Thèse de doctorat de
l'Université des Études internationales de Shanghai et de
l'Université Sorbonne Paris Cité
Préparée à l'Université Paris Diderot
École doctorale 131 Langue, littérature, image : civilisation et sciences humaines
(domaines anglophone, francophone et d'Asie orientale)
Centre de Recherche sur les Civilisations de l'Asie Orientale

Molière en Chine

—Étude de l'histoire de la traduction et de l'adaptation de ses pièces de théâtre

Par Mlle Qiang ZHANG

Thèse de doctorat de la traductologie
Dirigée par M. le professeur Rainier LANSELLE
Et M. le professeur Deming CAO
Présentée et soutenue publiquement à l'Université des Études internationales de Shanghai le 18 décembre 2016

Le Jury

M. Rainier LANSELLE	Directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études
M. Noël DUTRAIT	Professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille
Mme Xiaoyi YUAN	Professeur à l'Université Normale de la Chine de l'Est
M. Wenxin WANG	Professeur à l'Université des Études internationales de Shanghai
M. Baorong GONG	Professeur à l'Académie de Théâtre de Shanghai

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier sincèrement mes deux directeurs de thèse : M. CAO Deming 曹德明 et M. Rainier LANSELLE qui ont accepté de diriger mon doctorat, et qui m'ont toujours guidée sur le chemin de la recherche. Leur soutien infatigable, leurs conseils précieux, et leur parfaite disponibilité m'ont permis de mener jusqu'au bout ce travail.

Mes remerciements vont également au Département de français de l'Université des Études internationales de Shanghai et à l'ED 131 de l'Université Paris Diderot. J'aimerais remercier notamment les professeurs M. WANG Wenxin 王文新 et M. WANG Haizhou 王海洲 pour leurs efforts soutenus dans l'organisation de la soutenance.

Je voudrais adresser ma gratitude à Mme FU Qiumin 傅秋敏, docteure de l'Université Paris III-Nouvelle Sorbonne, qui m'a aidée dans la documentation, dont les conseils ont beaucoup alimenté mes réflexions sur le théâtre traditionnel chinois.

Je tiens à renouveler mes remerciements à mes chers amis qui m'ont immuablement aidée et encouragée au cours de ma recherche doctorale : Mme Guo Lanfang 郭兰芳 et Mlle Chen Jing 陈静, sans lesquelles je n'aurais pu finaliser les procédures administratives à Paris ; Mlle Ghislaine TIDJON DJAMBONG, Mlle SUN Juan 孙娟 et M. Kevin HENRY qui ont eu la gentillesse de relire ma thèse.

Je voudrais exprimer ma gratitude à CSC (*China Scholarship Council*) du Ministère de l'Éducation chinois, qui m'a accordé une bourse me permettant d'aller en France et d'y effectuer ma recherche sans aucun souci financier.

Enfin, je voudrais adresser ma gratitude infinie à mes parents, qui m'ont prodigué des soins et de l'affection, qui sont toujours à l'écoute de mes soucis et de mes joies.

中文摘要

翻译和改编可以使戏剧作品在新的接受土壤中得以重生和延续，与此同时，译入国的文学传统、赞助机构、意识形态等多方面因素制约着译者的翻译策略和选择，同时也决定着翻译作品和作家在译入国文学系统中的地位。本文依托埃文•佐哈尔提出的多元系统理论，以法国剧作家莫里哀的戏剧在中国的翻译和改编史作为研究的对象，探讨社会历史因素对其产生的影响，并分析了每个历史时期翻译和改编呈现出来的特点。从历时角度，我们将这段翻译、改编史分为了三个部分。

论文的第一部分研究了十九世纪末、二十世纪初西方戏剧与中国观众的首次遇合，以及首部莫里哀戏剧翻译作品« 守钱奴 » (*L'Avare*) 的文本特色。在论文的第二部分，我们将目光投向了现代中国 (1919-1949)。我们主要探讨新文化运动时期为何以“直译”的方法翻译莫里哀戏剧，而在随后的二十余年时间里，“直译”为何让位于“改译”。论文的第三部分研究的是莫里哀戏剧在当代中国 (1949 至今) 的命运。在新中国成立后的三十年时间里，意识形态成为主导翻译的主要因素。在此期间，莫里哀戏剧曾一度被奉为经典，随后又迅速地淡出了中国舞台。随着文化大革命的结束，莫里哀戏剧的翻译改编再次起航。译者李健吾以口语化、生动形象的语言，使其译著成为了难以超越的经典译本。与此同时，各种翻译“变体”（如连环画、儿童文学作品、京剧改编）使得莫里哀戏剧逐渐走向大众。

关键词：翻译；改编；莫里哀戏剧；多元系统理论

Résumé

La traduction et l'adaptation sont deux opérations qui permettent à des pièces de théâtre de renaître dans un nouvel environnement de réception et d'y survivre. Il est notoire que des facteurs situationnels, tels que la tradition littéraire, le système de patronage, l'idéologie, conditionnent immanquablement la stratégie et les décisions du traducteur, de même qu'ils déterminent le statut des œuvres et des écrivains dans le système littéraire récepteur. S'appuyant sur la Théorie du polysystème d'Itamar Even-Zohar, la présente thèse a pour objet l'étude de la traduction et de l'adaptation des pièces de Molière en Chine. Le propos de l'auteure est de se centrer sur l'influence qu'exercent les facteurs sociohistoriques dans la transmission des œuvres du grand dramaturge français dans l'Empire du Milieu, en particulier en dégageant les caractéristiques dominantes de chaque époque. Ce travail comporte trois parties.

La première, après un aperçu des premières rencontres entre le théâtre occidental et le public chinois à la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle, est consacrée à l'étude de la première version chinoise de la pièce *L'Avare*. Ensuite, la traduction chinoise des œuvres de Molière à l'époque moderne (entre 1919 et 1949) est envisagée sous l'angle de deux questions : pourquoi le Mouvement de la Nouvelle culture semble-t-il avoir tant succombé à la tentation littéraliste, et pourquoi cette stratégie a-t-elle cédé le pas à l'adaptation dans les décennies suivantes ? Enfin, la dernière partie se focalisera sur le destin du théâtre moliéresque en Chine contemporaine. On pourra notamment y voir que l'idéologie est restée un facteur primordial dans l'opération traduisante pendant les trente premières années après la fondation de la République populaire de Chine. Les comédies de Molière ont été d'abord promues par le régime au rang du canon littéraire avant d'être totalement exclues de la scène chinoise pendant la Révolution culturelle, pour finalement revenir en grâce et susciter de nouveaux essais de traduction ou d'adaptation. À l'époque actuelle, nous verrons, pour terminer, comment les tentatives de Li Jianwu pour restituer l'oralité et la vivacité de la langue de Molière ont rendu ses traductions, pour certains critiques, incontournables et indépassables, tandis que de multiples « avatars » des œuvres dramatiques originales (bande dessinée, littérature de jeunesse, opéra de Pékin…) ont contribué à rapprocher Molière du grand public Chinoise.

Mots clés : traduction, adaptation, pièces de Molière, Théorie du polysystème

Abstract

The translation and adaptation are two operations that allow plays to be reborn in a new receiving environment and to survive. Meanwhile, it is known that situational factors of the receiving environment, such as the literary tradition, the patronage system, and the ideology, affect the strategy and decisions of the translator, and determine the status of works and writers in the literary receiving system. Based on the Polysystem Theory of Itamar Even-Zohar, this thesis aims to study the translation and adaptation of Molière' theatre plays in China. The purpose of the author is to focus on the influence of the socio-historical factors in the transmission of the works of the great French playwriter in China, and identify the dominant traits of the translation and adaptation of each era. This thesis is divided into three parts.

The first part, after a preview of the first encounter between the western theater and the Chinese public in the late 19th and early 20th century, is dedicated to the study of the first Chinese version of the play *L'Avare*. Then, the Chinese translation of Molière's works in the modern era (between 1919 and 1949) is considered in terms of two questions : why the translators during the New Culture Movement couldn't resist the literalist temptation, and why this strategy has given way to adaptation in the next decades ? The last part focuses on the fate of the Molière's plays in contemporary China. We can especially see that ideology remained a key factor in the translation process during the first thirty years after the founding of the People's Republic of China, when Molière's comedies were first promoted by the regime to the rank of literary canon before being entirely excluded from the Chinese scene during the Cultural Revolution. With the end of political disorder, his plays have aroused interest among the Chinese public, and have encouraged new translations or adaptations. At this time, we will see, Li's vivid rendering of the language has made his translation work irreplaceable and insurmountable in the eyes of some critics. Meanwhile, many "avatars" of original dramatic works (cartoon strip, children's literature, Peking Opera...) have made Molière's plays ever more popular.

Keywords: translation, adaptation, Molière's comedies, Polysystem Theory

Table des matières

Remerciements ..... **I**

中文摘要 ..... **II**

Résumé ..... **III**

Abstract ..... **IV**

Introduction générale **10**

Traduction et adaptation comme inscrites dans un continuum 12

Cadre théorique : la Théorie du polysystème 16

Projet de thèse 20

Partie I Fin du 19e siècle et début du 20e siècle : du mirage lointain à la première rencontre avec Molière **24**

Introduction 25

Chapitre 1 Première rencontre entre la Chine et le théâtre occidental 29

1.1 Théâtre chinois : évolution et caractéristiques 29

1.1.1 Historique du théâtre chinois 29

1.1.2 Théâtre chinois, un théâtre pas comme les autres 32

1.2 Construction de l'image du théâtre français par les voyageurs chinois (1850-1900) 34

1.2.1 Quelques extraits de la description du théâtre français 35

1.2.2 Théâtre français comme hétérotopie 39

1.3 Naissance du « théâtre parlé » (*huaju* 话剧) en Chine 44

1.3.1 En Chine métropolitaine 44

1.3.2 *La Dame aux camélias* et *La Case de l'Oncle Tom* représentées par la « Société Saule printanier » (*Chunliu she* 春柳社) au Japon : naissance du théâtre parlé chinois 47

Chapitre 2 Première rencontre avec Molière : entre la tradition et la modernité 52

2.1 Traduction sinocentrique en vogue 53

2.1.1 Yan Fu et ses règles d'or en traduction 54

2.1.2 Lin Shu : fondateur du mode *yishu* (译述) 59

2.2 Analyse paratextuelle 65

2.2.1 Intertitre 65

2.2.2 Préface 67
2.2.3 Didascalie polyvalente 70
2.2.3.1 Didascalie descriptive 70
2.2.3.2 Didascalie explicative 74
2.3 Analyse textuelle 77
Conclusion de la première partie 85
Partie II Molière en Chine moderne : de la traduction directe à l'adaptation 87
Introduction 88
Chapitre 3 Le Mouvement de la Nouvelle culture et l'aperçu de traductions de Molière à l'époque moderne 90
3.1 Le Mouvement de la Nouvelle culture 90
3.1.1 À la recherche d'une littérature « nouvelle » 90
3.1.2 Impact du Mouvement de la Nouvelle culture sur la traduction théâtrale 94
3.2 Aperçu de la traduction et de l'adaptation des pièces de Molière à l'époque moderne 98
3.2.1 Configuration de l'identité de Molière 99
3.2.2 Paysage éditorial des pièces de Molière 103
3.2.3 Analyse du titre traduit 108
3.2.4 Étude morphologique de textes traduits 114
Chapitre 4 La traduction directe de *L'Avare* dans *Mensuel du roman* (*Xiaoshuo yuebao* « 小说月报 ») 119
4.1 Retour en vogue de la traduction directe 119
4.1.1 Remise en question de la méthode traductive de Yan Fu et de Lin Shu 120
4.1.2 Vers la redéfinition de la traduction directe pendant le Mouvement de la Nouvelle culture 121
4.2 La traduction directe de *L'Avare* par Gao Zhenchang 高真常 129
4.2.1 Lecture de la traduction 130
4.2.1.1 Au niveau lexical 130
4.2.1.2 Au niveau de la locution 132
4.2.1.3 Au niveau syntaxique 134
4.2.2 La traduction directe et la mise en danger de la « jouabilité » 141
4.2.2.1 Problème au niveau auditif 143
4.2.2.2 Problème au niveau visuel 146

Chapitre 5 Adapter les pièces de Molière dans les années 1930 et 1940 : vers la construction d'une *dramaturgie chinoise* 151
5.1 De l'« Auberge du lointain » à l' « espace sinisé » : l'émergence du *gaiyi* (改译) 151
5.2 Redéfinir le *gaiyi* : sa nature et sa finalité 157
5.2.1 Nature du *gaiyi* 158
5.2.2 Finalité du *gaiyi* 159
5.3 Vers la construction d'un espace sinisé : étude de quelques adaptations de pièces de Molière 164
5.3.1 Sinisation de l'espace matériel 165
5.3.1.1 Reconstruction du décor 166
5.3.1.2 Transformation de l'habit et du maquillage 167
5.3.2 Sinisation de l'espace psychologique 173
5.3.2.1 Relocalisation spatio-temporelle 173
5.3.2.2 Sinisation des traces intertextuelles 177
5.3.2.3 Sinisation des éléments idéologiques 188
Conclusion de la deuxième partie 202

Partie III Molière en Chine contemporaine : du canon littéraire à l'œuvre populaire 203
Introduction 204
Chapitre 6 Aperçu de la traduction et de l'adaptation des pièces de Molière à l'époque contemporaine 206
6.1 Préambule : la régulation institutionnelle de la traduction au début des années 1950 en Chine 206
6.2 Survol de la traduction et de l'adaptation des pièces de Molière après l'année 1949 212
6.3 Canonisation de Molière dans la période des dix-sept ans (1949-1966) 218
6.3.1 Vers la définition de la « canonisation » 218
6.3.2 Vogue de Molière pendant la période des dix-sept ans 220
6.3.3 Molière instrumentalisé à des fins idéologiques 222
6.4 Silence pendant la Révolution culturelle (1966-1976) 227
6.5 Molière à la nouvelle époque : vers la popularisation d'un canon littéraire 231
6.5.1 Regain d'intérêt de critiques et de traducteurs pour Molière 232

6.5.2 Avatars de la traduction de Molière : démocratisation de l'accès au canon littéraire 237
6.5.2.1 Réécrire Molière en bande dessinée 239
6.5.2.2 Réécrire Molière en littérature pour la jeunesse 244
6.5.2.3 Traduire Molière d'un genre à l'autre 246
Chapitre 7 Voie et voix du traducteur Li Jianwu 李健吾: lecture d'une traduction canonisée de Molière 251
7.1 Portrait du traducteur Li Jianwu et sa pensée traductologique 253
7.1.1 Chemin parcouru par Li Jianwu 254
7.1.2 Pensée traductologique de Li Jianwu 257
7.1.2.1 Fidélité au sens comme première préoccupation de la traduction 258
7.1.2.2 Transmission du « *Shen* » (*chuanshen* 传神) comme finalité de la traduction 259
7.1.2.3 Mise en valeur du langage populaire en traduction 262
7.2 Traduire le dialogue de Molière 265
7.2.1 Traduire la variation diatopique 267
7.2.1.1 Recours au dialecte du Shanxi 267
7.2.1.2 Recours au dialecte shanghaïen 271
7.2.2 Traduire la variation diastratique 275
7.2.2.1 Traduire le parler populaire 276
7.2.2.2 Traduire le parler soutenu 281
7.2.3 Traduire la variation diaphasique 291
7.2.3.1 Changement de pronom comme révélateur de l'état d'âme 291
7.2.3.2 Changement de registre comme révélateur de l'attitude 296
Chapitre 8 Adapter Molière en Opéra de Pékin : analyses textuelle et scénique de la pièce *Les Fourberies de Scapin* revisitée 302
8.1 Aperçu général de l'adaptation 304
8.1.1 Adaptabilité de la pièce originale à l'Opéra de Pékin 304
8.1.2 Enjeux de l'adaptation 307
8.2 Remaniement textuel 309
8.2.1 Ajout de l'auto-présentation (*zibao jiamen* 自报家门) 309
8.2.1.1 Auto-présentation de Scapin 310
8.2.1.2 Auto-présentation de Zerbinette 312

8.2.1.3 Auto-présentation comme fusion de deux instances énonciatives...314
8.2.2 Remodelage poétique: le détour dans la partie chantée 317
8.3 Transposition scénique.....324
8.3.1 Catégorisation des personnages.....325
8.3.2 Là où le décor et l'accessoire font défaut….....330
8.3.2.1 Acteurs *longtao* (龙套) comme un décor mobile 331
8.3.2.2 Gestuelle pour indiquer le lieu et le temps.....333
Conclusion de la troisième partie 337
Conclusion générale 339
Bibliographie 345
Annexe.....379

Introduction générale

Quels sont les éléments qui scellent le destin d'un dramaturge et de ses œuvres dans une langue-culture étrangère ? Comment la traduction d'une pièce de théâtre peut-elle évoluer au fil des époques ? Telles sont les questions auxquelles nous souhaiterions répondre en amont de ce travail.

Tout d'abord, nous sommes d'avis que le théâtre constitue un genre *différent* et *spécifique*. Par rapport à d'autres textes littéraires comme le roman ou la poésie, qui sont présentés comme « enfermés » sur des pages, une pièce de théâtre est destinée à la fois à la lecture et à la représentation, si bien qu'elle nécessite de constants renouvellements et réactualisations pour continuer de plaire à l'œil du lecteur et à l'oreille du public. Comme le constate Fortunato Israël, « pour rester vivant, le théâtre ne doit pas, d'après certains, se contenter de reprendre d'âge en âge les chefs-d'œuvre anciens en les vénérant à l'excès. À chaque fois, il lui faut, au contraire, les interpréter, les réinventer afin de les adapter à la sensibilité et à l'esprit du temps par une lecture inédite, au risque parfois de surprendre et de choquer »[1]. D'autre part, le passage d'une pièce de théâtre vers un territoire étranger implique diverses manipulations à tous les niveaux : les facteurs textuels et extratextuels, tels que la poétique dominante, l'idéologie, le patronage et la visée du sujet traduisant, ne cessent d'exercer leur influence sur le texte. Par conséquent, une pièce — en particulier lorsqu'elle est transplantée dans une autre langue-culture — est toujours susceptible de susciter des interprétations diverses.

Né en 1622 à Paris, Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, est sans doute une figure incontournable dans l'histoire du théâtre français[2]. Les trente-trois pièces qu'a laissées ce patron comique à la postérité (*L'Avare*, *Le Tartuffe ou l'imposteur* et *Le Bourgeois gentilhomme*, parmi les plus connues) sont encore aujourd'hui représentées tant en France que dans de lointaines contrées. Au début du 20e siècle, lorsque l'Empire du Milieu commence à s'ouvrir sur le monde extérieur, Molière figurait parmi les premiers dramaturges occidentaux à être traduits dans les journaux littéraires. Cent ans plus tard, l'auteur de *L'Avare* n'a rien perdu de son charme, et le public chinois continue de goûter les pièces moliéresques sous de multiples formes. Selon une étude

[1] ISRAËL Fortunato, « Shakespeare en français: être ou ne pas être », *Palimpseste*, 1990, n° 3, p. 16.
[2] Pour la biographie de Molière, voir BRAY René, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.

statistique récente[3], Molière occupe la deuxième place au classement des dramaturges étrangers les plus populaires en Chine contemporaine, juste derrière Shakespeare ; *Le Tartuffe ou l'imposteur* et *L'Avare* arrivent en tête de liste des pièces de théâtre qui comptent le plus grand nombre de rééditions.

Eu égard à cet attrait pour les pièces de Molière, on peut s'étonner cependant du faible nombre d'études consacrées à leur traduction en Chine continentale[4]. Aucune recherche ne fournit une réponse claire à certaines questions pourtant parmi les plus fréquemment posées par la traductologie : comment les pièces de Molière sont-elles arrivées en Chine ? Sous quelle forme et sur quel support ? Qui sont les traducteurs ? Quelles sont leurs motivations ? Quelle place les pièces de Molière occupent-elles dans le système littéraire chinois ? Cette lacune de recherche nous incite à procéder à une étude systématique de l'histoire de la « *traduction* » de pièces de Molière en Chine.

Mais il faut reconnaître que l'un des écueils sur lesquels nous nous sommes heurtée tient au caractère éminemment polymorphe de l'opération traduisante et au fait que les écarts entre les textes sources et les textes cibles s'avèrent régulièrement plus importants dans le genre dramatique que dans les autres genres littéraires. En effet, dès son arrivée dans le pays récepteur, une pièce de théâtre peut être soumise à de profonds remaniements pour s'accommoder au goût du public visé et aux exigences du support. De ce point de vue, on comprendra qu'il nous est impossible de parler de la « *traduction théâtrale* » sans aborder les phénomènes d'« *adaptation* ».

Cette problématique nous incite à nous pencher donc un peu plus près sur les notions comparées de « traduction » et d'« adaptation » et à développer dès maintenant le cadre théorique sur lequel nous nous appuierons pour mener notre recherche.

---

[3] Voir HE Huibin 何辉斌, « Xin zhongguo waiguo xiju fanyi yu pinglun de lianghua yanjiu » 新中国外国戏剧翻译与评论的量化研究 Étude statistique de la traduction et de la critique du théâtre étranger dans la Chine nouvelle, *Wenhua yishu yanjiu* 文化艺术研究, 2014, 7 vol., n° 4, p. 109-115.

[4] Pour l'état de recherche, il y a deux études importantes qui ont contribué à notre recherche et à notre réflexion. Dans sa thèse intitulée *Traduire le théâtre—Application de la Théorie interprétative à la traduction d'œuvres dramatiques françaises en chinois*, Florence Xiangyun Zhang 张香筠 consacre un chapitre à la discussion d'une version du *Tartuffe ou l'imposteur* en chinois. À travers ses analyses, elle démontre que l'enjeu de la traduction théâtrale est de saisir le vouloir-dire de l'auteur, et de le réexprimer avec les moyens que le théâtre offre au traducteur. À partir d'un point de vue comparatiste, Xu Huanyan 徐欢颜 étudie l'interaction entre Molière et la Chine, et s'intéresse à la manière dont les pièces moliéresques ont participé à la formation et à l'évolution du théâtre parlé en Chine. Voir ZHANG Florence Xiangyun, *Traduire le théâtre—Application de la Théorie interprétative à la traduction d'œuvres dramatiques françaises en chinois*, Université Paris III-Nouvelle Sorbonne, ESIT, Paris, 2006. Et XU Huanyan 徐欢颜, *Moliai xiju yu ershi shiji zhongguo huaju* 莫里哀喜剧与20世纪中国话剧 La comédie de Molière et le théâtre parlé chinois au 20e siècle, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2014.

Traduction et adaptation comme inscrites dans un continuum

La traduction et l'adaptation sont d'ordinaire considérées comme deux notions qui existent côte à côte et qui se définissent réciproquement. Les spécialistes ont en effet pour habitude de ranger sous l'étiquette de « traduction » les activités de transfert visant à reproduire *exactement* et *fidèlement* le message original et à établir une équivalence entre le texte de départ et le texte d'arrivée. *A contrario*, l'« adaptation » implique une liberté plus ou moins grande de la part du sujet traduisant, et donnerait lieu à certaines *déviations* par rapport au texte de départ.

Certains traductologues, comme Henri Meschonnic, voient dans le couple conceptuel traduction/adaptation une distinction nette. La traduction et l'adaptation se posent comme « deux pôles sémantiques opposés »[5]. Une traduction *stricto sensu* doit s'attacher au texte de départ, alors qu'on entrerait dans la sphère de l'adaptation dès qu'un souci cibliste entrerait en ligne de compte. Comparativement à la traduction, l'adaptation dévoile moins le texte d'origine que la subjectivité du traducteur, et serait plus révélatrice des choix et des décisions de celui-ci, c'est-à-dire du « comment », du « quand » et du « pourquoi » de l'activité traduisante. Meschonnic distingue ainsi ces deux notions :

> « Je définirais la traduction la version qui privilégie en elle le texte à traduire et l'adaptation, celle qui privilégie (volontairement ou à son insu, peu importe) tout ce hors-texte fait des idées du traducteurs sur le langage et sur la littérature, sur le possible et l'impossible (par quoi il se situe) et donc il fait le sous-texte qui envahit le texte à traduire »[6].

Pour Meschonnic, le traducteur est celui qui se met du côté de l'auteur, alors que l'adaptateur penche vers le récepteur. Cependant, on voit très bien que cette opposition dichotomique est peu tenable : la traduction ne se borne pas à une stratégie exclusivement « sourcière ». Même dans le cas le plus extrême de la traduction littéraliste, des ajustements, des modifications, des distorsions sont toujours obligatoires pour des raisons structurales, surtout lorsque l'on a affaire à deux langues de familles différentes (comme le sont le français et le chinois). Traduire, c'est faire

[5] LADMIRAL Jean-René, « Lever de rideau théorique : quelquesesquisses conceptuelles », *Palimpsestes: De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?*, 2004, n° 16, p. 25.
[6] MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Editions Verdier, 1999, p. 233.

sienne une œuvre appartenant à une autre sphère géographique et temporelle, c'est mettre le texte traduit en accord avec l'ensemble des codes linguistiques et esthétiques du pays récepteur, c'est répondre à l'attente d'un certain public visé. Intégré dans une langue-culture autre, le texte traduit doit *se plier* à certaines contraintes linguistiques et *s'accommoder* aux nouvelles conditions de réception.

Aussi est-il beaucoup plus fréquent de considérer l'adaptation comme partie intégrale de la traduction. Dans leur fameux ouvrage *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, J.-P. Vinay et J. Darbelnet opposent la « traduction directe » à la « traduction oblique », faisant figurer l'adaptation au sein des sept procédés qu'ils avancent comme moyens de transmettre le message de la langue source à la langue cible[7]. Pour les auteurs, ce procédé est un cas extrême de la traduction oblique qui « s'applique à des cas où la situation à la quelle le message se réfère n'existe pas dans LA (langue d'arrivée), et doit être créée par rapport à une autre situation, que l'on juge équivalent »[8]. L'adaptation peut dans ce cas porter sur un mot, une expression ou l'ensemble d'un message. Par exemple, dans la pièce *L'Avare* de Molière, le valet Jacques dit à son maître Harpagon que « je vous baise les mains » (Acte IV, Scène IV) pour lui adresser son remerciement. On ne pourrait traduire cette formule par le calque « 我亲您的手 » (*wo qin ninde shou*, littéralement « je baise votre main »), puisque ce signe de remerciement précis n'existe pas en Chine[9].

Cette distinction binaire entre la traduction directe et la traduction oblique pourrait trouver écho chez d'autres traductologues. Eugène Nida, grand traducteur de la Bible, propose un couple de notions : la correspondance formelle (*formal correspondence*) et l'équivalence dynamique (*dynamic equivalence*)[10]. À la première méthode, qui vise à reproduire les caractéristiques de la langue de départ, Nida privilégie la seconde, qui consiste à conserver le message original afin de produire le même effet chez le lecteur d'arrivée que chez le lecteur de départ. Pour ce faire, le traducteur est tenu d'*accommoder* le texte aux habitudes et au goût esthétique du nouveau récepteur. L'adaptation va donc de soi si l'on veut atteindre l'équivalence dynamique.

---

[7] VINAY Jean-Paul et DARBELNET Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958, p. 46-55.
[8] *Ibid.*, p. 52-53.
[9] Voir la discussion dans le Chapitre 4 de cette thèse.
[10] NIDA Eugene Albert et TABER Charles, *The theory and practice of translation*, Leiden, E.J.Brill, 1982, p. 200-201.

Dans le domaine théâtral qui nous intéresse ici, comme ce que constate Bernard Faivre d'Arcier, « [la] traduction pour le théâtre est d'emblée et indissociablement une adaptation »[11]. Comme nous l'avons précisé dès le début, la traduction théâtrale se différencie de la traduction des autres genres littéraires en ce qu'elle est destinée avant tout à la mise en scène. La traduction pour la scène implique dès lors deux dimensions : d'un côté, elle fait appel aux signes non-verbaux, et elle est par conséquent *intersémiotique* ; de l'autre, elle fait appel à la bouche des acteurs et aux oreilles des spectateurs, et elle est donc plus proche d'une *traduction orale*.

Des sémiologues et des traductologues ont démontré à quel point le texte dramatique était « troué » et incomplet[12]. Et par conséquent, ce n'est qu'à la dernière étape, celle de la mise en scène, qu'une pièce atteint sa plénitude. Le texte de théâtre représente pour les acteurs ce que la partition signifie pour les musiciens d'orchestre : l'articulation de signes écrits s'accompagne toujours d'un tas de signes non linguistiques : intonation, timbre, geste, costume, éclairage, etc. La mise en jeu d'une pièce est inséparable de la participation du metteur en scène, du bruiteur, du scénographe, du technicien de la musique, etc.

En plus, la présence d'un auditoire nécessite que le texte traduit, une fois sorti de la bouche, soit immédiatement compris. Selon les termes de Tadeusz Kowzan, le spectacle théâtral doit être « consommable » *hic et nunc*[13]. Dans cette perspective, l'enjeu de la traduction (ou, plutôt, de l'adaptation) théâtrale consiste moins à reproduire fidèlement l'original qu'à répondre à l'attente du public cible. Ainsi, le traducteur de théâtre se voit accorder une marge de liberté plus ou moins grande.

Toutes ces considérations nous amènent à penser que l'adaptation ne se révèle finalement que comme l'autre face de la traduction. Et pourtant, dans un même temps,

---

[11] ARCIER Bernard Faivre (de), *Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989), Traduire le Théâtre*, Arles, Atlas/Actes Sud, 1990, p. 15. Cité par SARDIN Pascale, « Les traducteurs [de théâtre] sont-ils [nécessairement] des corsaires ? Trois dramaturges irlandais à l'épreuve du feu(John Millington Synge, Samuel Beckett, Brian Friel) », *Palimpsestes: De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?*, 2004, n° 16, p. 32.

[12] Voir ELAM Keir, *The semiotics of theatre and drama*, London, Methuen, 1980, p. 320. Et BASSNETT Susan, « Ways through the labyrinth: strategies and methods fortranslating theatre texts », *in The manipulation of literature: studies in literary translation*, HERMANS Theo (éd.), New York, St. Martin Press, 1984, p. 87. Et UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977, p. 257.

[13] KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 49.

l'adaptation déborde largement du strict cadre de la traductologie. Comme le constate Paul Bensimon, « [notion] polymorphe, polyvalente-voire passe-partout, que celle d'adaptation. À la charnière de la langue et de la culture, elle recouvre toute une gamme de comportements, elle répond à tout un éventail de motivations »[14]. L'adaptation, nous l'avons vu, autorise toutes sortes de remaniements, tels que l'ajout, l'omission, la réécriture, le changement de mode et de support, la création de nouvelles significations, etc. L'écart qui sépare le texte de départ du texte d'arrivée est parfois trop grand pour identifier le texte remodelé comme une traduction. On peut *adapter* un roman au cinéma, pour la télévision, voire en jeu vidéo ; on peut *transposer* une pièce de théâtre en ballet, en mélodrame ; on peut *reformuler* l'œuvre sous une autre forme : un poème réécrit en chanson, œuvre classique mise en bande dessinée, ou en littérature pour la jeunesse. Ces phénomènes hétéroclites, que l'on avait l'habitude de considérer comme « pseudotraductions », ou comme des « avatars » de la traduction, pourraient tout à fait être regroupés sous la bannière de l'adaptation. En réalité, on l'aura compris, personne ne pourra répondre à la question de connaître les limites de l'adaptation.

De tout ce que l'on a démontré plus haut, on peut conclure deux choses : la frontière entre la traduction et l'adaptation reste encore floue, car la traduction et l'adaptation sont deux processus qui s'engendrent réciproquement ; la notion d'adaptation est elle-même difficile à cerner. De la traduction proprement dite à l'adaptation, c'est *le degré de déviation* qui augmente au fur et à mesure. *Grosso modo*, la traduction et l'adaptation se superposent partiellement et le terrain qu'elles recouvrent est celui de la traduction libre. Nous laisserons le mot de la fin à Jean-René Ladmiral :

> « En un mot : je dirai qu'on a affaire à un continuum. C'est-à-dire qu'on va progressivement, et insensiblement, d'un extrême à l'autre ; et puis il y a des cas extrêmes d'un côté comme de l'autre. Dans tel ou tel cas, on pourra dire, sans hésitation : 'ça, c'est une adaptation' ou 'ça, c'est une traduction', mais il y a toute une partie du spectre qui reste pratiquement indécidable »[15].

[14] BENSIMON Paul, « Présentation », *Palimpsestes*, 1990, n° 3, p. IX.
[15] LADMIRAL Jean-René, « Lever de rideau théorique : quelquesesquisses conceptuelles », *Palimpsestes: De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?*, 2004, n° 16, p. 23.

Cadre théorique : la Théorie du polysystème[16]

Nous venons de discuter des différentes transformations subies par une pièce de théâtre lors du passage d'une langue à l'autre. On peut légitimement se demander d'où provient cette variété de comportements traductifs ? Pourquoi tel ou tel choix est-il privilégié par le traducteur (l'adaptateur)? Qu'attend-on de l'activité traduisante ? Les réponses à toutes ces questions sont à chercher au niveau extratextuel. Cette préoccupation traversera les pages suivantes, dans lesquelles nous esquisserons le cadre théorique sur lequel nous nous appuierons dans ce travail.

Pendant longtemps, la traductologie était axée sur le texte à traduire et les notions de « fidélité », d'« équivalence » et d'« exactitude » dominaient la pensée des traducteurs. Il faut attendre les années 1970 pour voir un changement de cap s'opérer dans les études spécialisées. L'une des pionnières est Susan Bassnett, partisane du « tournant culturel » (*cultural turn*) dans l'étude traductologique[17]. Cette chercheuse s'attele prioritairement à recalibrer l'objet d'étude de la discipline en s'interrogeant davantage sur les éléments culturels de l'activité traduisante. Pourquoi un texte est-il sélectionné ? Quelles sont les contraintes textuelles et extratextuelles imposées au traducteur ? Comment un texte est-il accueilli par le système d'accueil ? Telles sont les questions qui doivent, selon elle, retenir l'attention des traductologues. Dans la même lignée de pensée, André Lefevere développe la théorie de la réécriture, selon laquelle la traduction, qui est une forme de réécriture du texte original, doit généralement se conformer à l'idéologie et à la poétique dominantes du pays d'accueil[18]. La traductologie, autrefois limitée aux études littéraires et linguistiques, s'intègre désormais dans le vaste champ de la sociologie.

---

[16] Pour cette partie, nos références principales sont les suivantes : EVEN-ZOHAR Itamar, « Polysystem theory », *Polysystem studies [Special issue of Poetics today]*, 1990, 11 vol., n° 1. OSEKI-DEPRE Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 62-75. ZHANG Nanfeng 张南峰, *Duoyuan xitong fanyi yanjiu: lilun shijian yu huiying* 多元系统翻译研究：理论实践与回应 Étude de la Théorie du polysystème en traduction: théorie, pratique et réflexion, Changsha, Hunan renmin chubanshe, 2012.

[17] Voir BASSNETT Susan, « The translation turn in cultural studies », *in Constructing cultures: essays on literary translation*, LEFEVERE André et BASSNETT Susan (éds.), Shanghai, Shanghai foreign education press, 2000, p. 123-140.

[18] Voir LEFEVERE André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Shanghai, Shanghai foreign education press, 2004.

À la même époque, les chercheurs de l'Université de Tel-Aviv, parmi lesquels Itamar Even-Zohar, commencent eux aussi à envisager la traductologie sous l'angle sociohistorique. En 1979, inspiré par des travaux formalistes russes, Even-Zohar avance la Théorie du polysystème, qu'il applique à la fois aux études littéraires et traductologiques.

◆ Littérature comme système hétérogène et ouvert

Le chercheur israélien propose d'étudier la littérature comme une structure ouverte, dynamique et en évolution constante. C'est là que « les domaines littéraire et social s'interpénètrent à travers les institutions, les idéologies, les maisons d'éditions, la critique, les groupes littéraires ou toute autre forme capable d'imposer des goûts ou des normes »[19]. De ce point de vue, la littérature s'apparente à un système hétérogène, car elle est composée de plusieurs éléments interdépendants — autrement dit, elle est un « polysystème ».

À la lumière du fameux schéma de Roman Jakobson, qui analyse six éléments et six fonctions correspondantes de la communication langagière[20], Even-Zohar propose le modèle suivant, où il détaille six composantes du polysystème littéraire (entre parenthèses figurent les termes empruntés à Jakobson)[21]:

Institution (contexte)

Répertoire (code)

Producteur (destinateur) ---------- (destinataire) Consommateur

(Auteur) (Lecteur)

Marché (contact)

Produit (message)

[19] OSEKI-DEPRE Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, *op. cit.*, p. 62.
[20] Voir JAKOBSON Roman, « Closing Statements: Linguistics and Poetics », *in Style in language*, MIT Press., Cambridge Massachusetts, 1960, p. 353.
[21] EVEN-ZOHAR Itamar, « The "Literary system" », *Polysystem studies [Special issue of Poetics today]*, 1990, 11 vol., n° 1, p. 31.

- Institution. L'institution se compose de l'ensemble des facteurs impliqués dans une activité socio-culturelle[22]. C'est elle qui impose des normes, qui fait les réputations de producteurs, ou inversement réprimande ces derniers. Loin d'être homogène, l'institution comprend des critiques, des maisons d'éditions, des périodiques, des cénacles littéraires, des établissements éducatifs, etc.

- Répertoire. Cette composante, qui se définit comme « l'ensemble des règles et des matériaux qui régissent à la fois la fabrication et l'utilisation de tout produit »[23], est sans doute la notion centrale dans la Théorie du polysystème d'Even-Zohar. Hiérarchisé et stratifié, le répertoire se compose, d'une part, de la littérature canonisée, érigée comme modèle par les élites et, d'autre part, de la littérature secondaire non canonisée, telle que les romans policiers, érotiques, les histoires à l'eau de rose. Les canons littéraires, comme nous le verrons dans le Chapitre 6, résultent dans la plupart des cas de la sélection effectuée par la classe dominante.

Les « répertorèmes », c'est-à-dire les éléments constitutifs du répertoire, se répartissent sur plusieurs niveaux :

-celui des éléments individuels comme des morphèmes ou des lexèmes ;

-celui des syntagmes et des combinaisons d'expression ;

-celui des modèles tels que les genres littéraires[24].

D'un côté, le répertoire fournit à l'auteur des « matrices » lui servant à reproduire des types d'œuvres que le public est habitué de lire ; de l'autre, il permet au lecteur potentiel d'acquérir des connaissances préalables pour comprendre un texte qui lui est soumis.

- Marché. Cette composante est l'espace où les auteurs essaient de vendre leurs produits aux lecteurs. Plusieurs agents pourraient participer au processus de vente et d'achat : librairie, club de lecture, bibliothèque, salon littéraire, etc.

- Producteur, consommateur et produit. Comme nous l'avons analysé plus haut, la Théorie du polysystème rejette en effet la longue tradition textocentriste et accorde

[22] *Ibid.*, p. 37.

[23] *Ibid.*, p. 39. « "Repertoire" designates the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product ».

[24] Voir *Ibid.*, p. 41. Et OSEKI-DEPRE Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, *op. cit.*, p. 65-66.

davantage d'importance au rôle et à la position du produit, c'est-à-dire du texte, dans le système littéraire. Aucun texte ne se produit dans le vide. L'auteur recourt constamment à des « répertorèmes », à savoir des éléments du répertoire reconnus et acceptés par tous, pour répondre aux normes et à l'attente du public. Dans bien des cas, les textes littéraires ne sont consommés que partiellement par les lecteurs. Des fragments, des allusions et paraboles sont transmis par divers agents, et finissent par être stockés dans le répertoire de notre culture.

◆ Position de la littérature traduite dans le polysystème du pays récepteur

L'une des originalités de la Théorie du polysystème d'Even-Zohar par rapport aux travaux antérieurs tient au fait que sa notion de polysystème inclut la littérature traduite malgré l'identité étrangère de cette dernière. Pour le chercheur israélien, les œuvres traduites sont mises en relation avec le polysystème cible de deux façons : a) les principes qui président à la sélection des textes sources sont toujours étroitement liés aux co-systèmes de la littérature cible ; b) les normes, les comportements et les stratégies adoptés pour traduire des œuvres étrangères sont aussi en rapport avec les co-systèmes de la littérature cible[25].

