l'idiotisme original par un « équivalent » dans la LA (une solution que Berman pourtant condamne en tant que « destruction des locutions »<sup>405</sup>).

Dans les rares occasions où la solution adoptée est celle du calque plus ou moins littéral, la traduction délexicalisante garde souvent un certain degré d'exotisme, comme dans le cas de *chi xijiu* 吃喜酒<sup>406</sup>, « participer à un banquet nuptial », rendu par « boire le vin du bonheur »<sup>407</sup> et « goûter au vin du bonheur »<sup>408</sup>. Le goût populaire de la locution est également sauvegardé dans la traduction de l'adage *geren zi sao men qian xue* 各人自掃門前的雪<sup>409</sup> « chacun doit balayer la neige devant sa porte »<sup>410</sup> (équivalent du français « il faut laver son linge sale en famille » ou du plus proche « chacun doit balayer devant sa porte »), ou encore dans la phrase *tong yazi chi le huanglian yiyang, zi da zi de zuiba ba le* 同啞吃了黃連一樣，自打自的嘴巴罷了<sup>411</sup>, que Hsu traduit par « faites comme si vous aviez avalé le jus amer de la gentiane, passez votre mauvaise humeur en frappant votre bouche »<sup>412</sup> et Péchenart, avec une

---

<sup>405</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>406</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, pp. 325-326.

<sup>407</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 124.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>409</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 244.

<sup>410</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 105.

<sup>411</sup> *Xuelej*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>412</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 331.

expansion qui explicite le sens de la locution, « vous ferez comme le muet qui a pris une potion amère – il souffre en silence »<sup>413</sup>. Parfois la métaphore contenue dans la locution idiomatique chinoise est ravivée de manière particulièrement évocatrice : *qiushui* 秋水<sup>414</sup>, une image traditionnelle dans la description de la beauté féminine (« yeux limpides »), devient « yeux purs comme les flots de l'automne »<sup>415</sup> dans l'adaptation souvent exotisante de Kyn.

Dans d'autres cas, une traduction plus ou moins littérale n'éveille aucun sens d'étrangeté : aussi la locution *renhai* 人海<sup>416</sup> trouve son équivalent italien en « un mare di folla »<sup>417</sup> (« une mer de gens »), et le *chengyu qiu gao qi shuang* 秋高气爽<sup>418</sup> devient « par un automne si beau et limpide »<sup>419</sup> ou « au plus frais de l'automne »<sup>420</sup>. Le calque, enfin, est la solution généralement préférée pour les idiotismes de probable origine occidentale (donc des calques à leur tours), comme *jili* 鸡粟<sup>421</sup>, « gli si accapponò la pelle »<sup>422</sup> (équivalent du français « avoir la chair de poule »), *yangpi xia de langshen* 羊皮下的狼身<sup>423</sup>, « loups déguisés en agneaux »<sup>424</sup>, ou encore *rehuo de pingguo* 惹禍的苹果<sup>425</sup>, « pomme de discorde »<sup>426</sup>.

---

<sup>413</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 35.

<sup>414</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>415</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 183.

<sup>416</sup> *Huaixiangbingzhe*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>417</sup> « Nostalgia », *op. cit.*, p. 64.

<sup>418</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 326 ; *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>419</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 126.

<sup>420</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 124.

<sup>421</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>422</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>423</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 272.

<sup>424</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 152.

<sup>425</sup> *Piao'er heshang*, *op. cit.*, p. 374.

<sup>426</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 153.

Le choix de traduire l'idiotisme chinois par un idiotisme équivalent dans la LA demande une certaine précaution, afin de ne pas dénaturer le texte original par une domestication excessive. Ceci dit, les solutions adoptées dans la transposition de certains *chengyu* sont parfois tout à fait acceptables : par exemple, *huo bu dan xing* 禍不單行<sup>427</sup> peut être traduit par le proverbe « un malheur ne vient jamais seul »<sup>428</sup>, et *hui jin ru tu* 揮金如土<sup>429</sup> est rendu par le recours à une locution française dans « il jetait l'argent par les fenêtres »<sup>430</sup>. Pareillement, Vallette-Hémery rend la phrase *tamen de fengshui po le* 他們的風水破了<sup>431</sup> par la locution française analogue « leur bonne étoile les avait abandonnés »<sup>432</sup>.

L'une des possibilités qui s'offrent au traducteur est la reprise d'un élément sémantique présent dans l'idiotisme original, afin de créer une nouvelle image ou un effet correspondant dans la LA. Le numéral contenu dans l'expression *sichu* 四處<sup>433</sup>, employée en fonction de déterminant verbal, est repris dans le TA par la locution « elle s'est mise en quatre »<sup>434</sup> ; la traduction de *yi luo qian zhang* 一落千丈<sup>435</sup>, « [subire] un vero tracollo »<sup>436</sup> (« subir une véritable chute »), reprend l'idée de chute et de débâcle contenue dans le *chengyu* ; un effet encore plus frappant est obtenu dans l'expression « compiaciuti e scodinzolanti »<sup>437</sup> (« satisfaits et remuant de la queue »),

---

<sup>427</sup> Weiminglunzhe, *op. cit.*, p. 386.

<sup>428</sup> « Le fataliste », *op. cit.*, p. 15.

<sup>429</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 27.

<sup>430</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 95.

<sup>431</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 27.

<sup>432</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 94.

<sup>433</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 320.

<sup>434</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 118.

<sup>435</sup> *Qingleng de wuhou*, *op. cit.*, p. 390.

<sup>436</sup> « Un freddo pomeriggio », *op. cit.*, p. 89.

<sup>437</sup> « Nostalgia », *op. cit.*, p. 65.

traduction du *chengyu yao tou bai wei* 搖頭擺尾<sup>438</sup>, avec reprise de la métaphore animale suggérée par le syntagme verbal *bai wei*. La locution semi-codifiée *bing can Gaixia* 兵殘垓下<sup>439</sup> (litt. « armée en déroute à Gaixia ») fait référence au lieu où, en 202 a.C., se déroula la bataille décisive entre les royaumes de Chu, aux ordres du général Xiang Yu, et de Han, guidé par son fondateur Liu Bang : la traduction française « le champ de bataille à l'heure du combat décisif »<sup>440</sup>, tout en effaçant la référence historique, garde efficacement l'image militaire appliquée à la condition du protagoniste qui fait tristement retour au pays natal. D'autres méthodes de compensation, comme le recours au registre informel en substitution d'un idiotisme, peuvent également être mises en place : le *chengyu zi ran er ran* 自然而然 et la forme en quatre caractères *you jiao you shou* 幽腳幽手<sup>441</sup> deviennent ainsi « tutto rilassato » (« bien détendu ») et « quatto quatto »<sup>442</sup> (« en catimini »).

Plus fréquemment, la portée iconique ou l'image contenue dans l'idiotisme est perdue à cause d'une traduction normalisante. Les *chengyu* d'usage courant *mo ming qi miao* 莫名其妙<sup>443</sup>, *bu zhi bu jue* 不知不覺<sup>444</sup>, *ruo wu qi shi* 若無其事<sup>445</sup> et *bu guan san qi er shi yi* 不管三七二十一<sup>446</sup> subissent donc une normalisation dans le TA, où on lit « mystérieuse »<sup>447</sup>, « inconsciemment »<sup>448</sup>, « comme si de rien n'était »<sup>449</sup> et « sans réfléchir à

<sup>438</sup> *Huaixiangbingzhe*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>439</sup> *Niaoluo xing*, *op. cit.*, p. 227.

<sup>440</sup> « Ma femme et moi », *op. cit.*, p. 91.

<sup>441</sup> *Qingleng de wuhou*, *op. cit.*, p. 393.

<sup>442</sup> « Un freddo pomeriggio », *op. cit.*, p. 93.

<sup>443</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>445</sup> *Yangmei shaojiu*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>447</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 240.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>449</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, p. 30.



rien »<sup>450</sup>. Dans un cas isolé, le traducteur normalise l'expression en quatre caractères mais ajoute une note où il en fournit une traduction littérale, en donnant des indications sur son usage en chinois : ceci est le cas de *feng sheng he li* 風聲鶴唳<sup>451</sup> (litt. « le sifflement du vent et les cris des grues »), en traduction « injustifié »<sup>452</sup>. La traduction avec normalisation est la stratégie également adoptée dans nombre d'autres cas : *pa hui* 扒灰<sup>453</sup> (litt. « ramasser les cendres ») devient « incestueux avec sa bru »<sup>454</sup>, *gei nage zhikeseng yi yi dian yanse kan kan* 給[他]以一點顏色看看<sup>455</sup> (litt. « lui faire voir un peu de couleur », c'est-à-dire « lui donner une leçon ») « en signe de protestation contre le moine »<sup>456</sup> et *chi hua jiu* 吃花酒<sup>457</sup> (« goûter au vin des fleurs », en référence aux plaisirs de la chair) est explicité par la traduction « passare la serata in un bordello »<sup>458</sup> (« passer la soirée au bordel »).

Certaines traductions présentent des idiotismes propres à la LA, tandis que le texte chinois n'y a pas recours. Dans le passage suivant la version française de la phrase chinoise est relativement neutre, tandis que l'italien emploie une expression qui équivaut au français « découvrir le pot aux roses » :

“呵呵，你的事件是發覺了啊<sup>459</sup>！”

« Ah ! Vous voilà pris en défaut<sup>460</sup> ! »

---

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>451</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>452</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 134.

<sup>453</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 323.

<sup>454</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 122.

<sup>455</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 346.

<sup>456</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 149.

<sup>457</sup> *Qingleng de wuhou*, *op. cit.*, p. 391.

<sup>458</sup> « Un freddo pomeriggio », *op. cit.*, p. 90.

<sup>459</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, *op. cit.*, p. 245.

« Ah! Si scopron finalmente gli altarini<sup>461</sup>! »

Le même procédé a été appliqué dans la phrase reportée ci-dessous :

然而，到了緊迫的時候，他的誓言又忘了<sup>462</sup>。

Mais, dès qu'il était repris dans l'engrenage, il en oubliait ses serments<sup>463</sup>.

Des solutions similaires ont été exploitées dans la traduction des passages suivants : *wo lue da le ta yi xia* 我略答了他一下<sup>464</sup>, « après lui avoir répondu à la diable »<sup>465</sup>, et *ta shi shangxin dao jidian le* 他是傷心到極點了<sup>466</sup>, « il était malheureux comme les pierres »<sup>467</sup>.

Parfois, enfin, l'expression idiomatique chinoise subit une banalisation : aussi *hong nan lü nü* 紅男綠女<sup>468</sup> (litt. « des garçons rouges et des filles vertes », donc « jeunesse tapageuse ») est réduit au simple « gens »<sup>469</sup>, et la ville de Hangzhou, dite *shan ming shui xiu* 山明水秀<sup>470</sup> (litt. « monts clairs et eaux splendides », « panorama pittoresque »), n'est plus que « belle »<sup>471</sup> en traduction.

---

<sup>460</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 48.

<sup>461</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 79.

<sup>462</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>463</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 103.

<sup>464</sup> *Yangmei shaojiu*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>465</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, p. 31.

<sup>466</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>467</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 91.

<sup>468</sup> *Bodian*, *op. cit.*, p. 299.

<sup>469</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, p. 72.

<sup>470</sup> *Piao'er heshang*, *op. cit.*, p. 369.

<sup>471</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 146.

#### 2.2.4.2. Régionalismes

Bien que limitée à un nombre relativement réduit de passages, la présence de traits dialectaux dans le corpus représente un défi incontournable sur le plan des stratégies de transposition du sens évoqué propre du vocabulaire régional. Ce niveau du sens lexical émerge des variations dialectales – dialecte géographique, temporel et social – et du registre – dans les trois dimensions hallidayennes de champ, teneur et mode du discours (contexte de l'action, rapport existant entre les participants, moyens et canal de communication)<sup>472</sup>.

L'emploi de régionalismes dans notre corpus concerne le recours au dialecte géographique, souvent indissolublement lié à un dialecte social (c'est-à-dire propre d'un groupe social spécifique). Le choix de le reproduire par une variation dialectale de la LA représente une solution délicate qui, dans la plupart des cas, risque d'aboutir à des effets comiques : plus souvent, la conservation du sens évoqué par le régionalisme se réalise au niveau lexical ou syntaxique, à travers une variation du registre qui intéresse surtout les dimensions du champ et de la teneur.

Dans le passage qui suit, la présence de traits linguistiques typiquement shanghaiens est signalée, au niveau lexical, par l'emploi du substitut personnel *e* 娥 (reproduisant la prononciation /ŋu/) et du mot *wuli* 屋裡 :

“娥是上海。” [...]

“娥熱得厲害，熱得厲害。娥想回自家屋裡去<sup>473</sup>。”

« Sono di Shanghai » [...].

---

<sup>472</sup> Mona Baker, *In Other Words*, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>473</sup> *Huaixiangbingzhe*, *op. cit.*, pp. 151-152.

« Ho un caldo terribile, terribile. Vorrei andare nella mia stanza<sup>474</sup> ».

La traduction efface l'effet sémantique dont le régionalisme est porteur, car la normalisation lexicale ne prévoit pas de compensation au niveau du registre.

Par contre, des stratégies beaucoup plus efficaces ont été adoptées dans les deux passages suivants :

“豬頭三！儂（你）艾（眼）睛勿散（生）咯！跌殺時，叫旺（黃）夠（狗）來抵儂（你）命噢<sup>475</sup>！”

« T'es aveugle, espèce d'imbécile ? T'aurais bien mérité d'être tué. Ta vie ne vaut pas plus que celle d'un chien jaune, de toute façon<sup>476</sup> ».

« Brutta testa di cazzo, non ce l'hai gli occhi? Se non stai attento, un altro cane giallo ci lascerà le penne<sup>477</sup>! »

“儂（你）尋薩咯（什麼）凱（開）心！馬（買）勿起好勿要馬（買）咯<sup>478</sup>！”

« Vous plaisantez, non ? Si vous ne pouvez pas vous permettre d'acheter quelque chose, ne nous dérangez pas<sup>479</sup> ».

« Mi prendi in giro per caso? Se non ti bastano i soldi, è meglio che circoli<sup>480</sup>! »

Ici, la présence du dialecte shanghaien et du registre populaire dans le TD est souligné aussi bien par certains éléments lexicaux (ex. l'insulte typiquement

---

<sup>474</sup> « Nostalgia », *op. cit.*, p. 67.

<sup>475</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang, op. cit.*, p. 247.

<sup>476</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 50.

<sup>477</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 81.

<sup>478</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang, op. cit.*, p. 247.

<sup>479</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 50.

<sup>480</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 82.

shanghaien *zhutousan* 豬頭三, d'usage courant même de nos jours) que par l'emploi de calques phonétiques reproduisant la prononciation locale (ex. le substitut personnel *nong* 儂 et le substitut interrogatif *sage* 薩咯, en shanghaien respectivement /noŋ/ et /sa fiəʔ/), auxquels l'auteur juxtapose les caractères correspondants en *putonghua*.

Dans sa traduction, Bergeron réussit à sauvegarder dans une certaine mesure la portée sémantique du TD à travers un abaissement du registre, surtout par des procédés lexicaux (conservation du mot péjoratif par un correspondant français) et morphologiques (apocope du pronom personnel « tu » en « t' », typique de la langue parlée et de la teneur informelle). La méthode adoptée par Sabbatini s'avère encore plus systématique, car la variation du registre se réalise efficacement au niveau morphologique (emploi agrammatical du pronom objet singulier apocopé « l' » au lieu du pluriel « li », un usage évoquant le dialecte de Rome, d'où le traducteur est originaire) et syntaxique (insistance sur l'exclamation), mais surtout par des choix lexicaux : ex. l'insulte très fort « testa di cazzo » (« tête de con », qui permet la reprise sémantique de la « tête » de l'invective chinoise), l'emploi pléonastique du pronom *ce* (= *ci*) avec le verbe « avoir », la locution familière « lasciarcì le penne » (« casser sa pipe »), le verbe argotique « circolare » (« se casser »), etc.

Certaines nouvelles situées à Pékin présentent également quelques traces de la langue locale grâce à la présence de son trait caractéristique, à savoir la consonne rhotique finale *-r* 兒 comme simple marque phonétique (/ɿ/) et non pas morphologique. Par exemple, dans *Weixue de zaochen*, une légère caractérisation régionale de la langue de M. Yin 殷, originaire du Hebei mais habitant la campagne pékinoise, et M. Li 李, son camarade venu du Sud, est signalée dans un bref dialogue par leur emploi, respectivement,

des mots *lür* 驢兒 et *lūzi* 驢子<sup>481</sup> : une différence que le traducteur a pourtant normalisée par le recours au même traduisant « âne »<sup>482</sup> dans les deux cas.

Une présence beaucoup plus évidente de la rétroflexion comme marque régionale ressort de *Bodian*. Il est pourtant intéressant d'observer que cet expédient, naturellement prédominant dans le discours direct, est appliqué aussi bien à la langue du tireur de pousse pékinois qu'à celle que parle son ami le narrateur, intellectuel originaire du Sud, comme le témoigne leur premier échange :

“噯！四十枚拉巡捕廳兒衛衛拉不拉？” [...]

“坐上罷，先生！” [...]

“我倒不忙，你慢慢的走罷，你是哪兒的車？”

“我是巡捕廳衛衛西口兒的車。”

“你在哪兒住家嚇？”

“就在那南順城街的北口，巡捕廳衛衛的拐角兒上。”

“老天爺不知怎麼的，每天颳這麼大的風。”

“是啊！我們拉車的也苦，你們坐車的老爺們也不快活，這樣的大風天氣，真真是招怪嚇<sup>483</sup>！”

« Ruelle Xunputing ! Voulez-vous m'y conduire pour quarante centimes ? » [...]

« Ça va ! Montez, Monsieur ! » [...]

« Prenez votre temps [...]. Je ne suis pas pressé. Où se trouve votre station de pousse-pousse ? »

« A l'extrémité ouest de la ruelle Xunputing ».

« Et vous, où habitez-vous ? »

« A l'extrémité nord de la rue Nanshuncheng, presque au coin de la ruelle Xunputing » [...].

---

<sup>481</sup> *Weixue de zaochen*, *op. cit.*, p. 399.

<sup>482</sup> « Petite neige matinale », *op. cit.*, p. 96.

<sup>483</sup> *Bodian*, *op. cit.*, p. 290.

« Mon Dieu ! [...] [P]ourquoi faut-il que le vent souffle si fort tous les jours ! »  
« Ah ! Vous pouvez le dire ! C'est dur, pour nous, les tireurs de pousse, et ce n'est pas agréable pour des messieurs comme vous. Quel diable de vent<sup>484</sup> ! »

Dans ce passage, la stratégie mise en place par le traducteur vise à transposer le sens évoqué que véhiculent les traits régionaux par une variation, quoique seulement partielle, du registre. Ce procédé de compensation se réalise donc surtout dans les dernières répliques, à travers le recours insistant à l'exclamation et l'emploi de tournures populaires et familières (ex. « quel diable de vent ! »).

#### 2.2.5. Figures lexicales

Le concept de figure, dans son acception traditionnelle, se réfère à un vaste ensemble de formes expressives particulières utilisées dans la création littéraire et surtout poétique, considérées en base au principe de déviation ou de décalage par rapport au langage ordinaire<sup>485</sup>. Cependant, l'emploi des figures de style n'est limité au domaine littéraire : il s'agit, en effet, d'un phénomène tout à fait normal dans la langue commune et présent, dans une certaine mesure, même dans les langues spécialisées. De plus, tous les figures de style ne constituent pas une déviation de la norme langagière : la définition d'une norme par rapport à laquelle mesurer cet écart présente donc des obstacles difficilement contournables.

Dans la délimitation de notre domaine d'analyse, la définition et la taxonomie proposée par la néorhétorique du Groupe  $\mu$  s'avère précieuse<sup>486</sup>.

---

<sup>484</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, pp. 59-60.

<sup>485</sup> Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1978, p. 115.

<sup>486</sup> Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire et Hadelin Triron, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 33 et suivantes.

En analysant les figures (*métaboles*) comme un effet de transformation du langage, le Groupe applique deux dichotomies, l'une selon la distinction expression/contenu (ou forme/sens signifiant/signifié), l'autre selon le niveau des unités décomposées : mot/phrased. On obtient ainsi le tableau suivant :

	<i>Expression</i>	<i>Contenu</i>
<i>Mots (et &lt;)</i>	Métoplasmes	Métasémèmes
<i>Phrases (et &gt;)</i>	Métataxes	Métalogismes

Les modifications du point de vue formel sont donc dites métoplasmes quand elles concernent des mots ou des unités inférieures aux mots (ex. aphérèse, redoublement, rime, allitération, etc.) et métataxes quand elles se réalisent au niveau de la phrase ou supérieur (ex. ellipse, zeugma, chiasme, symétrie, inversion, etc.). Quand la modification concerne le niveau du contenu, on a des métasémèmes (synecdoque, antonomase, métaphore, similitude, métonymie, oxymore, etc.) ou des métoplasmes (ex. litote, réticence, hyperbole, répétition, antithèse, allégorie, ironie, antiphrase, etc.). Les métaboles appartenant à chaque catégorie sont articulées, à leur tour, selon les quatre opérations logiques d'addition, suppression, suppression-addition (substitution) et permutation. Cependant, nous ne nous servons pas ici de cette subdivision ultérieure, nous focalisant exclusivement sur les stratégies de transposition des métaboles qui intéressent le niveau lexical du point de vue sémantique, à savoir les métasémèmes.

Parmi les facteurs qui interviennent dans l'opération traduisante, le traitement des figures – lexicales et non – revêt une importance cruciale : il



s'agit, en effet, de procédés décisifs non seulement dans le développement d'un texte littéraire saisissant et efficace sur le plan figuratif, mais également dans la définition d'un personnage, dans l'explicitation du signifié des événements narrés, dans l'explicitation d'un niveau textuel sous-jacent, etc.

Ceci émerge de façon évidente dans le langage imagé dont se servent Yu Dafu et ses contemporains : s'il s'agit parfois de procédés rhétoriques de type traditionnel, on retrouve pourtant souvent des images très inusuelles, voire désagréables et de goût presque moderniste. La plupart des figures lexicales originales utilisées dans les textes examinés possède naturellement des équivalents en n'importe quelle langue occidentale, en raison aussi de l'origine importée de certains modes d'expression. Face à ce type de langage, la solution privilégiée est la conservation de l'image originale, ce qui permet de sauvegarder à la fois la composante formelle et la sémantique, au lieu de sa neutralisation, d'une forme d'ennoblissement, ou encore du recours au langage imagé idiomatique de la langue traduisante. Ces dernières solutions risqueraient d'aplatir irrémédiablement l'original, voire de produire un effet ridiculisant, comme le remarque Berman à propos des tendances déformantes qu'il définit spécifiquement « ennoblissement », « appauvrissement qualitatif », et « destruction des locutions »<sup>487</sup>. De ce point de vue, les considérations de Newmark sur la nécessité de traduire littéralement le langage imagé original s'avèrent intéressantes :

original metaphors (in the widest sense): (a) contain the core of an important writer's message, his personality, his comment on life, and though they may have a more or

---

<sup>487</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., pp. 57-58, 58-59, 65-66.

less cultural element, these have to be transferred neat; (b) such metaphors are a source of enrichment for the target language<sup>488</sup>.

Toutefois, une correspondance parfaite n'est pas toujours possible ou jugée souhaitable par certains traducteurs. Dans les occasions où un traitement littéral de l'image originale risque de produire une association erronée dans la langue réceptrice ou de devenir incompréhensible, le traducteur peut opter pour un changement d'image, voire un changement de figure éventuellement accompagné par une stratégie de compensation, ou encore le recours au langage ordinaire afin d'éviter la reproduction excessive des « traits nationaux » de l'original<sup>489</sup>.

Dans la plupart des métaphores créatives et semi-créatives, la méthode de translation privilégiée par les traducteurs est donc celle de la traduction sémantique. Examinons ce passage tiré du « Naufrage » :

稿木的二十一歲！

死灰的二十一歲！

我真還不如變了礦物質的好，我大約沒有開花的日子了。

知識我也不要，名譽我也不要，我只要一個安慰我體諒我的‘心’。一副白熱的心腸！從這一副心腸裡生出來的同情！從同情而來的愛情！ [...]

蒼天呀蒼天，我并不要知識，我并不要名譽，我也不要那些無用的金錢，你若能賜我一個伊甸園內的‘伊扶’，使她的肉體與心靈，全歸我有，我就心滿意足了<sup>490</sup>。

---

<sup>488</sup> « Les métaphores originales (entendues au sens le plus large du terme) : (a) contiennent le noyau du message d'un écrivain important, sa personnalité, sa vision de la vie et, bien qu'elles puissent présenter une composante plus ou moins culturelle, elles doivent être traduites exactement ; (b) ces métaphores sont une source d'enrichissement pour la langue cible ». Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, op. cit., p. 112.

<sup>489</sup> Yu Lisan, « Rhetoric », in Sin-wai Chan et David E. Pollard (éds.), *An Encyclopaedia of Translation Chinese-English/English-Chinese*, op. cit., p. 937.

<sup>490</sup> Chenlun, op. cit., pp. 24-25.

Vingt et un ans, et je suis comme un arbre mort, un feu éteint ! Mieux aurait valu pour moi être changé en pierre, je ne m'ouvrirai sans doute jamais à la vie. Je ne désire ni la science, ni la gloire ; tous ce que je demande, c'est un « cœur » capable de me reconforter et de lire dans le mien. Un cœur ardent ! Une sympathie qui rayonne de ce cœur ! Un amour né de cette sympathie ! [...]

Ciel, écoute-moi, je ne désire ni la science, ni la gloire, ni même la fortune dont je n'ai que faire, mais si tu pouvais m'offrir une Eve dans son Eden, la rendre mienne corps et âme, je serais comblé<sup>491</sup> !

Ce passage, parmi les plus influencés par les stylèmes romantiques, présente une richesse extraordinaire sur le plan du langage imagé. Laissant de côté les figures qui agissent sur le plan syntaxique et se focalisant sur le vocabulaire, on remarque que ce dernier – appartenant au champ métaphorique des éléments naturels et de l'inanimé – maintient sa cohérence une fois transféré dans le TA, malgré le changement de figure dans la première partie du passage (similitude au lieu de la métaphore). Toutefois, la métaphore naturelle aurait pu être maintenue de manière encore plus cohérente, par exemple en traduisant la phrase finale par « le jour de ma floraison ne viendra sans doute jamais ». Une stratégie littérale a été également appliquée dans la transposition de la métaphore typiquement romantique du « cœur » et de la référence biblique à la Genèse dans la partie finale. Le procédé du calque permet ainsi de récupérer un ensemble de références littéraires et religieuses aisément identifiables par les destinataires de la traduction. Malheureusement, après cette première occurrence, le nom *Yifu* 伊扶<sup>492</sup> (« Eve ») – métaphore des femmes à l'origine des fantasmes morbides du

---

<sup>491</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 92.

<sup>492</sup> *Chenlun, op. cit.*, pp. 33, 37.

protagoniste – n'est pas traduit de manière systématique dans le reste du récit, où l'on retrouve la forme banalisée entre guillemets « 'partenaire' »<sup>493</sup>.

La même richesse de métaphore et de similitudes tirées des Ecritures, ayant souvent recours à un vocabulaire incontestablement biblique, caractérise nombre d'autres passages :

學生的自由，幾乎被束縛同針眼兒一樣的小<sup>494</sup>。

La liberté des étudiants y était étroite comme le chas d'une aiguille<sup>495</sup>.

她的飽受過憂患的洗禮的臉色，實在是比聖母的還要聖潔<sup>496</sup>。

Ce visage, baptisé de tous les malheurs qu'elle endura, reflète plus de sainteté que la Vierge elle-même<sup>497</sup>.

[她]覺得她周圍的什麼都沒有了，[...]只有她和他，象亞當夏娃一樣，現在坐在綠樹深淪的伊甸園裡過著無邪的原始的日子<sup>498</sup>。

Elle eut alors le sentiment que plus rien ne l'entourait, qu'ils demeuraient tels Adam et Eve tous deux seuls, assis dans la profondeur et le verdoisement de l'Eden, dans l'ignorance du mal, comme au commencement du monde<sup>499</sup>.

Dans le premier des trois exemples, où sont décrites les limitations et les souffrances subies par le protagoniste dans un institut de missionnaires, le

---

<sup>493</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, pp. 101, 106.

<sup>494</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 26.

<sup>495</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 94.

<sup>496</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 247.

<sup>497</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 109.

<sup>498</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 279.

<sup>499</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 163.

lecteur occidental reconnaît immédiatement la référence au célèbre vers de l'Évangile « il est plus facile pour un chameau de passer par le chas d'une aiguille que pour un riche d'entrer au royaume des cieux » (Marc, 10 : 25). Ensuite, pour décrire la douleur d'une mère abandonnée par sa fille et la joie pure d'un jeune couple, le texte évoque, respectivement, la purification du baptême et la sainteté de la Vierge, et la condition des premiers hommes avant le péché originel. Dans ces cas, la stratégie littérale permet la reproduction des références propres de la tradition occidentale, assimilant et rendant familier un vocabulaire et une rhétorique qui sonnaient sans doute de manière très curieuse pour le lecteur chinois de l'époque, comme le relève Lévêque évoquant un « orientalisme inversé »<sup>500</sup>.

Parmi les champs sémantiques mis en œuvre dans ces nouvelles, ceux du feu, de l'électricité, de la médecine, etc. fournissent un riche matériel au langage imagé employé par l'auteur dans la description d'une émotion intense et violente, ou encore d'une situation de détresse poussée à l'extrême. Dans la plupart des cas, la force de ces images parfois très discordantes a été efficacement préservée par une traduction littérale, comme le témoignent ces exemples :

[...]嘴上只感著了一道熱味。她的身體正同入了融化爐似的[...]<sup>501</sup>。

Ses lèvres n'étaient plus que flamme. Comme si son corps venait d'entrer dans la fournaise [...]<sup>502</sup>.

他[...]好像是被電氣貫穿了的樣子，覺得自家的血液循環都停止了<sup>503</sup>。

---

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 109, n. 1.

<sup>501</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>502</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 243.

[I] fut comme traversé par un courant électrique et son sang se figea dans ses veines<sup>504</sup>.

Il en est de même pour une métaphore qui fait écho à l'image rendue célèbre par Lu Xun :

[...]以人吃人的二十世紀的中國盛世<sup>505</sup> [...].

[E]n cet âge d'or de la Chine en ce XX<sup>e</sup> siècle cannibale [...] <sup>506</sup>.

Il existe également des nombreuses comparaisons animalières qui laissent transparaître l'ironie perçante exprimée par le narrateur, ou encore un sentiment d'amertume face au destin de son personnage. La solution littérale a été également appliquée à cet ensemble de similitudes, éventuellement avec l'ajout d'un élément (ex. l'adjectif « pitoyable » dans le deuxième des exemples ci-dessous) qui expliciterait le concept sous-jacent à la figure :

聚芳號的老闆，同飽食的鴿子似的，獨據在櫃台上[...] <sup>507</sup>。

Il padrone della bottega Jufang se ne stava lì tutto solo dietro il banco, con l'aria di un piccione che ha appena mangiato [...] <sup>508</sup>.

[...]同落水的貓狗一樣，回到樓上房裡去[...] <sup>509</sup>。

---

<sup>503</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 43.

<sup>504</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 113.

<sup>505</sup> Piao'er heshang, *op. cit.*, p. 368.

<sup>506</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 145.

<sup>507</sup> Qingleng de wuhou, *op. cit.*, p. 389.

<sup>508</sup> « Un freddo pomeriggio », *op. cit.*, p. 87.

[P]itoyable comme un chat ou un chien tombé à l'eau, il rentra dans sa tour [...] <sup>510</sup>.

Dans un cas isolé, la traduction littérale s'applique même au procédé de l'antonomase, figure dont la portée allusive est indissolublement liée aux facteurs culturels de la langue, ce qui en rend la traduction extrêmement délicate :

“[...]我雖則不是宋之問，而你倒真有點象駱賓王哩！ [...] <sup>511</sup>”

« [...] Je ne suis pas Song Zhiwen mais toi, tu as un peu quelque chose de Luo Bingwang [...] <sup>512</sup> ! »

Ici, les noms des deux personnages sont accompagnés par des notes du traducteur : le lecteur apprend ainsi qu'il s'agit de deux poètes – dont le premier se suicida en prison, l'autre se donna la mort ou se fit moine après l'échec d'une révolte contre l'impératrice Wu Zetian – et peut mieux saisir la nature du rapport qui lit le narrateur à son ancien copain d'études devenu moine.

Très souvent, la solution adoptée est celle de la traduction partielle de l'image du TD (ex. « un vieux cochon » <sup>513</sup> pour *zhugou xusheng* 豬狗蓄生 <sup>514</sup>), ou encore la réélaboration d'un élément sémantique original, souvent en ayant recours à une forme idiomatique dans la LA :

---

<sup>509</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 44.

<sup>510</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 114.

<sup>511</sup> *Piao'er heshang*, *op. cit.*, p. 376.

<sup>512</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 156.

<sup>513</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 105.

<sup>514</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 244.

[...]同弓弦似地緊張[...]515。

[T]eso come una corda di violino [...]516.

[...]他的身子的全體，就好像坐在火焰的鋒頭[...]517。

[G]li sembrava di star seduto sui carboni ardenti [...]518.

[他]兒女已經幽一大群了519。

[Il] possédait [...] déjà une flopée d'enfants520.

Un cas unique de recours, de la part du traducteur, à une image différente de l'originelle est représenté par le passage suivant, avec effacement de l'image du « favori », changement du sujet verbal et introduction d'une figure de personnification :

[...]他竟變成了一個大自然的寵兒[...]521。

[L]a nature devint sa bienfaitrice [...]522.

Dans certains cas, le traducteur crée une image originale même en l'absence d'une figure lexicale dans le TD. Le cas de la phrase « en flottant comme une

---

515 *Shenlou, op. cit., p. 184.*

516 *Il miraggio, op. cit., p. 43.*

517 *Qingleng de wuhou, op. cit., p. 392.*

518 « Un freddo pomeriggio », *op. cit., p. 91.*

519 *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit., p. 234.*

520 « Une femme sans volonté », *op. cit., p. 88.*

521 *Chenlun, op. cit., p. 32.*

522 « Le naufrage », *op. cit., p. 100.*



feuille de saule au vent »<sup>523</sup> comme traduction de *waiwaixiexie* 歪歪斜斜<sup>524</sup> est représentatif de la stratégie exotisante adoptée par Kyn. Parfois un élément lexicalisé de la LD subit une délexicalisation qui aboutit à une image originale dans la LA : par exemple, en traduisant le syntagme *tongshen hei de hen* 瞳神黑得很<sup>525</sup> par « pupille di un nero soprannaturale »<sup>526</sup> (« pupilles d'un noir surnaturel »), Ricci introduit une métaphore créative récupérant le sens primaire du caractère *shen* 神 (désormais opaque dans le composé *tongshen* 瞳神) en dépit du risque d'hypertraduction.

Naturellement, les stratégies traduisantes adoptées ne sont pas sans des solutions qui mettent en péril la portée figurative du texte original. Il peut s'agir de cas d'effacement, comme dans les traductions « cet enfant »<sup>527</sup> pour *zhe yi kuai rou* 這一塊肉<sup>528</sup>, qui neutralise irrémédiablement l'intensité de la synecdoque originelle. Dans le passage qui suit, en revanche, c'est la personnification de la nature qui est éliminée dans le cadre d'une normalisation généralisée :

她腳下的綠茵和進旁的花草也披了月光，柔軟無聲的在受她的踐踏<sup>529</sup>。

Le coussin herbeux qu'elle foulait dans le silence, la végétation alentour, tout était drapé de lumière<sup>530</sup>.

<sup>523</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 185.

<sup>524</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>525</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 180.

<sup>526</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>527</sup> « Ma femme et moi », *op. cit.*, p. 88.

<sup>528</sup> *Niaoluo xing*, *op. cit.*, p. 224.

<sup>529</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 258.

<sup>530</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 241.

La banalisation de certaines images peut être justifiée par une différence esthétique entre la LD et la LA qui aboutirait à un abaissement du registre dans le cas d'une transposition littérale. Bien que l'ouverture à une sensibilité esthétique autre se soit déjà réalisée lors des premières traductions, il est étonnant qu'une certaine réticence face à la nature étrangère de certains modes figuratifs – aussi bien traditionnels que modernes – résiste encore aujourd'hui. Ainsi, on retrouve *edan xing de xiaolian* 鵝蛋形的笑臉<sup>531</sup> et *rouzuo de jixie* 肉做的機械<sup>532</sup> traduits par « visage ovale et souriant »<sup>533</sup> et « instruments de plaisir »<sup>534</sup> au lieu des métaphores originales, litt. « un visage souriant en forme d'œuf d'oie » et « machines de chair ».

La stratégie de neutralisation n'épargne pas deux des champs sémantiques privilégiés de l'auteur et évoqués plus haut, celui de l'électricité et celui du feu. Si *dianli* 電力<sup>535</sup> est occasionnellement réduit à un simple « sentiment d'euphorie »<sup>536</sup>, le passage suivant ne garde aucune trace de l'iconicité et de l'articulation du champ sémantique du TD :

[...]她只想尋一個可以把她的全部熱情投入去燃燒的熔爐而終不可得<sup>537</sup>。

[Elle] chercha avec la dernière énergie quelqu'un [...] sur qui elle puisse s'appuyer et reporter toute la fougue de ses sentiments, mais sans succès<sup>538</sup>.

---

<sup>531</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 253.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>533</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 232.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>535</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>536</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 240.

<sup>537</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>538</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 128.

Parfois, enfin, c'est une interprétation erronée qui compromet la force et la profondeur de l'image chinoise, comme dans ce passage décrivant une stratégie de cour pressante évoquant des techniques de chasse :

[他]倒變作了文王囿內，在被追逐的小兔糜鹿了<sup>539</sup>。

[A]nche se lei lo aveva trasformato con la forza dell'immaginazione in un gentile principe in gabbia, si sentiva piuttosto come un coniglio o un capriolo braccato<sup>540</sup>.

Ici, Yu Dafu fait allusion au passage du *Mencius* décrivant le magnifique parc sans clôture (*you* 囿) où le roi Wen (*Wen wang* 文王) se livrait à la vénerie<sup>541</sup>, mais l'identification manquée de la référence efface le niveau fondant de la métaphore et aboutit à un rendu incohérent.

---

<sup>539</sup> Shenlou, *op. cit.*, p. 206.

<sup>540</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 86.

<sup>541</sup> *Mengzi Liang Hui wang xia* 孟子·梁惠王下. Traduction française in *Mencius, Le livre de Mencius*, trad. André Lévy, Payot & Rivages, p. 51.

### 3. Facteurs linguistiques : le niveau de la phrase et du texte

#### 3.1. Facteurs grammaticaux

La grammaire propre d'une langue spécifique est le système de règles qui établissent la manière dont se combinent les unités lexicales et les syntagmes ; ce sont toujours ces règles qui fixent le type d'information qui doit être explicité dans un énoncé. Les deux dimensions qui structurent la grammaire sont représentées par la *morphologie* et la *syntaxe* : la première concerne la structure des mots et les modifications formelles à travers lesquelles des oppositions spécifiques (nombre, personne, genre, temps verbal, etc.) sont signalées, la seconde établit la structure des syntagmes verbaux, des propositions et des phrases, en ce qui concerne la succession des catégories lexicales (comme substantif, verbe, adverbe et adjectif) et des éléments fonctionnels (sujet, prédicat, objet).

Les choix linguistiques peuvent être exprimés par des moyens grammaticaux ou lexicaux : les choix grammaticaux sont généralement signalés morphologiquement dans les langues flexionnelles, tandis qu'une langue analytique comme le chinois a recours à la manipulation de l'ordre des mots pour exprimer les relations existant entre les éléments de la phrase, utilisant donc des moyens syntaxiques (et, en partie, lexicaux)<sup>542</sup>.

Le décalage existant entre le système linguistique chinois et celui de la plupart des langues européennes se reflète, sur le plan psycholinguistique, dans une différence au niveau de l'organisation de la pensée, à laquelle correspondent des stratégies de structuration grammaticale différentes. Cet

---

<sup>542</sup> Mona Baker, *In Other Words, op. cit.*, pp. 83-84.

écart, imposant certaines contraintes dans les modalités de transmission du message dans les deux systèmes, ne peut qu'émerger brusquement dans le processus de transfert interlinguistique<sup>543</sup>. Les différences au niveau des structures grammaticales de la LD et de la LA amènent donc souvent à une modification du contenu informationnel du message lors du processus de traduction<sup>544</sup>.

Encore, dans l'analyse de notre corpus, l'exploration des problèmes généraux liés à la traduction du chinois en une langue européenne s'ajoute inévitablement à une réflexion attentive sur la spécificité et sur les innovations syntaxiques de la langue littéraire du Quatre Mai, et de celle utilisée par Yu Dafu en particulier.

La plupart des études plus ou moins récentes sur le développement des modes et des instruments expressifs dans la littérature chinoise prémoderne et moderne proposent une analyse globale du cadre socioculturel dans lequel cette évolution a eu lieu. Cette ligne de recherche, typique des *cultural studies*, a tendance à dépasser le domaine de la critique littéraire, en présentant cette dernière comme sous-domaine d'une analyse de plus longue haleine, prenant en considération le système culturel et les pratiques transnationales dans leur ensemble<sup>545</sup>. D'ailleurs, les études inspirées par un intérêt plus strictement linguistique se bornent généralement à un catalogue des changements liés à la surface de la langue, surtout à la formation du vocabulaire moderne<sup>546</sup>. Dans les deux cas le spécialiste dispose d'analyses culturelles et lexicographiques précieuses, qui n'expliquent pourtant pas de manière

---

<sup>543</sup> Wong Dongfeng et Shen Dan, « Factors Influencing the Process of Translating », *op. cit.*, p. 83.

<sup>544</sup> Mona Baker, *In Other Words*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>545</sup> Cf. Lydia H. Liu, *Translingual Practice*, *op. cit.*, 1995.

<sup>546</sup> Cf. Federico Masini *The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution Toward a National Language: The Period from 1840 to 1898*, *Journal of Chinese Linguistics Monograph Series* 6, 1993.

systematique la nature, l'origine et les formes du changement qui se produisit dans les structures de la langue littéraire chinoise au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Une large partie des développements stylistiques – nous entendons par le terme général « style » tous les facteurs concernant la syntaxe, la langue et l'emploi de procédés rhétoriques au sens large – est liée à la pratique transnationale de contact et de traduction systématique des ouvrages littéraires, techniques et de sciences sociales occidentaux et japonais. Ce phénomène, aisément observable au niveau du vocabulaire, s'applique également aux structures grammaticales, selon des principes et des modalités tout à fait assimilables à celles qui règlent l'emprunt lexical. De ce point de vue, l'enrichissement connu par la langue chinoise entre les deux siècles à travers la pratique de la traduction – et encore plus grâce à des pratiques littérales extrêmes comme celle de la « traduction dure » (*yingyi* 硬譯) – est un exemple emblématique de l'élargissement de la langue réceptrice, tel que le préconise Berman en analysant le rôle primordial joué par la traduction dans la *Bildung* de la culture traduisante<sup>547</sup>.

Toutefois, s'il est indéniable que le contact avec les constructions européennes et japonaises représente un facteur crucial de changement, certaines innovations grammaticales se sont produites au-delà de toute influence étrangère en utilisant le matériel linguistique autochtone, aussi bien en sens diachronique que synchronique. Il faut rappeler, d'ailleurs, que la plupart des innovations grammaticales que l'on observe depuis l'époque prémoderne n'engendrèrent point des changements obligatoires dans les conventions, mais introduisirent plutôt des pratiques alternatives aux préexistantes<sup>548</sup>. De plus, seulement un nombre très petit de procédés traditionnels fut abandonné complètement : la plupart des procédés

---

<sup>547</sup> Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 61 et suivantes.

<sup>548</sup> Edward Gunn, *Rewriting Chinese*, op. cit., p. 6.

consacrés par l'usage littéraire, quoique parfois remaniés ou employés seulement de façon limitée, survécurent et prêtèrent leur potentiel à la nouvelle littérature<sup>549</sup>.

La littérature du Quatre Mai est à la fois le produit de cette évolution et le mouvement qui donna une impulsion nouvelle à l'innovation linguistique jusque dans ses structures le plus profondes. Dans des mesures variables, en effet, la jeune génération d'écrivains sut reprendre et réélaborer les formes traditionnelles, inaugurant en même temps une série d'innovations sans précédents - parfois trop extrêmes même pour une époque ouverte à l'expérimentation comme celle des années 1920 et 1930<sup>550</sup>. Compte tenu de cet ensemble de facteurs, l'écriture de Yu Dafu est un exemple représentatif de la coexistence de traits grammaticaux traditionnels et importés : dans l'analyse des composantes expérimentales et des procédés rhétoriques exploités par notre auteur, l'étude de Gunn sur l'innovation stylistique dans la prose chinoise du XX<sup>e</sup> siècle fournit un instrument critique incontournable. Nous nous proposons ici de présenter le traitement des procédés typiquement utilisés dans le corpus à travers l'analyse de la transposition de l'organisation syntaxique, des structures européanisées, de l'influence de la langue classique et des figures rhétoriques au niveau de la phrase.

### 3.1.1. Organisation syntaxique

Wong et Shen remarquent que l'anglais, grâce à sa nature de langue flexionnelle privilégie des structures syntaxiques rigides et compactes. De plus, la langue possède une grande richesse de conjonctions, prépositions et

---

<sup>549</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>550</sup> Il suffit de rappeler l'échec de la tentative, faite par Lu Xun, d'introduire le suffixe *-didi* 底地 comme marque d'adverbialisation applicable à n'importe quel substantif, sur le modèle du japonais *tekini* 的に et de l'anglais *-ally*. *Ibid.*, pp. 41, 67.

pro-formes, à travers lesquelles les propositions peuvent être interconnectées hypotactiquement pour créer des phrases longues et complexes. Au niveau syntaxique, ces procédés de *conjonction* concernent l'emploi de connecteurs formels mettant en relation des propositions : on distingue donc entre conjonctions *additives, adversatives, causales, temporelles* et *continuatives*<sup>551</sup>. Le chinois, en revanche, exploite l'ordre syntaxique et les moyens lexicaux (conjonctions et emploi des substituts)<sup>552</sup> pour exprimer le signifié grammatical, qui se développe généralement par parataxe : cette progression est caractérisée par une connectivité implicite, où la disposition des mots, des propositions et des phrases suit une séquence temporelle/spatiale et logique, souvent sans utiliser les connecteurs dont l'anglais abonde<sup>553</sup>. Bien entendu, les considérations faites par Wong et Shen demeurent tout à fait valides pour les langues de traduction de notre corpus.

La conservation de la structure paratactique de la phrase originale est une stratégie rarement adoptée : même les traducteurs qui privilégient une approche plus littérale évitent cette forme de nostalgie pour la structure chinoise, essayant plutôt d'adapter cette dernière aux normes et à l'usage de la LA. Liu Hanyu, qui reproduit souvent en français l'articulation de la phrase chinoise, est sans doute l'exemple le plus représentatif de cette littéralité au niveau syntaxique. Toutefois, même lorsqu'il gardent l'ordre des propositions inchangé, les traducteurs découpent souvent la phrase chinoise en plusieurs phrases indépendantes, remplaçant les virgules par des points :

---

<sup>551</sup> Mona Baker, *In Other Words*, *op. cit.*, pp. 190-191.

<sup>552</sup> Zhu Dexi 朱德熙, *Yufa jiangyi* 語法講義, Beijing, Shangwu yinshuguan, 1982, p. 216.

<sup>553</sup> Wong Dongfeng et Shen Dan, « Factors Influencing the Process of Translating », *op. cit.*, p. 83.



到了放假後的第三天，他也垂頭喪氣的急起來了。那一天早晨，天氣特別的冷，我們開了眼，談著話，一直睡到十點多鐘才起床。餓著肚在房裡看了一回雜誌 [...] <sup>554</sup>。

Au troisième jour des vacances, mon ami commença, lui aussi, à perdre patience et à montrer un visage abattu. Ce matin-là, il faisait un froid de loup. Nous bavardâmes dans nos couvertures et ne nous levâmes qu'après dix heures. A jeun, nous nous mîmes à lire des revues <sup>555</sup>.

Les passages qui suivent offrent d'autres exemples de la transposition syntaxique littérale. Dans le premier, certaines virgules de l'original sont remplacées par des points-virgule ou par la conjonction « et », tandis que la deuxième traduction respecte scrupuleusement la structure du TD, n'ajoutant qu'une conjonction introduisant la dernière phrase :

你外國住了這樣長久，究竟在那裡學些什麼？你看我們東鄰的李志雄，他比你小五歲，他又不上外國去，只在杭州中學校裡住了兩年，就曉得許多現在有名的人的什麼主義，時常來對我們講的 <sup>556</sup>。

Tu as passé de longues années en pays étranger ; qu'est-ce que tu as appris ? Regarde : Li Tche-hiong, notre voisin de l'est, est de cinq ans plus jeune que toi ; il n'a jamais quitté la Chine et n'a passé que deux ans au lycée de Hang-tcheou, et pourtant il a appris beaucoup des doctrines des hommes célèbres actuels, et souvent il passe à la maison pour nous en entretenir <sup>557</sup>.

Tu as séjourné si longtemps à l'étranger, que t'est-il resté de tes études là-bas, finalement ? Regarde, Li Zhixiong, notre voisin, il est ton cadet de cinq ans, il n'est pas parti à l'étranger, il n'a fait que deux années d'études au lycée de Hangzhou, eh

---

<sup>554</sup> *Weixue de zaochen*, *op. cit.*, pp. 401-402.

<sup>555</sup> « Petite neige matinale », *op. cit.*, p. 100.

<sup>556</sup> *Xuelej*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>557</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, pp. 328-329.

bien il est déjà au courant des *ismes* de toutes sortes de gens en vue, et vient souvent nous les expliquer<sup>558</sup>.

Si la phrase chinoise présente, au lieu de la simple parataxe, une structure plus articulée où les rapports syntaxiques sont signalés par des connecteurs, ceux-ci sont généralement conservés et transposés dans le TA. La phrase traduite présente donc une hypotaxe respectueuse des normes de la LA :

他的同學日本人在那裡歡笑的時候，他總疑他們是在那裡笑他，他就一霎時的紅起臉來。他們在那裡談天的時候，若有偶然看他一眼的人，他又忽然紅起臉來，以為他們是在那裡講他<sup>559</sup>。

Lorsque ses camarades japonais riaient, il craignait toujours que ce ne fût à son sujet, et le rouge lui montait aussitôt au visage. Lorsqu'ils bavardaient, si par hasard un regard se posait sur lui, il rougissait encore, persuadé qu'on parlait de lui<sup>560</sup>.

Toutefois, plus souvent, le chinois n'explicite point les rapports existant entre les phrases, pour la plupart séparées par une simple virgule. Les traducteurs optent donc souvent pour l'insertion d'un connecteur créant dans le TA un rapport de coordination ou de subordination. L'instrument le plus courant pour marquer un rapport de coordination est l'ajout de la conjonction « et », déjà illustré dans les exemples cités ci-dessus. Ce rapport peut également être exprimé par l'introduction de la conjonction adversative « mais » :

馮母留她在那裡吃晚飯，她說家裡怕要著急，就告辭走了出來<sup>561</sup>。

---

<sup>558</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>559</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>560</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 90.

<sup>561</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 251.

Mme Feng la pria de rester dîner mais Xiuyue répondit qu'elle craignait qu'on s'inquiétât chez elle, prit congé et la quitta<sup>562</sup>.

Les rapports des subordination peuvent être signalés, en traduction, par la recreation de phrases temporelles, consécutives, finales ou concessives, tout en gardant l'ordre des éléments qui caractérise la phrase chinoise :

秋漸漸的深了，鄭秀岳和馮世芬的交誼，也同園裡的果實坂裡的千草一樣，追隨著時季而到了成熟的黃金時代<sup>563</sup>。

Tandis que l'automne avançait, l'amitié de Xiuyue et Shifen connut, à l'instar des fruits du jardin ou de l'herbe sur la colline, la pleine maturité de l'âge de l'or<sup>564</sup>.

他覺得害怕起來，幾乎要哭出來了<sup>565</sup>。

Il se mit à avoir si peur qu'il faillit pleurer<sup>566</sup>.