Pour Even-Zohar, les systèmes littéraires n'existent jamais indépendamment les uns des autres, car les contacts entre les communautés finissent inévitablement par produire des interférences. La traduction, considérée comme « vecteur d'interférences entre les différentes cultures »[26], introduit des œuvres étrangères dans la langue-culture réceptrice. Concernant la place occupée par la littérature traduite dans un polysystème, le chercheur israélien distingue les cas où elle s'installe au centre et à la périphérie.

Lorsque la littérature traduite se trouve au centre d'un polysystème, elle est considérée souvent comme une force innovatrice pour le répertoire du pays d'accueil, et elle participe activement à la rénovation littéraire. Dans cette configuration, les traductions permettent effectivement d'introduire de nouveaux genres, styles et

[25] EVEN-ZOHAR Itamar, « The Position of Translated Literature within theLiterary Polysystem », *Polysystem studies [Special issue of Poetics today]*, 1990, 11 vol., n° 1, p. 46.
[26] OSEKI-DEPRE Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, *op. cit.*, p. 62.

techniques d'écriture, et peuvent même participer à l'élaboration de nouveaux répertoires. L'arrivée du théâtre parlé au début du 20e siècle, que nous détaillerons dans le premier chapitre, exemplifie ce phénomène : à l'aube de la République, le théâtre chanté, désormais perçu comme manquant de réalisme, est relégué au second plan au profit de la forme dramatique à l'occidentale. Les pièces traduites enrichissent énormément le répertoire du théâtre parlé nouvellement né dans l'Empire du Milieu.

Par contre, la littérature traduite pourrait arriver dans une situation conservatrice, et se voit par conséquent attribuer une place périphérique. Ainsi, loin d'assumer un rôle novateur dans le répertoire littéraire, la littérature traduite doit s'accommoder aux normes et aux règles dominantes du pays d'accueil. Even-Zohar voit en cette situation un paradoxe : « la traduction, au moyen de laquelle on aurait pu introduire de nouveaux idées, éléments et caractéristiques, devient un moyen de préserver le goût traditionnel »[27]. Citons, à titre d'exemple, la première génération de traducteurs chinois de la littérature occidentale à la fin de l'époque impériale (fin du 19e siècle) qui ont choisi presque unanimement de « traduire » (ou plutôt de « réécrire ») le texte selon le modèle du roman traditionnel chinois pour satisfaire au goût relativement conservateur du public d'alors.

Projet de thèse

La consultation de plusieurs bases de données électroniques[28] nous ont permis de disposer de plus d'une centaine de versions chinoises des pièces de Molière parues entre 1914 et 2015[29]. Ces documents se présentent sur divers supports et sous plusieurs formes (journaux, revues littéraires, livres indépendants ou anthologies). Seules les versions que nous avons jugées les plus représentatives de chaque époque

[27] *Ibid.*, p. 49.

[28] Les bases de données électroniques que nous avons consultées sont les suivantes : *Base de données des périodiques de la fin des Qing et de la République de Chine* (*Wanqing minguo shiqi qikan shujuku* 晚清民国时期期刊数据库), *Archives des périodiques anciens Dacheng* (*Dacheng laojiukan shujuku* 大成老旧刊数据库), *Base de données électronique Duxiu* (*Duxiu xueshu sousuo* 读秀学术搜索).

[29] Il faut préciser que nous nous sommes bornée aux traductions et aux adaptations des pièces de Molière publiées en Chine continentale. Ainsi, sont exclues de notre recherche les versions parues à Hongkong, à Taïwan et dans d'autres zones sinophones.

ont été retenues pour constituer notre corpus (voir la Bibliographie).

S'agissant d'une étude visant à retracer l'histoire de la traduction et de l'adaptation de pièces dramatiques, ce travail est organisé autour d'un axe diachronique. Suivant une approche chronologique, nous divisons le processus d'appropriation des pièces de Molière en trois périodes principales : l'époque charnière entre la fin du 19e siècle et le début du 20e siècle ; l'époque moderne (1919-1949) ; et enfin l'époque contemporaine (de 1949 jusqu'à nos jours).

La fin du 19e siècle et début du 20e siècle constitue l'époque où les Chinois se sont pour la première fois familiarisés avec les pièces étrangères. Dans cette partie, nous allons d'abord passer en revue l'évolution du théâtre chinois et le processus d'implantation du théâtre occidental dans l'Empire du Milieu, ce qui nous permettra de voir comment le terrain a été préparé pour accueillir Molière et ses pièces de théâtre. Ensuite, nous nous focaliserons sur la première version de *L'Avare* en chinois, traduite sous une forme conventionnelle avec de nombreux remaniements aux niveaux textuel et paratextuel. La question que nous nous poserons sera de savoir pourquoi les traducteurs de l'époque s'autorisaient une aussi grande marge de liberté et de découvrir comment la pièce a été adaptée selon les goûts du public.

L'époque moderne (1919-1949), c'est-à-dire la période allant du Mouvement de la Nouvelle culture jusqu'à la veille de l'établissement de la République populaire de Chine, correspond à l'arrivée massive de pièces de Molière dans l'Empire du Milieu. Dans un premier temps, nous allons nous interroger sur les changements qui se sont opérés dans le polysystème littéraire chinois après le Mouvement de la Nouvelle culture. Ensuite, après avoir brossé le tableau de traductions de pièces de Molière en Chine moderne, nous allons porter le regard sur deux tendances qui dominaient la traduction de pièces de Molière pendant ces trente ans : la tendance littéraliste au cours du Mouvement de la Nouvelle culture, et la tendance à l'adaptation dans les années 1930 et 1940. Pourquoi a-t-on choisi de traduire mot-à-mot *L'Avare* en 1921 ? Pourquoi la traduction directe a-t-elle perdu aussi vite la faveur des traducteurs de théâtre au cours des années suivantes ? Dans quel contexte les différentes traductions se sont-elles inscrites ? Telles sont les questions auxquelles nous essaierons de répondre dans cette partie.

À l'époque contemporaine (de 1949 jusqu'à nos jours), les comédies moliéresques revêtissent de multiples formes et assument des fonctions différentes selon la situation socio-politique.

Tout d'abord, nous allons voir que, pendant la première trentaine d'années suivant la fondation de la Chine nouvelle, les facteurs politiques ont joué un rôle primordial dans l'activité traduisante, promouvant certaines œuvres au rang de canons littéraires à des fins idéologiques tout en excluant d'autres du polysystème littéraire. À partir de la fin des années 1970, toutefois, dans un contexte de plus en plus marqué par la dépolitisation, les œuvres canonisées, qui occupaient autrefois le centre du répertoire littéraire, doivent faire face au défi lancé par la littérature périphérique. La première question que nous nous poserons donc sera celle du destin de Molière et de la place qu'occupent ses pièces dans le polysystème littéraire chinois à partir de l'année 1949.

En second lieu, nous insisterons sur le fait que, outre les facteurs socio-idéologiques, la réussite d'un dramaturge étranger et la popularité de ses œuvres dans le pays récepteur sont aussi tributaires de ses traducteurs (adaptateurs). Pour les traducteurs comme pour les adaptateurs, il importe en effet de rendre compte de la valeur esthétique de la pièce à traduire, et d'adapter celle-ci à la scène chinoise. Les deux derniers chapitres seront consacrés respectivement à l'analyse de pièces traduites par Li Jianwu, traducteur de Molière le plus important en Chine contemporaine, et à une récente adaptation de la pièce *Les Fourberies de Scapin* en Opéra de Pékin. Nous verrons dans quelle mesure les traducteurs ont contribué à la canonisation des pièces de Molière, et comment ils ont réussi à les marier aux formes dramatiques chinoises traditionnelles.

Avertissement

Nous mettrons en italique les mots et les expressions non français (anglais, latin, pinyin). Pour les concepts peu familiers pour les lecteurs français et les mots chinois que nous voudrions souligner, nous indiquerons les caractères chinois dans le corps du texte avec leur transcription en *pinyin* et une traduction littérale à côté, par exemple :

Ex : *Intervention aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an* (*Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* « 在延安文艺座谈会上的讲话 »)

Ou bien

Ex : *runci* (润词, littéralement « polir et revisiter les mots »).

Pour les noms de personne chinois, ils sont transcrits en *pinyin*. La première occurrence de ces noms propres dans le corps du texte sera suivie de leur caractère chinois, avec les dates de naissance et de décès entre parenthèses. Par exemple : Li Jianwu 李健吾 (1906-1982).

Partie I Fin du 19e siècle et début du 20e siècle : du mirage lointain à la première rencontre avec Molière

Introduction

À regarder de plus près le chemin parcouru par l'échange sino-français dans le domaine théâtral, le premier constat est qu'il existe un « déséquilibre » d'ordre chronologique. En d'autres termes, l'histoire de la traduction et de la représentation du théâtre chinois en France et celle dans le sens inverse ne sont pas de la même longueur. Dans les années 1730, le Père de Prémare traduit en français pour la première fois *L'Orphelin de la Maison de Tchao* (*Zhaoshi gu'er* « 赵氏孤儿 »)[30], pièce de théâtre du genre *Zaju* (杂剧) (on le verra plus loin) écrite par Ji Junxiang 纪君祥 (?- ?). Cette pièce inspire Voltaire qui écrira en 1735 *L'Orphelin de la Chine*[31], dont la première représentation à la Comédie française en 1755 remporte un énorme succès[32]. « On donna seize représentations, puis *L'Orphelin de la Chine* fut présenté à la cour, qui applaudit la première pièce française à sujet entièrement chinois »[33], écrit René Étiemble. Cette pièce figure désormais dans le répertoire de la Comédie française et y est représentée 190 fois depuis sa création jusqu'au milieu du 19e siècle[34]. Dans les siècles suivants, le théâtre chinois n'a cessé de fasciner le public français. Au 19e siècle, le sinologue français Stanislas Julien retraduit intégralement *L'Orphelin de la Maison de Tchao* et deux autres pièces *Blanche et Bleue, ou Les deux couleuvres-fées* (*Huilan ji* «灰阑记 »)[35] et *L'Histoire du Pavillon d'Occident* (soit *L'Histoire du*

[30] Joseph Henri de Prémare est l'un des missionnaires envoyés en Chine au 18e siècle. Il y a vécu pendant 38 ans. Sa traduction de *L'Orphelin de la Maison de Tchao* paraît dans *La Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, ouvrage en quatre volumes mise en forme par le père jésuite Jean Baptiste Du Halde.

Dans cette pièce, toute la famille de Zhao Dun, mandarin intègre, est exterminée par le ministre de la guerre Tu'an Gu, féroce et méchant, qui s'emparera du pouvoir. À ce massacre seul échappe le nouveau-né des Zhao, qui est sauvé par le médecin loyal Cheng Ying. Celui-ci protège et élève cet orphelin au prix de la vie de son propre fils. Une quinzaine d'années plus tard, ayant grandi, l'orphelin de la famille Zhao, en apprenant les tenants et les aboutissants de cette affaire, se venge de Tu'an Gu. Voir HALDE Jean-Baptiste Du (éd.), *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris, P.-G Lemercier, 1735. Ce document est numérisé et consultable sur Internet: http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?cote=00992x03&do=chapitre. Consulté le 20 mai 2015.

On peut constater que l'histoire de *L'Orphelin de la Maison de Tchao*, ayant pour sujet la loyauté, la justice et la vengeance, fait l'objet de plusieurs réécritures en littérature, en théâtre et en cinéma.

[31] Cela dit, Voltaire n'a pas gardé beaucoup de traces de la version de Ji Junxiang. Le philosophe français avoue lui-même que sa pièce ne ressemble « que par le nom » à *L'Orphelin de la Maison de Tchao*. Voir ÉTIEMBLE René, *L'Europe chinoise II : De la sinophilie à la sinophobie*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 158–178.

[32] MENG Hua 孟华, « Zhongguo gu'er piping zhi piping » 《中国孤儿》批评之批评 Critique de critiques de *L'Orphelin de la Chine*, *Waiguo wenxue* 外国文学, 1991, n° 2, p. 24.

[33] ÉTIEMBLE René, *L'Europe chinoise II : De la sinophilie à la sinophobie*, *op. cit.*, p. 165.

[34] MENG Hua, « Zhongguo guer piping zhi piping », op. cit., p. 24.

[35] Pour la version électronique de cette pièce, veuillez consulter http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5415978v/f6.image.r=Blanche%20et%20Bleue,%20ou%20Les%20deux%20couleuvres-f%C3%A9es. Consulté le 27 août 2016.

Pavillon de l'ouest) (*Xixiang ji* « 西厢记 »)[36].

A contrario, l'entrée du théâtre français en Chine est beaucoup plus tardive. Il faut attendre l'année 1907 pour voir la première pièce française, *La Dame aux camélias* de Dumas fils, jouée par les étudiants chinois résidant au Japon. Quant à Molière, considéré par Marius-François Guyard comme l'auteur dramatique « qui a le mieux passé [les] frontières [de la France] »[37], il met plus de 250 ans à arriver enfin dans l'Empire du Milieu. La première édition de pièces moliéresques en chinois remonte à l'année 1914, lorsque l'on publie *L'Avare* sous une forme conventionnelle (que l'on verra plus loin) dans une revue littéraire.

L'entrée tardive du théâtre français n'est pas un cas particulier. En effet, tout au long du 19e siècle en Chine, l'importation d'œuvres littéraires par le biais de la traduction reste très faible par rapport à celle d'ouvrages scientifiques et technologiques. Selon le recensement du critique littéraire A Ying 阿英 (alias Qian Xingcun 钱杏村) (1900-1977) dans *Catalogue des pièces de théâtre et des romans à la fin des Qing*[38], aucune pièce étrangère n'est éditée au 19e siècle en Chine. Le même constat est confirmé par l'historien contemporain Xiong Yuezhi 熊月之 (1949-), qui dresse un inventaire d'ouvrages traduits entre 1843 et 1900[39]. Selon son inventaire, aucune pièce de théâtre étrangère ne figure parmi les 984 ouvrages traduits en Chine. Le « blanc » est remarquable.

Comment expliquer cette pénurie de la traduction théâtrale pendant cette longue période? S'agit-il d'un manque d'intérêt ? En effet, entre 1840 et 1900, la Chine sort fortement affaiblie d'une cascade d'événements tragiques : la Première guerre de l'opium en 1840, la Seconde guerre de l'opium en 1856, la Guerre de Jiawu entre 1894 et 1895 avec les Japonais, la révolte des Boxers entre 1899 et 1901, la guerre avec l'Alliance des huit nations en 1900. Au cours de ce demi-siècle considéré comme « imprégné du sang et des pleurs », l'Empire du Milieu, longtemps replié sur lui-même, est forcé à s'ouvrir sur l'extérieur. Dans l'espoir de sauver leur pays qui

[36] WANG Shifu 王实甫, *L'Histoire du pavillon d'Occident*, JULIEN Stanislas (trad.), Genève, H. Georg-Th. Mueller, 1872–1880.

[37] GUYARD Marius-François, *La littérature comparée*, 4ème éd. rev., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 499, 1965, p. 46.

[38] A Ying 阿英, *Wanqing xiqu xiaoshuo mu* 晚清戏曲小说目 Catalogue des pièces de théâtre et des romans à la fin des Qing, Shanghai, Shanghai wenyi lianhe chubanshe, 1954, p. 57-61.

[39] XIONG Yuezhi 熊月之, « Wanqing shehui dui xixue de renzhi chengdu » 晚清社会对西学的认知程度 La perception et l'appropriation de nouvelles connaissances occidentales à la fin des Qing, *in Fanyi yu chuangzuo zhongguo jindai fanyi xiaoshuo lun* 翻译与创作：中国近代翻译小说论, WANG Hongzhi 王宏志, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2000, p. 32-37.

court à sa perte, les intellectuels éclairés commencent à porter leur regard vers les connaissances occidentales. La priorité est donnée à l'importation des connaissances dites « pragmatiques », telles que la métallurgie, l'industrie minière, les mathématiques. Quant à la littérature, les écrits de beaucoup de critiques témoignent d'une supériorité culturelle dans la conscience collective des Chinois : « Les littéraires occidentaux, tels que Byron, Shakespeare, Voltaire, sont largement dépassés par nos poètes Du Fu, Li Bai, Xin Qiji »[40]. Pour eux, bien qu'en retard dans les sciences dures, la Chine est supérieure aux autres pays en termes de culture. Il faut dire que la prise de conscience de l'importance de l'art et de la littérature est bien tardive. Le grand réformateur Liang Qichao 梁启超 (1873-1929) résume l'intérêt que portent les Chinois sur l'Occident en trois étapes: « ils (les Chinois) se rendent compte d'abord de l'écart dans le domaine technologique, ensuite dans le domaine du système politique, et enfin dans le domaine culturel »[41]. Tout compte fait, la nécessité impérative d'importer des ouvrages technoscientifiques et le complexe de supériorité culturelle expliquent en grande partie l'entrée tardive du théâtre occidental dans l'Empire du Milieu.

Il reste à savoir comment Molière arrive enfin à atterrir en Chine et comment se passe la première rencontre. Aborder la première rencontre entre la Chine avec le théâtre occidental, c'est en effet aborder deux choses distinctes, mais si étroitement liées l'une à l'autre : l'un concernant le théâtre, l'autre concernant la traduction. La première partie de ce travail comporte donc deux volets : connaître les conditions de réception pour les pièces de théâtre étrangères à la fin de l'Ancien Régime (fin du 19e siècle-début du 20e siècle) en Chine d'une part, et analyser la première traduction de pièces de Molière, celle de *L'Avare* pour comprendre la norme et la stratégie traductives d'autre part.

Dans le premier chapitre, nous allons nous intéresser à l'appropriation du théâtre occidental par la Chine. Nous allons d'abord passer en revue à l'évolution du théâtre chinois depuis sa genèse dans l'Antiquité jusqu'à la dernière dynastie, celle des Qing.

---

[40] ZHA Mingjian 查明建 et XIE Tianzhen 谢天振, *Zhongguo ershi shiji waiguo wenxue fanyishi shangjuan* 中国 20 世纪外国文学翻译史 上卷 Histoire de la traduction de la littérature étrangère du 20e siècle en Chine（Vol.1）, Wuhan, Hubei jiaoyu chubanshe, 2007, p. 31. « 西方如白伦、莎士比亚、福禄特尔，这些从事于'左行文字'的文学之士，固不逮我少陵、太白、稼轩诸先哲远甚矣。» Du Fu (701-762), Li Bai (712-770), Xin Qiji (1140-1207) sont de grands poètes qui laissent à la postérité un grand volume de chefs-d'œuvre.

[41] LIANG Qichao 梁启超, *Liang Qichao shixue lunzhu sizhong* 梁启超史学论著四种 Quatre essais en histoire de Liang Qichao, Changsha, Yuelu chubanshe, 1985, p. 7. « 第一期，先从器物上感觉不足……第二期是从制度上感觉不足，第三期是从文化上感觉不足 »。

Ensuite, nous nous concentrerons sur les écrits de quelques voyageurs chinois au milieu du 19e siècle. En tant que premiers témoins du théâtre occidental, ces voyageurs interprètent cette forme dramatique à travers le prisme façonné par la culture chinoise et racontent à leurs compatriotes ce qu'ils ont vu et ressenti après leur séjour en Occident, ce qui constitue le préambule à l'appropriation du théâtre occidental par la Chine. Enfin, nous verrons comment le « théâtre parlé » (*huaju* 话剧), c'est-à-dire la forme dramatique à l'occidentale, voit le jour en Chine.

Dans le chapitre 2, nous allons procéder à l'analyse textuelle de la traduction de *L'Avare*, effectuée par plusieurs traducteurs entre 1914 et 1916. Il s'agit d'une version qui se lit comme si elle était écrite originairement en chinois. Sa structure calquée sur le genre narratif traditionnel en Chine et son contenu caractérisé par un écart visible avec l'original nous amènent à nous interroger davantage sur la position de la littérature étrangère dans le polysystème littéraire en Chine. Nous allons d'abord examiner la norme et le mode traductifs qui font l'autorité à l'époque pour mieux comprendre la stratégie pour traduire *L'Avare*. Ensuite, une grande partie sera réservée à l'analyse d'éléments paratextuels afin de voir comment les traducteurs rendent le texte plus accessible au lectorat chinois. Enfin, une lecture de la traduction de certaines répliques nous permettra de mieux comprendre le mode de traduction à l'époque.

Chapitre 1 Première rencontre entre la Chine et le théâtre occidental

« *L'image est une traduction de l'Autre et aussi une autotraduction* »[42].

-Daniel-Henri Pageaux

1.1 Théâtre chinois : évolution et caractéristiques

Dans cette partie, nous allons passer en revue l'évolution du théâtre traditionnel chinois. Notre regard sera porté sur les genres dramatiques principaux de chaque époque. La mise en parallèle du théâtre chinois et du théâtre occidental nous paraît importante pour comprendre le processus de longue haleine d'appropriation du théâtre occidental en Chine au 20e siècle.

1.1.1 Historique du théâtre chinois[43]

Du point de vue étymologique, le « théâtre » en occident remonte au terme *theatrum* en latin classique qui désigne le lieu de représentation. Et ce terme tire son origine du mot grec *theatron*, dérivé à son tour du *thea*, qui renvoie à l'action de regarder ou de contempler[44]. Cependant, le correspondant du « théâtre » en chinois, le « *xi* » (戏) possède des dimensions tout à fait différentes. En chinois classique, le « *xi* » signifie à la fois « duel », « jeu », « faire des plaisanteries » et « représentations de chant, de danse et d'acrobatie »[45]. Comme son nom l'indique, le théâtre occidental implique, de par sa nature, le lieu de représentation, le regard du public et la représentation elle-même, tandis que le théâtre chinois est défini comme art

[42] PAGEAUX Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin., Paris, 1994, p. 65.

[43] Pour cette partie, nous nous référons principalement aux ouvrages suivants : GUO Yingde 郭英德, *Zhongxi xiju wenhua bijiao yanjiu* 中西戏剧文化比较研究 Étude comparative des cultures théâtrales chinoise et occidentale, Shijiazhuang, Hebei renmin chubanshe, 1994. LIAO Ben 廖奔 et LIU Yanjun 刘彦君, *Zhongguo xiqu fazhan shi* 中国戏曲发展史 L'histoire de l'évolution du Xiqu en Chine, Taiyuan, Shanxi jiaoyu chubanshe, 2000.JACQUES Pimpaneau, *Chine: l'opéra classique. Promenade au jardin des poiriers*, Paris, Les belles lettres, 2014. WANG Guowei 王国维, *Songyuan xiqu shi* 宋元戏曲史 Histoire du théâtre sous les Song et les Yuan, Beijing, Dongfang chubanshe, 1996.

[44] Voir KLEIN Jean-Pierre, « La dénomination : théâtre ou drama », *in Théâtre et dramathérapie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 5.

[45] GUDAI HANYU CIDIAN BIANXIEZU 《古代汉语词典》编写组, *Gudai hanyu cidian* 古代汉语词典 Dictionnaire du chinois classique, Beijing, Shangwu yinshu guan, 1998, p. 1678. « 角斗，游戏，开玩笑，歌舞、杂技等表演 »

combinant le combat, la clownerie, le chant et la danse.

Le théâtre occidental, né dans les fêtes religieuses célébrées en l'honneur de Dyonysos, dieu de vin, connaît déjà son premier âge d'or au 5e siècle avant notre ère en Grèce antique avec l'apparition successive de grands dramaturges tels qu' Eschyle, Sophocle, Euripides, etc. Cependant, le théâtre chinois a mis beaucoup plus de temps à prendre la forme. Selon Wang Guowei 王国维 (1877-1927), théoricien littéraire moderne, le théâtre traditionnel chinois voit le jour à l'époque des Song et des Yuan (environ 1115-1368)[46]. Malgré cette naissance relativement tardive, des éléments dramatiques existent déjà en germe dans des formes artistiques les plus anciennes en Chine.

Le théâtre chinois prend son origine dans des rituels religieux des temps immémoriaux en Chine. Dans certaines grottes datées de l'époque néolithique ou de l'âge de bronze dans le sud de la Chine, des archéologues ont découvert des fresques sur lesquelles figuraient des personnages qui semblaient danser au rythme de la musique avec des armements à la main[47]. Plus tard, apparaissent des femmes médiums chargées de chanter et de danser dans les cérémonies médiumniques célébrées en l'honneur de divinités. Ces femmes, appelées « *wu* » (巫), sont censées communiquer directement avec les dieux. Les hommes primitifs espèrent qu'à travers les mouvements en transe des *wu*, ils pourraient maîtriser la nature et chasser les mauvais esprits.

Au fur et à mesure du développement du rituel religeux, on voit apparaître un nouveau métier, celui du « *you* » (优), une sorte de nain responsable de distraire les spectateurs. Wang Guowei fait ainsi la distinction entre le *wu* et le *you* :

> « Le *wu* a pour fonction de divertir les divinités, alors que le *you* est pour divertir les hommes ; la représentation du *wu* se base sur le chant et la danse, alors que celle du *you* repose sur la plaisanterie ; les *wu* sont des femmes et les *you* sont des hommes […] En plus du moyen verbal, les plaisanteries se font aussi par les gestes, ce qui présente beaucoup de ressemblances avec le jeu des acteurs des générations suivantes. La comédie postérieure voit son origine dans le jeu du *wu* et celui du *you* ; par contre, on ne peut pas identifier l'art du *wu* et du *you* à la comédie »[48].

Les spectacles chinois ont parcouru un chemin plus long que ceux en Occident

[46] WANG Guowei, *Songyuan xiqu shi*, *op. cit.*, p. 14.
[47] LIAO Ben et LIU Yanjun, *Zhongguo xiqu fazhan shi*, *op. cit.*, p. 11.
[48] WANG Guowei, *Songyuan xiqu shi*, *op. cit.*, p. 3. « 巫以乐神，而优以乐人；巫以歌舞为主，而优以调谑为主；巫以女为之，而优以男为之 […] 则于言语之外，其调戏亦以动作行之，与后世之优，颇复相类。后世喜剧，当自巫、优二者出；而此二者，固未可以后世戏剧视之也。 »

pour se dégager de son origine religieuse. Sous la dynastie des Han (202 av. J-C.-220ap. J.-C.), naissent les « Cent jeux » (*Baixi* 百戏). Il s'agit de représentations impressionnantes qui enchaînent plusieurs numéros tels que l'acrobatie, la danse, la prestidigitation, la jonglerie et la magie. Chaque numéro constitue une unité indépendante, sans avoir de liaison avec les autres numéros. La danse musicale dans la cour atteint son apogée sous la dynastie des Tang (618-907), avec la création successive des institutions royales responsables de l'organisation d'activités musicales, comme le « Temple Taichang » (*Taichangsi* 太常寺), le « Centre d'entraînement » (*Jiaofang* 教坊), et le « Jardin des poiriers » (*Liyuan* 梨园).

Il faut attendre la fin des Song du Nord, c'est-à-dire le 12e siècle pour voir l'apparition du « théâtre » proprement dit, le « Spectacle varié » (*Zaju* 杂剧). Il ne s'agit plus d'un simple spectacle de danse et de musique, mais d'une représentation avec une intrigue complète, composée de dialogues et de parties chantées. Le *Zaju* est une forme dramatique en quatre actes, où les parties chantées alternent avec les parties parlées. Un seul comédien chante, tandis que les autres assument la fonction de lui donner la réplique. Dans le *Zaju*, à chaque acte correspond une même catégorie de rimes qui sont préalablement déterminées[49]. Au 13e siècle apparaissent de grands dramaturges dans l'histoire du théâtre chinois, comme Guan Hanqing 关汉卿 (1219-1301), Wang Shifu 王实甫 (1260-1316), Bai Pu 白朴 (1226-1306).

Il n'y a rien d'étonnant de voir que le théâtre chinois, dès sa naissance, connaît déjà son âge d'or. Comme nous l'avons vu plus haut, le *Zaju* est une continuation et une synthèse d'éléments existant dans les spectacles précédents. Jacques Pimpaneau remarque que « les récits des conteurs ont fourni toute une partie du répertoire ... Le théâtre d'ombres et de marionnettes a apporté la stylisation des mouvements... Certaines danses anciennes ont été incluses dans des opéras...L'idée d'employer des maquillages brillants et très colorés est sans doute la continuation des masques... »[50]

À côté du *Zaju* qui exerce son influence dans le nord, il existe dans le sud une autre école, le « Théâtre du sud » (*Nanxi* 南戏), qui deviendra sous la dynastie des Ming (1368－1644) le *Chuanqi* (传奇), qui signifie littéralement « transmettre l'extraordinaire ». Le *Chuanqi,* qui est un genre signalé par sa qualité littéraire, se divise en une trentaine de sections appelées « *chu* » (出). Par rapport au *Zaju* de

[49] DARROBERS Roger, *Le théâtre chinois*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 2980, 1995, p. 27-29.
[50] JACQUES Pimpaneau, *Chine: Histoire de la littérature*, Arles, Editions Philippe Picquier, 1997, p. 318.

l'époque précédente, le *Chuanqi* jouit d'une plus grande liberté en ce qui concerne la structure : cette forme dramatique abolit des règles strictes du mode et de la rime, et le dramaturge a le droit d'employer plusieurs modes au sein du même acte. Et en plus, la partie chantée n'est plus réservée à un seul comédien. Malgré cette souplesse structurale, les pièces du genre *Chuanqi* ont des thèmes relativement restreints. Ce qui domine le genre, ce sont des histoires d'amour entre un lettré et une belle qui, après avoir subi de nombreuses épreuves, arrivent enfin à se réunir.

Au *Chuanqi* succède un autre genre, l' « Opéra de Pékin » (*Jingju* 京剧) qui bénéficie du titre « théâtre national » et qui, malgré la prédominance du théâtre parlé à l'occidentale, a encore la faveur du public chinois à l'heure actuelle. Né dans la capitale sous la dernière dynastie, celle des Qing (1636-1912), ce genre est considéré comme synthèse de tous les arts dramatiques traditionnels. Les théâtres locaux, tels que celui du Anhui et du Hubei, ont fourni le style musical à l'Opéra de Pékin. En plus, il a emprunté à d'autres formes dramatiques préexistantes des costumes, des chants, des musiques, des gestuels, et des personnages stéréotypés.

1.1.2 Théâtre chinois, un théâtre pas comme les autres

Malgré le fait qu'ils ont tous leur origine dans les fêtes religieuses de la haute antiquité, les théâtres chinois et occidental ont pu se développer indépendamment de l'influence de l'autre. Les différences à tous égards entre les deux ont fait couler beaucoup d'encre et continuent d'attirer l'attention de chercheurs. Sans viser à l'exhaustivité, nous voudrions signaler quelques traits qui différencient le théâtre chinois de toute autre forme dramatique en Occident.

- Texte

Quand André Gailhard, compositeur français, est arrivé dans l'Empire du Milieu il y a un siècle, il a découvert, à sa grande surprise, un théâtre complètement différent de celui en Occident. Il a ainsi écrit : « le fait le plus frappant, en effet, dans les spectacles là-bas, est le mélange constant, dans une même œuvre, de la prose avec la poésie et la musique. Ce procédé est pratiquement ignoré en Europe »[51]. Le texte du

[51] GAILHARD André, *Théâtre et musique modernes en Chine*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1926, p. 61.

théâtre chinois se compose, d'une manière générale, de deux parties : partie chantée et partie parlée.

Écrite en vers avec un style littéraire et soutenu, la partie chantée est parsemée de structures parallèles, de phrases rythmiques et rimées. Les personnages principaux chantent la poésie pour exprimer ses sentiments : la joie, la colère, la tristesse. L'air du chant étant souvent préalablement établi, les dramaturges n'ont qu'à inscrire leur texte dans les règles mélodiques. La partie parlée, quant à elle, peut être produite en prose ou en vers. Le prologue en vers, par exemple, vise à exposer la situation et à présenter les personnages. Le dialogue parlé, quoique éloigné de la conversation quotidienne, prend une allure plus naturelle que la partie chantée.

Les troupes de théâtre, disposant d'un répertoire d'une quarantaine de pièces, se contentent de représenter les plus connues et les plus populaires. Certains textes dramatiques, à force d'être joués, s'implantent dans les cerveaux. Pour le public chinois, l'intérêt d'aller voir un théâtre traditionnel ne consiste pas à trouver des nouveautés, mais à revivre des pièces classiques et à se replonger dans un environnement familier.

- Scène

Si toute forme théâtrale implique la convention, c'est-à-dire un accord accepté par tous, le degré de la conventionnalité est poussé à un niveau plus élevé au théâtre chinois. Cela revient à dire que toute la réalité est transposée sur les planches par une série de formules préalablement établies. Bertolt Brecht voit dans le théâtre traditionnel chinois un bel exemple de « l'effet de distanciation »[52]. Le manque de naturel du théâtre chinois empêche les spectateurs de s'identifier au personnage et d'assimiler la scène à la réalité.

En premier lieu, la catégorisation des personnages. Dès qu'un acteur entre en formation professionnelle, son type de personnage est généralement fixé selon son allure, sa taille et les caractéristiques de sa voix. Il est très rare de passer d'un type à l'autre tout au long de sa carrière. La tradition de la catégorisation des personnages remonte à l'époque des Tang (618-907), où naît une sorte de spectacle comique appelé *Pièce de l'adjudant* (*Canjun xi* 参军戏). Dans ce proto-théâtre, on distingue deux types de personnages, l'adjudant maladroit (*canjun* 参军) et son collègue

[52] BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, VALENTIN Jean-Marie (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 470, 2000, p. 818-829.

astucieux surnommé le « faucon » (*canghu* 苍鹘) qui ne cesse de tourner le premier en ridicule[53]. Dès lors, la catégorisation de personnage est gardée dans le théâtre chinois et les types de personnages varient en fonction du genre. On peut distinguer, par exemple, dans l'Opéra de Pékin quatre types de personnages principaux : rôles masculins (*sheng* 生), rôles féminins (*dan* 旦), « visages peints » (*jing* 净), clowns (*chou* 丑)[54].

En second lieu, le décor et l'accessoire. Si le maquillage et le costume des personnages se caractérisent par la profusion de couleurs et la finesse du détail, le décor est rudimentaire pour ne pas dire qu'il n'existe pas. Une table et deux chaises, c'est tout. Du fait de la simplicité du décor, l'auteur peut déplacer à sa guise les personnages dans des milieux divers : la première scène pourrait se passer dans le bureau, la deuxième a lieu peut-être en pleine campagne.

C'est la gestuelle du comédien qui supplée à ce qui fait défaut sur scène. La vie réelle se réduit à des signes conventionnels : prendre un verre vide pour signifier boire de l'alcool ; quatre simples soldats pour représenter une légion ; une rame à la main pour remplacer le bateau ; un fouet agité à la main pour signifier que le comédien est sur le cheval au galop ; les porteurs de palanquin faisant semblant de souffrir sous le poids de leur charge, etc.

1.2 Construction de l'image du théâtre français par les voyageurs chinois (1850-1900)

À partir du milieu du 19e siècle, nombreux sont les Chinois, notamment les mandarins et les étudiants qui sortent de leur pays pour voir le monde. Après leur voyage, ils racontent dans leurs récits ou mémoires ce qu'ils ont vu et entendu. Ces voyages ouvrent une nouvelle page pour la communication entre l'Empire du Milieu et l'Europe, et permettent aux voyageurs d'élargir ou de « corriger » leurs connaissances sur l'Occident, et de se débarrasser de leurs idées préconçues. C'est dans les récits de voyage que le théâtre occidental est présenté pour la première fois aux Chinois. Ainsi, c'est à partir de cette époque-là que l'image de cette forme

[53] DARROBERS Roger, *Le théâtre chinois*, *op. cit.*, p. 7.
[54] Nous verrons les critères de la catégorisation de personnages, les maquillages et les costumes conventionnels que l'on prête à chaque catégorie dans le dernier chapitre de cette thèse.

dramatique commence à se construire chez les Chinois les plus éclairés.

1.2.1 Quelques extraits de la description du théâtre français

Il faut rappeler que presque vingt ans avant cette série de voyages, Wei Yuan 魏源 (1794-1857), auteur de *La Géographie des pays d'outre-mer* (*Haiguo tuzhi* « 海国图志 »), parle déjà d'une France attachée à la culture dont « le peuple, civilisé, courtois et hospitalier, se rassemble pour chanter et danser. Les Français profitent du présent et ne se soucie guère de l'avenir lointain »[55]. L'image de la France créée par Wei Yuan, qui n'est paradoxalement jamais sorti de son pays, devient un « présupposé culturel », voire un « stéréotype », qui véhicule dans l'esprit des Chinois jusqu'aujourd'hui.

De 1866 à 1871, Zhang Deyi 张德彝 (1847-1918), l'un des premiers diplomates des Qing envoyés à l'étranger, effectue quatre voyages en France et laisse à la postérité trois récits de voyage précieux[56]. Dans son premier récit *Histoires extraordinaires du voyage par mer* (*Hanghai shuqi* « 航海述奇 »), l'auteur brosse un tableau de façon minutieuse d'un théâtre à Paris. On y lit d'abord une description de l'intérieur du bâtiment :

> **Texte original**
> « 正面戏台。[…]层层客座；惟中腰是小屋，每屋有檀椅四五张，扶手靠背，坐褥皆红绒，上下客座亦然。屋后有门，通于外楼。居中心者，价稍贵，在最上者价甚廉 »[57]。
>
> **Traduction littérale en français**
> On est en face de la scène. […] Les places pour les spectateurs se répartissent en étages, et les loges se trouvent seulement au milieu. Dans chaque loge, s'installent quatre ou cinq fauteuils en bois de santal, dont les bras, le dossier et le coussin sont couverts de flanelle rouge. Les fauteuils sont les mêmes sur les étages en haut et en bas. Au fond de la loge il y a une porte qui ouvre sur le bâtiment extérieur. Les places au

[55] WEI Yuan 魏源, *Haiguo tuzhi* 海国图志 La Géographie des pays d'outre-mer, vol.42. Cité par MAN Xinying 满新颖, « Faguo geju zai wanqing de chuanbo yu jieshou » 法国歌剧在晚清的传播与接受 La diffusion et la réception de l'opéra français à la fin de la dynastie des Qing, *Yinyue yanjiu* 音乐研究, 2011, n° 6, p. 57. « 佛兰西国最精神好礼，厚待远客，男女会集歌舞，唯乐目前，不虑久远 »。

[56] L'ouvrage *Histoires extraordinaires du voyage par mer* raconte les deux premiers voyages, *Histoires extraordinaires II* concerne le troisième voyage en 1869, *Histoires extraordinaires III* celui en 1871. Voir ZHANG Deyi 张德彝, *Hanghai shuqi* 航海述奇 Histoires extraordinaires du voyage par mer, Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1981. ZHANG Deyi 张德彝, *Zai shuqi* 再述奇 Histoires extraordinaires II, Changsha, Hunan renmin chubanshe. ZHANG Deyi 张德彝, *Suishi faguo ji san shuqi* 随使法国记·三述奇 Récit de voyage de mission diplomatique en France. Histoires extraordinaires III, Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1982.

[57] ZHANG Deyi, *Hanghai shuqi*, *op. cit.*, p. 48.

milieu coûtent plus cher que les autres, celles en haut sont les moins chères.

Ensuite, l'auteur passe à l'explication de la billetterie et de règles que les spectateurs français doivent observer :

Texte original
« 听戏有卖戏票之处，有收戏票之人，彼此核对，以防蒙混。卖座者服色一律，年齿相约，皆二八丽姝也。[…]园规凡看戏者，无茶酒、戒吸烟与喧哗 »[58]。

Traduction littérale en français
Il y a des billetteries au théâtre et des contrôleurs qui vérifient les billets, pour éviter que l'on n'entre sans payer. Vêtues de la même façon, les vendeuses de billet, qui ont presque le même âge, sont toutes jeunes et jolies. Selon les règlements du théâtre, il est interdit de boire du thé, de l'alcool, et aussi interdit de fumer. Les spectateurs sont priés aussi d'observer le silence.

Ensuite, l'auteur passe à la présentation d'une pièce montée sur les planches :

Texte original
« 少选，猛听静鞭数下，众皆悄然，已卷帘开戏矣。其戏能分昼夜阴晴；日月电云，有光有影……演至妙处，则众皆击掌叹赏，曰："卜拉卧！卜拉卧！"法言卜拉卧，即华言"妙"也。若优人下场，众皆爱之，可再击掌唤回，其人则免冠鞠躬，再谢而去 »[59]。

Traduction littérale en français
Un peu plus tard, on entend brutalement des coups de fouet. Dans un silence imposant, le rideau s'élève et la représentation commence sur scène. On y voit la nuit, le jour, les intempéries et le beau temps...À la vue d'un jeu excellent, les spectateurs, tout en applaudissant, s'écrient : bravo ! Bravo ! Le « bravo » en français veut dire « excellent » en chinois. Quand les acteurs se retirent de la scène, si l'on les apprécie tous, on pourra les faire revenir sur scène par un applaudissement chaleureux. Les acteurs ôtent alors leur chapeau, s'inclinent en signe de remerciement avant de s'en aller.

L'année suivante, Wang Tao 王韬 (1828-1897), lettré et traducteur, arrive en France pour un séjour de deux ans. Féru de la civilisation française, il fréquente les hauts lieux culturels et consacre un chapitre à la présentation de l'Opéra Garnier[60] dans son récit de voyage *Essais au fil de la plume d'un voyage d'agrément*

[58] *Ibid.*
[59] *Ibid.*
[60] Wang Tao écrit à la fin de ce chapitre: « Lors de mon arrivée à Paris, on commence la construction du théâtre. […] Voilà quatre ans écoulés et les travaux ne sont pas encore finis. » « 余至法京时，适建新戏院[…]计经始至今已阅四年尚未落成 ». Selon notre estimation, il s'agit de l'Opéra Garnier, dont les travaux débutent en 1861 et

(*Manyou suilu* « 漫游随录 ») :

Texte original
« 戏馆尤为著名者，曰“提抑达”，联座皆席，可约容三万人，非逢庆赏巨典，不能坐客充盈也。其所演剧或称述古事，或作神仙鬼佛形，奇诡恍惚，不可思议，山水楼阁，虽属图绘，而顷刻间千变万状，几于逼真。[…]女优率皆姿首魅力，登台之时袒胸及肩 »[61]。

Traduction littérale en français
L'un des théâtres les plus connus s'appelle « Ti-yi-da ». Les places sont mises côte à côte, et le théâtre peut contenir au maximum trente mille personnes. C'est seulement à l'occasion de fêtes fastueuses que les salles de représentation sont remplies. On met sur scène des pièces faisant référence à l'événement historique, ou à l'histoire des divinités. Toutes les pièces sont merveilleuses. Le décor, peint en arrière-plan, changeant à tout instant, ressemble incroyablement à la réalité […] Les actrices, élégantes et charmantes, montent sur scène en habit décolleté.

Ce qui est intéressant, c'est que l'auteur fait ensuite une « typologie » du théâtre français. D'après lui, à part le théâtre, il existe quatre catégories de théâtre. Voici la classification de l'auteur :

Texte original
« 此外之戏约有四端。一曰搬演：能纳大于小，变有为无，又能使禽鸟虫鱼顷刻出诸笼中[…]一曰影戏：专用玻璃画片，取光于巨镜。人物生动，意态毕肖[…]一曰马戏：多以少年妇女便绢轻捷者为之，缟衣长裙，乘马疾驰如风，能于马背飞跃[…]一曰跳舞：髫年丽姝，悉袒半身，执花蹁跹而集，进退疾徐，皆有法度 »[62]。

Traduction en français
Il existe quatre autres types de théâtre. D'abord la prestidigitation : on peut mettre les grands dans les petits, on peut faire disparaître les choses, on peut faire sortir d'un seul coup les volailles, les oiseaux, les vers, les poissons de leur cage […]. Ensuite le théâtre d'ombres : on utilise des feuilles spéciales en verre avec la lumière reflétée par un gigantesque miroir. Les figurines sont vivantes, avec la physionomie et l'allure vraisemblables […]. Et puis l'acrobatie à cheval : il s'agit d'un jeu effectué par de jeunes femmes habiles, qui, habillée d'une longue robe blanche, court à toute vitesse à cheval et peut faire des sauts sur le cheval […]. Enfin la danse : les jolies jeunes danseuses à moitié nues se rassemblent en tourbillonnant autour d'elles-mêmes. Elles s'avancent et se reculent tantôt rapidement, tantôt lentement, mais toujours sur le même rythme.

Si on admet que le théâtre d'ombres fait partie du genre dramatique, on peut se

l'inauguration a lieu en 1875. Voir WANG Tao 王韬, Manyou suilu 漫游随录 Essais au fil de la plume d'un voyage d'agrément, Changsha, Yuelu shushe, 1985, p. 89.

[61] *Ibid.*, p. 88.

[62] *Ibid.*, p. 88-89.

demander s'il est pertinent d'inclure les trois autres, c'est-à-dire la prestidigitation, l'acrobatie et la danse sous l'appellation de théâtre. Cette confusion terminologique tiendrait aux concepts différents du théâtre en Chine et en Occident que nous analyserons plus tard.

Li Shuchang 黎庶昌 (1837—1896), conseiller de l'Ambassade chinois qui reste en Europe pour des missions diplomatiques pendant 1876 et 1880, chante les louanges de l'Opéra de Paris dans son œuvre *Essais divers sur l'Occident* (*Xiyang zazhi* « 西洋杂志 ») : « Le Wo-bi-na de Paris est le premier de son genre. Sa grandeur et sa splendeur sont sans pair »[63]. Ce connaisseur d'art décrit sa construction et son architecture avec beaucoup de minutie :

Texte original
« 国家因造此馆，买民房五百余所，费价一千零五十万佛郎，一律折毁改造，以取其方广如式。馆基一万一千二百三十七建方买特尔，深十五买特尔。正面两层，下层大门七座，上层为散步长厅。后面楼房数十间，为优伶住处，望之如离宫别馆也。长厅之内，阶墀栏柱皆白石及锦文石为之。中间看楼五层，统共二千一百五十六座。其第一层附近戏台两厢，专为伯理玺天德、上下议政院首领座次，余皆各官绅论年长租…… »[64]

Traduction littérale en français
L'État a acheté plus de cinq cents bâtiments civils au coût de 10, 5 millions de francs avant de les tous détruire pour construire l'Opéra, qui couvre une superficie de 11, 237 mètres carrés, dont la fondation est profonde de 15 mètres. La façade se compose d'un étage : sept entrées principales au rez-de-chaussée avec une longue galerie au premier étage. Dans la partie arrière, il y a une dizaine de bâtiments. Ce sont des résidences d'acteurs aussi spectaculaires qu'un palais royal. Les escaliers, les balustrades et les colonnes dans la galerie sont tous en marbre blanc ou en pierre avec des sculptures élégantes. Les sièges sont au nombre de 2, 156, répartis sur 5 étages dans le bâtiment de représentation qui se trouve au milieu. Les deux loges au premier étage, qui sont les plus proches de la scène, sont réservées à l'aristocratie et aux chefs du parlement. Le reste des sièges sont donnés en location annuelle aux officiers et aux dignitaires...

Li Shuchang ne manque pas d'accorder son attention à la vie d'acteurs et de dramaturges qui est négligée jusqu'alors en Chine. Il dit qu'« il y a 250 acteurs, dont les plus célèbres gagnent environ 10, 000 à 12, 000 francs ; à chaque représentation, les dramaturges reçoivent une rétribution de 500 francs, celle-ci baisse à deux cents

[63] LI Shuchang 黎庶昌, *Xiyang zazhi* 西洋杂志 Essais divers sur l'Occident, Beijing, Shehui kexue wenxian chubanshe, 2007, p. 101. « 巴黎倭必纳，推为海内戏馆第一，壮丽雄伟，殆莫与京 »。Il est fort probable que le « wo-bi-na » est une transcription de l' « opéra ».
[64] *Ibid.*

francs après 40 représentations. L'Opéra bénéficie d'une subvention d'État de 80, 000 francs par an. Comme le soutien financier est gigantesque ! »[65]

1.2.2 Théâtre français comme hétérotopie

Bien que naïve, l'interprétation du théâtre français par ces lettrés du 19e siècle joue un rôle d'importance dans le premier contact entre les Chinois et l'art théâtral en Occident. Ces voyageurs sont les premiers à goûter le théâtre français et ils acquièrent une connaissance « primitive » de cette forme dramatique complètement différente de la leur. On ne manque pas de remarquer que le théâtre français est présenté par ces voyageurs sur un ton admiratif, ce qui est quand même rare à l'époque. Leur fascination devant le théâtre français se traduit par une suite d'adjectifs mélioratifs tels que « extraordinaire », « excellent », « spectaculaire », etc.

Or, derrière cette excitation provoquée par la découverte d'une nouveauté dramatique se cache une incompréhension profonde. En effet, le théâtre chinois ne fournit aux voyageurs aucune référence susceptible de les aider à faire une description plus exacte de ce qu'ils ont vécu. Cette difficulté de compréhension se présente sous plusieurs aspects.

D'abord au niveau lexical. Parfois, ils sont obligés de faire la transcription de certains termes inconnus : « 提抑达 » (*Ti-yi-da*) pour « théâtre », « 倭必纳 » (*Wo-bi-na*) pour « Opéra », « 卜拉卧 » (*Bu-la-wo*) pour « bravo ». La phrase « 戏馆尤为著名者，曰"提抑达" » (L'un des théâtres les plus connus s'appelle « *Ti-yi-da* ») dans l'extrait de Wang Tao cité plus haut est sans doute une fausse interprétation. Parfois, ils cherchent dans le système dramatique en Chine pour trouver un correspondant. Le réformateur Kang Youwei 康有为 (1858-1927) utilise l'expression « théâtre qui expose cent jeux » (*chen baixi zhiyuan* 陈百戏之园)[66] lorsqu'il parle de la grandeur d'un théâtre parisien : l'expression « cent jeux » renvoie directement à la forme dramatique des Han au début de notre ère.

La confusion terminologique n'y manque pas. La typologie du théâtre faite par Wang Tao, par exemple, reste à discuter. Est-il judicieux de considérer la

[65] *Ibid.* « 优伶以二百五十人为额，著名者辛工自十万至十二万佛郎；编戏填词者，每演一次取费五百佛郎，至四十次后减为二百。国家每年津贴该戏馆八十万佛郎，可以知其取资之宏福矣 »。

[66] KANG Youwei 康有为, *Ouzhou shiyiguo youji erzhong* 欧洲十一国游记二种 Deux récits de voyage dans onze pays européens, changsha, Yuelu shushe, 1985, p. 232.

prestidigitation, l'acrobatie, la danse à la musique comme formes théâtrales ? Ce malentendu proviendrait de la non correspondance du concept du « théâtre » en Chine et en Occident. Rappelons que le mot chinois « *xi* » (戏) est polysémique : il renvoie à la fois au théâtre et à toutes sortes de jeux, de représentations, de spectacles. L'intrigue, qui occupe une place centrale parmi les quatre éléments de base au théâtre occidental[67], fait défaut dans les formes proto-théâtrales en Chine. La distinction entre l'opéra et le théâtre, le théâtre parlé et le théâtre chanté reste encore floue.

En plus de problèmes d'ordre terminologique, un autre point qui mérite d'être signalé est que l'observation de ces voyageurs s'arrête à la surface, dans la mesure où ils ne s'intéressent qu'à la forme du théâtre : la construction du bâtiment, le costume, le maquillage. Aucun d'entre eux ne fait la description du contenu des pièces dramatiques. On ne peut par conséquent s'empêcher de se demander : quelles pièces ont-ils vues ? À quels thèmes s'intéressent-ils ? L'intrigue de la pièce les a-t-elle choqués ? On aurait tort de penser que la barrière linguistique les empêche de bien saisir le contenu de la pièce, car la plupart d'entre eux savent même parler couramment le français. La raison de l'absence de présentation du contenu dans les récits doit être cherchée ailleurs.

Si ces récits de voyage constituent en quelques sortes une « traduction » du théâtre français au sens large, on pourrait dire que cette traduction porte l'empreinte de la subjectivité du « traducteur ». Le voyageur passe au filtre les faits observés au cours de la représentation et ne présente au lecteur ce qu'il lui paraît le plus étrange et le plus exotique. Ce qui met en branle sa conception du théâtre et le plonge dans le désarroi, c'est plutôt la forme du théâtre occidental. Il est dépaysé à tel point qu'il passe à l'oubli le contenu des pièces qu'il a vues et ne sait pas dans quel genre il faut ranger le théâtre français. Les vocabulaires qu'il utilise sont eux-mêmes plus descriptives qu'analytiques.

Personne ne peut se débarrasser du prisme façonné par sa propre culture pour interpréter un fait étranger. Autrement dit, les auteurs de ces récits regardent le théâtre français avec, comme le dit Daniel-Henri Pageaux, « les outils emportés dans leurs bagages culturels »[68]. Cependant, leurs connaissances d'arrière-plan ne suffisent pas à comprendre tout à fait le théâtre français, et des éléments qui font défaut au théâtre

[67] À savoir les trois autres éléments : l'acteur, le spectateur, le lieu de représentation.
[68] PAGEAUX Daniel-Henri, *Essais de littérature générale et comparée*, Librairie d'Amérique et d'Orient., Paris, 2012, p. 13.

chinois ont de quoi les surprendre. Nous voudrions en citer quelques-uns.

D'abord la billetterie et le silence que les spectateurs doivent observer lors de la représentation. Il est à remarquer que les théâtres publics en Chine s'installent souvent dans des tavernes, des restaurants ou des maisons de thé. Dans ces endroits, les spectateurs se mettent autour de la table en face ou à côté de la scène, qui est une terrasse en forme rectangulaire qui s'avance dans la salle, tout en s'échangeant des commentaires sur la pièce et parlant d'autre chose. Ils y prennent du thé et des amuse-gueules. À l'opposé de ce qui se passe au théâtre occidental, où les spectateurs se doivent de garder le silence, l'ambiance au théâtre chinois est avant tout conviviale et dynamique. De surcroît, au lieu d'acheter le ticket à l'entrée, on paie au serviteur qui sert de la boisson et de la nourriture dans la salle.

Ensuite la présence d'actrices. Les premiers « observateurs » du théâtre français sont tous choqués par la présence des femmes au théâtre avec leur costume dit « décolleté ». En effet, sauf quelques exceptions dans des régions éloignées de la capitale, les actrices, assimilées depuis longtemps aux courtisanes, même aux prostituées, sont interdites de monter sur scène après la promulgation des édits dans les années 1650 par la Cour mandchoue[69], ce qui fait apparaître des acteurs travestis. Bien sûr, le remplacement des rôles féminins par les hommes donne souvent lieu à de mauvaises langues. Non seulement la position des actrices, mais celle des acteurs sont mal considérées : vendus très jeunes aux imprésarios, les acteurs sous l'Ancien Régime en Chine sont exploités tout au long de leur vie. La présence de femmes au théâtre qui passe inaperçue pour les Occidentaux est signalée par Zhang Deyi dans son récit :

> **Texte original**
> « 演戏者男优扮男，女优扮女。看戏者男女咸集，皆手执千里眼[…] »[70]
>
> **Traduction littérale en français**
> Les rôles masculins sont tenus par des hommes et les rôles féminins sont tenus par des femmes. Parmi les spectateurs, se mélangent des hommes et des femmes qui tiennent chacun des jumelles […]

Il en est de même pour Wang Tao qui, après avoir vu une pièce de théâtre donnée par des écoliers français, s'exclame ainsi:

[69] DARROBERS Roger, *Le théâtre chinois*, *op. cit.*, p. 65.
[70] ZHANG Deyi, *Hanghai shuqi*, *op. cit.*, p. 48.

Texte original
« 习优是中国浪子事，乃西国以学童为之群加赞赏，莫有议其非者，是真不可解矣 »[71]。

Traduction littérale en français
La pratique théâtrale est une activité réservée au rebut de la société en Chine. Par contre, vous, les Occidentaux, vous faites jouer les pièces aux enfants et vous les applaudissez sans rien dire de mal. Qu'il est incompréhensible!

Ces voyageurs ont beau chercher à mettre en équivalence le théâtre français et le théâtre traditionnel en Chine, car ils finissent par trouver très peu de choses en commun non seulement en ce qui concerne la mise en scène, mais aussi la construction du bâtiment et l'organisation du spectacle.

Le voyage emmène les lettrés chinois vers une autre culture, et ces derniers amènent les réalités culturelles à leurs compatriotes par leur récit de voyage. La lecture de la description du théâtre français dans ces récits de voyage nous permet de lire entre les lignes une interrogation constante sur « l'Autre » et l' « Ailleurs ». Et c'est juste cette interrogation qui pousse les Chinois à s'orienter vers l'extérieur, à se relocaliser à l'échelle mondiale, et à s'approprier davantage les données culturelles étrangères.

François Jullien emprunte le terme d'« hétérotopie » (autre lieu) à Michel Foucault[72] pour mettre en valeur l'« Ailleurs » et l'« Autre »[73]. Par rapport à l'utopie qui est un non lieu, qui incarne un idéal rassurant, l'hétérotopie, c'est-à-dire l'Ailleurs, est un lieu dérangeant, désinstallant, qui nous fait sortir de notre isolement. Cette ouverture à l'autre et à l'altérité nous permet de voir ce que nous sommes et surtout ce que nous ne sommes pas. À travers cette négation positive, on assiste à la réactivation de l'Ici par l'Ailleurs. Cela rejoint l'idée de Daniel-Henri Pageaux, qui, parti d'un point de vue comparatiste, dit que l'image que l'on fait d'une réalité étrangère résulte en effet de la distance entre deux systèmes culturels :

« Toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle,

[71] WANG Tao, *Manyou suilu*, *op. cit.*, p. 144.
[72] Dans *Des espaces autres*, Foucault oppose l'utopie à l'hétérotopie. Pour lui, l'utopie est l'emplacement sans lieu réel et c'est une société idéale et perfectionnée. L'hétérotopie, quant à elle, est le lieu réel qui se trouve dans toute civilisation, toute communauté. Il s'agit d'un lieu autre que l'emplacement qu'il reflète, comme un miroir qui permet de voir ce que l'on n'est pas. Michel Foucault, *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49. Version électronique : http://1libertaire.free.fr/Foucault12.html, consultée le 18 nov. 2015.
[73] Séminaire *Cours méthodique et populaire de philosophie : Ailleurs* donné par François Jullien le 18 nov. 2015 à la Bibliothèque nationale de François Mitterand. Voir aussi JULLIEN François, *L'écart et l'entre*, Paris, Galilée, 2012.

> d'un Je par rapport à un Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs. L'image est donc l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle »[74].

Le théâtre français incarne à juste titre l'hétérotopie qui fait découvrir ce qui n'est pas manifesté à l'intérieur du théâtre chinois. Et c'est dans ce sens-là que les récits de voyage nous paraissent peu anodins. Le regard jeté vers le théâtre français n'est en effet qu'un regard indirect que l'on porte sur soi-même, sur le théâtre chinois.

Ayant vécu la défaite des deux Guerres de l'opium qui opposent la Chine aux puissances occidentales et des bouleversements sociaux suite à la signature des traités inégaux, ces voyageurs découvrent un « Ailleurs » avec une culture rayonnante et fascinante. Le complexe de supériorité dû à l'enfermement et à l'isolement cède progressivement sa place au désir de découverte, d'apprentissage et d'appropriation. Face à un « Ici » défectueux et déclinant, de plus en plus de lettrés chinois commencent à placer des espérances en « Ailleurs ». Si le théâtre occidental se voit accorder plus de poids, c'est que d'un côté, le théâtre est vu comme « le vecteur principal, sinon unique, des connaissances historiques et littéraires pour les masses campagnardes illettrées »[75] en Chine à l'époque, et que de l'autre, le théâtre traditionnel chinois, considéré comme archaïque et irréaliste, n'est plus en mesure de sensibiliser les Chinois moyens à la situation désastreuse du pays.

Grâce aux récits de voyage, le théâtre français, sans avoir débarqué véritablement dans l'Empire du Milieu, devient déjà un idéal pour les lettrés éclairés. Liang Qichao parle ainsi de son admiration pour la littérature française : « Regardons la France sous Louis XIV ! N'était-elle pas semblable à la Chine d'aujourd'hui ? Grâce à Voltaire, c'est lui qui a fait sortir tout le peuple de leur sommeil profond par ses romans et ses pièces de théâtre »[76]. Sous la plume d'un critique chinois de la même époque, nous trouvons des idées semblables : « Après être battus par les Allemands, les Français construisent des théâtres à Paris pour mettre sur scène la situation pathétique provoquée par la guerre, ce qui fait pleurer les spectateurs. Ainsi

[74] PAGEAUX Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, *op. cit.*, p. 60.
[75] CAPEDEVILLE-ZENG Catherine, *Le théâtre dans l'espace du peuple*, Paris, Les Indes savantes, 2012, p. 50.
[76] LIANG Qichao 梁启超, « Jiehuimeng chuanqi » 劫灰梦传奇 Légende du rêve sur les cendres après le ravage, in *Xiaoshuo lingjian* 小说零简, 上海, Shangwu yinshu guan, 1916, p. 136. « 你看从前法国路易第十四的时候人心风俗不是和今日中国一样吗？幸亏有一个文人叫做福禄特尔做了许多小说戏本，竟把一国的人从睡梦中唤了起来 »。

la France se redresse-t-elle »[77] ; « Depuis les 15e et 16e siècles, nobles, femmes, enfants, chacun possède une collection de pièces de Molière [...] »[78]. En fin de compte, les récits de voyage préparent le terrain pour accueillir le théâtre occidental. Des conditions psychologiques sont préalablement établies pour favoriser l'entrée de cette forme dramatique différente du théâtre chinois.

1.3 Naissance du « théâtre parlé » (*huaju* 话剧) en Chine

Si le théâtre français se présente comme un beau mirage dans les récits de voyage, le vrai contact du peuple chinois avec cette forme dramatique a lieu vers la fin du 19e siècle. Avec l'ouverture élargie vers l'extérieur à la fin des Qing, nombreux sont les Chinois qui ont accès à la culture occidentale. Ils commencent à importer le théâtre occidental dans l'Empire du Milieu sous le nom du « théâtre parlé » (*huaju* 话剧), appelation qui permet de distinguer celui-ci du théâtre chinois traditionnel qui est « chanté »[79]. La naissance du théâtre parlé et l'appropriation du théâtre occidental sont comme les deux côtés d'une même pièce de monnaie, et elles ne peuvent se produire indépendamment l'une de l'autre. L'imitation, la traduction et l'adaptation s'imbriquent dans ce processus et contribuent à réduire la distance entre le public chinois moyen et cet art exotique. Dans la partie qui suit, nous allons analyser deux voies par lesquelles le théâtre occidental se fait importer en Chine : en Chine métropolitaine et au Japon.

1.3.1 En Chine métropolitaine

Si Pékin est considéré comme le foyer du théâtre traditionnel chinois, Shanghai s'avère sans doute le berceau du nouveau théâtre venant d'Occident. Pendant la première cinquantaine d'années suivant l'ouverture de cette ville décrétée par le

[77] A Ying 阿英, *Wanqing wenxue congchao xiaoshuo xiqu yanjiujuan* 晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷 Recueil des œuvres littéraires à la fin des Qing: études du roman et du théâtre, Beijing, Zhonghua shuju, 1960, p. 57. « 昔者法之败于德也，法人设剧场于巴黎，演德兵入都时之惨状，观者感泣，而法以复兴 »。

[78] *Ibid.* « 自十五六世纪以来, […] 法之莫礼蔼, 其所著曲本，上而王公，下而妇孺，无不人手一编 »。

[79] Dès lors, le théâtre parlé emprunté à l'Occident se développe parallèlement au théâtre traditionnel chinois, sans jamais supplanter celui-ci. Le théâtre traditionnel chinois continue à se jouer sur la scène et les Chinois sont de plus en plus conscients de sa valeur culturelle et patrimoniale à l'heure actuelle.

Traité de Nankin en 1842, la présence de plus en plus importante de missionnaires, de diplomates et de marchands étrangers entraîne des changements dans les pratiques culturelles. Les expatriés étrangers sont regroupés dans des communautés où ils peuvent vivre au même rythme que ceux dans leurs pays d'origine : pratiquer leur religion, créer des écoles, assister aux spectacles. C'est dans ces communautés que certaines pièces étrangères sont représentées pour la première fois en Chine.

À partir des années 1860, les annonces de l'arrivée de troupes de théâtre étrangères ne cessent de paraître sur les presses locales. Cependant, les spectacles sporadiques et occasionnels de ces troupes en tournée n'assouvissent pas, nous semble-t-il, les expatriés étrangers à Shanghai. Certains d'entre eux commencent à organiser eux-mêmes des représentations théâtrales. La troupe ADC (*Amateur dramatic Club of Shanghai*) est sans doute l'une des troupes de théâtre amateur qui ont enregistré le plus de succès. Fondée en 1866 par des amateurs de théâtre britanniques, la troupe ADC met sur scène au total plus de 180 pièces étrangères au théâtre *Lyceum* (*Lanxi juyuan* 兰心剧院) au cours de ses soixante ans d'existence. De riches bourgeois étrangers constituent sa clientèle fidèle. Adressée à ce public prédéfini, la troupe choisit de représenter non pas de pièces à thèse ou de tragédies, mais des farces, des pièces burlesques et des comédies dans le simple but de divertir les spectateurs[80].

Néanmoins, les représentations de la troupe ADC ne sont pas accueillies avec autant d'enthousiasme par le public chinois. Elles s'écartent en effet largement de l'expérience préalable du public chinois a du théâtre. L'« écart esthétique » entre l'œuvre et le public s'avère énorme. Un critique de l'époque remarque que « les Chinois moyens ne savent pas l'existence de la troupe et du théâtre *Lyceum*. Même s'ils en étaient au courant, ils n'assisteraient pas à la représentation de pièces éloignées de leur vie. Certaines personnes qui ont vu des pièces par curiosité sont seulement frappées par la ressemblance surprenante du décor à la réalité, alors que les pièces elles-mêmes leur semblent sans aucun intérêt »[81].

Contrairement aux représentations de troupes étrangères adressées à un public

[80] ZHU 朱恒夫 et LI Hui 厉辉, « Zhongguo zaoqi xinju de yanchu jutuan——shanghai ADC jutuan » 中国早期新剧的演出组织——上海 ADC 剧团 Groupe ADC de Shanghai: organisme de représentation des premiers théâtres nouveaux en Chine, *Shanghai yishu xueyuan xuebao* 上海艺术学院学报, 2008, n° 4, p. 63-70.

[81] XU Banmei 徐半梅, *Huaju chuangshiqi huiyilu* 话剧创始期回忆录 Mémoires de l'époque initale du théâtre parlé, Beijing, 1957, p. 4. « 一般的中国人，都不知道有这样一个剧团和这样一所戏院。如果知道了，也决不会去观看那种与我们生活隔膜的戏剧的；即使偶然有好奇之人，去欣赏一下，除惊叹布景的逼真外，对戏剧本身，总觉所然无味 »。

restreint, celles données par des élèves et des étudiants ont une portée plus importante. Dans des écoles missionnaires[82] à Shanghai à l'époque où l'enseignement est dispensé en français ou en anglais, on organise chaque année des représentations théâtrales en langues étrangères. Dans le Collège Saint-Ignace, par exemple, des élèves jouent sur scène de courtes pièces françaises tirées de leur manuel lors de festivités[83]. Il y a fort à parier que les pièces de Shakespeare et de Molière figurent parmi leur répertoire. Le retentissement de leurs représentations est considérable, car faire jouer des pièces de théâtre aux élèves est quand même quelque chose d'inédit en Chine, à savoir que, comme nous l'avons précisé plus haut, les acteurs sont censés exercer un métier indécent à l'époque.

Les représentations théâtrales du Collège Saint-Ignace sont tout de suite imitées par d'autres établissements éducatifs. À l'occasion de Noël en 1898, les étudiants montent sur les planches pour représenter une pièce historique en chinois à l'Université de Saint John (St. John's University)[84]. Bien qu'inspirée par des intrigues du théâtre traditionnel, cette pièce intitulée *Histoire noire des milieux officiels* (*Guanchang choushi* « 官场丑史 ») paraît tout à fait nouvelle aux yeux des spectateurs : les chants et les gestuelles conventionnelles en sont exclus. Un des spectateurs note dans son mémoire l'intrigue de cette pièce :

> « Je ne conserve qu'une mémoire vague sur le titre de la pièce, quelque chose comme *Histoire noire des milieux officiels*. Mais je me souviens très bien de son intrigue qui est comme suit : un propriétaire campagnard illettré se rend chez un officier en ville pour fêter son anniversaire. Désemparé par le grand train de vie mené par l'officier, le propriétaire commet beaucoup de bêtises. À son retour chez lui, obsédé par son rêve de devenir officier, il achète le titre de gouverneur de district sur le conseil d'un escroc. Comme il ne connaît rien à l'étiquette qu'il faut respecter dans les milieux officiels, le propriétaire tombe sous la coupe de l'escroc qui lui donne de fausses instructions […] »[85].

[82] À la fin du 19e siècle, des écoles missionnaires se multiplient en Chine, surtout dans la ville de Shanghai et des régions limitrophes. Les missionnaires envoyés par la Compagnie de Jésus pour la tâche d'évangélisation jouent un rôle non négligeable dans l'échange culturel entre la Chine et la France et leur travail pose la première pierre pour l'enseignement de langues étrangères en Chine. Selon des statistiques, « à l'époque de la mission (1864-1878) de l'évêque jésuite Languillad Adrien, on a compté en 1878 jusqu'à 660 écoles avec 7 453 élèves adeptes et 3157 élèves laïcs». Voir PU Zhihong, LU Jingming et XU Xiaoyao, « Survol historique des manuels de français en Chine », *Synergie Chine*, 2006, 1 vol., p. 73. Voir aussi LI Qin, « Aux sources de l'enseignement du français langue étrangère en Chine », *Synergies Chine*, 2015, n° 10, p. 30–32.

[83] XU Banmei, *Huaju chuangshiqi huiyilu*, *op. cit.*, p. 7-8.

[84] Créée en 1879 à Shanghai, l'Université de Saint John, établissement missionnaire, est la première à dispenser tous les cours en anglais et elle a formé de nombreux talents en diplomatie et en littérature.

[85] WANG Youyou 汪优游, « Wode paiyou shenghuo » 我的俳优生活 Ma vie d'acteur, *Xiju bao* 戏剧报, 1954, n° 1, p. 35. Cité par BO Bin 柏彬, *Zhongguo huaju shigao* 中国话剧史稿 Histoire du théâtre parlé chinois, Shanghai fanyi chuban gongsi., Shanghai, 1991, p. 6. « 剧名有些模糊了，好像是《官场丑史》一类名称。剧情却记得清楚，大致如下，有一个目不识丁的乡下土财主，到城中缙绅家去拜寿，看见他们排场阔绰，弄得

Cette nouvelle forme dramatique qui se joue sans appel aux techniques sophistiquées de chant et de gestuelle attise d'emblée la curiosité du public. Suite à la réussite de cette représentation, certains étudiants prennent l'initiative de fonder des troupes de théâtre. Pour répondre au souci de renouveau social, on écrit une série de pièces d'actualité comme *Boxeurs*, *Six réformateurs des Cent Jours*, *Gouverneur général capturé, Vive la république, Famille méchante*[86]. On y fait allusion à la corruption de la Cour mandchoue, s'attaque aux mœurs dégradées, et fait appel à l'abolition de l'ancien système d'éducation.

Certains éléments du théâtre traditionnel comme la musique d'accompagnement, l'orchestre et la catégorisation des personnages disparaissent dans les pièces nouvellement créées. Or, malgré cette innovation, toutes les pièces de ce genre ne se débarrassent pas du carcan du théâtre traditionnel. Par exemple, la sobriété du décor est conservée dans la représentation ; certains acteurs débutent leur tirade par un discours en vers et une auto-présentation ; il leur arrive de chanter des mélodies de l'Opéra de Pékin. Cette forme dramatique en transition vers le théâtre parlé proprement dit est connue sous diverses appellations : « théâtre civilisé » (*wenming xi* 文明戏), « nouveau théâtre » (*xinju* 新剧), « nouveau théâtre en costume moderne » (*shizhuang xinxi* 时装新戏).

1.3.2 *La Dame aux camélias* et *La Case de l'Oncle Tom* représentées par la « Société Saule printanier » (*Chunliu she* 春柳社) au Japon : naissance du théâtre parlé chinois

Parallèlement au développement du théâtre civilisé en Chine métropolitaine, la pratique du théâtre parlé connaît un véritable essor parmi les étudiants chinois résidant au Japon. En effet, la Cour mandchoue commence à y envoyer bon nombre d'étudiants vers la fin du 19e siècle, ce qui leur permet de regarder de plus près le

手足无措，闹了许多笑话[…]此人回家后，便中了官迷，有一个蔑骗出来劝他纳粟捐官，居然得了一个知县。他于官场礼节一窍不通，由蔑骗指挥他演习[…]»

[86] Voir OUYANG Yuqian 欧阳予倩, « Tan wenmingxi » 谈文明戏 À propos du théâtre civilisé, *in Zi wo yanxi yilai* 自我演戏以来, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1959, p. 191. Et HU Xingliang 胡星亮, « Lun Ershi shiji zhongxi xiju de chuci yuhe » 论二十世纪初中西戏剧的初次遇合 La première rencontre entre les théâtres chinois et occidental au début du 20e siècle, *Wenyi yanjiu* 文艺研究, 1999, no 5, p. 86.

progrès social qu'obtient leur pays voisin après la Restauration de Meiji. Le *shingeki* (nouveau théâtre, « 新劇 » en japonais)[87] du Japon aussi moralisateur que révolutionnaire ouvre une nouvelle perspective pour les jeunes étudiants chinois : faire du théâtre un reflet fidèle de la société. Pour eux, il s'agit d'un genre où « on trouve partout une peinture réaliste de la vie, avec le décor et la lumière que l'on n'a jamais vus »[88].

Inspirés par le *shingeki*, certains étudiants chinois comme Zeng Xiaogu 曾孝谷 (1873-1937) et Li Shutong 李叔同 (1880-1942) fondent en 1906 à Tokyo une association culturelle intitulée « Société Saule printanier » (*Chunliu she* 春柳社). Elle met sur scène au total six pièces de théâtre dans la capitale japonaise, dont les plus connues sont *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, *La Case de l'Oncle Tom* de la femme écrivain américaine Harriet Beecher Stowe et *La Tosca* de Victorien Sardou[89]. Toutes les pièces sont dialoguées et divisées en actes. Visant à la reproduction exacte du réel, on élimine radicalement le chant, la tirade en vers, les costumes et les maquillages conventionnels. Ainsi, avec les activités théâtrales menées par la Société Saule printanier, on assiste à la véritable naissance du théâtre parlé chinois.

Le choix de *La Dame aux camélias* comme la première pièce à représenter n'est pas par hasard. En effet, on ne dispose presque d'aucune pièce de théâtre traduite en chinois, ce qui oblige les membres de la Société Saule printanier à adapter des romans sur scène. En plus, le roman de Dumas fils est sans doute l'œuvre de littérature étrangère la plus connue en Chine à l'époque. On fait remarquer qu'en 1899, le traducteur Lin Shu 林纾 (1852-1964) traduit ce roman en chinois classique sous le nom de *L'Histoire oubliée de la dame aux camélias à Paris* (*Bali chahuanü yishi* « 巴黎茶花女遗事 »)[90], ce qui marque le début de la traduction littéraire en Chine. D'après une traduction orale de son collaborateur Wang Shouchang 王寿昌 (1864-1926), le traducteur qui ne connaît pourtant aucune langue étrangère réécrit l'histoire tragique de Marguerite dans une langue proche du chinois classique[91]. Ayant une marge de

[87] Le *Shingeki* est une nouvelle pratique théâtrale japonaise, qui a supprimé la part importante de la danse et du chant dans le *Kakubi* traditionnel. Voir ZHANG Ning, *L'appropriation par la Chine du Théâtre Occidental: Un autre sens de l'Occident*, Editions L'Harmattan, 1998, p. 47.

[88] XU Banmei, *Huaju chuangshiqi huiyilu*, *op. cit.*, p. 12. « 处处描写吾人的现实生活，而且还有我们未见过的布景、灯光衬托著 »。

[89] BO Bin, *zhongguo huaju shigao*, *op. cit.*, p. 10.

[90] XIAOZHONGMA 小仲马, *Bali chahuanü yishi* 巴黎茶花女遗事 Histoire oubliée de la Dame aux camélias à Paris, LIN Shu 林纾 et WANG Shouchang 王寿昌 (trad.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981.

[91] On reviendra sur Lin Shu et sa stratégie de traduction dans le chapitre suivant.

liberté considérable, Lin produit un texte qui se lit comme un roman à l'eau de rose écrit originairement en chinois. Le succès de ce roman traduit est immédiat et attire immanquablement de nombreux imitateurs.

La représentation de *La Dame aux camélias* a lieu en 1907 lors d'une activité de bienfaisance. On ne joue que le troisième acte de la pièce, où le père d'Armand Duval rend visite à Marguerite Gautier pour lui demander de quitter son fils, et l'héroïne, désespérée et sans ressources, finit par mourir. Comme le texte de cette adaptation n'est pas parvenu jusqu'à nos jours, nous pouvons seulement supposer que le passage d'un roman écrit en chinois classique à une pièce complètement dialoguée nécessite un remaniement profond au niveau de l'expression. Il faudrait effacer les formes lexicales, syntaxiques et rhétoriques relevant de la langue classique écrite et reformuler les idées dans une langue à la fois fluide et naturelle. Très vite, la nouvelle de la réussite de cette représentation est transmise en Chine métropolitaine et cette pièce entre désormais dans le répertoire d'autres troupes de théâtre.

La deuxième pièce que la Société Saule choisit de représenter s'intitule *Les Cris d'indignation des esclaves noirs* (*Heinu yutian lu* « 黑奴吁天录 »), adaptée d'après le roman *La Case de l'Oncle Tom* traduit par Lin Shu et son collaborateur 魏易 (1880-1930). Au début du 20e siècle, les reportages sur la misère qu'ont connue les coolies chinois en Amérique et en Pacifique se multiplient dans les presses métropolitaines, et leur vie pathétique touche énormément les lettrés chinois. En 1901, quand il annonce la publication prochaine de sa traduction de *La Case de l'Oncle Tom*, Lin Shu explique ainsi sa visée de traduction : « Quand le peuple chinois lit ce roman, il peut connaître l'horreur ressentie par ses compatriotes, et par conséquent éprouve la nécessité de se renforcer pour éviter le destin d'esclavage »[92]. L'effet escompté est atteint. Dès sa publication, ce roman qui décrit la misère des esclaves noirs aux États-Unis suscite un large écho parmi les lecteurs chinois face aux envahisseurs étrangers. Un critique écrit :

> « Quand je lis le roman *Les Cris d'indignation*, je pleure les Jaunes autant que l'on pleurait les Noirs, je pleure notre état actuel autant que l'on pleurait celui des Noirs dans le passé. Que tous les Chinois en possèdent un exemplaire chez eux, que tous ceux qui l'ont lu poussent des cris d'indignation et versent des larmes de douleur. J'espère que les

[92] Yilin 译林, N°.5, 15 juillet 1901. Voir HILL Michael Gibbs, *Lin Shu, Inc.: Translation, print culture, and the making of an icon in modern China*, Colombia University, New York, 2008, p. 80. « 庶吾支那读之，可以悚然之惧，奋然知所以自强，不令彼人动欲奴隶我乎 »。

> bateleurs et les acteurs au théâtre, avec cet ouvrage à la main, consacreront tous leurs efforts à la mise en scène de la situation pathétique, misérable et cruelle des Noirs, afin de réveiller nos citoyens »[93].

Touchés eux aussi par ce roman, les membres de la Société Saule printanier l'adaptent pour en faire une pièce en cinq actes. Chaque acte possède un sous-titre : *Maison de Shelby*, *Commémoration de l'usine*, *Séparation éternelle*, *Lueur de lune devant la maison de Tom*, *Combat dans la montagne enneigée*[94]. L'adaptation subit de nombreuses modifications par rapport au roman original. La foi chrétienne et la valeur humanitaire qui se révèlent dans le texte de Stowe sont supprimées au profit de l'esprit combatif et révolutionnaire face à l'oppression. L'esclave Tom, au lieu d'être guidé par sa foi chrétienne, lutte et s'enfuit dans l'espoir d'obtenir la liberté.