[...]她只搖了幾搖頭，表示她並沒有什麼[...]<sup>567</sup>。

[...] Xiuyue hochait la tête en signe de dénégation pour lui faire comprendre qu'il ne s'était rien passé [...]<sup>568</sup>.

[...]我寧願被人家笑罵，我寧願去和李文卿要好的<sup>569</sup>。

---

<sup>562</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, pp. 115-116.

<sup>563</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 216.

<sup>564</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 58.

<sup>565</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 32.

<sup>566</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 100.

<sup>567</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 242.

<sup>568</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 101.

[J]'aime encore mieux être l'amie de Wenqing, même si je dois endurer des moqueries<sup>570</sup>.

Une stratégie courante de connexion entre deux phrases coordonnées en chinois consiste à établir un rapport de subordination à travers l'emploi d'une phrase relative dans le TA. Dans les exemples qui suivent, la phrase relative est introduite, respectivement, par les pronoms relatifs « qui », « dove » (« où ») et « (dans) lequel » :

學生中間有幾個不服的，便去告訴校長，校長反說學生不是<sup>571</sup>。

Certains ne l'admirent pas et allèrent en informer le directeur, qui leur donna tort<sup>572</sup>.

[...]現在是已經在這半開化的浙江省境內，建造起了他的理想的王國[...]<sup>573</sup>。

[P]oi era approdato nella provincia cinese semi civilizzata dello Zhejiang, dove aveva finalmente trovato il suo luogo ideale [...]<sup>574</sup>.

前禮拜回家去的時候，從北京打來的電報已經到了，說是他准可於明天下午到上海的北站<sup>575</sup>。

---

<sup>569</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 241.

<sup>570</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 100.

<sup>571</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 26.

<sup>572</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 94.

<sup>573</sup> *Shenlou, op. cit.*, p. 194.

<sup>574</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 63.

<sup>575</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 235.

La semaine dernière, quand je suis rentrée à la maison, un télégramme était arrivé de Pékin, dans lequel il m'informait de son arrivée demain après-midi à la gare du Nord de Shanghai<sup>576</sup>.

Assez souvent, même lorsque la phrase chinoise présente explicitement des connecteurs, les traducteurs optent pour l'effacement de ces derniers. Dans les passages suivants, par exemple, les connecteurs *yinwei... suoyi* 因為.....所以 et *suiran... ran'er* 雖然.....然而, signalant respectivement un rapport causal et concessif, sont complètement éliminés dans le TA :

因為這是病後第一次的出門，所以出了門就走往西邊，依舊想到我平時所愛的平則門外的河邊去閑行<sup>577</sup>。

C'était la première fois que je sortais depuis ma maladie. Je marchai en direction de l'ouest, vers mon coin préféré, près du fossé, de l'autre côté de la Porte Ping Ze Men<sup>578</sup>.

他心裡雖然非常愛她，然而她送飯來或來替他舖被的時候，他總裝出一種兀不可犯的樣子來<sup>579</sup>。

Amoureux d'elle, il affectait toujours une froideur incorruptible lorsqu'elle lui apportait ses repas ou faisait son lit<sup>580</sup>.

En général, des raisons de lisibilité poussent les traducteurs à découper les phrases chinoises en phrases plus brèves, introduisant si nécessaire des

---

<sup>576</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 90.

<sup>577</sup> *Bodian, op. cit.*, p. 296.

<sup>578</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, p. 68.

<sup>579</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 36.

<sup>580</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 105.

connecteurs qui expliciteraient les rapports entre les phrases coordonnées du TD. Dans cet exemple représentatif, les deux phrases du TD (*shuo... jiduxin le* 說.....嫉妒心了 et *zhe liang zhong huai xinsi... shi ren me?* 這兩種壞心思.....是人麼?) deviennent six longues phrases en traduction ; à l'intérieur de chaque phrase traduite, les rapports sont indiqués, encore une fois, surtout par le recours au deux points, au point-virgule et à la conjonction « et », ainsi qu'à d'autres connecteurs (« car », « aussi », etc.) :

馮世芬接著就講了兩個鐘頭的話給她聽。說，做人要自己做的，濁富不如清貧，軍閥、資本家、土豪劣紳的錢都是背了天良剝削來的，衣飾服裝的美不算是偉大的美，我們必須要造成人格的美和品性的美來才算偉大，清貧不算倒霉，積著許多造孽錢來誇示人家的人，才是最無恥的東西，虛榮心是頂無聊的一種心理，女子的墮落階級的第一段便是這虛榮心，有了虛榮心就會生嫉妒心了。這兩種壞心思是由女子的看輕自己、不謀獨立、專想依賴他人而生的卑劣心理，有了這種心思，一個人就永沒有滿足快樂的子了，錢財是人所造的，人而不駕馭錢財反被錢財所駕馭那還算得是人麼<sup>581</sup>?

Shifen discuta alors avec elle pendant deux heures. Elle disait que chacun était seul responsable de sa vie, et qu'il valait mieux être pauvre et honnête que riche et tricheur. Les riches propriétaires terriens, tous ces capitalistes et seigneurs de la guerre, s'étaient écartés du chemin de l'honnêteté, et leur richesse, ils la devaient à l'exploitation d'autrui. Au lieu d'accorder de l'importance à la beauté des vêtements, il fallait plutôt s'attacher à ce que grandissent en soi la force de caractère et une moralité sans faille. Il ne fallait pas regretter d'être pauvre et intègre : ceux qui paraient devant les autres grâce à leur argent mal acquis étaient des gens méprisables. La vanité était un sentiment absurde et le premier pas de la déchéance pour une femme, elle était source de l'envie, et tout cela n'était que sentiments vils ayant pour origine le mépris des femmes pour elles-mêmes, leur manque de volonté d'indépendance et le fait qu'elles comptaient sur autrui pour vivre. Nul ne pourrait jamais connaître le bonheur avec de telles considérations, car les richesses avaient été créées par l'homme ; aussi, si celui-ci ne maîtrisait plus les richesses et se laissait au

---

<sup>581</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit., p. 219.*

contraire asservir par elles, était-il encore digne d'être considéré comme un être humain<sup>582</sup> ?

Le choix de découper la phrase chinoise en segments plus brefs et concis n'intéresse pas que des phrases complexes et articulées comme celle présentée ci-dessus : s'il est souvent motivé par des raisons de lisibilité, ce choix peut être lié à des préférences stylistiques personnelles. Par exemple, Liu Fang privilégie généralement une concision se traduisant par des phrases brèves, séparées par un point :

尋思的結果，終覺得還是到杭州去好些；究竟是到杭州去的路費來得省一點，此外我並且還有一位舊友在那裡住著，此去也好去看他一看，在燈昏洒滿的街頭，也可以去和他敘一敘七八年不見的舊離情<sup>583</sup>。

Alors, réflexion faite, je conclus qu'il valait mieux aller à Hangzhou. De toute façon, les frais de voyage sont moins chers. Et puis, je pourrais revoir là-bas un ancien ami. En déambulant dans les rues aux rez-de-chaussée mal éclairés et remplis d'odeurs de vin, nous pourrions épancher la nostalgie qui nous hante depuis une huitaine d'années<sup>584</sup>.

Au-delà des considérations liées à la lisibilité du métatexte, le recours à des phrases brèves en traduction, au lieu d'une structure calquant la syntaxe chinoise, peut répondre également à une exigence de nature rythmique. Dans cet extrait, une syntaxe nerveuse et découpée reproduit efficacement l'excitation, la rapidité et l'intensité de l'action décrite, limitant le recours à l'hypotaxe et présentant une série de scènes en succession rapide à travers des phrases d'une concision extrême :

---

<sup>582</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>583</sup> *Yangmei shaojiu*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>584</sup> « L'eau-de-vie aux arboises », *op. cit.*, pp. 27-28.

他就緊接的跟了她進去。她走到綠紗罩的電燈下的時候，站住了腳，回頭來想看他一眼，說一句話的，接緊跟在她後面的他，突然因她站住了，就沖上了前，扑在她的身上，她的回轉來的側面，也正沖在他的嘴上。他就伸出了左右兩手，把她緊緊的抱住了。她閉了眼睛，把身體緊靠著他，嘴上只感著了一道熱味<sup>585</sup>。

Il rentra immédiatement derrière elle. Lorsqu'elle fut sous la lampe recouverte de soie verte, elle s'arrêta brusquement et fit volte-face pour le regarder et lui parler. Elle ne bougeait plus. Lui, juste derrière, se jeta soudain vers elle qui s'était retournée, et il baisa ses lèvres. Il tendit les mains et l'étreignit avec force. Elle ferma les yeux, se serra tout contre lui. Ses lèvres n'étaient plus que flamme<sup>586</sup>.

Parmi les expériences syntaxiques visant à obtenir un effet rythmique figure l'emploi occasionnel de phrases nominales :

地上的落葉索息索息的響了一下。

解衣帶的聲音。

男人嘶嘶的吐了幾口氣。

舌尖吮吸的聲音<sup>587</sup>。

Un froissement de feuilles mortes sur le sol ; des ceintures se dénouèrent ; halètements rauques de l'homme ; nouveaux bruits de succion<sup>588</sup>.

Dans ce passage, constitué de quatre phrases extrêmement succinctes dont deux averbales, la succession rapide et bien marquée de l'action est également soulignée par le renvoi à la ligne. La traduction de Vallette-Hémery est relativement respectueuse du rythme de l'original, tout en utilisant une

---

<sup>585</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>586</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 243.

<sup>587</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>588</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, pp. 113-114.



ponctuation et une présentation graphique différentes (points-virgule au lieu du point et du renvoi à la ligne). De plus, le TA utilise la forme nominale de manière plus ample par rapport au chinois : en français seule la deuxième phrase présente un verbe (« se dénouèrent »), tandis que le TD contient deux phrases non-nominales, dont les verbes sont *xiang* 響 et *tu* 吐 respectivement.

L'emploi de phrases nominales même en l'absence de formes comparables en chinois est une des stratégies que certains traducteurs adoptent afin d'obtenir un effet rythmique et sonore particulier. Dans cet exemple, un sentiment de monotonie est obtenu dans le TA grâce à la répétition syntaxique et à l'emploi de phrases averbales :

北京的天氣，新考入來的學生，和我們一班的同學，以及其他的一切，都是同上學期一樣的沒有什麼變化，可是朱君的性格卻比從前有點不同起來了<sup>589</sup>。

Aucun changement de climat à Beijing, rien de nouveau pour les recrues, ni de changé chez mes camarades de classe, à part le caractère de mon ami Zhu<sup>590</sup>.

La recherche d'un effet à la fois sonore et sémantique est à l'origine des choix syntaxiques que Kyn adopte dans ce passage, associant à des phrases verbales déjà segmentées des phrases nominales d'une concision brutale, contribuant à créer une atmosphère inquiétante et spectrale par une description découpée et intermittente :

在靜兒的床上醉臥了許久，到了半夜後二點鐘的時候，他才踉踉蹌蹌的跑出靜兒的家來。街上岑寂得很，遠進都洒滿了銀灰色的月光，四邊並無半點動靜，除了一聲兩聲的幽幽犬吠聲之外，這廣大的世界，好像是已經死絕了的樣子<sup>591</sup>。

---

<sup>589</sup> *Weixue de zaochen*, *op. cit.*, p. 407.

<sup>590</sup> « Petite neige matinale », *op. cit.*, p. 107.

Il se reposa un moment sur le lit de Tsing-Eul. Il sortit, éreinté, après minuit. Rues silencieuses et désertes. La lune argentait les toits, les fils et les poteaux télégraphiques, bleuissait les réverbères, projetait çà et là de farouches ombres. Deux ou trois hurlements de chiens plaintifs. La mort planait sur le monde effacé<sup>592</sup>.

Un instrument également efficace que possède la LA pour rendre plus vive la narration ou pour souligner le rythme de l'action est l'emploi du présent. Dans sa traduction de *Xuelei*, par exemple, Hsu emploie le présent de manière systématique<sup>593</sup> obtenant un effet de vivacité remarquable ; Péchenart, en revanche, opte pour le passé simple<sup>594</sup>. Le recours localisé au temps présent permet également de mieux marquer le déroulement de l'action :

我[...]向前後左右看了一看，看見空洞的樓上，一個人也沒有，就挨進了她的身邊對她媚視著，一邊發著顫聲，一句一逗的對她說：“老二！我……我的心，你可能了解？我，我，我很想……很想和你長在一塊兒！”她舉起眼睛來看了我一眼，又曲了嘴唇的兩條線在口角上含著播弄人的微笑，回問我說：“長在一塊便怎麼啦？”我大了膽，便擺過嘴去和她親了一個嘴，她竟劈面的打了我一個嘴巴。樓下的伙計，听了拍的這一聲大響聲，就急忙的跑了上來，問我們：“還要什麼酒菜？”我忍著眼淚，還是微微地笑著對伙計說：“不要了，打手巾來！”等到伙計下去的時候，她仍舊是不改常態的對我說：“李先生，不要這樣！下回你若再干這些事情，我還要打得凶哩！”我也只好把這事當作了一場笑話，很不自然地把我的感情壓住了<sup>595</sup>。

Je regardai autour : il n'y avait personne dans la salle. Je m'approchai d'elle, et fixant sur elle un regard séducteur, je lui débitai un flot de mots amoureux, d'une voix tremblante : « La Deuxième, moi... mon cœur, vous comprenez ? Je, je, je voudrais bien... voudrais bien rester longtemps avec vous ! » Elle lève le nez, me lance un coup

---

<sup>591</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>592</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 187.

<sup>593</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, pp. 327-341.

<sup>594</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, pp. 31-46.

<sup>595</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, pp. 378-379.

d'œil, fait une moue qui abaisse ses lèvres, puis laissant percer un sourire enjôleur au coin de sa bouche, elle me demande : « Rester longtemps avec vous, et alors ? » Alors, je m'enhardis, tends mes lèvres, et lui donne un baiser pour recevoir une gifle en pleine joue. A ce bruit éclatant, un garçon monte précipitamment jusqu'à nous, demandant : « Voulez-vous quelque chose ? » Je lui dis en retenant mes larmes et affectant un sourire : « Rien. Des serviettes s'il vous plaît ! » Le garçon descend, et elle me dit comme si de rien n'était : « Monsieur Li, ne soyez pas ainsi. Si cela se renouvelait, je vous frapperai encore plus fort ! » Je ne pus que prendre tout cela comme une plaisanterie, et je refoulai ma passion bien à contrecœur<sup>596</sup>.

Ici, la rapidité et l'excitation dont est imprégné cet épisode aux accents quelque peu comiques sont valorisées par le recours au présent narratif dans la section centrale de cet extrait, à partir de la froideur avec laquelle la Deuxième accueille la déclaration d'amour du protagoniste/narrateur, suivie par l'élan maladroit de ce dernier et la réaction violente de la femme, jusqu'à l'arrivée précipitée du garçon du restaurant. Une fois l'agitation passée, la narration reprend au passé simple.

Voici un autre exemple d'emploi localisé du temps présent :

在蒼茫的夜色中，他見了她那一副細白的牙齒，覺得心裡爽快得非常。把她的外套帽子取來了之後，他就跑過後面去，替她把外套穿上了。她回轉頭來看了他一眼，就急急的從門口走了出去。他追上了一步，放大了眼睛看了一忽，她那細長的影子，就在黑暗的中間消失了。

想到這裡，他覺得她那纖軟的身體似乎剛在他面前擦過的樣子。

“請你等一等吧！”

這樣的叫了一聲，上前沖了幾步，他那又瘦又長的身體，就橫倒在地上了。

月亮打斜了。女子醫學校前空地上，又增了一個黑影，四邊靜寂得很。銀灰色的月光，洒滿了那一塊空地，把世界的物體都淨化了<sup>597</sup>。

---

<sup>596</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, pp. 164-165.

<sup>597</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, p. 14.

Ses lèvres roses et ses dents de jade brillent dans l'ombre d'un éclat délicieux. Comme il l'aide à porter son manteau, elle le remercie d'un regard infiniment tendre. Il frissonne. Il se sent frôler au passage par cette taille délicate et parfumée.

- Attendez-moi un peu !

... Il précipite ses pas. Son corps maigre et long chancelle et tombe par terre, dans la brume froide de l'aube où la lune disparaît. Les feuilles jaunes, qui continuaient à joncher le terrain vide de l'Ecole de Médecine, dansent autour du corps tombé, maintenant immobile<sup>598</sup>.

Dans le passage cité, le recours au présent a une double fonction : dans la deuxième partie du passage (à partir de « ... Il précipite ses pas »), le présent narratif marque le déroulement tragiquement rapide de l'action, tandis que, dans la première, l'emploi du présent a la fonction de souligner en traduction le changement du plan temporel, car la scène décrite est en réalité un flashback vécu par le protagoniste. Dans le cas de « Un désenchanté », donc, l'homogénéité sur le plan des temps verbaux diminue la portée du décalage temporel : dans d'autres cas, en revanche, l'alternance du présent et du passé permet de signaler de manière plus efficace l'alternance des plans temporels dans le TA<sup>599</sup>.

Parmi les moyens que le chinois possède pour exprimer le passif, la construction avec *bei* 被 est la structure la plus marquée, dont l'usage obéissait traditionnellement à des contraintes de nature sémantique très précises. Toutefois, vers la fin des Qing, elle commença à couvrir un spectre d'emploi beaucoup plus large, à l'imitation des langues européennes<sup>600</sup>. Etant donné sa nature marquée, cette construction est généralement conservée en traduction, comme dans l'exemple suivant :

---

<sup>598</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 189.

<sup>599</sup> Cf. l'emploi du présent et du passé simple dans « Nostalgia », *op. cit.*, p. 61.

<sup>600</sup> Edward Gunn, *Rewriting Chinese*, *op. cit.*, p. 219.

鄭秀岳躊躇遲疑了一會，可終被馮世芬的好意的勸招說服了<sup>601</sup>。

Xiuyue eut un instant d'hésitation mais se laissa finalement convaincre par l'aimable proposition de Shifen<sup>602</sup>.

Cependant, le traducteur n'applique pas le principe de conservation de manière systématique, effaçant parfois la construction passive et sa forte portée sémantique :

被兩個什麼也不曉得的 angel 似的幼兒，這麼一鬧，剛才罩在起坐室裡的一片愁雲，也漸漸地開散了<sup>603</sup>。

L'agitation de ces deux anges, étrangers à la conversation qui venait d'avoir lieu, eut raison de l'atmosphère pesante qui régnait dans la pièce quelques instants auparavant<sup>604</sup>.

Une catégorie ultérieure de problèmes de traduction liés à l'organisation syntaxique concerne les instruments de transcription ou de citation des énoncés, à savoir le discours direct, indirect, direct libre et indirect libre. Les différences entre ces quatre styles sont déterminées par les coordonnées personnelles, spatiales et temporelles de l'énonciation ou, en d'autres termes, par le centre déictique du discours. Ce dernier reste inchangé dans le discours direct (DD), où les indicateurs de personne, de temps et de lieu sont les mêmes dans les énoncés cités et dans les énoncés « originaux », et où la nature littérale de l'énoncé est soulignée par le recours à des indicateurs

---

<sup>601</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 212.

<sup>602</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 50.

<sup>603</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 216.

<sup>604</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 58.

graphiques (les guillemets) : dans le discours direct les centres déictiques sont toujours au moins deux, l'un se référant au contexte de la citation, l'autre aux énoncés cités. Dans le discours indirect (DI), en revanche, le centre déictique est seulement celui de la phrase dont dépend le syntagme qui introduit le discours rapporté, d'où le passage de la première à la troisième personne dans les citations des énoncés produits par un sujet autre que le parlant principal. Le discours indirect libre (DIL) présente une intersection de coordonnées : l'énonciateur du discours rapporté utilise la troisième personne, comme dans le DI, tandis que tous les éléments déictiques sont ceux de l'énonciation citée, comme dans le DD. Enfin, le discours direct libre (DDL) est un soliloque en forme directe, mais sans indicateurs syntaxiques ou graphiques<sup>605</sup>.

Lorsque le TD présente un DD, le style de l'original est généralement sauvegardé en traduction. La seule différence concerne la position de la phrase contenant le *verbum dicendi*, toujours antéposée dans les textes de Yu Dafu<sup>606</sup>. Celle-ci est systématiquement déplacée dans les TD en position postposée ou comme incise :

鄭秀岳於整好桌上的書本之後，便問她說：

“那手錶呢<sup>607</sup>？”

« Et la montre, tu en fais quoi ? Interrogea Xiuyue quand elle eut remis en ordre les livres sur son pupitre<sup>608</sup>.

---

<sup>605</sup> Gian Luigi Beccaria (ed.), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica, op. cit.*, pp. 243-245.

<sup>606</sup> La préposition de la phrase contenant le verbe de dire était la règle – à l'exception de certains textes bouddhistes et médiévaux – jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle ; ce n'est qu'après 1918 que des phénomènes d'enchâssement et de postposition commencèrent à se manifester. Edward Gunn, *Rewriting Chinese, op. cit.*, p. 240.

<sup>607</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 231.

她娘報她說：

“已經回來了。可是今天和她舅舅一道上西湖了，等她回來的時候，就叫她上謝家巷去可好<sup>609</sup>？”

« Elle est revenue, l'informa sa mère, mais aujourd'hui elle est allée se promener avec son oncle au lac de l'Ouest. Quand elle reviendra, je lui dirai d'aller chez toi, d'accord<sup>610</sup> ? »

Lorsque le contexte ne risque pas de donner lieu à des ambiguïtés – et sans doute afin d'alléger la traduction d'éléments que le chinois exploite dans une mesure beaucoup plus large par rapport au français et à l'italien – la phrase contenant le verbe est carrément effacée :

他開了門，卻好白天的那侍女也跑過來了。她問他說：

“你！你醒了麼<sup>611</sup>？”

Juste au moment où il ouvrait la porte, la même serveuse accourut.

- Vous voilà ! Bien réveillé<sup>612</sup> ?

Dans des cas localisés – il s'agit pour la plupart de phrases relativement brèves – le DD est transformé en DI dans le métatexte :

大約那侍女是看得不耐煩起來了，便輕輕的問他說：

“你府上是什麼地方<sup>613</sup>？”

---

<sup>608</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 83.

<sup>609</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 241.

<sup>610</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 99.

<sup>611</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>612</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 121.

Sans doute lasse de ce tête-à-tête silencieux, la serveuse lui demanda d'une voix douce d'où il venait<sup>614</sup>.

En principe, le DI du texte original est également conservé en traduction : toutefois, il existe des exceptions et des cas particuliers. Le passage cité ci-dessous présente six phrases introduites par la même formule *ta shuo* 他說, chaque suivie par une ou plusieurs phrases dépendantes : dans la traduction française, seule la première phrase présente la phrase principale « Il disait » suivie des phrases dépendantes, tandis que dans les autres, les phrases dépendantes deviennent des phrases principales, si bien que le style du TA s'approche du DIL :

他說這個年頭兒真教人生存不得。他說洋車價漲了一個兩個銅子，而煤米油鹽，都要各漲一倍。他說洋車出租的東家，真會挑剔，一根骨子彎了一點，一個小釘不見了，就要賠很多錢。他說他一天到晚拉車，拉來的幾個錢還不夠供洋車租主的絞榨，皮帶破了，弓子彎了的時候，更不必說了。他說他的女人不會治家，老要白花錢。他說他的大小孩今年八歲，二小孩今年三歲了<sup>615</sup>。

Il disait que les temps étaient durs et qu'il avait du mal à vivre. Le dollar-argent n'était monté que d'un centime ou deux tandis que le prix du charbon, du riz, de l'huile et du sel avait doublé. Le propriétaire de son pousse-pousse l'exploitait, n'arrétant pas de lui demander des sommes exorbitantes pour chaque rayon de roue tordu ou pour le moindre écrou qui manquait. Toute sa recette d'un jour normal ne suffisait pas à contenter le propriétaire et s'il arrivait qu'un pneu fût crevé ou qu'il cassât le ressort, il était perdu. Chez lui, sa femme ne savait pas se débrouiller, elle

---

<sup>613</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 48.

<sup>614</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 118.

<sup>615</sup> *Bodian, op. cit.*, pp. 293-294.



n'arrêtait pas de gaspiller l'argent, et ils avaient deux fils, un de huit ans, l'autre de trois<sup>616</sup> !

Un cas-limite est représenté par ce passage :

經過了浣紗路，要往西走向湖面上去了，車夫就問他究竟想上哪家旅館去？他遲疑了一會，便反問車夫，哪一家旅館最好<sup>617</sup>？

Oltrepassata via Huansha, avrebbe desiderato scendere dal risciò per dirigersi verso ovest e passeggiare sulla riva del lago. Quando il tiratore di risciò gli domandò all'improvviso in quale albergo avesse intenzione di alloggiare, esitò un momento, poi s'informò su quale fosse l'albergo migliore<sup>618</sup>.

Le texte chinois présente deux phrases en style indirecte introduites par le verbe *wen* 問, bien que la présence du point d'interrogation, typique du DD, évoque la possibilité qu'il s'agisse d'un DIL. La traduction italienne opte pour l'effacement de cette possibilité par le recours au DI.

Si les nouvelles de Yu Dafu présentent un emploi régulier du monologue – intérieur ou non – il est parfois malaisé d'identifier les DDL purs, car dans la plupart des cas le style du DDL s'accompagne à des indicateurs graphiques qui le rapprochent du DI, comme le font les guillemets dans cet exemple de monologue intérieur :

“啊啊！怎麼對得起云芳！怎麼對得起云芳！”

“今天我出門的時候的她那一種溫柔體貼的樣子！”

“啊啊！我還有什麼面目做人？”

---

<sup>616</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, pp. 65-66.

<sup>617</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>618</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 15.

他想到了這裡，火熱的頰上，就流下了兩滴很大很冷的眼淚來<sup>619</sup>。

“Ah! Come potrà perdonarmi! Yunfang, come potrà perdonarmi!”

“Com'era dolce e premurosa quando sono uscito!”

“Ah! Con quale faccia posso presentarmi alla gente!”

Con questo pensiero due fredde e grosse lacrime gli scivolarono giù sulle gote bollenti [...]<sup>620</sup>.

Le facteur graphique est moins marqué dans un autre passage, où les énoncés cités sont signalés non pas par des guillemets, comme dans le DD, mais par des tirets, suggérant qu'il s'agit d'un style hybride. De plus, l'absence de substituts personnels dans les énoncés cités présente une certaine ambiguïté, qu'elle soit volontaire ou non : en effet, on obtient un DIL ou un DDL si l'on présuppose comme sujet desdits énoncés, respectivement, *ta* 她 ou *wo* 我. La traduction efface inévitablement l'ambiguïté du TD, établissant comme sujet « elle » et optant donc pour le DIL :

她的心裡頭只有幾個思想，在那裡混戰。

— 馮世芬何不早點來？

— 這戒指真可愛，但被馮世芬知道了不曉得又將如何的被她教誡！

— 李文卿人雖則很粗，但實在真肯花錢！

— 今晚上她倘若是再來，將怎麼辦呢<sup>621</sup>？

[S]eules quelques pensées l'obsédaient :

Pourquoi Shifen n'était-elle pas rentrée plut tôt ?

Bien sûr, cette bague était ravissante, mais quel sermon elle allait ramasser quand

Shifen serait mise au courant !

Wenqing était peut-être fruste, mais elle ne regardait pas à la dépense !

---

<sup>619</sup> *Qingleng de wuhou, op. cit.*, p. 395.

<sup>620</sup> « Un freddo pomeriggio », *op. cit.*, p. 96.

<sup>621</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 240.

Qu'allait-elle faire si elle revenait à la charge le soir même<sup>622</sup> ?

Le seul cas de DDL pur est représenté par ce passage, inséré sans solution de continuité ni indicateurs graphiques après un paragraphe narratif à la troisième personne. Dans le TA, qui respecte scrupuleusement le style du DDL du prototexte, la rupture est signalée ultérieurement par le changement du temps verbal, avec passage du passé simple au passé composé, qui reconduit la narration au présent de l'énonciation :

且慢且慢，那掛鐘的確是響了五下麼？或者是不錯的，因為太陽已經沈在西面植物園的樹枝下了<sup>623</sup>。

Un momento... Davvero il pendolo ha battuto le cinque? Bene! Vuol dire che il sole è già affondato a ponente dietro le piante dell'orto botanico<sup>624</sup>.

### 3.1.2. Structures européanisées

Une large partie des innovations introduites dans la langue chinoise à partir de la fin de l'époque Qing sous l'influence des langues étrangères a connu un processus d'assimilation qui les a amené – au moins en partie et non sans difficultés, à cause des anathèmes des puristes – à rentrer dans le standard linguistique accepté. Toutefois, la réceptivité presque osmotique des modèles linguistiques importés est un phénomène indissolublement lié à un moment historique spécifique, celui de la formation et de l'affirmation de la langue vernaculaire et de la littérature en *baihua*. La nouvelle langue absorba avidement les formes linguistiques et expressives japonaises déjà à partir des

---

<sup>622</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 99.

<sup>623</sup> *Huaixiangbingzhe*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>624</sup> « Nostalgia », *op. cit.*, p. 62.

dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle : après 1918, la combinaison d'évolution autochtone et d'innovation déclenchée par le contact avec l'étranger anima une révolution unique dans l'écriture en prose, grâce à l'apparition du Mouvement de la Nouvelle Culture et du Mouvement du Quatre Mai<sup>625</sup>.

La plupart des innovations stylistiques empruntées des langues étrangères firent leur apparition avant la fin des années 1920, et intéressèrent tous les niveaux et toutes les catégories de l'analyse linguistique, de la grammaire à l'emploi de procédés rhétoriques, jusqu'à toucher les niveaux textuels comme celui de la cohésion<sup>626</sup>. Les écrivains commencèrent à expérimenter des techniques de suspension syntaxique et d'allongement des phrases à travers l'emploi de constructions enchâssées relativement complexes, d'interjections, d'appositions, de transpositions au niveau du mot et de la phrase. A côté de ces pratiques, l'impact visuel reçut également une impulsion nouvelle, grâce à un nouveau système de ponctuation et d'innovations orthographiques<sup>627</sup>.

Comme indiqué plus haut, le processus d'européanisation n'amena point à l'effacement des structures précédentes, mais y ajouta un ensemble de nouveaux moyens expressifs. Ces traits expérimentaux sont largement visibles dans les nouvelles de Yu Dafu, et c'est à partir de la précieuse analyse de Gunn que nous nous proposons d'exposer le traitement qui en a été fait en traduction.

Entre la fin de la période Qing et les premières années de l'époque républicaine, sous l'influence euro-japonaise, les constructions attributives commencèrent à présenter un nombre de niveaux d'enchâssement croissant par rapport à la prose antérieure, ainsi que des pronoms en fonction de tête

---

<sup>625</sup> Edward Gunn, *Rewriting Chinese*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 40.

du syntagme<sup>628</sup>. Ce type de syntagmes nominaux devint plus fréquent et commun après 1918, englobant en position attributive des constructions parfois très complexes, souvent avec un substitut personnel ou un nom propre en position de tête.

Les stratégies adoptées dans la transposition de ces types de syntagmes varient selon la longueur et la complexité de la proposition ou de la phrase enchâssée. Dans le cas d'une phrase relativement brève et linéaire déterminant un substitut personnel, la méthode privilégiée consiste à transformer le groupe déterminant en adjectif avec fonction prédicative du sujet :

[...]本來是膽子很小，并且又非常愛和平的我，[...]在灰土根深的日暮的街上走回家來 [...]。<sup>629</sup>

[P]oureux et paisible, je réfléchis tout le long du chemin baigné de crépuscule [...]。<sup>630</sup>

Toutefois, la même construction est rendue par une phrase relative dans la traduction de Péchenart :

[M]oi qui étais si peu téméraire, et d'un naturel si pacifique, je [regagnai] la maison, les pieds foulant l'épaisse poussière des rues au crépuscule [...]。<sup>631</sup>

L'emploi d'une phrase relative dépendant du pronom personnel, en effet, est une méthode de traduction assez courante, utilisée également dans les passages qui suivent :

---

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>629</sup> *Xuelei, op. cit.*, p. 178.

<sup>630</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 333.

<sup>631</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 37.

[...]本來是打算出來把一天光陰消磨過去的我們，回去得這樣的早，豈不是辜負了這大好的時間了麼<sup>632</sup>？

Mais nous qui avons toute une journée à notre disposition, en repartant trop tôt, nous aurions eu des remords<sup>633</sup>.

好久不在天日之下行走的我，[...]一時倒也覺得是身到了大羅天上的樣子<sup>634</sup>。

Moi qui n'étais pas sorti au grand jour depuis un bon bout de temps, j'eus alors, pendant un moment, l'impression que j'étais entré au Paradis [...]<sup>635</sup>.

La troisième stratégie traduisante consiste à modifier la structure de la phrase, diluant le groupe déterminant qui précède le substitut personnel et créant ainsi deux ou plusieurs phrases, souvent avec un même sujet. C'est précisément la technique qu'adopte Sabbatini dans la traduction du dernier passage cité :

Era tanto tempo che non uscivo di giorno, e mi parve d'essere in paradiso [...]<sup>636</sup>.

Naturellement, cette méthode est employée surtout dans le cas de phrases enchâssées longues et complexes, où le recours à un adjectif ou à une phrase relative ne semble pas souhaitable pour des raisons de lisibilité :

同居的人全出外去後的這沉寂的午後的空氣中獨坐著的我，表面上[...]同春天的海面似的平靜[...]<sup>637</sup>。

---

<sup>632</sup> *Chi guihua, op. cit.*, p. 345.

<sup>633</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 147.

<sup>634</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang, op. cit.*, p. 246.

<sup>635</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 49.

<sup>636</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 81.

<sup>637</sup> *Niaoluo xing, op. cit.*, p. 213.

Mes camarades de chambre sont tous sortis. Assis dans le silence mélancolique de l'après-midi, j'affecte une apparence calme, comme celle d'un lac au printemps<sup>638</sup>.

人雖然是很溫柔，但情卻是很熱烈的鄭秀岳，只教有五分鐘不在馮世芬的身邊，就覺得自己是一個被全世界所遺棄的人[...]<sup>639</sup>。

Xiuyue était une enfant très douce, mais sa passion devint telle que, séparée cinq minutes de Shifen, il lui semblait être délaissée du monde entier<sup>640</sup>.

Dans les deux exemples ci-dessus, la décomposition du déterminant nominal complexe rend inévitable une réorganisation de la phrase. Dans l'extrait qui suit, ce procédé de réorganisation est encore plus évident :

[...]心裡這樣轉著，他想馬上跑回家去，尋出他那位也是小學教員出身，雖則是去年年底剛滿二十六歲，但已經生下了六個小孩，衰老得像六十二歲的老太太似的夫人來，大鬧一場[...]<sup>641</sup>。

[I] se demanda s'il n'allait pas tourner les talons pour faire une scène violente à sa femme, ex-institutrice. Celle-ci n'avait fêté son 26<sup>ème</sup> anniversaire qu'à la fin de l'année précédente, mais on lui aurait facilement donné 62 ans à cause de ses six grossesses<sup>642</sup>.

Ici, afin d'alléger le TA, le traducteur a choisi de diluer un syntagme nominal extrêmement complexe (*ta na wei... de furen* 他那位.....的夫人), transférant la presque totalité des informations véhiculées par les déterminants dans une

---

<sup>638</sup> « Ma femme et moi », *op. cit.*, p. 74.

<sup>639</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>640</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 59.

<sup>641</sup> *Weiminglunzhe*, *op. cit.*, p. 386.

<sup>642</sup> « Le fataliste », *op. cit.*, pp. 15-16.

phrase autonome ayant pour sujet le pronom « celle-ci », qui se réfère par anaphore à la tête du syntagme (*furen*).

Le même procédé a été adopté dans l'exemple qui suit. Des deux syntagmes nominaux complexes – ayant pour tête, respectivement, les noms propres *Li Dezhong xiansheng* 李德中先生 et *Zhang Kang xiansheng* 張康先生 – le premier a été gardé presque inchangé, comme d'ailleurs la progression thématique même de la phrase. Le deuxième syntagme, en revanche, a été décomposé : une partie des déterminants est restée à sa place sous forme d'apposition du sujet, tandis que le reste a été transformé en phrase autonome, évitant ainsi d'alourdir excessivement le texte traduit :

[...]年紀已經過了四十，光禿著頭，帶著黑邊大眼鏡，肥胖矮小的李德中先生，時常也還在那裡私私寫信給他所愛的學生們。還有瘦弱長身，臉色很黃，頭髮極長，在課堂上，居然嚴冷可畏，下了課堂，在房間裡接待學生的時候，有每長吁短嘆，老在訴說身世的悲涼，家庭的不幸的張康先生，當然也是常在寫信的<sup>643</sup>。

[...] Le professeur Li Dezhong, petit homme replet de plus de quarante ans, au crâne dégarni et affublé de grosses lunettes à monture noire, envoyait régulièrement de tels billets aux étudiantes qu'il affectionnait. Quant au professeur Zhang Tang [*sic*], grand échalas au visage jaune et aux cheveux longs, il n'était pas en reste. Lui aussi agissait de la sorte, bien qu'étonnamment distant en cours et redouté des élèves mêmes si, après les classes, il recevait les étudiantes dans sa chambre et gémissait à n'en plus finir, étalant son mal de vivre et ses déboires familiaux<sup>644</sup>.

Un trait ultérieur qui peut être reconduit à l'influence étrangère est l'emploi de structures qui rappellent les queues de phrase interrogative (*question tags*) typiques surtout de l'anglais :

---

<sup>643</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, pp. 226-227.

<sup>644</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 76.



“[...]經過了這十多年的時日，仍能夠復原不能<sup>645</sup>？”

« Pouvons-nous revenir de plus de dix ans en arrière<sup>646</sup> ? »

“那麼你承認我以後做你的哥哥了不是<sup>647</sup>？”

« Alors, dorénavant, vous me considérerez comme votre frère<sup>648</sup> ? »

Toutefois, dans les traductions du corpus, aucun effort n'a été fait pour sauvegarder ces constructions, sauf dans un exemple isolé, où la queue de phrase interrogative trouve un équivalent efficace et tout à fait acceptable en français :

“你是他的妹妹不是<sup>649</sup>？”

« Vous êtes sa sœur, n'est-ce pas<sup>650</sup> ? »

C'est toujours l'anglais qui pourrait avoir inspiré la construction suivante, où le syntagme verbal *kan ta* 看她 est déterminé par un substitut personnel, selon une structure rappelant les constructions anglaises du type adjectif possessif + gérondif/substantif verbal. En traduction, le syntagme nominalisé est rendu effectivement par un syntagme nominal :

今晚上鄭秀岳已經注意了他這麼的半晚了，但他的看她，這卻還是第一次<sup>651</sup>。

---

<sup>645</sup> *Piao'er heshang*, *op. cit.*, p. 373.

<sup>646</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 152.

<sup>647</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 342.

<sup>648</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 145.

<sup>649</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 329.

<sup>650</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 129.

<sup>651</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 265.

[Xiuyue] l'avait observé une bonne partie de la soirée, mais ce fut là le premier regard qu'il lui lança<sup>652</sup>.

### 3.1.3. Influence de la langue classique

L'adoption généralisée de structures occidentalisées n'exclut pas, naturellement, l'emploi des ressources que la langue chinoise offrait aussi bien synchroniquement que diachroniquement. Ceci est d'autant plus vrai que la plupart des écrivains du Quatre Mai avaient reçu une formation traditionnelle, ce qui leur assurait une connaissance extrêmement raffinée de la langue et de la littérature chinoises classiques. Pour ceux qui renièrent leur éducation de style confucéen – maints d'entre eux la revalorisèrent pourtant en âge plus avancé – ce refus prit la forme d'un abandon quasi complet des formes expressives existantes en faveur d'une expérimentation poussée à l'extrême. A la différence de ces derniers, et malgré son ardeur souvent manifestement iconoclaste, Yu Dafu ne renonça jamais à puiser dans le riche patrimoine que la tradition linguistique et littéraire offrait, même pas lors de ses premiers efforts artistiques, apparemment les plus marqués par l'influence étrangère.

Il est indéniable que, dans ses nouvelles, l'influence des stylèmes traditionnels émerge surtout au niveau des thèmes et des genres, dont il sera question dans la section consacrée aux facteurs intertextuels et interdiscursifs. Ceci dit, certaines structures typiques de la langue classique sont clairement identifiables.

Parfois l'influence classique se borne à certains choix lexicaux spécifiques tels l'emploi fréquent de formes dérivées du *wenyan*, comme le

---

<sup>652</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 139.

verbe *xi* 系, « être », ou l'expression *ju... zhi suo shuo* 据.....之所說, « à ce que X dit », dans les exemples suivants :

再向西，是一間灰色的洋房，系安置猩紅熱、虎列刺等患者的隔離病室<sup>653</sup>。

Più in là c'era una costruzione grigia di stile occidentale, dove erano raggruppati i vari reparti di malattie infettive come la scarlattina<sup>654</sup>.

然而據主治醫生之所說，則不久之後，就可以完全恢復健康，安然出院去了<sup>655</sup>。

Eppure, secondo il parere dei medici del sanatorio, le sue condizioni erano migliorate; gli avevano assicurato che molto presto sarebbe guarito completamente e quindi lo avrebbero dimesso in breve tempo<sup>656</sup>.

Dans ces occurrences comme ailleurs, aucun des traducteurs n'a eu recours à une méthode spécifique de transposition du registre de l'original, optant pour une stratégie généralisée de normalisation. Dans le passage qui suit, l'effet de reproduction stylistique de la langue pseudo-classique (*wu* 無 et *chu* 處 au lieu des équivalents *meiyou* 沒有 et *difang* 地方, *zhi* 之 comme marque de détermination nominale au lieu de *de* 的) utilisée par l'écrivain est partiellement obtenu en vertu de l'atmosphère rêveuse qui imprègne le paragraphe dans son ensemble :

[...]望眼連天，四面并無遮障之處[...]<sup>657</sup>。

---

<sup>653</sup> *Shenlou, op. cit.*, p. 199.

<sup>654</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 72.

<sup>655</sup> *Shenlou, op. cit.*, p. 204.

<sup>656</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 81.

<sup>657</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 31.

[S]on regard se perdait à l'horizon sans un obstacle pour l'arrêter [...] <sup>658</sup>.

Dans d'autres cas, le goût classique est véhiculé à la fois par des choix lexicogrammaticaux (v. le recours aux substituts interrogatifs *heyi* 何以, « comment, pourquoi », *hebi* 何必, « à quoi bon » et *yan* 焉, « comment, où » ; la négation *bu* 不 utilisée avec le verbe *you* 有) et par l'emploi de la répétition lexicale et de structures parallèles à l'intérieur d'interrogatives rhétoriques :

我將何以為生，我又何必生存在這多苦的世界裡呢<sup>659</sup>！

Quel sens a ma vie, pourquoi tenir à l'existence dans ce monde de douleur<sup>660</sup> ?

故鄉豈不有明媚的山河，故鄉豈不有如花的美女<sup>661</sup>？

Mon pays n'a-t-il pas d'admirables paysages, de femmes belles comme des fleurs<sup>662</sup> ?

‘生’之不存，‘革’將焉用<sup>663</sup>？

Se non ci fosse stato quell'ardente amore per la vita, a che sarebbe servita la rivoluzione<sup>664</sup>?

---

<sup>658</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 100.

<sup>659</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 52.

<sup>660</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 122.

<sup>661</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 24.

<sup>662</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 91.

<sup>663</sup> *Shenlou, op. cit.*, p. 189.

<sup>664</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 54.

Encore une fois, les traducteurs des passages ci-dessus effacent le niveau connotatif lié au choix du vocabulaire, optant pour une normalisation lexicale systématique. Non seulement : les répétitions et les parallélismes sont largement effacés dans le TA, aussi ne reste-t-il que le procédé de l'interrogation rhétorique qui transmettrait, du moins en partie, un certain effet emphatique. De manière analogue, l'emploi épisodique d'un vocabulaire de registre élevé (« méandres ») ne réussit pas à transmettre de façon efficace le goût classique du parallélisme structurant la phrase suivante :

這一條江水，發源安徽，貫流全浙，江形曲折，風景常新[...]<sup>665</sup>。

Cette rivière prenait sa source dans la province de l'Anhui et traversait celle du Zhejiang en de nombreux méandres au paysage toujours différent<sup>666</sup>.

Une structure de dérivation classique que l'on retrouve dans les nouvelles de Yu Dafu est la construction passive *wei... suo V* 為.....所 V :

[...]一個人在病室裡為沉默所包圍住的逸群[...]<sup>667</sup>。

Yiqun rimase solo circondato dal silenzio della camera vuota [...]<sup>668</sup>.

[...]她也知道如何的能夠使她的周圍的人，都不知不覺的為她所吸引<sup>669</sup>。

[R]iusciva sempre a far sì che chiunque la osservasse restasse ineluttabilmente ammaliato<sup>670</sup>.

---

<sup>665</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 25.

<sup>666</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 93.

<sup>667</sup> Shenlou, *op. cit.*, p. 201.

<sup>668</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>669</sup> Shenlou, *op. cit.*, p. 178.

第一問我就固執著又問起了這一個那時候為我們所爭奪的惹禍的蘋果<sup>671</sup>。

Je m'obstinaï à l'interroger en premier sur ce qui avait été notre pomme de discorde<sup>672</sup>.

Seulement la première des trois traductions garde la voix passive de l'original respectant sa connotation de structure marquée, tandis que dans les autres occurrences le TA présente des formulations alternatives : dans la deuxième la proposition possède une nuance passive, mais le dernier passage témoigne à la fois d'une normalisation grammaticale (effacement du passif) et d'une perte sémantique due à un « appauvrissement qualitatif »<sup>673</sup> (effacement du verbe *zhengduo* 爭奪, « (se) disputer »). Au niveau lexical, le seul effort en direction de la reproduction du registre élevé de l'original par compensation est représenté par l'emploi de l'expression « ineluttabilmente ammaliato » (« inéluctablement ensorcelé ») dans le deuxième exemple.

Les extraits qui suivent présentent une variété de constructions immédiatement reconnaissables en tant que classiques :

[...]她只想尋一個可以把她的全部熱情投入去燃燒的熔爐而終不可得<sup>674</sup>。

[Elle] chercha avec la dernière énergie quelqu'un [...] sur qui elle puisse s'appuyer et reporter toute la fougue de ses sentiments, mais sans succès<sup>675</sup>.

---

<sup>670</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>671</sup> *Piao'er heshang*, *op. cit.*, p. 374.

<sup>672</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 153.

<sup>673</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, *op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>674</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>675</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 128.

他們弟兄三人，到這時候都不能如意之所為<sup>676</sup>。

[...] Aucun des trois frères n'avait jusqu'alors réussi dans ses entreprises<sup>677</sup>.

[...]他專喜講人家的醜事，以掩己之不善[...]<sup>678</sup>。

[II] prenait un malin plaisir à colporter des histoires désobligeantes sur les autres pour mieux cacher son jeu [...]<sup>679</sup>.

Le premier exemple se conclut par la formule pseudo-idiomatique en quatre caractères *zhong bu ke de* 終不可得 (litt. « finir par ne pas réussir à obtenir ») ; les autres présentent, respectivement, le syntagme verbal *ru yi zhi suo wei* 如意之所為 (litt. « les actions ne sont pas conformes aux désirs», où *zhi* est curieusement utilisé en fonction de marque de détermination verbale) et la proposition finale *yi yan ji zhi bu shan* 以掩己之不善 (litt. « afin de cacher ses propres fautes »). Les traducteurs ont recours à différentes solutions : une phrase averbale semi-figée (« sans succès »), une collocation (« réussir dans ses entreprises ») et un idiotisme propre de la LA (« pour mieux cacher son jeu »), sans d'ailleurs adopter aucune stratégie de conservation du registre original.

#### 3.1.4. Figures de style

---

<sup>676</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 27.

<sup>677</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 95.

<sup>678</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 35.

<sup>679</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, pp. 104-105.

Le degré d'expérimentation dont témoigne la langue littéraire du Quatre Mai intéresse largement l'emploi d'instruments rhétoriques. Suite à l'introduction des prestigieux modèles littéraires euro-japonais, l'ensemble des procédés stylistiques autochtones connut une expansion sans précédents.

Encore une fois, dans la définition de notre domaine d'analyse, nous nous référerons ici à la catégorisation proposée en 1970 par le Groupe  $\mu$ <sup>680</sup>. En particulier, les métaboles dont il est question ici concernent le niveau de la phrase ou supérieur : plus précisément, elles s'articulent en *métataxes*, ou modifications formelles (ex. zeugma, chiasme, symétrie, inversion, etc.), et *métaplasmes*, ou modifications au niveau du contenu (ex. litote, répétition, antithèse, allégorie, ironie, antiphrase, etc.).

Le recours au parallélisme ne représente point un trait de modernité, étant donné sa fréquence d'emploi dans la tradition littéraire chinoise, qui en fit un procédé rhétorique privilégié aussi bien en poésie qu'en prose. Quelques exemples de structures parallèles ont déjà été cités dans la section consacrée au rôle joué par la langue et la syntaxe classique dans l'écriture de Yu Dafu. Quant aux structures parallèles non dérivées de stylèmes traditionnels qui figurent dans les nouvelles du corpus, elles reçoivent en principe un traitement littéral, visant à en reproduire fidèlement l'effet stylistique. Dans cet exemple, le parallélisme intéresse la construction *wu fenzhong yi bao, shi fenzhong yi wen* 五分鐘一抱, 十分鐘一吻, que Lévêque rend efficacement en respectant la structure jusqu'à reproduire l'ellipse du verbe dans la deuxième phrase :

---

<sup>680</sup> Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire et Hadelin Triron, *Rhétorique générale, op. cit.*, p. 33 et suivantes.



吳一粟雖在做稿子譯東西的中間，也少不得要五分鐘一抱，十分鐘一吻地擱下了筆從坐位裡站起來<sup>681</sup>。

[T]andis qu'il travaillait à quelque traduction d'article, il ne se passait pas cinq minutes avant qu'il ne pose sa plume pour se lever et la serrer dans ses bras, pas dix minutes avant qu'il ne vienne l'embrasser<sup>682</sup>.

Par le terme « zeugme » on se réfère, de façon générique, à est une figure de construction qui intéresse le rapport entre le nombre de sujets ou objets et le nombre de verbes qui figurent dans une phrase: on parle de diazeugme quand à un seul sujet correspondent plusieurs verbes, tandis qu'on a un prozeugme quand, dans une séquence de phrases, le verbe introduit dans la première phrase est omis dans les autres. « Zeugme » est également utilisé comme synonyme de « syllepse » pour indiquer une figure qui consiste à faire dépendre d'un même mot deux termes disparates qui entretiennent avec lui des rapports différents (en général, un verbe suivi de deux ou plusieurs complément d'objet). Quoique déjà attestées dans la tradition littéraire autochtone, toutes ces constructions se développèrent, dans des mesures différentes, sous l'influence européenne, surtout après 1918<sup>683</sup>.

La structure caractéristique des chaînes où un topique est suivi par une séquence de focus se prête à une transposition par le biais du diazeugme, surtout lorsque la nature de la narration demande la recréation d'un effet rythmique particulier. Dans ce passage, cet effet est obtenu en faisant suivre au deux sujets « elle » et « je » des séquences de verbes sans répétition du sujet :

---

<sup>681</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 281.

<sup>682</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 166.

<sup>683</sup> Edward Gunn, *Rewriting Chinese, op. cit.*, pp. 247-248.

她舉起眼睛來看了我一眼，又曲了嘴唇的兩條線在口角上含著播弄人的微笑，回問我說：“長在一塊便怎麼啦？”我大了膽，便擺過嘴去和她親了一個嘴，她竟劈面的打了我一個嘴巴<sup>684</sup>。

Elle lève le nez, me lance un coup d'œil, fait une moue qui abaisse ses lèvres, puis laissant percer un sourire enjôleur au coin de sa bouche, elle me demande : « Rester longtemps avec vous, et alors ? » Alors, je m'enhardis, tends mes lèvres, et lui donne un baiser pour recevoir une gifle en pleine joue<sup>685</sup>.

Le seul exemple de syllepse concerne une construction où les syntagmes ayant pour têtes les mots *xingrong* 形容 et *shengqi* 聲氣 dépendent du même verbe redoublé *kankan* 看看, bien que seul le premier des deux substantifs soit sémantiquement compatible avec ce dernier. Curieusement, la figure a été irrémédiablement effacée dans le TA par la création d'une phrase coordonnée, où le deuxième OD dépend du verbe « écouter », ajouté par le traducteur :

[...]她看看他那一副常在微笑的形容，和柔和的聲氣，忽而想起了兩年前的他來，心裡就感著了一種莫名其妙的親熱<sup>686</sup>。

Regardant le léger sourire qu'il affichait constamment et écoutant la douceur de sa voix, elle se rappela soudain la venue du jeune homme, deux ans plus tôt, et elle ressentit dans son cœur une mystérieuse chaleur<sup>687</sup>.

Cette forme de nivellement stylistique ne représente pas un épisode localisé, à telle enseigne que certains métoplasmes subissent un effacement systématique. Dans le cas de la litote, figure qui consiste à nier le contraire

---

<sup>684</sup> Guoqu, *op. cit.*, p. 378.

<sup>685</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, pp. 164-165.

<sup>686</sup> Qiuhe, *op. cit.*, p. 257.

<sup>687</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, pp. 239-240.

au lieu d'affirmer explicitement, les différentes traductions ne témoignent d'aucune sensibilité vis-à-vis cette nuance et optent régulièrement pour l'élimination de l'effet d'atténuation, comme dans ces deux exemples :

“原來今天又是清秋的好天氣，我的福分真可算不薄了<sup>688</sup>。”

« Quelle belle journée limpide d'automne, j'ai vraiment de la chance<sup>689</sup> ! »

“說起瓢儿和尚，是這四山的居民，沒有一個不曉得的<sup>690</sup> [...]。”

« Oh, le moine Calebasse, tout le monde le connaît, dans les Quatre Monts [...]»<sup>691</sup>.

Parfois, en revanche, le texte traduit présente des procédés stylistiques particuliers même en l'absence d'un emploi correspondant dans l'original. Par exemple, Sabattini exploite la grande liberté dans l'ordre des mots qu'offre l'italien, recréant un chiasme où les éléments de la première phrase (sujet, verbe, adjectif en fonction prédicative du sujet) sont inversés dans la deuxième, selon le schéma ABCCBA :

不知不覺的叫了一聲，他的眼淚也同他的聲音同時滾下來了<sup>692</sup>。

Il grido gli uscì spontaneo, e copiose dagli occhi gli sgorgarono le lacrime<sup>693</sup>.

---

<sup>688</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 30.

<sup>689</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 98.

<sup>690</sup> Piao'er heshang, *op. cit.*, p. 370.

<sup>691</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 148.

<sup>692</sup> Caishiji, *op. cit.*, p. 204.

<sup>693</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 46.

La recreation d'un effet rhétorique ne se borne pas au chiasme, mais intéresse également un procédé subtil comme l'ironie. Dans ce premier exemple, le traducteur souligne les tons (auto-)ironiques par le double recours à un registre familier et à l'introduction du mot « décorée », marquant un contraste frappant avec le sentiment de saleté et de misère dont le passage est imprégné :

所以他和我都只剩了一件汗衫，一條短褲的野蠻形狀。當然他的那件汗衫比我的來得黑，而且背脊裡已經有兩個小孔了，而我的一件哩，卻正是在上海動身以前剛花了五毫銀市新買的國貨<sup>694</sup>。

Et nous voilà tous deux en chemise et en culottes, spectacle barbare s'il en est. Sa chemise décorée de deux trous se révélait plus sale que la mienne, de fabrication chinoise, que j'avais achetée avant mon départ moyennant une demi-pièce d'argent<sup>695</sup>.

Un effet similaire, mais cette fois obtenu à travers des procédés graphiques, est observable dans les traductions de *Chunfeng chenzui de wanshang*. Le taudis que le narrateur/protagoniste est obligé d'abriter, indiqué par le terme neutre *fang* 房<sup>696</sup> dans l'original, devient « 'chambre' »<sup>697</sup>, entre guillemets, dans la traduction de Bergeron. Le traducteur adopte le même procédé graphique en rendant la première occurrence de *shuzhuo* 書桌<sup>698</sup> par « 'bureau' »<sup>699</sup>, sachant

---

<sup>694</sup> Yangmei shaojiu, *op. cit.*, p. 147.

<sup>695</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, p. 29.

<sup>696</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, *op. cit.*, p. 238.

<sup>697</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 38.

<sup>698</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, *op. cit.*, p. 241.

<sup>699</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 39.

qu'il s'agit en fait d'une table pathétique faite de vieux livres, une solution reprise également par Sabattini (« 'tavolo' »<sup>700</sup>).

La création d'un certain décalage entre prototexte et métatexte sur le plan stylistique est observable dans maints exemples de modification du niveau de langue, notamment en ce qui concerne l'ennoblissement du registre. Le pathos tragique caractérisant le passage qui conclut *Qingleng de wuhou* est amplifié – et, dans une certaine mesure, créé *ex novo* – par la traduction de Sabattini grâce à l'emploi d'un vocabulaire élevé emprunté à la tradition poétique italienne (ex. « gote » pour « joues », « fieria » pour « fauve », « immote » et « silenti » pour « immobiles » et « silencieux », etc.), ainsi qu'au recours à des procédés rhétoriques originaux (ex. le chiasme « le immote montagna e le acque silenti ») :

他想到了這裡，火熱的頰上，就流下了兩滴很大很冷的眼淚來。從他的喉嚨裡，漸漸的，發出了一種怖人的，和受了傷就快死的野獸似的鳴聲。這聲音起初很幽很沉重，漸漸地加響，終於號的一響吐露完結；一聲完了，接著又是一聲，靜寂的山隴水上，和枯冷的樹林，都像起了反應[...]他回頭一看，在白茫茫的夜色裡，仿佛看見了一隻极大极大的黑手，在那裡向他扑掠似的[...]<sup>701</sup>。

Con questo pensiero due fredde e grosse lacrime gli scivolarono giù sulle gote bollenti, e a poco a poco dalla gola gli uscì un urlo terribile, simile a quello di una fiera ferita a morte, roco e profondo dapprima, poi sempre più forte fino a prorompere in tutta la sua veemenza. A quel grido ne seguì un altro: sembravano rispondergli le immote montagne e le acque silenti, e anche le piante fredde e rinsecchite. [...] Si voltò, e gli parve di vedere nell'immenso biancore della notte un'enorme mano nera che si avventava contro di lui<sup>702</sup>.

---

<sup>700</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 74.

<sup>701</sup> *Qingleng de wuhou*, *op. cit.*, pp. 395-396.

<sup>702</sup> « Un freddo pomeriggio », *op. cit.*, p. 96.

Si, dans certains cas, l'adoption d'un registre plus élevé par rapport à l'original représente une forme légitime d'exploration des ressources de la LA, il existe des exemples où cette solution compromet l'économie linguistique du TD. Dans cette réplique, l'énonciateur utilise plusieurs modes et expressions appartenant typiquement à la langue parlée ; la traduction, en revanche élève de façon injustifiée le registre, introduisant la forme de politesse à la troisième personne et, surtout, utilisant un vocabulaire ennobli, voire désuet (« con maggior vigore » pour « avec plus d'énergie », « giunti » pour « arrivés », etc.), en contraste net avec le ton du message original :

“船戶！你怎麼不出點氣力划一划呀？划了這麼半天，怎麼三潭印月都還沒有到<sup>703</sup>？”

« Barcaiolo! Perché non rema con maggior vigore? Stiamo navigando da molto tempo e ancora non siamo giunti a Santan Yinyue<sup>704</sup>! »

La présence de constructions répétitives ne caractérise pas uniquement la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle : déjà observables dans la prose antécédente, ces structures connurent un développement et un élargissement de leur domaine d'emploi peu avant 1918, pour devenir ensuite des procédés d'usage commun chez les nouveaux écrivains<sup>705</sup>. La signification de la répétition n'est pas déterminée par sa fréquence, mais plutôt par son contexte<sup>706</sup> : il s'agit, en effet, d'un phénomène que le traducteur doit examiner avec les instruments de la rhétorique comparée, afin de distinguer clairement la répétition

---

<sup>703</sup> Shenlou, *op. cit.*, p. 178.

<sup>704</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>705</sup> Edward Gunn, *Rewriting Chinese*, *op. cit.*, p. 251.

<sup>706</sup> Adnan K. Abdulla, « Rhetorical repetition in literary translation », *Babel* 47 : 4, 2001, p. 291.

cohésive, non marquée (un procédé textuel extrêmement courant en chinois), et celle motivée par des exigences de nature stylistique.

Parmi les constructions itératives les plus fréquemment exploitées par Yu Dafu figurent l'anaphore (figure qui consiste à commencer une phrase ou un ensemble plus large par les mêmes mots ou syntagmes) et l'épanalepse (répétition littérale d'un segment de phrase, d'un groupe de mots ou d'un terme). Dans ce passage de *Guoqu*, le texte chinois contient trois phrases commençant par le même syntagme verbal *wo xiang qi le* 我想起了. Parmi les trois traductions existantes, seule celle de Huang reproduit exactement l'anaphore de l'original à travers la triple répétition du syntagme « je me souvenais ». Sabattini et Lévêque, en revanche, adoptent une stratégie d'omission et de variation (« mi tornò alla mente » devient « mi sovvenni », « je me souvenais » devient « je me rappelai ») en correspondance de la deuxième et troisième occurrence du syntagme respectivement :

我想起了那一年的正月初二，老三和我兩人上蘇州去的一夜旅行。我想起了那一天晚上，兩人默默的在電燈下相對的情形。我想起了第二天早晨起來，她在她的帳子裡叫我過去，為她把掉在地下的衣服撿起來的聲氣<sup>707</sup>。

Je me souvenais de ce voyage de deux jours et une nuit à Suzhou que j'avais fait avec la Troisième, le lendemain de la fête du Printemps de cette année-là. Je me souvenais de cette nuit où nous nous regardions en silence sous une ampoule électrique ; je me souvenais encore de cette voix avec laquelle, le lendemain matin, elle m'avait appelé, de l'intérieur de sa moustiquaire, pour lui ramasser des vêtements tombés à terre<sup>708</sup>.

Mi tornò alla mente quella volta che con la Terza ero andato in gita a Suzhou, proprio l'indomani del capodanno cinese. La sera non c'eravamo detti una parola, seduti l'uno di fronte all'altra sotto la luce della lampada elettrica. E mi sovvenni anche del

---

<sup>707</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, p. 380.

<sup>708</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, p. 166.

suo tono di voce, quando la mattina dopo mi chiamò da sotto la sua zanzariera affinché le raccogliessi le vesti che erano cadute a terra<sup>709</sup>.

Je me souvenais être allé, le lendemain du Nouvel An, passer une nuit à Suzhou avec demoiselle Troisième. Ce soir là, assis l'un en face de l'autre, nous étions silencieux sous la lumière de la lampe. Je me rappelai qu'à l'aube, allongée sous sa moustiquaire, elle m'avait prié d'approcher pour lui ramasser des vêtements tombés à terre<sup>710</sup>.

Voici un autre exemple de construction itérative tiré du même récit, où le verbe redoublé *xiangxiang* 想想 revient quatre fois à l'intérieur de la phrase. Cependant, dans les trois traductions, la répétition verbale est effacée et remplacée par une structure où du verbe principal dépend une série de compléments indirects, par asyndète (Huang, Lévêque) ou par polysyndète (Sabattini) :

我想想她的身世，想想她目下的狀態，想想過去她對我的情節，更想想我自家的淪落的半生[...]711。

Je pensais à sa vie, à sa situation actuelle, à son affection passée pour moi, et encore plus, à ma propre vie errante<sup>712</sup>.

Pensai alla sua vita trascorsa, e alla sua condizione odierna, e al sentimento che aveva nutrito per me in passato, e alla mia stessa vita, così grama e infelice<sup>713</sup>.

Moi, je pensais à sa vie, à sa situation présente, à l'affection qu'elle m'avait autrefois témoignée, et plus encore à ma propre errance<sup>714</sup>.

---

<sup>709</sup> « Il passato », *op. cit.*, p. 190.

<sup>710</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, p. 214.

<sup>711</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, p. 386.

<sup>712</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, p. 175.

<sup>713</sup> « Il passato », *op. cit.*, p. 196.



Dans l'exemple proposé ci-dessous le procès de reformulation de l'anaphore est encore plus évident, car le traducteur opte pour trois formes verbales différentes (« trouver respectable », « trouver estimable » et « trouver précieuse ») au lieu de la triple répétition du verbe *zunzhong* 尊重. De plus, le TA présente un prozeugme, observable dans l'omission du verbe « trouver » dans la deuxième et dans la troisième phrase coordonnée, également liées par un chiasme originel :

當鄭秀岳和馮世芬要好的時候，她是尊重學問，尊重人格，尊重各種知識的<sup>715</sup>。

Quand elle s'était liée d'amitié avec Shifen, Xiuyue avait trouvé la culture respectable, la personnalité des gens estimable, et précieuse toute forme de connaissance<sup>716</sup>.

Le choix de la variation caractérise également cet exemple de diacope où conduplication (figure qui consiste à répéter un mot ou un syntagme après l'intervention d'un syntagme ou d'une phrase), où le mot *kong* 空 est rendu tour à tour par les formes quasi-synonymiques « vano », « vacuità », « inutile » :

“[...]啊啊，空，空，空，人生萬事，終究是一個空<sup>717</sup>！”

« [...] Ah, tutto è vano, tutto è vacuità. La vita umana, in fin dei conti, è inutile<sup>718</sup> ».

“唉，空，空，空，人生萬事終究是一個空<sup>719</sup>！”

---

<sup>714</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, p. 224.

<sup>715</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>716</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, pp. 148-149.

<sup>717</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>718</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 62.

« [...] Ah, è tutto vano. La vita è proprio vana<sup>720</sup>! ».

C'est toujours le principe de variation qui inspire le traitement de cette épiphore, figure symétrique par rapport à l'anaphore, où un mot ou un syntagme (dans notre cas spécifique, le syntagme *ershiji sui* 二十一歲) est répété à la fin d'un syntagme ou d'une phrase :

槁木的二十一歲!  
死灰的二十一歲<sup>721</sup>!

Vingt et un ans, et je suis comme un arbre mort, un feu éteint<sup>722</sup> !

Curieusement, donc, l'adoption d'une stratégie littérale dans la transposition des constructions itératives ne représente pas la règle chez les traducteurs du corpus, sans doute influencée par les normes des LA imposant d'éviter la répétition en dépit de l'effet rhétorique.

Parmi les rares exemples de traduction littérale figure cet exemple de gémation, à savoir la répétition intégrale d'une phrase. La phrase en question représente un cas intéressant, car il s'agit de la réplique – qui revient plusieurs fois vers la fin du roman – dont est tiré le titre du récit, *Ta shi yi ge ruo nüzi*, mais qui contient également son titre alternatif, *Rao le ta* :

“饒了她！饒了她！她是一個弱女子<sup>723</sup>！”

---

<sup>719</sup> Shenlou, *op. cit.*, p. 194.

<sup>720</sup> Il miraggio, *op. cit.*, p. 63.

<sup>721</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 24.

<sup>722</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 92.

<sup>723</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, pp. 295, 299.

« Pardonnez-lui, pardonnez-lui ! C'est une femme sans volonté<sup>724</sup> ! »

La répétition du même groupe verbal *wang le* 忘了 est également conservée dans ce passage de « Il miraggio », où la forme « aveva dimenticato » réapparaît trois fois en correspondance du syntagme chinois :

他竟忘了天涯的歲暮，忘了背後的斜陽，更忘了自己是為人在客，當然想不到門外頭在那裡候他等他等得不耐煩的舟子了<sup>725</sup>。

Aveva dimenticato che si era alla fine dell'anno, aveva dimenticato che il sole stava tramontando, aveva dimenticato di essere un turista e naturalmente aveva completamente scordato che fuori di quella casa da tè c'era un barcaiolo che attendeva impaziente il suo ritorno<sup>726</sup>.

Quand la répétition intéresse une portion textuelle plus ample par rapport à la phrase simple, son traitement peut présenter des défis notables. Dans ce passage, qui ouvre *Huaixiangbingzhe*, Sabattini reproduit efficacement l'expression *yi bu yi bu* 一步一步, la traduisant de façon homogène dans les trois occurrences (« un passo dopo l'altro »). Cependant, il choisit d'effacer la répétition de deux autres groupes, *bu zhidao* 不知道 dans le premier paragraphe et *jiu yao* 就要 dans le deuxième :

當日光與夜陰接觸的時候，在茫茫的荒野中間，頭向著了混沌寬廣的天空，一步一步地走去，既不知道他自家是什麼，又不知道他應該做什麼，也不知道他是向什麼地方去的，只覺得他的兩腳不得不一步一步的放出去，——這就是於質夫目下的心理狀態。在半醒半覺的意識裡，他只朦朦朧朧的知道世界從此就要黑暗下去了，這荒野的乾燥的土地也就要漸漸的變成帶水的沼澤了，他的兩腳的行動，就要一刻一刻的不自由起

---

<sup>724</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, pp. 189, 193, 195.

<sup>725</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>726</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 37.

來了，但是他也沒有改變方向的意思，還是頭朝著了幽暗的天空，一步一步的走去  
——<sup>727</sup>

Cammina, un passo dopo l'altro, in una terra sconfinata, nell'ora in cui la luce del giorno s'incontra con l'oscurità della notte, il capo volto verso il cielo vasto e indistinto. Non sa chi sia né che cosa debba fare, e non sa neppure in quale luogo stia andando; ha solo la sensazione che i suoi piedi debbano muoversi, un passo dopo l'altro. Questo è lo stato d'animo di Yu Zhifu.

Nel dormiveglia ha soltanto la confusa cognizione che il mondo sia sul punto di oscurarsi e che presto quella terra arida si trasformerà a poco a poco in un acquitrino; già le sue gambe cominciano lentamente e meccanicamente a sollevarsi. Però non intende mutare direzione e continua a camminare, un passo dopo l'altro, il capo sempre volto verso il cielo plumbeo...<sup>728</sup>

Le traitement des questions rhétoriques – l'un des procédés stylistiques privilégiés par Yu Dafu – présente une certaine hétérogénéité. Dans la plupart des cas, elles sont transposées telles quelles, comme dans ce passage représentatif :

“[...]我何苦要到這東海的島國裡來！”

“到日本來倒也罷了，我何苦又要進這該死的高等學校。他們留了五個月學回去的人，豈不在那裡享榮華安樂麼？這五六年的歲月，教我怎麼能挨得過去。受盡了千辛萬苦，積了十數年的學識，我回國去，難道定能比他們來胡鬧的留學生更強麼<sup>729</sup>？”

« [...] Que suis-je venu faire dans cette île de la mer orientale ? J'y suis, eh bien soit ! Mais fallait-il que j'entre dans cette maudite Ecole supérieure ? D'autres ne vivent-ils pas heureux et admirés au retour de cinq mois d'études à l'étranger ? Comment vais-je encore tenir cinq ou six ans ? Quand je retournerai en Chine, après avoir enduré des souffrances sans nombre et accumulé des connaissances pendant une dizaine

---

<sup>727</sup> *Huaixiangbingzhe, op. cit.*, p. 147.

<sup>728</sup> « Nostalgia », *op. cit.*, p. 61.

<sup>729</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 24.

d'années, suis-je sûr d'être plus fort que ces gens qui se vantent bruyamment de leurs études à l'étranger<sup>730</sup> ? [...] »

Toutefois, certaines interrogations rhétoriques subissent une reformulation qui les transforme en interjections, en dépit de la possibilité de les transposer de façon littérale :

“呆人呆人！她們雖有意思，與你有什麼相干？她們所送的秋波，不是單送給那三個日本人的麼<sup>731</sup>？”

« Imbécile, imbécile ! Tu ne comptais pas pour elles ! Leurs œillades n'étaient destinées qu'aux Japonais<sup>732</sup>. ».

La fréquence d'emploi des interjections – quoique déjà présentes dans la prose prémoderne – augmenta de façon considérable après 1918, grâce à l'introduction de la ponctuation à l'imitation de la prose européenne (et notamment romantique), dont Yu Dafu exploite à fond les stylèmes<sup>733</sup>. Ce passage, déjà cité, du « Naufrage » exemplifie l'emploi de ce procédé et la stratégie de traduction littérale généralement adoptée :

稿木的二十一歲！

死灰的二十一歲！

我真還不如變了礦物質的好，我大約沒有開花的日子了。

知識我也不要，名譽我也不要，我只要一個安慰我體諒我的‘心’。一副白熱的心腸！從這一副心腸裡生出來的同情！從同情而來的愛情！ [...]

---

<sup>730</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 91.

<sup>731</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>732</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 91.

<sup>733</sup> Edward Gunn, *Rewriting Chinese*, *op. cit.*, p. 236.

蒼天呀蒼天，我并不要知識，我并不要名譽，我也不要那些無用的金錢，你若能賜我一個伊甸園內的‘伊扶’，使她的肉體与心靈，全歸我有，我就心滿意足了<sup>734</sup>。

Vingt et un ans, et je suis comme un arbre mort, un feu éteint ! Mieux aurait valu pour moi être changé en pierre, je ne m'ouvrirai sans doute jamais à la vie. Je ne désire ni la science, ni la gloire ; tous ce que je demande, c'est un « cœur » capable de me reconforter et de lire dans le mien. Un cœur ardent ! Une sympathie qui rayonne de ce cœur ! Un amour né de cette sympathie ! [...]

Ciel, écoute-moi, je ne désire ni la science, ni la gloire, ni même la fortune dont je n'ai que faire, mais si tu pouvais m'offrir une Eve dans son Eden, la rendre mienne corps et âme, je serais comblé<sup>735</sup> !

Dans cet exemple ultérieur, l'interjection s'accompagne à l'apostrophe ; il s'agit cette fois d'un procédé qui revient tout au long du récit « Ma femme et moi », et que le traducteur réussit à reproduire de manière cohérente :

啊啊，我的女人！我的不能愛而又不得不愛的女人！我終覺得對你不起<sup>736</sup>！

Oh ! Ma femme, ma femme que je devrais aimer mais que je n'aime pas, je ne suis pas digne de toi<sup>737</sup> !

Dans le passage ci-dessous, en revanche, les trois interjections sont curieusement effacées, et leur sens général résumé (« ce corps ravissant ») et incorporé à la phrase précédente, avec une perte énorme à la fois sur le plan sémantique et sur le rhétorique :

然而到了一看之後，他竟同被釘子釘住的一樣，動也不能動了。

---

<sup>734</sup> Chenlun, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>735</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 92.

<sup>736</sup> *Niaoluo xing*, *op. cit.*, p. 213.

<sup>737</sup> « Ma femme et moi », *op. cit.*, p. 74.

那一雙雪樣的乳峰！

那一雙肥白的大腿！

這全身的曲線<sup>738</sup>！

Mais à la vue de ce corps ravissant, il resta cloué sur place<sup>739</sup>.

### 3.2. Facteurs textuels

Après avoir pris en examen les unités et les structures linguistiques en les isolant du contexte large et considérant leur signifié autonome, nous nous proposons dans cette section d'analyser le rôle joué par les éléments lexicaux et par les constructions grammaticales dans la définition d'une unité de signifié étendue. Ce potentiel de signification ne peut se réaliser que lors d'un acte de communication, c'est-à-dire dans un *texte*, que Brown et Yule définissent de façon générale comme « l'enregistrement verbal d'un acte de communication »<sup>740</sup>. Dans cette optique, la linguistique textuelle et l'analyse du discours fournissent une série d'instruments indispensables à l'identification a) des structures permettant le développement et la conservation du contenu informationnel (structure thématique et informationnelle), b) des connexions formelles établissant un réseau de relations entre les personnes et les événements du texte (cohésion) et c) des connexions sémantiques sous-jacentes qui permettent d'identifier le texte comme une unité isotopique pertinente (cohérence)<sup>741</sup>. Les instruments, les modalités et les degrés à travers lesquels se réalise l'unité sémantique du texte

---

<sup>738</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 37.

<sup>739</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 106.

<sup>740</sup> Gillian Brown et George Yule, *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 6, cit. in Mona Baker, *In Other Words*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>741</sup> Mona Baker, *In Other Words*, *op. cit.*, p. 113.

changent, souvent très sensiblement, d'une langue à l'autre : cet écart n'est pas sans poser des défis et des enjeux considérables lors de l'opération traduisante.

L'élaboration d'une stratégie de traduction cohérente présuppose une vision unitaire du texte dans sa complexité, et non seulement comme séquence d'énoncés isolés. Le travail du traducteur ne se borne donc pas à la compréhension du répertoire lexical et des constructions grammaticales dans le but de rechercher une adéquation sur petite échelle : son analyse de l'original doit nécessairement prendre en considération les modalités d'organisation textuelle du TD, condition indispensable pour pouvoir décider de la reproduction des moyens d'articulation du discours typiques de la LD ou, au contraire, de leur adaptation aux normes de la LA.

Les différences entre le chinois et les langues européennes au niveau textuel relèvent éminemment de considérations de nature syntaxique. Les modalités de structuration et d'organisation des informations au niveau supérieur à celui de la phrase reflètent largement, dans un cadre élargi, les procédés d'articulation syntaxique. Par conséquent, les problèmes que présente la traduction des facteurs textuels, concernant l'ordre thématique et les procédés de connexion, sont comparables à ceux qui intéressent le niveau syntaxique<sup>742</sup>. Sans compter que la connexion textuelle se réalise souvent à travers des moyens lexicaux.

Toutefois, le concept de texte littéraire dépasse cet ensemble de règles linguistiques définissant son articulation, car la « description positiviste de la grammaticalité (syntaxique ou sémantique), ou de l'agrammaticalité, ne suffira pas à définir la spécificité du texte »<sup>743</sup>. Aux facteurs strictement

---

<sup>742</sup> Wong Dongfeng et Shen Dan, « Factors Influencing the Process of Translating », *op. cit.*, p. 85.

<sup>743</sup> Julia Kristeva, *Σημειωτική : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 18.



formels s'ajoute donc la richesse des références intertextuelles et interdiscursives – à savoir, respectivement, la citation de textes et la reprise de genres ou formes expressives aussi bien dans l'axe synchronique que diachronique – dont abonde généralement la littérature du Quatre Mai, et qui représente également l'un des traits caractéristiques de l'écriture de Yu Dafu. En étendant le domaine de la réflexion au-delà des frontières du texte, donc, ces derniers aspects soulignent sa nature composite et dialogique, rendant encore plus incontournable la définition d'une stratégie efficace pour la défense de son unicité.

### 3.2.1. Structure thématique et informationnelle

L'organisation textuelle peut être analysée à deux niveaux : le premier, de nature formelle, concerne la segmentation des éléments constituant l'énoncé et dépend des choix de l'énonciateur ; le deuxième, défini en base à des considérations conceptuelles, est lié à la nature connue ou non connue des éléments de la phrase, et se focalise donc plutôt sur le destinataire.

Dans le premier cas on parle de *structure thématique*, fondée sur la dichotomie thème/rhème : selon le modèle élaboré par Halliday, le thème, qui occupe la partie initiale de l'énoncé, est ce dont on parle, tandis que le rhème suit et exprime ce que l'énonciateur dit à propos du thème. Le thème représente donc à la fois un point de repère, qui assure la cohérence textuelle en connectant la phrase aux précédentes, et un point de départ, permettant le développement du texte qui suit ; le rhème est le but du discours, l'élément fondant de la phrase en tant que message, car il est porteur du contenu informationnel de la phrase<sup>744</sup>.

---

<sup>744</sup> Mona Baker, *In Other Words*, op. cit., pp. 121-122.

Le deuxième niveau d'analyse de l'organisation textuelle concerne la *structure informationnelle* et distingue entre la part du message qui est déjà connue du destinataire et celle qui lui est inconnue, selon la dichotomie donné/nouveau : l'information donnée représente un point commun entre l'énonciateur et le destinataire, permettant à ce dernier de l'utiliser comme fondement de l'information nouvelle. L'organisation du message suit donc un procès linéaire, où la valeur informationnelle augmente au fur et à mesure que la phrase progresse, selon un principe de « poids final » auquel correspond un principe de « foyer final », en raison duquel la partie finale de la phrase contient généralement des structures plus longues et chargées sur le plan du contenu informationnel<sup>745</sup>.

Le choix d'un certain thème dans une phrase spécifique n'est pas nécessairement significatif. Toutefois, si on prend en considération les choix thématiques au niveau macroscopique, le rôle joué par le thème dans l'organisation et le développement du texte (ex. l'emploi systématique de thèmes homogènes) peut s'avérer crucial dans la progression du discours : le traducteur doit donc considérer avec attention la possibilité de conservation de la structure thématique de l'original ou, au contraire, sa dissolution à cause de facteurs (grammaticaux ou de fluidité) liés à la nature de la LA.

Le chinois représente un cas particulier en tant que langue à *topique* proéminent, par opposition aux langues à sujet proéminent comme la plupart des langues européennes<sup>746</sup>. En chinois le topique se trouve régulièrement en position initiale : de ce point de vue, il correspond en tout au thème hallidayen : dans cette optique, ce qui est dit à propos du thème (le rhème)

---

<sup>745</sup> *Ibid.*, pp. 145-146.

<sup>746</sup> Li Wendan, *Topic Chains in Chinese. A Discourse Analysis and Applications in Language Teaching*, München, Lincom, 2005, p. 30.

serait représenté par le *focus*. Toutefois, le topique possède la capacité de contrôler la référence anaphorique même au-delà des limites de la phrase ; de plus, à la différence du thème et du sujet, le topique est toujours défini, ce qui suggère sa fonction de cadre conceptuel qui soutient l'énoncé, circonscrivant le domaine de pertinence du focus<sup>747</sup>, plutôt que de message exprimé dans la phrase<sup>748</sup>.

La distinction thème/rhème calque largement la structure sujet/prédicat dans le cas de structures non marquées, c'est-à-dire des structures où l'ordre des éléments de la proposition n'est pas le résultat d'un choix précis de la part de l'énonciateur. Le choix thématique concerne la sélection d'un des éléments de la proposition – sujet, prédicat, objet, complément et adjectif – en fonction de thème, donc en position initiale selon le modèle hallidayen<sup>749</sup>. Plus la position d'un élément spécifique est obligatoire ou fréquente dans une langue donnée, moins la structure est marquée et forte sur le plan de la signification ; vice-versa, la dislocation en position initiale du thème (adjectif, objet, complément) ou du prédicat (thème prédiqué ou identifiant dans les structures clivées et pseudo-clivées respectivement) augmente la force et le caractère inattendu du message. En chinois, un effet comparable est obtenu grâce aux constructions emphatiques du type *shi...de* 是.....的, ou bien par le recours à la dislocation de l'OD défini et inanimé entre le sujet et le verbe. La possibilité ou l'impossibilité de conserver le même type de structures présentes dans la LD, qui dépend encore une fois largement de la nature et des normes d'usage propres de la LA, représente un défi ultérieur pour le traducteur.

---

<sup>747</sup> Magda Abbiati, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1998, p. 115.

<sup>748</sup> Mona Baker, *In Other Words*, op. cit., pp. 141-144.

<sup>749</sup> *Ibid.*, pp. 129.

La conservation des structures de progression thématique du TD reflète parfois une stratégie non-domestiquante, par laquelle le traducteur s'éloigne consciemment du standard de la LA remodelant cette dernière sur la LD. Dans un passage de *Xuelei*, par exemple, on retrouve la réplique suivante :

你的那位同鄉，他境遇也還不錯，你何不去找他呢<sup>750</sup>?

Votre compatriote, sa position n'est pas mauvaise, pourquoi n'allez-vous pas le trouver<sup>751</sup> ?

La version française de ce passage calque avec une précision extrême la syntaxe chinoise, un choix qui dépayse le lecteur sans pour autant rendre le texte complètement illisible. La traductrice pousse ce procédé encore plus loin dans le passage qui suit :

這事恐怕辦不到，因為我現在自家還不能救濟，如何能想到救濟世人上去<sup>752</sup>。

Cela, il est à craindre que je n'y parvienne pas, moi qui n'arrive pas aujourd'hui à me secourir moi-même, comment pourrais-je songer à secourir l'humanité<sup>753</sup> ?

Ici, le lecteur attentif ne peut que remarquer le fait que la version française semble être encore plus « chinoise » que l'originale. Non seulement la structure de départ a-t-elle été essentiellement gardée (cf. la séquence topique/focus en début de phrase), mais la traductrice a également éliminé la conjonction *yinwei* 因為, créé une phrase relative qui semble modelée sur les complexes syntagmes nominaux du type SV *de* 的 + substitut personnel, et

---

<sup>750</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>751</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 43.

<sup>752</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, p. 184.

<sup>753</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 44.

explicité ultérieurement la question rhétorique finale. Au lieu de normaliser le texte chinois pour l'adapter au standard français, donc, la traductrice a légèrement modifié l'usage français afin de l'approcher du chinois, sans pour autant basculer dans l'intransmissibilité.

Ceci dit, il existe des exemples où la conservation de l'organisation thématique se traduit dans la LA par une solution qui, tout en demeurant marquée, ne pousse pas jusqu'au calque. Par exemple, dans le passage qui suit, l'ordre des phrases de l'original est essentiellement gardé en traduction ; de plus, là où des syntagmes nominaux en séquence apparaissent en fonction de topiques, la traduction française s'efforce de reproduire la même structure par la mise en relief du thème en début de phrase, repris ensuite par des pronoms anaphoriques :

“我同你說的話，都是他教我的呀，我不過沒有把信給你看，沒有把他的姓名籍貫告訴你知道，不過這些卻是一點兒關係也沒有的私事，要說他作什麼。重要的，有意義的話，我差不多都同你說了<sup>754</sup>。”

« Tout ce que je t'ai appris, c'est lui qui me l'a enseigné, et, si je ne t'ai jamais montré ses lettres ou fait mention de lui ou de ses origines, c'est parce qu'il s'agissait de choses personnelles sans aucun lien avec toi. En parler aurait servi à quoi ? Mais ses paroles importantes ou profondes, je te les ai presque toutes rapportées<sup>755</sup> ».

Dans un passage qui présente une structure thématique comparable, la traductrice utilise le même procédé de mise en relief du thème repris anaphoriquement :

---

<sup>754</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 231.

<sup>755</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 82.

幾百頁的大書，更可不必說了，就是幾十頁的小冊子，如愛美生的《自然論》(Emerson's 《On Nature》)，沙羅的《逍遙游》(Thoreau's 《Excursion》)之類，也沒有完完全全從頭至尾的讀完一篇過<sup>756</sup>。

Sans parler des œuvres volumineuses, même de minces fascicules de quelques dizaines de pages, comme *On Nature* d'Emerson ou *Excursion* [sic] de Thoreau, il ne les avait jamais lus en entier<sup>757</sup>.

Cependant, cette solution n'est pas appliquée de manière systématique, car dans un passage ultérieur, en la présence d'une structure – aussi bien thématique que sémantique – similaire, le choix adopté par la traductrice est celui de la normalisation et de l'emploi d'une structure non-marquée :

學校的教科書，也漸漸的嫌惡起來，法國自然派的小說，和中國那幾本有名的誨淫小說，他念了又念，幾乎記熟了<sup>758</sup>。

Il prit ses manuels en aversion, mais lisait et relisait à les savoir presque par cœur des romans naturalistes français et les romans érotiques célèbres de la littérature chinoise<sup>759</sup>.

Dans certains cas où le TD présente des phrases relativement complexes, la conservation méticuleuse de l'ordre des éléments de la phrase originale risquerait de compromettre la lisibilité du texte traduit. L'exemple suivant présente une structure paratactique avec deux propositions coordonnées, dont la première contient une longue et complexe séquence de COD. La reproduction de l'ordre des éléments du TD, éventuellement transformant la

---

<sup>756</sup> Chenlun, *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>757</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 87.

<sup>758</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 34.

<sup>759</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 102.

première phrase en phrase subordonnée, aurait sans doute alourdi excessivement le TA. Les deux traducteurs ont donc opté pour l'anticipation de la deuxième phrase et la transformation de la première en une séquence de phrases nominales :

好久不在天日之下行走的我，看看街上來往的汽車人力車，車中坐著的華美的少年男女，和馬路兩邊的綢緞舖金銀舖窗裡的丰麗的陳設，听听四面的同蜂衙似的嘈雜的人聲，腳步聲，車鈴聲，一時倒也覺得是身到了大羅天上的樣子<sup>760</sup>。

Moi qui n'étais pas sorti au grand jour depuis un bon bout de temps, j'eus alors, pendant un moment, l'impression que j'étais entré au Paradis : l'intensité du trafic, les pousse-pousse dévalant la rue et chargés de jeunes hommes et de jeunes femmes magnifiquement vêtus, les vitrines luxueuses et éblouissantes des boutiques de soie et des bijouteries, le bourdonnement des voix humaines, les pas, les cloches et les cornes...<sup>761</sup>

Era tanto tempo che non uscivo di giorno, e mi parve d'essere in paradiso: tutte quelle automobili e i riscio pieni di giovani agghindati, e le vetrine ricche ed eleganti delle gioiellerie e dei negozi di seta, e poi il brusio di voci, che ricordava un alveare, e il rumore dei passi, e lo strombazzare delle vetture...<sup>762</sup>

Un problème comparable concerne les structures avec *ba* 把, qui permettent de souligner l'action de l'agent sur le patient à travers l'anticipation de ce dernier, représenté par un ou plusieurs groupes nominaux, selon la structure agent *ba* + patient V. En français ou en italien, la postposition du verbe à l'imitation de la structure thématique chinoise risquerait de produire une phrase lourde et complexe, surtout en la présence d'une longue séquence de

---

<sup>760</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang, op. cit.*, p. 246.

<sup>761</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 49.

<sup>762</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 81.

patients. Dans cet exemple, donc, les traducteurs ont opté pour l'anticipation du verbe (« je me souviens », « je « reconstituai ») :

呆呆的在地上坐了一會，我才把從久住的日本回到故國來的事情，和午後一二點鐘饑餓得死去活來，方才從三等艙上了岸，在稅關外受了那些人力車夫的競爭的事情，想了出來<sup>763</sup>。

Après un long moment, je reviens de mon étourdissement, peu à peu la conscience me revient ; je me souviens de mes longs séjours au Japon, de mon retour en Chine, de cet évanouissement qui s'est produit à quatorze heures aujourd'hui, parce que je n'ai rien mangé, et que, passée la douane, j'ai été bousculé par des coolies, etc.<sup>764</sup>

Resté un moment assis sans réaction sur le sol, je reconstituai peu à peu les événements, mon retour au pays après ce long séjour au Japon, comment j'avais été malmené, d'abord par un jeûne forcé qui me torturait déjà depuis deux heures de l'après-midi, et puis, après être descendu du pont des troisièmes classes pour me rendre à quai, par la concurrence entre les conducteurs de rickshaw<sup>765</sup>.

Dans certains cas, l'organisation thématique ne semble pas relever uniquement des usages typiques de la langue chinoise, mais obéit à une exigence textuelle et rythmique bien précise. Ceci est particulièrement évident dans le mode de progression thématique qui passe du général au particulier par enchaînements successifs, reprenant au début d'une phrase l'élément final de la phrase précédente, qui caractérise de nombreux passages. Du point de vue de la progression thématique, il s'agit d'un schéma thème/rhème très solide, marqué par une forte cohésion lexicale, où le rhème de la phrase précédente devient à son tour le thème de celle qui suit. La

---

<sup>763</sup> Xuelei, *op. cit.*, p. 180.

<sup>764</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 335.

<sup>765</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 39.



progression informationnelle qui structure ces passages est exploité dans un sens sémantique, comme le remarque Pesaro analysant le premier chapitre de *Chang hen ge* 長恨歌 de Wang Anyi 王安憶 :

[l]a progression est thématique, même métonymique, car tout élément sémantique entretient une relation métonymique et allusive ininterrompue avec son rhème et ainsi de suite, dans une construction en boîtes gigognes, hypnotique [...] <sup>766</sup>.

Un exemple représentatif de cette technique est offert par le passage suivant :

她和他身體貼著在一塊，兩眼只是呆呆的向著前頭在暮色中沉淪下去的整潔修長的馬路，馬路兩旁黑影沉沉的列樹，和列樹中微有倦意的蟬聲凝視<sup>767</sup>。

Elle se colla à lui, et frappée de stupeur, se mit à regarder fixement la grand-route bien entretenue qui, dans la profondeur des ombres du crépuscule, était bordée d'arbres emplis du chant lassé des cigales<sup>768</sup>.

Ici, la description du paysage crépusculaire de la ville s'articule par degrés, marqués par la répétition des éléments lexicaux qui permettent le développement du flux informationnel (*malu* 馬路, *lieshu* 列樹). L'effet qui en ressort est celui d'une narration qui calque l'expérience sensorielle de la protagoniste : loin d'avoir une vision d'ensemble claire et complète, elle prend conscience de ce qui l'entoure par degrés successifs, du général au particulier. Cependant, la traduction du passage, tout en gardant l'ordre des

---

<sup>766</sup> Nicoletta Pesaro, « Quando la lingua è sospesa tra presente e passato. Problemi e ipotesi di traduzione del primo capitolo di *Chang hen ge* (Canzone dell'éterno rimpianto) di Wang Anyi », in Guido Samarani et Laura de Giorgi (éds.), *Percorsi della civiltà cinese tra passato e presente. Atti del X Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Cinesi*, Venezia, Cafoscarina, 2007, p. 379

<sup>767</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>768</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 240.

informations du TD, neutralise largement cet effet cohésif par la destruction du rythme et l'effacement de la répétition lexicale.

La même stratégie de normalisation intéresse un passage structuré selon une technique comparable. Ici, les cohésifs lexicaux *zashu* 雜樹 et *(shu)ye* (樹) 葉 sont effacés, et la syntaxe rationalisée à travers l'union des phrases par des connecteurs (les pronoms relatifs « dont », « qui », « dont »), au lieu de la structure paratactique de l'original :

屋前屋後，一段一段的山坡上，都長著些不大知名的雜樹，三株兩株夾在這些雜樹中間，樹葉短狹，葉與細枝之間，滿撒著鋸末似的黃點的，卻是木犀花樹<sup>769</sup>。

Tout autour de la maison, les pentes étaient couvertes d'arbres les plus divers, dont je ne connaissais pas les noms. J'en distinguai pourtant par-ci par-là, par groupes de deux ou trois, mêlés aux autres, qui avaient des feuilles courtes et étroites, et dont la jointure des minces tiges et des feuilles étaient couvertes de petits points jaunes semblables à de la sciure de bois. Ces arbres étaient des osmanthes<sup>770</sup>.

Une autre catégorie de facteurs textuels intéresse la traduction des structures marquées du type SV *de* 的 *shi* 是 SN, qui permettent la mise en relief ultérieure du SN qui se trouve en fin de phrase, et qui présentent une variété de stratégies de transposition.

Ce passage présente une structure du type indiqué ci-dessus, ainsi qu'une structure similaire où le verbe *shi* 是 est remplacé par *you* 有. En ce qui concerne la première phrase, Huang et Sabbatini optent pour des structures marquées différentes (pseudo-clivée inversée et clivée respectivement), tandis que Lévêque utilise une pseudo-clivée gardant la position finale du SN (« demoiselle Seconde », comme dans le chinois *Lao Er*

---

<sup>769</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 330.

<sup>770</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 131.

老二). Quant à la deuxième phrase, Huang met en relief le SN grâce à une construction clivée, Sabattini par l'anticipation de l'objet indirect, et Lévêque par la construction emphatique *ne... que*, réussissant encore une fois à conserver la position finale du SN.

她們姐妹中間，當時我最愛的是老二。[...]當時我所熱心崇拜的，只有老二<sup>771</sup>。

La Deuxième était celle des quatre sœurs que j'aimais le plus. [...] Voilà pourquoi ce n'était qu'à la Deuxième que je vouais un culte passionné<sup>772</sup>.

Tra le sorelle era la Seconda quella che amavo di più. [...] Ecco perché solo per la Seconda provavo un'ardente passione<sup>773</sup>.

A cette époque, celle que je préférais parmi les quatre sœurs était demoiselle Seconde. [...] Aussi ne vouais-je un culte qu'à la seule demoiselle Seconde<sup>774</sup>.

Un passage ultérieur du même récit présente encore des structures marquées : une construction SV *de* 的 *shi* 是 SN relativement complexe et une longue phrase avec anticipation de l'OD et verbe en position finale :

當沉悶的時候，邀我去吃飯，邀我去打牌，有時候也和我去看電影的，倒是平時我所不大喜歡，常和老二兩人叫她做陰私鬼的老三。而這一個老三，今天卻突然的在這個南方的港市裡，在這一個細雨蒙蒙的秋天的晚上，偶然遇見了<sup>775</sup>。

Alors, quand je demeurais sombre, celle qui m'invitait à dîner, à jouer au ma-jong, ou quelquefois, à aller au cinéma, c'était toujours la Troisième, elle que je trouvais d'ordinaire antipathique et que la Deuxième et moi nommions souvent « démon

---

<sup>771</sup> Guoqu, *op. cit.*, pp. 375-376.

<sup>772</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, p. 160.

<sup>773</sup> « Il passato », *op. cit.*, pp. 185-186.

<sup>774</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, pp. 206-207.

<sup>775</sup> Guoqu, *op. cit.*, pp. 379-380.

sournois ». Or c'est justement cette Troisième que je venais de rencontrer tout à coup, par ce soir d'automne brumeux, dans ce port du sud<sup>776</sup>.

Ma, mentre mi sentivo così angosciato, era sempre lei, la Terza, che mi invitava a pranzo, mi chiedeva di giocare a *ma-jong*, e qualche volta mi portava anche al cinema: proprio lei, che solitamente non mi era gran che simpatica, e che la Seconda e io chiamavamo «sepolcro imbiancato». Ebbene, proprio lei, la Terza, avevo incontrato all'improvviso, in modo del tutto casuale, in questo porto del Sud, durante una brumosa serata d'autunno<sup>777</sup>.

Quand j'étais morose, c'était mademoiselle Troisième qui me conviait à dîner, à jouer au mah-jong, parfois même à l'accompagner au cinéma, elle que d'ordinaire je n'aimais guère et que souvent Seconde et moi surnommions « Démon des secrets honteux ». Cette même demoiselle Troisième que je venais de rencontrer tout à coup, dans ce port du Sud, en ce soir d'automne brumeux...<sup>778</sup>

La première construction est redue par Huang grâce à une structure pseudo-clivée, tandis que Sabbatini et Lévêque optent pour une structure clivée, avec décomposition du complexe SN ayant pour tête *Lao San* 老三. La structure marquée de la deuxième phrase est reproduite selon une variété de solutions : construction clivée chez Huang, structure correspondante au chinois avec anticipation de l'OD chez Sabbatini, et recours à une phrase clivée avec omission du verbe *être* dans la traduction de Lévêque.

Une structure marquée peut posséder une force encore plus remarquable en raison de sa position dans l'économie du texte. Par exemple, le passage suivant conclut la section centrale de *Qiuhe*, préparant la narration des événements décisifs qui auront lieu dans la partie finale de la nouvelle. Il s'agit encore une fois d'une construction du type SV de 的 *shi* 是 SN, où la

---

<sup>776</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, p. 166.

<sup>777</sup> « Il passato », *op. cit.*, pp. 189-190.

<sup>778</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, pp. 213-214.

tête du SN (*niang* 娘), qui se réfère à la protagoniste de la partie centrale, apparaît exactement en fin de phrase, de paragraphe et de section, donc en une position extrêmement marquée. Toutefois, bien qu'inséré dans une structure marquée (clivée), cet élément est déplacé par le traducteur au début de la phrase, ce qui neutralise, du moins en partie, la force de la construction originale :

他一到上海，在碼頭上等他。和他同坐汽車，接他回到霞飛路的住宅裡來的，就是他的兩年前，已經在那裡痴想的那位女學生的他的名義上的娘<sup>779</sup>。

Ce fut sa mère putative, cette étudiante dont il rêvait déjà deux ans auparavant, qui, dès son arrivée à Shanghai, l'attendit sur le quai, monta avec lui en voiture et le ramena à la résidence de la rue Xiaofei<sup>780</sup>.

L'emploi de constructions marquées représente une ressource précieuse pour les traducteurs, même en l'absence, dans le TD, d'une structure marquée proprement dite. C'est le cas, par exemple, du passage suivant, tiré de la nouvelle *Guoqu* :

“她們的老大，仿佛是那一位銀行經理的小。她們一家四口的生活費，和她們一位弟弟的學費，都由這位銀行經理負擔的<sup>781</sup>。”

« La sœur aînée doit être la concubine de ce directeur de banque. L'entretien de la famille, les frais d'études de leur frère à elles... tout est à la charge de ce banquier<sup>782</sup> ».

« Pare che la maggiore sia la concubina di quel direttore di banca. È lui che mantiene le ragazze, e paga anche gli studi del loro fratello più piccolo<sup>783</sup> ».

---

<sup>779</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>780</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 238.

<sup>781</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, p. 375.

<sup>782</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, p. 159.

« La sœur aînée doit être la concubine de ce directeur de banque. C'est lui qui couvre tous les frais d'entretien des sœurs, et paie les études du frère cadet<sup>784</sup> ».

Tandis que Huang a recours à la mise en relief du thème – où la séparation entre ce dernier et le rhème est signalé graphiquement par les points de suspension – placé en début de phrase et ensuite repris par l'élément anaphorique « tout », dans les autres traductions la solution utilisée est celle de la prédication du thème par une structure clivée, qui permet précisément de mettre en relief l'élément thématique (« lui »).

Sur le plan textuel élargi, la traduction peut également opérer des choix concernant le déplacement, l'élimination, l'ajout ou la modification de phrases ou de paragraphes, ainsi que la différente organisation du texte au niveau graphique par rapport à l'original. A la différence de la plupart des exemples cités ci-dessus, cette catégorie d'interventions n'est pas inspirée à des considérations de nature syntaxique, mais plutôt à des exigences de distribution informationnelle, et vise dans la plupart des cas à adapter cette dernière au standard de la LA où à la sensibilité textuelle du traducteur.

Le déplacement de phrases ou de parties de phrase est une stratégie relativement courante dans les traductions analysées. Dans cet exemple, une information contenue dans la phrase chinoise est extraite et déplacée en fin de phrase dans le TA en guise de conclusion, afin de lui donner plus de force :

這位老板，本來是鄭聚芳本店的小老板，結了婚以後，他父親因為他和新婦住在店裡，不曉得稼稻的艱難，所以在半年前，特地為他設了一家分店在這新市場的延齡路上，教他自己去獨立營生<sup>785</sup>。

---

<sup>783</sup> « Il passato », *op. cit.*, p. 185.

<sup>784</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, p. 205.

Questa bottega era in realtà una filiale del negozio di Zheng Jufang, e il 'padrone' ne aveva solo la gestione. Sei mesi fa, dopo il matrimonio, suo padre l'aveva aperta appositamente per lui, lì nel nuovo mercato, in via Yanling, e gli aveva detto che avrebbe dovuto guadagnarsi da vivere da solo: con un negozio, lui e la moglie non avrebbero dovuto conoscere la durezza del lavoro nei campi<sup>786</sup>.

Dans certains cas, une phrase est déplacée de sa position dans le TD, mais le TA conserve, dans la position originale, l'information générale véhiculée par la phrase même, au point qu'il y a une sorte de redoublement. Dans l'exemple suivant, le SN *dangshi hai meiyou he nüren jiechu guo de ta* 當時還沒有和女人接觸過的他 est transformé en phrase indépendante et déplacé vers le début du passage, mais à sa place reste le syntagme semi-synonymique « lui, che era privo di qualunque esperienza » (« lui, qui était dépourvu de toute expérience »):

那時候，他還只是童男的二十一歲。小天王的年紀雖然比他小，然而世故人情，卻比他懂得多。所以她一見了他，就竭力的灌迷魂湯，弄得當時還沒有和女人接觸過的他，幾乎把世界一切都忘掉了<sup>787</sup>。

A quell'epoca aveva vent'anni, e non era mai stato con una donna. Anche se d'età era più giovane, Tianwang conosceva molto meglio la vita, e fin dal primo incontro aveva fatto di tutto per sedurlo e per incantarlo; lui, che era privo di qualunque esperienza, ne era rimasto così colpito da dimenticare il mondo intero<sup>788</sup>.

Plus souvent, le déplacement d'une phrase intéresse la phrase en position initiale ou finale d'un paragraphe ou d'une portion de texte ayant une

---

<sup>785</sup> *Qingleng de wuhou, op. cit.*, p. 390.

<sup>786</sup> « Un freddo pomeriggio », *op. cit.*, pp. 88-89.

<sup>787</sup> *Qingleng de wuhou, op. cit.*, p. 391.