La représentation des *Cris d'indignation des esclaves noirs* en juin 1907 reçoit un accueil chaleureux parmi les spectateurs. Plus de trois mille spectateurs y assistent[95] et on fait salle comble. La représentation fait aussi un grand bruit dans le milieu théâtral au Japon et fait la une des journaux locaux. On n'hésite pas à la considérer comme « précurseur de la réforme théâtrale en Chine »[96]. Parmi toutes les pièces représentées au Japon, *Les Cris d'indignation des esclaves noirs* est sans doute la pièce qui a la répercussion la plus considérable. Pour la première fois, on dispose d'un texte de théâtre intégral avec des dialogues oralisés. Il faut savoir qu'à l'époque, la plupart des pièces du genre « théâtre civilisé » en Chine continentale sont plus ou moins improvisées. Les troupes de théâtre ne disposent souvent pas de texte lors de la représentation. Souvent, les acteurs n'ont qu'un tableau (*mubiao* 幕表) qui leur indique l'enchaînement des événements, et à partir de ce tableau ils inventent un

---

[93] LING Shi 灵石, « Du heinu yutianlu » 读《黑奴吁天录》 Lecture des *Cris d'indignation des esclaves noirs*, *in Ershi shiji zhongguo xiaoshuo lilun ziliao diyijuan* 二十世纪中国小说理论资料 第一卷, CHEN Pingyuan 陈平原 et XIA Xiaohong 夏晓虹 (éds.), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1989, p. 117. « 我读<吁天录>，以哭黑人之泪哭我黄人，以黑人已往之境，哭我黄人之现在，我欲黄人家家置一<吁天录>。我愿读<吁天录>者，人人发儿女之悲啼，洒英雄之热泪。我愿书场、茶肆演小说以谋生者，亦奉此<吁天录>，竭其平生之长，以摹绘其酸楚之情状，残酷之手段，以唤醒我国民 »。

[94] Les sous-titres en chinois sont : « 解而培之邸宅 » (*Xie Erpei zhi dizhai*), « 工厂纪念会 » (*Gongchang jinianhui*), « 生离欤死别欤 » (*Shengli yu sibie yu*), « 汤姆门前之月色 » (*Tangmu menqian zhi yuese*), « 雪涯之抗斗 » (*Xueya zhi kangdou*). Voir LU Fulin 卢付林, « Heinu yutianlu: chunliu she yu zhongguo huaju de yunyu » 《黑奴吁天录》：春柳社与中国话剧的孕育 *Les Cris d'indignation des esclaves noirs* : Société Saule printanier et la formation du théâtre parlé chinois, *Zhongguo xiandai wenxue congkan* 中国现代文学丛刊, 2014, n° 7, p. 64-66.

[95] HUANG Aihua, *Zhongguo zaoqi huaju yu riben*, *op. cit.*, p. 62.

[96] YE Changhai 叶长海, *Zhongguo xijuxue shigao* 中国戏剧学史稿 L'histoire d'études théâtrales chinoises, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 2005, p. 545. « 担当改良清国戏剧界的先导 »。

dialogue en se servant de leur créativité[97]. En plus, dans cette représentation des *Cris d'indignation des esclaves noirs*, contrairement au théâtre traditionnel chinois où on introduit souvent des intermèdes entre les actes, chaque acte est séparé de l'acte suivant par un entracte vide, ce qui constitue une autre grande percée de cette adaptation.

Tout ce que l'on a vu plus haut montre que la reconnaissance et l'appropriation de l' « Autre » ne se font pas en un jour. Il s'agit d'un processus de longue haleine pour que l'on établisse des conditions (psychologiques et matérielles) favorables à l'entrée d'un dramaturge étranger et de ses pièces. Ces conditions préalablement établies du pays récepteur décident à leur tour la façon dont la pièce est traitée et la forme sous laquelle elle se présente. Dans le chapitre suivant, nous allons voir comment la première rencontre entre la Chine et Molière s'est passée, et quelle transformation la pièce de Molière a subie en vue de s'adapter au goût du public chinois.

[97] DING Luonan 丁罗男, « Lun woguo zaoqi huaju de xingcheng » 论我国早期话剧的形成 À propos de la formation du théâtre parlé précoce en Chine, *Xiju yishu* 戏剧艺术, 1981, n° 3, p. 114-126.

Chapitre 2 Première rencontre avec Molière : entre la tradition et la modernité

La première traduction de pièces de Molière est celle de *L'Avare*, qui paraît en 1914 dans *Journal du récit* (*Xiaoshuo congbao* « 小说丛报 ») sous le titre de *L'Esclave de l'argent* (*Shouqian nu* « 守钱奴 »). Le *Journal du récit* est en effet un périodique créé par les partisans de l'« École des canards-mandarins et des papillons » (*Yuanyang hudie pai* 鸳鸯蝴蝶派)[98] en 1914 à Shanghai. Le choix de la pièce serait le fruit du hasard, ou bien on trouverait dans cette pièce des scénarios (histoire d'amour, conflit familial) en conformité avec l'attente de l'éditeur et du public visé.

Créée au Palais-Royal en 1668, *L'Avare* est une des pièces moliéresques qui ont remporté le plus de succès après la mort du dramaturge. Harpagon est un riche veuf parisien et père de deux enfants Élise et Cléante. Obsédé par la passion folle pour l'argent, il va jusqu'à contrarier les désirs d'amour de ses enfants pour ses propres intérêts. Il veut marier Élise au vieux seigneur Anselme et se donner pour épouse la belle Mariane. Or, Élise s'éprend de Valère, gentilhomme napolitain qui lui a sauvé la vie d'un naufrage et qui est maintenant au service de Harpagon en qualité d'intendant. Et Mariane est celle dont Cléante est amoureux. Après avoir perdu sa cassette contenant dix mille écus, Harpagon se met en fureur et soupçonne par méprise Valère de l'avoir volée. L'arrivée d'Anselme à la fin de la pièce tire au clair la situation : on se rend compte que Mariane et Valère sont en effet les enfants perdus d'Anselme, et Harpagon finit par retrouver sa cassette. Un double mariage entre Élise et Valère, Mariane et Cléante se profile à l'horizon.

Cette version chinoise de *L'Avare*, qui paraît successivement en feuilleton pendant 1914 et 1916[99], est le fruit d'un travail de collaboration de plusieurs traducteurs. Le premier tiers de la pièce (paru dans les n° 2-7) est traduit par Weiyi 唯

[98] Comme son nom l'indique, l'École des canards-mandarins et des papillons est un groupe d'écrivains qui produisent abondamment des récits romanesques et sentimentaux pendant les premières décennies du 20e siècle. L'histoire d'amour tragique et les histoires d'aventure restent les sujets les plus prisés. Contrairement à la nouvelle génération d'intellectuels du Mouvement de la Nouvelle culture que l'on verra dans le chapitre suivant, les écrivains de cette école sont considérés comme héritiers de la littérature vernaculaire traditionnelle. Destinés à un lectorat citadin qui considère la lecture comme un moyen de divertissement, leurs textes sont souvent taxés d'être dépourvus de valeurs morale et didactique par les progressistes. Pour l'étude de l'École des canards-madarins et des papillons, voir HU Dingan 胡定安, *Duochong wenhua kongjian zhong de yuanyang hudie pai yanjiu* 多重文化空间中的鸳鸯蝴蝶派研究 L'étude de l'École des canards-mandarins et des papillons sous plusieurs angles, Beijing, Zhonghua shuju, 2003.

[99] La traduction paraît successivement dans les n°2, n° 3, n° 4, n° 5, n° 6 en 1914, les n° 7, n° 8, n° 9, n° 10, n° 11, n° 14 , n° 16, n° 17 en 1915, et n° 18, n° 19, n° 20 en 1916.

一, et Qian Beimu 钱贝母 prend ensuite le relais pour traduire le second tiers de la pièce (paru dans les n° 8-11, 14), et enfin Le Tiansheng 乐天生 est responsable de la traduction du reste de la pièce (paru dans les n° 16-20).

Signée du pseudonyme des traducteurs qui sont oubliés de nos jours, cette version n'en reste pas moins caractéristique et emblématique. Du point de vue de la forme, cette version est inscrite dans une structure conventionnelle de la littérature vernaculaire chinoise avec le recours de procédés narratifs. Du point de vue du contenu, cette version se caractérise par un grand écart avec le texte original, ce qui tiendrait au fait que la pièce est rendue en chinois d'après le mode traductif *yishu* (译述, littéralement « traduction-narration »), avec l'aide de Xu Zhenya 徐枕亚 (1889-1937), éditeur du journal qui se charge de la tâche de *runci* (润词, littéralement « polir et revisiter les mots ») dans la traduction de cette pièce.

Comment le mode *yishu* fonctionne-t-il ? Qu'entend-on par le *runci* ? Sous quelle forme cette version se présente-t-elle ? Pourquoi cette forme est-elle choisie ? Afin de répondre à ces questions, nous essaierons de voir d'abord des normes qui conditionnent les activités traduisantes, avant d'examiner de plus près la forme et le contenu de cette version de *L'Avare*.

2.1 Traduction sinocentrique en vogue

Toute traduction est inscrite dans un espace social. Par conséquent, dès qu'il fait son entrée dans un nouveau pays récepteur, le texte traduit doit obéir à certaines normes, c'est-à-dire des règles acceptées par tous, qui conditionnent sa forme et son comportement dans le nouvel environnement. Pour Itamar Even-Zohar comme pour Gideon Toury, lorsque la littérature traduite occupe une place périphérique dans le polysystème du pays d'accueil, le texte traduit est obligé de se conformer aux normes littéraires du pays récepteur. Tout contrairement, une position centrale de la littérature traduite donne lieu à l'introduction de nouvelles normes et à la production de nouveaux modèles littéraires[100].

Si l'on veut aborder la place de la littérature traduite et les normes traductives en

[100] Voir EVEN-ZOHAR Itamar, « Polysystem theory », *Polysystem studies [Special issue of Poetics today]*, 1990, 11 vol., n° 1, p. 45-51. Et TOURY Gideon, « The Nature and Role of Norms in Translation », in *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995, p. 53-69.

Chine à la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle, Yan Fu 严复 (1853-1961) et Lin Shu 林纾 restent deux figures incontournables compte tenu de leurs travaux importants de traduction et de leur pensée traductive.

2.1.1 Yan Fu et ses règles d'or en traduction

Yan Fu naît en 1853, trois ans avant la Seconde guerre de l'opium[101]. De toute sa vie, il est témoin de la dégradation de son pays due à de nombreux conflits intérieurs et défaites face aux puissances occidentales. À l'âge de treize ans, Yan Fu est admis à l'École navale de Fuzhou (*Fuzhou chuanzheng xuetang* 福州船政学堂), établissement destiné à la formation de talents en construction navale et en navigation. C'est là que le jeune élève est initié aux « connaissances occidentales » (*xixue* 西学), c'est-à-dire les connaissances scientifiques et techniques, telles que la géométrie, l'électricité, la thermologie, etc. En 1877, il est envoyé par le gouvernement dans le *Royal Navy* en Angleterre pour un stage de deux ans. À son retour en Chine en 1879, il s'engage désormais dans le mouvement réformiste et devient le directeur de l'École de la marine militaire de l'Océan du Nord (*Beiyang shuishi xuetang* 北洋水师学堂)[102].

Après avoir vécu la défaite humiliante de sa patrie dans la Guerre sino-japonaise de Jiawu (1894-1895), Yan Fu débute sa carrière de traducteur dans le but de secourir le pays de l'abîme et d'inciter le peuple à la lutte pour sa survie. Traducteur de 11 ouvrages sociopolitiques dont les plus connus sont *Evolution and ethics*, *Inquiry into the nature and cause of the wealth of nations*, *De l'esprit des lois*, Yan Fu pose la première pierre de la théorisation de la traduction en Chine moderne. Dans l'introduction de sa traduction d'*Evolution and ethics* (dont le titre chinois est « 天演论 », qui veut dire *Sur l'évolution du Ciel*) d'A.L. Huxley, Yan Fu entre d'emblée dans le vif de la question fondamentale de la traduction, en proposant trois critères pour réussir la traduction: le « *Xin* » (信), le « *Da* » (达) et le « *Ya* » (雅)[103], dont

[101] Insatisfaite de ses acquis obtenus suite à la Première guerre de l'opium (1840-1842), l'Angleterre déclare en 1856 une autre guerre à la Chine avec le concours de la France, de la Russie et des États-Unis. Cette guerre qui va durer quatre ans accélère le déclin de l'Empire du Milieu. Les traités illégaux signés à l'issue de la guerre octroient plus de privilèges commerciaux aux puissances occidentales et forcent l'Empire mandchou à ouvrir davantage de ports.

[102] WANG Shi 王栻, *Yan Fu zhuan* 严复传 Biographie de Yan Fu, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1957, p. 1-16.

[103] YAN Fu 严复, « Tianyanlun yiliyan » 《天演论》译例言 Introduction à la traduction de *Sur l'évolution du Ciel*, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1994, p. 136-138.

chacun appelle une définition plus précise.

Traduite littéralement en « fidélité », la notion elle-même de « *Xin* » chez Yan Fu reste encore ambiguë : fidélité à quoi ? Au sens ou à la forme ? À l'auteur ou au lecteur ? Le traducteur semble ne pas avoir donné une réponse claire tout de suite. C'est le deuxième terme « *Da* » qui vient éliminer l'ambiguïté du « *Xin* ». Par le « *Da* », Yan Fu entend « transmettre » ou « faire comprendre »[104], qui est en effet la voie par laquelle on aboutit à la fidélité du contenu original. Il explique le terme « *da zhi* » (达旨, littéralement « transmettre le sens ») de la manière suivante :

> « Quant à la traduction, il faut dégager le sens du texte à traduire. Pour ce faire, il arrive de changer l'ordre de mots et de phrases et on ne doit pas s'attacher à la forme syntaxique. Le texte traduit ne doit avoir aucun élément sémantique surajouté par rapport au texte original »[105].

Si les deux premiers critères sont axés sur le fond, c'est-à-dire le sens du texte, avec le troisième critère « *Ya* » formulé par Yan Fu, on en vient au problème de l'expression en traduction. Le terme « *Ya* » signifie « l'élégance » en chinois. À constater que cette notion d'élégance chez Yan Fu ne renvoie pas à n'importe quel texte au style fleuri. Est élégant seul ce qui conforme au bon usage de la langue chinoise ; est élégant seul ce qui emploie une langue pure et standardisée[106]. Le traducteur, qui éprouve une vive nostalgie de la culture rayonnante de la Chine antique, pense que le chinois classique incarne une langue idéale pour la traduction. Pour lui, il existe une correspondance entre la forme linguistique et le message transmis : « Je pense que la lettre est l'aile de l'idéal et la voix des sentiments. Ainsi, un idéal sublime ne peut être véhiculé par des mots vulgaires, et les sentiments purs et corrects ne peuvent s'exprimer de façon triviale »[107].

---

[104] Beaucoup de chercheurs rendent le terme « *Da* » par « l'intelligibilité » ou « l'expressivité ». Ces deux façons de traduire manquent de pertinence à nos yeux, car au lieu de se situer au niveau de l'expression, le « *Da* » est plutôt un processus, ou une opération qui vise à faire ressortir le sens original. Comme Yan Fu le dit, « lorsque le sens original est difficile à saisir pour les lecteurs cibles, le traducteur doit faire intervenir des remaniements dans le contexte afin de mettre en valeur le sens. Ce genre d'opérations peut être considéré comme le '*Da*'. Réaliser le '*Da*', c'est déjà réaliser le '*Xin*'. » (« 至原文词理本深，难于共喻，则当前后引衬，以显其意。凡此经营，皆以为达；为达，即以为信也 »。) *Ibid.*, p. 136.

[105] *Ibid.* « 译文取明深义，故词句之间，时有所颠倒附益，不紧紧于字比句次，而意义不倍本文 »。

[106] Il faut prendre le terme « élégance » au sens propre et au sens figuré. En chinois classique, la notion d'élégance s'associe étroitement ave la notion de « *zheng* » (正), terme polysémique signifiant la justesse et la pureté. Au sens figuré, l'élégance s'oppose à la vulgarité (*yongsu* 庸俗). Voir WANG Li 王力 (éd.), *Gudai hanyu* 古代汉语 Le chinois classique, 3e éd., Beijing, Zhonghua shuju, 1999, p. 945.

[107] YAN Fu 严复, *« Yu liang Rengong lun suoyi yuanfu shu »* 与梁任公论所译《原富》书 Discussion sur ma traduction de *La richesse des nations* avec Liang Qichao, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 141. « 窃以为文辞者，宰理想之羽翼，而以表达情感之音声也。是故理之精者不能载以粗犷之词，而情之正者不可达以鄙倍之气 »。

Sa traduction, parsemée de phrases parallèles et de formules archaïques, se caractérise par un style concis et soutenu. On lit sous la plume de Yan Fu : « Le '*Ya*' nous permet non seulement d'aller plus loin, mais aussi d'expliciter le sens profond avec peu de mots. Il est plus facile de réaliser le ' *Da*' en utilisant la syntaxe de l'époque avant les Han. Par contre, l'emploi de la langue vulgaire de notre époque rend la tâche difficile »[108]. En disant cela, Yan Fu évoque en filigrane la finalité du « *Ya* » : comme le « *Da* », il est aussi au service du sens. Ainsi, on voit qu'au lieu de s'opposer l'un à l'autre, les trois critères formulés par Yan Fu se complètent et contribuent ensemble à reconstituer le sens dans la traduction.

En effet, les activités traduisantes de Yan Fu et ses trois critères se lient étroitement avec sa visée de la traduction. Rappelons que le traducteur vit dans une des époques les plus troublantes dans l'histoire de Chine, et que la défaite dans les conflits ouverts avec les puissances occidentales oblige les Chinois à lancer un mouvement de modernisation dans les domaines technique et militaire, dont le but est de se renforcer et de lutter contre les Occidentaux avec leurs propres armes. Le lettré éclairé Wei Yuan propose dans son ouvrage encyclopédique *La Géographie des pays d'outre-mer* de « mater les barbares en apprenant leur technique avancée »[109]. Le mouvement de modernisation est entrepris dans une perspective purement pragmatique. L'idée directrice du mouvement, c'est « le savoir chinois comme substance et le savoir occidental comme moyen » (*zhongxue weiti, xixue weiyong* 中学为体，西学为用). Zhang Zhidong 张之洞 (1837-1909), l'un des dirigeants du mouvement, explique ainsi : « Les Quatre livres, les Cinq classiques, l'histoire, la politique, la cartographie sont des connaissances anciennes. La politique, l'art et l'histoire occidentaux sont des connaissances nouvelles »[110]. Les Quatre livres et les Cinq classiques[111] sont des canons confucianistes qui exercent leur rayonnement dans la vie politique depuis presque deux mille ans en Chine. Dans cette idée directrice, on voit la volonté de ne prendre les connaissances occidentales que comme un moyen pour renforcer l'idéologie confucéenne.

---

[108] YAN Fu, « Tianyanlun yiliyan », *op. cit.*, p. 136. « 此不仅期以行远已耳，实则精理微言，用汉以前字法句法，则为达易；用近世利俗文字，则求达难 »。

[109] WEI Yuan 魏源, *Haiguo tuzhi* 海国图志 La Géographie des pays d'outre-mer, Zhengzhou, Zhongzhou chubanshe, 1998, p. 67. « 师夷长技以制夷 »。

[110] ZHANG Zhidong 张之洞, *Quanxue pian* 劝学篇 Encouragment pour les études, Beijing, Beijing shifan daxue chubanshe, 2014, p. 59. « 四书、五经、中国史事、政书、地图为旧学，西政、西艺、西史为新学 »。

[111] Les Quatre livres sont *Les Analectes de Confucius*, *Mencius*, *La Grande école*, *La Doctrine du juste milieu*. Les Cinq classiques sont *Le Classique des vers*, *Le Classique des documents*, *Le Classique des rites*, *Le Classique des mutations*, *Les Annales des Printemps et des Automnes*.

Yan Fu est sans doute partisan du mouvement d'occidentalisation. N'oublions pas qu'il fait ses études entre 1877 et 1879 en Angleterre, ce qui lui permet de découvrir la pensée de philosophes occidentaux tels que Darwin, Adam Smith, Rousseau, etc. Il est surtout marqué par la théorie de l'évolution de Darwin, selon laquelle seuls les individus d'une espèce les mieux adaptés à l'environnement réussissent à se reproduire[112]. Pour Yan, la thèse darwiniste s'applique aussi à la société humaine. Il faut réformer le système politique, moderniser l'industrie et rénover la pensée du peuple chinois pour s'adapter à la nouvelle situation mondiale. Ainsi, les œuvres à traduire doivent avoir une portée utilitaire et aider à la « vulgarisation de la pensée civilisée parmi les citoyens chinois »[113]. Cependant, sa reconnaissance de la supériorité technique ne signifie pas pour autant qu'il rejette l'héritage de la tradition chinoise : les ouvrages classiques laissent des traces partout dans ses écrits. Dans les biographies qu'il écrit pour Adam Smith et Montesquieu, on peut trouver une structure calquée sur celle de l'ouvrage *Mémoires historiques* (*Shiji* 史记) de Sima Qian 司马迁, historien au 2e siècle avant notre ère. Citons, à titre d'exemple, le début de *La Biographie d'Adam Smith* : « 斯密亚丹者，斯密其氏，亚丹其名，苏格兰之噶谷邸人也 »[114] (Adam Smith, dont Smith est son nom et Adam est son prénom, est d'origine de Kirkcaldy en Écosse).

Revenons sur les traductions de Yan Fu. Bien que considérés comme règles d'or par les traducteurs postérieurs, les critères de Yan Fu, c'est-à-dire le « *Xin* », le « *Da* » et le « *Ya* », trouvent peu d'écho parmi ses contemporains[115]. Si personne ne pratique ses critères, c'est que l'on ne peut rendre fidèlement le sens original dans une langue archaïque. De par leur nature, le « *Xin* » et le « *Ya* » sont deux notions incompatibles. Un des critiques de l'époque écrit :

> « Yan Fu fait appel à des expressions usuelles de l'époque ancienne ou de nos jours pour traduire des théories scientifiques occidentales. Malgré la beauté de son style classique, il détourne le sens [...] En fin de compte, lorsqu'il traduit, il utilise des concepts chinois archaïques pour interpréter de nouvelles pensées de l'Occident, si bien qu'il perd le sens précis des

[112] Voir WANG Shi, *Yan Fu zhuan*, *op. cit.*, p. 5-11.
[113] YAN Fu, « Yu liang Rengong lun suoyi yuanfu shu », *op. cit.*, p. 141. « 播文明思想于国民 »。
[114] YAN Fu 严复, « Simi yadan zhuan » 斯密亚丹传 Biographie d'Adam Smith, *in Yuan fu* 原富, SMITH Adam, YAN Fu 严复 (trad.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981, p. 3.
[115] Voir HU Cui'e 胡翠娥, *Wanqing xiaoshuo fanyi de wenhua yanjiu* 晚清小说翻译的文化研究 Étude de la traduction de fictions à la fin des Qing du point de vue culturel, Shanghai, Shanghai foreign education press, 2007, p. 77-90. L'auteure constate que ce n'est qu'à partir de l'époque du Mouvement de la Nouvelle culture que les intellectuels font sortir ces trois critères de l'oubli et commencent à les prendre au sérieux.

mots scientifiques »[116].

Ce qui est encore plus paradoxal, c'est que Yan Fu lui-même n'est pas respectueux envers les règles qu'il a imposées. La trahison est omniprésente dans ses traductions. En traduisant en chinois classique, il s'impose comme auteur d'un nouveau texte : changer l'ordre des mots, des phrases, supprimer des passages, ajouter des explications, remplacer des exemples étrangers par des références chinoises, etc. Rien qu'en lisant le début de sa traduction de l'ouvrage *Evolution and ethics*, on pourrait avoir un aperçu du style du traducteur :

Texte original
« Il may be safely assumed that, two thousand years ago, before Caesar set foot in Southern Britain, the whole country-side visible from the windows of the room in which I write, was in what is called « the sate of nature ». Except, it may be, by raising a few sepulchral mounds, such as those which still, here and there, break the flowing contours of the downs, man's hands had made no mark upon it; the thin veil of vegetation which overspread the broad-backed heights and the shelving sides of the coombs was unaffected by his industry »[117].

Traduction de Yan Fu
« 赫胥黎独处一室之中，在英伦之南，背山而面野。槛外诸境，历历如在几下。乃悬想两千年前，当罗马大将恺彻未到时，此间有何景物。计惟有天造草昧，人功未施，其借征人境者，不过几处荒坟，散见坡陀起伏间 »[118]。

Retraduction littérale en français
Huxley reste seul dans sa pièce, située dans le sud de l'Angleterre, avec la colline derrière et les champs en face. Le paysage à l'extérieur lui semble si proche, comme s'il était dans sa pièce. (Il) se demande alors l'état de ce lieu il y a deux mille ans, l'époque où le général romain César n'y était pas encore arrivé. Il pense qu'il n'y avait peut-être que des paysages originels et des herbes sauvages, sans intervention de l'homme. (Pour lui,) il existait à l'époque seulement quelques tombes ici et là qu'avaient laissées par des soldats en expédition. Ces tombes parsemaient la colline ondulée.

Le chinois classique employé par le traducteur semble balayer tout goût exotique. Au lieu d'être dépaysés, les lecteurs se déplacent vers l'Antiquité en Chine, comme s'ils lisaient un texte dû à la plume d'un philosophe chinois avant notre ère. Le texte

[116] HE Lin 贺麟, « Yan Fu de fanyi » 严复的翻译 La traduction de Yan Fu, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 151. « 以古今习用之说，译西方科学中之义理，古文学虽美，而义转歧。…总之，严氏译文，好以中国旧观念，译西洋新思想，故失科学家字义明确之精神 »。

[117] Cité par WANG Kefei 王克非, *Wenhua fanyi shilun* 文化翻译史论 Histoire de la traduction dans la perspective culturelle, Shanghai, Shanghai foreign education press, 1997, p. 120.

[118] HEXULI 赫胥黎, *Tianyan lun* 天演论 À propos de l'évolution du Ciel, YAN Fu 严复 (trad.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981, p. 1.

se réduit presque de moitié en termes de volume. On assiste à la suppression de certaines images, comme « *flowing contours of the downs* », « *the broad-backed heights and the shelving sides of the coombs* ». Les longues phrases dans le texte original se condensent en de courts syntagmes composés en général de quelques caractères. C'est le cas de « 天造草昧 » (*tianzao caomei*, littéralement « des paysages originels et des herbes sauvages »), qui remplit la même fonction que le long syntagme du texte original « *the thin veil of vegetation which overspread the broad-backed heights* ». En plus de cela, le changement de point de vue est aussi évident. La narration à la première personne devient une narration à la troisième personne : « Huxley reste seul dans sa pièce ». On constate que le chinois classique qu'il emploie rend le texte étranger plus hermétique et plus inaccessible aux lecteurs moyens, ce qui va à l'encontre de sa visée de traduction qui consiste à la vulgarisation de connaissances occidentales.

2.1.2 Lin Shu : fondateur du mode *yishu* (译述)

Au moment où Yan Fu entreprend de traduire une série d'ouvrages dits « pragmatiques » afin de sauver la Chine de son déclin, Lin Shu s'engage dans une autre voie, celle de la traduction de la littéraire étrangère, et ses travaux de traduction ont un retentissement plus important que ceux de Yan Fu parmi les lecteurs moyens. Bien que son mode et sa langue de traduction ne soient plus en usage à nos jours, Lin Shu et ses traductions font encore l'objet de recherche et de commentaire. C'est une figure particulière à plusieurs titres : traducteur qui traduit en chinois classique, mais avec plus de souplesse syntaxique ; traducteur le plus prolifique en Chine moderne ; traducteur qui ne connaît aucune langue étrangère.

Né dans une pauvre famille dans le sud de la Chine, Lin Shu est un lecteur assidu et passionné de littérature classique chinoise depuis son enfance[119]. Malgré son érudition littéraire, il échoue dans le concours impérial et refuse désormais la carrière mandarinale. De l'âge 21 ans jusqu'à 47 ans, il donne des cours d'initiation au chinois classique aux enfants dans son pays natal. En 1897, Lin perd sa femme. Sous le poids du chagrin, il accepte d'aider son ami Wang Shouchang à la traduction de *La Dame*

[119] Pour la biographie du traducteur, voir HUANG Xianhui 黄宪辉, *Lin Shu* 林纾 Lin Shu, Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 1999. Et HILL Michael Gibbs, *Lin Shu, Inc.: Translation, print culture, and the making of an icon in modern China*, Colombia University, New York, 2008, p. 4-10.

aux camélias d'Alexandre Dumas fils. Paru sous le titre de *L'Histoire oubliée de la dame aux camélias à Paris* deux ans après, ce roman rencontre un tel succès qu'il est réédité trois fois en l'espace de cinq ans (entre 1899 et 1903) et, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, il fait l'objet de nombreuses adaptations dramatiques. Après son installation à Pékin en 1901, Lin Shu consacre la plupart du temps à l'enseignement, à la traduction et à l'écriture.

De toute sa vie, ce traducteur prolifique traduit au total 179 œuvres étrangères[120], dont les plus connues sont *La Dame aux camélias*, *La Case de l'Oncle Tom*, *Quatre-vingt-treize*, *Robinson Crusoé*, *Joan Haste*, etc. C'est grâce à lui que les lecteurs chinois prennent connaissance de nombreux auteurs occidentaux comme Shakespeare, H.R.Haggard, Connan Doyle, etc.

Contrairement à Yan Fu qui maîtrise aussi bien le chinois classique que l'anglais, Lin Shu, qui ne connaît aucune langue étrangère, fait appel à la collaboration d'une quinzaine de traducteurs chinois. Loin d'être un traducteur individuel, il fait partie d'un large réseau de traducteurs dont il est organisateur, ou au moins, un membre clé. C'est pour cette raison que certains chercheurs qualifient sa pratique traductive de « fabrique de lettres » (*wenzi zhizaochang* 文字制造厂)[121].

Le mode *yishu* (译述) (littéralement « traduction-narration ») qu'il adopte est, comme son nom l'indique, un mode de traduction divisée en deux phases distinctes : la traduction-narration d'un traducteur oral, et la traduction-réécriture de Lin Shu. Le traducteur oral, qui connaît la langue étrangère, essaie de saisir le vouloir-dire de l'auteur original, et raconte (et/ou explique) au fur et à mesure de sa lecture ce qu'il comprend à Lin Shu. Ce dernier, à son tour, retient de la narration orale un sens global et le couche sur papier sous une forme susceptible d'être appréciée par les lecteurs chinois. Le *yishu* repose en effet sur la traduction *interlinguale*, c'est-à-dire « l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'une autre langue » et la traduction *intralinguale*, soit « l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue », si l'on emprunte les termes à Roman Jakobson[122] (voir le Schéma 1). De ce point de vue, Lin Shu n'est pas un traducteur au sens

[120] MA Tailai 马泰来, « Lin Shu fanyi zuopin quanmu » 林纾翻译作品全目 Catalogue des œuvres traduites par Lin Shu, *in Lin Shu de fanyi* 林纾的翻译, QIAN Zhongshu 钱钟书 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981, p. 61-98.

[121] HILL Michael Gibbs, *Lin Shu, Inc.: Translation and the Making of Modern Chinese Culture*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 2, 5-8.

[122] JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, RUWET Nicolas (trad.), Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 79.

propre : il est tout au plus un *runcizhe* (润词者), c'est-à-dire celui qui reformule, revisite et embellit le texte.

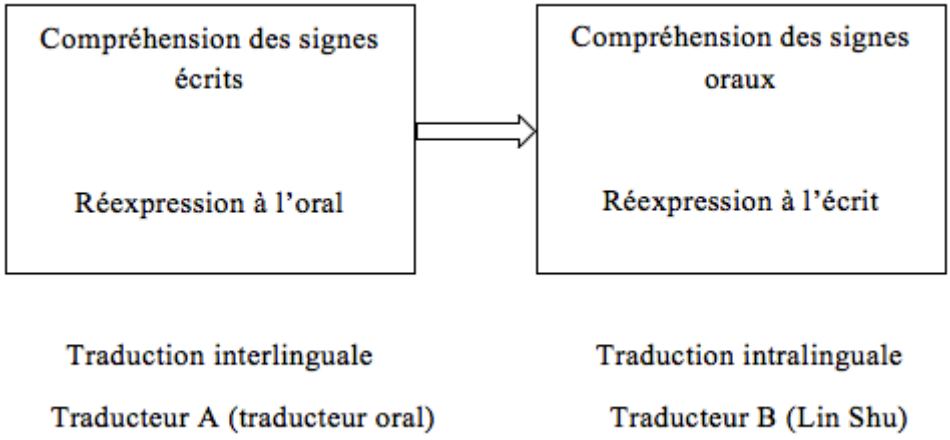


Schéma 1

On rappelle que la traduction en collaboration n'est pas une chose nouvelle en Chine. Cette pratique collective tire son origine dans la traduction de textes bouddhiques durant les cinq premiers siècles de notre ère. Les traducteurs chinois, parfois au nombre de plusieurs milliers, se réunissent dans ce que l'on appelle l'« assemblée de traduction » (*yichang* 译场) pour prendre des notes de la traduction orale ou de l'explication de moines étrangers[123]. Sous les Ming et les Qing, certains mandarins chinois se mettent à côté de missionnaires étrangers pour traduire des ouvrages scientifiques et techniques[124].

Le mode *yishu*, qui implique la participation de deux traducteurs et un double processus de « compréhension-réexpression », pose de sérieux problèmes à la transmission fidèle du sens. Il y a fort à parier que la perte d'information et la déviation sémantique sont plus importantes que lorsqu'il n'y qu'un sujet traduisant. Aux énoncés oraux de ses collaborateurs Lin Shu associe ses raisonnements, ses déductions et sa propre vision du monde. Les avantages et les défauts du *yishu* se

[123] BEHR Wolfgang, « "To translate" is "to exchange" （译者言易也)-linguistic diversity and the terms for translation in ancient China », *in Mapping meanings: the field of new learning in late Qing China*, LACKNER Mickael et VITTINGHOFF Natascha (éds.), Leiden, Brill, 2004, p. 197.
[124] XIONG Yuezhi 熊月之, *Xixue dongjian yu wanqing shehui* 西学东渐与晚清社会 L'implantation progressive de connaissances occidentales en Orient et la société à la fin des Qing, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, p. 679.

présentent comme les deux côtés d'une même médaille.

D'une part, au niveau de la phase de la traduction interlinguale, on ne connaît pas les compétences linguistique et encyclopédique des collaborateurs de Lin Shu, dû au fait que la plupart d'entre eux restent dans l'ombre. Mais de toute évidence, certaines fautes dans la traduction leur sont imputables. Par exemple, dans la traduction de *La Compagnie blanche* du romancier britannique Conan Doyle, une phrase mérite une attention particulière : « 彼马上呼我为'乌弗黎'（注：法兰西语，犹言'工人'），且作势，令我辟此双扉。我为之启关，彼则曰：'懋尔西'（注：系不规则之英语）»[125] (littéralement « Il m'a appelé tout de suite 'wu-fu-li' (note : c'est un mot français qui signifie 'ouvrier') en faisant des gestes pour me demander de lui ouvrir la porte. Quand je lui ai ouvert la porte, il m'a dit : 'mao-er-xi' (note : c'est un mot anglais rare) »). Le manque de compétence en français du traducteur oral se révèle dans les deux notes : il aurait confondu le mot « ouvrir » et le mot « ouvrier », et faute de comprendre le mot « merci », il fait la transcription avec une annotation incorrecte.

D'autre part, ce mode de traduction accorde plus de liberté à Lin Shu, pour qui la fidélité au sens original n'est jamais mise au premier rang de ses préoccupations. Le texte source lui sert en quelque sorte de « matériau brut », à partir duquel Lin Shu fabrique son propre « produit » en vue du lectorat chinois : changement de l'ordre narratif, réécriture de pièces de théâtre en roman, troncation de passages[126], ajout de ses points de vue, suppression d'éléments qu'il jugent futiles ou inaccessibles aux lecteurs chinois. Par exemple, dans la préface de sa traduction de *La Case de l'oncle Tom*, Lin écrit : « Ce livre est écrit par une Américaine. Le texte est teinté d'une forte couleur religieuse, car les Américains vouent une sincère dévotion à Dieu. Comme on n'est pas croyant, on ne se donne pas la peine de transmettre les mots religieux, [...] afin de faciliter votre lecture »[127]. Dans une certaine mesure, il met à profit son ignorance en langues étrangères pour donner libre cours à son imagination et à son interprétation.

---

[125] QIAN Zhongshu 钱锺书, « Lin Shu de fanyi » 林纾的翻译 La traduction de Lin Shu, *in* 林纾的翻译, Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981, p. 33.

[126] Par exemple, Lin Shu adapte les pièces de théâtre *Henri IV*, *Henri VI* de Shakespeare en roman. *Le conte de deux cités* de Charles Dickens se réduit de deux tiers dans sa traduction. Voir ZHENG Zhenduo 郑振铎, « Lin Qinnan xiansheng » 林琴南先生 Monsieur Lin Shu, *in Lin Shu de fanyi* 林纾的翻译, QIAN Zhongshu 钱锺书 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981, p. 12-13.

[127] LIN Shu 林纾, « Heinu yutianlu liyan » 《黑奴吁天录》例言 La préface aux *Cris d'indignation des esclaves noirs*, *in Lin Shu de fanyi* 林纾的翻译, QIAN Zhongshu 钱锺书 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981, p. 162-163. « 是书为美人著。美人信教甚笃定，语多以教为宗。顾译者非教中人，特不能不为传述[...]以取便观者 »。

Cependant, le traducteur reconnaît lui-même le « défaut » de ce mode, en disant : « comme je traduis de manière précipitée, les erreurs sont inévitables...Le fait de ne pas connaître de langues occidentales m'oblige à être dicté par les autres. Il m'arrive par conséquent de commettre des fautes sans le savoir »[128]. Ainsi justifie-t-il la « violence » faite à l'œuvre originale. En plus, comme il ne connaît aucune langue étrangère, Lin Shu jouit en effet de très peu d'autonomie dans le choix de textes à traduire. C'est souvent ses collaborateurs qui lui proposent des livres à traduire, si bien que des chefs-d'œuvre et des œuvres de second ordre se mélangent dans ses traductions. Ma Jianzhong 马建忠 (1845-1900), lorsqu'il propose d'établir des écoles de traduction pour former des traducteurs professionnels, critique ce mode de traduire qui lui paraît manquer de sérieux :

> « […] Celui qui comprend des langues étrangères s'exprime mal en chinois et celui qui connaît bien le chinois ne connaît pas de langues étrangères. Tout cela explique la présence importante de mauvaises traductions bourrées d'erreurs. C'est un type de traduction dont les hommes clairvoyants se moquent »[129].

Cela dit, les activités traduisantes de Lin Shu ont une répercussion d'une portée considérable dans l'histoire de la Chine moderne. Il faut reconnaître que malgré le mouvement de modernisation, les Chinois à l'époque ne disposent que de faibles connaissances occidentales, sans se faire une véritable image de l'« Occident ». Par ses importants travaux de traduction, le traducteur offre aux Chinois, surtout à ceux des classes moyenne et supérieure, un prisme (quoique déformé) à travers lequel ils interprètent la civilisation et les peuples occidentaux. Ses efforts d'acculturation permettent aux lecteurs chinois de voir des universalités de l'être humain. L'histoire tragique entre la courtisane Marguerite Gautier et Armand Duval dans *La Dame aux camélias* n'est-elle pas analogique à celle dans les romans romanesques entre la belle et le lettré ? Il faudrait dire que jusqu'au milieu du 19e siècle, la conception du monde selon laquelle la Chine est le *tianxia* (天下, littéralement « sous le ciel ») —c'est-à-dire qu'elle est non seulement le centre du monde, mais la totalité du monde

[128] LIN Shu 林纾, « Xiliya junzhu biezhuan xu » 西利亚郡主别传序 Préface au roman *For love and crown*, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 180. « 急就之章，难保不无舛谬……惟鄙人不审西文，但能笔述，即有讹错，均出不知 »。

[129] MA Jianzhogn 马建忠, « Nishe fanyi shuyuan yi » 拟设翻译书院议 Discussion sur la proposition de l'établissement d'écoles de traduction, *in* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 126. « [...] 通洋文者不达汉文，通汉文这又不达洋文，亦何怪夫所译之书皆驳杂迂讹，为天下识者所鄙夷而讪笑也 »。

—est profondément ancré dans les esprits des Chinois. Les Occidentaux, quant à eux, sont des barbares aux allures étranges[130]. Grâce à la lecture de romans traduits, les Chinois moyens se rendent compte que les Occidentaux, loin d'être des barbares, partagent avec eux les mêmes sentiments tels que la joie, la tristesse, le chagrin d'amour sont communs à tout le monde.