<sup>788</sup> « Un freddo pomeriggio », *op. cit.*, pp. 90-91.

certaine homogénéité sémantique et textuelle, modifiant ainsi le foyer informationnel. La phrase initiale peut donc être positionnée en position finale dans le TA, et vice-versa, comme dans les deux exemples ci-dessous :

看他的樣子，好象有五十多歲的光景，但他自己說今年只有四十二歲。他平常非常沉默寡言，不過你和他說話的時候，他卻總來回答你一句兩句。他身材本來很高，但是不曉是因為社會的壓迫呢，還是因他天生的病癥，背脊卻是彎著，看去好象不十分高<sup>789</sup>。

Pas très causant, il est toujours assez d'accord pour répondre quand on lui parle. Ce doit être un gaillard vraiment très grand, mais son dos est si courbé qu'on ne s'en rend pas compte. Je ne sais pas si cette attitude lui vient du lourd fardeau que la société a posé sur ses épaules ou si c'est une infirmité naturelle. Il paraît plus de cinquante ans mais dit qu'il n'en a que quarante-deux<sup>790</sup>.

自從那一夜後，他才知道了女人的滋味。小天王的嘴唇，她的脫下衣服來的時候的嬌羞的樣子，從帳子外面射進來的電燈光下的她的淡紅的小汗衫，上半段鈕扣解開以後的她的蒼白的胸部。被他緊緊抱住以後的那一種觸覺，最後同脫了骨肉似那一種出神。凡此種種的情況，在他腦裡盤据了半個多月<sup>791</sup>。

Da quella notte conobbe il sapore della donna. Per oltre quindici giorni non pensò ad altro: le sue labbra, la sua dolce ritrosia mentre si svestiva, la sua corta sottoveste color rosso pallido sotto la luce elettrica che penetrava attraverso la cortina, il seno bianco che si affacciava dalla sottoveste sbottonata, e poi il contatto con la sua pelle quando si era trovato stretto tra le sue braccia, e quell'estasi da cui era stato travolto alla fine, che gli aveva dato l'impressione di distaccarsi dal corpo<sup>792</sup>.

---

<sup>789</sup> Bodian, *op. cit.*, p. 293.

<sup>790</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, p. 64.

<sup>791</sup> *Qingleng de wuhou*, *op. cit.*, p. 392.

<sup>792</sup> « Un freddo pomeriggio », *op. cit.*, p. 91.



En général, c'est une volonté de clarification de la part du traducteur qui inspire la décision d'ajouter une ou plusieurs phrases dans le TA, même lorsque le TD ne contient pas de telles informations, ou ne le fait que de manière implicite.

Par exemple, dans *Guoqu*, cinq répliques muettes de la protagoniste sont rendues par Yu Dafu grâce aux points de suspension<sup>793</sup>. Ce procédé est respecté littéralement par Sabattini<sup>794</sup> et Huang<sup>795</sup>, tandis que chez Lévêque la ponctuation est « traduite » tour à tour par les phrases « Silence »<sup>796</sup>, (suivie des points de suspension ou du point) et « Elle resta silencieuse »<sup>797</sup>, ou carrément omise<sup>798</sup>.

Parfois, en revanche, l'ajout ne semble trouver aucune justification dans le TD : dans « Un humble sacrifice » un dialogue est interrompu par la phrase « Il y eut un moment de silence puis »<sup>799</sup>, inexistante dans le TD ; pareillement, dans « Petite neige matinale », la phrase nominale « Aucune réaction »<sup>800</sup> est soudainement insérée dans la description de l'agonie du coprotagoniste malade. Encore, l'ajout peut être motivé par une exigence d'emphase particulière, comme la phrase créée de toutes pièces par Kyn à la fin de « Un désenchanté », après le texte de la nécrologie accrochée par la police : « Personne ne s'arrêta devant la pancarte »<sup>801</sup>. Encore, le traducteur peut décider d'insérer une information non strictement nécessaire,

---

<sup>793</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, pp. 382-383, 386.

<sup>794</sup> « Il passato », *op. cit.*, pp. 192-193, 195.

<sup>795</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, pp. 169-170, 174.

<sup>796</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, pp. 218-219.

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>799</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, p. 60.

<sup>800</sup> « Petite neige matinale », *op. cit.*, p. 113.

<sup>801</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 190.

alourdissant ainsi dans une certaine mesure le texte, comme le fait Hsu dans ce passage :

我听了這話，便喜歡得了不得，拿了一塊錢，謝了幾聲，我就告辭退出了他的公館<sup>802</sup>

。

Ces paroles me rendent tout joyeux (je redoutais qu'il n'acceptât pas mon conte) ; j'empoche le dollar, remercie mon bienfaiteur et prends la porte<sup>803</sup>.

Péchenart, par contre, reste plus fidèle à la lettre du texte original :

Ces paroles me réjouissent extraordinairement, je pris l'argent et, après quelques mots de remerciements, je partis<sup>804</sup>.

L'omission d'un élément, d'une phrase ou d'un groupe de phrases est généralement due à une différente pertinence pragmatique dudit élément dans la langue originale et dans la traduisante. En particulier, le chinois a tendance à exprimer certaines informations que les langues européennes perçoivent généralement comme lourdes, redondantes et pléonastiques, donc non nécessaires : dans ces cas, les traducteurs peuvent opter pour l'effacement de l'élément ressenti comme superflu<sup>805</sup>.

Le cas le plus commun est l'élimination d'un élément non nécessaire qui peut aisément être déduit du contexte, comme la phrase *lai chi* 來吃, « pour manger », dans ce passage :

---

<sup>802</sup> Xuelei, *op. cit.*, p. 185.

<sup>803</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 341.

<sup>804</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 46.

<sup>805</sup> Eirlys E. Davies, « Leaving it out. On some justifications for the use of omission in translation », *Babel* 53 : 1, 2007, pp. 71-72.

他在碑前的草地上坐下之後，就把買來的零食拿出來吃了<sup>806</sup>。

Il s'assit sur l'herbe au pied de la stèle et sortit son casse-croûte<sup>807</sup>.

Parfois l'omission intéresse une partie du texte perçue comme prolixe et non indispensable dans l'économie du discours. Les exemples suivants témoignent de ce type d'intervention :

這不過是現在我寫到這裡想出來的話，當時原是有沒有想到的<sup>808</sup>。

Bien sûr, ces réflexions ne me viennent que maintenant<sup>809</sup>.

[...]你我還不敢將這計劃告訴母親，怕母親不贊成我們<sup>810</sup>。

Cependant, tu n'osais pas faire part de ton départ à ta belle-mère<sup>811</sup>.

有時候，為了這些舊書中的一言半語，有些蹊蹺，我竟有遠上四鄉，留下，以及余杭等處去察看的事情<sup>812</sup>。

Parfois même, à mon propre étonnement, une simple allusion lue dans un de ces vieux livres m'entraînait jusqu'aux Quatre Cantons ou autres lieux aussi lointains<sup>813</sup>.

---

<sup>806</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 39.

<sup>807</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 109.

<sup>808</sup> *Niaoluo xing*, *op. cit.*, p. 218.

<sup>809</sup> « Ma femme et moi », *op. cit.*, p. 80.

<sup>810</sup> *Niaoluo xing*, *op. cit.*, p. 222.

<sup>811</sup> « Ma femme et moi », *op. cit.*, p. 86.

<sup>812</sup> *Piao'er heshang*, *op. cit.*, p. 368.

<sup>813</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 145.

Ici, l'élimination concerne des phrases entières, respectivement *dangshi yuan shi meiyou xiangdao de* 當時原是有沒有想到的 (« à l'époque je n'y réfléchis guère »), *pa muqin bu zancheng women* 怕母親不贊成我們 (« de peur que maman ne nous donne pas son approbation ») et *qu chakan de shiqing* 去察看的事情 (« pour faire des recherches et des observations »). Par cette omission, donc, le traducteur allège considérablement le TA, sans pour autant ôter au lecteur la possibilité de déduire du contexte les informations nécessaires à la compréhension du message.

La pratique d'omission des phrases contenant le *verbum dicendi* a déjà été analysée lors de la discussion des stratégies de transposition du style direct. Une forme comparable d'omission intéresse les éléments qui marquent le déroulement du monologue intérieur des protagonistes. Ce sont surtout les premières nouvelles de Yu Dafu qui présentent une grande fréquence dans l'emploi de ces phrases fixes, presque des clichés ; ils sont cependant plus rares dans sa production mûre, ce qui témoigne d'une plus grande maîtrise des techniques du monologue intérieur<sup>814</sup>. Par exemple, *Yinhui se de si* présente les formes *xiang dao zheli* 想到這裡<sup>815</sup> et *ta xin li xiang shuo* 他心裡想說<sup>816</sup> : la première est omise, tandis que la deuxième est traduite par « Il avait envie de lui jeter »<sup>817</sup>. Dans *Chenlun* on retrouve, à plusieurs reprises, les expressions *ta xin li xiang le yi xiang* 他心裡想了一想<sup>818</sup> et *ta (de) xin li xiang* 他(的)心裡想<sup>819</sup> : elles sont parfois traduites par « il se demanda »<sup>820</sup> ou « se

---

<sup>814</sup> Michael Egan, « Yu Dafu and the Transition to Modern Chinese Literature », in Merle Goldman (éd.), *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Cambridge, MA/London, England, Harvard University Press, 1977, p. 322.

<sup>815</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>817</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 184.

<sup>818</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>819</sup> *Ibid.*, p. 38 et suivantes.

<sup>820</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 107.

dit-il »<sup>821</sup>, mais sont souvent omises<sup>822</sup>. D'un côté l'omission de ce type de phrases allège sensiblement le TA. De l'autre côté, le risque existe d'effacer les marques qui signalent le décalage qui sépare le narrateur de son personnage et qui, d'après Egan, découragerait toute lecture autobiographique de la production de l'auteur<sup>823</sup>.

L'omission, plus ou moins justifiée, peut également intéresser des portions relativement étendues du texte original. Si, dans certaines occasions, ce choix peut être dû à l'inacceptabilité du contenu – et donc motivé par des considérations esthétiques, éthiques, etc. – dans la plupart des cas il est malaisé de remonter aux motivations qui ont poussé le traducteur à opter pour l'omission. Par exemple, le paragraphe central du passage suivant, tiré de *Xuelei*, est normalement traduit par Péchenart, tandis qu'il n'en reste aucune trace – sauf des points de suspension – dans la traduction de Hsu :

我只覺得眼睛前面飛來了兩堆山也似的黑影，向我的頭上拼死的壓了一下，以後的事情，我就不曉得了。

我在睡夢中，幽幽的聽見了一群噪聒的人從我的身邊過去了。我忽而想起了年少時候的情節來。當時我睡在母親懷裡，到了夜半，母親叫我醒來，把一塊米粉糕塞在我的口裡，我閉著眼睛，把那塊糕咬嚼了幾口，聽母親糊糊塗塗的講了幾句話，就又睡著了。

我睜開眼睛來一看，覺得身上的衣服濕得很<sup>824</sup>。

Je ne vis plus que deux ombres noires, comme des montagnes volant au devant de moi, qui pesaient à mort sur mon crâne ; de la suite, je ne sus rien.

A travers ma torpeur, j'entendis dans le lointain une troupe braillarde qui me contournait et revécut soudain un épisode de mon enfance ; alors je m'endormais

---

<sup>821</sup> *Ibid.*, pp. 109, 115.

<sup>822</sup> *Ibid.*, pp. 108-109, 120, 122.

<sup>823</sup> Michael Egan, « Yu Dafu and the Transition to Modern Chinese Literature », *op. cit.*, p. 311 et suivantes.

<sup>824</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, pp. 179-180.

dans les bras de ma mère et y restais jusqu'à une heure avancée de la nuit : Mère me réveillait, m'enfourrait quelques bouchées de gâteau de riz que je mastiquais les yeux toujours fermés, j'entendais ma mère dire quelques phrases sans suite, et me rendormais enfin.

Je rouvris les yeux, avec l'impression que mes vêtements étaient trempés ; je contemplai les alentours [...] <sup>825</sup>.

De plus, je suis tiré d'un côté, secoué de l'autre, par mes compatriotes de la quatrième classe sociale, je veux dire par les coolies ; la tête me tourne, deux ombres m'écrasent, hautes et larges comme des montagnes, me semble-t-il...

Quand je rouvre les yeux, je suis baigné de sueur. Je regarde tout autour de moi [...] <sup>826</sup>.

Une stratégie systématique d'omission frappe également les éléments paratextuels (introductions, prologues, épilogues, postscriptums, annotations, etc.) présents dans certaines nouvelles : ainsi ne reste-t-il trace ni du postscriptum en anglais par lequel se conclut *Yinhuise de si*, ni de l'annotation finale dans *Chi guihua*, ni de la postface à *Ta shi yi ge ruo nüzi*. Dans les trois cas, donc, l'information véhiculée par le paratexte – respectivement, une annotation sur les sources littéraires à la base de la nouvelle, un démenti visant à décourager l'identification des personnages à des personnes réelles et un bref historique de la publication du récit – pourtant partie intégrante du texte principal, est irrémédiablement effacée en traduction.

L'intervention du traducteur se manifeste également dans la structure graphique du texte, surtout en ce qui concerne la division en chapitres et paragraphes. En général, la division en chapitres ou en sections conçue par l'auteur (ex. dans *Chenlun*, *Shenlou*, *Ta shi yi ge ruo nüzi*, etc.) est respectée et fidèlement reproduite en traduction. En ce qui concerne le traitement des

---

<sup>825</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 39.

<sup>826</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, pp. 334-335.

paragraphes, en revanche, les choix adoptés sont remarquablement variés : certaines nouvelles traduites présentent une correspondance presque exacte avec le TD (ex. « Petite neige matinale ») ou des concessions limitées au standard de la LA (ex. « Un humble sacrifice »), tandis que des traducteurs comme Ricci et Lévêque opèrent avec une grande liberté, découpant souvent les paragraphes et allant à la ligne où possible, au lieu de reproduire les paragraphes parfois monolithiques du texte original.

Du point de vue de la redistribution textuelle, ainsi que du traitement de la structure graphique, « Un désenchanté » représente un cas très particulier. Il s'agit, en effet, d'une adaptation où se mélangent traduction, omission de paragraphes entiers du TD (ex. le flashback où le protagoniste repense à la femme défunte), réécriture, condensation, reformulation (ex. la description des débauches auxquelles se livre le protagoniste une fois arrivé au Japon<sup>827</sup>), déplacement de paragraphes (ex. la description de la visite nocturne à la gare des trains, déplacée vers la fin du récit<sup>828</sup>, ou encore l'anticipation de la rencontre avec une connaissance dans la rue<sup>829</sup>) et ajout de parties originales (ex. la tirade sur la lutte intérieure entre l'amour pour sa femme et les tentations de la chair<sup>830</sup>). Il s'agit là d'un ensemble complexe de facteurs qui relèvent de choix à la fois textuels, culturels et personnels, qui seront analysés sous une optique ultérieure dans le prochain chapitre.

### 3.2.2. Cohésion et cohérence

Outre les procédés concernant la progression thématique et le flux informationnel, il existe un autre moyen pour assurer la connectivité

---

<sup>827</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 180.

<sup>828</sup> *Ibid.*, pp. 187-188.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>830</sup> *Ibid.*, pp. 181-182.

textuelle, à savoir la *cohésion*. La cohésion est « le réseau de relations lexicales, grammaticales ou autres qui établissent des liens entre les différentes parties d'un texte »<sup>831</sup>, un système de relations formelles et de surface interconnectant mots et phrases, qui permet au lecteur de les interpréter en faisant référence aux mots et aux phrases présentes dans le contexte. Selon le modèle élaboré par Halliday et Hasan en référence à l'anglais, la cohésion peut se réaliser à travers cinq procédés principaux : référence, substitution, ellipse, conjonction et cohésion lexicale<sup>832</sup>.

La *référence* désigne la relation sémantique d'identité existant entre deux expressions linguistiques, permettant au lecteur d'identifier ce sur quoi le message est focalisé en faisant référence à une autre expression dans le contexte immédiat. Dans les langues européennes, ce but est largement achevé grâce aux pronoms et à un certain nombre d'autres déictiques. Un autre type de relation est celui de la *coréférence*, obtenue par la répétition du même élément linguistique, par l'emploi d'un synonyme, d'un mot superordonné ou général, ou encore par référence pronominale.

La *substitution* et l'*ellipse* indiquent des relations de nature grammaticale : dans le premier cas, un élément est remplacé par un autre élément grammatical, dans le deuxième l'élément est supprimé.

La *conjonction*, déjà évoquée à propos des facteurs syntaxiques, concerne l'emploi de connecteurs formels mettant en relation entre eux propositions, phrases et paragraphes : on distingue donc entre conjonctions *additives*, *adversatives*, *causales*, *temporelles* et *continuatives*.

Dans la *cohésion lexicale*, enfin, la connexion textuelle est assurée par la sélection du vocabulaire à travers la *réitération* (c'est-à-dire la répétition d'un élément lexical ou l'emploi d'un synonyme, d'un superordonné ou d'un mot

---

<sup>831</sup> Mona Baker, *In Other Words*, op. cit., p. 180.

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 180.



générique) et la *collocation* (tout type de relation existant entre deux éléments lexicaux, ex. opposition sémantique ; relation partie-tout, partie-partie ou de co-hyponymie, etc.)<sup>833</sup>.

Les modalités, les formes et les degrés d'emploi des structures référentielles (*anaphore*) varient considérablement d'une langue à l'autre : par exemple, contrairement à la plupart des langues européennes, le chinois utilise peu les ressources pronominales, assurant la continuité référentielle par la simple omission du sujet une fois ce dernier explicité dans une première occurrence. Encore, le domaine d'emploi des conjonctions en chinois est beaucoup plus limité par rapport aux langues européennes, et les connecteurs ne sont généralement explicités que si nécessaire<sup>834</sup>. Ce décalage ne peut qu'avoir des répercussions importantes sur les choix de traduction. Si la transposition des stratégies de cohésion lexicale présente, du moins en principe, une difficulté plus limitée, la traduction des moyens cohésifs grammaticaux peut avoir un impact plus important sur le transfert interlinguistique<sup>835</sup>.

A ces considérations s'ajoute le problème, plus difficilement identifiable dans une analyse strictement linguistique, des facteurs de cohésion que Berman définit « réseaux signifiants sous-jacents » et « systématismes », faisant référence, respectivement, au recours à des signifiants clefs (par ex. des champs sémantiques spécifiques) et à l'emploi privilégié d'un certain temps verbal ou d'un certain type de subordonnée chez un auteur<sup>836</sup>. Ces éléments du tissu textuel réalisent des connexions partiellement assimilables aux relations de cohérence. Comme la cohésion, la *cohérence* désigne un

---

<sup>833</sup> *Ibid.*, pp. 180-212.

<sup>834</sup> Cf. Zhu Dexi, *Yufa jiangyi*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>835</sup> Wong Dongfeng et Shen Dan, « Factors Influencing the Process of Translating », *op. cit.*, p. 86.

<sup>836</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, *op. cit.*, pp. 61-63.

réseau de relations qui structurent un texte : toutefois, la cohésion fait référence aux relations explicites et de surface qui interconnectent mots et phrases, tandis que la cohérence concerne des relations conceptuelles établies au-dessus de la surface du texte. Il s'agit là d'un ensemble d'aspects ultérieurs que le traducteur se doit de prendre en considération afin d'éviter de produire un texte asystématique et incohérent.

En ce qui concerne l'emploi des connecteurs, les considérations faites au niveau syntaxique demeurent valables : seulement, sur le plan textuel, le recours à cette catégorie d'expédients visant à assurer la cohésion intéresse le niveau supérieur à la phrase.

Au niveau textuel, donc, les stratégies de conservation des connecteurs du TD, ainsi que leur effacement ou, au contraire, l'introduction de nouveaux connecteurs dans le TA, suit une logique tout à fait comparable à celle appliquée au niveau syntaxique. Les passages suivants offrent, respectivement, des exemples ultérieurs de conservation, élimination et introduction originale de dispositifs de cohésion entre phrases différentes :

八府的書生，正來當塗應試，听得學使朱公的雅興，都想來看看朱公藥籠裡的人才。  
所以江山好處，蛾眉燃犀諸亭都為游人占領去了<sup>837</sup>。

I letterati delle otto province che erano lì di passaggio per partecipare agli esami, avendo sentito parlare del gusto raffinato di Sua Eccellenza Zhu, volevano scoprire quali nuovi talenti egli tenesse in serbo. Così, i più bei posti lungo il fiume e sui monti, e tutti i padiglioni, da quello di Emei a quello di Ranxi, erano stati presi d'assalto dai pellegrini<sup>838</sup>.

---

<sup>837</sup> *Caishiji, op. cit.*, p. 211.

<sup>838</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 57.

[...]好久不出去玩，得了這一個機會，自然也很想出去走走。所以將進中午的時候，就告知了父母，坐了家裡的車，一直到了湖濱錢塘秀色酒家的樓上<sup>839</sup>。

[...] Xiuyue n'avait pas mis le nez dehors et, l'occasion lui étant offerte, elle eut naturellement très envie d'y aller. A l'approche de midi, elle prévint ses parents, monta dans le pousse familial et se rendit directement à l'étage du restaurant<sup>840</sup>.

他的同學中的好事者，有時候也有人來向他說笑的[...]<sup>841</sup>。

D'ailleurs, certains de ses camarades étaient animés de bonnes intentions, et parfois l'un d'eux venait plaisanter avec lui<sup>842</sup>.

Comme indiqué lors de l'analyse des figures syntaxiques, la reproduction de la répétition rhétorique – donc sémantiquement pertinente – n'est pas forcément acceptée par les traducteurs, qui optent souvent pour des solutions alternatives. Il n'est donc pas étonnant que la répétition en fonction cohésive, que le chinois utilise avec une fréquence et dans une mesure beaucoup plus ample par rapport aux langues européennes, représente une stratégie minoritaire dans le corpus analysé. Voici l'un des rares exemples de cette solution littérale :

“我這一回是來西湖養病的，若把名字寫出去，怕有朋友來找我，麻煩不過，最好請你別把名字寫在一覽表上，知道麼<sup>843</sup>？”

---

<sup>839</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 253.

<sup>840</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 119.

<sup>841</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>842</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 90.

<sup>843</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 171.

« Sono venuto qui per ristabilirmi e per riposarmi. Se esporrete il mio nome sulla tabella, temo che possano venire a farmi visita dei conoscenti. Non vorrei essere disturbato, perciò la pregherei di non scrivere il mio nome su quella tabella. Intesi<sup>844?</sup> »

Les exemples de stratégies cohésives alternatives à la répétition lexicale, en revanche, sont légion. Dans le passage qui suit, la répétition de l'élément 戲 est évitée en faveur du recours à un couple synonymique, « pièce » et « représentation » :

我的兩隻腳就受了這聲音的牽引，自然而然地踏了進去。聽戲聽到了第三出，外面忽而起了嗚嗚的大風 [...]。戲散之後，推來讓去的走出戲園，撲面就來一陣風沙<sup>845</sup>。

Je suivis le bruit jusqu'à l'intérieur du théâtre, je m'assis et commençai à regarder la pièce. On en était à la moitié du troisième numéro quand je me rendis compte que le vent s'était levé [...].

En sortant, à la fin de la représentation, je tombai dans un tourbillon de poussière<sup>846</sup>.

L'une des stratégies cohésives privilégiées afin d'éviter la répétition des éléments contenus dans le TD regarde l'emploi d'un superordonné ou d'un mot général. Dans ces deux passages, où le texte chinois présente, respectivement, la répétition de *Riben* 日本 et de *nongfu* 農夫, les traducteurs rendent la deuxième occurrence du mot par les superordonnés « ce pays » et « homme » :

住了一月，他就同他的長兄長嫂同到日本去了。

---

<sup>844</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 16.

<sup>845</sup> *Bodian, op. cit.*, pp. 288-289.

<sup>846</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, pp. 57-58.

到了日本之後，他的 *dreams of the romantic age* 尚未醒悟[...]847。

Un mois plus tard, il partit avec eux pour le Japon.

A son arrivée dans ce pays, ses *dreams of the romantic age* n'étaient pas encore dissipés [...]848.

[...]恰巧有幾個挑柴下來的農夫和我遇著了。[...]走在末後的一位將進五十的中老農夫听了我的問話[...]849。

[]Je rencontraï des paysans qui redescendaient, chargés de fagots [...]. Le dernier, un homme qui approchait la cinquantaine, entendit ma question [...]850.

Dans les exemples ci-dessous, en revanche, la répétition lexicale est résolue grâce à l'emploi des mots généraux « ces sujets » et « questo principio » (« ce principe »), qui reprennent, en les condensant, les séquences d'éléments lexicaux qui précèdent :

由此類推，他的對於紅色的戀，對於蘇俄的結婚的主張，也不難猜度了，故而在那兩卷過去一年的“婦女雜誌”之中，關於蘇俄的女性及婦女生活的介紹，卻只有短短的一兩篇851。

On pouvait alors aisément présumer quelles étaient ses positions sur les « amours rouges » et les recommandations sur le mariage en Russie, car dans les deux volumes en question de la *Revue des femmes*, il n'avait écrit qu'un ou deux très courts articles sur ces sujets852.

---

847 *Chenlun, op. cit.*, p. 28.

848 « Le naufrage », *op. cit.*, p. 96.

849 *Piao'er heshang, op. cit.*, pp. 369-370.

850 « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 148.

851 *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 271.

852 « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 151.

你先要發見你自己，自己發見了以後，就應該忠實地守住著這自我，徹底地上張下去，擴充下去[...]。——可是到了這中國的社會裡，你這唯一的自我發見者，就不得不到處碰壁了<sup>853</sup>。

« Devi cominciare con il formare te stesso. Dopo averlo fatto, devi osservare con spirito critico il proprio te stesso, affermarlo totalmente e renderlo più forte [...] ». Ma nella società cinese questo principio non è applicabile [...] <sup>854</sup>.

Parfois un élément complexe, dont la répétition risquerait d'alourdir le TA, peut être condensé en traduction par le recours à une variété de solutions. Dans ces exemples, le traducteur opte pour l'élimination de propositions temporelles répétant des éléments déjà évoqués, les remplaçant respectivement par un adverbe de temps (« ensuite ») et par une conjonction (« donc ») :

[...]所曉得著，只是她從濟良所裡被一位上海的小軍閥領出來以後的情形。這小軍閥於領她出濟良所後，就在上海為她租了一間亭子間住著[...] <sup>855</sup>。

Tout ce qu'on en savait, c'était qu'un modeste seigneur de la guerre de Shanghai l'avait fait sortir d'un refuge pour filles repenties. Il lui avait ensuite loué une mansarde [...] <sup>856</sup>.

自從她得到了這李文卿的戀愛消息以後，她對張康先生的態度，又變了一變<sup>857</sup>。

Elle modifia donc son comportement vis-à-vis du professeur Zhang<sup>858</sup>.

---

<sup>853</sup> Shenlou, *op. cit.*, p. 193.

<sup>854</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, pp. 60-61.

<sup>855</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>856</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, pp. 124-125.

<sup>857</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 260.

Les adverbes de lieu, en vertu de leur portée déictique, permettent d'éviter la répétition lorsqu'elle concerne des toponymes. Ici, « là » et « li » (« là ») reprennent anaphoriquement les éléments locatifs précédents :

[他]居然也從他的血汗的收人裡割出了兩塊錢來，慎重其事地匯寄到了上海的 XX 病院、在這 XX 病院內，我本來是有一位醫士認識的[...]<sup>859</sup>。

[I]l avait arraché à son pauvre revenu deux pièces d'argent qu'il avait solennellement envoyées à l'hôpital. Là, justement, travaillait un médecin de ma connaissance<sup>860</sup>.

他從船頭上轉眼北望，看見了葛岭山下一帶的山庄。尖著嘴吹了幾聲口笛，他心裡卻發見了一宗秘密：“她一定是過西泠橋回向裡湖去的，她一定是住在葛岭的附進無疑<sup>861</sup>！”

Si avvicinò al barcaiolo e, con lo sguardo vagante, notò delle ville diroccate sul monte Geling. Emise un fischio: il mistero era stato svelato. « Certamente avranno attraversato il ponte Xiling per raggiungere quella zona. Forse abiteranno li » dedusse<sup>862</sup>.

L'une des stratégies cohésives privilégiées dans la traduction du chinois vers les langues du corpus traduit est, naturellement, l'emploi des pronoms. Dans ces exemples, l'anaphore est assurée par les pronoms « en » et « y » :

---

<sup>858</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 129.

<sup>859</sup> *Yangmei shaojiu*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>860</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>861</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>862</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 38.

她[...]索性從被裡伸出了一隻手來，輕輕地打開了表盒，拿起了那隻手錶。拿了手錶之後，她捏弄了一回[...]<sup>863</sup>。

[E]lle sortit carrément la main hors de sa couverture pour ouvrir tout doucement l'écrin et en extraire la montre. S'en étant emparée, elle la fit jouer entre ses doigts un moment [...] <sup>864</sup>.

[他]祕密送她進了一個上海的女校。在這女校裡住滿了三年[...] <sup>865</sup>。

En fait, il l'avait fait secrètement entrer dans une école de filles de Shanghai. Elle y était restée près de trois années [...] <sup>866</sup>.

L'emploi des pronoms personnels permet d'éviter la répétition de SN se référant à des personnes. Dans le passage ci-dessous, le syntagme *Li Wenqing de xin (de) youren* 李文卿的新的友人 est éliminé dans sa deuxième occurrence et remplacé par le pronom personnel « elle » :

她就費了種種苦心，去偵查出了李文卿的新的友人。

李文卿的新友人叫史麗娟，年紀比李文卿還要大兩三歲[...] <sup>867</sup>。

Alors, non sans peine, elle mena son enquête sur cette nouvelle petite amie.

De deux ou trois ans plus âgée que Wenqing, elle s'appelait Shi Lijuan [...] <sup>868</sup>.

---

<sup>863</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 231.

<sup>864</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 84.

<sup>865</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 257.

<sup>866</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 125.

<sup>867</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 256.

<sup>868</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 124.



Dans l'exemple suivant, où *shaonian* 少年 désigne le coprotagoniste de *Qiuhe*, la répétition du mot disparaît en faveur des pronoms personnels « lui » et « il » :

她走到了床邊，就面朝著了少年，側身坐下去。少年從被裡伸出了一隻嫩白清瘦的手來，把她的肩下的大臂捏住了<sup>869</sup>。

Elle s'approcha du lit et, les regards tournés vers lui, s'assit de profil. Il sortit de la couverture une maigre main blanche et délicate qu'il tendit vers elle pour saisir son long bras<sup>870</sup>.

En français, l'emploi obligatoire du pronom personnel sujet demande l'explicitation de cet élément cohésif. Ceci assure une continuité thématique très solide, surtout dans la traduction des nouvelles dont le protagoniste est anonyme et désigné par le simple substitut personnel *ta* 他 (ex. « Le naufrage ») ; dans d'autres cas les traducteurs ont opté pour une stratégie de variation, remplaçant tour à tour les pronoms personnels par des expressions spécifiques (ex. « mon ami »<sup>871</sup> et « mon vieil ami »<sup>872</sup> au lieu de *ta* dans « Un humble sacrifice » et « L'eau-de-vie aux arbouses » respectivement).

En italien, le pronom sujet n'est généralement exprimé que dans les structures marquées ou afin de résoudre une ambiguïté. Dans la traduction de Ricci, on retrouve pourtant une prolifération des pronoms personnels « egli » et « ella »<sup>873</sup>, sans doute due à l'influence de la grammaire prescriptive ; Sabbatini, en revanche, tout en utilisant parfois la forme du

---

<sup>869</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 253.

<sup>870</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 233.

<sup>871</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, p. 29.

<sup>872</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, p. 65.

<sup>873</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, pp. 15, 85.

pronom personnel sujet masculin « egli »<sup>874</sup>, privilégie la forme « lui » – ainsi que son correspondant féminin « lei » – originellement limitée aux cas indirects, mais désormais acceptée en fonction de sujet. En tout cas, l'ellipse du pronom représente la solution non marquée la plus courante en italien :

樹梢上有幾隻烏鴉，好象在那裡讚美天晴的樣子，呀呀的叫了幾聲。仲則抬起頭來一看，見那幾隻烏鴉，以樹林作了中心，卻在晴空裡飛舞打圈[...]<sup>875</sup>。

Sulle cime degli alberi erano appollaiate alcune cornacchie, che gracchiando pareva quasi volessero inneggiare al cielo sereno. Zhongze sollevò il capo e vide che avevano preso a danzare e a volteggiare nell'aria limpida intorno ai boschetti<sup>876</sup>.

Au-delà des différences propres de chaque langues, les stratégies cohésives en la présence d'une répétition de noms de personne ou de SN dans le TD sont, encore une fois, extrêmement variés. Dans ce passage, par exemple, le nom de la coprotagoniste de *Chunfeng chenzui de wanshang*, Ermei 二妹, revient trois fois. Après la première occurrence, Bergeron utilise un superordonné (« la jeune fille ») et répète le nom à la fin. Sabattini, lui aussi, a recours au superordonné « la ragazza » (« la jeune fille »), mais opte pour le pronom personnel dans la troisième position :

[...]向二妹的房門一照，知道她還沒有回來。那時候我腹中雖則饑餓得很，但我剛買來的那包糖食怎麼也不願意打開來，因為我想等二妹回來同她一道吃。我一邊拿出書來看，一邊口裡盡在咽唾液下去。等了許多時候，二妹終不回來[...]<sup>877</sup>。

---

<sup>874</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 31.

<sup>875</sup> *Caishiji*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>876</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 43.

<sup>877</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, *op. cit.*, pp. 247-248.

Je [...] jetai un coup d'œil vers la chambre d'Ermei, pour m'apercevoir seulement qu'elle n'était pas encore rentrée. J'avais très faim à présent mais je ne voulais pas ouvrir le paquet que j'avais posé sur la table ; je voulais partager les friandises avec la jeune fille. Je pris un livre au hasard et essayai de lire, mais j'étais obligé d'avalier sans cesse ma salive pour apaiser ma faim. J'avais l'impression d'attendre depuis des siècles mais il n'y avait toujours pas de Ermei<sup>878</sup>.

[M]i bastò un'occhiata alla porta di Ermei per capire che non era ancora tornata. Anche se avevo fame, ero deciso a non aprire quel pacchetto dei dolciumi, perché volevo aspettare la ragazza e dividerli con lei. Presi un libro, e nell'attesa continuai a ingoiare saliva, ma il tempo passava e lei non si faceva ancora vedere<sup>879</sup>.

Outre les stratégies de référence anaphorique illustrées ci-dessus, une méthode cohésive ultérieure est représentée par l'ellipse. Dans les passages proposés ci-dessous, la continuité référentielle du TA est assurée tout en évitant la répétition des syntagmes redoublés dans le TD :

他站起來走來走去的走了一會，方曉得斜面上梅樹的中間，更有一間平屋造在那裡。從這一間房屋往東的走去幾步，有眼古井，埋在松葉堆中<sup>880</sup>。

Il se leva, et les parcourant au hasard, découvrit sur la pente au milieu des arbres une autre maison basse. A quelques pas à l'ouest, un vieux puits était enfoui sous des aiguilles de pin<sup>881</sup>.

尋思的結果，終覺得還是到杭州去好些；究竟是到杭州去的路費來得省一點[...]<sup>882</sup>。

---

<sup>878</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 51.

<sup>879</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 82.

<sup>880</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 40.

<sup>881</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 109.

<sup>882</sup> *Yangmei shaojiu, op. cit.*, p. 146.

Alors, réflexion faite, je conclus qu'il valait mieux aller à Hangzhou. De toute façon, les frais de voyage sont moins chers<sup>883</sup>.

Une technique proche de l'ellipse et couramment utilisée en traduction en fonction cohésive est le procédé d'anaphore associative, par lequel un SN défini introduit dans le discours un élément nouveau, qui entretient pourtant une relation sémantique avec un élément antérieur. Ici, le SN défini est « l'ingresso » (« l'entrée »), lié par association à « l'orto botanico » (« le jardin botanique »). Cette méthode permet justement d'éviter la répétition du mot *zhiwuyuan* 植物園 :

門外是往植物園去的要路，順了這一條路走下了斜坡，往右手一轉便是植物園的正門<sup>884</sup>。

Fuori del portone passava la via principale per l'orto botanico: bisognava fare una discesa e poi, dopo una svolta a destra, si arrivava direttamente davanti all'ingresso<sup>885</sup>.

En principe, naturellement, les pratiques cohésives décrites jusqu'ici ne sont pas appliquées de manière systématique ou exclusive, si bien que de différentes stratégies sont généralement adoptées dans une même phrase. Ici, par exemple, « pousse-pousse » est repris anaphoriquement par les pronoms « en » et « un autre », tandis que la répétition du toponyme « Xi Dan » est évitée par le recours au pronom relatif « où » et, successivement, par l'adverbe de lieu « là » :

---

<sup>883</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, p. 27.

<sup>884</sup> *Huaixiangbingzhe*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>885</sup> « Nostalgia », *op. cit.*, p. 66.

我從韓家潭雇車到西單牌樓，在西單牌樓換車的時候，又遇見了他<sup>886</sup>。

[ ]Je demandai un pousse-pousse jusqu'à Xi Dan où j'avais l'intention d'en prendre un autre. Et là, je retrouvai mon vieil ami<sup>887</sup>.

L'emploi d'une variété complexe de stratégies cohésives est encore plus évident dans ce passage :

走到了一處兩路交叉的十字路口，他朝南的一望，只見與他的去路橫交的那一條自北趨南的路上，行人稀少得很。那一條路是向南的斜低下去的，兩面更有高壁在那裡，他知道這路是從一條小山中開辟出來的。他剛才走來的那條大道，便是這山的嶺脊，十字路當作了中心，與嶺脊上的那條大道相交的橫路，是兩邊低斜下去的。在十字路口遲疑了一會，他就取了那一條向南斜下的路走去。走盡了兩面的高壁，他的去路就穿入大平原去，直通到彼岸的市內<sup>888</sup>。

Il arriva à un carrefour et vit que la route nord-sud qui croisait la sienne était quasi-déserte ; creusée dans une colline, elle s'inclinait entre deux falaises de part et d'autre de son intersection avec la route qu'il venait de suivre et qui passait au sommet de la colline. Il hésita un instant au carrefour avant de choisir celle qui descendait vers le sud puis traversait la plaine en ligne droite jusqu'à la ville<sup>889</sup>.

Ici, la complexité de la description demande – en chinois comme en français – une articulation précise et scrupuleuse des cohésifs. Le mot « carrefour » (*shizilu* 十字路), réitéré trois fois dans le TD, est repris anaphoriquement par le synonyme « intersection » et ensuite répété tel quel en traduction ; la route que parcourt le protagoniste (*qulu* 去路, indiquée également dans le TD par *na tiao dadao* 那條大道) est désignée par le pronoms « la sienne » et par le

---

<sup>886</sup> Bodian, *op. cit.*, p. 293.

<sup>887</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, p. 65.

<sup>888</sup> Chenlun, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>889</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, pp. 107-108.

terme général « la route » associé à deux phrases relatives, et omise dans la dernière occurrence ; la « route nord-sud » (*na yi tiao zi bei qu nan de lu* 那一條自北趨南的路, ensuite *na yi tiao lu* 那一條路, *zhe lu* 這路 et *na yi tiao xiang nan xiexia de lu* 那一條向南斜下的路) est indiquée par le pronom « elle », puis omise, et enfin reprise par le syntagme « celle qui descendait vers le sud » ayant pour tête le pronom « celle ».

Une technique cohésive ultérieure, qui relève à la fois du niveau textuel et sémantico-lexical, concerne le recours aux systématismes. La forme de systématisme la plus aisément identifiable est la récurrence d'un mot ou d'une expression spécifique dans une portion plus ou moins étendue d'un texte. Dans la première moitié de la nouvelle *Xuelei*, par exemple, la vieille valise du protagoniste/narrateur est systématiquement indiquée par le SN *po pibao* 破皮包<sup>890</sup> : dans sa traduction, Hsu reste fidèle au systématisme de l'original et le traduit toujours par l'expression « valise éraillée »<sup>891</sup>, tandis que Péchenart a recours à une variété de traductions différentes. La destruction d'un systématisme similaire par le recours à la variation lexicale caractérise la traduction de *Chunfeng chenzui de wanshang*, où le SN récurrent *po mianpaozi* 破棉袍子<sup>892</sup> est traduit tour à tour par « robe râpée », « robe ouatée râpée », « vieille robe ouatée » et « vieille robe râpée »<sup>893</sup> chez Bergeron, et « logora veste imbottita », « veste sdrucita », « veste imbottita » et « vecchia veste imbottita »<sup>894</sup> dans la traduction de Sabattini. A l'exclusion d'un petit nombre de cas isolés, la destruction des systématismes lexicaux est la règle chez les traducteurs du corpus, qui optent dans la plupart des cas pour une stratégie de variation.

<sup>890</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, p. 179 et suivantes.

<sup>891</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 334 et suivantes.

<sup>892</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, *op. cit.*, p. 241 et suivantes.

<sup>893</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, pp. 42, 49, 54-55.

<sup>894</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, pp. 74, 80, 85-86.

Les systématismes peuvent également se présenter sous la forme, moins transparente si comparée à la répétition lexicale, de champs sémantiques récurrents. L'exemple proposé ci-dessus est un exemple représentatif de cette technique :

從樹枝裡篩下來的千條萬條的銀線，象是電影裡的白天的外景。不知躲在什麼地方的許多秋蟲的鳴唱，驟聽之下，滿以為在下急雨。白天的熱度，日落之後，忽然收斂了，於是草木很多的這深山頂上，也就起了一層白茫茫的透明霧障。山上電燈線似乎還沒有接上，遠進一家一家看得見的幾點煤油燈光，仿佛是大海灣裡的漁燈野火。一種空山秋夜的沉默的感覺，處處在高壓著人，使人肅然會起一種畏敬之思<sup>895</sup>。

Des milliers de traits argentés étaient projetés sur le sol à travers le feuillage. On aurait dit une scène de plein jour dans un film. Le chœur des innombrables insectes faisait penser au crépitements d'une pluie battante. La chaleur du jour ayant cessé subitement, les sommets des montagnes tapissées de végétation étaient recouverts d'un tulle vaporeux. L'électricité n'ayant pas encore été installée dans la montagne, des lampes à huile scintillaient ici et là comme des feux de bateaux de pêche. Dans cette nuit d'automne, la grande tranquillité de l'espace infini, au-dessus des montagnes, avait quelque chose d'oppressant et remplissait d'une crainte respectueuse<sup>896</sup>.

Dans cet exemple, le champ sémantique de l'indéfini est créé surtout par l'emploi de moyens lexicaux tels les formes verbales *xiang* 象 et *fangfu* 仿佛 ainsi que *bu zhi* 不知 et *yiwei* 以為, l'adverbe *sihu* 似乎, mais également le groupe locatif indéfini *zai shenme difang* 在什麼地方 et les constructions numérales contenant le classificateur *zhong* 種. La traduction ne transpose ces éléments qu'en partie : les expressions « on aurait dit », « faisait penser », « comme » et « avait quelque chose » font écho, dans une certaine mesure, au

---

<sup>895</sup> *Chi guihua, op. cit.*, p. 336.

<sup>896</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, pp. 137-138.

champ sémantique de l'original, mais la perte des autres références apparaît difficilement justifiable. Encore une fois, donc, ce procédé cohésif ne semble pas recevoir un traitement adéquat de la part des traducteurs.

### 3.2.3. Intertextualité et interdiscursivité

Bien que le concept primordial de *dialogisme* ait été introduit déjà par Bakhtine dans son essai « Le discours dans le roman »<sup>897</sup>, c'est en 1969 que Kristeva introduit le terme *intertextualité* pour indiquer, de façon très générale, « le rapport qu'un texte (littéraire) entretient avec un autre texte (littéraire) écrit ou oral »<sup>898</sup>, selon l'axe horizontal et vertical :

[T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*<sup>899</sup>.

Genette reprend le terme pour indiquer « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »<sup>900</sup>, et en identifie trois formes, de la plus explicite à la moins littérale, à savoir *citation*, *plagiat* et *allusion*<sup>901</sup>. Il s'agit là, dans le cadre de son analyse, d'une forme particulière de *transtextualité* ou, en d'autres termes, un type de transcendance textuelle du

---

<sup>897</sup> Michail Bachtin, « La parola nel romanzo », in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 67-230.

<sup>898</sup> Gian Luigi Beccaria (ed.), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica, op. cit.*, p. 413.

<sup>899</sup> Julia Kristeva, *Σημειωτική, op. cit.*, p. 85.

<sup>900</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 8.



texte, entendue comme « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »<sup>902</sup>.

L'une des analyses les plus exhaustives et articulées de ce phénomène est celle de Segre, qui propose d'interpréter l'intertextualité comme équivalent littéraire de la plurivocité langagière :

- a) come nella plurivocità si rivelano elementi che pertengono a una varietà di socioletti e orientamenti ideologici, così con l'intertestualità traspaiono le linee di filiazione culturale al termine delle quali il testo si pone : quasi tratti caratteristici di una volontaria ereditarietà; mentre la plurivocità attinge ai registri, ai linguaggi di gruppo, ecc. [...], l'intertestualità attinge alle varietà del linguaggio letterario e agli stili individuali;
- b) col trasparire dell'intertestualità, il testo esce dal suo isolamento di messaggio, e si presenta come parte di un discorso sviluppato attraverso i testi, come dialogicità le cui battute sono i testi, o parti di testi, emessi dagli scrittori;
- c) mediante l'intertestualità la lingua di un testo assume in parte come suo componente la lingua di un testo precedente; avviene lo stesso per il codice semantico e per i vari sottocodici della letterarietà<sup>903</sup>.

C'est toujours Segre qui opère une distinction fondamentale en introduisant la notion d'*interdiscursivité*. Le terme s'applique aux cas où les rapports entre

---

<sup>902</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>903</sup> « a) Comme dans la plurivocité se révèlent des éléments qui relèvent d'une variété de sociolectes et d'orientations idéologiques, l'intertextualité fait transparaître les lignes de filiation au bout desquelles se pose le texte, des traits caractéristiques d'une hérédité volontaire ; tandis que la plurivocité puise dans les registres, dans les langages de groupe, etc. [...], l'intertextualité puise dans les variétés du langage littéraire et dans les styles individuels ; b) par la parution de l'intertextualité, le texte sort de son isolement de message pour se présenter en tant que partie d'un discours développé à travers les textes, en tant que dialogue dont les répliques sont les textes, ou des parties des textes, émis par les écrivains ; c) par l'intertextualité, la langue d'un texte absorbe en partie, comme sa composante, la langue d'un texte précédent ; il en est de même pour le code sémantique et pour les différents sous-codes de la littérarité ». Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 86.

textes différents « concernent uniquement les structures sémantiques et/ou syntaxiques communes à un type (à un « genre ») de discours »<sup>904</sup>, établissent des rapports avec les énoncés et les discours enregistrés dans la culture correspondante.

Ces formes de transposition, de reproduction et de réélaboration plus ou moins explicite de modèles textuels et stylistiques autochtones et étrangers, précédents et contemporains, représentent un trait fondant de la création littéraire de Yu Dafu, ainsi qu'une conséquence naturelle de sa culture si hétérogène. Le procédé intertextuel le plus explicite utilisé dans notre corpus est celui de la citation, parfois – mais non pas systématiquement – entre guillemets et avec indication de la source, d'ouvrages chinois ou plus souvent occidentaux. Souvent une référence est insérée dans le texte de manière moins transparente, sous forme de citation légèrement réélaborée et non signalée ou bien d'allusion s'appuyant, par exemple, sur le choix d'un élément lexical spécifique.

La pratique interdiscursive, en revanche, émerge de la reprise de genres et de stylèmes européens (ex. ceux du romantisme allemand et anglais) et autochtones (ex. le mode de description typique des carnets de voyage traditionnels). Cette pratique se traduit également dans le recours à ceux que Bakhtine appelle « genres intercalaires », composantes constitutives de l'œuvre narrative, qui gardent « leur autonomie structurale et leur originalité linguistique et stylistique »<sup>905</sup> tout en reflétant, selon des degrés variables, les intentions de l'auteur : journaux intimes, lettres, poèmes originaux, etc.

### 3.2.3.1. Intertextualité

---

<sup>904</sup> Gian Luigi Beccaria (ed.), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica, op. cit.*, p. 413.

<sup>905</sup> Michail Bachtin, « La parola nel romanzo », *op. cit.*, p. 129.

La pratique intertextuelle la plus explicite et aisément identifiable – n'était-ce qu'à cause de ses propriétés graphiques – concerne la citation d'ouvrages occidentaux (pour la plupart des poèmes, des strophes ou des vers isolés) qui caractérise surtout la première production de Yu Dafu.

*Chenlun* contient deux citations d'une certaine ampleur appartenant à cette première catégorie. Il s'agit de la première et de la troisième strophe de la ballade lyrique « The solitary reaper » (1807) de William Wordsworth (1770-1850) et la cinquième et dernière strophe tirée de « Die Harzreise » (1826) de Heinrich Heine (1797-1856), un choix emblématique du sentiment romantique anglais et allemand dont le protagoniste de la nouvelle est imprégné :

Behold her, single in the field,  
You solitary Highland Lass!  
Reaping and singing by herself;  
Stop here, or gently pass!  
Alone she cuts and binds the grain,  
And sings a melancholy strain;  
O, listen! for the Vale profound  
Is overflowing with the sound.

[...]

Will no one tell me what she sings?  
Perhaps the plaintive numbers flow  
For old, unhappy, far-off things,  
And battles long ago:  
Or is it some more humble lay,  
Familiar matter of today?  
Some natural sorrow, loss, or pain,  
That has been, and may be again?

你看那個女孩兒，她只一個人在田裡，  
你看那邊的那個高原的女孩兒，她只一個人冷清清地！  
她一邊刈稻，一邊在哪兒唱著不已；  
她忽而停了，忽而又過去了，輕盈體態，風光細膩！  
她一個人，刈了，又重把稻兒捆起，  
她唱的山歌，頗有些兒悲涼的情味；  
听呀听呀！這幽谷深深，  
全充滿了她的歌唱的清音。  
有人能說否，她唱的究是什麼？  
或者她那萬千的痴話  
是唱著前代的哀歌，  
或者是前朝的戰事，千兵萬馬；  
或者是些坊間的俗曲  
便是目前的家常閒說？  
或者是些天然的哀怨，必然的喪苦，自然的悲楚。  
這些事雖是過去的回思，將來想亦必有人指訴<sup>906</sup>。

Lebet wohl, ihr glatten Säle,  
Glatte Herren! Glatte Frauen!  
Auf die Berge will ich steigen,  
Lachend auf euch niederschauen!

浮薄的塵寰，無情的男女，  
你看那隱隱的青山，我欲乘風飛去，  
且住且住，  
我將從那絕頂的高峰，笑看你終歸何處<sup>907</sup>。

---

<sup>906</sup> *Chenlun, op. cit.*, pp. 18-20.

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 30.

Les deux textes sont suivis d'une traduction chinoise (la première en vers libres occasionnellement rimés, la deuxième en vers septénaires) que l'auteur attribue à son personnage – non sans mettre dans la bouche un commentaire à propos de l'inutilité de traduire en chinois la poésie anglaise. Au lieu de reporter les textes en langue originale, la traductrice n'en cite que les premiers vers en italique, suivis des points de suspension :

*Behold her, single in the field...*<sup>908</sup>

*Will no one tell me what she sings? ...*<sup>909</sup>

« *Leben wohl, ihr glatten Säle* »...<sup>910</sup>

Quant aux versions chinoises des poèmes, Vallette-Hémery semble en ignorer la nature de texte original, soulignée par la traduction parfois très libre que l'auteur en donne : elle les omet donc carrément, tout en ajoutant des notes dans lesquelles elle précise que les strophes sont cités intégralement et qu'elles sont suivies par leurs versions chinoises<sup>911</sup>.

Une forme d'intertextualité comparable apparaît dans *Niaoluo xing* où l'auteur, évoquant son triste retour au village natal, cite la quatrième strophe du quatrième poème du cycle « A Shropshire Lad » (1896) d'Alfred Edward Housman (1859-1936) :

Come you home a hero  
Or come not home at all,  
The lads you leave will mind you

---

<sup>908</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 87.

<sup>909</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>911</sup> *Ibid.*, pp. 87-88, 98.

Till Ludlow tower shall fall.

[...]

汝當衣錦歸，  
否則永莫回，  
令汝別後之兒童  
望到拉德羅塔毀<sup>912</sup>。

Ici, comme dans *Chenlun*, le quatrain original est suivi de sa traduction chinoise : cependant, cette fois, l'ajout est justifié par la nature même du récit. Il s'agit, en effet, d'une nouvelle dont la forme est proche de l'essai ou du journal intime, que l'auteur voudrait adressée à sa femme qui ne connaît pas l'anglais. Le traducteur reproduit intégralement le texte anglais mais ignore carrément la version chinoise produite par l'auteur, sans fournir aucune explication ou ajouter une note. De plus, cette omission l'oblige à effacer la phrase du TD contenant une référence à la traduction et à sa raison d'être :

——啊，我想起了，你是不懂英文的，這幾句詩我順便替你譯出吧<sup>913</sup>。

Dans le cas de *Yinhui se de si*, étant donné la nature d'adaptation très libre de la version de Kyn, il n'est pas étonnant que la citation de la scène II, acte II du *Tannhäuser* (1845) de Richard Wagner (1813-1883), ainsi que la traduction chinoise très libre qui suit entre parenthèses, soient complètement effacées dans le TA :

Dort ist sie; — nahe dich ihr ungestört!

---

<sup>912</sup> *Niaoluo xing*, op. cit., p. 217.

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 217.

So flieht für dieses Leben  
Mir jeder Hoffnung Schein!

[...]

(你且去她的裙邊，去算清了你們的相思舊債！)  
(可怜我一生孤冷！你看那鏡裡的名花，又成了泡影！)<sup>914</sup>

Dans tous les cas cités, l'omission des versions chinoises représente une perte très grave dans le TA, en raison de leur nature de textes quasi-originaux. Cette perte a des répercussions d'autant plus importantes que les textes cités sont étroitement liés au ton général de la narration et au sentiment du protagoniste. Dans le cas de Wordsworth, c'est un désir plus ou moins frustré de communion avec la nature qui inspire le choix du poème ; le ton épique de la strophe de Heine reflète l'enthousiasme qui accompagne le départ de Tokyo du protagoniste pour commencer celle qui s'annonce comme une vie nouvelle ; les vers de « A Shropshire Lad » incarnent le sentiment profond de honte qu'éprouve celui qui rentrerait chez lui après avoir connu la faillite, le même sentiment qui hante le narrateur ; les vers du *Tannhäuser* et l'évocation des personnages de Wolfram von Eschenbach et Elisabeth, enfin, font écho au rapport tourmenté qui lie le protagoniste à la jeune Jing'er (Tsing-Eul).

Dans d'autres cas relativement moins significatifs, la citation se borne au seul titre, en original ou en traduction chinoise – occasionnellement accompagné de sa traduction chinoise ou de la forme originale entre parenthèses – ou au seul nom de l'auteur – encore une fois, en transcription chinoise et/ou dans sa forme originale. En général, donc, la traduction conserve le nom de

---

<sup>914</sup> *Yinhui se de si, op. cit.*, p. 8.

l'auteur et le titre original de l'ouvrage, comme dans le passage de *Chenlun* qui cite, en ajoutant les formes anglaises entre parenthèses, *Aimeisheng* de « *Ziran lun* » 愛美生的《自然論》 (Emerson's 《On Nature》 ) et *Shaluo* de « *Xiaoyao you* » 沙羅的《逍遙游》 (Thoreau's 《Excursion》 )<sup>915</sup> et que Vallette-Hémery traduit par « *On Nature* d'Emerson » et « *Excursion [sic]* de Thoreau »<sup>916</sup>. D'autres traducteurs adoptent une technique mixte : dans sa traduction de *Chi guihua*, Pan conserve les titres originaux de deux ouvrages cités, *Die Braune Erika* (1868) de Wilhelm Jensen (1837-1911) et *Green Mansions* (1904) de William Henry Hudson (1841-1922), que le TD présentait en traduction chinoise et en version originale<sup>917</sup>. Toutefois, elle opte pour une traduction française abrégée du titre original lorsque dans le TD apparaît *Sai'erpeng ziranshi* 《賽兒鵬自然史》 (G. White's 《Natural History and Antiquities of Selborne》 )<sup>918</sup>, qui devient donc simplement « *l'Histoire naturelle* de G. White »<sup>919</sup>.

Il est à remarquer que les citations de titres d'ouvrages, ainsi que les noms d'auteurs et d'intellectuels étrangers, sont parfois accompagnées dans le TD par une note où l'auteur donne des points de repère synthétiques au lecteur. En traduction, étant donné le degré de familiarité du lecteur occidental avec la plupart de ces références, ces notes originales sont omises. Vallette-Hémery signale pourtant, par l'ajout d'une note du traducteur, la présence dans *Chenlun* d'une note de l'auteur, mentionnant le personnage de Zarathustra et l'ouvrage de Nietzsche<sup>920</sup>. Dans les autres cas de références non signalées par l'auteur, les traductions ne présentent pas de note

---

<sup>915</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>916</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 87.

<sup>917</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, pp. 340-341 ; « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 143.

<sup>918</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 339.

<sup>919</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 141.

<sup>920</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 89.



explicatives. Une exception significative est représentée par Lévêque, qui intègre les textes traduits par un appareil très solide de notes : par exemple, le traducteur fournit des explications exhaustives au sujet de Ellen Key, Isaac Babel, George Bernard Shaw et Benjamin Barr Lindsey, cités par Yu Dafu dans *Ta shi yi ge ruo nüzi*<sup>921</sup>, soulignant comme l'auteur était parfaitement au courant des grands débats éthiques et intellectuels qui avaient lieu à l'époque sur la scène culturelle internationale<sup>922</sup>.

Comme dans le cas des références intertextuelles étrangères, la citation explicite d'ouvrages appartenant à la tradition littéraire – et poétique en particulier – chinoise joue un rôle primordial dans l'écriture de Yu Dafu. Dans un passage de *Shenlou*, par exemple, le protagoniste-narrateur cite des vers, respectivement par Jin Shengtian 金聖歎 (1608-1661) et Liu Qiqing 柳耆卿 (Liu Yong 柳永, 987-1053). Encore une fois, la citation vise à faire écho à l'état d'âme du personnage et à sa situation présente. Le premier poème, qui aurait été déclamé par Jin Shengtian en montant à l'échafaud par un jour de neige, reflète le sens de mort qui imprègne l'hôpital où Chen Yiqun lutte contre la tuberculose, tout comme la solitude qu'expriment les vers de Liu Yong traduit au mieux l'état psychologique du protagoniste :

“天公喪父地丁憂，萬戶千門盡白頭，明日太陽來作吊，家家檐下淚珠流<sup>923</sup>。”

一場寂寞憑誰訴！

算前言，總經負。

早知恁地難拼，悔不當初留住。

其奈風流端正外，更別有，系人心處。

---

<sup>921</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>922</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 150, nn. 1-3.

<sup>923</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 187.

一日不思量，也攢眉千度<sup>924</sup>。

Dans sa traduction, Ricci conserve ces citations et s'efforce d'en donner une traduction en respectant le style lyrique et le registre élevé, malgré quelques imprécisions et naïvetés, ajoutant également des notes contenant des informations sur les auteurs originaux :

“Il cielo, come un padre defunto, provoca dolore al popolo terreno.  
Milioni di famiglie cercano di arrivare alla vecchiaia.  
Domani il sole sorgerà di nuovo e poi tramonerà.  
Dai cornicioni d'ogni casa cadranno gocce che scorreranno come lacrime<sup>925</sup>”.

“Chi saprebbe spiegare da cosa scaturisce la solitudine?  
Anche se riflettesi molto prima di esprimere la mia opinione, le parole, in ogni caso, sarebbero vane.  
Da tempo ho compreso che non è semplice vivere in questo mondo.  
Mi pento di non essere rimasto nel luogo in cui mi trovavo in passato.  
In questo periodo conduco un'esistenza armoniosa e soddisfacente, tuttavia c'è qualcos'altro che desidero ardentemente con tutto me stesso.  
Se trascorro un giorno intero senza pensarci, provo un'inquietudine intollerabile<sup>926</sup>”.

Toutefois, le cas le plus représentatif de citation intertextuelle constituant un élément fondant de la narration est représenté par *Caishiji*. Le protagoniste, le poète d'époque Qing Huang Zhongze 黃仲則 (1749-1783), n'est que l'alter ego de Yu Dafu. Ici, la citation ne se borne pas aux vers de Du Fu 杜甫 (712—770) placés comme exergue<sup>927</sup> et dûment reproduits dans la traduction de

---

<sup>924</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>925</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 49.

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>927</sup> *Caishiji, op. cit.*, p. 194.

Sabattini<sup>928</sup> : au contraire, la narration s'appuie sur les textes originaux du poète, souvent très amples et articulés, que Yu cite intégralement en correspondance des événements cruciaux. Non seulement un hommage à l'artiste qui représente le « modèle esthétique et émotionnel »<sup>929</sup> de l'auteur, donc, mais un élément intégrant de la nouvelle, qui fait écho à la prose et en même temps lui transmet une force ultérieure. Le choix – dans ce cas encore plus incontournable – du traducteur le pousse, inévitablement, à reproduire en italien, dans la mesure la plus ample possible, la forme et le ton lyrique des textes poétiques cités, ajoutant à la traduction un riche appareil de notes guidant le lecteur à travers une forêt de références raffinées et pour la plupart obscures. Examinons par commodité, le plus bref parmi les textes cités dans *Caishiji*. Il s'agit des premiers vers d'un poème sans titre de Huang Zhongze, que Yu Dafu imagine avoir été écrit par le poète d'un seul jet un matin, au réveil après une nuit passée à boire avec son ami Hong Zhicun 洪稚存, et pour lequel l'auteur imagine le titre « Nuit d'automne » (*Qiuye* 秋夜) :

絡緯啼歇疏梧煙， 露華一白涼無邊，  
織雲微蕩月沉海， 列宿亂搖風滿天，  
誰人一聲歌子夜， 尋聲宛轉空臺榭，  
聲長聲短雞續鳴， 曙色冷光相激射<sup>930</sup>。

Gemono le locuste tessitrici, i radi *wutong* l'ombra circonda,  
candida rugiada la terra avvolge, l'algore è senza fine,  
ondeggiano sottili le nubi in cielo, in un mar la luna affonda,  
si scuotono le stelle nelle case, il vento non ha confine.  
Chi di Ziyè il mesto canto intona?  
Nei padiglioni e sulle terrazze silenti s'effonde.

---

<sup>928</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 31.

<sup>929</sup> Mario Sabattini, « Introduzione », in Yu Dafu, *La roccia dipinta*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>930</sup> *Caishiji*, *op. cit.*, p. 201.

Poi monotono il canto del gallo risuona,  
il fioco albore con la fredda luce lunare si confonde<sup>931</sup>.

Dans cette traduction comme dans celles des autres strophes, Sabattini s'efforce de respecter la nature du TD en utilisant une série de stylèmes directement inspirés à la tradition poétique italienne, aussi bien sur le plan lexical (choix d'un vocabulaire élevé, ex. « algore » pour « froid », « albore » pour « blancheur », etc.) que sur le plan morphosyntaxique (recours à des figures de style telles le chiasme et l'anticipation de l'OD, etc.). De plus, tout en optant pour le vers libre, le traducteur adopte un schéma de rimes croisées très cohérent du type ABABCD CD reprenant efficacement le schéma formel de l'original.

Il est également à remarquer que les citations contenues dans les textes de Yu Dafu présentent souvent des différences, plus ou moins marquées, par rapport aux originaux, bien qu'il soit difficile d'affirmer s'il s'agit de variations volontaires ou de simples imprécisions. Par exemple, voici le texte original des vers de Jin Shengtan cités plus haut (les points où les deux versions diffèrent sont soulignés) :

天公喪母地丁憂，萬里江山盡白頭。  
明日太陽來作吊，家家檐下淚珠流。

Bien qu'il s'agisse d'un point ultérieur qui mériterait d'être pris en considération, cette particularité n'est jamais mentionnée dans les traductions du corpus.

---

<sup>931</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 42.

Comme dans le cas des textes occidentaux, les références localisées à des ouvrages chinois plus ou moins connus se limitant à la citation d'un titre ont généralement un poids moins décisif dans l'économie de la narration, au point que le contexte permet souvent même au lecteur occidental de les situer – du moins de façon approximative. Dans ces cas aussi, les stratégies mises en place par les traducteurs sont variées. Vallette-Hémery opte pour la traduction accompagnée de notes en bas de page :

《臨安志》，《夢梁錄》，《南宋古跡考》等陳朽得不堪的舊籍<sup>932</sup>

[Des] vieux livres ridiculement désuets, tels que *Les Chroniques de Lin'an*, *Le Millet des rêves*, ou *Vestiges des Song du Sud*<sup>933</sup>

Dans ce cas – comme pour *Xihu jiahua* 西湖佳話<sup>934</sup>, traduit par « *Les Belles Histoires du Lac de l'Ouest* »<sup>935</sup> –, même si le contexte fournit des informations concernant la nature de ces ouvrages, les notes offrent des points de repère supplémentaires précieux sur leurs dates de composition et leur contenu.

Le même principe inspire la stratégie adoptée par Lévêque dans la traduction de plusieurs passages de « Une femme sans volonté » dont le suivant :

“[...]在他的書架上除了幾部《東萊博議》，《古文觀止》，《古唐詩合解》，《古文筆法百篇》，《寫信必讀》，《金瓶梅》之外，還有什麼<sup>936</sup>？”

---

<sup>932</sup> *Piao'er heshang*, *op. cit.*, p. 368.

<sup>933</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 145.

<sup>934</sup> *Piao'er heshang*, *op. cit.*, p. 376.

<sup>935</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 156.

<sup>936</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 234.

« [...] Que trouverions-nous d'autre dans sa bibliothèque que le *Discours savant sur les Lai de l'Est*, le *Miroir de la langue classique*, le *Commentaire sur la poésie des Tang*, les *Cent modèles de calligraphie ancienne*, l'*Art de la correspondance* ou le *Fleur en fiole d'or*<sup>937</sup> ? »

Ici, les notes en bas de page ajoutées par le traducteur ne donnent pas que des informations chronologiques et thématiques sur les textes aux titres les moins transparents (à savoir le premier, le deuxième et le dernier), mais soulignent également comme le choix des titres cités révèle une intention dénigrante du personnage en question, un enseignant peint comme un érotomane – et qui, par-dessus le marché, ne s'adonne qu'à la lecture d'ouvrages désuets et licencieux.

Au lieu d'insérer une note, Liu Fang adopte la technique de l'expansion (bien qu'unie à l'omission) dans sa traduction du syntagme « *Lienü zhuan* », « *Nü si shu* » *deng jiuji* 《列女傳》，《女四書》等舊籍<sup>938</sup> par « bouquins élémentaires pour les filles, dont les *Biographies des femmes vertueuses* »<sup>939</sup>. L'omission du titre de l'ouvrage cité et le recours à un terme général afin de ne pas alourdir le TA caractérise, enfin, la traduction du passage de *Chi guihua* où sont évoquées les *Ershisi shi* 二十四史, recueil monumental d'époque Qing couvrant l'entière période historique des Han jusqu'aux Ming :

[...]心裡頭觸起的感覺情緒[...]不止象一部二十四史那麼的繁而且亂[...]<sup>940</sup> 。

Ces sentiments sont [...] aussi riches et embrouillés que l'histoire de la Chine [...]<sup>941</sup>.

---

<sup>937</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, pp. 89-90, nn. 2-4.

<sup>938</sup> *Niaoluo xing*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>939</sup> « Ma femme et moi », *op. cit.*, p. 76.

<sup>940</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 319.

<sup>941</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 116.

Très souvent, la référence à un texte chinois dans le TD ne présente aucune information additionnelle concernant l'auteur ou l'ouvrage dont la citation – ou la simple allusion – est tirée. Encore une fois, les stratégies traduisantes adoptées peuvent présenter une hétérogénéité remarquable.

Dans certains cas, il s'agit de références littéraires qui, bien qu'implicites, sont relativement transparentes pour le lecteur-modèle de l'œuvre originale. Lorsque le texte de *Chenlun* présente une allusion au célèbre *Taohuayuan* 桃花源<sup>942</sup>, Vallette-Hémery traduit par « Source des fleurs de pêcher »<sup>943</sup>, ajoutant une note concernant l'auteur de la prose citée, Tao Yuanming 陶淵明 (365 ?-427), ainsi qu'une brève explication de ladite allusion.

Dans d'autres cas, en revanche, l'origine de la référence n'est pas aisément identifiable : certaines références peuvent donc poser des problèmes considérables au traducteur, aussi bien sur le plan de l'identification des sources textuelles que sur celui du traitement de l'information implicite lors de sa transposition dans le TA. En admettant que la source ait été correctement identifiée par le traducteur, ce dernier peut présupposer que le contexte ne rend pas nécessaire l'insertion d'une note. Par exemple, *Chenlun* cite le « précepte » *shenti fa fu bu gan huishang* 身體髮膚不敢毀傷<sup>944</sup> ; plus haut on fait allusion au fleuve Fuchun, qu'un poète Tang avait célébré par l'expression *yi chuan ru hua* 一川如畫<sup>945</sup>. La traductrice ne juge évidemment pas indispensable l'ajout de notes indiquant que la prescription est tirée du *Xiaojing* 孝經 ou *Classique de la piété filiale*, ou que la référence poétique fait partie d'un vers du poète Tang Lu Yanrang 盧延讓 (855-?) ; cependant, la nature de citation est marquée, dans le TA, par les guillemets et par l'italique

---

<sup>942</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>943</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 86.

<sup>944</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 25.

(« 'Ne porte pas atteinte à ton corps, ne fût-ce que d'un cheveu' »<sup>946</sup> et « *Fleuve qui se déroule comme une peinture* »<sup>947</sup>), permettant de l'identifier immédiatement en tant que référence intertextuelle. Et pourtant, dans un autre cas de référence implicite, la traduction ne présente ni note en bas de page, ni guillemets, ni italique :

“黃鶯住久渾相識，欲別頻啼四五聲<sup>948</sup>！”

Quand les loriots ont fait ample connaissance, ils chantent plaintivement à l'approche de la séparation<sup>949</sup>.

Dans cet exemple, donc, la prose du TA assimile complètement le texte poétique jusque sur le plan graphique, en effaçant sa nature de citation : il s'agit en fait d'un couplet du poète d'époque Tang Rong Yu 戎昱 (744-800). Le risque existe donc pour le lecteur, en l'absence de notes ou d'indications supplémentaires – et toujours en admettant que le traducteur soit conscient de la citation – de considérer erronément ces portions de texte comme des créations originales de Yu Dafu. Le même risque émerge de ce passage traduit par Ricci :

“[...] 不作無聊之事，何以遣有涯之生<sup>950</sup>？”

« [C]he situazione senza senso! Come ho potuto abbandonarmi in questo modo nelle fantasticherie<sup>951</sup>? »

---

<sup>946</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 101.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>948</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 29.

<sup>949</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 97.

<sup>950</sup> *Shenlou, op. cit.*, p. 182.

<sup>951</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 40.



Dans la traduction, rien ne suggère au lecteur que la phrase est en fait une reprise, quelque peu modifiée, d'un passage de la préface au recueil *Yi yun ci* 憶雲詞, par l'auteur de *ci* d'époque Qing Xiang Hongzuo 項鴻祚 (1798-1835). D'ailleurs, la présence d'indicateurs graphiques ne suffit pas à éviter que ce type de malentendus se vérifient. Par exemple, dans « Fleurs d'osmanthe tardives », une citation à peine remaniée d'un couplet du poète Tang Li Pin 李頻 (?-876) est mise en bouche au personnage de Weng Zesheng entre guillemets, mais sans qu'aucune information ultérieure soit fournie par le traducteur :

“無限胸中煩惱事，一宵清話又成空<sup>952</sup>！”

« Après une nuit de dialogue, l'oppression infinie de mon cœur s'est envolée<sup>953</sup> ! »

Un autre exemple de citation implicite non signalée en traduction concerne le titre de la nouvelle *Niaoluo xing*. Dans un poème du *Shijing* 詩經 ou *Classique des Odes*, le gui et l'usnée (*niao* 蔦 et *luo* 蘿), s'accrochant au pin et au cyprès, symbolisent l'attachement fraternel et, en général, la force et l'indissolubilité des liens de parenté – une connotation que l'expression *niaoluo* possède encore aujourd'hui en chinois. Bien que l'expression du titre ne revienne plus au cours du récit, le contenu et le ton de la nouvelle – une description du rapport tourmenté qui lie le narrateur à sa femme – ne font qu'insister sur le concept de l'indissolubilité de l'union malgré les obstacles et les malentendus, parfois tragiques, que les époux ont connus. Malheureusement, le choix du titre français « Ma femme et moi » ne conserve aucune trace de ce lien, ni de

---

<sup>952</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 333.

<sup>953</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 135.

la référence littéraire : il s'agit d'ailleurs du seul cas de traduction non littérale du titre parmi les nouvelles de notre corpus.

Il existe également des cas où l'intervention active du traducteur par une glose détourne carrément de la lecture correcte du texte. Les passages suivant sont tirés de *Qiuhe* :

少年在被裡看了一忽清淡的秋空，斷斷續續的念了幾句“……六尺龍須新卷席，已涼天气未寒時。……水晶帘卷進秋河。……”詩 [...] <sup>954</sup>。

Ayant un instant aperçu sous sa couverture le clair ciel d'automne, le jeune homme se mit à lire quelques vers : « Nattes de jonc neuves de sept pieds, / Lors le temps déjà frais n'est pas encore au froid, / Rideau de cristal rapproche la rivière d'automne... » [...] <sup>955</sup>.

Ici le traducteur, normalement très attentif en ce qui concerne l'identification des sources et l'indication d'informations qui mettent en lumière les niveaux les moins explicites du texte chinois, ne juge pas nécessaire de préciser que le personnage déclame en fait les deux vers finaux d'un quatrain de Han Wo 韓偓 (env. 842-923) en les modifiant légèrement, et cite exactement le dernier vers d'un quatrain écrit par Gu Kuang 顧況 (env. 730-806). Une note en bas de page aurait peut-être aidé le lecteur à identifier la référence dont le titre de la nouvelle est tiré. Cependant, c'est le traitement de la citation qui apparaît plus bas dans le texte qui pose un véritable problème :

他[...]又念了一句：“水晶帘下看梳頭。”就昏昏沉沉的睡著了 <sup>956</sup>。

---

<sup>954</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 254.

<sup>955</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 243.

<sup>956</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 254.

Il lut encore un vers – « Sous le rideau de cristal, je la regarde se coiffer » –, puis il plongeait dans un sommeil confus<sup>957</sup>.

Ce dernier vers est la citation exacte d'un vers par un autre poète Tang, Yuan Zhen 元稹 (779-831) : le mètre, le schéma et le choix lexical même rappellent de près le vers de Gu Kuang évoqué plus haut. On ne peut donc que s'étonner en lisant, dans la note du traducteur, que

[c]ette poésie ne semble pas, en raison du vocabulaire moderne utilisé et de sa prosodie, faire partie du registre classique. Il s'agit vraisemblablement d'une création de l'auteur pour cette nouvelle<sup>958</sup>.

La pratique de la citation implicite ou de la simple allusion n'intéresse pas que la tradition littéraire chinoise, mais également les textes étrangers. Encore une fois, donc, et malgré le degré de familiarité que le récepteur français ou italien est censé posséder vis-à-vis la tradition culturelle occidentale, l'identification des sources et les modalités de transposition peuvent représenter un obstacle majeur lors de l'opération traduisante. En voici un exemple tiré de *Chi guihua* :

這一餐只我和她兩人對食的五雲山上的中餐，對於我正敵得過英國詩人所幻想著的亞力山大王的高宴。若講到心境的滿足，和諧，與食欲的高潮亢進，那恐怕亞力山大王還遠不及當時的我<sup>959</sup>。

Ce déjeuner en tête à tête au mont des Cinq Nuages était pour moi comparable au festin du roi Alexandre dont parle le poète anglais. Cependant, je crois bien avoir

---

<sup>957</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 234.

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 234, n. 1.

<sup>959</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 344.

dépassé le roi quant au sentiment de satisfaction et d'harmonie et à l'importance de mon appétit<sup>960</sup>.

Ici, le poète anglais implicitement cité par Yu Dafu est sans doute John Dryden (1631-1700), et l'allusion au banquet du roi Alexandre s'inspire du contenu de l'ode *Alexander's Feast; or, The Power of Music: an Ode in Honour of St. Cecilia's Day* (1697). Dans le TA, la référence intertextuelle demeure – justement – implicite ; en même temps, il n'y a aucun expédient paratextuel qui donnerait des précisions sur la source de l'allusion littéraire.

Cependant, il existe également des exemples où une référence plus ou moins transparente apparaît obscurcie par une traduction peu consciente de la puissance intertextuelle dont l'allusion est porteuse. L'exemple le plus représentatif émerge de la traduction du passage de *Niaoluo xing* où le narrateur s'autodéfinit *lingyuzhe* 零余著<sup>961</sup>. Dans la traduction de Liu Fang, cette expression est rendue par « un bon à rien »<sup>962</sup> ; et pourtant, une lecture plus attentive aurait révélé qu'il s'agit d'une référence assez transparente au titre chinois du célèbre récit d'Ivan Tourgueniev (1818-1883) *Le Journal d'un homme de trop* (1850), en chinois précisément *Yi ge lingyuzhe de riji* 一個零余著的日記. La même allusion apparaît – quoique de manière plus explicite, car elle est accompagné du titre de l'ouvrage et du nom de l'auteur – dans *Piao'er heshang*<sup>963</sup> puis dans la traduction de Vallette-Hémery<sup>964</sup>. De plus, *Lingyuzhe* est également le titre d'un essai écrit par Yu Dafu en 1924<sup>965</sup>, et la même expression apparaît plusieurs fois dans ses nouvelles et essais. Par sa traduction imprécise, Liu efface non seulement ce jeu de références

---

<sup>960</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 146.

<sup>961</sup> *Niaoluo xing*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>962</sup> « Ma femme et moi », *op. cit.*, p. 78.

<sup>963</sup> *Piao'er heshang*, *op. cit.*, p. 374.

<sup>964</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 153.

<sup>965</sup> *Lingyuzhe*, in *Yu Dafu Wenji*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 84-90.

intratextuelles, mais cache également le rôle primordial joué par l'écrivain russe et, plus précisément, l'influence que la nouvelle de Tourgueniev exerça dans la formation artistique de Yu Dafu et que les critiques ont soulignée à plusieurs reprises<sup>966</sup>.

### 3.2.3.2. Interdiscursivité

Une forme d'intertextualité plus subtile concerne les rappels à des stylèmes et à des genres, appartenant aussi bien à la tradition littéraire chinoise qu'à l'étrangère, observable dans l'écriture complexe de Yu Dafu : on est là dans le domaine de *l'interdiscursivité*.

L'élément interdiscursif émerge de façon tranchante à travers les échos de la tradition littéraire chinoise qui caractérisent certaines nouvelles de Yu Dafu. Par exemple, dès sa première production, l'auteur insère dans ses récits des descriptions du paysage naturel qui semblent directement inspirées à la fois des carnets de voyage de la littérature classique. L'habileté de l'écrivain dans la description lyrique, en effet, lui dérivait de son excellente maîtrise du style ancien, aussi bien en prose qu'en poésie, qu'il cultiva depuis l'enfance<sup>967</sup>. Les exemples de ce style descriptif sont légion, mais le passage suivant en est particulièrement représentatif :

那一天大約剛是舊歷的初三四的樣子，同天鵝絨似的又藍又紫的天空裡，洒滿了一天星斗。半痕新月，斜掛在西天角上，卻似仙女的蛾眉，未加翠黛的樣子<sup>968</sup>。

---

<sup>966</sup> Mau-sang Ng, *The Russian Hero in Modern Chinese Fiction*, Hong Kong/New York, The Chinese University Press/State University of New York Press, 1988, pp. 107-112.

<sup>967</sup> Anna Doležalová, *Yü Ta-fu: Specific Traits of His Literary Creation*, Bratislava, Publishing House of the Slovak Academy of Science, 1971, p. 93.

<sup>968</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, pp. 28-29.

On devait être le trois ou le quatre du mois selon le calendrier lunaire. Le ciel de velours bleu et pourpre était ruisselant d'étoiles. Un pâle croissant de lune, accroché de biais dans un coin à l'ouest du ciel, ressemblait au sourcil arqué d'une immortelle que le fard n'aurait pas encore rehaussé<sup>969</sup>.

La construction d'une atmosphère lyrique se nourrit, chez Yu Dafu, de *topoi* traditionnels, tels la description du clair de lune – extrêmement commun dans la poésie chinoise au point de devenir un véritable cliché – et la référence mythologique, ainsi que d'un vocabulaire et d'un répertoire métaphorique codifié (ex. *mei* 蛾眉, « sourcil arqué », une expression traditionnellement associée aussi bien à la beauté féminine qu'à la lune). Le TA reproduit efficacement ces traits par une stratégie de traduction littérale unie à la récréation d'images originales (ex. « ruisselant d'étoiles ») qui marquent ultérieurement l'élévation du registre par rapport au cotexte.

Ricci adopte une stratégie littérale similaire dans cette description d'un paysage enneigé, puisant de manière encore plus évidente dans un vocabulaire élevé, parfois désuet, ainsi que dans les stylèmes de la tradition poétique italienne :

南北兩高峰的斜面，各洒上了一層薄薄的淡粉，介在其中的湖面被印成了墨色。還有長堤上，小山頭，枯樹林中，和進處停泊在那裡的湖船身上，都變得全白，在反映著低雲來去的灰色的天空。湖膛上遠遠地在行走的幾個早起的船家，只像是幾點狹長的黑點，默默地在這一塊純白的背景上蠕動。而最足以使人感動的，卻是彌散在這白茫茫打成一片的天地之間的那種沉默，這真是一種偉大而又神秘的沈默，非要在這樣的時候和這樣的地方是永也感覺不到的<sup>970</sup>。

I fianchi delle irte [sic] cime apparivano come spruzzate [sic] di una polvere bianca sottile e impalpabile; il lago imprigionato tra i monti sembrava pitturato con

---

<sup>969</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 97.

<sup>970</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 186.

l'inchiostro nero. La diga, i monti, i boschetti aridi e le barche ancorate presso la riva erano completamente imbiancati; al passaggio delle nubi riflettevano la luce cinerea del cielo. In lontananza si scorgevano diversi barcaioli affacciati sui viottoli che circondavano il lago: le loro figure strette e lunghe comparivano come puntolini d'inchiostro che si contorcevano senza produrre alcun suono in uno sfondo lattescente. Quel niveo vasto e indistinto infondeva una quiete profonda e misteriosa che empiva cielo e terra<sup>971</sup>.

A côté de l'adjectif « irte » (« hérissées », mais il s'agit sans doute d'une inattention car on s'attendrait au mot « erte », « escarpées ») et du verbe « empire » (« remplir »), la particularité du choix lexical émerge éminemment au niveau des mots utilisés pour la description des sensations chromatiques, à savoir les adjectifs « cinerea » (« couleur de cendre »), « lattescente » (« lactescent ») et « niveo » (« nivéen »), utilisé de façon originale en fonction de substantif.

Chez Yu Dafu, la portée de l'interdiscursivité est étroitement liée à la présence, dans ses nouvelles, de genres intercalaires, surtout en ce qui concerne l'insertion de pièces en vers originales et de lettres. Encore une fois, c'est *Chenlun* qui offre une série d'exemples emblématiques de poèmes originaux, composés par Yu Dafu avec la même technique raffinée dont l'auteur donna preuve depuis la jeunesse, quand il commença sa carrière artistique en publiant ses vers en style Song sur des revues estudiantines. La nouvelle contient deux créations poétiques en quatre septénaires redoublés (le style typique de la « poésie codifiée » ou *lüshi* 律詩), ainsi qu'un septénaire isolé : comme dans les exemples de descriptions naturelles cités plus haut, la stratégie mise en place par Vallette-Hémery en traduisant ces vers est généralement inspirée à un principe de littéralité, au dépit de la forme

---

<sup>971</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 48.

métrique et du schéma rimique de l'original. La méthode littérale caractérise la traduction du premier poème :

峨眉月上柳梢初，又向天涯別故居，  
四壁旗亭爭賭酒，六街燈火遠隨車，  
亂離年少無多淚，行李家貧只舊書，  
後夜蘆根秋水長，憑君南浦覓雙魚<sup>972</sup>。

*La lune, sourcil arqué, prend son envol à la cime des saules  
Et quitte sa retraite pour monter vers le ciel.  
Dans l'estaminet tendu de drapeaux, on joue pour du vin,  
Dans les rues, les lampes suivent de loin la voiture.  
Chassée par les troubles, la jeunesse verse peu de larmes  
Et n'a pour bagage, dans sa pauvreté, que quelques vieux livres.  
Nuit après nuit, les roseaux se dressent à perte de vue,  
Nous chercherons, si bon vous semble, deux poissons sur la rive sud<sup>973</sup>.*

Le poème présente une structure et une forme relativement simples et linéaires, qui ne doivent avoir posé aucun obstacle lors de la traduction. Il est à remarquer que le *topos* du « sourcil arqué » – déjà évoqué dans le passage descriptif plus haut – qui revient au début de la pièce, est correctement rendu dans le TA par la même expression utilisée dans le passage précédent, renforçant ainsi le systématisme lexical. Sur le plan du mètre, enfin, chaque distique de l'original a été décomposé en deux vers séparés dans le TA, et le schéma rimique a été effacé. Le septénaire isolé, en revanche, présente une rime plate du type AA :

夕陽紅上海邊樓<sup>974</sup>。

---

<sup>972</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 29.

<sup>973</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 98.



*Montons, dans la pourpre du couchant,  
Sur la tour au bord de l'océan<sup>975</sup>.*

La traduction du troisième poème ne se conforme au principe littéral qu'en partie :

醉拍闌干酒意寒，江湖寥落又冬殘，  
劇怜鸚鵡中州骨，未拜長沙太傅宮，  
一飯千金圖報易，幾人五噫出關難，  
茫茫煙水回頭望，也為神州淚暗彈<sup>976</sup>。

*Ivre, je frappe la balustrade, mais mon ivresse est glacée  
J'erre solitaire, et voici la fin de l'hiver...  
Hélas, quand finiront mes tourments ?  
Derrière moi, une immense désolation d'eau et de brouillard,  
C'est pour la Chine aussi que mes larmes jaillissent dans le noir<sup>977</sup>.*

Si le premier et le quatrième distique sont traduits fidèlement, il est intéressant de remarquer que les deux distiques centraux ont été condensés et que la traductrice a eu amplement recours à l'omission. Les vers centraux, en effet, contiennent une séquence extrêmement dense d'allusions historiques et littéraires qui demandent un travail de recherche supplémentaire. Plus précisément, celui qui éprouve de la compassion pour le perroquet est Mi Heng 彌衡 (173-198), auteur du *Fu du perroquet* (*Yingwu fu* 鸚鵡賦), exécuté par un gouverneur de la Province Centrale (*Zhongzhou* 中州) ; le quatrième septénaire évoque le personnage de Jia Yi 賈誼 (200-168 av. J.-C.), dont la

---

<sup>974</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 47.

<sup>975</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 117.

<sup>976</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 50.

<sup>977</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 120.

carrière politique fut brusquement interrompue lorsqu'il fut nommé « précepteur royal » (*taifu* 太傅) à Changsha 長沙 ; les « milles pièces d'or pour un repas » (*yi fan qian jin* 一飯千金) sont la récompense que le général Han Xin 韓信 (?-196 av. J.-C.) aurait offert à la femme qui l'avait nourri lorsqu'il vivait dans la pauvreté ; c'est le lettré Liang Hong 梁鴻 (I<sup>er</sup> siècle), enfin, qui composa une *Chanson des cinq soupirs* (*Wu yi ge* 五噫歌) en traversant la capitale impériale. Toutes ces références sont complètement effacées du poème, et les quatre vers centraux résumés par un seul vers reprenant – quoique partiellement – le contenu du sixième vers. Il est également à remarquer que le distique final présente, encore une fois, une rime plate du type AA.

Toujours pour ce qui est des genres intercalaires et du style qui les caractérise, certains passages offrent des illustrations du pseudo-*wenyan* distinctif de la dernière phase de l'époque Qing. Cette page du journal du protagoniste de *Weiminglunzhe* en est un exemple représentatif :

我李德君，系出隴西，家傳柱下；少年進學，早稱才氣無雙，老去依人，豈竟前程有限？每周所入，養一妻數子尚堪虞，此日所遭，競五角六張之更甚。馮唐易老，李廣難封，雖曰人事，詎非天命？視彼輕佻劣子，坐擁多金，樗櫟庸材，高馳駟馬，則名教楷模，自只能嗚咽作五知先生傳矣。況復三成四折，一欠再延，枵腹從公，低眉渡世，若再稽遲十日之薪，勢將率我於枯魚之肆，嗚呼痛哉！亦唯命耳<sup>978</sup>。

« Originaire du Gansu et ayant eu l'honneur d'avoir des ancêtres hauts fonctionnaires, moi, Li Dejun, j'ai commencé mes études dès l'enfance, me révélant un jeune prodige. Mais qui pourrait croire qu'aujourd'hui j'en suis réduit à une pareille situation ? Hélas ! Et comment pourrais-je être sûr de mon avenir ? Mon salaire d'une semaine ne suffit même pas à faire vivre ma femme et mes enfants, et ce

---

<sup>978</sup> *Weiminglunzhe*, *op. cit.*, p. 388.

qui m'est arrivé aujourd'hui me tourmente encore plus. Feng Tang n'a pu être nommé haut fonctionnaire que dans sa vieillesse, et l'empereur Wudi des Han hésitait constamment à accorder un titre honorifique au général Li Guang. On a raison de considérer tout cela comme les conséquences des fautes des hommes. Mais, en fait, n'est-ce pas là la volonté de Dieu ? Les jours des dandys sont tissés d'or et de soie, des hommes médiocres voyagent sur de belles montures, tandis que d'excellents professeurs ne mangent pas à leur faim. Hélas ! La réduction réitérée de 30 ou de 40% de mon salaire et le retard habituel du paiement de celui-ci me forcent à travailler le ventre creux et à vivre l'échine pliée. Si on me payait avec encore un retard de dix jours, on me trouverait mort comme un poisson sec chez le poissonnier. Quelle tristesse ! N'est-il pas là la fatalité<sup>979</sup> ! »

Caractérisé par un vocabulaire et une syntaxe typiques du *wenyan* – ainsi que par des allusions qui en soulignent l'inspiration classique – cet extrait fait écho aux proses autobiographiques des lettrés chinois traditionnels tels Su Shi 蘇軾 (1037-1101), tout en présentant des traits plus modernes (ex. l'emploi de la ponctuation). La traduction s'efforce de reproduire la langue et le style du texte par un registre formel et presque bureaucratique (surtout dans la première partie), conservant les références historiques (expliquées dans des notes en bas de page) et certaines constructions typiques du style classique (ex. la structure parallèle *qingtiao liezi, zuo yong duo jin, chuli yongcai, gao chi sima* 輕佻劣子，坐擁多金，樗櫟庸材，高馳駟馬, « Les jours des dandys sont tissés d'or et de soie, des hommes médiocres voyagent sur de belles montures », etc.) – sans d'ailleurs dédaigner le recours à un vocabulaire plus moderne (« dandys ») – tout en reproduisant de manière efficace le ton amer et quelque peu plaintif – le même que l'on retrouve souvent dans les passages autobiographiques traditionnels – qui imprègne le passage.

---

<sup>979</sup> « Le fataliste », *op. cit.*, pp. 17-18.

Ce style pseudo-classique structure également la lettre par laquelle le frère du protagoniste de *Chenlun*, employé du Ministère de la Justice, lui enjoint de le suivre au Japon :

院內進有派予赴日本考察司法事務之意，予已許院長以東行，大約此事不日可見命令。渡日之先，擬返里小住。三弟居家，斷非上策，此次當偕伊赴日本也<sup>980</sup>。

« Le parquet a l'intention de m'envoyer au Japon pour enquêter sur une affaire judiciaire, et j'ai accepté. Je pense recevoir très prochainement un ordre de mission, mais je voudrais repasser par chez nous avant mon départ. Il n'est pas bon pour mon jeune frère de rester à la maison, et il devrait m'accompagner au Japon<sup>981</sup> ».

Ici, la nécessité d'une coupure nette entre le style de la lettre et celui du cotexte se justifie par le fait que la langue du frère, formelle et quelque peu pompeuse, ainsi que le ton péremptoire, sont expression de l'autorité familiale qui est odieuse au protagoniste plus que toute autre chose. Toutefois, la traduction ne témoigne pas d'un effort particulier afin de reproduire les traits caractéristiques du TD, optant plutôt pour une normalisation lexicale et syntaxique. Le seul usage qui semble témoigner d'une stratégie de reproduction stylistique concerne l'emploi de la troisième personne se référant au destinataire de la lettre.

Enfin, l'emploi de cette langue désuète sert aussi une fonction satirique dans la correspondance que Li Wenqing adresse à ses bégains dans *Ta shi yi ge ruo nüzi*, comme la suivante, qui accompagne la montre dont elle voudrait faire cadeau à Feng Shifen :

世芬同學大姊妝次

---

<sup>980</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>981</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 96.

桃紅柳綠，鳥語花香，芳草繽紛，落英滿地，一日不見，如三秋矣，一秋不見，如三百年也，際此春光明媚之時，恭維吾姊起居迪吉，為欣為頌。敬啟者，茲因吾在演說大會中奪得錦標，殊為僥幸，然飲水思源，不可謂非吾姊之所賜。是以買得銅壺，為姊計漏，萬望勿卻笑納，留做紀念。吾之此出，誠無惡意，不過欲與吾姊結不解之緣，訂百年之好，並非即欲雙宿雙飛，效魚水之歡也。肅此問候，聊表寸衷。

—妹李文卿鞠躬<sup>982</sup>

*Grande sœur Shifen,*

*Les pêcheurs rosissent et les saules verdoyent, les oiseaux chantent et les fleurs embaument, les senteurs s'exhalent, elles tapissent le sol à l'infini...*

*Un jour sans vous, c'est trois automnes pour moi, un automne sans vous, c'est à mes yeux des siècles. En ce lumineux printemps, je viens, chère sœur, louer votre constante vertu, digne de réjouissances et d'éloges. Seule la fortune me donna de remporter le trophée du concours. Cependant, puisque boire l'eau c'est songer à sa source, comment ne pas voir ici un cadeau venant de vous ? J'ai donc acheté cette clepsydre afin que vous mesuriez la fuite du temps. Je vous en supplie : ne la refusez pas et gardez-la en souvenir. Mes intentions sont sincères et exemptes de toute vile pensée. Je fais le serment de nouer avec vous d'indissolubles liens et une amitié éternelle, exempts de toute arrière-pensée. Puisse-nous connaître le plaisir des poissons dans l'eau,*

*Avec mes sentiments et respects les plus sincères,*

*Humblement, votre sœur,*

*Li Wenqing<sup>983</sup>.*

Le style retentissant des lettres de Wenqing – dont la différence par rapport à la lisibilité qui caractérise la correspondance en *baihua* de Shifen ou de son oncle est tranchante – récupère encore une fois les stylèmes typiques de l'écriture de la fin des Qing et de la première période républicaine, surtout les modes de la littérature sentimentale typique de l'école dite des « Canards

---

<sup>982</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi, op. cit.*, p. 226.

<sup>983</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, pp. 74-75.

mandarins et papillons» (*Yuanyang hudie pai* 鴛鴦蝴蝶派)<sup>984</sup>. L'intention ironique de l'auteur est également soulignée par certains passages du cotexte, dans lesquels les destinataires font des remarques à propos de la difficulté qu'implique la lecture de ces lettres grandiloquentes et peu fluides. Il s'agit là de réflexions métalinguistiques que le traducteur ne manque pas de signaler dans des notes, soulignant que l'expéditrice utilise en effet « un *wenyan* un peu abâtardi dont l'auteur semble se moquer »<sup>985</sup>.

D'ailleurs, le traducteur transpose très efficacement les traits stylistiques du TD par une stratégie littérale. Sur le plan de la traduction du vocabulaire et de la syntaxe, Lévêque reste généralement fidèle aux choix lexicaux originaux (ex. *tonghu* 銅壺, « clepsydre » et non pas « montre » car il s'agit d'une lettre en style classique, comme indiqué dans une note), aux figures de style d'inspiration traditionnelle (ex. le parallélisme *tao hong liu lü, niao yu hua xiang* 桃紅柳綠, 鳥語花香, « *Les pêchers rosissent et les saules verdoient* », etc.), ainsi qu'aux tournures pompeuses et hyperboliques qui caractérisent le texte dans son ensemble, sans oublier de signaler dans une note l'allusion-cliché au Zhuangzi 莊子 (chap. XVII) présente à la fin de la lettre.

Au point de vue interdiscursif en connexion avec les modèles littéraires non autochtones, enfin, nous rappelons encore une fois l'influence du romantisme européen qui ressort presque sans interruption dans la première production de Yu Dafu, sans d'ailleurs jamais disparaître complètement. Plusieurs exemples ont été cités plus haut surtout pour ce qui est du niveau lexical et syntaxique, auxquels nous renvoyons. Une source ultérieure

---

<sup>984</sup> Ecole littéraire active principalement entre 1910 et 1920, ainsi baptisée par ses détracteurs parce que les feuilletons appartenant à ce courant (que l'on définirait aujourd'hui « commercial »), d'abord écrits en langue classique et ensuite en vernaculaire, étaient imprégnés d'un sentimentalisme exaspéré, et se concluaient presque systématiquement par un dénouement heureux – typiquement le mariage des protagonistes.

<sup>985</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 75, n. 3.

d'inspiration est représentée par le style des Ecritures, qui modèle – encore une fois, aussi bien sur le plan lexical que sur le syntaxique – maints passages de *Niaoluo xing*, *Nan qian*, *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *Chi guihua* et surtout *Chenlun*, comme le témoigne cet extrait représentatif :

“赦饒了！赦饒了！你們世人得罪於我的地方，我都饒赦了你們罷，來，你們來，都來同我講和罷<sup>986</sup>！”

« Je vous pardonne, je vous pardonne ! Frères humains, je vous pardonne tout le mal que vous m'avez fait. Venez, venez tous vous réconcilier avec moi<sup>987</sup> ! »

Le cri passionné du protagoniste est une expression ultérieure de sa tendance à s'apitoyer sur lui-même - qui l'amène à s'identifier, tour à tour, à un pèlerin chrétien, à un prophète, voire à un martyr – et de sa mégalomanie, d'où vient son penchant pour ce type de messages messianiques. La stratégie adoptée par le traducteur semble être inspirée de la théorie du *remainder* (ou « résidu ») élaborée par Venuti : le *remainder* est représenté par la variété de formes linguistiques que possède la LA, aussi bien sur l'axe diachronique que sur le synchronique et qui, par leur emploi dans la traduction, engendrent un effet textuel faisant ressortir l'appartenance de l'original à une situation culturelle et à une période historique spécifique<sup>988</sup>.

Ici, l'efficacité de la traduction réside précisément dans la reprise d'un *remainder* propre de la tradition culturelle et linguistique de la LA, à savoir la tradition scripturale. La reprise de stylèmes syntaxiques et lexicaux (ex. l'ajout du mot « frères », d'inspiration typiquement néo-testamentaire, et la

---

<sup>986</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>987</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 113.

<sup>988</sup> Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation*, *op. cit.*, p. 10 ; *Idem*, « Translation and the Pedagogy of Literature », *College English* 58 : 3, 1996, p. 334.

traduction de *zui* 罪 par « mal ») bibliques contribue à recréer un réseau de références culturelles qui déclenche immédiatement, chez le lecteur, un effet d'assimilation aux Écritures. Le recours au *remainder* chrétien – ainsi que la reproduction fidèle des références au christianisme déjà évoquées plus haut dans ce travail – met en lumière le rôle joué par le monde culturel occidental dans l'écriture de Yu Dafu. Non seulement : ce type de stratégie traduisante permet également de marquer ultérieurement l'écart existant entre l'auteur et son personnage, soulignant l'état pathologique de ce dernier et décourageant une lecture autobiographique de l'œuvre.



## 4. Facteurs culturels et personnels

### 4.1. Facteurs culturels

Le concept d' « étrangeté » revêt une portée cruciale dans le débat sur la traduction, à partir du romantisme allemand jusqu'à la pratique littérale de Berman et à la traduction minorisante de Venuti. Le respect de l'étrangeté du prototexte contre tout nivellement arbitraire est également le principe qui inspire notre analyse critique des traductions de l'œuvre de Yu Dafu. D'ailleurs, comme le témoignent amplement les exemples cités dans les sections précédentes, l'étrangeté du texte littéraire peut être conservée et valorisée même par des stratégies qui dépassent la simple reproduction des aspects formels de la LD, car cette approche ne s'applique pas forcément – ou pas uniquement – à la surface de la langue<sup>989</sup>. En effet, l'approche décentrée et non-annexionniste à la traduction ne se limite pas au plan linguistique, mais intéresse la culture au sens le plus large du terme<sup>990</sup>.

Déjà analysé par de différentes disciplines sous une variété de points de vue, le concept de culture peut cependant être défini selon deux approches fondamentales, à savoir la vision humaniste et la vision anthropologique. La première approche met l'accent sur les aspects liés à l'héritage culturel d'une société, se focalisant surtout sur sa tradition intellectuelle, artistique, etc. Dans l'approche anthropologique, en revanche, l'objet de l'analyse couvre la vie de la communauté au sens large, incluant donc les modèles de pensée, les

---

<sup>989</sup> Cf. en tant qu'exemple représentatif la théorie et la pratique du *remainder*, évoquée à propos de la reprise en traduction de variétés linguistiques et textuelles propres de la LA afin de signaler l'émergence de l'œuvre étrangère à un moment historique et dans une situation culturelle spécifique.

<sup>990</sup> Cf. Lorenza Rega, *La traduzione letteraria*, op. cit., p. 61.

systèmes de valeurs, les présuppositions, etc., tout en tenant compte des changements que toute société traverse dans son processus évolutif et qui empêche toute généralisation. Nous sommes donc convaincus, avec House, que la notion anthropologique de culture demeure la plus appropriée à l'analyse de la complexité de l'opération traduisante. En même temps, la conscience du dynamisme du contexte<sup>991</sup> culturel ne peut pas aboutir à une attitude excessivement relativiste chez le traducteur : ce dernier ne peut qu'adopter un point de vue statique dans son analyse du texte et de la culture qui l'a produit, choisissant de se référer à des points de repère spatio-temporels fixes et concrets<sup>992</sup>.

Dans son article sur l'influence qu'exercent les différences culturelles sur l'opération traduisante, Chen identifie d'abord les trois catégories dans lesquels toute culture, aussi complexe soit-elle, peut être articulée :

material culture, which refers to all the products of manufacture, institutional culture which refers to various systems and the theories that support them, such as social systems, religious systems, ritual systems, educational systems, kinship systems and language; and mental culture, which refers to people's mentality and behaviours, their thought patterns, beliefs, conceptions of value, aesthetic tastes<sup>993</sup>.

---

<sup>991</sup> La notion de contexte est toujours à entendre dans le cadre du modèle analytique élaboré par House, regroupant les niveaux de la langue, du genre, du registre et de la fonction textuelle.

<sup>992</sup> Juliane House, « Rethinking the relationship between text and context in translation », *op. cit.*, pp. 94-95.

<sup>993</sup> « La culture matérielle, qui se réfère à tout produit manufacturé ; la culture institutionnelle, se référant à une variété de systèmes et aux théories sur lesquelles ils s'appuient, tels les systèmes sociaux, les systèmes religieux, les systèmes rituels, les systèmes éducationnels, les systèmes de parenté, le langage ; enfin, la culture mentale, qui se réfère à la mentalité et aux comportements des gens, à leurs modèles de pensée, à leurs croyances, à leurs conceptions en matière de valeurs, à leurs goûts esthétiques. Chen Hongwei, « Cultural Differences and Translation », *Meta* 44 : 1, 1999, p. 121.