Antoine Berman définit la « traduction ethnocentrique » comme la traduction « qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture »[131]. Dans la perspective bermanienne, Yan Fu et Lin Shu partagent tous une vision ethnocentrique, ou plus précisément, « sinocentrique », malgré leur différente visée de traduction. La tendance est forte à assimiler les textes étrangers à tout ce qui existe déjà dans le répertoire littéraire chinois, et à les réécrire en imitant, en pastichant la forme de la littérature traditionnelle. Les expressions et les syntaxes qu'ils utilisent donnent l'impression aux lecteurs de lire une œuvre écrite *par* un Chinois et *pour* les Chinois. L'enjeu est de supprimer leur goût exotique, d'effacer les étrangetés, et de faire disparaître l'Etranger.

Envisagés dans cette perspective annexionniste, les textes originaux doivent se faire oublier. La traduction est vue comme « moyen » pour renforcer la domination des goûts traditionnels et les normes déjà établies. La littérature nationale est érigée au centre du polysystème littéraire par les lettrés à la fin des Qing. Les textes étrangers, dès leur introduction dans l'Empire du Milieu, sont coulés dans un moule conventionnel et se conduisent comme tout autre texte de la littérature nationale. De surcroît, le mode *yishu* de Lin Shu reste en vogue pendant les vingt premières années du 20e siècle en Chine et s'impose comme une méthode infaillible. Nombreux sont les traducteurs qui recourent au mode *yishu* pour traduire des romans populaires comme des romans romanesques, des romans policiers et des romans de science-fiction.

---

[130] HAO Yanping 郝延平 et WANG Ermin 王尔敏, « Zhongguoren dui xifang guanxi kanfa de bianhua 1840-1895 » 中国人对西方关系看法的变化 1840-1895 Le changement de la vision de la relation sino-occidentale chez les Chinois 1840-1895, *in Jianqiao zhongguo wanqing shi* 剑桥中国晚清史, FEI Zhengqing 费正清 et LIU Guangjing 刘广京 (éds.), Yishan 一山 (trad.), Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1993, p. 170-173.

[131] BERMAN Antoine, « La traduction et la lettre-ou l'auberge du lointain », *in Les tours de Babel*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 48-49.

2.2 Analyse paratextuelle

Après avoir passé en revue les normes de traduction établies au début du 20e siècle, revenons maintenant à la traduction de *L'Avare*. Dans la vogue de la traduction « sinocentrique », il n'y a rien d'étonnant de voir que les traducteurs donnent à cette pièce un air national pour produire une « belle infidèle ».

Sans entrer dans le contenu de la pièce traduite, nous allons d'abord aborder des éléments paratextuels ajoutés par les traducteurs. Le paratexte, selon la définition de Gérard Genette, est l'ensemble des productions, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, qui entourent, protègent et présentent le texte[132]. Dans la partie qui suit, nous allons nous concentrer sur les trois éléments suivants : intertitre, préface et didascalie.

2.2.1 Intertitre

L'intertitre, ou le titre intérieur, si on reprend la définition de Gérard Genette, est « le titre d'une section de livre »[133]. À cet égard, l'existence de l'intertitre est étroitement liée au découpage de l'œuvre. Il est à remarquer que les notions d'« acte » et de « scène » du théâtre occidental sont encore ignorées en Chine[134], et que l'absence de termes correspondants oblige les traducteurs de théâtre à recourir à l'armature traditionnelle chinoise.

Nous rappelons que la division en sections est presque omniprésente dans la littérature traditionnelle chinoise. Cette tradition remonterait à l'époque des Song (960-1279), où se produisent dans la capitale des bateleurs populaires qui excellent en *shuohua* (说话), c'est-à-dire « l'art de conter ». Certains récits (surtout des récits historiques) de ces conteurs sont trop longs pour être terminés en une seule séance, si bien que les conteurs sont obligés de couper l'histoire en plusieurs dizaines d'épisodes et de donner à chacun un sous-titre facile à se rappeler. Ces titres sont gardés lorsque l'on imprime et publie ces récits oraux sous forme de « livret de contes » (*ruaben* 话

[132] GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 7.
[133] *Ibid.*, p. 298.
[134] Nous constatons que ce n'est qu'à partir des années 1920 que l'on commence à employer unanimement le terme « 幕 » (*mu*, littéralement « tableau ») pour traduire le mot « acte », et « 场 » (*chang*, littéralement « séance ») pour le mot « scène ».

本)[135]. La pratique d'intertitulation se poursuit dans les formes littéraires qui succèdent au genre *huaben*. Dans les « romans divisés en épisodes » (*zhanghuiti xiaoshuo* 章回体小说), par exemple, chaque intertitre, composé soit d'une seule phrase, soit d'un couplet, constitue en effet un court résumé de l'épisode qui le suit. Cette structure devient au fil du temps un modèle qui s'impose dans la littérature vernaculaire sous les Ming et les Qing (du 14e siècle au début du 20e siècle).

Les lettrés de l'École des canards-mandarins et des papillons, héritent du genre narratif cette forme de division textuelle pour l'utiliser dans leur traduction de la pièce de théâtre. Cette version de *L'Avare* se constitue de cinq épisodes appelés *livret* (*ben* 本) et le découpage recoupe tout à fait la division en actes de la pièce originale. Chaque livret porte un intertitre comme suit :

« 第一本　书童被逐 两造论婚 »
« 第二本　借主黑心 劳氏长舌 »
« 第三本　晚筵宴蜜 巧借聘礼 »
« 第四本　恶计相谋 宝盒被窃 »
« 第五本　探查窃案 终局解决 »

Retraduction littérale en français

Livret I	*Valet mis à la porte, deux amoureux fiancés*
Livret II	*Mauvais dessein du prêteur, ragot de Frosine*[136]
Livret III	*Invitation de Mariane à dîner, demande astucieuse de cadeaux de fiançailles*
Livret IV	*Complot mijoté, cassette volée*
Livret V	*Enquêter sur le vol, éclaircir le malentendu*

Si l'on isole l'ensemble des intertitres, on obtient en effet l'enchaînement des événements principaux de la pièce, qui permet aux lecteurs d'anticiper ce qui se passe dans chaque épisode. Les intertitres ajoutés par le traducteur remplissent en plus une fonction de séduction : on peut y trouver des éléments que les lecteurs citadins attendent de voir dans les romans sentimentaux et les romans policiers : amour,

[135] Voir SHI Lin 石麟, « Zhanghui xiaoshuo huimu de laiyuan yanbian jiqi wenhua yiyun » 章回小说回目的来源演变及其文化意蕴 L'origine et l'évolution des intertitres du roman divisé en épisodes et leur valeur culturelle, *Mingqing xiaoshuo yanjiu* 明清小说研究, 2004, n° 1, p. 21-32. Et LU Xun, *Brève histoire du roman chinois*, BISOTTO Charles (trad.), Paris, Gallimard, 1993, p. 140-152.

[136] On fait remarquer que les noms des personnages sont sinisés dans la traduction, mais ils gardent une consonnance très proche de celle des noms originaux. « 劳氏 » (*laoshi*, littéralement « Madame Lao ») est la traduction du nom « Frosine ». Soit un autre exemple : le nom « Harpagon » est traduit en « 郝扒公 » (*Hao Pagong*), dont le nom « 郝 » (*hao*) est un nom de famille courant en Chine et le « 公 » (*gong*) désigne souvent les vieillards. Pour faciliter la lecture de notre analyse, on présente la traduction de la liste des personnages comme suit : Cléante-江得 (*Jiangde*) ; Élise-爱丽 (*Aili*) ; Anselme-项绶墨 (*Xiang Shoumo*) ; Valère-畹兰 (*Wanlan*) ; Mariane 蜜雅 (*Miya*), Maître Simon-薛蒙 (*Xue Meng*).

fiançailles, conspiration, vol et enquête.

Du point de vue morphologique, les intertitres se composent tous de deux parties parallèles et quadrisyllabiques. Par exemple, dans le titre du premier livet « *书童被逐两造论婚* » (*shutong beizhu, liangzao lunhun*, littéralement « *Valet mis à la porte, deux amoureux fiancés* »), le couplet repose sur la structure « Nom +Verbe » (valet + être mis à la porte, deux personnes+ conclure le mariage). Dans le deuxième intertitre, on juxtapose le sujet et son épithète pour obtenir une structure parallèle : « 借主黑心 » (*jiezhu heixin*, prêteur +coeur noir) qui signifie le prêteur a un mauvais dessein, et « 劳氏长舌 » (*Laoshi changshe*, Madame Frosine + langue longue) pour dire qu'elle a l'habitude de répandre des ragots partout. Malgré le parallélisme formel, certains intertitres sont en effet tirés de l'intrigue moins importante de la pièce. Autrement dit, ils ne portent pas forcément sur l'événement central de l'épisode. Par exemple, le fait de mettre le valet à la porte est une intrigue de second ordre du premier livret. De ce point de vue, son intertitre, qui en dit moins sur le contenu, sert seulement à attirer l'attention du lecteur.

2.2.2 Préface

Cette version de *L'Avare* est précédée d'une préface de quatre pages, composée d'une introduction générale et d'un sommaire (*yanlüe* 演略), qui sont écrits tous en chinois classique. Cette préface remplit une fonction plus de présentation que de commentaire : on n'y trouve ni remarque sur l'intrigue et les personnages, ni insistance sur l'importance de la pièce. Le traducteur fait en quelque sorte de la préface un « seuil » qui permet aux lecteurs chinois d'entrer dans un monde si éloigné : on leur fournit des repères et des éclaircissements indispensables à la compréhension du texte à travers cette préface.

L'introduction générale se divise en trois parties intitulées respectivement « Signification du nom du personnage » (*juming zhi yiyi* 剧名之意义), « Décor et accessoires de la scène » (*juchang zhi chengshe* 剧场之陈设), « Événements précédents » (*juqian zhi shishi* 剧前之事实)[137]. Dans la partie « Signification du nom du personnage », le traducteur remonte à l'origine du mot « Harpagon » pour camper

[137] MOLIERE, « Shouqian nu » 守钱奴 L'Esclave de l'argent, *Xiaoshuo congbao* 小说丛报, Weiyi 唯一 et XU Zhenya 徐枕亚 (trad.), 1914, n° 2, p. 11.

d'emblée le personnage principal. Il dit :

> « 郝扒公源于辣丁文 Harbgo, 也又源于希腊文 ἁρπαγή，嗜取也，多欲也。郝扒公之名自摩利埃尔氏始，以称守钱奴至今仍之 » [138]。
>
> **Retraduction littérale en français**
> Harpagon provient du mot latin *Harbgo*[139], lui-même issu du mot grec ἁρπαγή, qui signifie 'envie insatiable de biens, et désir inassouvissable'. Depuis l'époque de Molière jusqu'à nos jours, on utilise ce nom pour désigner les hommes avares.

La deuxième partie de l'introduction qui concerne le décor et les accessoires a sans doute pour destinataires les metteurs en scène et les acteurs potentiels. Bien que cette version n'ait jamais été transposée sur scène, les traducteurs énumèrent les accessoires principaux pour la mise en scène et expliquent leur fonction dans cette pièce. Voyons l'extrait :

> « […]剧台分为两节。前布一客厅之景，其后则布一花园之景。剧中当预备之物大衣二远镜一付，为郝于三本五幕中接见蜜雅时必须之品。扫帚一，为女佣骆氏手执之物见于三本一幕中[…] »[140]
>
> **Retraduction littérale en français**
> La scène se divise en deux parties. Au premier plan se trouve un salon, derrière lequel on voit un jardin. Quant aux accessoires de cette pièce, il y a deux manteaux, une paire de jumelles, dont on a besoin dans l'Acte III, Scène V où Harpagon va accueillir Mariane. Et, un balai, que Dame Claude tiendra à la main dans l'Acte III, Scène I[…]

En plus de la fonction d'indication scénique, la préface se voit investie d'une autre fonction, celle d'exposition. Les informations liées à l'identité de Valère se révèlent au début et au dénouement de la pièce originale, alors que le traducteur, chargé de rendre d'emblée le texte plus clair, présente de façon minutieuse les circonstances principales et les événements qui se passent antérieurement à l'action précédente aux lecteurs :

> « 意国纳巴城之贵人"蒲西达摩"，为不得已事携其一妻一子一女离国。他适渡地中海时，不幸舟覆尽没于海。惟其子为班舰救得。生时年甫十七，即后名畹兰者。十六年后畹兰至法从军。忽闻其父尚生，遂束装寻觅以图重见。途径巴黎时见一女子溺水，救之出险，女子名爱丽，郝扒公之女也，姿容绝美，畹兰慕之。知扒公好财，自念了身远出，一无凭藉，求婚事恐必失败，遂遣其友人四出探访家属踪迹，而已于此时始更

138 *Ibid*. À noter que les signes de ponctuation sont ajoutés par nous, *idem* ci-après.
139 Le nom « Harpagon » provient du mot latin « harpago », non d'« harbgo ». Il s'agit d'une erreur d'orthographe du traducteur.
140 MOLIERE, « Shouqian nu », n° 2, *op. cit.*, p. 11.

名畹兰混入郝家为家宰。剧始之前一日畹兰已谐爱丽密定婚约。以女佣骆氏为证，而扒公未之知也 »[141]。

Retraduction littérale en français
Le noble Dom Thomas d'Alburcy qui vit dans la ville de Naples en Italie, est obligé de quitter son pays avec sa femme, son fils et sa fille pour une certaine raison. Lorsqu'ils traversent la Méditerranné, le navire sombre et seulement son fils, sauvé par une flotte, échappe au naufrage. Le jeune homme, âgé alors de dix-sept ans, est en effet celui qui se nommera Valère plus tard. Seize ans après, Valère se rend en France pour le service militaire. Après avoir appris tout à coup que son père est encore en vie, il fait ses bagages pour se mettre à sa recherche. Lors de son passage à Paris, il sauve une fille de sa noyade. Cette fille qui s'appelle Élise est la fille de Harpagon. Valère tombe sous le charme de cette fille d'une beauté éclatante. Comme Harpagon est avide de richesse, et que lui-même, ayant voyagé si loin, il n'a aucun appui ici, Valère pense que sa proposition de mariage ne peut aboutir au succès. Il envoie donc ses amis à chercher les traces de ses parents partout, et se rebaptise du nom de Valère pour devenir le domestique de la famille d'Harpagon. Le jour avant le début de la pièce, Élise et Valère concluent le mariage en cachette avec le témoignage de la servante Dame Claude. Harpagon n'en est pas au courant.

Quant à la seconde partie de la préface, le sommaire (*yanlüe* 演略), il s'agit en effet d'une annonce de la structure d'ensemble de la pièce. Le traducteur y résume en quelques phrases les événements principaux de chaque acte et indique les personnages qui s'y présentent. Par exemple, pour l'Acte IV, le traducteur écrit : « *江得蜜雅爱丽劳氏四人相约会，共商与扒绝婚之事[...]* »[142](littéralement « *Cléante, Mariane, Élise et Frosine se réunissent pour discuter le projet de rompre le mariage entre Mariane et Harpagon [...]* »), et pour l'Acte V, « *扒所延调查员高幕式至诘问石葛以失匣根由 [...]* »[143] (littéralement « *L'inspecteur Gao Mushi, invité par Harpagon, interroge Maître Jacques pour connaître la cause de la perte de la cassette [...]* »). Le sommaire est en effet un type de paratexte imprimé sur le programme distribué lors de la représentation. Cette pratique trouverait son origine dans la représentation de la pièce *Les Cris d'indignation des esclaves noirs* donnée par la Société Saule printanier au Japon en 1907[144]. Les membres de la Société prennent l'initiative de présenter un résumé de chaque acte et la liste des personnages sur la brochure[145], ce qui rend l'accès de cette pièce plus facile aux spectateurs. De ce point de vue, l'existence de ce

[141] *Ibid.*, p. 11-12.
[142] MOLIERE, « Shouqian nu » 守钱奴 L'Esclave de l'argent, *Xiaoshuo congbao* 小说丛报, Weiyi 唯一 et XU Zhenya 徐枕亚 (trad.), 1914, n° 3, p. 15.
[143] *Ibid.*, p. 16. Le traducteur, qui aurait pris le mot « commissaire » pour le nom du personnage, le traduit en chinois par la transcription.
[144] Pour la Société Saule printanier, voir le Chapitre 1.
[145] LU Fulin 卢付林, « Heinu yutianlu: chunliu she yu zhongguo huaju de yunyu » 《黑奴吁天录》：春柳社与中国话剧的孕育 *Les Cris d'indignation des esclaves noirs* : Société Saule printanier et la formation du théâtre parlé chinois, *Zhongguo xiandai wenxue congkan* 中国现代文学丛刊, 2014, n° 7, p. 64-65.

sommaire dans cette version de *L'Avare* nous donne lieu à croire que le traducteur se donne pour destinataires à la fois les lecteurs et les spectateurs et que la mise en scène est en vue lors de la traduction.

2.2.3 Didascalie polyvalente

La didascalie, au sens le plus large, s'entend comme « tous les éléments du texte en dehors des répliques des personnages »[146]. Sous cette étiquette se rangent tous les éléments paratextuels qui ne sont pas destinés à être prononcés sur scène, comme la préface de l'auteur, la liste des acteurs, l'indication du lieu de l'action, etc. Dans cette partie, nous nous bornerons au discours didascalique à fonction verbale, c'est-à-dire la didascalie concernant directement les répliques du personnage (gestuelle, ton, intention), tout en laissant de côté d'autres indications scéniques.

Dans cette version de *L'Avare*, les didascalies ajoutées par le(s) traducteur(s) sont de longueur très variée et de statuts divers : certaines servent à faire la description du personnage ou de la situation, alors que d'autres sont des remarques et des commentaires du (des) traducteur(s). Écrits en chinois classique, les discours didascaliques se caractérisent par une concision syntaxique et une élégance d'expression. En les lisant, on aurait l'impression de lire un roman traditionnel chinois.

2.2.3.1 Didascalie descriptive

Dans le texte traduit, le traducteur ajoute au début de chaque acte une courte description sur le contexte scénique, ce qui aide les lecteurs à mieux comprendre ce qui se passera ensuite sur la scène, et facilite le jeu de l'acteur lors d'une mise en scène éventuelle. Par exemple, le dialogue entre Élise et Valère dans le premier acte est précédé d'une didascalie qui dépeint minutieusement l'apparence et les gestes des personnages. On est plongé d'emblée dans une ambiance romanesque :

« 幕开时，爱丽颦眉静坐，若有所待，面含忧色时或叹息。侧门开处

[146] GALLEPE Thierry, *Didascalies: Les mots de la mise en scène*, Paris, Editions L'Harmattan, p. 72.

一美少年入，身服扒家号衣，即家宰。畹兰是也。容色愉愉，履声橐橐，似甚得意者。畹入时，一手取时计视之，一手与起立前迎之爱丽握手。»[147]

Retraduction littérale en français
Le rideau se lève. Les sourcils froncés, Élise, qui est assise tranquillement, semble attendre quelqu'un. Ayant l'air inquiet, elle soupire de temps en temps. Un beau jeune homme en tenue de valet entre par la porte latérale. Celui-ci est Valère. Marchant d'un pas énergique, il semble content et enjoué. Lors de son entrée, il regarde sa montre tout en serrant la main d'Élise qui se lève pour le saluer.

En plus de didascalies initiales, les traducteurs insèrent parfois de courtes didascalies dans les dialogues afin de répondre à l'habitude de la lecture des Chinois. En effet, les lecteurs chinois de l'époque sont peu habitués à une œuvre entièrement en dialogues. D'une part, c'est parce que les textes dramatiques sont destinés plus à la représentation qu'à la lecture au début du 20e siècle. D'autre part, dans la plupart des textes narratifs traditionnels que l'on a l'habitude de lire, les dialogues sont précédés d'un verbe introducteur et d'un syntagme adverbial indiquant le ton du personnage. On rencontre à maintes reprises des formules telles que « 怒曰 » (*nue yue*, littéralement « dire avec colère »), « 大惊曰 » (*dajing yue*, littéralement « dire avec un grand étonnement »), « 厉声问曰 » (*lisheng wen yue*, littéralement « demander sur un ton sévère »). Ayant ce « lecteur modèle » dans sa tête, le traducteur émaille son texte de didascalies qui précisent la physionomie et le comportement du personnage, si bien que certains passages dans cette version se lisent plus comme un roman dialogué que comme une pièce de théâtre.

L'extrait que nous allons voir se trouve dans l'Acte I, Scène III de cette pièce. Harpagon interroge et gronde son valet La Flèche parce qu'il soupçonne celui-ci d'être au courant de son argent enterré dans le jardin. On remarque que Molière, comme d'autres dramaturges classiques au 17e siècle, recourt très rarement à la didascalie[148], sauf le cas où il fait exprès de souligner le destinataire (« *À part.* ») ou la gestuelle du personnage (« *Il lève la main pour lui donner un soufflet.* »). Il convient de comparer le texte d'origine avec la traduction pour voir la part d'intervention du traducteur :

[147] MOLIERE, « Shouqian nu », n° 3, *op. cit.*, p. 17.
[148] Selon l'idée assez répandue, les discours didascaliques ne se sont développés qu'à partir du 18e siècle en France. Voir BERREGARD Sandrine, « Les didascalies dans le théâtre de Corneille », *Dix-septième siècle*, 2005, n° 2, p. 227.

Texte original

« Harpagon : Je veux renfermer ce que bon me semble, et faire sentinelle comme il me plaît. Ne voilà pas de mes mouchards, qui prennent garde à ce qu'on fait? Je tremble qu'il n'ait soupçonné quelque chose de mon argent. Ne serais-tu point homme à aller faire courir le bruit que j'ai chez moi de l'argent caché?

La Flèche : Vous avez de l'argent caché?

Harpagon : Non, coquin, je ne dis pas cela. (À part.) J'enrage. Je demande si malicieusement tu n'irais point faire courir le bruit que j'en ai.

La Flèche : Hé que nous importe que vous en ayez, ou que vous n'en ayez pas, si c'est pour nous la même chose?

Harpagon : Tu fais le raisonneur; je te baillerai de ce raisonnement-ci par les oreilles. (Il lève la main pour lui donner un soufflet.) Sors d'ici encore une fois.

La Flèche : Hé bien, je sors. »[149]

Traduction

«（扒公）防守严密我该的，不干你什么事。到底你知道么，我家中手脚太多，个个是三双手四双脚，偷了便走，若不是用心防守，那更不得了了呢。

扒公语毕状甚疑虑不安。

（扒公）不要他已经知道了我那埋藏的东西么？

继即高声向费作威吓状。

（扒公）不是你么去东告西报，说吾有埋藏的银子？

费儿作暗喜状。

（费儿）你有埋藏的银子么？

（扒公）没有，我没有说吾有银子。

语毕作惊悔状。

（扒公）说差了，不好了，怎么样？

继又低声作抚爱费儿状。

（扒公）我是没有银子的，不过我要试试你会否到外头去造言生事说我有银子。

（费儿）你有银子你没有银子，与我毫无关系。即是有，怎样藏埋也不干我怎么事。

扒公疑费儿已知道他的藏埋了遂大怒急欲驱之出外。

（扒公）我不是叫你到这里来讲情理，要你来说怎么关系怎么不关系。我不要听你的鬼话。

扒公遂举手欲批费之颊费急避。 »[150]

Retraduction littérale en français

« Harpagon : C'est mon obligation de prendre des mesures sévères contre le vol et cela ne te regarde pas. En effet, comme tu le sais, il y a trop de monde chez moi et tout le monde est louche et susceptible de s'enfuir sur-le-champ après le vol. S'il n'y avait pas de précaution, ce serait catastrophique.

Après ses propos, Harpagon paraît très inquiet et angoissé.

Harpagon : N'est-il pas au courant de la chose que j'ai enterrée ?

[149] *L'Avare*, Acte I, Scène III. Molière, *Molière, Œuvres complètes*, FORESTIER Georges (éd.), Paris, Gallimard, 2010, vol. 2, p. 11. C'est nous qui soulignons, idem ci-après.

[150] MOLIERE, « Shouqian nu » 守钱奴 L'Esclave de l'argent, *Xiaoshuo congbao* 小说丛报, Weiyi 唯一 (trad.), 1914, n° 5, p. 2.

Ensuite il parle haut à La Flèche pour l'intimider.
Harpagon : Est-ce toi qui fais courir le bruit que j'ai de l'argent caché ?
La Flèche rit en cachette.
La Flèche : Tu as de l'argent caché?
Harpagon : Non, je n'ai pas dit que j'avais de l'argent caché.
Il regrette tout de suite d'avoir dit cela.
Harpagon : Je me suis mal exprimé. Non, ce n'est pas cela. Que veux-tu ?
Ensuite, il parle tout bas tout en lui montrant sa tendresse.
Harpagon : Je n'ai jamais eu d'argent. Je voudrais juste savoir si tu vas répandre la rumeur que j'ai de l'argent.
La Flèche : Que tu aies de l'argent ou non, il m'importe peu. Même si tu en avais, je ne m'intéresserais pas à la façon dont tu le gardes.
Harpagon doute que La Flèche sache la cassette enterrée. Très furieux, il n'a rien de plus pressé que de mettre son valet à la porte.
Harpagon : Je ne t'ai pas fait venir pour entendre tes raisonnements. Je ne veux plus entendre tes bêtises !
Et Harpagon se lève la main pour donner une gifle à La Flèche et ce dernier agit vite pour y échapper. »

Grâce à l'ajout de didascalies, les éléments paralinguistiques et non linguistiques comme l'inquiétude, l'angoisse et la fureur de Harpagon, le ton moqueur de La Flèche deviennent lisibles.

La trace narrative est d'autant plus remarquable que lorsque le traducteur transforme une partie de répliques en didascalies. Par le mode traductif *yishu* (traduction-narration), on brouille en effet la frontière entre le genre narratif et le genre dramatique. Le traducteur interrompt le dialogue du personnage pour prendre la parole dans le texte. Il commence à « narrer » l'histoire lui-même soit par souci de clarté, soit pour éviter aux lecteurs d'être lassés par de longues tirades.

Le passage que l'on verra est un extrait de l'Acte I, Scène IV, où l'avare Harpagon reproche à son fils Cléante et à sa fille Élise de mener un grand train de vie. À un moment donné, le père arrête ses critiques, car il s'aperçoit que ses enfants se font signe en cachette. Alors murmure-t-il :

Texte original
« Harpagon : Laissons cela, et parlons d'autre affaire. Euh ? Je crois qu'ils se font signe l'un à l'autre, de me voler ma bourse. Que veulent dire ces gestes-là ? »[151]

À travers la bouche de Harpagon, Molière fait voir aux lecteurs (spectateurs) que Cléante et Élise effectuent une gestuelle. Mais l'indication reste vague. En lisant la pièce originale, on est libre d'imaginer ce que font les personnages sur scène.

[151] *L'Avare*, Acte I, Scène IV. Molière, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p.15.

Cependant, une didascalie remplace le discours de Harpagon dans la traduction :

> **Traduction**
> « 江得言毕不觉嗤然一笑，与爱丽面面相觑，两瞳煜煜，继则眉目间无线电交射者。再似云佳机莫失，巨藏当掘。卒则指手划脚互递暗号，未几，为扒公所见。 »[152]
>
> **Retraduction littérale en français**
> À ces propos, Cléante pouffe de rire avec un air moqueur. Lui et Élise se regardent mutuellement sans rien parler. Ils échangent des regards étincelants et significatifs, comme s'ils se disaient qu'il s'agit d'une chance à ne pas manquer et qu'il faut déterrer le trésor. Ensuite ils se font des signes de la main et du pied, qui attirent tout de suite l'attention de Harpagon.

En transformant la réplique de Harpagon en didascalie, le traducteur parle en son propre nom, ou plus précisément, il confie la parole à un narrateur extradiégétique, c'est-à-dire un narrateur qui ne fait pas partie de l'intrigue, pour qu'il fasse état du comportement des deux personnages. Le passage d'un point de vue interne au point de vue omniscient permet de remédier à l'imprécision du message verbal dans le texte original. Les émotions, l'interaction et le langage corporel des personnages deviennent plus facilement repérables au cours de la lecture.

2.2.3.2 Didascalie explicative

Dans la traduction de *L'Avare*, le traducteur fait aussi appel à la didascalie quand il ressent la nécessité de donner une explication ou de fournir un commentaire. Du point de vue typographique, certaines didascalies font corps avec le texte, tandis que d'autres sont insérées entre parenthèses. Au moyen de la didascalie explicative, le traducteur, qui s'interpose entre l'auteur original et le nouveau récepteur, vise à donner un éclaircissement sur la situation scénique, à exprimer son jugement, ou à expliciter un implicite culturel.

Lors de sa première entrée sur scène, Harpagon, rongé par l'inquiétude d'être volé, est en train de se quereller avec le valet La Flèche. Ce dernier lui répond avec des mots non moins grossiers :

[152] MOLIERE, « Shouqian nu » 守钱奴 L'Esclave de l'argent, *Xiaoshuo congbao* 小说丛报, Weiyi 唯一 (trad.), 1914, n° 6, p. 4.

Texte original

« Harpagon : Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas. Allons, que l'on détale de chez moi, maître juré filou ; vrai gibier de potence.

La Flèche : Je n'ai jamais rien vu de si méchant que ce maudit vieillard; et je pense, sauf correction, qu'il a le diable au corps. »[153]

Le fait que La Flèche ose critiquer et insulter Harpagon a de quoi surprendre les lecteurs chinois, à savoir que la relation entre le maître et le valet en Chine est celle de respect et de distance. Pour ne pas provoquer de malentendu, le traducteur donne un commentaire après la réplique du valet : « *费儿为扒公之子之书童，不当如此无礼，似言语之际颇觉失当，然亦扒公之不德有以致之* »[154] (littéralement « *La Flèche est le valet du fils de Harpagon. S'il paraît impoli et que ses propos semblent peu convenables, c'est parce que Harpagon a lui-même des conduites désagréables* »). Par l'ajout de cette didascalie, le traducteur consiste à la fois à justifier le comportement du valet, et à rappeler la relation entre ces deux personnages. Il faut constater que cette version de *L'Avare* est publiée sous forme de feuilleton et que la liste des personnages est parue dans le numéro précédent. Ce court rappel paraît nécessaire pour les lecteurs qui oublient, ou bien qui n'ont pas l'occasion de lire la première partie de la pièce.

On rencontre une didascalie du même ordre dans la traduction de la scène où l'entremetteuse Frosine essaie de convaincre la jeune Mariane d'épouser Harpagon, car celui-ci va sûrement laisser un héritage important après son décès :

Texte original

« Frosine : Vous moquez-vous? Vous ne l'épousez qu'aux conditions de vous laisser veuve bientôt; et ce doit être là un des articles du contrat. Il serait bien impertinent de ne pas mourir dans trois mois! Le voici en propre personne. »[155]

Après la traduction de ce paragraphe, le traducteur porte son jugement moral sur Frosine en ajoutant une didascalie entre parenthèses : « *劳用此粗俗的戏谑，不过要蜜雅心悦而嫁，媒金到手，蜜之祸福根本不管的* »[156] (littéralement « *Avec cette plaisanterie grossière, Frosine n'a pour objet que de convaincre Mariane d'accepter le mariage avec plaisir, et de se procurer la commission. Que Mariane soit heureuse ou non ne*

[153] *L'Avare*, Acte I, Scène III. Molière, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p.10.

[154] MOLIERE, « Shouqian nu » 守钱奴 L'Esclave de l'argent, *Xiaoshuo congbao* 小说丛报, Weiyi 唯一 (trad.), 1914, n° 5, p. 1.

[155] *L'Avare*, Acte III, Scène IV. Molière, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 43.

[156] MOLIERE, « Shouqian nu » 守钱奴 L'Esclave de l'argent, *Xiaoshuo congbao* 小说丛报, LE Tiansheng 乐天生 (trad.), 1915, n° 16, p. 2.

la regarde pas »). Cette didascalie aide le lecteur à anticiper les événements suivants et à mieux interpréter l'état psychique et la personnalité du personnage. Ce genre de didascalies, quoiqu'elles facilitent la lecture, réduisent le « *suspense* » et paraissent quelque peu redondantes, car on peut toujours déduire l'intention du locuteur à travers ses paroles et la situation scénique. Dans la scène où Harpagon taxe sa fille Élise d'avoir plaidé son amant Valère, le traducteur explique entre parenthèse que cette reproche tient au fait que « *Harpagon croit que c'est Valère qui a volé sa cassette* » (« *扒公还以为银箱是畹兰偷的* »[157]).

On fait remarquer que le commentaire (*pingdian* 评点) est en effet une pratique largement répandue parmi les lettrés chinois[158]. Les commentateurs ajoutent des remarques ou des notes en caractères plus petits à droite du corps du texte ou en fin de chapitre. Cette forme de critique littéraire, qui sert à l'origine à mettre en exergue des points importants dans les ouvrages canoniques ou historiques, commence à se multiplier dans des œuvres vernaculaires telles que la fiction et le théâtre sous les Ming (1368-1662). Pour les lecteurs chinois, le commentaire littéraire est une sorte de guide, qui les aide à mieux apprécier la structure, le style, les valeurs esthétique et morale des œuvres littéraires. Au début du 20e siècle, ce type de commentaire, bien qu'en déclin, apparaît ponctuellement sous la plume de lettrés de la nouvelle génération qui s'en servent à fins politiques ou idéologiques.

Comme nous venons de dire plus haut, le traducteur produit son texte à l'intention d'un lectorat qui ne partage pas le même savoir encyclopédique que le lectorat source. L'exégèse est souvent nécessaire. Certaines réalités étrangères, au lieu d'être naturalisées, sont traduites littéralement en chinois avec l'annotation du traducteur, ce qui témoigne d'une tentative d'ouvrir les lecteurs chinois vers l'Occident. Par exemple : « *那坡里 (意大利名城)* » (littéralement « *Naples, ville italienne célèbre* »)[159], « *金鲁意 (法币名)* » (littéralement « *louis d'or, nom de la monnaie française* »)[160], « *比斯多兰 (意大利西班牙金币)* »[161] (littéralement « *pistole,*

[157] MOLIERE, « Shouqian nu » 守钱奴 L'Esclave de l'argent, *Xiaoshuo congbao* 小说丛报, LE Tiansheng 乐天生 (trad.), 1916, n° 19, p. 4.

[158] Voir TAN Fan 谭帆, *Zhongguo xiaoshuo pingdian yanjiu* 中国小说评点研究 Étude de commentaires de la fiction en Chine, Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2001. Et CHANG Kang-i Sun et OWEN Stephen (éds.), *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume 2*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 111-112.

[159] MOLIERE, « Shouqian nu » 守钱奴 L'Esclave de l'argent, *Xiaoshuo congbao* 小说丛报, LE Tiansheng 乐天生 (trad.), 1916, n° 20, p. 2.

[160] MOLIERE, « Shouqian nu » 守钱奴 L'Esclave de l'argent, *Xiaoshuo congbao* 小说丛报, LE Tiansheng 乐天生 (trad.), 1916, n° 19, p2.

nom de la monnaie italienne et espagnole »). Citons un autre exemple. Dans l'Acte III, le laquais La Merluche demande à Harpagon s'il faut quitter ses siquenilles et porter de nouveaux vêtements pour accueillir des hôtes[162]. Le « *siquenille* » est rendu par le nom commun « *外衣* » (*waiyi*, littéralement « *blouse* »), suivi d'une didascalie : « *外衣是工作用之粗布黑色之大衣，依律不可于宴会时穿着之* »[163] (littéralement « *La blouse est un vêtement de travail noir, en tissu grossier. Selon la coutume, on ne peut porter ce genre de vêtement lors du banquet* »).

2.3 Analyse textuelle

Comme nous l'avons dit plus haut, le mode *yishu* inauguré par Lin Shu domine le tableau pendant la première vingtaine d'années au début du 20e siècle. Pour les traducteurs de *L'Avare* qui suivent les ornières de Lin Shu, le texte traduit n'entretient pas de relation de subordination avec le texte original et les infidélités sont parfois inévitables.

D'un côté, les conditions objectives de traduction du genre *yishu* nécessitent des distorsions. Comme nous l'avons vu dans le schéma 1, la trace du lien avec l'original se relâche lors du transfert du message du texte original au texte traduit en passant par l'énoncé oral du traducteur-collaborateur. Compte tenu que l'opération traduisante s'effectue souvent dans un laps de temps très court, le traducteur B n'est pas en mesure de saisir tous les énoncés oraux qui sont fugitifs et évanescents de son collaborateur. Cela l'amène à imprimer sa subjectivité sur le texte traduit en ajoutant ses propres interprétations ou corrigeant ce qu'il considère incompréhensible.

De l'autre, la prise en compte de l'horizon d'attente du public visé incite les traducteurs à modifier le texte original. Rappelons que les traducteurs de cette pièce, membres de l'École des canards-mandarins et des papillons, adressent leur texte traduit à un lectorat citadin qui prend la lecture non pas pour se cultiver, mais pour s'amuser et pour s'évader de la réalité. En effet, au début du 20e siècle, l'ouverture de ports commerciaux et le développement économique qui s'ensuit donnent un essor

[161] MOLIERE, « Shouqian nu » 守钱奴 L'Esclave de l'argent, *Xiaoshuo congbao* 小说丛报, LE Tiansheng 乐天生 (trad.), 1916, n° 18, p. 3..
[162] *L'Avare*, Acte III, Scène I. Molière, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p.35.
[163] MOLIERE, « Shouqian nu » 守钱奴 L'Esclave de l'argent, *Xiaoshuo congbao* 小说丛报, QIAN Beimu 钱贝母 (trad.), 1915, n° 11, p. 2.

aux industries d'imprimerie et d'édition. Ainsi se multiplient des revues littéraires aux visées commerciales qui remportent énormément de succès[164]. La commercialisation de la littérature donne naissance à un grand nombre d'écrivains professionnels, et certains d'entre eux, comme le traducteur Xu Zhenya de cette pièce, cumulent les fonctions d'éditeur, d'écrivain et de traducteur. Leur but est simple : attirer le public et plaire aux lecteurs. Quant à ceux-ci, la plupart d'entre eux sont des employés, des étudiants, des gens riches et désœuvrés qui affichent un goût particulier pour les romans dits « populaires », comme les romans romanesques, les romans policiers[165].

Dans ce contexte-là, l'exactitude n'est jamais prise en compte au cours de la traduction. On est libre de modifier et d'embellir le texte, à tel point que le texte ne se lit pas comme une traduction. Le discours critique en matière de traduction est plutôt centré sur la « langue d'expression en traduction » (*yibi* 译笔). Chen Pingyuan 陈平原 (1954-) fait remarquer que les commentaires tels que « la langue d'expression en traduction est élégante » (*yibi yaxun* 译笔雅驯) , « la composition littéraire est irréprochablement propre » (*bimo shenwei ganjing* 笔墨甚为干净) sont dominants à l'époque[166]. On juge la qualité d'un texte traduit non pas selon le critère de la fidélité au texte source, mais selon le fait qu'il fait montre d'une beauté esthétique.

L'analyse du paysage de la publication et de la traduction plus haut explique en effet la raison pour laquelle l'écart qui sépare le texte traduit du texte original est énorme. Dans la partie suivante, on va s'appuyer sur quelques exemples concrets pour se faire une idée plus claire du style et de la stratégie des traducteurs.

Le premier exemple que l'on va voir se trouve dans la première scène du premier acte. Après s'être fiancée en cachette avec Valère, valet de sa famille, Élise exprime son inquiétude à son amant, car elle croit que l'avarice de son père Harpagon mettrait en danger leur projet de mariage.