D'après le schéma ci-dessus, qui prend sa source dans une conception manifestement anthropologique, le langage relève éminemment de la culture institutionnelle : il s'agit, en effet, d'un instrument de nature largement conventionnelle, dont les règles sont acceptées et observées par tous les membres de la société<sup>994</sup>. Cependant, le langage reflète les aspects d'une culture dans son ensemble, donc également au niveau matériel et mental. Le rapport entre langue et culture, d'ailleurs, n'est pas univoque : dans toute société, le langage est à la fois un produit culturel et le moyen expressif privilégié à travers lequel les aspects culturels sont véhiculés. En tant que médium à la fois du texte original et du contexte au sein duquel le texte a été conçu et réalisé, c'est au niveau linguistique que le travail de recontextualisation opéré par le traducteur devient visible.

Les langues se présentent comme structurées de manière différente parce qu'elles sont expression de conventions et de valeurs différentes, et il est indéniable que les différences contextuelles donnent souvent l'impression de représenter des obstacles majeurs dans le processus de la traduction. Néanmoins,

one must not exaggerate these differences, since it is well known that expressions referring to culture-specific phenomena that can only be understood in their particular context, can nevertheless be translated by means of a variety of standard compensatory mechanisms<sup>995</sup>.

---

<sup>994</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>995</sup> « Il ne faut pas exagérer ces différences, puisqu'on sait bien que certaines expressions se référant à des phénomènes propres d'une culture donnée, qui ne peuvent être compris que dans leur contexte spécifique, peuvent néanmoins être traduites grâce à une variété de mécanismes standard de compensation ». Juliane House, « Rethinking the relationship between text and context in translation », *op. cit.*, p. 95.

Dans le cas de la traduction littéraire, donc, la spécificité du texte n'est pas simplement l'écho du décalage formel qui existe entre la LD et la LA : dans la LD, les éléments de distance géographique, temporelle et culturelle au sens le plus large du mot forment un réseau complexe de relations qui peuvent – et doivent – être transposées, afin de permettre leur intégration au TA avec une perte minimale au niveau informationnel<sup>996</sup>. Naturellement, la nature de cette « traduction » et la portée des « mécanismes standard de compensation » évoqués par House dans sa théorie de la recontextualisation varient considérablement selon le type d'approche traduisante adoptée.

Ainsi, dans une traduction manifeste, dont le but idéal est la conservation du contexte original, le traducteur vise à offrir au lecteur les instruments qui lui permettraient d'apprécier – quoiqu'à distance – la fonction textuelle que l'original possède au sein de la culture d'origine. Cette stratégie sémantico-expressive se traduit par la reproduction de la lettre du TD, qui évite généralement toute opération de manipulation ou de familiarisation de l'original ; l'un des moyens les plus représentatifs de cette approche est l'ajout d'un appareil critique ou exégétique, sous forme de notes en bas de page ou en fin de texte, préfaces ou postfaces, etc.

Dans une traduction non-manifeste, en revanche, la conservation du genre et, surtout, de la fonction textuelle de l'original, au détriment des composantes de la langue et du registre, impose au traducteur une analyse plus ponctuelle du contexte cible dans lequel sa traduction s'insère. En d'autres termes, toujours pour reprendre un concept clé de la théorie housienne, le traducteur doit appliquer un « filtre culturel » (*cultural filter*), à savoir un moyen pour reconduire les différences cognitives et socio-culturelles dans un cadre de conventions partagées dans les deux

---

<sup>996</sup> Margherita Ulrych, *Translating Texts. From Theory to Practice*, Rapallo, Cideb, 1992, pp. 71-72.

communautés langagières, au niveau des comportements, des pratiques de communication et des normes attendues<sup>997</sup>.

Compte tenu de ces deux pôles, il est évident que le transfert culturel est propre de la traduction manifeste, où les éléments culturels de la LD sont transposés dans la LA selon un principe de décentralisation, et où les considérations liées au filtre culturel ne s'appliquent pas. Le transfert culturel n'existe pas dans la traduction non-manifeste, qui, en revanche, exploite des techniques de compensation permettant de réduire les phénomènes culturels de la LD aux normes qui règlent la communication dans la LA.

Les trois niveaux auxquels s'articule notre analyse des facteurs culturels couvrent donc la transposition des expressions linguistiques déterminées par le contexte culturel, ainsi que le traitement des phénomènes culturels au sens large du terme (correspondant grosso modo aux aspects liés à la culture matérielle et institutionnelle selon la tripartition proposée par Chen et citée plus haut) et l'analyse de l'interférence, dans le processus de la traduction, de considérations éthiques et politiques qui semblent prendre leur source dans le contexte culturel.

#### 4.1.1. Expressions linguistiques culturellement spécifiques

A côté des *realia*, termes désignant des référents qui n'existent que dans la culture d'origine (et qui ont été classés parmi les facteurs lexicaux), il existe des procédés de nature linguistique pour indiquer des réalités concrètes ou abstraites dont l'existence n'est pas limitée à la CD. En d'autres termes, le même objet ou la même réalité peuvent être conceptualisés par des

---

<sup>997</sup> Juliane House, « Rethinking the relationship between text and context in translation », *op. cit.*, pp. 93-94 ; *Idem*, « Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation », *op. cit.*, p. 251.

expressions différentes, qui relèvent d'un goût esthétique différent ; de plus, ces expressions spécifiques peuvent impliquer un niveau symbolique et de connotation qui dépasse la simple dénotation du référent.

Une des difficultés majeures dans la transposition des expressions linguistiques étroitement liées à la culture chinoise concerne les termes de parenté et certains termes d'adresse. Normalement conservées dans les nouvelles du corpus, ces expressions peuvent subir des traitements différents selon la situation et le contexte. Pour ne citer que deux exemples, les formes *xiong* 兄<sup>998</sup> et *jiujiu* 舅舅<sup>999</sup> sont traduites par leurs correspondants « frère »<sup>1000</sup> et « oncle »<sup>1001</sup>. Dans le premier cas, l'absence de tout lien de parenté effective devient apparent par la suite, grâce au contexte ; dans le deuxième, c'est au cours du dialogue suivant que Feng Shifen nous informe qu'il s'agit du frère de la mère<sup>1002</sup>, rendant ainsi superflue l'insertion d'une note indiquant avec précision le type de parenté exprimé par le terme.

Ces contenus culturels sont beaucoup moins évidents dans d'autres cas : ainsi, Zheng Xiuyue s'adresse à la mère de Feng Shifen par l'expression *Chen ma* 陳媽<sup>1003</sup>, traduit littéralement « Mère Chen »<sup>1004</sup> dans le TA sans ajout de précisions ; cependant, peu après, lorsque Xiuyue appelle la mère de l'amie *bomu* 伯母<sup>1005</sup>, le traducteur rend le terme par « tante »<sup>1006</sup> spécifiant dans une note que cette appellation est normalement utilisée par les jeune filles en s'adressant à une femme plus âgée, sans pourtant signaler aucun lien réel de

---

<sup>998</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 318.

<sup>999</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 230 et suivantes.

<sup>1000</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 115.

<sup>1001</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 81 et suivantes.

<sup>1002</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 230.

<sup>1003</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>1004</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 111.

<sup>1005</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 248.

<sup>1006</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 112.

parenté<sup>1007</sup>. La conservation même du terme de parenté – réelle ou symbolique soit-elle – est sujette à des choix variables : par exemple, si l'appellation est maintenue dans la traduction de l'expression *Shifen tongxue dayi* 世芬同學大姨<sup>1008</sup>, « grande sœur Shifen »<sup>1009</sup>, dans une autre occurrence similaire (*Shifen ajie* 世芬阿姐<sup>1010</sup>) le terme est carrément effacé (« Shifen »<sup>1011</sup>).

Le choix entre traduction littérale et familiarisation est conditionné par des considérations interculturelles également en ce qui concerne les termes d'adresse. Une stratégie littérale est adoptée, par exemple, dans le cas du terme *shifu* 師父<sup>1012</sup>, « maître »<sup>1013</sup>, utilisé par le narrateur pour s'adresser au moine bouddhiste dont le récit tire son titre. Dans d'autres cas, on observe des choix différents : la traduction du terme *jun* 君<sup>1014</sup>, que Hsu rend systématiquement par « monsieur »<sup>1015</sup>, se présente différenciée dans celle de Péchenart, où le personnage du nom de Hu est appelé « maître »<sup>1016</sup>, tandis que son copain Chen est toujours désigné par l'appellation « monsieur »<sup>1017</sup>. Encore, la nuance d'extrême politesse que véhicule le terme d'adresse de deuxième personne *zuxia* 足下<sup>1018</sup> est rendue par Péchenart à travers l'emploi du terme « Monsieur » et de la troisième personne (*zuxia shi shenme zhuyi?* 足下是什麼主義? devient donc « De quel *isme* est Monsieur ? »<sup>1019</sup>), tandis que

<sup>1007</sup> *Ibid.*, p. 111, n. 1.

<sup>1008</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 226.

<sup>1009</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 74.

<sup>1010</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 267.

<sup>1011</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 143.

<sup>1012</sup> *Piao'er heshang*, *op. cit.*, p. 372.

<sup>1013</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 151.

<sup>1014</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>1015</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 331 et suivantes.

<sup>1016</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 34 et suivantes.

<sup>1017</sup> *Ibid.*, p. 34 et suivantes.

<sup>1018</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>1019</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 34.

Hsu adopte une stratégie de normalisation par le recours à la deuxième personne du pluriel (« Quelle est votre doctrine ? »<sup>1020</sup>).

L'emploi des pronoms personnels – et, par conséquent, des personnes verbales correspondantes – représente un défi majeur lors de la traduction du discours direct. Dans le texte chinois, en effet, l'emploi d'expressions marquant explicitement la nature du rapport qui lie les participants au dialogue (ex. le terme de politesse *zuxia* cité plus haut) est réduit à un nombre très limité d'occurrences. Dans les autres cas, c'est le traducteur qui intervient pour recréer le champ et la teneur de l'énonciation, selon des stratégies qui peuvent varier sensiblement d'un traducteur à l'autre.

Le texte de *Bodian* représente le seul cas où le rapport entre les acteurs – dans ce cas, la différente appartenance sociale du narrateur et du tireur de pouce – est formellement marqué par l'alternance des substituts personnels *ni* 你 et *nin* 您<sup>1021</sup>, que Bergeron normalise pourtant par le recours systématique à la deuxième personne du pluriel « vous »<sup>1022</sup>. Une stratégie efficace est également mise en place dans « Petite neige matinale », où la naissance du rapport d'amitié entre les protagonistes est marquée par le passage de *nin* à *ni*, reproduit en français grâce au passage de « vous » à « tu »<sup>1023</sup>.

Dans toutes les autres nouvelles, en revanche, c'est le seul substitut personnel *ni* qui est régulièrement utilisé, quel que soit le degré de familiarité existant entre les participants. Dans les traductions françaises, l'emploi du « vous » de politesse caractérise ainsi généralement les échanges entre

---

<sup>1020</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 330.

<sup>1021</sup> *Bodian*, *op. cit.*, pp. 289-290.

<sup>1022</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, p. 59 et suivantes.

<sup>1023</sup> « Petite neige matinale », *op. cit.*, pp. 95-96.



personnages entre lesquels il n'existe pas une relation de familiarité, comme celles qui ont lieu entre le protagoniste du « Naufrage » et ses interlocuteurs (le vieux paysan, la jeune prostituée, etc.)<sup>1024</sup>, entre le narrateur et MM. Chen, Hu et Jiang dans « De sang et de larmes » et « Sang et larmes »<sup>1025</sup>, ou encore entre M. Yu et Weng Lian dans « Fleurs d'osmanthe tardives »<sup>1026</sup>. Les protagonistes d' « Enivrantes nuits de printemps »<sup>1027</sup> se vouvoient également ; d'une manière analogue, la traduction italienne présente la forme de politesse « lei » et le verbe à la troisième personne<sup>1028</sup>.

En la présence d'un rapport censé être d'intimité, de familiarité, d'amitié, etc. on retrouve systématiquement dans les nouvelles la forme « tu » en français et en italien, ex. entre le jeune gentleman et sa mère en titre dans « Rivière d'automne »<sup>1029</sup>, entre le narrateur et son vieil ami dans « Fleurs d'osmanthe tardives »<sup>1030</sup> et « L'eau-de-vie aux arbouses »<sup>1031</sup>, ou encore entre les amis Huang Zhongze et Hong Zhicun dans « La roccia dipinta »<sup>1032</sup> ou entre Feng Shifen et Zheng Xiuyue dans « Une femme sans volonté »<sup>1033</sup>. Toutefois, dans certaines traductions françaises, la forme de politesse « vous » est utilisée, de manière quelque peu désuète, même dans le cadre d'un rapport d'amitié ou d'un degré relativement élevé de familiarité : il en est ainsi dans les échanges entre le protagoniste de « Un désenchanté » et l'ami

---

<sup>1024</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 109 et suivantes.

<sup>1025</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 32 et suivantes ; « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 328 et suivantes.

<sup>1026</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 129 et suivantes.

<sup>1027</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 40 et suivantes.

<sup>1028</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 72 et suivantes.

<sup>1029</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 231 et suivantes.

<sup>1030</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 129 et suivantes.

<sup>1031</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, p. 31 et suivantes.

<sup>1032</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 39 et suivantes.

<sup>1033</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 49 et suivantes.

croisé dans la rue ou Jing'er<sup>1034</sup>, ainsi qu'entre le narrateur et son compatriote dans « Sang et larmes »<sup>1035</sup> (tandis que Péchenart utilise normalement la forme « tu »<sup>1036</sup>).

La pratique de vouvoyer une personne plus âgée qui, en revanche, peut s'adresser à son jeune interlocuteur par la forme « tu » est beaucoup plus courante en italien qu'elle ne l'est en français : cette habitude explique sans doute l'emploi de la forme de politesse « lei » et du « tu » familier qui caractérise les dialogues entre Chen Yiqun et son assistante Xiao Li dans « Il miraggio »<sup>1037</sup>, ainsi que les échanges qui ont lieu entre Li Baishi et Xiao San dans « Il passato »<sup>1038</sup> (alors que, dans les traductions françaises, ces mêmes personnages se vouvoient<sup>1039</sup>). Le passage de la forme « vous » à « tu », enfin, marque opportunément le changement du rapport entre le narrateur et le moine bouddhiste dans « Le Moine Calebasse »<sup>1040</sup> avant et après la découverte de l'identité de ce dernier, ainsi qu'entre Zheng Xiuyue et Wu Yisun avant et après leur mariage<sup>1041</sup>.

Un domaine problématique concerne également la traduction des expressions d'approximation, particulièrement fréquentes lorsque l'âge des personnages est indiqué. Parfois, c'est une méthode littérale qui est adoptée : *ershisi wu* 二十四五<sup>1042</sup> devient ainsi « vint-quatre ou vint-cinq ans »<sup>1043</sup>, *shiqi ba sui* 十七

---

<sup>1034</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, pp. 181, 183 et suivantes.

<sup>1035</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 336 et suivantes.

<sup>1036</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 41 et suivantes.

<sup>1037</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 56 et suivantes.

<sup>1038</sup> « Il passato », *op. cit.*, p. 182 et suivantes.

<sup>1039</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, p. 156 et suivantes ; « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, p. 201 et suivantes.

<sup>1040</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, pp. 151-152 et suivantes.

<sup>1041</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 157 et suivantes, 170 et suivantes.

<sup>1042</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 328.

<sup>1043</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 129.

八歲<sup>1044</sup> « dix-sept ou dix-huit ans »<sup>1045</sup>, *shiba jiu sui* 十八九歲<sup>1046</sup> « dix-huit, dix-neuf ans »<sup>1047</sup> et « de dix-huit à dix-neuf ans »<sup>1048</sup>, etc. Dans la plupart des cas, cependant, des stratégies différentes sont mises en place, telles l'approximation par défaut (*ershisan si sui* 二十三歲<sup>1049</sup> « environ vingt-trois ans »<sup>1050</sup>) ou par excès (*shisi wu sui* 十四五歲<sup>1051</sup>, « circa quindici anni »<sup>1052</sup>, « environ quinze ans »), le recours à d'autres expressions d'approximation (*shiba jiu sui* 十八九歲<sup>1053</sup> est donc traduit par « à peine vingt ans »<sup>1054</sup>, *ershiqui ba shangxia* 二十七八上下<sup>1055</sup> par « sulla trentina »<sup>1056</sup> et « une trentaine d'années »<sup>1057</sup>), ou encore l'emploi d'une expression plus générale (« jeune »<sup>1058</sup> pour *ershiliu qi de qingnian* 二十六七的青年<sup>1059</sup>).

Des considérations similaires peuvent être faites pour ce qui est des expressions d'approximation du temps en général ou d'autres mesures, quantités, etc. Ici, encore une fois, la méthode littérale (ex. « huit ou neuf ouvrages »<sup>1060</sup> pour *ba jiu ce* 八九冊<sup>1061</sup>) est minoritaire ; la stratégie normalement utilisée dans ces cas est le recours à des moyens alternatifs pour exprimer l'approximation, qu'ils contiennent un des nombres indiqués dans

---

<sup>1044</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>1045</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 116.

<sup>1046</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>1047</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 34.

<sup>1048</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 330.

<sup>1049</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 252.

<sup>1050</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 231.

<sup>1051</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>1052</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>1053</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 258.

<sup>1054</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 241.

<sup>1055</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, p. 376.

<sup>1056</sup> « Il passato », *op. cit.*, p. 186.

<sup>1057</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, p. 161.

<sup>1058</sup> « Ma femme et moi », *op. cit.*, p. 78.

<sup>1059</sup> *Niaoluo xing*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>1060</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 115.

<sup>1061</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 318.

le TD (ex. *shiwuliu fenzhong* 十五分鐘<sup>1062</sup>, « un quart d'heure environ »<sup>1063</sup> ; *er sanshi fenzhong* 二三十分鐘<sup>1064</sup>, « près d'une demi-heure »<sup>1065</sup> ; *wu liu ge zhongtou* 五六個鐘頭<sup>1066</sup> « cinq bonnes heures »<sup>1067</sup> ; ou encore, *qi ba nian* 七八年<sup>1068</sup> et *ba jiu ge [...]* *xiaohai* 八九個[...]小孩<sup>1069</sup> traduits en utilisant une même expression de quantité, « une huitaine d'années »<sup>1070</sup> « une huitaine d'écoliers »<sup>1071</sup>) ou pas (*si hang wu hang* 四行五行 et *san ye si ye* 三頁四頁<sup>1072</sup> traduits par « quelques lignes » et « quelques pages »<sup>1073</sup>, ou encore *yi jiao er fen* 一角二分<sup>1074</sup> rendu par « quelques pièces de monnaie »<sup>1075</sup>).

Enfin, dans le cas d'une approximation entre deux nombres qui ne se succèdent pas directement dans l'ordre des numéraux cardinaux, l'intervention du traducteur prend la forme d'une approximation par un mot indéfini (ex. *san wu fen* 三五分<sup>1076</sup>, « quelques centimètres »<sup>1077</sup>), par l'emploi de deux nombres successifs (*san wu hui* 三五回<sup>1078</sup> « quatre o cinque volte »<sup>1079</sup>) ou par une moyenne (*san wushi bu* 三五十步<sup>1080</sup>, « une quarantaine

---

<sup>1062</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 45.

<sup>1063</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 114.

<sup>1064</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 45.

<sup>1065</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 114.

<sup>1066</sup> *Xuelei, op. cit.*, p. 182.

<sup>1067</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 42.

<sup>1068</sup> *Yangmei shaojiu, op. cit.*, p. 148.

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>1070</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, p. 28.

<sup>1071</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1072</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 19.

<sup>1073</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 87.

<sup>1074</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 38.

<sup>1075</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 107.

<sup>1076</sup> *Chi guihua, op. cit.*, p. 328.

<sup>1077</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 129.

<sup>1078</sup> *Qingleng de wuhou, op. cit.*, p. 391.

<sup>1079</sup> « Un freddo pomeriggio », *op. cit.*, p. 90.

<sup>1080</sup> *Piao'er heshang, op. cit.*, p. 371.

de pas »<sup>1081</sup>). Le seul cas de traduction semilittérale, « quelque trente ou cinquante pas »<sup>1082</sup> pour *san wushi bu* 三五十步<sup>1083</sup>, transfère dans le TA l'usage linguistique propre du chinois, produisant une impression inusuelle chez le lecteur occidental sans pour autant le désorienter de manière irréparable.

La différence entre le système d'écriture chinois et les alphabets occidentaux – et donc l'écart existant entre les conceptions et les présuppositions que les lecteurs chinois et les européens ont autour du langage écrit – joue un rôle crucial dans les choix de traductions des expressions liées à ces aspects. Encore une fois, la stratégie littérale n'est adoptée que rarement, ex. dans la traduction de *si ge zi* 四個[...]字<sup>1084</sup> par « quatre caractères »<sup>1085</sup> (« quatre caractères ») ou de *si ge xiao zi* 四個小字<sup>1086</sup> par « quatre petits caractères »<sup>1087</sup>. Ce sont donc des méthodes alternatives qui sont utilisées, surtout le recours au terme « mot » (ex. les traductions de 'Ni lai ba!' de *san ge zi* “你來吧！”的三個字<sup>1088</sup> par « le mot Viens ! »<sup>1089</sup> ou de 'Qiuye' de *liang zi* “秋夜”的兩字<sup>1090</sup> par « le due parole 'Notte automnale' »<sup>1091</sup>, « les deux mots 'Nuit automnale' ») ou à des expressions semblables (ex. *zhe si ge zi* 這四個字<sup>1092</sup> traduit par « ce vers »<sup>1093</sup>, 'Xiang xue hai' *san zi* “香雪海”三字<sup>1094</sup> par

<sup>1081</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 149.

<sup>1082</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 235.

<sup>1083</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 254.

<sup>1084</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>1085</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>1086</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>1087</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 98.

<sup>1088</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>1089</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 93.

<sup>1090</sup> *Caishiji*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>1091</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 43.

<sup>1092</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 25.

« l'inscription 'Mer de neige parfumée' »<sup>1095</sup> ou encore *zhe san ge zi* 這三個字<sup>1096</sup>, se référant aux caractères formant le nom de Zheng Xiuyue, par « son nom »<sup>1097</sup>), ou encore à la simple omission de l'expression contenant le mot *zi* (ex. *xie shang le 'Yu Weng xiong mei fang sheng zhi zhu' de ba ge zi* 寫上了“郁翁兄妹放生之竹”的八個字<sup>1098</sup> « j'écrivis sur chacun d'eux : 'En souvenir de la remise en liberté d'animaux vivants par les frère et sœur Yu et Weng »<sup>1099</sup>).

Un cas récurrent d'expression culturellement spécifique (évoqué également par Wong et Shen dans leur étude<sup>1100</sup>) intéresse la traduction de *Yinhe* 銀河, surtout au niveau de la connotation que présente le nom chinois de la Voie lactée. Cette expression reçoit une attention particulière chez Lévêque, qui la traduit par l'équivalent « Voie lactée » mais ajoute d'amples notes en bas de page afin d'en souligner la portée symbolique et le rôle que cette dernière joue dans le récit, surtout en référence au mythe du Bouvier et de la Tisserande. L'allusion à la Voie lactée dans la narration, en effet, évoque dans un cas la tristesse des amants vivant une séparation forcée<sup>1101</sup>, et dans un autre fait écho à la passion naissant entre les personnages<sup>1102</sup>. Dans d'autres cas, la portée symbolique ne revêt pas une importance aussi prononcée, et ne nécessite donc aucune intervention de la part du traducteur : Péchenart

---

<sup>1093</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 93.

<sup>1094</sup> *Chenlun*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>1095</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 108.

<sup>1096</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 210.

<sup>1097</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 47.

<sup>1098</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 347.

<sup>1099</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 150.

<sup>1100</sup> Wong Dongfeng et Shen Dan, « Factors Influencing the Process of Translating », *op. cit.*, pp. 88-89.

<sup>1101</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 59.

<sup>1102</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 242.

traduit par « voie lactée »<sup>1103</sup>, tandis que Hsu opère un calque exotisant du chinois (« le Fleuve Céleste »<sup>1104</sup>) ajoutant une note en bas de page<sup>1105</sup>. L'allusion, enfin, est complètement perdue dans « Un désenchanté » à cause de l'omission du passage qui contient le flashback où le protagoniste évoque sa femme décédée.

Les expressions idiomatiques ou semi-idiomatiques qui désignent métaphoriquement – mais en dehors d'une figure de style ou d'un contexte imagé – une réalité commune à la culture chinoise et à la réceptrice sont généralement normalisées en traduction, comme dans le cas de *qiudong* 秋冬<sup>1106</sup>, rendu par « ans de ma vie »<sup>1107</sup>. Dans d'autres cas, cependant, le traducteur peut choisir de conserver la nuance imagée en ayant recours à une expression comparable dans la LA (ex. dans la traduction de *shouzu* 手足<sup>1108</sup> par « ceux de mon propre sang »<sup>1109</sup>).

Curieusement, une stratégie de traduction littérale est généralement adoptée en ce qui concerne les expressions chinoises se référant aux couleurs, qui contiennent souvent des associations chromatiques témoignant d'un goût esthétique spécifique : *zi bu zi hong bu hong* 紫不紫紅不紅<sup>1110</sup> devient ainsi « irradiée de rouge et de violet »<sup>1111</sup>, *you lan you zi* 又藍又紫<sup>1112</sup> est traduit littéralement par « bleu et pourpre »<sup>1113</sup>, et il en est de même pour *huangbai* 黃

---

<sup>1103</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 32.

<sup>1104</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 328.

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p. 328, n. 1.

<sup>1106</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 53.

<sup>1107</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 123.

<sup>1108</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 52.

<sup>1109</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 122.

<sup>1110</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 20.

<sup>1111</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 88.

<sup>1112</sup> *Chenlun, op. cit.*, p. 29.

<sup>1113</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 97.

白<sup>1114</sup>, « tra il giallo e il bianco »<sup>1115</sup> (« entre jaune et blanc »). Toujours à cause de la nature particulière de la traduction, « Un désenchanté » efface toute référence à l'expression *yinhui* 銀灰<sup>1116</sup> aussi bien du titre que du passage décrivant la mort du protagoniste.

Une dernière observation peut être faite à propos de certaines tournures de phrase possédant une fonction purement phatique, dont une traduction littérale risqueraient d'engendrer une impression bizarre, et qui demandent donc d'être remplacées par des expressions pragmatiquement équivalentes dans la LA. L'exemple le plus représentatif est la phrase *yihou yao qing ni zhaoying* 以後要請你照應<sup>1117</sup>, que les traducteurs ont opportunément rendu par des phrases de sens différent mais possédant une fonction phatique comparable, « Poi avremo modo di conoscerci meglio »<sup>1118</sup> (« nous aurons l'occasion de mieux nous connaître par la suite »), et « J'espère que nous nous entendrons bien »<sup>1119</sup>.

#### 4.1.2. Phénomènes culturels

La sphère des phénomènes culturels regroupe un ensemble hétérogène de domaines et de réalités dont la spécificité n'est pas strictement déterminée par des facteurs linguistiques (comme dans le cas des expressions qui ont fait l'objet de la section précédente), mais plutôt par une spécificité intrinsèque liée au monde matériel et institutionnel de la CD. La distance spatio-temporelle qui sépare la CD et la CA est donc le domaine de l'intervention du

---

<sup>1114</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>1115</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>1116</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, pp. 1, 14.

<sup>1117</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, *op. cit.*, p. 239.

<sup>1118</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 72.

<sup>1119</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 40.



traducteur, où le choix entre deux pôles – à savoir la sauvegarde de la nature étrangère du texte et sa domestication – devient particulièrement visible et décisif.

Par exemple, l'emploi courant du calendrier lunaire dans les textes du corpus (avec ou sans une précision indiquant qu'il s'agit du calendrier traditionnel) impose le choix entre la conservation du système traditionnel et sa traduction en termes plus familiers au lectorat occidental. En général, les traducteurs optent régulièrement pour la conservation de l'élément culturel lorsque l'an n'est pas spécifié. Ainsi, par exemple, Ricci traduit *shi'eryue chu xun* 十二月初旬<sup>1120</sup> par « [la] prima decade del dodicesimo mese »<sup>1121</sup> (« la première décade du douzième mois »), ajoutant une note explicative où la date est transposée dans le calendrier grégorien, et *jiuli de chu ba jiu* 舊曆的初八九<sup>1122</sup> par « [i] primi otto o nove giorni del calendario tradizionale cinese »<sup>1123</sup> (« les huit ou neuf premiers jours du calendrier traditionnel chinois »), etc. ; Pan traduit *jiuli jiuyue shi'er* 舊曆九月十二<sup>1124</sup> par « le 22 [sic] du neuvième mois lunaire »<sup>1125</sup>, mais, peu après, traduit *yijiusan'er nian jiuyue* 一九三二年九月<sup>1126</sup> par « septembre 1932 »<sup>1127</sup>. D'une manière analogue, Péchenart rend *qiyue de zhongxun* 七月的中旬<sup>1128</sup> par « au milieu du septième mois »<sup>1129</sup> ; curieusement, Hsu, qui utilise systématiquement (quoique peut-être erronément) le calendrier occidental (ex. « septembre »<sup>1130</sup>

---

<sup>1120</sup> Shenlou, *op. cit.*, p. 170.

<sup>1121</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 13.

<sup>1122</sup> Shenlou, *op. cit.*, p. 207.

<sup>1123</sup> *Il miraggio, op. cit.*, p. 87.

<sup>1124</sup> *Chi guihua, op. cit.*, p. 325.

<sup>1125</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 124.

<sup>1126</sup> *Chi guihua, op. cit.*, p. 325.

<sup>1127</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 125.

<sup>1128</sup> *Xuelei, op. cit.*, p. 174.

<sup>1129</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 32.

<sup>1130</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 333.

pour *jiuyue* 九月<sup>1131</sup>), traduit la même expression par la forme décidément exotique « au milieu de la septième lune »<sup>1132</sup>.

Un problème de la même nature concerne la traduction des références aux festivités traditionnelles, à partir de la fête du nouvel an. Ici, les stratégies adoptées sont encore une fois hétéroclites : Lévêque traduit *jiuli (de) yuandan* 舊曆(的)元旦<sup>1133</sup> par « le Jour de l'an » et peu après, plus littéralement, « le Nouvel An du calendrier lunaire »<sup>1134</sup>. Ricci utilise « [l']imminente Festa di Primavera »<sup>1135</sup> (« la Fête du Printemps imminente ») traduisant le SV *nianguan jin le* 年關進了<sup>1136</sup> ; Sabattini emploie une tournure semblable, accompagnée d'une note explicative, dans la traduction du SV *wang nian* 往年<sup>1137</sup>, « si approssimava ormai la festa di primavera »<sup>1138</sup> (« désormais la fête du printemps approchait »), mais opte pour une expression familiarisante, « festa di Capodanno »<sup>1139</sup> (« fête du nouvel an ») rendant l'expression *guo nian* 過年<sup>1140</sup>. La nouvelle *Guoqu*, où apparaissent les expressions *xinnian* 新年<sup>1141</sup> *jiuli xinnian* 舊曆新年<sup>1142</sup> et *zhengyue chu'er* 正月初二<sup>1143</sup>, résume toutes ces versions : Huang traduit les deux premières occurrences par « [la] fête du Printemps »<sup>1144</sup> et la troisième par « le lendemain de la fête du

---

<sup>1131</sup> Xuelei, *op. cit.*, p. 179.

<sup>1132</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 328.

<sup>1133</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>1134</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 135.

<sup>1135</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>1136</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>1137</sup> *Qingleng de wuhou*, *op. cit.*, p. 389.

<sup>1138</sup> « Un froid pomeriggio », *op. cit.*, p. 87.

<sup>1139</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 35.

<sup>1140</sup> *Caishiji*, *op. cit.*, p. 196.

<sup>1141</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, p. 372.

<sup>1142</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>1143</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>1144</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, pp. 156, 166.

Printemps »<sup>1145</sup> ; Lévêque rend les deux premières expressions par « [le] Nouvel An »<sup>1146</sup>, tandis que la troisième devient « le lendemain du Nouvel An »<sup>1147</sup> ; Sabattini, enfin, opte encore une fois pour des solutions familiarisantes, à savoir « il capodanno »<sup>1148</sup> (« le nouvel an »), « la festa del capodanno cinese »<sup>1149</sup> (« la fête du nouvel an chinois ») et « l'indomani del capodanno cinese »<sup>1150</sup> (« le lendemain du nouvel an chinois »).

Des réflexions similaires peuvent s'appliquer aux autres récurrences du calendrier traditionnel chinois, surtout dans le cas d'allusions que le lecteur occidental trouverait décidément peu transparentes. Par exemple, dans le cas de *sanyue shangsi* 三月上巳<sup>1151</sup> « [il] terzo giorno del terzo mese »<sup>1152</sup> (« le troisième jour du troisième mois ») et de *qiyue qi* 七月七<sup>1153</sup> « le sept du septième mois »<sup>1154</sup>, les traductions littérales s'appuient sur des notes explicitant, respectivement, l'allusion aux rites propitiatoires<sup>1155</sup> et à la fête du Bouvier et de la Tisserande<sup>1156</sup> qui ont lieu dans les jours indiqués. Une précision similaire à propos de la festivité de *Chongyangjie* 重陽節<sup>1157</sup> « Fête du Double Yang »<sup>1158</sup>, indiquant opportunément que la festivité est traditionnellement associée à des excursions en montagne. La référence à la

---

<sup>1145</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>1146</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, pp. 202, 213.

<sup>1147</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>1148</sup> « Il passato », *op. cit.*, p. 183.

<sup>1149</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>1150</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>1151</sup> *Caishiji*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>1152</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 56.

<sup>1153</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 258.

<sup>1154</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 242.

<sup>1155</sup> *La roccia dipinta*, *op. cit.*, p. 103, n. 83.

<sup>1156</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 242, n. 1.

<sup>1157</sup> *Piao'er heshang*, *op. cit.*, p. 369.

<sup>1158</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 147.

*Qingmingjie* 清明節<sup>1159</sup>, la « Fête des Morts »<sup>1160</sup>, en revanche, ne présente aucune explication supplémentaire ; il en est de même pour la *Yuanxiaojie* 元宵節<sup>1161</sup>, traduite par « fête des lanternes »<sup>1162</sup> chez Huang et par « festa delle lanterne »<sup>1163</sup> dans la version de Sabbatini, tandis que Lévêque traduit par « fête des Lanternes »<sup>1164</sup> fournissant des informations ultérieures dans une note en bas de page<sup>1165</sup>.

Toujours pour ce qui est de la scansion temporelle utilisée dans le TD, une stratégie littérale émerge chez Sabbatini, qui traduit (*yi*) *geng* (一)更<sup>1166</sup> et *er* *geng* 二更<sup>1167</sup> par « prima vigilia »<sup>1168</sup> (« première veille ») et « seconda vigilia »<sup>1169</sup> (« deuxième veille »), avec ajout de notes. Pareillement, Lévêque conserve la référence au calendrier républicain en rendant *yijiu'erqi* - *Zhonghua minguo shiliu - nian de tounian he yijiu'erliu nian de nianwei* 一九二七——中華民國十六——年的頭年和一九二六年的年尾<sup>1170</sup> par « Entre la fin de 1926 et le début de 1927 - l'an XVI de la république de Chine »<sup>1171</sup> : ici, le traducteur intervient seulement sur l'ordre des indications temporelles, rétablissant une succession chronologique plus conforme aux attentes du lectorat occidental. Dans « Le Moine Calebasse », en revanche, Vallette-Hémery « traduit » les années du calendrier républicain (adopté à partir de

<sup>1159</sup> *Niaoluo xing*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>1160</sup> « Ma femme et moi », *op. cit.*, p. 75.

<sup>1161</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, p. 380.

<sup>1162</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, p. 167.

<sup>1163</sup> « Il passato », *op. cit.*, p. 190.

<sup>1164</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, p. 214.

<sup>1165</sup> *Ibid.*, p. 214, n. 1.

<sup>1166</sup> *Caishiji*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>1167</sup> *Huaixiangbingzhe*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>1168</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 39.

<sup>1169</sup> « Nostalgia », *op. cit.*, p. 63.

<sup>1170</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>1171</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 134.

1912) *jiunian* 九年, *shiyi nian* 十一年 et *shisi nian* 十四年<sup>1172</sup> par « 1920 », « 1921 » et « 1926 »<sup>1173</sup>.

Le traitement des références à la réalité sociale et aux événements historiques contenues dans le TD se réalise selon de différentes stratégies. Parfois, comme dans le cas de *Qing chao Cixi taihou* 清朝慈禧太后<sup>1174</sup>, allusion qui ne revêt pas un rôle fondant dans l'économie du récit, la traduction littérale « l'impératrice douairière Cixi de la dynastie des Qing »<sup>1175</sup> peut représenter une méthode efficace même sans l'ajout d'une note en bas de page. Dans un autre cas, des informations supplémentaires sont ajoutées par le traducteur dans la préface : c'est la stratégie adoptée par Sabattini pour expliquer la nature du « coup d'état » (*zhengbian* 政變<sup>1176</sup>) qui eut lieu en 1926 à Canton, à savoir le célèbre « incident de la canonnière Zhongshan », auquel fait allusion le texte de *Guoqu*<sup>1177</sup>.

En général, comme dans les exemples cités ci-dessus, les traducteurs optent pour une stratégie littérale unie à l'insertion de notes explicatives. Il en est ainsi, par exemple, pour les références aux dynasties impériales, comme dans le cas des Yuan<sup>1178</sup> et des Qing<sup>1179</sup>, ou à certains personnages historiques tels Zhuge Liang<sup>1180</sup>. Un événement historique cité à plusieurs reprises, de

---

<sup>1172</sup> *Piao'er heshang*, *op. cit.*, p. 374.

<sup>1173</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 153. La traductrice a corrigé une imprécision historique contenue dans le TD : la bataille du pont de Tingsi eut lieu en 1926 (donc le XV de la république de Chine) et non pas en 1925, le XIV. Toutefois, la victoire sur la clique Fengtian eut effectivement lieu en 1922 (XI de la république), comme indiqué dans le TD, et non pas en 1921 comme indiqué par la traductrice.

<sup>1174</sup> *Weixue de zaochen*, *op. cit.*, p. 399.

<sup>1175</sup> « Petite neige matinale », *op. cit.*, p. 97.

<sup>1176</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, p. 371.

<sup>1177</sup> « Il passato », *op. cit.*, p. 181.

<sup>1178</sup> « Le Moine Calebasse », *op. cit.*, p. 146, n. 1.

<sup>1179</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 64, n. 1.

<sup>1180</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 40 ; *Idem*, *La roccia dipinta*, *op. cit.*, p. 100, n. 40.

manière plus ou moins explicite, dans les textes du corpus est la révolution de Xinhai de 1911. De brèves notes sur la fin de l'époque impériale accompagnent donc les traductions littérales de *Wuchang de geming* 武昌的革命<sup>1181</sup>, « la révolution de Wuchang »<sup>1182</sup>, et de *geming* 革命<sup>1183</sup>, « la révolution »<sup>1184</sup>. Dans « Une femme sans volonté », en revanche, la première occurrence de *geming*<sup>1185</sup> est explicitée en traduction par l'expression « la chute de l'empire »<sup>1186</sup> justifiée par une note en bas de page ; *Xinhai de geming* 辛亥的革命<sup>1187</sup>, qui apparaît peu après, est traduit de manière similaire (« l'écroulement de l'empire »<sup>1188</sup>), sans ajout de notes. Une stratégie d'exégèse systématique et ponctuelle caractérise, en effet, toutes les traductions de Lévêque, et surtout « Une femme sans volonté ». Un riche appareil de notes guide le lecteur à travers la complexe situation historique de l'époque, expliquant les nombreuses références aux *junfa* 軍閥<sup>1189</sup> ou « seigneurs de la guerre »<sup>1190</sup>, aux luttes entre les différentes cliques militaires<sup>1191</sup>, etc., mettant également en lumière certains aspects extratextuels, comme la censure qui frappa le long préambule au chapitre 20, où l'auteur lance une attaque virulente contre la politique du KMT<sup>1192</sup>.

Le recours aux notes est remplacé, dans certains cas localisés, par une stratégie d'expansion. L'exemple le plus représentatif de cette technique est la

---

<sup>1181</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 26.

<sup>1182</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 93.

<sup>1183</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 255.

<sup>1184</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 236.

<sup>1185</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 213.

<sup>1186</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 53.

<sup>1187</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>1188</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 56.

<sup>1189</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>1190</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 54.

<sup>1191</sup> *Ibid.*, p. 130, nn. 1-3.

<sup>1192</sup> *Ibid.*, p. 152.

traduction de l'expression *disi jieji* 第四階級<sup>1193</sup>, que Péchenart rend littéralement par « la quatrième classe »<sup>1194</sup> ; Hsu, en revanche, a recours pour deux fois à une expansion considérable du texte original, car nous lisons dans le TA « le peuple, c'est-à-dire [...] les gens de basse condition sociale, des gens de la quatrième classe »<sup>1195</sup>, et ensuite « mes compatriotes de la quatrième classe sociale, je veux dire [...] les coolies »<sup>1196</sup>. C'est seulement dans la dernière occurrence de l'expression que Hsu adopte la simple traduction littérale, « la quatrième classe sociale »<sup>1197</sup> ; le choix littéral est le même chez les deux traducteurs pour l'expression *diwu diliu jieji* 第五第六階級<sup>1198</sup>, que Péchenart rend par « la cinquième et la sixième classe »<sup>1199</sup> et Hsu par « [les] cinquième et sixième classes sociales »<sup>1200</sup>. Hsu adopte une stratégie littérale en traduisant *zhongchan jiating* 中產家庭<sup>1201</sup> par « famille de moyenne bourgeoisie »<sup>1202</sup>, tandis que Péchenart opte pour l'expansion du TD par l'expression plus générale « famille aisée et sans prétention »<sup>1203</sup>.

Une catégorie ultérieure de problèmes de nature culturelle concerne les phénomènes liés à la vie intellectuelle de la Chine classique et moderne : dans ce domaine aussi, les solutions adoptées sont hétérogènes. Par exemple, la traduction littérale avec note en fin de texte est adoptée pour traduire *lǚshì* 律

---

<sup>1193</sup> Xuelei, *op. cit.*, pp. 177, 179, 185.

<sup>1194</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, pp. 36, 39, 45.

<sup>1195</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 332.

<sup>1196</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>1197</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>1198</sup> Xuelei, *op. cit.*, p. 177.

<sup>1199</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 36.

<sup>1200</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 332.

<sup>1201</sup> Xuelei, *op. cit.*, p. 178.

<sup>1202</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 333.

<sup>1203</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 37.

詩<sup>1204</sup>, « 'versi codificati' »<sup>1205</sup> (« vers codifiés »), terme indiquant une forme poétique de huit vers de cinq ou sept caractères et caractérisée par un schéma métrique et prosodique très rigide. Dans un contexte similaire, cependant, l'allusion au style poétique dit *bolianq guti shi* 柏梁古體詩<sup>1206</sup> se réduit à une traduction partielle, « stile antico »<sup>1207</sup> (« style ancien »), sans ajout de notes spécifiant qu'il s'agit d'un schéma en septénaires à rime plate.

D'ailleurs, le recours aux notes n'assure pas forcément une information exhaustive : par exemple, la référence au « mendiant des Qi » (*qi shi de Qi ren* 乞食的齊人<sup>1208</sup>) est explicitée dans une longue note du traducteur<sup>1209</sup>. Ce dernier omet pourtant de spécifier que l'histoire du brave mari qui mendiait des offrandes au cimetière à l'insu de son épouse et de sa concubine est tirée du *Mencius*<sup>1210</sup> : une brève citation de la fin du passage de Mencius (où le philosophe condamne ceux qui font souffrir leurs proches afin de satisfaire leurs ambitions) aurait cependant permis de mettre en lumière de façon plus efficace le rôle que la référence revêt dans le texte de « Ma femme et moi ».

Ricci adopte une méthode mixte lors de l'allusion à l'un des textes canoniques du confucianisme, le *Zhongyong* 中庸, et aux représentants des principes confucéens traditionnels *Yao Shun Yu Tang Wen Wu Zhou gong Kongzi* 堯舜禹湯文武周公孔子<sup>1211</sup>. Le TA présente effectivement la traduction du titre de l'ouvrage, « Il giusto mezzo' »<sup>1212</sup> (« Le juste milieu »), ainsi que des noms d'une partie des personnages cités, « Yao, Shun, Yu, [il] duca di

<sup>1204</sup> *Caishiji*, *op. cit.*, pp. 197, 210.

<sup>1205</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, pp. 35, 54.

<sup>1206</sup> *Caishiji*, *op. cit.*, p. 210.

<sup>1207</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 54.

<sup>1208</sup> *Niaoluo xing*, *op. cit.*, p. 220.

<sup>1209</sup> « Ma femme et moi », *op. cit.*, p. 82.

<sup>1210</sup> *Mengzi Lilou xia* 孟子·離婁下. Traduction française dans Mencius, *Le livre de Mencius*, *op. cit.*, pp. 176-177.

<sup>1211</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>1212</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 61.



Zhou e [...] Confucio »<sup>1213</sup> (« Yao, Shun, Yu, le duc de Zhou et Confucius »), tandis que des notes très exhaustives aident le lecteur à situer lesdites références<sup>1214</sup>. Néanmoins, les noms des rois Tang, Wen et Wu sont omis sans justification apparente : et pourtant, dans le contexte de démolition de la tradition confucéenne pesant sur la société chinoise de l'époque dont le passage est imprégné, la conservation de cette liste aurait ajouté à l'effet de lourdeur accablante véhiculé, au niveau formel, par la structure juxtaposée de l'original.

Le recours à l'omission caractérise également le passage suivant, tiré de « Fleurs d'osmanthe tardives » :

尤其使我看得有趣的，是陳豪寫的一堂《歸去來辭》的屏條，墨色的鮮艷，字跡的秀腴，有點象董香光而更覺得柔媚<sup>1215</sup>。

J'étais surtout fasciné par une calligraphie de Chen Hao, peintre de la dynastie des Qing<sup>1216</sup>.

Dans le TA le nom de Chen Hao 陳豪 (1839-1910) est explicité par une expansion donnant des points de repère chronologiques sur l'artiste. Toutefois, une partie significative du TD est inexplicablement effacée en traduction, y compris le titre de la calligraphie en question et la référence à un autre artiste d'époque Ming, Dong Xiangguang 董香光 (1555-1636).

Les nouvelles de Yu Dafu abondent également de références aux débats intellectuels de son époque. *Xuelei*, par exemple, offre un tableau à la fois ironique et amer des intellectuels contemporains, toujours à la recherche de la

---

<sup>1213</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

<sup>1214</sup> *Ibid.*, pp. 61, nn. 15-16, 62, nn. 17-18.

<sup>1215</sup> *Chi guihua, op. cit.*, p. 330.

<sup>1216</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 131.

doctrine parfaite à laquelle s'attacher, et des escarmouches entre les différents courants de pensée : dans ce cadre, la traduction de *zhuyi* 主義<sup>1217</sup>, expression qui revient à maintes reprises dans le texte, par « 'isme' »<sup>1218</sup> véhicule efficacement le regard ironique que l'auteur lance sur le désir pathologique – ou plutôt le devoir – d'appartenance que ressentaient certains de ses pairs. La traduction « doctrine »<sup>1219</sup>, quoique également correcte, ne semble pas posséder la même force évocatrice.

D'ailleurs, la traduction littérale ne suffit pas toujours à expliquer la complexité des allusions que Yu Dafu éparpille dans ses textes. Par exemple, toujours dans *Xuelei*, l'expression *wei rensheng de yishu* 為人生的藝術<sup>1220</sup>, attribuée au personnage de Jiang Tao, trahit une référence très claire à la société littéraire rivale de Création, c'est-à-dire l'Association de Recherches Littéraires, dont la devise était précisément « *wei rensheng er yishu* » ou « l'art pour la vie ». Toutefois, sans l'insertion d'une note, ni la traduction « l'Art humanitaire »<sup>1221</sup> ni le plus littéral « l'Art pour la vie »<sup>1222</sup> fournissent au non-sinisant des instruments adéquats pour une lecture approfondie du texte et, encore une fois, de l'ironie amère dont il est porteur. Le titre même de la nouvelle de Yu Dafu (ainsi que de celle que le narrateur compose pour un yuan à la fin du récit, avec un procédé de mise en abyme) contient une allusion dont il ne reste aucune trace dans le TA. Le titre, en effet, fait écho à celui d'un article de Zheng Zhenduo 鄭振鐸, l'un des représentants les plus influents de l'Association, dans lequel ce dernier préconisait une littérature

---

<sup>1217</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, p. 173 et suivantes.

<sup>1218</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 31 et suivantes.

<sup>1219</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 328 et suivantes.

<sup>1220</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>1221</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 36.

<sup>1222</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, pp. 331-332.

réaliste – c'est-à-dire, faite de sang et de larmes – et la participation intime de l'écrivain à la matière de sa narration<sup>1223</sup>.

Un appareil très ponctuel de notes accompagne les nombreuses références que présente *Ta shi yi ge ruo nüzi* : le débat culturel entre la « nouvelle littérature »<sup>1224</sup> (*xin wenxue* 新文學<sup>1225</sup>) et celle de la tradition, la coexistence de « *baihua* »<sup>1226</sup> (*baihuawen* 白話文<sup>1227</sup>) et langue classique, la nature des écoles littéraires des « décadents »<sup>1228</sup> (*tui feipai* 頹廢派<sup>1229</sup>) et des « canards mandarins et papillons »<sup>1230</sup> (*yuanyang hudie* 鴛鴦蝴蝶<sup>1231</sup>), etc., font l'objet d'explications exhaustives qui aident le lecteur à saisir même les nuances culturelles les plus subtiles du TD.

*Caishiji* représente un exemple très particulier de récit allégorique et apologétique qui, quoique centré sur un fait historique – la compétition poétique organisée en 1772 par le commissaire aux études Zhu Sihe –, fait allusion à des personnages et à des événements contemporains à Yu Dafu. La nouvelle fut inspirée par un épisode qui marqua profondément l'auteur au début de sa carrière d'écrivain, à savoir les violentes critiques lancées par certains intellectuels et notamment par Hu Shi, le père de la révolution littéraire. Les personnages du passé ne sont donc que des projections de ceux du présent : Huang Zhongze, le poète fier et incompris, est Yu Dafu lui-même, tandis que son ami Hong Zhicun est Guo Moruo ; le commissaire Zhu Sihe, protecteur de Huang Zhongze, est le directeur de la librairie Taidong à

---

<sup>1223</sup> Xi Di 西諦 [Zheng Zhenduo], *Xue he lei de wenxue* 血和淚的文學 [Une littérature de sang et de larmes], *Wenxue xunkan* 6, 1921.

<sup>1224</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, pp. 65, 87, n. 2.

<sup>1225</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, pp. 220, 234.

<sup>1226</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 65, n. 1.

<sup>1227</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 220.

<sup>1228</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 88, n. 1.

<sup>1229</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 234.

<sup>1230</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 51, n. 4.

<sup>1231</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 212.

Shanghai, la maison d'éditions de la Société Création ; Dai Dongyuan, éminent académique et critique littéraire, n'est autre que Hu Shi. Ce complexe réseau d'analogies ne peut qu'échapper à tout lecteur qui ne posséderait pas une connaissance précise approfondie de la biographie de l'auteur, ainsi que du contexte culturel de l'époque : Sabattini fournit donc tous les instruments pour une lecture du niveau de signification sous-jacent dans la section introductive du recueil<sup>1232</sup>.

Comme tout texte littéraire de l'époque, les nouvelles du corpus offrent également un riche répertoire de références à la culture chinoise au sens large – comprenant aussi bien les aspects matériels que ceux relevant de la culture mentale, institutionnelle, spirituelle, etc. – dont le caractère étranger rend souvent nécessaire l'intervention du traducteur. Encore une fois, il s'agit d'un ensemble de facteurs hétéroclites, pour lesquels la nature et la portée de l'opération exégétique peuvent varier considérablement d'une traduction à l'autre.

Dans le cas d'une simple référence à la culture matérielle comme celle contenue dans le mot *fandian* 飯店<sup>1233</sup>, Ricci opte pour une sorte d'expansion, « albergo-ristorante »<sup>1234</sup> (« hôtel-restaurant »), qui, bien que légèrement dépaysant, clarifie la nature mixte de l'hôtel chinois typique mieux que ne le ferait la traduction littérale « restaurant ». C'est toujours une stratégie d'expansion qui permet au lecteur italien de saisir l'allusion à un usage de la Chine ancienne, lorsque l'expression *daimeiqing* 黛眉青<sup>1235</sup> est rendue par « la tintura nera utilizzata dalle donne dell'antichità per imbellettarsi le

---

<sup>1232</sup> Mario Sabattini, « Introduzione », *op. cit.*, pp. 18-21.