Texte original

[164] Selon les statistiques, seulement dans la ville de Shanghai on compte 46 revues de la littérature populaire entre 1909 et 1919. Voir HAO Qingjun 郝庆军, « Cong wenxue qikan de fanrong kan minguo chunian wenxue de yulehua qingxiang » 从文学期刊的繁荣看民国初年文学的娱乐化倾向 À propos de la tendance au divertissement dans la littérature au début de la République de Chine: analyse de la prospérité des périodiques littéraires, *Dongyue luncong* 东岳论丛, 2012, n° 10, p. 51-52.

[165] LI Oufan 李欧梵, « Wanqing wenhua wenxue yu xiandaixing » 晚清文化、文学与现代性 Cultrue, littérature et modernité à la fin des Qing, *in Zhongguo xiandai wenxue yu xiandaixing shijiang* 中国现代文学与现代性十讲, JI Jin 季进 (éd.), Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2002, p. 12.

[166] CHEN Pingyuan 陈平原, « Ershi shiji zhongguo xiaoshuo shi » 二十世纪中国小说史 Histoire du roman en Chine au 20e siècle, *in Chen Pingyuan xiaoshuoshi lunji zhong* 陈平原小说史论集（中）, Shijiazhuang, Hebei renmin chubanshe, 1997, p. 621.

« Valère : De tout ce que vous avez dit, ce n'est que par mon seul amour que je prétends auprès de vous mériter quelque chose; et quant aux scrupules que vous avez, votre père, lui-même, ne prend que trop de soin de vous justifier à tout le monde; et l'excès de son avarice, et la manière austère dont il vit avec ses enfants, pourraient autoriser des choses plus étranges. Pardonnez-moi, charmante Élise, si j'en parle ainsi devant vous. Vous savez que sur ce chapitre on n'en peut pas dire de bien. Mais enfin, si je puis, comme je l'espère, retrouver mes parents, nous n'aurons pas beaucoup de peine à nous le rendre favorable. J'en attends des nouvelles avec impatience, et j'en irai chercher moi-même, si elles tardent à venir.

Élise : Ah! Valère, ne bougez d'ici, je vous prie; et songez seulement à vous bien mettre dans l'esprit de mon père. »[167]

Traduction

«（畹兰）爱丽，你说的话我通明白了，我爱深的情果然是一成不变百折不挠的。依我看起来，你的种种疑虑也不是难于解决，你的父亲也是交际场中的很要体面的人，我料他一定不来侵犯你的自由。且他在家中事事独断独行，异常专制，对待下人更为厉害，万不肯稍假词色。我们的事幸而得他赞成，家里的人谁敢出声批判半句呢？那旁人谈论，一层自然更可无庸提起了。

畹兰至此，自觉语涉爱丽之父，恐爱丽不悦，遂低声谢罪。

（畹兰）爱丽，我竟忘了忌惮了。虽然你也知道的，你的父亲本来是那样的人。那件事儿多分是不肯赞成的。我想要这件事有些进步，还是去寻我那分散的亲人，算是第一要着，这几天时时候他们的信息，总是杳然。爱丽，我想最好的法子不如我暂时离开了这里，去寻他们吧。

丽急止之。

（爱丽）畹君，这是使不得的，那离开两字快休提起，你万万不可抛弃了侬，远远的出去，侬也不知道如何可以离开了你，畹君你是去不得的，侬劝你还是想法子来逢迎侬的父亲，总要事事留意顺他的嗜好，博他的喜欢，然后渐渐的将那件事儿说上去，那怕他不答应吗，依侬的主见，那就是一个万全不错的法儿了。 »[168]

Retraduction littérale en français

Valère : Élise, je comprends tout ce que tu as dit. Mon amour profond est absolument constant et capable de surmonter tous les obstacles. À mon avis, ton inquiétude n'est pas difficile à dissiper. Ton père est quelqu'un qui tient beaucoup à sa réputation dans le monde mondain. Je suis sûr qu'il ne va pas empiéter sur ta liberté. En plus, dictateur et autoritaire à la maison, il traite ses valets d'une manière encore plus austère, sans jamais prononcer de belles paroles. S'il donne son accord sur nos fiançailles, qui d'autre pourra s'y opposer ? Les autres ne pourront en dire plus sur ce chapitre.

Sur ce, Valère se rend compte qu'il est en train de critiquer le père

[167] *L'Avare*, Acte I, Scène I. Molière, *Molière, Œuvres complètes*, FORESTIER Georges (éd.), Paris, Gallimard, 2010, vol. 2, p6-7.

[168] MOLIERE, « Shouqian nu » 守钱奴 L'Esclave de l'argent, *Xiaoshuo congbao* 小说丛报, Weiyi 唯一 et XU Zhenya 徐枕亚 (trad.), 1914, n° 2, p.19.

d'Élise. De peur d'offenser sa bien-aimée, il présente ses excuses à voix basse.

Valère : Élise, j'ai parlé sans scrupules. Comme tu le sais, ton père est toujours comme cela. Il est fort probable qu'il ne sera pas favorable à cette affaire. Je pense que l'on pourra faire progresser les choses si je peux retrouver mes parents. Cela est ma première préoccupation. Depuis ces derniers jours, j'attends leurs nouvelles en vain. Élise, je crois qu'il vaudrait mieux quitter ici et aller à leur recherche.

Élise coupe sa parole tout à coup.

(Élise) : Valère, cela ne se fera pas. Ne me dis plus le mot 'quitter'. Je te prie de ne jamais m'abandonner et de ne jamais t'en aller. Moi, je ne sais pas comment me séparer de toi. Valère, il n'est pas question que tu quittes ici. Je te conseille de trouver des idées pour complaire à mon père, pour satisfaire à tous ses caprices, pour lui faire plaisir, et pour enfin lui mentionner progressivement nos fiançailles. Même s'il n'est pas d'accord, ce sera quand même un stratagème infaillible.

La comparaison met en évidence qu'il y a très peu de correspondance entre le texte original et le texte traduit. Non seulement la forme change, mais le sens des deux versions ne se recoupe pas. On ne sait pas si cette « infidélité » est due au manque de compétence du traducteur (ou plus précisément des traducteurs), ou à la volonté de réécrire le texte pour le rendre plus compréhensible aux lecteurs chinois. Mais de toute façon, les traducteurs renoncent à faire une traduction attachée à la forme et au contenu du texte original.

Le vouloir-dire du personnage est parfois véhiculé sous une forme amplifiée et diluée : la courte réplique d'Élise (*« Valère, ne bougez d'ici, je vous prie »*) se transforme en une imploration plaintive quelque peu redondante : « *畹君，这是使不得的，那离开两字快休提起，你万万不可抛弃了侬，远远的出去，侬也不知道如何可以离开了你，畹君你是去不得的[...]* » (littéralement « *Valère, cela ne se fera pas. Ne me dis plus le mot 'quitter'. Je te prie de ne jamais m'abandonner et de ne jamais t'en aller. Moi, je ne sais pas comment me séparer de toi. Valère, il n'est pas question que tu quittes ici* »). Là où Élise rappelle à Valère de « *[se] mettre dans l'esprit de [son] père* » dans la pièce originale, elle lui propose des conseils plus précis dans la traduction : « *complaire à [son] père* », « *satisfaire à tous ses caprices* », « *lui faire plaisir* ». Mais il arrive encore plus souvent que la reformulation du traducteur soit trop éloignée du texte original pour être reconnue comme une traduction. On voit que la première partie du discours de Valère, celle soulignée plus haut, n'a presque rien de commun avec le texte original. Dans le texte original, Valère pense que l'extrême avarice de Harpagon peut nuire à la relation d'amour entre lui et Élise et que l'attitude

austère du père peut justifier l'inquiétude de la fille. Alors que dans la traduction, c'est juste ce père intransigeant qui se porte garant de leur amour : « *S'il donne son accord sur nos fiançailles, qui d'autre pourra s'y opposer ?* » (« *我们的事幸而得他赞成，家里的人谁敢出声批判半句呢？* »)

Voyons maintenant un autre exemple. L'extrait que l'on verra est un dialogue entre Élise et son frère Cléante. Celui-ci, épris de la belle Mariane, voudrait partager ses sentiments avec sa sœur et obtenir son soutien.

Texte original

« Cléante : Je suis bien aise de vous trouver seule, ma sœur; et je brûlais de vous parler, pour m'ouvrir à vous d'un secret.

Élise : Me voilà prête à vous ouïr, mon frère. Qu'avez-vous à me dire?

Cléante : Bien des choses, ma sœur, enveloppées dans un mot. J'aime.

Élise : Vous aimez?

Cléante : Oui, j'aime. Mais avant que d'aller plus loin, je sais que je dépends d'un père, et que le nom de fils me soumet à ses volontés; que nous ne devons point engager notre foi, sans le consentement de ceux dont nous tenons le jour; que le Ciel les a faits les maîtres de nos vœux, et qu'il nous est enjoint de n'en disposer que par leur conduite; que n'étant prévenus d'aucune folle ardeur, ils sont en état de se tromper bien moins que nous, et de voir beaucoup mieux ce qui nous est propre; qu'il en faut plutôt croire les lumières de leur prudence, que l'aveuglement de notre passion; et que l'emportement de la jeunesse nous entraine le plus souvent dans des précipices fâcheux. Je vous dis tout cela, ma sœur, afin que vous ne vous donniez pas la peine de me le dire: car enfin, mon amour ne veut rien écouter, et je vous prie de ne me point faire de remontrances. »[169]

Traduction

«（江得）亲爱的妹子啊，凑巧碰着你一个人在此，正好和你发表一件秘密事，我心坎里的爱火沸腾的了不得，急的要发泄一发泄，不晓得你听了赞成不赞成哩。

[…]

(爱丽)哥哥，你有什么意思，妹子无有不赞成的。你快讲出来，待侬洗耳恭听便了，万一哥哥的意思要你妹子帮助一点，只要你妹子做得到，也肯效劳的，哥哥老老实实讲给侬听，别吞吞吐吐含含糊糊不肯直说了。

江得见爱丽言语挚肯，大异平日，疑其诈伪，拟先设词以探之。

（江得）我今一心想要成就我的痴愿，然而仔细一想，这事很不妥当。我也知道堂上还有父亲在，做子女的不可任意胡行。这是世俗的成例，家庭的定规。想来也有道理，大凡年少的，自然少些阅历，往往卤莽从事，后悔莫及，远不如他们经验富足，识见老成。我辈在理应该听从他们的指训，不当趁那未定的血气胡乱去做。

江得言至此，窥见爱丽的颜色渐次不悦，爽然如有所失，盖不解向日无赖之兄今日忽侃侃而谈，将不便告以私也，江知初情属实

[169] *L'Avare*, Acte I, Scène I. Molière, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 8.

遂转其词

（江得）话虽如此，但是你兄不是个迂拘守旧之辈，而况如今世界改良，风化变易，自由神圣各有主权，谁耐烦受这个老头儿的拘束。为兄的性情想来你早已知道的了，如今将这事说与你听你万万不可阻挠我。 »[170]

Retraduction littérale en français

Cléante : Ma chère sœur, par quel hasard je te trouve ici. J'ai justement un secret à te révéler. Mon cœur brûle d'un amour passionné et j'ai hâte de partager ce sentiment. Je ne sais pas si tu donnes ou non l'accord sur mon aventure amoureuse.

[…]

Élise : Mon frère, je suis toujours de ton côté, quel que soit ton avis. Dis-moi vite, je suis prête à t'écouter. Si tu as besoin de mon aide, je pourrai te rendre service si j'en suis capable. Mon frère, dis-moi franchement ce que tu as à dire, sans hésitation, sans réticence.

Cléante s'aperçoit que sa sœur, qui parle si sincèrement, est tout à fait différente de celle qu'il connaissait. Doutant que ce ne soit qu'une sincérité feinte, Valère essaie de sonder les intentions de sa sœur.

Cléante : Je voulais vivre un amour passionné, mais après une réflexion approfondie, je crois que mon amour est peu convenable. Mais on ne peut faire n'importe quoi à sa guise tant que son père est en vie. C'est la coutume de notre époque et la règle de notre famille. Cela n'est pas sans raison (que l'on obéit à son père), car les enfants, ayant peu d'expérience du monde, commettent souvent des fautes regrettables et irrécupérables. Tandis que les pères possèdent de vastes connaissances et de riches expériences. Ainsi, loin de se conduire sous l'emprise de sa passion, on doit se soumettre à la volonté du père.

Sur ces mots, Cléante voit qu'Élise affiche une mine de moins en moins réjouie. Si elle paraît perplexe, c'est que son frère, jadis fainéant et indolent, devient soudainement bavard et raisonnable aujourd'hui. Elle lui explique donc son incompréhension, et Cléante, convaincu cette fois-ci de la sincérité de sa sœur, change par conséquent de discours.

Cléante : Cela dit, moi, ton frère, je ne suis pas quelqu'un qui tient aux valeurs archaïques et arriérées. En plus, le monde actuel est en train de se réformer et les mœurs sont en train d'évoluer. Chacun a la liberté de faire son choix. Qui veut encore supporter le contrôle autoritaire de ce vieil homme ? Comme tu connais ma personnalité, je te prie de na pas empêcher mon projet.

Tout comme le premier exemple que l'on vient d'analyser, cet extrait se diffère du texte original par des amplifications, des ajouts et des réaménagements. Il paraît que le traducteur paraphrase et explicite à sa guise le texte à traduire pour qu'il soit conforme aux normes linguistiques et culturelles. La réplique toute courte d'Élise « *Me voilà prête à vous ouïr, mon frère. Qu'avez-vous à me dire ?* » dans le texte original se substitue par une forme verbeuse, mais en parfaite conformité avec la

[170] MOLIERE, « Shouqian nu » 守钱奴 L'Esclave de l'argent, *Xiaoshuo congbao* 小说丛报, Weiyi 唯一 (trad.), 1914, n° 4, p. 12.

formule de politesse en Chine : « *你快讲出来，待侬洗耳恭听便了，万一哥哥的意思要你妹子帮助一点，只要你妹子做得到，也肯效劳的，哥哥老老实实讲给侬听，别吞吞吐吐含含糊糊不肯直说了* » (littéralement « *Dis-moi vite, je suis prête à t'écouter. Si tu as besoin de mon aide, je pourrai te rendre service pourvu que j'en sois capable. Mon frère, dis-moi franchement ce que tu as à dire, sans hésitation, sans réticence* »).

La tirade de Cléante est remaniée et découpée en deux parties dans la traduction (soulignées plus haut) : la didascalie nous renseigne que s'il prétend d'abord avoir un grand respect envers son père, c'est juste pour tester la sincérité de sa sœur. Ensuite, conscient qu'Élise est de son côté, il commence à parler sans aucune réserve de sa vision du monde : il ne faut plus être quelqu'un qui tient aux valeurs archaïques et arriérées (*yuju shoujiu zhibei* 迂拘守旧之辈) dans un monde où on fait appel aux réformes et à l'évolution des mœurs (*shijie gailiang, fenghua bianyi* 世界改良，风化变易). Il semble que le traducteur réécrive le texte pour le rendre plus conforme à une tendance qui se dessine dans les années 1910 : le rejet de certaines mœurs considérées comme « archaïques ». Avec le contact intensifié avec les cultures occidentales, la tradition confucianiste selon laquelle les enfants doivent se soumettre à l'autorité paternelle et accepter le mariage arrangé est de plus en plus contestée. En mettant dans la bouche de Cléante des expressions faisant référence à l'actualité en Chine, le traducteur rend compte en effet d'une évolution du contexte idéologique et culturel.

De notre analyse plus haut, nous pourrions conclure que cette version de *L'Avare* s'avère un texte qui se produit à un moment charnière où se confrontent la tradition et la modernité, la Chine et l'Occident. De la littérature traditionnelle on hérite la structure divisée en chapitres, l'intertitre, des procédés narratifs (la description physique et le commentaire), la didascalie écrite en langue classique, l'emploi de certaines formes archaïques comme le « 侬 » (*nong*), pronom de la première personne du singulier. Cependant, bien qu'inscrite dans une forme relativement conventionnelle, cette version fait preuve d'une modernité qui répond sans doute à l'attente du lectorat citadin. Contrairement au discours didascalique écrit en langue classique, le dialogue est traduit dans un chinois vernaculaire caractérisé par une syntaxe plus souple et plus proche du chinois parlé, ce qui rend le dialogue plus facile à lire et à prononcer sur scène. En plus, comme nous l'avons vu plus haut, le texte traduit est investi d'une fonction moralisante : le traducteur fait de Cléante un personnage qui ose remettre en

question les valeurs de l'Ancien Régime. Dans cette perspective, cette traduction est en effet une adaptation au double sens : l'accommodation de l'armature aux normes qui s'imposent sur le genre dramatique, et la réécriture de certains passages en réponse à l'appel en faveur d'une réforme sociale à l'époque.

Conclusion de la première partie

Dans un premier temps, nous avons passé en revue le premier contact entre la Chine et le théâtre occidental à la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle, ce qui prélude à l'entrée massive de pièces étrangères. Il s'agit en effet non pas d'une simple opération d'importation ou de traduction, mais d'une confrontation de deux systèmes dramatiques complètement différents. Jusqu'au milieu du 19e siècle, le théâtre chinois a pu se développer sans interférence occidentale en gardant des éléments issus d'autres arts performatifs, tels que le chant, la stylisation gestuelle, le maquillage. Le polysystème littéraire en Chine à l'époque est un ensemble replié sur lui-même où aucune place n'est réservée à la littérature et à l'art étrangers.

Des diplomates et les étudiants chinois envoyés en Europe pendant la seconde moitié du 19e siècle sont les premiers transmetteurs de connaissances sur le théâtre occidental. Curieux de la culture rayonnante occidentale, ils fréquentent les théâtres pour découvrir avec à la fois étonnement et plaisir une forme dramatique tout à fait inouïe. Par des récits de voyage, ils diffusent une information primitive sur le théâtre occidental et font de ceci un beau « mirage » qui est, d'après eux, capable de civiliser le peuple chinois et de le sensibiliser aux problèmes d'actualité. S'y opère en effet un changement de mentalité vis-à-vis de l'Étranger et du théâtre. Le vrai contact entre le peuple chinois et le théâtre occidental a lieu d'abord dans des écoles missionnaires de Shanghai, où on organise des représentations théâtrales en anglais et en français. En 1907, la Société Saule printanier, association organisée par les étudiants chinois résidant au Japon, met en scène *La Dame aux camélias* et *La Case de l'Oncle Tom*, pièces adaptées d'après deux romans traduits par Lin Shu, ce qui marque la naissance du « théâtre parlé » en Chine.

Nous avons démontré que l'appropriation du théâtre occidental ne s'était pas accomplie d'un seul coup. Les voyageurs, les étudiants amateurs de théâtre, et les traducteurs participent tous à la première rencontre entre l'Empire du Milieu et le théâtre occidental. Ici, la rencontre doit être prise au sens propre, car le théâtre occidental fait son entrée par le biais de la représentation, à la différence d'autres genres littéraires qui sont présentés au public chinois sous forme de texte imprimé.

Il est curieux de constater que, malgré le nombre croissant de représentations théâtrales, la présence de pièces étrangères est très limitée sur la scène chinoise.

D'une part, les hommes de théâtre sont plus enclins à faire la transposition d'une œuvre de fiction déjà connue du public chinois, comme *La Dame aux camélias*. D'autre part, les pièces étrangères sont versées dans un « moule » plus proche du genre narratif. La traduction de *L'Avare* dans les années 1910 en fournit une belle illustration.

Tout acte de traduire est façonné par des normes qui orientent le choix et le comportement du sujet traduisant. À la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle, Yan Fu et Lin Shu ont proposé des normes de nature différente : le premier est orienté vers la transmission exacte du sens original, tandis que le second met par contre plus d'accent sur l'acceptabilité du texte traduit dans le polysystème récepteur. Le *Xin* (c'est-à-dire « la fidélité au sens original ») et le *Da* (c'est-à-dire « la transmission du sens original ») de Yan Fu cèdent très vite leur place à la traduction dite « libre » de Lin Shu. Nous constatons que malgré la tentative de modernisation et d'ouverture sur l'extérieur, les lettrés de l'époque cherchent avant tout à maintenir et à renforcer le goût traditionnel. Ainsi, le polysystème récepteur, la littérature nationale qui occupe une place centrale impose des règles et des modèles à la littérature traduite. Les remaniements structural et poétique sont nécessaires pour produire un texte « acceptable ».

L'Avare parue dans *Journal du récit* est une parmi bien des « belles infidèles » de l'époque. Choisie par les lettrés de l'École des canards-mandarins et des papillons, la pièce est adressée à un lectorat citadin ayant un goût pour la littérature romanesque. On ajoute des intertitres et des didascalies en chinois classique de sorte à donner au texte un air « national », et on amplifie, ampute et réécrit le dialogue afin de faire plaisir aux lecteurs, et enfin pour que le texte s'intègre parfaitement dans le polysystème littéraire du pays d'accueil. Cela dit, on ne doit toutefois pas perdre de vue le côté innovant de cette traduction : le dialogue est rendu dans une langue vernaculaire plus facile à lire, et on y fait parfois allusion aux problèmes d'actualité.

Quel destin les pièces moliéresques ont-elles connu à l'époque suivante ? Sous quelle forme se présentent-elles ? Quelles sont les normes qui président à la sélection de pièces et à la prise des décisions au cours de la traduction ? Quelle fonction ces pièces sont-elles appelées à remplir dans ce nouvel environnement sociohistorique ? Ce sont des questions auxquelles nous essaierons de répondre dans la partie suivante.

Partie II Molière en Chine moderne : de la traduction directe à l'adaptation

Introduction

La traduction, comme toute autre production littéraire, s'inscrit toujours dans un contexte donné, et ne peut pas échapper à l'influence de l'idéologie, de normes du système littéraire et de la finalité de l'activité traduisante. Comme Jean Delisle le remarque dans *Portraits de traducteurs*, on n'arrive jamais à analyser une œuvre traduite de façon complète sans tenir compte du traducteur et des circonstances qui entourent l'activité traduisante. Il faut se poser constamment les questions suivantes : « Quelle était sa visée ? S'est-il plié aux contraintes inhérentes à l'exercice de la traduction ? A-t-il transgressé certaines d'entre elles ? Dans quelles circonstances a-t-il travaillé ? Où ? À quelle époque ? Pour qui ? À quelle fin ? Quels facteurs externes ont pu infléchir sa manière de traduire, l'amener à modifier le texte de départ, voire à s'autocensurer ? »[171] Gardant à l'esprit toutes ces questions posées plus haut, nous porterons le regard sur la traduction et l'adaptation de pièces de Molière entre l'année 1919 et 1949, c'est-à-dire la période allant du Mouvement de la Nouvelle culture à la veille de la fondation de la République populaire de Chine.

Le Mouvement de la Nouvelle culture, initié par les étudiants chinois qui aspirent au renouveau intellectuel et mental aux alentours des années 1920 annonce l'avènement d'une nouvelle époque, qui se caractérise par un abandon radical de tout le « résidu » de l'Ancien Régime : valeurs traditionnelles, langue et littérature classiques. Dans ce contexte-là, la nécessité de la traduction se fait ressentir de plus en plus vivement : les œuvres étrangères sont appelées à remplir un rôle rénovateur. D'importants travaux de traduction permettent de former une nouvelle langue vernaculaire, et d'importer des genres littéraires et des techniques d'écriture qui n'ont jamais existé dans l'Empire du Milieu.

Sous l'impulsion du Mouvement de la Nouvelle culture, la traduction et l'adaptation des pièces de Molière prennent leur plein essor. Comme nous le verrons dans le Chapitre 3, les pièces de Molière sont (ré)éditées 63 fois en l'espace de trente ans (1919-1949) sous plusieurs formes et sur divers supports. Après avoir brossé un tableau du paysage d'éditions, nous allons nous attaquer à deux stratégies auxquelles on recourt pour traduire les pièces de Molière : la traduction directe (*zhiyi* 直译) (Chapitre 4) et l'adaptation, ou plus précisément, le *gaiyi* (改译, littéralement

[171] DELISLE Jean (éd.), *Portraits de traducteurs*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1999, p. 1.

« modification-traduction ») (Chapitre 5).

Dans le Chapitre 4 comme dans le Chapitre 5, nous allons replacer l'opération traduisante dans l'ensemble du contexte sociohistorique qui entoure l'activité traduisante. Si la traduction littéraliste fait autorité dans les années 1920, nous constatons que la stratégie « sinisante » chassée par les partisans du Mouvement de la Nouvelle culture revient en force dans les années 1930 et 1940. Dans les deux chapitres, nous essaierons de répondre aux questions suivantes : qu'entend-on par la traduction directe et la traduction du genre *gaiyi* ? Pourquoi adopte-t-on la traduction directe avant de l'abandonner rapidement au profit de l'adaptation ? Quelles transformations les textes de Molière subissent-ils lorsque l'on adopte respectivement la traduction directe et le *gaiyi* ?

Chapitre 3 Le Mouvement de la Nouvelle culture et l'aperçu de traductions de Molière à l'époque moderne

3.1 Le Mouvement de la Nouvelle culture

Le Mouvement de la Nouvelle culture (*Xin wenhua yundong* 新文化运动), qui se déploie entre 1915 et 1923 en Chine, est un mouvement de grande ampleur en vue d'une rénovation de la culture nationale. Les intellectuels progressistes tels que Chen Duxiu 陈独秀 (1879-1942), Hu Shi 胡适 (1891-1962), Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940), inspirés de penseurs des *Lumières* en Europe, lancent ce mouvement dans l'objectif de détruire la société ancienne censée être « pourrie » et de construire un nouveau monde éclairé. Avec cet événement, on assiste à l'avènement de la traduction massive de la littérature étrangère et tout le polysystème littéraire chinois se voit bouleversé.

3.1.1 À la recherche d'une littérature « nouvelle »

Le Mouvement de la Nouvelle culture constitue en effet la continuation du mouvement de modernisation lancé à partir du milieu du 19e siècle. Si les réformistes sous l'Ancien Régime restent encore prisonniers de la tradition chinoise, ceux du Mouvement de la Nouvelle culture se caractérisent par le rejet catégorique des concepts anciens. Les intellectuels, qui se rangent sous les étendards de « démocratie » et de « science », s'engagent dans un combat aussi violent que profond pour lutter contre le féodalisme, l'impérialisme, la superstition, et toutes sortes de carcans hérités du passé. Contrairement aux lettrés de la génération précédente qui insistent sur l'enjeu de connaissances pragmatiques, les protagonistes du Mouvement de la Nouvelle culture mettent au premier plan la littérature, qui est, selon eux, le principal remède aux maux moraux de leurs compatriotes, et le seul moyen de réveiller ce pays longtemps « endormi ».

Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), fondateur de la littérature moderne en Chine,

partage une de ses expériences lors de son séjour au Japon pour expliquer la raison pour laquelle il insiste sur l'importance de la littérature pour secourir son pays :

> « Une fois, j'ai vu soudain sur la diapositive beaucoup de mes compatriotes que je n'avais pas vus depuis longtemps : un Chinois ligoté au milieu, entouré par beaucoup d'autres, solides et costauds, qui le regardaient d'un air indifférent. On m'a expliqué ensuite qu'il s'agissait d'un espion militaire chinois, qui, ayant rendu service aux Russes, était sur le point d'être décapité en public par les Japonais, alors que mes compatriotes venaient pour admirer cette scène spectaculaire »[172].

Cette apathie affichée sur le visage des Chinois devant la décapitation de leur compatriote choque profondément le jeune étudiant, qui abandonnera bientôt ses études de médecine et prendra la plume pour guérir la « maladie mentale » des Chinois. Beaucoup d'intellectuels, comme Lu Xun, se rendent compte que seul le savoir pragmatique ne suffit pas à sauver la Chine et qu'il faut éclairer le peuple ignorant par la « plume », par la littérature, par l'introduction de nouvelle idéologie.

Réformer la société par la littérature devient donc l'enjeu du Mouvement de la Nouvelle culture. La création de la revue *Nouvelle Jeunesse* est le prélude à la suite de changements radicaux dans le monde littéraire.

Le 15 septembre 1915, Chen Duxiu, futur fondateur du Parti communiste chinois, prend la direction de la *Revue de la Jeunesse* (*Qingnian zazhi* « 青年杂志 ») dont il change le titre en *Nouvelle Jeunesse* (*Xin Qingnian* « 新青年 ») avec un sous-titre en français *La Jeunesse*[173]. Cette revue deviendra l'un des principaux terrains de combat dans le Mouvement de la Nouvelle culture, où seront publiés de nombreux articles portant sur la réforme littéraire, la littérature occidentale, le marxisme. Sans vouloir retracer l'histoire de la revue, nous nous bornerons à regarder de plus près deux articles qui jettent la base de la littérature moderne en Chine, dont l'influence s'exercera sur l'activité traduisante à l'époque moderne.

En 1917, Hu Shi, jeune intellectuel qui devient professeur à l'Université de Pékin peu de temps après ses études aux États-Unis, publie dans *Nouvelle jeunesse* un article intitulé *Suggestions sur la réforme littéraire* (*Wenxue gailiang chuyi* « 文

[172] LU Xun 鲁迅, « Nahan zixu » 呐喊自序 Préface aux *Cris*, *in Luxun quanji diyijuan* 鲁迅全集 第一卷, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2005, p. 438. « 有一回，我竟在画片上忽然会见我久违的许多中国人了，一个绑在中间，许多站在左右，一样是强壮的体格，而显出麻木的神情。据解说，则绑着的是替俄国做了军事上的侦探，正要被日军砍下头颅来示众，而围着的便是来鉴赏这示众的盛举的人们 »。

[173] PIMPANEAU Jacques, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Editions Philippe Picquier, 1989, p. 410.

学改良刍议 »). Dans cet article, il propose huit principes pour remédier au défaut de la littérature chinoise : « ne pas parler dans le vide », « ne plus imiter les articles des anciens », « raffiner la grammaire et la structure », « ne plus se plaindre sans cause », « rejeter les clichés et les expressions toutes faites », « ne plus accumuler de références historiques », « ne plus recourir au parallélisme », « ne pas éviter les mots et expressions vulgaires »[174]. Ces traditions auxquelles il s'attaque, comme « parler dans le vide », « utiliser les clichés et les expressions toutes faites », « écrire en se référant sans cesse aux anciens », sont encore largement exploitées par les lettrés de l'époque. Pour Hu Shi, quoique écrits dans une belle langue classique, beaucoup de textes calqués sur le modèle ancien manquent de sincérité et de valeur réelle, ce qui conduit inévitablement la littérature chinoise au déclin. Par contre, le succès obtenu par certains genres tels que le roman et le théâtre à partir du 13e siècle s'explique en partie par l'usage d'une langue qui s'affranchit de contraintes de la langue classique. Ainsi, la tendance est forte à « unifier la parole et l'écriture» (*yanwen heyi* 言文合一), et à avoir une littérature vivante basée sur une langue vivante.

Soyons clairs à propos de la langue classique. On peut emprunter le terme « diglossie » au linguiste américain Charles Fergusson[175] pour expliquer la « cohabitation » de deux variétés de la langue chinoise : la langue classique (*wenyan* 文言) et la langue vernaculaire (*baihua* 白话). Ces deux variétés linguistiques recourent aux mêmes caractères qui se prononcent de la même façon (parfois avec des sens différents). Si la « diglossie » est comprise au sens de la coexistence d'une langue standard et de dialectes régionaux chez C. Fergusson, ce terme permet dans notre cas de distinguer deux formes linguistiques qui s'adaptent à des situations d'usage différentes et qui répondent à des règles grammaticales dissemblables. Le chinois classique, langue écrite régie par de strictes lois syntaxiques, est utilisé dans la littérature dite « lettrée » comme la poésie, la biographie ainsi que les écrits officiels. C'est une langue relativement stable qui reste en usage jusqu'à la veille du Mouvement de la Nouvelle culture. Jacques Dars dit de la langue classique qu'elle est « une langue d'une concision unique, délectable et retorse, qui fait payer les joies

[174] HU Shi 胡适, « Wenxue gailiang chuyi » 文学改良刍议 Suggestions sur la réforme littéraire, *Xin qingnian* 新青年, 1917, 2 vol., n° 5, p. 1. « 吾以为今日而言文学改良，须从八事入手。八事者何？一曰，须言之有物。二曰不模仿古人。三曰，须讲求文法。四曰，不作无病之呻吟。五曰，务去滥调套语。六曰，不用典。七曰，不讲对仗。八曰，不避俗字俗语 »。

[175] FERCUSSON Charles, « Diglossia », *Word*, 1959, 15 vol., p. 325-340.

qu'elle donne en se montrant souvent plus dure que noix du Tibet »[176] et « le style en est dépouillé, lapidaire, sec comme os »[177]. Tandis que la littérature vernaculaire, telle que le roman, le théâtre et la ballade, recourt à la langue vernaculaire qui a une syntaxe plus souple, plus proche du parler quotidien et qui évolue au fil du temps. Le Mouvement de la Nouvelle culture met fin au règne de la langue classique pour promouvoir la langue vernaculaire comme la langue unique que l'on utilise à l'écrit comme à l'oral.

La proposition de promouvoir la langue vernaculaire fait que cet article est considéré comme le premier pas vers la littérature chinoise moderne. Un demi-siècle plus tard, lorsque Hsia Chih-Tsing 夏志清 (1921－2013), grand spécialiste de la littérature chinoise, commente la valeur de cet article, il dit que « Hu Shih (Hu Shi) ne s'attendait pas à voir que son article provoquerait un mouvement d'une envergure et d'une importance sans précédent, qui changerait le cours et la forme de la littérature chinoise »[178].

Très touché par l'article de Hu Shi, Chen Duxiu publie dans le numéro suivant de la même revue un article plus radical pour lui faire écho. Dans cet article intitulé *Sur la révolution littéraire* (*Wenxue geming lun* « 文学革命论 »), l'auteur revendique la rupture avec la littérature traditionnelle en avançant trois principes :

> « D'abord, rejeter la littérature de noblesse au style précieux et flatteur pour créer une littérature accessible à tous, une littérature simple et expressive ; et puis, rejeter la littérature archaïque au style pompeux pour créer une littérature réaliste qui respire la fraîcheur et l'honnêteté ; enfin, rejeter la littérature d'ermite qui est trop hermétique pour créer une littérature populaire claire »[179].

Pour Hu Shi comme pour Chen Duxiu, à chaque époque doit correspondre une littérature qui reflète la pensée de ses contemporains et l'actualité sociale. La langue vernaculaire est donc considérée comme un outil idéal pour répandre une nouvelle littérature dépourvue de préciosité et proche de la masse. Alors quel modèle faut-il

---

[176] DARS Jacques, Préface *Aux portes de l'enfer: Récits fantastiques de la Chine ancienne*, Paris, Editions Philippe Picquier, 1997, p. 20.
[177] *Ibid.*
[178] HSIA Chih-Tsing, *A History of Modern Chinese Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1961, p. 3. « Hu Shih did not then suspect that his article would ignite a literary movement of unprecedented scope and importance, radically changing the course and shape of Chinese literature ».
[179] CHEN Duxiu 陈独秀, « Wenxue geming lun » 文学革命论 Sur la révolution littéraire, *Xin qingnian* 新青年, 1917, 2 vol., n° 6. « 曰，推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；曰，推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学；曰，推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的国民文学 »。

choisir pour créer une nouvelle littérature ? La littérature traditionnelle étant jetée à bas, on commence à porter son regard à l'extérieur. C'est à ce moment-là que la littérature étrangère présente un attrait inédit pour les intellectuels chinois.

3.1.2 Impact du Mouvement de la Nouvelle culture sur la traduction théâtrale

Le traductologue israëlien Itamar Even-Zohar, en s'interrogeant sur les influences que la traduction exerce sur la littérature du pays d'accueil, dit que :

> « À travers les œuvres étrangères, sont introduites dans la littérature réceptrice des caractéristiques (principes et éléments) qui n'y existaient pas. Celles-ci se composent peut-être non seulement de nouveaux modèles de réalités qui remplaceront les anciens modèles établis qui ne sont plus efficaces, mais aussi de toute une série d'autres caractéristiques, comme une nouvelle langue (poétique), ou des motifs et des techniques de composition. Il est clair que les principes de la sélection des œuvres à traduire sont déterminées par la situation régissant le polysystème récepteur : les textes sont choisis en fonction de leur compatibilité avec les nouvelles approches et ils sont censés assumer un rôle rénovateur au sein de la littérature source »[180].

Autrement dit, du point de vue de la culture d'accueil, l'activité traduisante sert à renouveler, voire à bouleverser le polysystème littéraire récepteur. Une nouvelle poétique, de nouveaux modèles et techniques viennent façonner le répertoire littéraire. Le choix de l'œuvre à traduire doit aussi répondre au besoin de la rénovation. La littérature moderne chinoise nouvellement née, qui n'est pas autosuffisante elle-même en termes de forme et de contenu, se tourne volontairement vers la littérature étrangère. Celle-ci, par le biais de la traduction, renverse à son tour les normes littéraires préalablement établis en Chine. D'un autre point de vue, le texte lui-même et la présentation de l'auteur subissent à leur tour l'influence de l'environnement littéraire d'accueil. Pour André Lefevere, la traduction va jusqu'à « créer l'image d'un auteur, d'un mot, d'une période, d'un genre, même d'une littérature dans sa totalité »

[180] EVEN-ZOHAR Itamar, « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », *op. cit.*, p. 47. « Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before. These include possibly not only new models of reality to replace the old and established ones that are no longer effective, but a whole range of other features as well, such as a new (poetic) language, or compositional patterns and techniques. It is clear that the very principles of selecting the works to be translated are determined by the situation governing the (home) polysystem : the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature ».

[181]. Cela porte à penser que l'image d'une œuvre et d'un auteur n'est jamais constante d'un pays à l'autre. La configuration de l'identité de Molière que nous verrons plus tard en porte témoignage.

Comme nous l'avons dit plus haut, le Mouvement de la Nouvelle culture est avant tout une révolution littéraire. Qui dit révolution dit rejet de la tradition. Si l'activité traduisante de la première décennie du 20e siècle se caractérise par le respect d'anciens codes littéraires chinois, celle au cours et après le Mouvement de la Nouvelle culture se montre plus iconoclaste sur plusieurs niveaux. Le chinois classique tombe dans l'oubli au profit de la langue vernaculaire moderne, qui deviendra, dans les années suivantes, la langue traduisante. Parallèlement, le nouveau système de signes de ponctuation à l'occidentale, proposé par Hu Shi[182], se répand dans le milieu littéraire, ce qui rend les écrits plus lisibles et plus accessibles. Dans le domaine de la traduction théâtrale, l'usage des points d'interrogation et d'exclamation permet au lecteur de vivre les émotions aussi fortes que les personnages.

Par ailleurs, les intellectuels ne se soucient plus d'envelopper les œuvres étrangères dans une « couverture chinoise ». Pour eux, la littérature occidentale présente une palette de genres plus complète que la littérature chinoise. Hu Shi écrit en 1918 :

> « Par rapport à notre littérature, la littérature occidentale est beaucoup plus perfectionnée avec des techniques beaucoup plus poussées, ce qui nous oblige à la prendre comme exemple...»[183]

Les propos de Hu Shi résument en effet les points de vue de la plupart des intellectuels de la même génération. En un mot, la littérature étrangère est posée comme supérieure à la leur. On voit que l'ethnocentrisme cède sa place à un complexe d'infériorité. Cette attitude accueillante crée un climat favorable à la traduction littéraire. C'est pour cette raison qu'à cette époque, la littérature s'enrichit énormément en s'appropriant de nouveaux genres (essai scientifique, autobiographie, théâtre parlé, etc), de nouveaux modes narratifs (narration à la première personne,

---

[181] LEFEVERE André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, *op. cit.*, p. 5.

[182] Le chinois classique ne dispose que de très peu de signes de ponctuation, comme la virgule et le point final. Pour Hu Shi, la pénurie de signes de ponctuation porte atteinte à la lisibilité du texte et provoque des malentendus. Ainsi propose-t-il un système moderne de signes de ponctuation en 1919.

[183] HU Shi 胡适, « Jianshe de wenxue geming lun » 建设的文学革命论 Conseils pour lancer la révolution littéraire, *Xin qingnian* 新青年, 1918, 4 vol., n° 4. « 西洋的文学方法，比我们的文学，实在完备得多，高明得多，不可不取利 »。

description psychologique) et de nouvelles expressions. Ainsi, l'activité traduisante prend un nouvel aspect. De surcroît, grâce à l'arrivée en masse d'œuvres étrangères, certains genres longtemps considérés comme « paralittératures » tels que le roman et le théâtre commencent à jouir d'une considération de plus en plus importante. Somme toute, dans le répertoire du polysystème littéraire en Chine, la littérature canonisée (c'est-à-dire la littérature traditionnelle) est déchue de son trône et cède sa place centrale à la littérature traduite. Cette dernière, loin de subir les anciennes normes établies, devient le nouveau modèle à suivre.

Quant au théâtre, dans le Mouvement de la Nouvelle culture, ce genre longtemps considéré comme un moyen de divertissement est d'ores et déjà doté d'une fonction éducative et morale, et on assigne à la traduction théâtrale des objectifs plus sérieux. Au moment où le système de scolarisation est loin d'être parachevée, cet art accessible à tous permet au peuple d'avoir un accès direct au nouveau savoir. On trouve l'idée de la revalorisation du théâtre sous la plume de Chen Zhice 陈治策 (1894-1954), un des traducteurs du théâtre importants à l'époque moderne :

> « Quelque répandue que soit l'éduction, il existe toujours des illettrés ; quelque clair et simple que soit un roman, il existe toujours des gens qui ne le comprennent pas. Telle est la lacune de l'éducation. Le théâtre joue à juste propos un rôle réparateur. De surcroît, les connaissances transmises par le théâtre s'adressent à la masse, et celles-ci sont beaucoup plus puissantes que celles transmises par l'école et le livre »[184].

Le théâtre traditionnel, de son côté, n'est pas à la hauteur d'assumer cette fonction éducative pour plusieurs raisons : sujets archaïques tels que la piété filiale, l'histoire entre la belle et le lettré, nombre excessif de conventions qui conditionnent le chant, le mouvement des acteurs. Fu Sinian 傅斯年 (1896-1950), pédagogue de grand renom, va jusqu'à considérer le théâtre chinois comme un assemblage de jeux et d'acrobaties en disant que « les paroles et les mouvements dans ces jeux ne sont pas comme ceux de la vie quotidienne, si bien qu'ils ne donnent pas accès direct aux

[184] CHEN Zhice 陈治策, « Xiju xuexiao de biyao jiqi banfa » 戏剧学校的必要及其办法 La nécessité de l'école de théâtre et ses modes de gestion, *Xiju* 戏剧, 1922, 2 vol., n° 4. « 教育任是如何普及，总有些不认字的人。小说任是如何的浅明，总有些看不懂的人。这岂不是办教育的人的遗憾么？这种遗憾须有戏剧来补救他；而且戏剧是通俗的教育，其力量有时且远过于学校的教育，书本的教育 »。

sentiments humains »[185]. Par contre, les intellectuels trouvent une proximité entre l'actualité et le théâtre occidental, car ces vices dénoncés par celui-ci sont communs à toute société.

Si les pièces étrangères sont choisies de façon plus ou moins aléatoire dans la première dizaine d'années du 20e siècle, la traduction théâtrale devient une activité plus visée au cours et après le Mouvement de la Nouvelle culture. Guidés par les motifs d'ordre idéologique et social, les traducteurs sont plus que jamais sensibles aux pièces qui encouragent l'indépendance, la révolution et la lutte contre l'inégalité. La traduction théâtrale est instrumentalisée à des fins morales et politiques. Zeng Pu 曾朴 (1872-1935), grand traducteur de Victor Hugo de l'époque, explique la raison pour laquelle il choisit la pièce hugolienne *Ruy Blas* : « J'éprouvais tout le temps la corruption du système et la tyrannie militaire… Il s'agissait d'une situation semblable à celle sous Charles II, roi d'Espagne. Obsédé par cette pensée, à chaque fois que je lisais *Ruy Blas*, je pouvais trouver écho dans les paroles des personnages »[186]. Il voit dans cette pièce une part d'universalité dont il peut tirer parti pour donner des enseignements utiles à ses compatriotes.

Dans cette perspective, la traduction de pièces réalistes connaît une grande vogue à l'époque. La pièce qui remporte le plus de succès est *Une Maison de poupée* du dramaturge norvégien Henrik Johan Ibsen. Parue sous le titre *Nora* (*Nala* « 娜拉 »)—nom de l'héroïne—en 1918 dans un numéro spécial consacré à Ibsen de la *Nouvelle Jeunesse*[187], la pièce présente pour la première fois au lecteur chinois une héroïne qui ose s'affranchir du joug familial pour la recherche de son individualité. Le succès de cette pièce est tel que d'autres dramaturges chinois n'hésitent pas à reprendre ce modèle dans leur propre création théâtrale.

Après le succès d'*Une maison de poupée*, d'autres pièces occidentales sont traduites immédiatement. On peut citer entre autres *L'Éventail de Lady Windermere*

---

[185] FU Sinian 傅斯年, « Xiju gailiang gemian guan » 戏剧改良各面观 La réforme théâtrale de tous les points de vue, *Xin qingnian* 新青年, 1918, 5 vol., n° 4. «竞技游戏的动作言语却万万不能是人生通常的动作言语——所以就不近人情 »。

[186] ZENG Pu 曾朴, « Yizhe zixu » 译者自叙 Préface du traducteur, *in Lü Bolan* 吕伯兰, HUGO Victor, Shanghai, Zhen shan mei shudian, 1927, p. 1. « 我时时感觉著执政的贪诘，军阀的专横...照这种现象，比起西班牙查理第二时代，很有几分相像。……再拿 <吕伯兰特拉姆> 反复的朗读，觉得它上头说的话，句句是我心里要说的话 »。

[187] Dans ce numéro spécial d'Ibsen, en plus d'*Une Maison de poupée*, pièce traduite conjointement par Hu Shi et Luo Jialun 罗家伦, paraissent des extraits de la traduction d'*Un ennemi du peuple* et du *Petit Eyolf*, deux articles critiques *Ibsenisme* et *Biographie d'Ibsen*. C'est la première fois que l'on consacre un numéro entier à un écrivain étranger en Chine. Voir YANG Yi 杨义, *Ershi shiji zhongguo fanyi wenxueshi wusijuan* 二十世纪中国翻译文学史 五四卷 Histoire de la littérature traduite au 20e siècle: l'époque du 4 mai, Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 2009, p. 125.

et *Salome* d'Oscar Wilde, *La profession de Madame Warren* de Georges Bernard Shaw, *La Tragédie d'Hamelet* de Shakespeare, *Le Revizor* de Gogol. Selon un recensement non exhaustif, plus de 200 pièces étrangères, venues d'une vingtaine de pays, sont introduites en Chine par le biais de la traduction dans les années 1920[188].

Il est intéressant de constater que pour la première fois à l'époque moderne, on prend en considération la « canonicité » de l'œuvre à traduire. Hu Shi se fixe pour objectif de « ne traduire que les œuvres des auteurs les plus connus et de laisser de côté celles de second ordre »[189]. Pour faire écho à la proposition de Hu Shi, Song Chunfang 宋春舫 (1892-1938) dresse une liste intitulée *Catalogue de cent pièces connues au temps moderne*[190] qu'il recommande fortement de traduire. Sur cette liste figure 22 pièces françaises rédigées pendant la seconde moitié du 19e siècle, dont *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, *Crainquebille*[191] d'Anatole France, *Les Pattes de Mouche* de Victorien Sardou, etc.

3.2 Aperçu de la traduction et de l'adaptation des pièces de Molière à l'époque moderne

Le Mouvement de la Nouvelle culture, comme nous l'avons vu plus haut, ouvre une nouvelle page dans l'histoire de littérature et de traduction en Chine. C'est juste à partir de ce moment-là que Molière et ses comédies commencent à gagner de l'intérêt auprès du public chinois.

Dans cette partie, sans entrer au sein du texte traduit lui-même, nous allons nous intéresser à l'aspect paratextuel de la traduction. Quelles pièces sont-elles traduites ? Sous quelle forme et sur quel support les traductions se présentent-elles ? Gardant à l'esprit ces question, nous porterons une attention particulière à tout ce qui se trouve à la « périphérie » du texte traduit : préface, support, titre et forme du texte traduit.

[188] TIAN Benxiang 田本相, *Zhongguo xiandai bijiao xiju shi* 中国现代比较戏剧史 Histoire du théâtre comparé à l'époque moderne en Chine, Beijing, Wenhua yishu chubanshe, 1993, p. 117.

[189] HU Shi 胡适, « Jianshe de wenxue geming lun » 建设的文学革命论 Conseils pour lancer la révolution littéraire, *Xin qingnian* 新青年, 1918, 4 vol., n° 4. « 只译名家著作，不译二流以下的著作 ».

[190] SONG Chunfang 宋春舫, « Jinshi mingxi baizhong mu » 近世名戏百种目 Catalogue de cent pièces connues au temps moderne, *Xin qingnian* 新青年, 5 vol., n° 4, p. 58-62.

[191] L'auteur considère à tort *Crainquebille* comme une pièce de théâtre. Cette œuvre est en fait une nouvelle.

3.2.1 Configuration de l'identité de Molière

À la faveur de la mise en valeur du théâtre au cours du Mouvement de la Nouvelle culture, la présentation de Molière et les critiques portés sur ses œuvres se multiplient dans la presse. On voit de longues biographies, comme *Commentaire et bibliograhie de Molière, grand dramaturge français* (« 法国大戏剧家毛里哀评传 ») de Zhang Zhichao 张志超, parue en 1922 dans *Revue littéraire et philosophique* (« 文哲学报 »)[192], *Étude de Molière* (« 莫利耶研究 ») de Dong Jiaying 董家漾 parue en 1928 dans *Revue orientale* (« 东方杂志 ») [193], de petites anecdotes du dramaturge, comme *Histoire d'amours de Molière* (« 穆理哀的恋爱史 »)[194], *Fille de Molière* (« 穆理哀的女儿 »)[195] de Zeng Pu. En plus de cela, bon nombre de traductions sont précédées d'une préface rédigée par le traducteur, qui vise à donner une idée plus claire du dramaturge, de son parcours et de ses pièces. C'est grâce à toutes ces présentations que l'on assiste à la configuration progressive de l'identité de Molière.

Les premières présentations de Molière sont plutôt générales et neutres. On parle de son parcours professionnel et des caractéristiques de ses pièces, ce qui donne une image initiale d'un auteur qui reste jusqu'alors inconnu du grand public chinois. Il faut par contre préciser que les critiques chinois reconnaissent d'emblée la valeur de ses pièces et l'importance du rôle qu'il joue dans l'histoire du théâtre. Les termes tels que « grand dramaturge » et « symbole de la comédie française » ne manquent pas dans les écrits :

> « Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, est né le 15 janvier 1622 à Paris et mort le 17 février 1673. Durant toute sa vie, il s'est passionné pour la littérature, et surtout pour le théâtre. La comédie est ce qu'il a écrit le plus, comme *Le Tartuffe*, *Les Femmes savantes*, *L'École des Femmes*, qui étaient toutes des chefs-d'œuvre. Le dramaturge avait pour principe de ridiculiser et de corriger les mœurs. Ses pièces, caractérisées par la finesse de l'écriture et l'ingéniosité de l'intrigue, renfermaient beaucoup de jeux de mots et de satires plus ou moins virulentes, ce qui lui a attiré des accusations de beaucoup de ses contemporains. Il est devenu

[192] ZHANG Zhichao 张志超, « Faguo daxijujia maoliai pingzhuan » 法国大戏剧家毛里哀评传 Biographie et commentaire de Molière grand dramaturge français, *Wenzhe xuekan* 文哲学刊, 1923, n° 3, p. 1-8.

[193] DONG Jiaying 董家漾, « Moliye yanjiu » 莫利耶研究 Étude de Molière, *Dongfang zazhi* 东方杂志, 1928, 25 vol., n° 13, p. 85-97.

[194] ZENG Pu 曾朴, « Muliai de lianaishi » 穆理哀的恋爱史 Histoire d'amours de Molière, *Zhenshanmei* 真善美, 1928, 2 vol., n° 1, p. 1-13.

[195] ZENG Pu 曾朴, « Muliai de nü'er » 穆理哀的女儿 Fille de Molière, *Zhenshanmei* 真善美, 1927, 1 vol., n° 3, p. 1.

finalement la grande figure de la comédie française »[196].

Ou encore :

> « Il est plus difficile de composer une comédie que de composer une tragédie. Sans conception ingénieuse, sans satire cinglante et sans faire rire aux spectateurs, une comédie ne sera qu'un divertissement léger sans valeur [...] C'est Molière qui donne à la comédie tout ce qui est nécessaire, c'est lui qui élève le statut de la comédie »[197].

Mais au fur et à mesure, on ne se contente plus de décrire Molière dans les généralités. Comme nous l'avons expliqué précédemment, la génération du Mouvement de la Nouvelle culture réclame avant tout une littérature accessible à tous, une littérature à portée réaliste. Dans ce contexte, l'interprétation du dramaturge ne peut échapper au prisme façonné par l'idéologie dominante à l'époque. Il faut dire que Molière, avec ses œuvres, intéresse le public chinois par ses dimensions sociale et réelle. L'image du dramaturge que les Chinois ont élaborée traduit dans une certaine mesure l'attente et l'idéologie de la nouvelle génération d'intellectuels après le Mouvement de la Nouvelle culture. Elle relève plutôt, si l'on reprend le terme des comparatistes, d'un « imaginaire social »[198], et on constate bien sûr un écart entre le Molière biologique et le Molière imagé par les Chinois.

Certains aspects de sa vie et de ses pièces se voient accorder plus de poids. D'une part, les critiques consacrent une grande partie de leurs écrits à la description du milieu de la bourgeoisie laborieuse d'où Molière est sorti. L'infériorité de sa condition sociale est parfois exagérée :

> « Poquelin est issu d'une basse classe moyenne. Ayant grandi dans un milieu populaire, il connaît très bien les caractères et les mœurs du peuple. Grâce à cela, il devient le porte-drapeau de la description

[196] GAO Zhenchang 高真常, « Qianlinren xu » 《悭吝人》序 Préface à *L'Avare*, *Xiaoshuo yuebao* 小说月报, 1921, 12 vol., n° 6. « 毛里哀（Molière, Jean-Baptiste Poquelin）于西历一六二二年一月十五日在巴黎出世。死于一六七三年二月十七日。生平最喜文学，更好戏剧，所编的多是喜剧。如 *Le Tartuffe* (矫伪人), *Les Femmes savantes* (不栉进士)，*L'École des femmes* (妇女学校)等都是杰作。他以讥嘲风俗讽改世情为宗旨。文字精细，情节活泼，言语双关，冷嘲热骂。很受当时一部分人的诟忌反对。他竟成法国喜剧大家 »。

[197] « Guanyu Wang Liaoyi de Moliai quanji de pinglun » 关于王了一的《莫里哀全集》的评论 Critique sur L'Anthologie de Molière traduite par Wang Liaoyi. « 喜剧实在比悲剧更难创作编制的。因为喜剧若没有聪明的构思，尖刻的讽刺，幽默的微笑，就多沦为轻薄无聊……法国莫里哀一出，才使喜剧有了他必须要得的内容，可说由于他提高了喜剧的地位！ »

[198] Pour les comparatistes, l'image que l'on se fait d'une réalité de la culture étrangère est située dans un univers symbolique qui est tributaire d'une organisation sociale et d'une culture. Ainsi, cet univers est appelé « imaginaire social ». Voir PAGEAUX Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, *op. cit.*, p. 60.

humaniste »[199].

Pour l'auteur, Molière est un dramaturge proche du peuple, qui s'intéresse à la souffrance du peuple, ce qui est dû à sa basse condition sociale. Mais en fait, son père Jean Poquelin, détient déjà la charge prestigieuse du tapissier royal quand Molière a 10 ans. Malgré son origine bourgeoise, Molière pénètre dans la haute société avec l'essor de sa carrière et obtient la faveur du roi Louis XIV. Cependant, les critiques chinois ne font pas grand cas de cette partie de sa vie. Ce qui les intéresse le plus, c'est sa satire de la société mondaine et sa critique sur l'injustice entre les classes sociales. En 1948, au moment de traduire *Le Bourgeois gentilhomme*, le traducteur Li Jianwu 李健吾 (1906-1982) pense que la valeur de la pièce consiste à démontrer les abus de la classe privilégiée et il voit dans cette pièce un esprit combattant et humaniste :

> « Dans ses pièces, les hommes issus de la classe privilégiée, vivent soit de la tromperie comme le scélérat Dorante dans cette pièce, soit de leur argent et de leur pouvoir, comme le séducteur dans *Don Juan*. Avoir un titre de noblesse sans un cœur noble, c'est ce sur quoi Molière n'est pas d'accord, car on est noble pour ses qualités, non pas pour son sang. Mais Molière n'a parti pris ni pour la noblesse, ni pour la classe moyenne émergente. Tout en dévoilant les abus de la première, il nous démontre les défauts de la seconde »[200].

D'autre part, les intellectuels sont de plus en plus sensibles à la portée sociale des pièces de Molière. Les vices dont se moque Molière ne sont pas propres à la France du 17e siècle, par contre, ils sont universels et intemporels. Comme le constate Zhao Shaohou 赵少侯 (1899-1978), l'un des traducteurs de Molière, « les pièces de Molière ne connaissent pas de frontières, et elles s'adressent indifféremment à toute nation et à toute époque. Ce que le dramaturge décrit, c'est 'l'homme moyen'. Et par conséquent, ses pièces sont capables d'intéresser les lecteurs de tout pays à toute époque, et de les inviter à réfléchir »[201]. C'est cette universalité des pièces

[199] DONG Jiaying 董家漾, « Moliye yanjiu » 莫利耶研究 Étude de Molière, *Dongfang zazhi* 东方杂志, 1928, 25 vol., nº 13. « 博格兰教养于巴黎平民中等社会之下，与平民接触，对于他们的性格和习尚知道地很详细，慢慢地就成了一个'人道主义'（humanisme）的描写健将 »。

[200] LI Jianwu 李健吾, « Xiang guiren kanqi xu » 《向贵人看齐》序 Préface du Bourgeois gentilhomme, *Wenyi chunqiu* 文艺春秋, 1948, 7 vol., nº 1. «所谓高贵的特权人物，进了他的喜剧，有的仗着欺哄过日子，下流如这里的道朗特，有的仗着财势过日子，荒唐如《唐璜》里面的色鬼。……贵而无品，莫里哀认为不足取，因为人之所贵在德性，不在血统。但是他不偏袒，就在他暴露贵人无行的时候，他同时让我们看到新兴的中产阶级的弱点 »。

[201] ZHAO Shaohou 赵少侯, « Dongya bingfu fanyi de furen xuetang » 东亚病夫翻译的《夫人学堂》 Sur la traduction de L'École des femmes de Zeng Pu, *Tushu pinglun* 图书评论, 1932, 1 vol., nº 3. « 莫里哀的剧本原本

moliéresques qui attire l'intérêt des critiques chinois. Pour eux, la comédie de Molière, qui met en avant tant de défauts humains et de problèmes sociaux, a un aspect moderne et révolutionnaire. On lit sous la plume de Dong Jiaying :

> « Molière est préoccupé par deux problèmes principaux : le problème du mariage et celui de l'éducation des femmes. [...]Bien qu'il vive au 17e siècle, sa pensée, sa position vis-à-vis du mariage et de l'éducation des femmes restent très modernes. Parmi les auteurs classiques en France, Molière est le plus clairvoyant, et il peut être considéré comme pionnier de la révolution sociale »[202].

En 1943, lorsque le traducteur Hu Chunbing 胡春冰 (1906—1960) traduit et réécrit *Le Dépit amoureux*, il érige Molière en modèle pour les dramaturges chinois dans la préface du livre: « C'est quelqu'un de charitable, qui tient à l'amitié, qui aime le peuple, qui déclare sa position vis-à-vis du bien et du mal avec fermeté, qui est dévoué et intègre »[203]. C'est pour cette raison qu'il refuse de considérer la comédie moliéresque comme un genre léger qui distrait la haute société et abrutit le peuple. Par contre, il voit dans l'aventure sentimentale des personnages de cette pièce le nœud des problèmes sociaux communs aux deux pays. Il commente ainsi :

> « La propriété et le mariage constituent déjà des problèmes centraux à cette époque en France. Bien qu'encadrée dans une structure idéale, cette pièce présente des vérités sociales. C'est pour cette raison qu'elle possède une dimension réaliste jusqu'à nos jours. Habillée à la chinoise, elle dégage une saveur émotionnelle convaincante »[204].

On voit une configuration de plus en plus claire de l'identité du dramaturge, à qui s'attachent successivement des étiquettes comme « Molière grand dramaturge », « Molière humaniste », « Molière révolutionnaire ». L'interprétation de l'auteur, comme la traduction de ses œuvres, est considérée comme ayant une fonction sociale. Et surtout après le Mouvement de la Nouvelle culture, on s'intéresse d'autant plus à la

---

是比较没有国家、种族、时代的拘束的，他所描绘的是普遍的人的模型。因此，无论何国何时的人，读了他的剧本，都能感兴趣而生相当的感想 »。

[202] DONG Jiaying, « Moliye yanjiu », *op. cit.*. « 莫里哀留心的两种问题是"婚姻问题"和"妇女教育"问题。……莫里哀虽然是十七世纪的人，然而他的思想和婚姻及妇女教育的主张，都与现代思潮相同。在十七世纪"古典时代"的法国，头脑最清新的要算莫里哀，并且也是法国社会革命的先驱者 »。

[203] HU Chunbing 胡春冰, « Ernü fengyun qianji »《儿女风云》前记 Préface à l'*Histoire d'aventure de jeunes*, *in Ernü fengyun* 儿女风云, MOLIERE, HU Chunbing 胡春冰 (trad.), Shanghai, Guangming shuju, 1943, p. 3-4. « 他乐善好施，他重友谊，他爱群众，这种善善恶恶的固执，这种严正不恶的精神，正是戏剧工作者所当效法养成的人格 »。

[204] *Ibid.*, p. 2. « 当时法国私有财产和婚姻问题已经是主要问题，而这戏在理想的结构中却提供了若干的社会真实性。无怪到现在还是真实的，而且穿上了中国衣服，保存了强烈的人情味 »。

relation entre la littérature et la société : la littérature est au service du progrès social. De même que la traduction doit correspondre aux normes littéraires, la construction de l'image de l'auteur doit répondre elle aussi à l'attente du public. À l'époque moderne, une époque tellement mouvementée[205], on s'attend à voir un auteur dont les œuvres donnent à réfléchir sur les problèmes d'actualité. Ainsi, les traducteurs et les critiques visent à établir une relation d'affinité et de conformité entre Molière et la Chine, à trouver dans sa vie et ses pièces des « éléments » qui sont « bénéfiques » pour la société. On verra dans la partie suivante que cette configuration de l'auteur ne manque pas de laisser des empreintes sur le choix de pièces à traduire et la stratégie de traduction.

3.2.2 Paysage éditorial des pièces de Molière

À partir de la recherche dans plusieurs bases de données et de la consultation de travaux antérieurs, nous pourrions établir la liste des versions chinoises de pièces de Molière qui sont traduites entre 1919 et 1949[206]. Le tableau suivant nous donne un aperçu de l'évolution du nombre de traductions et d'adaptations[207] de Molière pendant cette période :

[205] Nous rappelons que cette époque est marquée par le Mouvement de la Nouvelle culture, les guerres civiles entre le Parti communiste et le Parti nationaliste, et la Seconde guerre mondiale.
[206] Pour les bases de données, les ouvrages consultés et les pièces éditées pendant cette période, voir l'Annexe de cette thèse.
[207] Ce tableau s'établit selon le nombre d'éditions (y compris le nombre de rééditions), car celles-ci en disent long sur la popularité d'une pièce et l'intérêt que l'on porte sur l'auteur.

Schéma 2

Malgré des fluctuations, on voit une tendance générale de croissance pendant la première quinzaine d'années suite au Mouvement de la Nouvelle culture (1921-1935). L'augmentation du nombre de textes traduits coïncide avec le développement du monde éditorial pendant cette période. En effet, les périodiques font leur apparition l'un après l'autre et deviennent le support privilégié de la diffusion de textes littéraires. Les intellectuels y publient leurs critiques, traductions et créations. Les maisons d'éditions, telles que la *Commercial Press de Shanghai* (*Shanghai shangwu yinshuguan* 上海商务印书馆), le *Zhonghua Shuju* (中华书局), multiplient leurs publications. On assiste à l'avènement de l'âge d'or de la publication vers l'année 1935, l'année où le nombre de publications sous forme de livre est estimé à plus de 6000 à l'échelle nationale[208]. Alors qu'à partir de 1935, on constate que la quantité de traductions et d'adaptations des pièces de Molière connaît une chute brutale, ce qui est dû à l'aggravation des situations extérieure et intérieure du pays. En effet, à partir de l'année 1937, avec la déclaration de la Guerre sino-japonaise, le monde éditorial subit des dommages importants : fermeture de maisons d'éditions et d'imprimeries, réduction de publications, hausse du prix de la presse, etc. Le déclin de traductions et d'adaptations s'explique aussi par le fait que l'intérêt du public se déplace vers des œuvres ayant pour thèmes le patriotisme et la lutte contre l'invasion japonaise. Les traducteurs du théâtre laissent de côté Molière pour écrire eux-mêmes des pièces de théâtre afin de sensibiliser le peuple à la crise du pays[209]. La situation ne se redresse que vers la fin des années 1940.

Maintenant regardons le paysage éditorial de traductions et d'adaptations de pièces de Molière plus en détail. Nous classons des pièces moliéresques par ordre décroissant du nombre d'éditions :

[208] WU Yonggui 吴永贵, *Minguo chubanshi* 民国出版史 L'histoire de la publication sous la République de Chine, Fuzhou, Fujian renmin chubanshe, p. 58.
[209] ZHA Mingjian et XIE Tianzhen, *Zhongguo ershi shiji waiguo wenxue fanyishi*, *op. cit.*, p. 282-295.

Titre	Périodique	Livre	Total
L'Avare	2	8	10
Le Tartuffe ou l'imposteur	4	3	7
Le Médecin malgré lui	5	1	6
Le Malade imaginaire	2	4	6
Les Précieuses ridicules	1	4	5
Georges Dandin	3	1	4
L'École des femmes	1	3	4
Le Dépit amoureux	1	3	4
Don Juan	2	1	3
Le Bourgeois gentilhomme	2	1	3
Les Fourberies de Scapin	1	2	3
Monsieur de Pourceaugnac	0	1	2
Le Misanthrope	0	1	1
La Jalousie du Barbouillé	0	1	1
L'Étourdi	0	1	1
Sganarelle ou Le cocu imaginaire	1	1	1
Dom Garcie de Navarre	0	1	1
L'École des maris	0	1	1
Total	25	38	63

On voit que parmi les 33 pièces écrites par Molière, 17 pièces sont introduites à l'époque moderne en Chine, et celles-ci font l'objet de 63 publications au total. Parmi toutes les pièces traduites de Molière, *L'Avare* se trouve à la première place, qui a été éditée 10 fois, suivie par *Le Tartuffe ou l'imposteur* (7 fois), *Le Médecin malgré lui* (6 fois), et *Le Malade imaginaire* (6 fois).

Comme le constate Annie Brisset, « [une] œuvre étrangère est appelée dans une société, dans une littérature ou dans un répertoire générique parce qu'elle y est *fonctionnelle* à ce moment-là »[210]. À cette époque-là, on s'attend à voir des pièces qui possèdent une dimension sociale et qui correspondent à l'image du dramaturge façonnée par les discours. Ce tableau traduit une grande attention des traducteurs accordée à la comédie de caractère, c'est-à-dire à la comédie ayant pour héros un personnage doté d'un certain caractère ridicule ou d'un défaut, dont tout le monde se moque et s'abuse. C'est le cas de *L'Avare,* pièce dans laquelle Harpagon aime son argent plus que n'importe quoi dans le monde. C'est aussi le cas du *Tartuffe ou l'imposteur*, qui dénonce l'hypocrisie du faux dévot Tartuffe, le cas du *Malade*

[210] BRISSET Annie, « L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction », *in Traduire le théâtre aujourd'hui*, VIGOUREUX-FREY Nicole (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1993, p. 15.

imaginaire, qui décrit le pauvre Argan, qui vit dans les mensonges inventés par sa femme et les médecins, et qui se croit par conséquent malade. Tandis que d'autres genres, comme la comédie d'intrigue (*Le Dépit amoureux*, *Les Fourberies de Scapin*, *L'École des maris*), la comédie héroïque (*Dom Garcie de Navarre*), la farce (*La Jalousie de Barbouillé, Le Médecin volant, Le Mariage forcé*) sont mis de côté pour ne pas dire qu'ils sont complètement oubliés par les traducteurs.

Parmi les six pièces les plus traduites, la comédie en prose reste le genre dominant. Les comédies en vers plus élaborées semblent ne pas avoir attiré l'intérêt des traducteurs. *Le Tartuffe ou l'imposteur* est la seule pièce en vers qui fasse l'objet d'autant d'attention que celles en prose. Les pièces en vers qui remportent beaucoup de succès dans leur pays natal, comme *Le Misanthrope*, *Psyché* sont mal accueillies par les traducteurs chinois. Wang Liaoyi 王了一 (1900-1986), lorsqu'il entreprend la traduction de cinq pièces en vers de Molière dans les années 1930, reconnaît la difficulté de garder la forme poétique tout en transmettant l'effet comique :

> « Il est difficile de transmettre le ton comique si l'on tient à rendre le vers par le vers. J'ai [...] donc traduit toutes les pièces en prose, avec des notes en-dessous du titre pour indiquer s'il s'agit d'une pièce en vers ou en prose dans le texte original »[211].

En plus de répliques en vers, le chant et la danse dans les pièces moliéresques semblent ne pas avoir gagné la faveur des traducteurs. La preuve en est que la comédie-ballet, qui constitue une originalité de la comédie moliéresque, est cependant oubliée par les traducteurs chinois. C'est le cas du *Mariage forcé* et des *Fâcheux*. Dans les rares traductions de comédies-ballets, la scène d'ouverture en musique et les intermèdes chantés et dansés sont tous supprimés. Par exemple, dans la traduction du *Malade imaginaire* parue en 1933, le traducteur omet tout le prologue original en ballet, et nous amène directement à la première scène de l'Acte I, où le héros Argan calcule scrupuleusement les frais de ses remèdes.

Tout compte fait, si l'œuvre de Molière se divise en deux parts : celle de la comédie classique et celle de la comédie « secondaire », c'est-à-dire la farce et la comédie musicale et dansée[212], c'est évidemment la première qui obtient la faveur des

[211] WANG Liaoyi 王了一, « Liyan » 例言 Notes sur la traduction, *in Moliai quanji yi* 莫里哀全集（一）, MOLIERE, WANG Liaoyi 王了一 (trad.), Nanjing, Guoli bianyi guan, 1935, p. 2. « 以诗译诗，必甚难传达滑稽之语气……遂悉用散文，仅于剧名下著云原本为诗剧或散文剧 »。

[212] MAZOUER Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 13.

traducteurs chinois.

Trois types de supports concourent à la diffusion de pièces moliéresques :

- **Périodique.**

Parmi ces périodiques, il y a d'un côté des revues littéraires de grande importance, comme *Mensuel du roman* (*Xiaoshuo yuebao* « 小说月报 ») qui publie *L'Avare* en 1921, et *Théâtre, littérature et arts* (*Xiju yu wenyi* « 戏剧与文艺 »), où paraissent successivement *Le Médecin malgré lui* et *Le Tartuffe ou l'imposteur* traduites en chinois. De l'autre, la publication sur la presse dite « mineure » occupe une place non moins importante dans la diffusion des œuvres de Molière. Beaucoup d'entre elles, comme *Don Juan, Les Précieuses ridicules* acquièrent de la notoriété, grâce à la publication sur des périodiques à des fins commerciales ou de divertissement comme *Beauté* (*Huamei* « 华美 »), *Hebdomadaire de la radio* (*Guangbo zhoubao* « 广播周报 »). Dans les périodiques, on assiste à une grande diversité de formes de traduction : traduction intégrale, traduction en feuilleton, traduction fragmentaire. On y reviendra plus loin.

- **Livre indépendant.**

La publication sous forme de livre indépendant est prise en charge principalement par deux maisons d'éditions : la *Commercial Press de Shanghai* et la Librairie *Kaiming* (*Kaiming shudian* 开明书店). En l'espace de dix ans, la *Commercial Press de Shanghai* édite (et réédite) 4 pièces de Molières, dont *L'Avare*, *Les Précieuses ridicul*es, *Le Malade imaginaire*, *Le Tartuffe ou l'imposteur*. La Librairie *Kaiming*, fameuse maison d'éditions littéraire à l'époque moderne, fait paraître la traduction des huit pièces moliéresques[213] faites par Li Jianwu.

- Recueil

Le dernier support de publication est l'anthologie ou le recueil. On recense deux formes de recueils, recueil de Molière et recueil du traducteur-dramaturge. En 1935, parue au Bureau national de traduction et de compilation (*Guoli bianyi guan* 国立编译馆) *L'Anthologie de Molière* (Vol.1), éditée et traduite par Wang Liaoyi. Cette

[213] *Le Malade imaginaire*, *L'Avare*, *Le Malade imaginaire*, *Les Précieuses ridicules*, *Don Juan*, *Le Médecin malgré lui*, *Georges Dandin*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*.

anthologie, composée de six pièces[214] de Molière, constitue le premier de son genre en Chine. En plus de cela, d'autres pièces de Molière entrent dans le recueil du traducteur, au même titre que les pièces écrites par le traducteur lui-même. C'est le cas de *L'Avare* et de *La Jalousie du Barbouillé*, qui sont incluses respectivement dans deux recueils de Gu Zhongyi 顾仲彝 (1903-1965), dramaturge et homme de théâtre à l'époque moderne.

3.2.3 Analyse du titre traduit

Au cours de la traduction, le traducteur est confronté tout le temps à un dilemme entre le « Moi » et l'« Autre », entre le refus et l'intégration de l'étrangeté. Le titre, qui porte l'identité de l'œuvre, est le lieu de confrontation de différentes stratégies de traduction, et révélateur de la complexité de l'activité traduisante. Dans la liste de versions de l'Annexe, on peut voir aisément une grande variété de titres traduits : le titre d'une pièce peut se traduire de diverses manières par différents traducteurs, et aucune traduction ne fait autorité. Nous pourrions classifier les titres traduits dans trois catégories : titre littéral, titre explicatif, titre avec référence à la culture chinoise.

- Titre littéral

Bien sûr, il existe des titres qui correspondent au maximum à ceux de l'original du point de vue de la forme et du sens. Certains traducteurs cherchent à traduire littéralement le titre, surtout lorsqu'il s'agit de pièces qui tirent leur nom du personnage principal, comme c'est le cas des *Fourberies de Scapin* traduit en « 史嘉本的诡计 » (*Shijiaben de guiji*, littéralement *Les Fourberies de Shi-jia-ben*) (1930), de *Monsieur de Pourceaugnac*, traduit en « 德·浦叟雅克先生 » (*De Pusouyake xiansheng*, littéralement *Monsieur De-pu-sou-ya-ke*) (1949), de *Georges Dandin* en « 乔治·党丹 » (*Qiao-zhi dang-dan*) (1949). Les anthroponymes sont transcrits dans la traduction, ce qui ajoute un charme exotique à la pièce.

- Titre explicatif

Dans d'autres cas, les titres, partiellement modifiés, deviennent plus explicites

[214] *L'Étourdi*, *Le Dépit amoureux*, *Les Précieuses ridicules*, *Sganarelle ou Le cocu imaginaire*, *Don Garcie de Navarre*, *L'École des maris*.

par rapport à leur correspondant dans le texte original. Par exemple, *Le Malade imaginaire* traduit par Deng Lin 邓琳 en « 心病者 » (*Xinbing zhe*, littéralement *L'Homme qui a une peine de cœur*) (1933). Voilà une traduction bien réussie, car dans la conception chinoise, le terme de « 心病 » (*xinbing*, littéralement « peine de cœur ») renvoie à toutes sortes d'obsessions, de doutes et d'hésitations que l'on n'aurait pas dû avoir. Là où les Occidentaux parlent de la pensée et de l'esprit, les Chinois parlent du cœur. Soit un autre exemple. En 1948, Li Jianwu traduit *Le Bourgeois gentilhomme* en « 向贵人看齐 » (*Xiang guiren kanqi*, littéralement *S'aligner sur les nobles*), qui donne d'emblée l'indice de l'intrigue aux lecteurs : Monsieur Jourdain imite bel et bien le mode de vie des gentilshommes. L'année suivante, le même traducteur rend *Le Médecin malgré lui* par « 屈打成医 » (*Quda chengyi*), qui signifie littéralement « devenir médecin sous les coups de bâtons », ce qui nous fournit déjà un éclaircissement du contenu de la pièce: le héros devient médecin après avoir subi une bastonnade. En plus, le « 屈打成医 » est un calque de l'expression figée en chinois « 屈打成招 » (*quda chengzhao*, littéralement « avouer un crime que l'on n'a pas commis sous les coups de bâtons »). Par-là, le traducteur met le texte en relation, de façon discrète, avec les connaissances d'arrière-plan du lecteur. Voilà un titre qui joue le double rôle d'indiquer le contenu et de renvoyer le titre à un contexte familier aux lecteurs chinois. Il s'agit en effet d'un titre qui se trouve à mi-chemin entre la deuxième et la troisième catégories.

- Titre avec référence à la culture chinoise

À côté des deux catégories du titre traduit mentionnées plus haut, encore plus fréquent est le cas où le traducteur déforme le titre original à tel point que l'on a du mal à identifier la pièce. Dans son ouvrage *Seuils*, Gérard Genette remarque déjà que « l'habitude [est] fort courante de modifier le titre lors d'une traduction »[215]. Nous avons retenu quelques pièces dont le titre connaît non seulement un changement par rapport à l'original, mais aussi une évolution en diachronie :

[215] GENETTE Gérard, *Seuils*, *op. cit.*, p. 56.

Titre original	Titre chinois	Retraduction littérale du titre chinois en français
Sganarelle ou le cocu imaginaire	« 斯嘎纳赖勒，一名‘绿头巾’ » (1949)	*Sganarelle ou le chapeau vert* (1949)
L'Avare	« 守钱奴 » (1914) « 悭吝人 » (1921) « 生财有道 » (1940) « 吝啬鬼 » (1949)	*L'Esclave de l'argent* (1914-1916)[216] *Le Ladre* (1921) *La Voie vers la richesse* (1940) *Le Grippe-sou* (1949)
Le Dépit amoureux	« 情仇 » (1935, 1938) « 儿女风云 » (1943)	*La Haine amoureuse* (1938) *Histoire d'aventure de jeunes* (1943)

On voit que tous les titres traduits dans le tableau ci-dessus revêtent un caractère voilé et suscitent un rapprochement avec la culture d'accueil. Regardons d'abord la traduction du titre de *Sganarelle ou le cocu imaginaire*. En effet, les traducteurs chinois se rendent compte très tôt de la difficulté de traduire exactement le terme « cocu », mot à couleur grotesque. En 1935, lors de la compilation de la première *L'Antholoige de Molière*, le traducteur Wang Liaoyi commente ce titre dans la préface :

> « En français, le mot 'cocu' est un mot familier. Quand l'épouse commet l'adultère, le mari est appelé 'cocu', ce qui ne correspond à aucun terme chinois. Donc je traduis ce titre par 'découverte des amours adultères imaginaires'»[217]

Une dizaine d'années plus tard, Li Jianwu remédie à cette lacune linguistique avec bonheur en rendant *Sganarelle ou le cocu imaginaire* par « 斯嘎纳赖勒，一名‘绿头巾’ » (*Siganalaile yiming lütoujin*, littéralement *Sganarelle ou le chapeau vert*). Dans la culture chinoise, le « chapeau vert » connote ce que le terme « cocu » entend en français : lorsque l'on dit d'un mari qu'il « porte un chapeau vert », on sous-entend que sa femme le trompe.