<sup>1233</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>1234</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>1235</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 202.

sopracciglia »<sup>1236</sup> (« la teinture noire utilisée par les femmes de l'antiquité pour se maquiller les sourcils », notre italique). La traduction « fille-fiancée »<sup>1237</sup> pour *tongyangxi* 童養媳<sup>1238</sup> s'appuie, en revanche, sur une note expliquant la pratique traditionnelle par laquelle les filles des pauvres étaient parfois vendues à des familles pour que elles épousent plus tard leurs fils. C'est toujours une note qui explique l'emploi du sceau (*yinzi* 印子<sup>1239</sup>) pour apposer sa signature dans la traduction littérale par Sabattini, « sigillo »<sup>1240</sup>, tandis que Bergeron opte pour la familiarisation de l'original en traduisant la même expression par « signature »<sup>1241</sup>.

Parfois, certains détails culturels demeurent implicites dans le TD : dans ces cas, où la difficulté ne relève pas du niveau strictement linguistique, c'est le traducteur qui peut choisir d'explicitier le contenu culturel à l'intention du lecteur du TA. En général, c'est grâce à l'ajout de notes en bas de page que ces références sont mises en lumière : il en est ainsi pour l'allusion à la richesse d'une famille, signalée par la capote en acier de son pousse-pousse<sup>1242</sup> ; pour les dimensions des pieds d'une jeune fille, témoignant qu'elle n'a pas les pieds bandés à la manière traditionnelle<sup>1243</sup> ; ou encore, pour l'expression de considération qu'implique en Chine le fait de dire à quelqu'un qu'il est âgé<sup>1244</sup>. En revanche, c'est une expansion, et non pas une note explicative, qui clarifie un aspect typique de la langue chinoise : la

---

<sup>1236</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>1237</sup> « Petite neige matinale », *op. cit.*, p. 102.

<sup>1238</sup> *Weixue de zaochen*, *op. cit.*, p. 403.

<sup>1239</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, *op. cit.*, p. 245.

<sup>1240</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 79.

<sup>1241</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 48.

<sup>1242</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 49, n. 1.

<sup>1243</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 232, n. 1.

<sup>1244</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 133.

traduction de *gen Yiqun xue zhe beifang kouyin* 跟逸群學著北方口音<sup>1245</sup> par « imitando il suo accento settentrionale *per farsi comprendere meglio* »<sup>1246</sup> (« imitant son accent du Nord pour mieux se faire comprendre », note italique) souligne les difficultés de compréhension mutuelle que rencontrent les parlants des différentes variétés dialectales, explicitant les raisons du comportement de l'interlocuteur.

Certains usages qui, quoique culturellement spécifiques, se réfèrent à des réalités communes subissent parfois une adaptation qui les reconduit aux normes et aux usages de la CA. Il en est ainsi pour l'habitude chinoise d'attribuer aux nouveaux-nés l'âge d'un an : tandis que, dans la presque majorité des cas, les traducteurs rendent littéralement les indications de l'âge du TD, Sabattini les adapte à l'usage occidental, traduisant donc *ershuyi sui*<sup>1247</sup> par « vent'anni »<sup>1248</sup> et *ershisan sui*<sup>1249</sup> par « ventidue anni »<sup>1250</sup>, omettant pourtant d'intervenir dans un cas, où *shiqi sui*<sup>1251</sup> demeure « diciassette anni »<sup>1252</sup>. Un phénomène similaire, à savoir l'habitude de désigner le rez-de-chaussée par *yi ceng*, le premier par *er ceng*, etc., subit une forme d'adaptation systématique à l'usage italien et français : aussi l'expression *er ceng* 二層<sup>1253</sup> est-elle traduite par « premier étage »<sup>1254</sup>, et *san si ceng* 三四層<sup>1255</sup> par

---

<sup>1245</sup> Shenlou, *op. cit.*, p. 185.

<sup>1246</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>1247</sup> *Qingleng de wuhou*, *op. cit.*, p. 391.

<sup>1248</sup> « Un freddo pomeriggio », *op. cit.*, p. 90.

<sup>1249</sup> *Caishiji*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>1250</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 31.

<sup>1251</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, *op. cit.*, p. 244.

<sup>1252</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 77.

<sup>1253</sup> *Qiuhe*, *op. cit.*, p. 258.

<sup>1254</sup> « Rivière d'automne », *op. cit.*, p. 242.

<sup>1255</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, p. 375.

« deuxième et troisième étages »<sup>1256</sup> par Huang et Lévêque et « secondo e terzo piano »<sup>1257</sup> par Sabbatini.

Une dernière macrocatégorie de problèmes culturels regroupe les pratiques religieuses, surtout celles liées au bouddhisme et au daoïsme, ainsi que les croyances, les superstitions, les allusions mythologiques, etc. présentes dans les textes originaux. Une série de références au bouddhisme est accompagnée, en traduction, par des notes explicatives : celle-ci est la stratégie adoptée pour *puti* 菩提<sup>1258</sup>, calque phonétique du sanskrit *bodhi*, traduit par « illuminazione »<sup>1259</sup> (« illumination »), et pour *qiansheng* 前生<sup>1260</sup> traduit par « vie antérieures »<sup>1261</sup> et « ma vie antérieure »<sup>1262</sup> dans les traductions françaises, tandis que la traduction italienne « esistenze anteriori »<sup>1263</sup> (« existences antérieurs ») ne présente aucune explication supplémentaire. La même stratégie exégétique revient en ce qui concerne *jingang xiashi* 金鋼下世<sup>1264</sup>, « les protecteurs du Bouddha »<sup>1265</sup>, et *songzao* 送灶<sup>1266</sup>, « reconduire le dieu du Foyer »<sup>1267</sup>, où le traducteur donne des informations exhaustives sur ces personnages du panthéon bouddhique et sur cette pratique rituelle. Une note très détaillée explique, d'ailleurs, l'expression *huye de chouwei* 狐腋的臭

---

<sup>1256</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, p. 160 ; « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, p. 206.

<sup>1257</sup> « Il passato », *op. cit.*, p. 185.

<sup>1258</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>1259</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>1260</sup> *Guoqu*, *op. cit.*, p. 373.

<sup>1261</sup> « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, *op. cit.*, p. 203.

<sup>1262</sup> « Le passé », trad. Huang He, *op. cit.*, p. 154.

<sup>1263</sup> « Il passato », *op. cit.*, p. 183.

<sup>1264</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>1265</sup> *Idem*, « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 48.

<sup>1266</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>1267</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 135.

味<sup>1268</sup>, partiellement traduite par « peste de renard »<sup>1269</sup>, et l'allusion au renard comme animal nuisible, à la forte connotation sexuelle.

La stratégie de l'expansion représente une alternative efficace aux notes explicatives : c'est ainsi que sont clarifiées les références à la pratique bouddhiste dite *fang sheng* 放生<sup>1270</sup>, rendue par « relâcher des animaux vivants et acquérir des mérites »<sup>1271</sup> (notre italique), et au personnage mythique du *yuexia laoren* 月下老人<sup>1272</sup>, « [il] 'Vecchio sotto la luna', il dio che unisce le coppie in matrimonio »<sup>1273</sup> (« le 'Vieux sous la lune', le dieu qui unit les couples en mariage », notre italique). Cependant, cette même référence est l'occasion, pour la traductrice, d'une grave erreur d'interprétation :

“唉！這一條紅線，你總拉不成了吧<sup>1274</sup>！”

« Ah! Forse dovrei tirare questa cordicella rossa per chiamare il guardiano...<sup>1275</sup> »

La phrase chinoise fait clairement référence au fil rouge qui, d'après la légende du Vieux de la Lune, serait invisiblement noué aux chevilles des futurs époux : par l'allusion au mythe, Chen Yiqun évoque son amour malheureux pour une jeune fille mariée qu'il a laissée à Pékin, lamentant l'impossibilité de cette union. Ricci, en revanche, interprète erronément le passage, considérant qu'il s'agit d'une corde qui sert à appeler le gardien du monastère où le protagoniste s'est rendu.

---

<sup>1268</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 242.

<sup>1269</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, p. 102.

<sup>1270</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, pp. 346-347.

<sup>1271</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 149.

<sup>1272</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>1273</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>1274</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>1275</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 28.



Certains termes religieux dont il existe un équivalent connu du lectorat occidental sont traduits sans explications ultérieures, comme dans le cas de « nirvâna »<sup>1276</sup>, qui traduit le chinois *niepan* 涅槃<sup>1277</sup> (cependant, Sabattini traduit le même terme par un générique « mondo chimerico »<sup>1278</sup>, « monde chimérique »). Parfois, des expressions spécifiques sont traduites littéralement sans ajout d'indications ultérieures, comme dans le cas de la pratique rituelle dite *bai tian di* 拜天地<sup>1279</sup>, « [saluer] le ciel et la terre »<sup>1280</sup>, ou du *muyu* 木魚<sup>1281</sup>, instrument rituel en bois utilisé pendant les cérémonies bouddhistes, dont l'origine religieuse disparaît complètement une fois le terme traduit par « poisson en bois noir ciré »<sup>1282</sup>. La connotation religieuse de certaines autres expressions est effacée, en revanche, par le recours à un terme générique, comme dans le cas de *hongchen* 紅塵<sup>1283</sup> et de son hypotraduction par le mot « agitation »<sup>1284</sup>. Dans un cas isolé, enfin, une expression non nécessairement connotée sur le plan religieux, *miaojing* 妙境<sup>1285</sup>, acquiert dans le TA une connotation bouddhiste grâce à la traduction « nirvana »<sup>1286</sup>. Dans plusieurs cas, en revanche, le terme religieux chinois subit une familiarisation à travers l'emploi du lexique propre au christianisme et à la tradition philosophique occidentale : par la traduction « un asceta che si era allontanato dal mondo delle passioni »<sup>1287</sup> (« un ascète qui s'était

<sup>1276</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 49.

<sup>1277</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, *op. cit.*, p. 246.

<sup>1278</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 81.

<sup>1279</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 348.

<sup>1280</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 151.

<sup>1281</sup> *Yangmei shaojiu*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>1282</sup> « L'eau-de-vie aux arbouses », *op. cit.*, p. 29.

<sup>1283</sup> *Bodian*, *op. cit.*, p. 292.

<sup>1284</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, p. 62.

<sup>1285</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>1286</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>1287</sup> *Ibid.*, p. 58.

éloigné du monde des passions »), *yi wei xunshi de xiudaoshi* 一位遁世的道士<sup>1288</sup> perd sa connotation éminemment daoïste ; un autre terme daoïste, *daluotian* 大羅天<sup>1289</sup>, est reconduit à une dimension chrétienne par les traductions « Paradis »<sup>1290</sup> et « paradiso »<sup>1291</sup>, tout comme *tianming* 天命<sup>1292</sup>, « la volonté de Dieu »<sup>1293</sup>, et *tiangong* 天公<sup>1294</sup>, « cielo »<sup>1295</sup> (« le Ciel »).

Dans un nombre limité de cas, enfin, la référence culturelle est simplement effacée lorsque le contexte contient des éléments suffisants à la compréhension du passage, comme dans la phrase qui suit :

有好久不上城裡去了，偶爾去城裡一看，真是象丁令威的化鶴歸來，觸眼新奇，宛如隔世重生的人<sup>1296</sup>。

Je n'étais plus allé en ville depuis longtemps. [...] [T]out était étonnant à mes yeux, comme si je revenais au monde après m'en être retiré pendant des siècles<sup>1297</sup>.

La référence explicite à la légende (contenue dans le *Sou shen hou ji* 搜神後記) de Ding Lingwei 丁令威, adepte daoïste qui se retira sur les montagnes pour étudier le Dao : devenu un immortel, il retourna à sa ville natale transformé en grue mille ans après. Dans le TA, l'allusion au personnage et à sa transformation sont éliminés, tandis que le contexte permet de saisir le contenu essentiel de l'allusion sans introduire un élément potentiellement dépaysant.

---

<sup>1288</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 192.

<sup>1289</sup> *Chunfeng chenzui de wanshang*, *op. cit.*, p. 246.

<sup>1290</sup> « Enivrantes nuits de printemps », *op. cit.*, p. 49.

<sup>1291</sup> « Notti inebrianti di primavera », *op. cit.*, p. 81.

<sup>1292</sup> *Weiminglunzhe*, *op. cit.*, p. 388.

<sup>1293</sup> « Le fataliste », *op. cit.*, p. 17.

<sup>1294</sup> *Shenlou*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>1295</sup> *Il miraggio*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>1296</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 318.

<sup>1297</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 115.

### 4.1.3. Interférence éthique et politique

Lorsque l'analyse se fonde presque exclusivement – comme dans notre cas spécifique – sur les textes traduits, et qu'il n'existe pas ou qu'on n'a pas accès à un appareil paratextuel de préfaces, notes du traducteurs, commentaires, etc. touchant aux aspects éthiques et politiques intervenant dans le processus de la traduction, il est généralement malaisé d'opérer une distinction nette entre choix personnel et influence culturelle. Une telle catégorisation doit donc s'appuyer sur des facteurs intra- et extratextuels différents : par exemple, le caractère systématique de certains choix de traduction au sein d'un recueil de textes traduits par des traducteurs différents pourrait être reconduit à une stratégie éditoriale suivant une certaine ligne de conduite éthique ou politique, etc.

A la lumière de ces considérations, le cas des mots *gongchanzhuyi* 共產主義 et *shehuizhuyi* 社會主義, qui reviennent à plusieurs reprises dans le corpus, représente une occasion de réflexion intéressante. Par exemple, dans le texte de *Xuelei*, *gongchanzhuyi* apparaît deux fois vers le début<sup>1298</sup> : dans sa traduction, Hsu utilise normalement l'équivalent « communisme »<sup>1299</sup>, tandis que ce mot est complètement absent de la traduction de Péchenart<sup>1300</sup>. La raison est peut-être liée au fait que le texte de la nouvelle utilisé par la traductrice est tiré d'une édition publiée dans les années 1970 à Taiwan<sup>1301</sup>, où certains détails politiquement sensibles pourraient avoir été censurés ou

---

<sup>1298</sup> *Xuelei*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>1299</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 328.

<sup>1300</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 32.

<sup>1301</sup> *Yu Dafu quanji*, Wenhua tushu gongsi, Taiwan, 1974. Cette source est indiquée dans *Shanghai 1920-1940*, *op. cit.*, p. 183. Malheureusement, nous n'avons pas eu l'occasion de consulter l'ouvrage original.

effacés. Une question similaire émerge de l'omission du mot *wuchan jieji* 無產階級<sup>1302</sup> dans le texte de Péchenart ; il est pourtant vrai que Hsu n'utilise pas le mot « prolétaires », préférant la paraphrase « hommes de la classe peu fortunée »<sup>1303</sup>. De plus, curieusement, Péchenart traduit *shehuizhuyi*<sup>1304</sup> par son équivalent « Socialisme »<sup>1305</sup>, tandis que Hsu utilise le mot en italique « *mutualisme* »<sup>1306</sup>. Un autre détail curieux est l'ajout, chez Péchenart, de la phrase « Et pour résumer, nous devons préférer les *ismes* gouvernementaux »<sup>1307</sup>, absente dans toutes les éditions du TA auxquelles nous avons pu accéder, comme d'ailleurs dans la traduction de Hsu.

Un cas comparable de traitement des références sociopolitiques délicates concerne le recueil *Fleurs d'osmanthe tardives*, à l'intérieur duquel le mot *wuchan jieji*<sup>1308</sup> a été omis dans le TA ; de plus, la traduction de *gongchan nülang* 共產女郎<sup>1309</sup> par « jeune fille moderne »<sup>1310</sup> efface de l'expression toute implication politique, et le mot *shehuizhuyi*<sup>1311</sup> devient un beaucoup plus neutre « humanitarisme »<sup>1312</sup>. Ce dernier exemple est d'autant plus étonnant que le traducteur responsable de cet appauvrissement sémantique est Régis Bergeron, qui a consacré sa vie au militantisme de gauche et qui aurait eu toutes les raisons d'opter pour une traduction littérale. Nous pouvons seulement supposer que l'origine de ce phénomène soit à rechercher dans la ligne éditoriale et politique de la maison d'éditions Littérature

---

<sup>1302</sup> Xuelei, *op. cit.*, p. 183.

<sup>1303</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 339.

<sup>1304</sup> Xuelei, *op. cit.*, p. 175.

<sup>1305</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 34.

<sup>1306</sup> « Sang et larmes », *op. cit.*, p. 330.

<sup>1307</sup> « De sang et de larmes », *op. cit.*, p. 35.

<sup>1308</sup> *Niaoluo xing*, *op. cit.*, p. 219.

<sup>1309</sup> *Chi guihua*, *op. cit.*, p. 334.

<sup>1310</sup> « Fleurs d'osmanthe tardives », *op. cit.*, p. 136.

<sup>1311</sup> *Bodian*, *op. cit.*, p. 289.

<sup>1312</sup> « Un humble sacrifice », *op. cit.*, p. 59.

Chinoise dans les années 1980 – sans exclure la possibilité que des directives précises à ce sujet aient été imposées à un niveau politique supérieur. Étant donné la volonté de populariser les grands ouvrages de la littérature chinoise, et donc de faire connaître la Chine elle-même auprès d'un public international, des références trop marquées au contexte socialiste chinois auraient pu être jugées contreproductives ou problématiques. Il ne s'agit là que d'une supposition, qui pourrait pourtant trouver une justification ultérieure dans le fait que les traductions anglaises des textes, parus dans la même collection, présentent des solutions tout à fait semblables, « fashionable modern women »<sup>1313</sup> et « humanitarianism »<sup>1314</sup>.

Toujours dans le même recueil, on peut observer un exemple évident d'omission, sans doute due à des considérations de nature éthique. Il s'agit de l'effacement, en traduction<sup>1315</sup>, d'un paragraphe entier de *Weixue de zaochen* :

可是有一點，我時常在私心害怕，就是中學裡時常有的那一種同學中的風說。他的相兒，雖則很清秀，然而兩道眉毛很濃，嘴唇極厚，一張不甚白皙的長方臉，無論何人看起來，總是一位有男性美的青年。萬一有風說起來的時候，我這身材矮小的南方人，當然要居於不利的地位。但是這私心的恐懼，終沒有實現出來，一則因為大學生究竟比中學生知識高一點，二則大約也是因為他的勤勉的行為和凜不可犯的威風可以壓服眾人的緣故<sup>1316</sup>。

Sans jamais évoquer de manière explicite l'homosexualité, ce passage contient une exaltation claire de la beauté masculine de l'ami du narrateur, ainsi qu'une allusion à la peur des racontars (*fengshuo* 風說) qu'une amitié si intime

---

<sup>1313</sup> « Late-Flowering Cassia », trad. Yu Fanqin, in *Nights of Spring Fever and Other Writings*, Beijing, Panda Books, 1984, p. 144.

<sup>1314</sup> « A Humble Sacrifice », trad. Huang Shouchen, in *Nights of Spring Fever and Other Writings*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>1315</sup> « Petite neige matinale », *op. cit.*, p. 99.

<sup>1316</sup> *Weixue de zaochen*, *op. cit.*, p. 401.

et exclusive risque de déclencher. Or, les raisons de l'omission pourraient être recherchées dans la volonté, de la part du traducteur, d'éliminer un détail censé être inconvenant : cependant, une comparaison avec la traduction anglaise de la nouvelle, parue dans la même collection, révèle exactement la même omission<sup>1317</sup>, ce qui nous amène à considérer ce phénomène comme dépassant la sphère du choix individuel.

Il faut d'ailleurs remarquer que le choix des nouvelles contenues dans *Fleurs d'osmanthe tardives* relève d'une sélection qui exclut largement les récits les plus controversés sur le plan éthique : non seulement *Chenlun*, déjà traduit treize ans plus tôt, mais également des nouvelles telles *Mangmang ye*, *Qiuhe*, etc., avec la seule exception de *Guoqu*. De plus, les détails licencieux occasionnels sont adoucis (ex. la traduction de *changliao* 娼寮<sup>1318</sup> par l'euphémisme « chez les chanteuses »<sup>1319</sup>) ou bien, comme dans le cas des attentions quelque peu morbides que le narrateur a pour la jeune fille de « *Fleurs d'osmanthe tardives* », se résolvent dans une catharsis d'inspiration chrétienne. La sélection du corpus du recueil pourrait donc avoir été conditionnée à la source par des considérations d'ordre éthique, s'il est vrai que, dans la plupart des cas, les textes en désaccord avec les normes éthiques de la CA – ou, comme dans ce cas, avec une image de la CD qu'on souhaite transmettre – n'accèdent guère au processus de traduction. L'exemple opposé est représenté par le recueil *Rivière d'automne*, qui fait partie de la collection érotique « Le pavillon des corps curieux » de Picquier. Le choix des textes étant inspiré à une ligne éditoriale précise, le traducteur jouit ici d'une grande liberté dans le traitement des nombreuses pratiques et perversions sexuelles –

---

<sup>1317</sup> « Snowy Morning », trad. Chang Su, in *Nights of Spring Fever and Other Writings*, op. cit., p. 54.

<sup>1318</sup> *Bodian*, op. cit., p. 292.

<sup>1319</sup> « Un humble sacrifice », op. cit., p. 63.

fétichisme, lesbianisme, autoérotisme, sadisme, inceste – dont les trois nouvelles, et surtout le récit éponyme, abondent.

#### 4.2. Facteurs personnels

Plus on s'éloigne du plan linguistique et textuel pour toucher aux facteurs généraux intervenant dans le processus de la traduction, plus les instruments de l'analyse technique doivent nécessairement s'appuyer sur des considérations d'une portée plus ample. Nous l'avons déjà observé dans la section précédente à propos des aspects culturels : à l'ensemble des moyens fournis par la linguistique au sens large du terme s'ajoutent ceux propres de l'anthropologie, de l'historiographie, des études religieuses, etc. Lorsqu'on aborde l'élément personnel et son influence sur l'opération traduisante, cet élargissement de la sphère analytique devient encore plus évident. En même temps, les aspects qui demandent d'être pris en examen présentent souvent des contours fuyants, dont une définition précise et systématique demeure malaisée.

Les conditions professionnelles et psychologiques du traducteur peuvent exercer une influence directe sur le texte traduit<sup>1320</sup>. Selon la catégorisation proposée par Wong et Shen, les facteurs personnels peuvent être classifiés en deux types principaux, à savoir compétence personnelle et attitudes personnelles : ces dernières s'articulent, à leur tour, en attitudes esthétiques, attitude vis-à-vis de la réponse des récepteurs, attitudes stratégiques, attitudes politiques et éthiques et attitudes professionnelles<sup>1321</sup>.

---

<sup>1320</sup> Wong Dongfeng et Shen Dan, « Factors Influencing the Process of Translating », *op. cit.*, p. 95.

<sup>1321</sup> *Ibid.*, pp. 96-99.

Dans notre discussion, nous avons choisi de ne pas aborder la question de la compétence professionnelle, un domaine délicat qui dépasse le champ de notre analyse. Nous avons ensuite conservé la catégorie de l'attitude éthique et politique – quoique, comme nous l'avons souligné plus haut, la limite entre interférence de nature culturelle et facteur personnel soit souvent difficile à tracer. Les autres facteurs, enfin, ont été combinés dans une macrocatégorie regroupant les choix stratégiques et esthétiques au sens large du terme : approche à la traduction, attitude envers le récepteur, idiosyncrasies, etc.

#### 4.2.1. Orientation stratégique et attitude esthétique

L'opération de critique des traductions s'articule en deux démarches étroitement liées : au niveau macroscopique, une enquête sur l'intention du traducteur ; au niveau microscopique, l'analyse des méthodes adoptées dans l'acte concret de la traduction.

Le caractère technique et formel de ces derniers aspects en permet l'observation à travers une analyse éminemment textuelle : le répertoire des problèmes de traductions qui structure notre travail critique est axé précisément sur cette catégorie analytique, couvrant les démarches traduisantes mises en place afin d'atteindre, dans le TA, l'adéquation au niveau linguistique – phonologique, lexical, syntaxique et textuel – et culturel. La macrostratégie du traducteur, en revanche, n'est pas directement observable à la surface du texte : en l'absence d'un appareil paratextuel (introduction, postface, commentaire à la traduction, etc.) explicitant de manière spécifique l'intention du traducteur, ce niveau doit souvent être reconstruit à travers une opération inductive.



Tous les textes traduits qui font l'objet de notre recherche ont une section introductive contenant des indications biobibliographiques, une analyse des techniques narratives de l'auteur, ou encore un tableau synthétique du contexte culturel et intellectuel dans lequel les récits ont pris forme. Cependant, seules les anthologies compilées par Hsu et Kyn présentent des observations spécifiques sur la méthode de traduction adoptée.

En concluant la première partie de son introduction, Hsu annonce de façon explicite ses principes stratégiques :

La meilleure méthode de traduction est évidemment celle de la *traduction serrée*. J'entends par ce terme *toute traduction rigoureusement fidèle à l'idée exprimée dans le texte original*. La méthode de la traduction « mot à mot » n'est pas infaillible. D'abord, on n'arrive pas toujours à trouver une expression, une tournure de phrase, un mot français qui corresponde *exactement* aux caractères chinois. Ensuite, admettons qu'on y parvienne, un morceau littéraire ainsi traduit donnerait-il une idée même approximative du texte original ? J'ai donc traduit mot à mot chaque fois que je l'ai pu ; mais là où il m'a été impossible d'employer cette méthode, j'ai cherché et employé les tournures de phrase, les expressions ou les mots français qui approchent le plus du texte chinois<sup>1322</sup>.

Ce qui saute immédiatement aux yeux en lisant cette déclaration d'intentions est une certaine confusion lexicale. Hsu, en effet, affirme avoir adopté la méthode de la « traduction serrée », faisant sans doute allusion à la « traduction dure » préconisée par Lu Xun, une technique traduisante extrêmement littérale visant à calquer la langue étrangère jusque dans ses aspects formels, même au détriment des normes standard de la LA ; apparemment, c'est à cette technique que fait référence également

---

<sup>1322</sup> Sung-Nien Hsu, *Anthologie de la littérature chinoise, op. cit.*, pp. 6-7.

l'expression « traduction 'mot-à-mot' ». Néanmoins, Hsu donne une description de cette méthode qui la rapproche, plutôt que du calque, de la traduction littérale au sens bermanien, telle que l'indique la définition suivante :

La traduction littérale ne reproduit pas la facticité de l'original, mais la *logique* qui préside à l'organisation de cette facticité<sup>1323</sup>.

C'est précisément cette acception qui semble inspirer, de façon générale, le travail du traducteur tel qu'il émerge de l'analyse textuelle et au-delà des précisions terminologiques. Sa volonté de populariser les chefs-d'œuvre de la littérature chinoise de toutes les époques ne prend pas la forme d'une *vulgarisation* qui chercherait à niveler l'original afin de le rendre plus acceptable auprès du public étranger : au contraire, fidèle aux intentions annoncées dans son introduction et malgré quelques compromis (cf. le recours à l'expansion dans le cas d'idiotismes et expressions culturellement spécifiques), Hsu invite le lecteur à apprécier le TD par le moyen d'une traduction respectueuse de sa spécificité, évitant en même temps toute tendance exotisante. L'attention constante pour le récepteur, dans une optique d'éducation à la différence, émerge également de l'emploi fréquent de notes en bas de page, aussi bien dans « Sang et larmes » que dans les autres textes présents dans son anthologie : un procédé qui vise à offrir au public tous les instruments nécessaires pour une lecture plus approfondie du texte – et de son contexte culturel –, au lieu de le dénaturer par une stratégie de nivellement des éléments dérangementants ou, tout simplement, dépaysants.

L'introduction écrite par Kyn pour son anthologie ne contient aucune référence spécifique à la méthode traduisante adoptée lors de son travail.

---

<sup>1323</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, op. cit., p. 141.

Cependant, c'est une note de l'éditeur qui précède l'introduction et fournit quelques indications – pour ainsi dire, de seconde main – à ce sujet :

Pour la première fois, et, nous l'espérons bien, la dernière, nous avons dû nous résigner à désobéir à une des règles que nous nous sommes imposées en fondant cette collection.

Sur neuf des contes qui composent cette Anthologie, trois sont des adaptations – genre bâtard que nous n'admettons pas plus aujourd'hui que nous l'admettions alors.

Et pourtant nous nous sommes finalement rendus à la validité des arguments de J. B. Kyn Yn Yu. Le champ de la nouvelle et véritable littérature chinoise est encore trop clairsemé pour que nous ayons l'embarras du choix. Valait-il mieux composer une Anthologie assez maigre que d'emprunter à des œuvres qui, traduites littéralement, ne donneraient que des pauvres résultats, mais, adaptées avec l'art convenable, gardent quand même pour nous une part de leur saveur authentique et originale ?

Nous espérons que nos lecteurs ne nous en voudront pas de cette infraction tout à fait exceptionnelle au plus sain des principes<sup>1324</sup>.

Hsu et Kyn, quoique en des termes différents, déclarent partager une même intention, à savoir la diffusion d'un panorama artistique varié et quasiment inconnu auprès du public français, pour que ce dernier puisse finalement apprécier le caractère spécifique de la littérature chinoise. Si, chez Hsu, le moyen pour atteindre ce but est la traduction littérale, Kyn privilégie par contre une stratégie beaucoup plus souple, qui n'exclut pas – comme dans le cas du récit de Yu Dafu – le recours à l'adaptation. Il faut pourtant remarquer que, chez Kyn, adaptation ne rime pas forcément avec familiarisation. Au-delà de certaines opérations de nivellement d'éléments potentiellement dérangeants (ex. les références à la toponymie et au contexte

---

<sup>1324</sup> J. B. Kyn Yn Yu, *Anthologie des conteurs chinois modernes, op. cit.*, p. 7.

japonais), l'intervention de Kyn s'avère beaucoup plus complexe et difficile à définir que ne le suggère l'acception du terme « adaptation » tel qu'il est généralement utilisé dans un contexte traductologique :

Stratégie traduisante qui donne préséance aux thèmes traités dans le texte de départ et au but que l'on souhaite atteindre. L'adaptation est une forme de traduction particulièrement libre dans laquelle des changements même considérables peuvent être introduits par rapport au texte de départ, afin de rapprocher le texte d'arrivée au public récepteur ou d'atteindre un but spécifique<sup>1325</sup>.

Il est indéniable que Kyn remanie le TD en omettant d'amples portions et ajoutant des parties inventées de toutes pièces, ainsi que recréant un style original (Kyn était un écrivain appréciable lui-même, proche du cercle Création) d'où émerge sa maîtrise des techniques narratives typiques du courant créationniste.

Toutefois, bien que les « changements considérables » apportés par le traducteur ayant recours à l'adaptation soient généralement associés à la domestication du TD, ceci n'est pas le cas chez Kyn. Au contraire, il introduit souvent des éléments exotisans même lorsque le TD n'en présente guère (ex. l'introduction apparemment injustifiée d'un « axiome bouddhique » dans le TA, « 'La beauté c'est le néant, le néant c'est la beauté' »<sup>1326</sup>), sans compter que l'introduction à l'anthologie dans son complexe est un triomphe de citations daoïstes et de clichés pseudo-classiques, qui auront certainement satisfait la soif d'étrangeté des « amis d'Europe »<sup>1327</sup> du traducteur.

---

<sup>1325</sup> Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique C. Cormier, *Terminologia della traduzione*, *op. cit.*, pp. 39-40.

<sup>1326</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 184.

<sup>1327</sup> J. B. Kyn Yn Yu, *Anthologie des conteurs chinois modernes*, *op. cit.*, p. 7.

Dans les autres recueils, qui ne présentent pas de telles observations au sujet des choix de traduction, c'est de l'analyse ponctuelle des textes que ces données doivent être déduites. Néanmoins, des indices précieux sur l'intention du traducteur et son attitude vis-à-vis du public peuvent également émerger de l'analyse du recueil dans son complexe, ainsi que de la prise en examen de l'appareil paratextuel.

L'anthologie compilée en 1970 par Martine Vallette-Hémery, pionnière de la diffusion de la nouvelle littérature en particulier auprès du public français, se propose d'esquisser un tableau du contexte social, culturel et politique de la Chine du début du XX<sup>e</sup> siècle à travers un choix de sa production littéraire la plus représentative. Une intention comparable, quoique beaucoup moins caractérisée dans un sens politique et militant, inspire également le recueil *Treize récits chinois 1918-1949*, paru en 1987. Dans les deux cas, la volonté de popularisation selon un principe non-annexionniste se traduit par une approche généralement respectueuse du TD : la traductrice vise à rapprocher le lectorat français de l'original non pas à travers une familiarisation du texte chinois, mais par une traduction décentrée (cf. la conservation des références à la réalité japonaise) unie à un appareil extrêmement détaillé de notes, d'annexes biobibliographiques sur les auteurs et leurs œuvres déjà traduites en français, ainsi que sur les ouvrages de référence permettant au lecteur d'approfondir sa connaissance de la période du Quatre Mai. Sans égaler cette anthologie quant à la richesse de l'appareil critique, *Shanghai 1920-1940* – dont fait partie « De sang et de larmes » traduite par Péchenart – témoigne d'une attitude comparable vis-à-vis du lecteur, combinant une traduction respectueuse de la lettre du TD, un travail d'exégèse très précis et des annexes à l'intention des non-spécialistes.

Un cas particulier est représenté par le recueil *La roccia dipinta*, publié par les éditions de l'Université de Venise. Il s'agit d'un ouvrage destiné

presque exclusivement aux étudiants universitaires : ceci explique l'approche décentrée et presque philologique au texte chinois adoptée par Sabbatini, qui émerge également de la citation de sources spécialisées dans l'introduction, et surtout de l'emploi massif de notes très techniques (surtout celles qui accompagnent le complexe récit éponyme) en fin de texte, un total de 107 notes pour 66 pages de texte traduit. Une approche similaire caractérise le récit « Il passato », bien que ce dernier soit inséré au sein d'une anthologie caractérisée par un degré moins élevé de spécialisation et destinée à un public moins restreint. Quant à l'attitude esthétique, le trait le plus frappant est la capacité du traducteur d'exploiter tous les niveaux de la LA, des plus élevés aux plus familiers, voire vulgaires, sans dédaigner expressions argotiques, constructions agrammaticales d'usage familial, dialectalismes et régionalismes afin de recréer un style varié selon le registre et la situation de communication présentés par le TD.

Une approche comparable à celle de Sabbatini émerge du travail de traducteur de Lévêque : bien que sa traduction ne soit guère destinée à un lectorat exclusivement académique, la présence d'une introduction riche de détails bibliographiques et même linguistiques, ainsi que la précision de l'opération exégétique, différencient cette traduction par rapport à la plupart des publications conçues pour le grand public. Il s'agit d'ailleurs là d'une attitude favorisée par la mission et la ligne éditoriale de Picquier, maison d'éditions de dimension contenue mais identifiée par un intérêt exclusif pour la spécificité des différentes composantes du monde asiatique. Pour ce qui est de la technique traduisante proprement dite, en revanche, Lévêque semble opérer avec une plus grande liberté par rapport à Sabbatini, adaptant souvent le texte chinois aux normes et aux principes de lisibilité propres de la LA (surtout au niveau syntaxique, où des structures brèves et concises prennent la place de constructions complexes et parfois prolixes). De plus, à la

différence de Sabattini, Lévêque démontre une sensibilité moins prononcée vis-à-vis des variations langagières, ainsi qu'un souci peut-être excessif pour la conservation d'un registre moyen, qui risquent souvent d'aplatir le TA en nivelant l'hétérogénéité.

Le même risque de nivellement au nom de la recherche d'un style moyen, au détriment de la variété lexicale et syntaxique du TD, peut être observé chez Ricci. Sa traduction présente plus d'un point problématique sur le plan de l'adéquation : outre le problème déjà évoqué du registre, le TA n'est pas sans omissions, tournures quelque peu maladroites et erreurs d'interprétation. Ce type d'imprécisions, observable surtout chez certaines petites maisons d'éditions comme celle qui a publié *Il miraggio*, ont des répercussions négatives considérables sur la lisibilité du texte, malgré une attention appréciable pour la contextualisation de l'ouvrage et de sa spécificité surtout en ce qui concerne les facteurs culturels (cf. le riche appareil de notes explicatives).

Les traductions contenues dans *Fleurs d'osmanthe tardives*, enfin, offrent un exemple étonnant non seulement de systématisation d'une stratégie familiarisante, mais également d'uniformité stylistique. Ces aspects peuvent être relevés surtout au niveau lexical (ex. l'effacement des *realia* ou leur insertion sans explications supplémentaire) et syntaxique (ex. la tendance généralisée à privilégier la variation au lieu de la répétition motivée par une exigence stylistique). De plus, le recours aux notes ou à d'autres procédés permettant au lecteur de saisir les nombreuses références intertextuelles, culturelles, etc. implicitement contenues dans le TD est réduit au minimum (seulement 6 notes pour 164 pages de texte, pour ne citer qu'une donnée quantitative) ou remplacé par le recours à l'omission ou à la généralisation. Cette attitude trouve sans doute sa justification dans la nature même de cette publication, conçue avec le but de populariser les ouvrages représentatifs de

la littérature chinoise auprès du public étranger. Ceci pourrait se traduire par une politique éditoriale visant à réduire au minimum les facteurs dépayésants et dérangeants pour le lecteur moyen, au lieu de préserver la nature étrangère des TD et éduquer ainsi le lectorat à en apprécier la différence.

#### 4.2.2. Vision éthique et politique

Par rapport aux aspects reconductibles à l'interférence éthico-politique dans la sphère culturelle, les interventions liées plus spécifiquement à la vision personnelle du traducteur semblent occuper une place beaucoup moins décisive. En particulier, si l'on exclut les exemples cités dans la section précédente, l'effacement de références censées être trop délicates ou dérangeantes est quasiment inexistant. Par exemple, on pourrait être amené à interpréter la substitution de *na yi shuang xue yang de rufeng! Na yi shuang feibai de datui! Zhe quan shen de quxian!* 那一雙雪樣的乳峰！那一雙肥白的大腿！這全身的曲線！<sup>1328</sup> par « ce corps ravissant »<sup>1329</sup> comme une intervention visant à censurer l'un des passages les plus explicites du corpus sur le plan sexuel. Toutefois, dans la même nouvelle, les autres passages contenant des références à la masturbation, au voyeurisme, à l'écouteurisme, etc. n'ont subi aucun traitement de ce type, suggérant qu'il s'agisse en fait d'une opération localisée et dénuée de toute implication éthique. Un exemple curieux d'autocensure chez l'auteur est représenté par ce dialogue entrecoupé d'hésitations, prononcé par un couple que le protagoniste surprend dans un moment très privé :

---

<sup>1328</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 37.

<sup>1329</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 106.



“你心真好，請你今晚上來罷，我們到如今還沒在被窩裡 X X<sup>1330</sup>。”

« Sois gentille, viens ce soir. Nous ne nous sommes encore jamais retrouvés dans un lit »<sup>1331</sup>.

“你！……你！……你快……快 XX 罷。……別……別……別被人……被人看見了<sup>1332</sup>。”

« Vite... Vite, dépêche-toi... Il ne faut pas... qu'on nous surprenne...<sup>1333</sup> »

Les deux X qui, dans le TA, remplacent autant de caractères censés être inconvenants, disparaissent dans le TD qui en revanche, au moins dans la deuxième réplique, préserve le procédé de réticence de l'original, à savoir les points de suspension.

Même lorsque le TD présente des allusions ou des scènes scabreuses – pourtant pas aussi fréquentes que le voudraient ceux qui taxent Yu Dafu de pornographie – ou, plus souvent, un langage fort et même vulgaire comme celui de l'insulte, les traductions se montrent généralement respectueuses de l'original. Il s'agit d'une attitude répandue dont témoigne, par exemple, la conservation des références à la prostitution, à l'adultère et à la sexualité en général dans « Un freddo pomeriggio », ou les allusions répétées et décidément explicites à l'amour lesbien et à l'autoérotisme féminin dans « Une femme sans volonté ». Sur le plan du langage aussi, les traducteurs ont tendance à sauvegarder le registre de l'original sans l'adoucir, comme le

---

<sup>1330</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 44.

<sup>1331</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 114.

<sup>1332</sup> Chenlun, *op. cit.*, p. 44.

<sup>1333</sup> « Le naufrage », *op. cit.*, p. 114.

montre la conservation du terme *changfu* 娼婦<sup>1334</sup> – récurrent dans la dernière partie de *Ta shi yi ge ruo nüzi* et traduit tour à tour par « salope », « garce », « pute » et « sale pute »<sup>1335</sup> – ou de l'expression *cao ni de* 操你的<sup>1336</sup>, que Liu Fang rend par « Merde ! »<sup>1337</sup>. Il existe également des exemples où la traduction présente un terme plus fort par rapport à l'original chinois, comme dans le cas de *hundun* 渾蛋<sup>1338</sup>, que Liu Hanyu rend par « Merde ! »<sup>1339</sup> et Sabattini par le très fort « figlio di puttana »<sup>1340</sup> (« fils de pute »).

Un cas très singulier d'intervention sur le TD, visant cette fois à ajouter, et non pas à effacer, des références à une sexualité désordonnée ou à d'autres formes de débauche, est représenté par « Un désenchanté ». Ceci émerge surtout de l'ajout original d'ample portions de texte décrivant les tentations dont le protagoniste s'est trouvé entouré dès son arrivée au Japon ainsi que les étapes typiques de sa décadence morale, y compris l'abandon des études, la fréquentation assidue de prostituées japonaises, la mise en gage des bijoux de sa fidèle femme<sup>1341</sup> et son fort penchant pour l'alcool<sup>1342</sup> – pour la plupart des détails déjà présents dans l'original, mais de façon moins prononcée et plus allusive. Cette exacerbation des aspects les plus vicieux du personnage émerge également de la réécriture de certains passages par l'ajout de détails absents dans le TD :

---

<sup>1334</sup> *Ta shi yi ge ruo nüzi*, *op. cit.*, p. 297.

<sup>1335</sup> « Une femme sans volonté », *op. cit.*, pp. 192-193.

<sup>1336</sup> *Yangmei shaojiu*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>1337</sup> « L'eau-de-vie aux arbuscules », *op. cit.*, p. 35.

<sup>1338</sup> *Weixue de zaochen*, *op. cit.*, p. 410.

<sup>1339</sup> « Petite neige matinale », *op. cit.*, p. 111.

<sup>1340</sup> « La roccia dipinta », *op. cit.*, p. 50.

<sup>1341</sup> Un détail que Kyn pourrait avoir tiré des autres nouvelles du même auteur mentionnant cet épisode, notamment *Niaoluo xing*.

<sup>1342</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, pp. 180, 181-182, 184.

“Y 君，你上哪裡去！年底你住在東京麼<sup>1343</sup>？”

« Où allez-vous de ce pas ? [...] Au bordel<sup>1344</sup> ? »

“啊，你又……<sup>1345</sup>”

« Vous voilà qui vous saoulez encore<sup>1346</sup> ? »

L'attitude démontrée par Kyn présente donc, à côté de la tendance orientaliste déjà évoquée, une facette bien différente qui touche à l'exagération de la sphère du vice. Néanmoins, il est malaisé d'affirmer si cette double opération n'est qu'un reflet de l'expérience artistique qu'eut le traducteur dans la première phase, celle de la décadence et de l'art-pour-l'artisme, du cercle Création<sup>1347</sup>, ou si elle répond plutôt à un projet théorico-idéologique bien précis : si, par exemple, le but du traducteur est de marquer, dans la narration, l'écart qui se produit chez le personnage entre sa formation traditionnelle et la prise de conscience dramatique de ses instincts, au-delà des limites de la morale confucéenne.

---

<sup>1343</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>1344</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 181.

<sup>1345</sup> *Yinhui se de si*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>1346</sup> « Un désenchanté », *op. cit.*, p. 187.

<sup>1347</sup> Kyn quitta la Chine pour la France en 1925, tandis que la conversion de la Société au marxisme n'eut lieu que trois ans après, en 1928.

## Conclusion

Loin de vouloir dresser une liste des pertes, des imprécisions ou des erreurs dans lesquels les traducteurs seraient tombés, et sans d'ailleurs prétendre énoncer une stratégie globale à la validité inattaquable, nous souhaitons suggérer des occasions de réflexion sur les défis et sur les possibilités qui s'ouvrent, à plusieurs niveaux, aux traducteurs d'une œuvre si complexe et stratifiée. Cette recherche se veut donc une « critique productive »<sup>1348</sup> : il s'agit là d'une méthode qui dépasserait l'inévitable moment négatif inhérent au concept même de critique<sup>1349</sup>, pour proposer certains principes qui pourraient inspirer l'opération traduisante, sans nécessairement invoquer une retraduction de l'œuvre ici analysée.

Nous nous sommes donc proposé d'esquisser une ébauche de recherche sur la traduction littéraire du chinois, se focalisant à la fois sur l'œuvre narrative d'un auteur spécifique et sur l'ensemble des facteurs intervenant dans le processus de transposition dans une langue européenne. Dans notre analyse des opérations traduisantes concrètement mises en place, une approche combinant les schémas critiques élaborés par des spécialistes appartenant à des courants traductologiques différents s'est avérée utile et efficace : une macrostratégie littérale d'inspiration néohermeneutique a été fructueusement intégrée par un appareil d'instruments techniques, en particulier ceux élaborés au sein des approches linguistiques et textuelles.

En illustrant les stratégies de transposition de la spécificité d'un des représentants les plus novateurs et intéressants du Quatre Mai, ce travail se

---

<sup>1348</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., p. 96.

<sup>1349</sup> Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986, p. 89, cit. in Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., p. 38.

propose en même temps une revalorisation de cette littérature sur le plan proprement linguistique, à travers une analyse exhaustive des textes qui mettrait ultérieurement en lumière la nature composite des nouvelles techniques expressives, ainsi que ses répercussions sur la traduction.

Parallèlement, cette recherche souhaite fournir une petite contribution à la réception de *l'œuvre traduite* – et pas simplement de *l'œuvre étrangère* – à savoir un texte qui se présente manifestement au lecteur en tant que traduction. Si le principe de conservation de la différence linguistique et culturelle peut être appliqué à la traduction de tout texte, dans l'œuvre de Yu Dafu les avantages d'une telle orientation stratégique sont d'autant plus évidents que le TD présente une complexité et une hétérogénéité tout à fait spécifiques. Le traitement de cette spécificité demande un effort supplémentaire non seulement de la part du traducteur, mais également de la part du lecteur, si l'on souhaite que ce dernier « aille à la rencontre de l'écrivain » et non vice-versa<sup>1350</sup>.

C'est précisément l'illustration d'une stratégie générale permettant d'éduquer le lecteur à la différence qui constitue le but principal de cette recherche. Au-delà de la dichotomie fidélité/infidélité, donc, la forme de traduction qui nous semble la plus adéquate dans cette optique est celle de « traduction manifeste » élaborée par House. Dans cette vision, le texte traduit ne possède pas le même statut qu'un texte conçu originalement dans la culture source : au contraire, la traduction permet à l'original de conserver son autonomie, ainsi que les liens étroits avec le moment historique et culturel qui a vu sa naissance. Le texte traduit selon ce principe donne donc au lecteur de la CA la possibilité d'accéder à la fonction que l'original possède dans le contexte qui l'a produit, de l'observer, pour ainsi dire, de l'extérieur.

---

<sup>1350</sup> Friedrich Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire*, op. cit., p. 49.

Nous sommes convaincus qu'il est tout à fait possible de proposer au public un texte dont la lecture représenterait une expérience à la fois agréable et fructueuse du point de vue culturel, sans pour autant en dénaturer l'essence autre : il est donc souhaitable de favoriser la diffusion du texte littéraire tout en évitant la pratique de la *vulgarisation*. De plus, une traduction manifeste peut s'avérer un instrument didactique d'ouverture à la différence extrêmement puissant et efficace, comme l'indique Berman :

[...] populariser l'original n'est pas le vulgariser. Amender une œuvre de ses étrangetés pour faciliter sa lecture n'aboutit qu'à la défigurer et donc, à tromper le lecteur que l'on prétend servir. Il faut bien plutôt, comme dans le cas de la science, une *éducation à l'étrangeté*<sup>1351</sup>.

La même analyse est reprise par Venuti, qui insiste sur le pouvoir éducationnel des traductions fondées sur le respect de la différence :

A translation project can deviate from domestic norms to signal the foreignness of the foreign text and create a readership that is more open to linguistic and cultural differences – yet without resorting to stylistic experiments that are so estranging as to be self-defeating<sup>1352</sup>.

L'analyse et les commentaires des traductions proposés dans ce travail démontrent qu'il est possible de dépasser le principe de la domestication à tout prix, sauvegardant à la fois l'unicité linguistico-culturelle de l'original et sa lisibilité. C'est au traducteur de réaliser cette contamination productive par

---

<sup>1351</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre, ou l'Auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>1352</sup> « Un projet de traduction peut s'écarter des normes de la culture réceptrice afin de signaler l'étrangeté du texte étranger et former des lecteurs plus ouverts aux différences linguistiques et culturelles – sans pour autant avoir recours à des expériences stylistiques si aliénantes qu'elles entraînent un échec ». Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation*, *op. cit.*, p. 87.

l'adoption d'une stratégie de la différence équilibrée et responsable, visant à restituer à l'original son autonomie et contribuant, en même temps, à la formation d'un lectorat plus conscient et dynamique.

## Annexe 1 : note biographique<sup>1353</sup>

Yu Dafu, nom de courtoisie de Yu Wen 郁文, naquit le 7 décembre 1896 à Fuyang, près de Hangzhou, dans la province du Zhejiang. Né dans une famille modeste, le plus jeune de quatre frères (en plus de Yu, la famille comptait deux frères et une sœur), il fut touché par l'expérience tragique de la mort du père à l'âge d'à peine deux ans. Comme ses deux frères étaient partis faire leurs études ailleurs, ce furent d'abord sa mère et sa grand-mère qui prirent en charge son éducation.

En 1902 il commença son instruction chez des précepteurs particuliers et devint ensuite élève de l'école primaire de Fuyang (1907), puis poursuivit ses études dans les écoles préfectorales de Hangzhou, de Jiaxing et encore de Hangzhou (1911), mais il fut obligé de les interrompre en octobre à cause de la fermeture de l'école suite à la révolution républicaine de 1911, qui entraîna la chute de la dynastie des Qing.

En septembre 1912, Yu Dafu fut admis au cours préparatoire de l'Université du Zhijiang, gérée à Hangzhou par des missionnaires presbytériens américains, mais en fut bientôt expulsé à cause de sa participation à un mouvement étudiant. Il s'inscrit alors à l'Ecole Secondaire Huilan, fondée en 1899 toujours à Hangzhou par une missionnaire baptiste américaine, mais la quitta après quelques mois et rentra à Fuyang poursuivre ses études en autodidacte. Au cours de cette période il

---

<sup>1353</sup> Les informations citées ci-dessus sont tirées des annexes biographiques inclus dans Yu Dafu, *Fleurs d'osmanthe tardives*, op. cit., pp. 204-207 ; Anna Doležalová, *Yü Ta-fu*, op. cit., pp. 135-205 ; Wang Guanquan 王觀泉, *Tuifei zhong yinxian huihuang – Yu Dafu* 頹廢中隱現輝煌——郁達夫, Shanghai, Shanghai Shudian, 2001, pp. 280-287.



se consacra notamment à la lecture d'ouvrages littéraires et politiques, à l'étude de l'anglais et à la composition de poèmes en style classique.

En septembre 1913, Yu Dafu quitta Fuyang pour le Japon à la suite de son frère aîné. Ce dernier rentra en Chine quelques temps après, tandis que le cadet réussit son examen d'admission comme boursier à la classe préparatoire de l'Ecole Supérieure n° 1 de Tokyo (juillet 1914). Ici il fit la connaissance de ses compatriotes Zhang Ziping 張資平 et surtout Guo Moruo, jeune étudiant en médecine. Ce fut également à cette époque-là qu'il entra en contact avec la littérature mondiale à travers des traductions, surtout japonaises et anglaises, grâce à la connaissance très solide qu'il avait de ces dernières langues, ainsi que de l'allemand.

Après un an de cours préparatoire, Yu fut assigné en 1915 à l'Ecole Supérieure n° 8 de Nagoya, où il entreprit des études d'économie politique qu'il continua à Tokyo l'année suivante. En juillet 1919 il fut admis à la faculté d'économie de l'Université Impériale de Tokyo, où il poursuivit ses études d'économie politique et dont il obtint un diplôme en 1922. Pendant les vacances d'été de 1920, Yu épousa à Fuyang Sun Quan 孫荃, une jeune paysanne avec qui il s'était fiancé trois ans auparavant, sur l'insistance de sa famille conservatrice, pendant un autre bref séjour estival dans son village natal.

Au lendemain des événements du Quatre Mai 1919, Yu Dafu et un certain nombre de compatriotes - en plus de Guo Moruo et Zhang Ziping, Cheng Fangwu et Tian Han 田漢 entre autres - étudiants au Japon et passionnés de littérature internationale comme lui, envisagèrent la fondation d'une société littéraire qui s'inspirerait du romantisme anglais et allemand. En juillet 1921, la Société Création vit officiellement le jour à Tokyo. En septembre 1921, Yu

Dafu rentra à Shanghai s'occuper de la rédaction du premier numéro de la revue du cercle, le *Trimestriel Création* (*Chuangzao jikan* 創造季刊). Le 15 octobre fut publié son premier recueil, *Le naufrage* (*Chenlun*), également le premier recueil de nouvelles en langue vernaculaire de la littérature chinoise moderne, véritable *best-seller* qui imposa aussitôt l'auteur à l'attention du public.

En octobre 1921, Yu fut embauché comme enseignant d'anglais à l'École Politique et Juridique de Anqing, dans le Anhui, mais il quittera son poste en mars 1923, après sa rentrée définitive du Japon. Entretemps, il continua de s'occuper de la rédaction du premier numéro du trimestriel de la Société, qui vit le jour en mai 1922 : la revue devint aussitôt la cible d'âpres critiques lancées par certains membres de l'Association de Recherches Littéraires, qui dans les pages du *Mensuel de Littérature* (*Xiaoshuo yuebao* 小說月報) reprochèrent à Création surtout de préconiser l'art pour l'art, ainsi que son sentiment décadent et prétendument débauché. Malgré la déception due à ces controverses, Yu Dafu s'efforça toujours de garder des relations amicales avec les membres de l'Association. Néanmoins, il ne reçut pas que des critiques : dans un essai de 1922, Zhou Zuoren, représentant influent de l'Association, exprima son appréciation pour le début littéraire de Yu Dafu, défendant l'auteur des critiques moralisantes dont il avait été l'objet<sup>1354</sup>.

Après avoir quitté Anqing, Yu Dafu séjourna brièvement à Shanghai à la vaine recherche d'un emploi, avant de rentrer à Fuyang. Cependant, il rejoignit bientôt à Shanghai Guo Moruo et Cheng Fangwu afin de prendre une part active à la rédaction des nouvelles publications de la Société, l'*Hebdomadaire Création* (*Chuangzao zhoubao* 創造周報) et l'éphémère – il fut

---

<sup>1354</sup> Zhou Zuoren 周作人, « Chenlun » 《沈淪》, in *Zhou Zuoren wenlei bian* 周作人文類編, vol. 3, Changsha, Hunan Wenyi Chubanshe, 1998, pp. 619-622.

supprimé au bout d'à peine une centaine de jours – *Quotidien Création* (*Chuangzao ri* 創造日), auxquels Yu contribua pareillement avec des essais et des articles.

En octobre 1923, ayant obtenu un poste d'enseignant à l'Université de Pékin, Yu quitta Shanghai pour la capitale, où il séjourna jusqu'au printemps de l'année suivant. Après un bref voyage à Shanghai, en avril 1924, Yu rentra à Pékin et y resta jusqu'au début de 1925.

Après le départ de Shanghai, au grand mécontentement de Guo Moruo (avec qui les rapports étaient tendus depuis déjà quelques mois), un nombre très faible de contributions aux revues de la Société fut soumis par Yu Dafu, qui préféra collaborer avec d'autres revues et cercles culturels de la capitale. De plus, à cause du départ de Yu pour Pékin et de Guo pour le Japon, les publications de *Création* marquèrent d'abord un temps d'arrêt, et en avril 1924 la publication du *Trimestriel* et de l'*Hebdomadaire* fut interrompue.

Dans les premiers mois de 1925, Yu Dafu fut invité à Wuchang, où un poste de professeur de littérature à l'École Normale Supérieure lui avait été offert, et y séjourna pour la plupart de l'année. Néanmoins, il devint apparemment la cible d'une attaque féroce de la part des nationalistes et d'une partie des anciens professeurs de l'École : il décida de rentrer à Fuyang où il s'installa à nouveau, tout en faisant des déplacements occasionnels à Shanghai.

Toujours à Shanghai, en septembre 1925, la Société *Création* venait de lancer une nouvelle publication, le bihebdomadaire *Déluge* (*Hongshui* 洪水). Ceci marqua une reprise des activités du cercle, qui fit suivre au lancement de *Déluge* la publication du *Mensuel Création* (*Chuangzao yuekan* 創造月刊) en mars 1926. En 1925, Yu écrivit très peu, préférant se consacrer presque

entièrement à l'intense travail éditorial que demandaient les revues de la Société.

En mars 1926, Guo Moruo, récemment nommé doyen de la faculté de littérature à l'Université de Canton, fut rejoint dans cette ville par Yu Dafu, enseignant à l'Université Sun Yat-sen, aussi bien que par nombre d'autres membres de Création qui établirent une branche de la Société à Canton. Une période frénétique et tourmentée suivit : en voyage constant entre Canton, Shanghai et Pékin – à l'époque sa famille résidait dans la capitale, et ce fut à Pékin, au mois de juin, que mourut son fils Long Er 龍兒 – Yu continua entretemps de s'occuper du travail éditorial à Shanghai aussi bien qu'à Canton, surtout après avoir été privé de son poste à l'Université Sun Yat-sen, où l'atmosphère était encore une fois troublée par des émeutes estudiantines.

Après avoir initialement refusé l'invitation à diriger le Département Editorial de Création (*Chuangzao she chubanbu* 創造社出版部) fraîchement fondé à Shanghai, Yu finit par s'y rendre en décembre, et en janvier 1927 il accepta un poste d'enseignant d'allemand à la Faculté de Droit.

En janvier 1927, Yu Dafu fit la connaissance de sa future femme Wang Yingxia 王映霞, une beauté brillante et cultivée, originaire de Hangzhou et bien connue dans le beau monde shanghaien. Le mariage eut lieu dans l'été de la même année, à Yokohama au Japon : Sun Quan, la première femme de l'écrivain, refusa pourtant de reconnaître le divorce, et continua à vivre à Fuyang avec sa belle-mère.

Entretemps, bien qu'il continuât de s'occuper des publications de Création, les rapports avec ses collègues devinrent de plus en plus difficiles. Le grain de sable fut l'âpre critique portée par Yu Dafu au coup nationaliste

de Chiang Kai-shek 蔣介石 et à ses partisans : ceci fut perçu comme une attaque personnelle envers Guo Moruo, qui avait pris part à l'Expédition du Nord (*Beifa* 北伐)<sup>1355</sup> en juillet 1926. Déçu par la réaction de ses camarades et en conflit avec eux également sur le plan artistique, Yu annonça sa rupture officielle avec Création en août 1927.

Parallèlement à son éloignement de Création, Yu Dafu commença à nouer des liens de plus en plus étroits avec la Société des Paroles (*Yusi she* 語絲社) dirigée à Shanghai par Lu Xun, que Yu avait connu quelques années auparavant et avec qui il avait tissé un rapport d'amitié et de coopération solide et durable. Dès juin 1928, il s'occupa de la rédaction de la revue *Torrent* (*Benliu* 奔流), devint rédacteur en chef de *Littérature et art de masse* (*Dazhong wenyi* 大眾文藝) et fut chargé de cours à l'Université de l'Anhui.

Cependant, sous la pression antigauchiste du Parti Nationaliste (*Guomindang* 國民黨), les revues auxquelles Yu travaillait cessèrent leur publication en 1930. La Société Création, déjà cible de la censure de la part du gouvernement nationaliste, avait été pareillement supprimée en 1929. En 1930, Yu Dafu prit une part active à la fondation de la Ligue des Écrivains Chinois de Gauche (*Zhongguo zuoyi zuojia lianmeng* 中國左翼作家聯盟) mais la quitta avant la fin de l'année, apparemment à cause de brouilles avec ses collègues communistes qui lui reprochaient son individualisme. Toutefois, malgré son abandon de la Ligue, il continua à participer à plusieurs activités antigouvernementales jusqu'à la fin de 1932 : à ce moment-là, grâce à l'amélioration considérable de sa situation financière, il quitta Shanghai et s'installa avec sa famille à Hangzhou, où il séjourna trois ans. Entre 1928 et

---

<sup>1355</sup> Campagne militaire lancée par le général du KMT Chiang Kai-shek en 1926 contre les cliques des seigneurs de la guerre du Nord du pays.

1935, Yu Dafu composa un nombre considérable de nouvelles (les dernières de sa carrière), d'essais et de carnets de voyage, publia plusieurs collections et fit surtout paraître les quatre derniers tomes de ses *Œuvres complètes*.

En 1936, Yu Dafu s'installa à Fuzhou, où il travailla pour le gouvernement provincial et continua à publier des revues et des articles, faisant entretemps un bref voyage au Japon ; il y reprit contact avec Guo Moruo, retiré en exil volontaire de 1930 à 1936, qu'il n'avait plus rencontré depuis 1927. En 1937, la guerre avec le Japon éclata ; en 1938, Yu Dafu obtint un poste dans le gouvernement à Wuchang et s'engagea dans la propagande antijaponaise.

En décembre 1938, il quitta la Chine et trouva refuge avec sa femme à Singapour, où il devint rédacteur du *Quotidien de Singapour* (*Xingzhou ribao* 星洲日報) et de l'*Hebdomadaire des Chinois d'outre-mer* (*Huaqiao zhoubao* 華僑週報), tout en jouant un rôle de premier plan dans la résistance antijaponaise. En 1940, il divorça de Wang Yingxia, avec qui les déjà complexes relations s'étaient progressivement détériorées au fil des années.

Au début du mois de février de 1942, quand l'armée japonaise s'approcha de Singapour, Yu Dafu se réfugia à Sumatra. Une fois installé dans le village de Pajakumbuh sous le nom de Zhao Lian 趙廉, il entreprit plusieurs activités commerciales et se remaria avec une Chinoise d'outre-mer locale, He Liyou 何麗有. Il fut également obligé de coopérer avec la police militaire japonaise en qualité d'interprète pendant les interrogatoires, avant de réussir à se faire décharger de cet emploi en simulant une maladie. Cependant, en 1944, sa véritable identité fut découverte. Le 29 août 1945, deux semaines après la capitulation du Japon (15 août), il fut enlevé de sa maison et disparut. D'après les témoignages déposés lors des procès des criminels de guerre japonais, Yu Dafu fut exécuté par la police militaire le 17

septembre 1945 : son corps ne fut jamais retrouvé<sup>1356</sup>. En 1952, le Gouvernement Central de la RPC lui conféra le titre de martyr de la révolution pour son engagement pendant la guerre contre le Japon.

---

<sup>1356</sup> Cf. Gary G. Melyan, « The Enigma of Yu Ta-fu's 郁達夫 Death », *Monumenta Serica* 24, 1970-71, pp. 557-88, et Yoon Wah Wong, « Yu Dafu in Exile: His Last Days in Sumatra », *Renditions* 23, 1985, pp. 71-83.

Annexe 2 : synopsis de la production narrative et des traductions<sup>1357</sup>

*Yinhui se de si* 銀灰色的死

Date de composition : 02/01/1921

Première parution : *Shishi xinbao - Xuedeng* 時事新報——學燈 07,  
13/07/1921

Traductions:

- « Un désenchanté », trad. J. B. Kyn Yn Yu, in J. B. Kyn Yn Yu, *Anthologie des conteurs chinois modernes*, Paris, Rieder, 1929, pp. 177-190.
- « Disillusioned », trad. Yn Yu Kyn et E. H. F. Mills, in Yn Yu Kyn et E. H. F. Mills (éds.), *The Tragedy of Ah Qui and Other Modern Chinese Stories*, London, Routledge, 1930, pp. 136-146.

*Chenlun* 沈淪

Date de révision : 09/05/1921

Première parution : *Chenlun* 沈淪, Shanghai, Taidong Tushuju, 1921

Traductions :

- « Le Naufrage », trad. Martine Vallette-Hémery, in *De la révolution littéraire à la littérature révolutionnaire. Récits chinois 1918-1942*, Paris, L'Herne, 1970, pp. 85-123.

---

<sup>1357</sup> Cette chronologie suit l'ordre indiqué dans Yu Dafu, *Yu Dafu wenji*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 1-2, et *Idem*, *Yu Dafu wenji*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1.



- « Sinking », trad. Joseph Lau et C. T. Hsia, in Joseph Lau et Howard Goldblatt (éds.), *Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 1995, pp. 44-69.

*Nan qian* 南遷

Date de composition : 27/07/1921

Première parution : *Chenlun*, Shanghai, Taidong Tushuju, 1921

*Weibing* 胃病

Date de composition : non indiquée<sup>1358</sup>

Première parution : *Pingmin* 平民 74-77, 1921

*Mangmang ye* 茫茫夜

Date de composition : 02/1922

Première parution : *Chuangzao jikan* 創造季刊 1 : 1, 15/03/1922

*Huaixiangbingzhe* 懷鄉病者

---

<sup>1358</sup> D'après Anna Doležalová la composition remonte à l'été de 1921. Anna Doležalová, *Yü Ta-fu*, op. cit., p. 139.

Date de révision : 02/04/1922

Première parution : *Chuangzao yuekan* 創造月刊 1 : 2, 16/04/1926

Traductions :

- « Nostalgia », trad. Mario Sabattini, in *La roccia dipinta. Novelle*, Venezia, Cafoscarina, 1999, pp. 61-68.

*Kongxu* 空虛

Date de révision : 07/1922

Première parution : *Chuangzao jikan* 1 : 2, 15/08/1922 [sous le titre  
*Fengling* 風鈴]

*Xuelei* 血淚

Date de composition : 04/08/1922

Première parution : *Shishi xinbao – Xuedeng*, 08-12-13/08/1922

Traductions :

- « Sang et larmes », trad. Sung-Nien Hsu, in Sung-Nien Hsu, *Anthologie de la littérature chinoise. Des origines à nos jours*, Paris, Librairie Delagrave, 1932, pp. 327-341.
- « De sang et de larmes », trad. Emmanuelle Péchenart, in *Shanghai 1920-1940*, Paris, Bleu de Chine, 1995, pp. 31-46.
- « Blood and Tears », trad. Stanley R. Munro, in Stanley R. Munro (éd.), *Genesis of a Revolution. An Anthology of Modern*

*Chinese Short Stories*, Singapore, Heinemann Educational Books, 1979, pp. 158-175.

*Chunchao* 春潮

Date de composition : non indiquée<sup>1359</sup>

Première parution : *Chuangzao jikan* 1 : 3, 1923

*Caishi ji* 采石磯

Date de composition : 20/11/1922

Première parution : *Chuangzao jikan* 1 : 4, 01/02/1923

Traductions :

- « La roccia dipinta », trad. Mario Sabattini, in *La roccia dipinta. Novelle*, Venezia, Cafoscarina, 1999, pp. 31-59.

*Niaoluo xing* 鳶蘿行

Date de composition : 06/04/1923

Première parution : *Chuangzao jikan* 2 : 1, 01/05/1923

Traductions :

---

<sup>1359</sup> Conçue comme partie d'un roman, resté inachevé. Doležalová en situe la composition entre fin 1922 et début 1923. Anna Doležalová, *Yü Ta-fu, op. cit.*, p. 146.

- « Ma femme et moi », trad. Liu Fang, in *Fleurs d'osmanthe tardives : Nouvelles*, Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda, 1983, pp. 74-93.
- « Wistaria and Dodder », trad. Edgar Snow, in Edgar Snow (éd.), *Living China : Modern Chinese Short Stories*, New York, Reynal and Hitchcock, 1936, pp. 247-263.

*Qingyan* 青煙

Date de composition : 06/1923

Première parution : *Chuangzao zhoubao* 創造週報 8, 30/06/1923

*Chunfeng chenzui de wanshang* 春風沈醉的晚上

Date de composition : 15/07/1923

Première parution : *Chuangzao jikan* 2 : 2, 28/02/1924

Traductions :

- « Enivrantes nuits de printemps », trad. Régis Bergeron, dans *Fleurs d'osmanthe tardives : Nouvelles*, Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda, 1983, pp. 37-56.
- « Notti inebrianti di primavera », trad. Mario Sabattini, dans *La roccia dipinta. Novelle*, Venezia, Cafoscarina, 1999, pp. 69-86.
- « One spring night », trad. George A. Kennedy, *China Forum* 1 : 4 (mars 1932), pp. 7-8, reprise sous le titre « Intoxicating

Spring Nights » dans Harold R. Isaacs (éd.), *Straw Sandals*.  
Cambridge, MA, MIT Press, 1974, pp. 68-83.

- « One intoxicating evening of spring breeze », trads. Chai Ch'u et Winberg Chai, dans Chai Ch'u et W. Chai (éds.), *A Treasury of Chinese Literature*, New York, Appleton-Century, 1965, pp. 276-288.
- « Intoxicating spring nights », trad. Tang Sheng, *Chinese Literature* 3, 1957, pp. 139-148, reprise sous le titre « Nights of spring fever », dans *Nights of Spring Fever and Other Writings*, Beijing, Panda Books, 1984, pp. 18-34.

#### Qiuhe 秋河

Date de composition : début 08/1923

Première parution : *Chuangzao zhoubao* 15, 19/08/1923

Traductions :

- « Rivière d'automne », trad. Stéphane Lévêque, in *Rivière d'automne et autres nouvelles*, Arles, Philippe Picquier, 2005, pp. 229-243.

#### Luori 落日

Date de composition : 10/09/1923

Première parution : *Chuangzao zhoubao* 19, 16/09/1923

*Lisan zhi qian* 離散之前

Date de composition : 09/1923

Première parution : *Dongfang zazhi* 東方雜誌 23 : 1, 10/01/1926

*Ren Yao* 人妖

Date de composition : non indiquée

Première parution : *Chenbao fujian* - *Chenbao wu zhounian jinian zengkan* 晨報副鑄——晨報五週年紀念增刊, 01/12/1923

*Bodian* 薄奠

Date de composition : 14/08/1924

Première parution : *Taipingyang* 太平洋 4 : 9, 05/12/1924

Traductions :

- « Un humble sacrifice », trad. Régis Bergeron, in *Fleurs d'osmanthe tardives : Nouvelles*, Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda, 1983, pp. 57-73.
- « A humble sacrifice », trad. Huang Shouchen, *Chinese Literature* 3 (mars 1957), pp. 149-157, repris in *Nights of Spring Fever and Other Writings*, Beijing, Panda Books, 1984, pp. 35-49.

*Qiuliu* 秋柳

Date de composition : début 07/1922

Date de révision : 10/1924

Première parution : *Chenbao fujian* 晨報副鐫, 14-16-24/12/1924

*Shiyiyue chusan* 十一月初三

Date de composition : 07/12/1924

Première parution : *Xiandai pinglun* 現代評論 1-2-3-4, 13/12/1924-  
03/01/1925

*Hanxiao* 寒宵

Date de composition : 17/05/1925

Première parution : *Chuangzao yuekan* 創造月刊 1 : 1, 16/03/1926

*Jiedeng* 街燈

Date de composition : 19/05/1925

Première parution : *Chuangzao yuekan* 1 : 1, 16/03/1926

Yanying 煙影

Date de composition : 16/03/1926

Première parution : *Dongfang zazhi* 23 : 8, 25/04/1926

Traductions :

- « Smoke Shadows », trad. Bonnie McDougall, *Renditions* 9 (printemps 1978), pp. 65-70.

Guoqu 過去

Date de composition : 10/01/1927

Première parution : *Chuangzao yuekan* 1 : 6, 01/02/1927

Traductions :

- « Le passé », trad. Huang He, in *Fleurs d'osmanthe tardives : Nouvelles*, Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda, 1983, pp. 154-177.
- « Le passé », trad. Stéphane Lévêque, in *Rivière d'automne et autres nouvelles*, Arles, Philippe Picquier, 2005, pp. 197-227.
- « Il passato », trad. Mario Sabattini, in Mario Sabattini et Paolo Santangelo, *Il pennello di lacca. La narrativa cinese dalla dinastia Ming ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 1997, pp. 179-197.

Qingleng de wuhou 清冷的午後

Date de composition : 18/01/1927



Première parution : *Hongshui* 洪水 3 : 26, 01/02/1927

Traductions :

- « Un freddo pomeriggio », trad. Mario Sabattini, in *La roccia dipinta. Novelle*, Venezia, Cafoscarina, 1999, pp. 87-96.

*Weixue de zaochen* 微雪的早晨

Date de composition : 16/07/1927

Première parution : *Jiaoyu zazhi - Jiaoyu wenyi* 教育雜誌——教育文藝  
19 : 7, 20/07/1927 [sous le titre *Kaoshi* 考試, ensuite changé en  
*Kaoshi qianhou* 考試前後 et finalement en *Weixue de zaochen*]

Traductions :

- « Petite neige matinale », trad. Liu Hanyu, in *Fleurs d'osmanthe tardives : Nouvelles*, Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda, 1983, pp. 94-114.
- « Snowy Morning », trad. Chang Su, *Chinese Literature* 2 (février 1962), pp. 70-84, repris in *Nights of Spring Fever and Other Writings*, Beijing, Panda Books, 1984, pp. 50-68.

*Qiyuan* 祈願

Date de composition : 13/08/1927

Première parution : *Dafu quanji* 達夫全集, vol. III, Shanghai,  
Kaiming shudian, 1928

*Miyang* 迷羊

Date de composition : 29/12/1927

Première parution : *Miyang*, Shanghai, *Beixin shuju*, 1928

*Er shiren* 二時人

Date de composition : 05/03/1928

Première parution : *Xiaoshuo yuebao* 小說月報 18 : 12, 10/12/1928 ;

*Beixin banyuekan* 北新半月刊 2 : 10, 01/04/1928

*Taozou* 逃走

Date de composition : 09/1928

Première parution : *Dazhong wenyi* 大眾文藝 1, 20/09/1928 [sous le

titre *Menglan penhui* 孟蘭盆會]

*Zai hanfeng li* 在寒風裡

Date de composition : 01/1929

Première parution : *Dazhong wenyi* 4, 20/12/1928<sup>1360</sup>

---

<sup>1360</sup> Toutes les sources que nous avons consultées indiquent cette date, bien que précédente à la date de composition.

*Zhibi de tiaoyue* 紙幣的跳躍

Date de composition : 07/1930

Première parution : *Beixin banyuekan* 4 : 12, 16/07/1930

*Yangmei shaojiu* 楊梅燒酒

Date de composition : 07/1930

Première parution : *Beixin banyuekan* 4 : 13, 01/08/1930

Traductions :

- « L'eau-de-vie aux arbouses », trad. Liu Fang, in *Fleurs d'osmanthe tardives : Nouvelles*, Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda, 1983, pp. 27-36.
- « Arbutus Cocktails », trad. Gladys Yang, *Chinese Literature* 12 (décembre 1963), pp. 32-38, repris in *Nights of Spring Fever and Other Writings*, Beijing, Panda Books, 1984, pp. 83-91.

*Shisan ye* 十三夜

Date de composition : 01/10/1930

Première parution : *Beixin banyuekan* 4 : 17, 01/10/1930

*Shenlou* 蜃樓

Date de composition : non indiquée

Première parution : *Qingnian jie* 青年界 1 : 1-3, 03-05/1931

Traductions :

- *Il miraggio*, trad. Barbara Ricci, Massafra, Antonio Dellisanti, 2005.

*Ta shi yi ge ruo nüzi* 她是一個弱女子

Date de composition : 03/1932

Première parution : *Ta shi yi ge ruo nüzi*, Shanghai, Hufeng shuju, 20/04/1932 [titre alternatif : *Rao le ta* 饒了她, Shanghai, Xiandai Shuju, 12/1933]

Traductions :

- « Une femme sans volonté », trad. Stéphane Lévêque, in *Rivière d'automne et autres nouvelles*, Arles, Philippe Picquier, 2005, pp. 45-196.

*Maying hua kai de shihou* 馬櫻花開的時候

Date de composition : 06/1932

Première parution : *Xiandai* 現代 1 : 4, 01/08/1932

*Dongzi guan* 東梓關

Date de composition : 09/1932

Première parution : *Xiandai* 2 : 1, 01/11/1932

*Chi guihua* 遲桂花

Date de composition : 10/1932

Première parution : *Xiandai* 2 : 2, 01/12/1932

Traductions :

- « Fleurs d'osmanthe tardives », trad. Pan Ailian, in *Fleurs d'osmanthe tardives : Nouvelles*, Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda, 1983, pp. 115-153.
- « Late-Blooming Cassia », trad. Sue Jean Lee, *Voices* 3 : 1 (printemps 1971), pp. 20-27.
- « Late-Flowering Cassia », trad. Yu Fanqin, in *Nights of Spring Fever and Other Writings*, Beijing, Panda Books, 1984, pp. 125-162.

*Bilang hu de qiuye* 碧浪湖的秋夜

Date de composition : 10/1932

Première parution : *Dongfang zazhi* 30 : 1, 01/01/1933

*Piao'er heshang* 瓢兒和尚

Date de composition : 12/1932

Première parution : *Xin Zhonghua* 新中華 1, 10/01/1933

Traductions :

- « Le Moine Calebasse », trad. Martine Vallette-Hémery, in *Treize récits chinois 1918-1949*, Arles, Philippe Picquier, 2000, pp. 145-156.

*Chimu* 遲暮

Date de composition : 20/05/1933

Première parution : *Wenxue* 文學 1, 01/07/1933

*Weiminglunzhe* 唯名論者

Date de composition : 02/1935

Première parution : *Xin xiaoshuo* 新小說 1 : 2, 15/03/1935

Traductions :

- « Le fataliste », trad. Liu Fang, in *Fleurs d'osmanthe tardives : Nouvelles*, Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda, 1983, pp. 15-26.
- « The Fatalist », trad. Hu Shiguang, in *Nights of Spring Fever and Other Writings*, Beijing, Panda Books, 1984, pp. 163-173.

*Chuben* 出奔

Date de composition : non indiquée

Première parution : *Wenxue* 5 : 5, 01/11/1935

Traductions :

- « Flight », trad. Gladys Yang, *Chinese Literature* 12 (décembre 1963), pp. 38-63, reprise in *Nights of Spring Fever and Other Writings*, Beijing, Panda Books, 1984, pp. 92-124.

*Gudu* 孤獨

Date de composition : 31/10/1922

Première parution : *Chuangzao jikan* 1 : 3, 25/11/1922 [sous le titre

*Gudu de bei'ai* 孤獨的悲哀]

## Bibliographie

### Ouvrages de Yu Dafu

YO Ta Fou [Yu Dafu], « Un désenchanté », trad. J. B. Kyn Yn Yu, in J. B. Kyn Yn Yu, *Anthologie des conteurs chinois modernes*, Paris, Rieder, 1929, pp. 177-190.

YU Dafu 郁達夫, *Xiandai xiaoshuo yidai zongshi : Yu Dafu xiaoshuo quanji* 現代小說一代宗師: 郁達夫小說全集 [Les maîtres du roman moderne : Œuvres narratives complètes de Yu Dafu], Beijing, Zhongguo Wenlian Chubanshe, 1996.

YU Dafu 郁達夫, *Yu Dafu quanji* 郁達夫全集 [Œuvres complètes de Yu Dafu], Hangzhou, Zhejiang Wenyi Chubanshe, 1992.

YU Dafu 郁達夫, *Yu Dafu wenji* 郁達夫文集 [Œuvres de Yu Dafu], Guangzhou, Huacheng Chubanshe, 1982.

YU Dafu 郁達夫, *Yu Dafu zishu* 郁達夫自敘 [Notes autobiographiques de Yu Dafu], Beijing, Tuanjie Chubanshe, 1996.

YU Dafu, « Autobiographie: Von Paris und japanischen Verlockungen », trad. Elke Junkers, in Helmut Martin et Stefan Hase-Bergen (éds.), *Bittere Träume: Selbstdarstellungen chinesischer Schriftsteller*, Bonn, Bouvier, 1993, pp. 340-346.



- YU Dafu, « De sang et de larmes », trad. Emmanuelle Péchenart, in *Shanghai 1920-1940*, Paris, Bleu de Chine, 1995, pp. 31-46.
- YU Dafu, « Early Autobiographical Fragments: A Young Sojourner in a Foreign Land », trad. Theodore Hutters, in Helmut Martin et Jeffrey Kinkley (éds.), *Modern Chinese Writers. Self-Portrayals*, Armonk, New York, M. E. Sharpe, 1992, pp. 307-312.
- YU Dafu, « Gioventù a Tokyo », trad. Maria Novella Rossi, in Helmut Martin (éd.), *Scrittori in Cina. Ventitre testimonianze autobiografiche*, Roma, Manifestolibri, 1993, pp. 69-74.
- YU Dafu, « Il passato », trad. Mario Sabattini, in Mario Sabattini et Paolo Santangelo, *Il pennello di lacca. La narrativa cinese dalla dinastia Ming ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 1997, pp. 179-197.
- YU Dafu, « Le Moine Calebasse », trad. Martine Vallette-Hémery, in *Treize récits chinois 1918-1949*, Arles, Philippe Picquier, 2000, pp. 145-156.
- YU Dafu, « Le Naufrage », trad. Martine Vallette-Hémery, in *De la révolution littéraire à la littérature révolutionnaire. Récits chinois 1918-1942*, Paris, L'Herne, 1970, pp. 85-123.
- YU Dafu, *Fleurs d'osmanthe tardives : Nouvelles*, Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda, 1983.
- YU Dafu, *Il miraggio*, trad. Barbara Ricci, Massafra, Antonio Dellisanti, 2005.

YU Dafu, *La roccia dipinta. Nouvelle*, trad. Mario Sabattini, Venezia, Cafoscarina, 1999.

YU Dafu, *Nights of Spring Fever and Other Writings*, Beijing, Panda Books, 1984.

YU Dafu, *Rivière d'automne et autres nouvelles*, trad. Stéphane Lévêque, Arles, Philippe Picquier, 2005.

YU Ta-fou [Yu Dafu], « Sang et larmes », trad. Sung-Nien Hsu, in Sung-Nien Hsu, *Anthologie de la littérature chinoise. Des origines à nos jours*, Paris, Librairie Delagrave, 1932, pp. 327-341.

Etudes spécifiques sur Yu Dafu

CHEN Chapman, « War and Loss of Love: Yu Dafu's Paranoiad Jealousy », *Tamkang Review* 27 : 4, 1997, pp. 525-568.

CHEN Yaping 陳亞平, « Cong Su Manshu dao Yu Dafu de xiandai ganshang » 從蘇曼殊到郁達夫的現代感傷 [Le sentimentalisme moderne de Su Manshu à Yu Dafu], *Zhongguo Xiandai Wenxue Yanjiu Congkan* 6, 2006, pp. 167-178.

DENTON Kirk A., « Romantic Sentiment and the Problem of the Subject: Yu Dafu », in Joshua Mostow (éd.), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia UP, 2003, pp. 378-384.

DENTON Kirk, « The Distant Shore: Nationalism in Yu Dafu's 'Sinking' », *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 14, décembre 1992, pp. 107-123.

DOLEŽALOVÁ Anna, *Yü Ta-fu: Specific Traits of His Literary Creation*, Bratislava, Publishing House of the Slovak Academy of Science, 1971.

EGAN Michael, « Yu Dafu and the Transition to Modern Chinese Literature », in Merle Goldman (éd.), *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Cambridge, MA/London, England, Harvard University Press, 1977, pp. 309-324.

FEUERWERKER Yi-tsi Mei, « Text, Intertext, and the representation of the Writing Self in Lu Xun, Yu Dafu, and Wang Meng », in Ellen Widmer et David Der-Wei Wang (éds.), *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1993, pp. 167-193.

GÁLIK Marián, « Yu Dafu and His Panaesthetic Criticism », in Marián Gálik, *The Genesis of Modern Chinese Literary Criticism (1917-1930)*, London, Curzon Press, 1980, pp. 104-28.

KAO Shuhsi « Structure et signification dans les nouvelles de Yu Dafu », in *La Littérature chinoise au temps de la guerre de résistance contre le Japon (de 1937 à 1945)*, Paris, Editions de la Fondation Singer-Polignac, 1982, pp. 169-174.

- KEAVENEY Christopher T., « Satō Haruo's 'Aija no ko' and Yu Dafu's Response: Literature, Friendship, and Nationalism » *Sino-Japanese Studies* 13 : 2, mars 2001, pp. 21-31.
- KUBIN Wolfgang, « The Young Man as a Melancholic Person: an Approach to Yu Dafu (1896-1945) », in Marián Gálik (éd.), *Chinese Literature and European Context*, Bratislava, Institute of Asian and African Sciences of the Slovak Academy of Sciences, 1994, pp. 43-54.
- LEE Leo Ou-fan, « Yu Ta-fu », in Leo Ou-fan Lee, *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1973, pp. 81-123.
- MAGAGNIN Paolo, *Il naufragio interiore: Cinque racconti di Yu Dafu (1896-1945)*, mémoire de maîtrise, SSLMIT - Università degli Studi di Trieste, 2004.
- MELYN Gary G., « The Enigma of Yu Ta-fu's 郁達夫 Death », *Monumenta Serica* 24, 1970-71, pp. 557-88.
- MERLINO PALERMO Annamaria, « Note critiche preliminari su Yü Ta-fu 郁達夫 (1896-1945) », *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* 30, 1970, pp. 83-97.
- MERLINO PALERMO Annamaria, « Yü Ta-fu 郁達夫 (1896-1945) e il Populismo. Un contributo allo studio delle ideologie letterarie del 'Movimento del 4 Maggio (Wu-szu yün-tung 五四運動) », *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* 31, 1971, pp. 215-243.

MO Yan 莫言, « *Yu Dafu de yigu* » 郁達夫的遺骨 [Les restes de Yu Dafu], dans Mo Yan, *Mo Yan sanwen* 莫言散文 [Essais de Mo Yan], Hangzhou, Zhejiang Wenyi Chubanshe, 2000, pp. 127-131.

PRŮŠEK Jaroslav, « Mao Tun and Yu Ta-fu », dans Jaroslav Průšek, *The Lyrical and the Epic: Studies in Modern Chinese Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, pp. 121-77.

RADTKE Kurt W., « Chaos or Coherence? Satō Haruo's Novel *Denen no yūutsu* and Yu Dafu's Trilogy *Chenlun* », in Alda Boscaro, Franco Gatti et Massimo Raveri (éds.), *Rethinking Japan*, New York, St. Martin's Press, 1985, pp. 86-101.

RYCKMANS Pierre, « Introduction à Yu Da-fu 郁達夫 », *France-Asie* 19 : 179, mai-juin 1963, pp. 773-779.

RUSCH Beate, « Yu Dafu's House of Mirrors: A Few Notes on the Remaking of Self in Yu Dafu's Philosophy of Life and *Blue Smoke* », in Marián Gálik (éd.), *Chinese Literature and European Context*, Bratislava, Institute of Asian and African Sciences of the Slovak Academy of Sciences, 1994, pp. 55-62.

SHIH Shu-mei, « The Libidinal and the National. The Morality of Decadence in Yu Dafu, Teng Gu, and Others », in Shih Shu-mei, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, Berkeley, University of California Press, 2001, pp. 110-127.

TSU Jing, « Perversions of Masculinity: The Masochistic Male Subject in Yu Dafu, Guo Moruo, and Freud », *Positions* 8 : 2, automne 2000, pp. 269-316.

VEG Sebastien, « Sexualité, transgression et politique dans les premières nouvelles de Yu Dafu », colloque *Traduire l'amour, la passion, le sexe, dans les littératures d'Asie*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 15-16 décembre 2006 [en ligne], <<http://publications.univ-provence.fr/lct2006/index158.html>> (page consultée le : 26/08/2009).

WANG Guanquan 王觀泉, *Tuifei zhong yinxian huihuang – Yu Dafu 頹廢中隱現輝煌 – 郁達夫* [La splendeur clignote dans la décadence : Yu Dafu], Shanghai, Shanghai Shudian Chubanshe, 2001.

WANG Jinguang 王晉光, *Gao Xingjian Yu Dafu Wang Tao lun 高行健郁達夫王韜論* [A propos de Gao Xingjian, Yu Dafu et Wang Tao], Hong Kong, The Chinese University Press, 2005.

WANG Ning, « The Reception of Freudianism in Modern Chinese Literature: Part I (1920-1949) », *China Information* 5 : 4, 1991, pp. 58-71.

WONG Yoon Wah, « Yu Dafu in Exile: His Last Days in Sumatra », *Renditions* 23, 1985, pp. 71-83.

ZHOU Zuoren 周作人, « Chenlun » 《沈淪》, in *Zhou Zuoren wenlei bian 周作人文類編*, vol. 3, Changsha, Hunan Wenyi Chubanshe, 1998, pp. 619-622.

Histoire et critique littéraire

BACHTIN Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

BERTUCCIOLI Giuliano, *La letteratura cinese*, Firenze/Milano, Sansoni/Accademia, 1968.

BIENATI Luisa (éd.), *Letteratura giapponese II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*, Torino, Einaudi, 2005.

BIENATI Luisa et Paola SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009.

BILLETTER Jean-François, *Contre François Jullien*, Paris, Allia, 2006.

BOSCARO Alda (éd.), *Letteratura giapponese I. Dalle origini alle soglie dell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2005.

CHATMAN Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1978.

CHENG François, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil, 1996.

DENTON Kirk A. (éd.), *Modern Chinese Literary Thought. Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1996.

- DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DUBOIS Jacques, Francis EDELIN, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, François PIRE et Hadelin TRINON, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
- FINDEISEN Raoul David, « The Burden of Culture: Glimpse at the Literary Reception of Nietzsche in China », *Asian and African Studies* 6 : 1, 1997, pp. 76-91.
- FOWLER Edward, *The Rhetoric of Confession. Shishōsetsu in Early Twentieth Century Japanese Fiction*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1988.
- GÁLIK Marián (éd.), *Chinese Literature and European Context*, Bratislava, Institute of Asian and African Studies of the Slovak Academy of Sciences, 1994.
- GÁLIK Marián (éd.), *Interliterary and Intraliterary Aspects of the May Fourth Movement 1919 in China*, Bratislava, Veda-Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, 1990.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GIBBS Donald A. et Yun-chen Li, *A Bibliography of Studies and Translations of Modern Chinese Literature 1918-1942*, Cambridge, MA/London, England, Harvard University Press, 1975.



- GOLDMAN Merle (éd.), *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Cambridge, MA/London, England, Harvard University Press, 1977.
- GUNN Edward, *Rewriting Chinese. Style and Innovation in Twentieth-Century Chinese Prose*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1991.
- HOCKX Michel, *Questions of Style: Literary Societies and Literary Journals in Modern China, 1911-1937*, Brill, Leiden, 2003.
- HOCKX Michel, « The Literary Association (*Wenxue yanjiu hui*, 1920-1947) and the Literary Field of Early Republican China », *The China Quarterly* 153, 1998, pp. 49-81.
- HSIA C. T., *A History of Modern Chinese Fiction*, New Haven/London, Yale University Press, 1961.
- KEAVENEY Christopher T., *The Subversive Self in Modern Chinese Literature. The Creation Society's Reinvention of the Japanese Shishōsetsu*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.
- KRISTEVA Julia, *Σημειωτική : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LANCIOTTI Lionello, *Letteratura cinese*, Roma, ISIAO, 2007.
- LIU Lydia H., « Narratives of Modern Selfhood: First-Person Fiction in May Fourth Literature », in Liu Kang et Tang Xiaobing (éds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China: Theoretical Interventions and Cultural Critique*, Durham, Duke UP, 1993, pp. 102-123.

LIU Lydia H., *Translingual Practice. Literature, National Culture, and Translated Modernity-China, 1900-1937*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1995.

MCDUGALL, Bonnie S. et KAM Louie, *The Literature of China in the Twentieth Century*, London, Hurst & Co., 1997.

NAKAMURA Mitsuo, *Japanese Fiction in the Meiji Era*, Tokyo, Kokusai Bunka Shinkokai, 1966.

NG Mau-sang, *The Russian Hero in Modern Chinese Fiction*, Hong Kong/New York, The Chinese University Press/State University of New York Press, 1988.

PESARO Nicoletta, « Quando la lingua è sospesa tra presente e passato. Problemi e ipotesi di traduzione del primo capitolo di *Chang hen ge* (Canzone dell'eterno rimpianto) di Wang Anyi », in Guido Samarani et Laura de Giorgi (éds.), *Percorsi della civiltà cinese tra passato e presente. Atti del X Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Cinesi*, Venezia, Cafoscarina, 2007, pp. 371-390.

PONZIO Augusto, *Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione*, Perugia, Guerra, 2004.

RABAU Sophie (éd.), *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

RABUT Isabelle et Angel PINO (éds.), *Pékin – Shanghai. Tradition et modernité dans la littérature chinoise des années trente*, Paris, Bleu de Chine, 2000.

SEGRE Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

STAFUTTI Stefania, *Hu Shi e la "questione della lingua": le origini della letteratura in baihua nel 'Baihua wenxue shi' (Storia della letteratura in lingua volgare)*, Firenze, Le Lettere, 1990.

SUZUKI Tomi, *Narrating the Self. Fictions of Japanese Modernity*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1996.

YIP Terry Siu-han, « Texts and contexts: Goethe's works in Chinese translation prior to 1985 », *Asian and African Studies* 6 : 2, 1997, pp. 197-216.

ZHANG Yinde, *Le monde romanesque chinois au XXe siècle. Modernités et identités*, Honoré Champion, Paris, 2003.

ZHANG Yinde, *Le roman chinois moderne 1918-1949*, Paris, PUF, 1992.

Traductologie

ABDULLA Adnan K., « Rhetorical repetition in literary translation », *Babel* 47 : 4, 2001, pp. 289-303.

- BAKER Mona, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, London and New York, Routledge, 1992.
- BALLARD Michel, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.
- BASSNETT Susan et André LEFEVERE, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998.
- BASSNETT Susan et André LEFEVERE (éds.), *Translation, History and Culture*, London/New York, Pinter, 1990.
- BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1995.
- BERMAN Antoine, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- BUFFONI Franco (éd.), *Ritmologia*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.
- CALVINO Italo, « Sul tradurre », in *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 47-59.

- CHAN Leo Tak-hung, « Does the narrator get translated into Chinese ? The literary-critical approach to the evaluation of translated fiction », *Babel* 44 : 1, 1998, pp. 46-64.
- CHEN Hongwei, « Cultural Differences and Translation », *Meta* 44 : 1, 1999, pp. 121-132.
- DAVIES Eirlys E., « Leaving it out. On some justifications for the use of omission in translation », *Babel* 53 : 1, 2007, pp. 56-77.
- DE LAUNAY Marc, *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Vrin, 2006.
- DELISLE Jean, Hannelore LEE-JAHNKE et Monique C. CORMIER, *Terminologia della traduzione*, éd. Margherita Ulrych, trad. Caterina Falbo et Maria Teresa Musacchio, Milano, Hoepli, 2002.
- DERRIDA Jacques & Lawrence VENUTI, « What is a 'Relevant' Translation? », *Critical Inquiry* 27 : 2, 2001, pp. 174-200.
- ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- EVEN-ZOHAR Itamar, *Polysystem Studies [Poetics Today 11:1]*, Durham, Duke UP, 1990.
- FOLENA Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.

GARZONE Giuliana et Anna CARDINALETTI (éds.), *Lingua, mediazione linguistica e interferenza*, Milano, FrancoAngeli, 2004.

GRASS Thierry, « La traduction comme appropriation : le cas des toponymes étrangers », *Meta* 51 : 4, 2006, pp. 660-670.

HATIM Basil et Ian MASON, *The Translator as Communicator*, London/New York, Routledge, 1997.

HOUSE Juliane, « Rethinking the relationship between text and context in translation », *Journal of Translation Studies* 9 : 1, 2006, pp. 77-103.

HOUSE Juliane, *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*, Tübingen, Narr, 1997.

HOUSE Juliane, « Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation », *Meta* 46 : 2, 2001, pp. 243-257.

HUMBOLDT Wilhelm von, « Einleitung », in Aeschylus, *Agamemnon. Metrisch übersetzt von Wilhelm von Humboldt*, Leipzig, bei Gerhard Fleischer dem jüngern, 1816, pp. i-xxxvii.

JIN Di, « What is a perfect translation ? », *Babel* 43 : 3, 1997, pp. 267-272.

LEFEVERE André, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York, The Modern Language Association of America, 1992.

LEFEVERE André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992.

LI Zhi 李智 et WANG Zichun 王子春, « Yi zhe, yi ye - Lu Xun 'yihua' fanyi meixueguan zhi zaichanshi » 譯者，異也——魯迅“異化”翻譯美學觀之再闡釋 [Traduire, c'est exotiser: une réinterprétation de la conception esthétique 'exotisante' de Lu Xun], *Zhongguo fanyi* 27 : 4, juillet 2006, pp. 32-36.

LIU Yameng 劉亞猛, « Cong 'zhongshi yu yuanwenben' dao 'dui yuanyu wenhua fuze' : ye tan fanyi guifan de chonggou » 從“忠實於源文本”到“對源語文化負責”：也談翻譯規範的重構 [De la 'fidélité au texte de départ' à la 'responsabilité à l'égard de la culture d'origine' : pour une reconstruction des normes de traduction], *Zhongguo fanyi* 27 : 6, novembre 2006, pp. 32-36.

MAGAGNIN Paolo, « La traduction et la lettre, ou le *ryokan* du lointain : vers une pratique de la différence dans la traduction des langues orientales », *IDEO 2* (en attente de mise en ligne).

MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

MOUNIN Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

NEWMARK Peter, *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall, 1988.

NIDA Eugene, *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, Brill, 1964.

NIDA Eugene et Charles R. TABER, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, Brill, 1969.

OSIMO Bruno, *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*, Milano, Hoepli, 2004.

OUSTINOFF Michaël, *La traduction*, Paris, PUF, 2003.

PADUANO Guido, « Tradurre », in Mario Lavagetto (éd.), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Bari, Laterza, 1996, pp. 131-150.

POLLARD David (éd.), *Translation and Creation: Readings of Western Literature in Early Modern China, 1840-1918*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1998.

REGA Lorenza, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001.

RICŒUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.

SCHLEIERMACHER Friedrich, *Des différentes méthodes du traduire*, Paris, Seuil, 1999.

SHIYAB Said et Michael STUART LYNCH, « Can Literary Style Be Translated? », *Babel* 52 : 3, 2006, pp. 262-275.



- STEINER George, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- TAVANGAR Manoochehr, « Lexical foregrounding. A perennial problem in translating literary communication », *Babel* 49 : 2, 2003, 164-184.
- ULRYCH Margherita, *Translating Texts. From Theory to Practice*, Rapallo, Cideb, 1992.
- VENUTI Lawrence (éd.), *The Translation Studies Reader*, 2<sup>e</sup> éd., New York/London, Routledge, 2004.
- VENUTI Lawrence, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London, Routledge, 1998.
- VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London/New York, Routledge, 1995.
- VENUTI Lawrence, « Translation and the Pedagogy of Literature », *College English* 58 : 3, 1996, pp. 327-344.
- WILHELM Jane Elisabeth, « Herméneutique et traduction : la question de 'l'appropriation' ou le rapport du 'propre' à 'l'étranger' », *Meta* 49 : 4, 2004, pp. 768-776.
- WONG Dongfeng et SHEN Dan, « Factors Influencing the Process of Translating », *Meta* 44 : 1, 1999, pp. 78-100.

WONG Laurence, « Musicality and intrafamily translation: with reference to European languages and Chinese », *Meta* 51 : 1, 2006, pp. 89-97.

WONG Laurence, « Translating register. With reference to English, French, German and Italian Versions of the *Hong Lou Meng* », *Babel* 48 : 3, 2002, pp. 247-266.

WUILLMART Françoise, « Le péché de 'nivellement' dans la traduction littéraire », *Meta* 52 : 3, 2007, pp. 391-400.

XU Jun et LIU Heping, « Expériences et théorisation de la traduction littéraire en Chine », *Meta* 49 : 4, 2004, pp. 786-804.

XU Xiumei, « 'Style is the relationship'. A relevance-theoretic approach to the translator's style », *Babel* 52 : 4, 2006, pp. 334-348.

ZHANG Yinde, « Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture », in Viviane Alleton et Michael Lackner (éds.), *De l'un au multiple : Traductions du chinois vers les langues européennes*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, pp. 293-309.

#### Langue chinoise et linguistique

ABBIATI Magda, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1998.

ABBIATI Magda, *La lingua cinese*, Venezia, Cafoscarina, 1992.

BROWN Gillian et George YULE, *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

CANEPARI Luciano, *Avviamento alla fonetica*, Torino, Einaudi, 2006.

CHAO Yuen Ren, *A Grammar of Spoken Chinese*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1968.

FENG Shenli, *The Prosodic Syntax of Chinese*, München, Lincom, 2002.

LI Wendan, *Topic Chains in Chinese. A Discourse Analysis and Applications in Language Teaching*, München, Lincom, 2005.

LI Yen-hui Audrey et Andrew SIMPSON (éds.), *Functional Structure(s), Form and Interpretation: Perspectives from East Asian Languages*, London/New York, RoutledgeCurzon, 2003.

LIU Hsin-Yun, *A Profile of the Mandarin NP: Possessive Phrases and Classifier Phrases in Spoken Discourse*, München, Lincom, 2003.

MADARO Federico, *Ta ma de e altre insolenze. Il linguaggio trasgressivo nel cinese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1998.

MASINI Federico, *The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution Toward a National Language: The Period from 1840 to 1898*, *Journal of Chinese Linguistics Monograph Series* 6, 1993.

MASTRANGELO Maltilde, Naoko OZAWA et Mariko SAITO, *Grammatica giapponese*, Milano, Hoepli, 2006.

SAUSSURE Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995.

SHI Youwei 史有為, *Hanyu wailai ci* 漢語外來詞 [Les emprunts dans la langue chinoise], Beijing, Shangwu Yinshuguan, 2000.

SUN Chaofen, *Chinese: A Linguistic Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

YIP Po-Ching, *The Chinese Lexicon*, London/New York, Routledge, 2000.

YIP Po-Ching et Don RIMMINGTON, *Chinese: A Comprehensive Grammar*, London/New York, Routledge, 2004.

ZHU Dexi 朱德熙, *Yufa jiangyi* 語法講義, Beijing, Shangwu yinshuguan, 1982.

#### Dictionnaires et encyclopédies

BAKER Mona (éd.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York, Routledge, 1998.

BECCARIA Gian Luigi (ed.), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 2004.

CHAN Sin-wai et David E. POLLARD (éds.), *An Encyclopaedia of Translation Chinese-English/English-Chinese*, Hong Kong, The Chinese University Press, 1995.

*Cihai - 1999 nianban suoyinben (yinxu)* 辭海——1999 年版縮印本（音序）  
[Mer de mots - édition concise 1999 (en ordre phonétique)], Shanghai, Shanghai Cishu Chubanshe, 2005.

CRYSTAL David, *Enciclopedia Cambridge delle scienze del linguaggio*, Bologna, Zanichelli, 1993 [*The Cambridge Encyclopedia of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987].

*Dictionnaire chinois-français*, Paris, You Feng, 1990.

*Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005.

*Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise*, Paris/Taipei, Instituts Ricci, 2001.

*Han Ying da cidian* 漢英大辭典 [Grand dictionnaire chinois-anglais], Shanghai, Shanghai Jiaotong Daxue Chubanshe, 1999.

*Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary*, Tokyo, Kenkyusha, 1931.

MARCHESE Angelo, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1978.

*Mathews' Chinese-English Dictionary*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996.

*Shanghai cidian* 上海辭典 [Dictionnaire de Shanghai], Shanghai, Shanghai Shehui Kexue Yuan Chubanshe, 1989.

*Xinhua chengyu cidian* 新華成語詞典 [Dictionnaire Xinhua des expressions idiomatiques], Beijing, Shangwu Yinshuguan, 2002.

*Zhongguo shenhua renwu cidian* 中國神話人物辭典 [Dictionnaire des personnages de la mythologie chinoise], Xi'an, Shaanxi Renmin Chubanshe, 1998.