Encore plus intéressante est la traduction du titre de *L'Avare*. Nous rencontrons quatre façons de traduire ce titre en l'espace d'une trentaine d'années : « 守钱奴» (*Shouqian nu*, littéralement *L'Esclave qui garde l'argent*) (1914), « 悭吝人 » (*Qianlin ren*, littéralement *Le Ladre*) (1921), « 生财有道 » (*Shengcai youdao*, littéralement *La*

[216] On fait remarquer que cette version de *L'Avare* se produit avant le Mouvement de la Nouvelle culture et on l'a déjà analysée dans la première partie de la thèse. Si nous mettons le titre de cette version dans le tableau, c'est que nous voudrions le mettre en comparaison avec celui d'autres versions, afin de donner un aperçu sur l'évolution du titre traduit de cette pièce au fil du temps.

[217] WANG Liaoyi 王了一, « Moliai zhuan » 莫里哀传 Biographie de Molière, *in Moliai quanji yi* 莫里哀全集（一）, MOLIERE, WANG Liaoyi 王了一 (trad.), Nanjing, Guoli bianyi guan, 1935, vol. 1 p. 21. « <幻想的捉奸> 法文里的 Cocu 一字是个俗字。妻子与人通奸时，丈夫被称为 Cocu，中文无相当的字可译，故把 Cocu imaginaire 译为幻想的捉奸 »。

Voie vers la richesse) (1940), « 吝啬鬼 » (*Linse gui*, littéralement *Le Fantôme avare,* ou *Le Grippe-sou*) (1949). Ces quatre titres font tous allusion à des références littéraires chinoises.

Voyons d'abord le titre « 生财有道 » (*La Voie vers la richesse*). Il s'agit en effet d'une pastiche de l'expression figée en chinois « 君子爱财，取之有道 » (*junzi aicai*, *quzhi youdao*, littéralement « L'homme de bien choisit la voie correcte pour s'approprier de la richesse »). Cette vision de l'honnêteté dans l'acquisition des biens trouve son origine dans les *Entretiens de Confucius*, où le maître dit : « Honneurs et richesses sont ce que l'homme désire le plus au monde, et pourtant mieux vaut y renoncer que s'écarter de la Voie »[218]. Le terme « 道 » (*dao*) est lui-même polysémique en chinois: il s'entend comme « la voie », « la méthode » et « l'éthique ».

Si le titre *La Voie vers la richesse* met en rapport le texte avec l'ensemble des concepts de la richesse dans la tradition chinoise, on voit dans les trois autres titres la présence de prototypes littéraires issus de la littérature traditionnelle chinoise. Les termes de « 奴 » (*nu*, littéralement « esclave ») et de « 鬼 » (*gui*, littéralement « fantôme ») ont tous des connotations péjoratives : le premier renvoie à l'attitude servile vis-à-vis de quelque chose et le second s'associe avec le sens de la « ruse » et de la « perfidie ».

En Chine, l'emploi de la formule « l'esclave qui garde de l'argent » (守钱奴 / 守财奴 / 看钱奴 / 守钱虏 *shouqian nu / shoucai nu / kanqian nu / shouqian lu*) pour désigner la notion de « l'avare » prend son origine dans les canons bouddhiques[219]. Dans les écrits de Zhi Qian 支谦, traducteur bouddhiste vivant au 3e siècle, apparaît déjà la figure qui, succombe à l'appât du gain, devient finalement l'esclave de l'argent lorsqu'il meurt : « Au moment de quitter ce monde, si l'on ne peut se passer des désirs de l'amour de la richesse, on en deviendra l'esclave »[220]. Le mot « esclave » doit être pris au sens propre dans le concept bouddhique : l'homme obsédé par l'avarice deviendra un vrai esclave lorsqu'il se réincarnera.

Ce terme perd la dimension religieuse au fil du temps et s'emploie de plus en

[218] CONFUCIUS, *Entretiens de Confucius*, CHENG Anne (trad.), Paris, Editions du Seuil, 1981, p. 44. « 富与贵，是人之所欲，不以其道得之，不处也 ».

[219] Nous nous référons ici principalement à la recherche de Gao Lieguo, professeur à l'Université du Zhejiang, qui retrace l'évoluction du terme « l'esclave de l'argent » dans l'histoire de la Chine. Voir GAO Lieguo 高列过, « Shoucainu yuanliu kaozheng » « 守财奴 »源流考证 Étude de l'origine de l'esclave de l'argent, *Shehui kexuejia* 社会科学家, 2012, n° 185, p. 147.

[220] *Ibid.* « 人至死，无有能厌于爱欲及财产者，人皆为财产爱欲作奴婢 »

plus au sens figuré dans les textes littéraires. Par exemple :

> « 凡殖产，贵其能施民也，否则守钱奴耳。»——« 北堂书钞 »[221]
> (Ce qu'il y a de plus précieux dans la possession de la richesse, c'est de pouvoir la distribuer au peuple. Sinon, on ne sera qu'un esclave qui garde l'argent. –*Notes de la salle du nord*)

Ou bien

> « 老夫……颇有田地家私，乡人称为百万。每怀尚义之风，耻为守钱之虏。»——« 高文举珍珠记»[222]
> (Moi qui possède des terres et des propriétés, est appelé par mes concitoyens 'Monsieur Million'. Ayant l'esprit de générosité et de justice, je ne veux pour rien au monde être un esclave de l'argent. –*Histoire de la perle de Gao Wenju*)

On retient de ces deux citations l'idée similaire : il n'est pas honteux d'être riche, par contre, il est conseillé d'apporter des bienfaits à autrui. L'acte de « garder de l'argent » se lie intimement à la notion d'« avarice », et la générosité se lie à l'acte de « distribuer ». Au 14e siècle apparaît une pièce de théâtre du genre de *Zaju*, qui porte le nom de « 看钱奴 » (*Kanqian nu*, littéralement *L'Esclave qui garde de l'argent*)[223]. Écrite par le dramaturge Zheng Tingyu 郑廷玉 (?- ?), cette pièce a pour personnage principal Jia Ren 贾仁, pauvre artisan méchant, qui prie Dieu de le rendre riche au temple. Les esprits divins, ennuyés par les prières de Jia, lui promettent de lui « prêter » des richesses et des honneurs pour les vingt ans à venir. À la sortie du temple, Jia Ren découvre, suivant la volonté divine, découvre une grosse somme d'argent que la famille des Zhou a cachée sous le mur de la cour avant de se l'approprier tout de suite. Le couple Zhou, dépourvu de moyens de vivre après la perte de l'argent, est réduit à la mendicité et obligé de vendre leur fils unique Changshou 长寿. Ironie du sort, c'est Jia Ren, devenu alors riche propriétaire, qui achète le garçon à un prix très bas pour l'adopter. Tout au long de sa vie, Jia Ren, malgré son énorme richesse, vit avec une avarice extrême. Vingt ans plus tard, après la mort de son père adoptif, Changshou rencontre par hasard ses vrais parents, et le couple Zhou récupère enfin leur cassette à argent. Ainsi les promesses divines se réalisent-elles. L'histoire de Jia Ren rencontre un tel succès qu'elle fait l'objet de

[221] LIU Jiexiu 刘洁修, *Hanyu chengyu yuanliu dacidian* 汉语成语源流大辞典 Dictionnaire étymologique des expressions figées en chinois, Beijing, Kaiming chubanshe, 2009, p. 1092–1093.
[222] *Ibid.*
[223] Voir ZHENG Tingyu 郑廷玉, *Kanqian nu* 看钱奴 L'avare, Beijing, Zhongguo wenshi chubanshe, 2002.

nombreuses réécritures dans les siècles suivants, dont la plus connue est celle de Ling Mengchu 凌濛初 (1580-1644). L'auteur transforme cette pièce de théâtre en court récit et l'inclut dans son fameux recueil *Pai'an jingqi, ou Frapper sur la table en s'écriant : « Extraordinaire ! »(Vol.1)* (*Chuke pai'an jingqi* «初刻拍案惊奇»)[224].

Il est intéressant de constater une heureuse coïncidence entre le *Kanqian nu* (« 看钱奴 ») en Chine et *L'Avare* de Molière : dans les deux versions de *L'Avare*, l'avarice du personnage se concrétise par l'existence d'une cassette qui renferme une grosse somme d'argent. Le canevas de ces deux histoires repose sur un fil conducteur semblable : la cassette cachée-volée-retrouvée. Dans le *Kanqian nu* [225], la cassette « circule » entre la famille des Zhou et Jia Ren, et joue comme une force motrice dans leur destin. Alors que dans *L'Avare* de Molière, le dramaturge nous informe à maintes reprises que le héros Harpagon cache dans son jardin dix mille écus. Lorsqu'il apprend la disparition de la cassette, sa fureur est au comble. Et c'est juste l'enquête sur la cassette perdue tire au clair l'origine des personnages et les relations entre eux.

Dans cette perspective, traduire *L'Avare* de Molière par « 生财有道 » (*La Voie vers la richesse*) ou « 守钱奴» (*L'Esclave qui garde l'argent*) renvoie en effet à un réseau d'intertextualités famières aux lecteurs chinois. Autrement dit, une telle traduction fait appel à l'image de l'homme avare qui existe déjà dans la littérature chinoise, ce qui donne sans aucun doute plus d'attrait à la pièce.

Traduire *Le Dépit amoureux* par *La Haine amoureuse* (*Qingchou* « 情仇 ») ou *Histoire d'aventure de jeunes* (*Ernü fengyun* « 儿女风云 ») s'inscrit dans la même logique d'acclimater la pièce. Mais cette fois-ci il ne s'agit plus d'une évocation du passé, mais de la mise en relation de la pièce avec des productions romanesques et sentimentales de l'époque moderne. Les termes comme « sentiments », « haine », « troubles » « pleurs » sont fort récurrents dans le titre des textes littéraires des années 1910 et 1920. La présence de ces termes dans le titre traduit inscrit la pièce tout de suite dans le système de la littérature sentimentale. En 1935, sort un film portant le nom *Amoureux dans les troubles* (*Fengyun ernü* « 风云儿女 »), qui raconte l'histoire d'amour et l'évolution de quatre jeunes Chinois à la veille de la Guerre sino-japonaise. Le succès du film est immédiat et énorme, de sorte qu'il fait encore l'objet de commentaires à nos jours en Chine. Huit ans plus tard, la pièce de Molière *Le Dépit*

[224] LING Mengchu 凌濛初, *Chuke pai'an jingqi* 初刻拍案惊奇 Pai'an jingqi, ou Frapper sur la table en s'écriant : « Extraordinaire ! » (Vol.1), Tianjin, Tianjin guji chubanshe, 2004, p. 429–442.
[225] ZHENG Tingyu, *Kanqian nu*, *op. cit.*.

amoureux est traduite sous le titre de *Troubles des amoureux*. Bien qu'il s'agisse d'une histoire complètement différente, la ressemblance du titre est étonnante. Le titre nous donne l'impression du « déjà vu ».

Tout compte fait, les titres traduits de pièces de Molière témoignent d'une grande hybridité, et on y voit deux forces qui s'opposent l'une à l'autre. L'une tient à s'attacher plus à l'original et à garder le goût exotique. Tandis que l'autre, plus éprise de la tradition, transmet au lecteur un parfum familier du passé.

3.2.4 Étude morphologique de textes traduits

Après avoir analysé quelques aspects périphériques de textes traduits de Molière, nous en venons enfin à la forme du texte. Ayant pour support et pour visée diversifiés, chaque texte traduit doit se soumettre à des normes différentes, ce qui a pour conséquence de produire une multiplicité de formes de textes traduits. De ce point de vue, les traductions de pièces de Molière à l'époque moderne en Chine ont pour caractéristiques d'être réparties en trois grandes catégories : traduction intégrale « fidèle », traduction intégrale « sinisée », traduction fragmentaire.

- **Traduction intégrale « fidèle »**

La plupart des traductions qui tombent dans la première catégorie paraissent en feuilleton dans des périodiques littéraires dits « sérieux », sous forme de livre indépendant ou d'anthologie. Par la traduction intégrale fidèle, nous entendons une traduction qui consiste à garder tous les éléments formels de la pièce originale, la moindre modification étant interdite. Les pièces traduites sont considérées comme faisant partie de la littérature orthodoxe, si bien qu'elles paraissent avec les mentions comme « canon littéraire » et « chef d'œuvre de la littérature étrangère » en tête de la pièce ou sur la couverture du livre. Dans la plupart des cas, le texte traduit se compose des éléments suivants :

-une préface, dans laquelle le traducteur-préfacier confère au dramaturge et à son œuvre une dimension historique et une valeur littéraire. En plus de la présentation de l'auteur, il y fournit suffisamment d'informations linguistiques et de repères culturels, qui permettent aux nouveaux lecteurs de mieux saisir la pièce.

-structure calquée sur la pièce originale. Le traducteur respecte le plus que possible l'identité étrangère de la pièce, en gardant la didascalie et la division originale en actes et en scènes. Par exemple, dans la traduction de la pièce *L'Étourdi* parue en 1935, la didascalie initiale se compose des parties suivantes :

糊涂的人（原本为诗剧）	*L'Étourdi* (pièce originale en vers)
一六五三年演于里昂，	Représentée à Lyon en 1653,
一六五八年演于巴黎	À Paris en 1658
剧中人	Personnages
扮演者	Distribution
剧中地点米西纳	La scène est à Messine[226]

Le traducteur transmet fidèlement toutes les informations de la pièce originale, avec la mention du nom des personnages, des acteurs, du lieu de la représentation, ce qui place d'emblée la pièce sous le signe de l'exotisme.

- **Traduction intégrale « sinisée » (Adaptation)**

Dans les textes qui se rangent dans cette catégorie, on voit une tendance générale à transplanter la pièce dans le contexte social en Chine et à gommer toutes les empreintes étrangères. Bien sûr, le degré de sinisation varie d'une pièce à l'autre. Certains traducteurs ne font que siniser le nom des personnages, tandis que d'autres n'hésitent pas à détruire l'identité de la pièce originale, en multipliant des références à la société chinoise de l'époque. On y voit des personnages, habillés en costume chinois, qui se déplacent en voiture, parlent de l'actualité, utilisent des produits de marque chinoise, et surtout emploient des expressions idiomatiques en chinois. Nous aurons l'occasion d'analyser tous ces aspects plus en détail plus tard.

Il est en plus intéressant de constater le manque de la division en actes ou en scènes dans beaucoup de traductions sinisées. Par exemple, lorsque Gu Zhongyi traduit *L'Avare* sous le titre de *La Voie vers la richesse* en 1940, il supprime la division en scènes. Il en est de même pour *Épidémie urbaine* (*Duhui liuxingzheng* « 都会流行症 »), version sinisée des *Précieuses ridicules*, pièce qui se signale par l'absence du découpage en actes et en scènes. Seules les didascalies permettent d'indiquer l'entrée et la sortie des personnages.

[226] MOLIERE, *Moliai quanji* 莫里哀全集 Anthologie de Molière, WANG Liaoyi 王了一 (trad.), Nanjing, Guoli bianyi guan, 1935, p. 123-124.

- **Traduction fragmentaire**

À côté des traductions qui accèdent à une « dignité littéraire » susmentionnées, on assiste à d'autres formes de traductions non signées, ou signées par des traducteurs qui n'ont atteint aucune renommée. Celles-ci, qui paraissent dans la plupart des cas sur les presses des quotidiens, consistent moins à présenter le dramaturge et ses chefs-d'œuvre qu'à distraire les lecteurs moyens par une histoire drôle. Pliés aux conditions de publication, les traducteurs ne choisissent que des extraits les plus intéressants à traduire, et ceux-ci n'occupent qu'une ou deux pages.

Dans les années 1920 et 1930, sont publiés une série d'extraits courts de pièces de Molière dans des journaux quotidiens. On cite entre autres *Jeune passionné, Belles plaintives* (*Chinan yuannü* « 痴男怨女 »), traduction de l' Acte II, Scène IV de *Don Juan*, qui raconte comment le coureur de jupons réussit, avec toutes sortes de mensonges et d'astuces, à trancher la dispute entre deux de ses dupes Charlotte et Mathurine. Ou encore *Diagnostiquer un malade imaginaire* (*Zhenshi yige xiangxiang de bingren* « 诊视一个想象的病人 »), traduction fragmentaire de l' Acte III, Scène X du *Malade imaginaire*, où la servante Toinette, déguisée en médecin, fait exprès de lui donner des conseils ridicules. Donnons le début de la traduction :

Traduction
« 医生：先生，让我来诊视诊视你吧。让我给你一些我小小的贡献吧。我将给你一切你所需的针灸和泻剂。
病人：先生，我十分感谢你的好意。
医生：假如你愿意，你将一点不觉所苦。因为我所有的仙药，恰好配你这种有名的病。而且像你这种妇孺皆知的名声，一定能容我自由地配药»[227]。

Retraduction littérale en français
Docteur : Monsieur, laisse-moi te soigner. Laisse-moi t'apporter du soutien. Je vais te donner ce dont tu auras besoin : acupuncture et purgatif.
Patient : Monsieur, merci pour votre gentillesse.
Docteur : Si tu veux, tu ne souffres rien, car tous mes remèdes efficaces sont destinés à soigner votre illustre maladie. Votre réputation qui se répand partout me permet de jouir d'une grande liberté pour donner l'ordonnance.

En comparant cet extrait avec l'original, on se rend compte qu'il s'agit d'une traduction fidèle, dans le sens où le traducteur reproduit le dialogue original tel qu'il est. Cependant, l'infidélité est tout aussi évidente : aucune division en actes, aucune

[227] MOLIERE, « Zhenshi yige xiangxiang de bingren » 诊视一个想象的病人 Diagnostiquer un malade imaginaire, *Minguo ribao juewu* 民国日报·觉悟, Huizhouren 徽州人 (trad.), 1923, 2 vol., n° 6, p. 1.

indication scénique permet de distinguer le lieu, le geste et la mimique. Même les noms des personnages (Argan et Toinette) se substituent par des noms communs (docteur et patient).

Comme nous l'avons dit, le traducteur ne se sent pas obligé de transmettre aux lecteurs les tenants et les aboutissants de l'histoire. En effet, beaucoup de pièces sont traduites sans la simple mention « théâtre », et certaines traductions entrent même dans la rubrique de la « fiction » du périodique. La forme originale de la pièce est par conséquent perdue. Avec cette dernière catégorie de texte traduit, on touche enfin à la frontière entre la traduction et l'adaptation, entre la littérature orthodoxe et la littérature populaire. De la traduction intégrale fidèle à la traduction fragmentaire, en passant par la traduction intégrale sinisée, les traducteurs voilent en effet l'instance auctoriale progressivement et s'imposent comme auteurs de leur propre texte. On assiste à l'apparition d'un nouveau texte qui affirme son indépendance sur le plan morphologique. Et ce changement de forme lui-même contribue à la reconstitution du sens.

La multiplicité de formes de textes traduits remet en question de la notion de fidélité et celle-ci va au-delà du dualisme entre la fidélité à la lettre et la fidélité au contenu. S'agit-il encore d'une traduction fidèle si la matrice originale est détruite mais le sens est gardé au maximum? S'agit-il d'une traduction si l'on garde intégralement le canevas original, mais en transplantant l'histoire dans un nouveau contexte ? En fin de compte, la frontière entre la fidélité et la trahison n'est pas tellement tranchée. Encore plus floue est la frontière entre la « traduction » et l' « adaptation ». Il n'existe pas de fidélité absolue, puisque toute activité traduisante s'accompagne de la manipulation, et que tout texte traduit doit correspondre aux normes imposées par le système auquel il s'intègre. De ce point de vue, il n'y a pas de fidélité absolue et il n'y a que des « degrés » de fidélité.

La valeur du texte traduit se compose de deux éléments principaux : d'un côté, traduit en langue cible, il occupe une place, ou comble une lacune dans la culture d'accueil ; de l'autre, il représente un texte préexistant dans une autre langue, une autre culture. Les exemples analysés en haut démontrent qu'il est en fait difficile d'équilibrer le rapport de force entre ces deux éléments, entre le « Moi » et l'« Autre ». Les formes et aussi les normes de traduction sont tributaires du support et de visées de traduction. Dans les pages qui suivent, mettant de côté la traduction fragmentaire, qui est pour nous une catégorie de moindre importance, nous allons voir deux types de

traductions de Molière : la traduction fidèle et la traduction sinisée.

Chapitre 4 La traduction directe de *L'Avare* dans *Mensuel du roman* (*Xiaoshuo yuebao* « 小说月报 »)

« *La traduction est une condition pour la survie des langues qu'elle aide à vivre* »[228].

-Jean-René Ladmiral

Dans ce présent chapitre, nous allons nous intéresser à la première traduction de pièce moliéresque, celle de *L'Avare* au cours du Mouvement de la Nouvelle culture. Il faut d'emblée préciser qu'il s'agit d'une traduction directe. Tout en tenant compte du contexte social et idéologique de l'époque, nous allons essayer de répondre successivement aux questions suivantes : qu'entend-on par la traduction directe dans le Mouvement de la Nouvelle culture ? Pourquoi a-t-on choisi la traduction directe à l'époque ? Comment traduire *L'Avare* de façon directe ? La traduction directe est-elle un choix pertinent ?

4.1 Retour en vogue de la traduction directe

En 1921, dans la revue *Mensuel du roman* (*Xiaoshuo yuebao* « 小说月报 »), où sera publiée quelques mois plus tard la pièce *L'Avare* traduite par Gao Zhenchang 高真常, paraît un article critique rédigé par l'écrivain de renom à l'époque moderne Zheng Zhenduo 郑振铎 (1898-1958). Dans cet article intitulé *Trois problèmes dans la traduction des livres littéraires*, l'auteur affiche nettement sa préférence pour la traduction directe (*zhiyi* 直译), car celle-ci aidera à :

> « 1) transplanter la structure globale et les caractéristiques artistiques du texte original dans la traduction ;
> 2) faire surgir l'ordonnance des paragraphes du texte original ;
> 3) faire surgir l'ordonnance des mots de la phrase originale ;
> 4) faire introduire de nouvelles expressions dans le texte original »[229].

[228] LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p. 104.

[229] ZHENG Zhenduo 郑振铎, « Yi wenxueshu de sange wenti » 译文学书的三个问题 Trois problèmes dans la traduction des livres littéraires, *Xiaoshuo yuebao* 小说月报, 1921, 12 vol., n° 3. « 如果有一个艺术极好的翻译家，用一句一句的"直译"方法，来从事文学书的翻译，则（一）这本文学书的全体的艺术的布置法能完全地移到译文上；（二）就是一节一段的前后布置也能同样的翻译出来；（三）句中字的排置，有时也大略能在译文中表现出来；（四）可更惊奇的就是原文中新颖而可喜的用字法，译文中也能大概把它引渡过来»

Pour l'auteur, la traduction directe remplit une double fonction : elle contribue d'un côté à préserver les particularités textuelle et syntaxique du texte original, et elle répond à une motivation néologique de l'autre. Les propos de Zheng Zhenduo ne sont pas d'une portée limitée. En fait, le discours de cet écrivain très influent à l'époque trace dès lors une ligne directrice sur la traduction littéraire de la revue et annonce le retour de la traduction directe.

4.1.1 Remise en question de la méthode traductive de Yan Fu et de Lin Shu

Zheng Zhenduo n'est pas le seul à privilégier la traduction directe. Son opinion est en parfaite conformité avec la position dominante vis-à-vis de la traduction de l'époque. Se rangent dans cette ligne de pensée la plupart des écrivains et des critiques littéraires de la même génération, dont le fondateur de la littérature moderne chinoise Lu Xun, son frère Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967), grand littéraire Fu Sinian, etc. En 1919, ce dernier publie un article intitulé *Réflexions sur la traduction*, dans lequel il distingue quatre catégories de traduction :

> « À propos de l'expression en traduction, la meilleure méthode est la traduction directe. Ensuite c'est la traduction non littérale, mais qui s'approche approximativement de l'original. Pire est la traduction en texte à huit jambes comme Yan Fu. Ce qui est le pire, c'est la traduction de Lin Qinnan et celle de ses partisans »[230].

En créant la hiérarchie de traductions, Fu Sinian met en évidence deux problèmes clés de la traduction : la langue traduisante et la stratégie de traduction. En critiquant Yan Fu et Lin Shu (soit Lin Qinnan)[231], l'auteur lance un défi aux normes conventionnelles et s'oppose en effet à deux pratiques répandues à l'époque : la traduction en chinois classique avec des phrases parallèles et des expressions soutenues, et la traduction *yishu*, c'est-à-dire la traduction avec une liberté sans

[230] FU Sinian 傅斯年, « Yishu ganyan » 译书感言 Réflexions sur la traduction d'ouvrages, *Xinchao* 新潮, 1919, 1 vol., n° 3, p. 178. « 论到翻译的文词，最好的是直译的笔法，其次便是不能直译，也还不大离宗的笔法，又其次便是严译的子家八股合调，最下流的是林琴南和他的同调»。À noter que l' « essai à huit jambes » est une traduction littérale de « 八股文 » (*bagu wen*) (*Eight-Legged Essay* en anglais). Il s'agit un texte fortement stéréotypé, qui se compose de huit sections. Au cours de la rédaction, on doit observer de strictes règles syntaxiques, insérer des citations classiques et imiter le style archaïque. Cette forme d'écriture est adoptée pour les concours mandarinaux sous les Ming et Qing (du 14e siècle jusqu'au début du 20e siècle).

[231] Pour Yan Fu et Lin Shu, voir les parties *« 2.1.1 Yan Fu et ses règles d'or en traduction »* et *« 2.1.2 Lin Shu : fondateur du mode yishu (译述) »* de cette thèse.

limites de modifier le texte original, qui confine à la réécriture du texte.

On voit qu'en contestant les deux grands maîtres de traduction à l'époque moderne, les intellectuels du Mouvement de la Nouvelle culture commencent à (re)mettre en valeur le texte original. Le retour à la langue source est synonyme de rejet de toute modification dans la traduction. La volonté de respecter scrupuleusement l'original génère la traduction directe, ou bien plus précisément, favorise le retour en vogue de la tendance littéraliste.

4.1.2 Vers la redéfinition de la traduction directe pendant le Mouvement de la Nouvelle culture

Qui dit retour en vogue dit réapparition de quelque chose ayant lieu. Si l'on a des couples conceptuels tels que « équivalence formelle/équivalence dynamique », « traduction sourcière/traduction cibliste », « domestication/aliénation » au long de l'histoire de la traduction en Occident, les traductologues chinois ne se préoccupent pas moins du dualisme entre la forme et le contenu. En Chine comme partout ailleurs, la polémique entre le littéralisme et la liberté a presque une histoire aussi longue que l'activité traduisante elle-même. Mais cette polémique en Chine n'est pas tout à fait identique à celle qui fait l'objet de débat en Occident.

En effet, la querelle entre la forme et le contenu prend son origine dans des discours philosophiques avant notre ère. Dans *Les Entretiens*, Confucius pointe du doigt la relation dialectique entre le « *wen* » (文, littéralement « la langue raffinée ou belles lettres ») et le « *zhi* » (质, littéralement « la langue sobre ou le naturel »). Confucius (551 av J.-C.-479 av J.-C.) dit : « Quand la langue sobre l'emporte sur la langue raffinée, nous avons un homme vulgaire, tandis que quand la langue raffinée l'emporte sur la langue sobre, nous avons un homme pédant. Il faut équilibrer le rapport entre les deux pour être un homme de bien »[232]. Pour le philosophe, la langue raffinée fait de l'homme un être social et culturel, alors que la langue sobre reflète le naturel humain. Ces propos confucéens, qui servent à l'origine d'un guide de conduite pour les lettrés chinois, font un bruit de plus en plus grand dans le milieu de la critique

[232] CONFUCIUS 孔子, « Lunyu » 论语 Les entretiens de Confucius, *in Ru shi dao jingdian yizhu* 儒释道经典译注, ZHANG Fangyan 张芳彦 (éd.), Wuhan, Hubei jiaoyu chubanshe, 1993, p. 77. « 质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子 »。

littéraire au fil du temps. Lao Tseu (Lao-tzeu, Lao Zi) (environs 571 av J.-C.- 471 av J.-C.), philosophe taoïste, ayant un penchant pour le naturel de l'homme, affiche une attitude sceptique vis-à-vis de la langue raffinée. Il dit : « Les paroles vraies ne sont pas belles. Les belles paroles ne sont pas vraies» (*xinyan bumei, meiyan buxing* 信言不美，美言不信)[233]. Tout cela montre que dans la conception traditionnelle en Chine, la langue raffinée connote l'écart avec le vrai, alors que la langue sobre, qui reflète fidèlement le naturel et l'essence de l'homme, se lie à la rudesse stylistique.

La polémique entre le « *wen* » et le « *zhi* » s'étend dans le domaine de la traduction dès le début de notre ère, l'époque où on commence pour la première fois à traduire massivement des canons bouddhiques en chinois[234]. Voulant sacraliser la doctrine bouddhiste, beaucoup de traducteurs se rangent du côté du « *zhi* », parmi lesquels le moine indien Vighna dont le nom chinois est Weizhinan 维祇难(?- ?), qui dit que « pour transmettre les paroles du bouddha, il faut respecter son vouloir-dire sans l'embellir, reprendre son sens sans la rendre plus majestueuse »[235]. On peut trouver un écho dans les propos d'un autre traducteur bouddhique Dao An 道安 (312-385). Pour lui, « il faut traduire conformément au texte original, sans porter aucune atteinte au mot et à la phrase, et il faut même respecter l'ordre inverti des mots dans l'original »[236]. Tous les deux pensent que la fidélité à la lettre aboutit à la fidélité au sens, si bien que la langue de traduction doit elle-même être sobre, qui bannit tout embellissement. Néanmoins, la fidélité à la lettre est mise en cause par Kumārajīva 鸠摩罗什 (344-413), l'un des plus grands traducteurs des canons bouddhiques. Celui-ci accuse cette manière de traduire de « perdre le goût esthétique original » (*shiqi zaowei* 失其藻蔚)[237]. À ses yeux, compte tenu de l'écart stylistique entre la langue de départ et la langue d'arrivée, la fidélité à la lettre fait perdre toute la beauté textuelle, comme si « l'on donnait à manger ce que l'on a mâché, ce qui non seulement enlève la saveur

[233] LAO ZI 老子, *Laozi* 老子 Laozi, RAO Shangkuan 饶尚宽 (éd.), Beijing, Zhonghua shuju, 2006, p. 192.
[234] WANG Dongping 汪东萍 et FU Yonglin 傅勇林, « Huigui lishi: jiedu fojing fanyi de wen zhi zhizheng » 回归历史：解读佛经翻译的文质之争 Retour à l'histoire: interprétation de la querelle entre le wen et le zhi, *waiyu jiaoxue* 外语教学, 2010, 31 vol., n° 2, p. 97–100.
[235] Cité par ZHI Qian 支谦, « Fajujing xu » 法句经序 Préface à *Dharma pāda*, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 22. « 佛言依其义不用饰，取其法不以严 ».
[236] DAO An 道安, « Biposha xu » 鞞婆沙序 Préface à *Vibhāṣā*, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1994, p. 26. « 遂案本而传，不令有损言游字；时改倒句，余尽实录也 ».
[237] JIUMOLUSHI 鸠摩罗什(KUMARAJIVA), « Weiseng ruilun xifang citi » 为僧睿论西方辞体 Mes opinions sur la stylistique occidentale, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, 商务印书馆, 1984, p. 32.

au texte, mais aussi donne du dégoût »[238].

Si les stratégies de la traduction en Occident se résument par Friedrich Schleiermacher en deux positions diamétralement opposées : « [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 et fait que l'écrivain aille à sa rencontre »[239], on voit qu'en Chine, ce dualisme se concrétise dans le problème du choix de la langue traduisante dès le début de l'histoire de la traduction. En d'autres termes, avant même de connaître la problématique de la fidélité et de la trahison, il est déjà question des belles lettres et de la langue « sans parure ». Le dualisme entre le « *wen* » et le « *zhi* » se poursuit tout au long de l'histoire et de ce clivage naissent deux écoles de traduction en Chine, celle de la « traduction libre » (*yiyi* 意译) et celle de la « traduction directe » (*zhiyi* 直译).

Pour les tenants de la traduction libre, ils se préoccupent davantage de la beauté, de la fluidité et de la lisibilité du texte. Le recours aux belles lettres implique nécessairement des retouches dans la traduction afin de flatter le goût esthétique du lecteur. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, au tournant du 20e siècle, nombreux sont les traducteurs qui suivent l'exemple de Lin Shu, et la traduction libre est largement pratiquée en Chine. Il reste à constater qu'ici, la « traduction libre » ne doit pas s'entendre comme une traduction qui cherche l'équivalence sémantique, mais comme une « traduction-réécriture », à travers laquelle le traducteur s'autorise la plus grande liberté de modification et s'impose comme auteur d'une nouvelle œuvre.

Tandis que pour ceux qui se rangent dans l'école de la traduction directe, le texte traduit doit se priver de tout embellissement et de toute retouche. Le respect de la forme originale aide à garder intact le sens. Le texte traduit reflète donc les caractéristiques de l'original à tous niveaux (lexical, syntaxique, stylistique, etc.). À cause de son manque de sérieux et de respect envers l'original, la traduction libre à la façon de Lin Shu est violemment critiquée par les intellectuels. Le grand écrivain Mao Dun 茅盾 (1896-1981) adhère sans réserve à l'école de la traduction directe. Pour lui, la traduction de Lin Shu est une traduction à double déformation : la perte est déjà grande lorsque ses collaborateurs effectuent la traduction orale, elle l'est encore plus lorsque Lin Shu couche l'histoire sur le papier. La traduction libre est donc une

[238] *Ibid.* « 有似嚼饭与人，非徒失味，乃令呕秽也 »。
[239] Cité par OUSTINOFF Michaël, *La traduction*, Édition : 4., Paris, PUF, 17, p. 26.

« traduction déformée » (*waiyi* 歪译)[240]. C'est pour cette raison que la traduction directe commence à regagner du terrain pendant le Mouvement de la Nouvelle culture.

Il est à remarquer que le terme « 直 » (*zhi*, littéralement « direct ») recouvre plusieurs acceptions en chinois : il s'oppose au détour, mais aussi renvoie à la droiture et à la justesse[241]. Ainsi, rassemblés sous l'étendard de la « traduction directe », les intellectuels ont différentes conceptions.

Pour certains, la traduction directe confine à la « traduction mot-à-mot » (*zhuzi yi* 逐字译). Par exemple, Lu Xun préconise la « traduction dure » (*yingyi* 硬译) [242], voire la « traduction morte » (*siyi* 死译), une sorte de littéralisme extrême que Chen Xiying 陈西滢 (1896-1970), l'un des opposants de Lu Xun définit ainsi :

> « Non seulement ils (les partisans de la traduction morte) cherchent à faire correspondre chaque mot et chaque phrase, mais aussi ils s'interdisent aucune addition, aucune antéposition et aucune postposition lexicales. Il vaudrait mieux ne pas traduire que d'appliquer cette stratégie de traduction »[243].

Ayant pour pensée directrice « la fidélité à la lettre plutôt que la lisibilité » (*ningxin er bushun* 宁信而不顺)[244], Lu Xun se contente de reprendre tous les éléments syntaxiques et de les présenter dans le même ordre que dans le texte original. Cependant, à l'opposé de langues occidentales, le chinois ne dispose pas de proposition relative. La juxtaposition des éléments syntaxiques chez Lu Xun porte souvent atteinte à la lisibilité du texte. Contrairement à la position annexionniste préconisée par Lin Shu, Lu Xun ne prétend pas procurer au lecteur un « sentiment

---

[240] MAO Dun 茅盾, « Zhiyi shunyi waiyi » 直译·顺译·歪译 Traduction littérale, traduction fluide et traduction déformée, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1994, p. 351.

[241] *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 Dictionnaire du chinois moderne, Beijing, Shangwu yinshu guan, 2012, p. 1670.

[242] LU Xun 鲁迅, « Yingyi yu wenxue de jiejixing » « 硬译 »与« 文学的阶级性 » La traduction « dure » et le caractère de « classe » de la littérature, *in Luxun quanji disijuan* 鲁迅全集 第四卷, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2005, p. 199-217.

[243] Cité par LIANG Shiqiu 梁实秋, « Lun Lu Xun xiansheng de yingyi » 论鲁迅先生的« 硬译 » À propos de la « traduction dure » de Lu Xun, *Xinyue* 新月, 1929, 2 vol., n° 6-7. «他们非但字比句次，而且一字不可增，一字不可先，一字不可后，名曰翻译，而‘译犹不译’»。

[244] LU Xun 鲁迅, « Lu Xun de huixin » 鲁迅的回信 Réponse de Lu Xun à Qu Qiubai, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1994, p. 275. La traduction de « la fidélité à la lettre plutôt que la lisibilité » (宁信而不顺) est de Zhang Florence Xiangyun, voir son article « Traduction et révolution-Une lecture de la pensée de la traduction de Lu Xun », *in Translation in an international perspective: cultural interaction and disciplinary transformation*, CAZE Antoine et LANSELLE Rainier (éds.), Bern, Peter Lang, 2015, p. 99.

agréable et d'être à l'aise » (*shuangkuai* 爽快)[245]. Par contre, l'enjeu de la traduction est de dépayser les lecteurs cibles, et de leur faire sentir l'étrangeté de l'œuvre étrangère. Il dit :

> « S'il s'agit de la traduction, le premier objectif consiste à parcourir des livres étrangers de toutes sortes, ce qui permettra non seulement de changer la mentalité, mais aussi de cultiver l'esprit du lecteur. Ainsi, on pourrait connaître au moins quand et où se passe l'histoire. Ce genre de traduction est analogique à un voyage à l'étranger : il faut avoir une saveur d'outre-mer, soit ce que l'on appelle l'exotisme »[246].

Mais il faut reconnaître que la traduction directe de Lu Xun n'a pas pour seul objectif d'instruire les lecteurs sur les réalités étrangères. Ayant pris une position élitiste, l'écrivain adresse ses traductions à un lectorat ayant reçu une bonne éduction. À ses yeux, la traduction assume la double fonction d'« introduire de nouveaux contenus et de nouvelles expressions linguistiques »[247]. On reviendra plus loin sur cette motivation linguistique.

Or, la traduction dure de Lu Xun ne fait pas l'unanimité parmi ses contemporains. Certains d'entre eux entendent par la « traduction directe » une traduction correcte et facilement accessible aux lecteurs moyens. L'intellectuel Qu Qiubai 瞿秋白 (1899-1935) remet en question de la littéralité valorisée par Lu Xun dans une correspondance adressée à ce dernier :

> « Par la traduction, on doit présenter correctement le message du texte original, de sorte que les lecteurs chinois obtiennent des concepts *identiques* à ceux qu'ont les lecteurs anglais, russes, japonais, allemands, français du texte d'origine. Le message doit être reformulé *dans une langue vernaculaire susceptible de sortir de la bouche des Chinois*. Il n'est pas besoin de souffrir du manque de la fluidité pour préserver l'esprit original. *A contrario*, souffrir du manque de la fluidité (c'est-à-dire ne pas utiliser une langue vernaculaire orale) risque de perdre plus ou moins l'esprit original »[248].

---

[245] LU Xun, « Yingyi yu wenxue de jiejixing », *op. cit.*, p. 202.

[246] LU Xun 鲁迅, « Tiweiding cao » « 题未定 »草 Brouillon de l'article sans nom, *in Fanyi lunji* 翻译论集, Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 301. « 如果[...]是翻译，那么，首先的目的，就在博览外国的作品，不但移情，也要益智，至少是知道何地何时，有这等事，和旅行外国，是很相象的：他必须有异国情调，就是所谓洋气 »。

[247] LU Xun, « Lu Xun de huixin », *op. cit.*, p. 276. « 不但输入新的内容，也输入新的表现法 »。

[248] QU Qiubai, « Guanyu fanyi de tongxin », *op. cit.*, p. 270. « 翻译应当把原文的本意，完全正确的介绍给中国读者，使中国读者所得到的概念等于英俄日德法……读者从原文中得来的概念，这样的直译，应当用中国人口头上可以讲得出来的白话来写。为着保存原作的精神，并不用容忍“多少的不顺”。相反的，容忍着“多少的不顺”（就是不用口头上的白话），反而要多少的丧失原作的精神 »。Le soulignement est dû à Qu Qiubai.

La fidélité ne se pose pas comme pôle opposé à la fluidité, car pour les opposants de Lu Xun, l'illisibilité est imputable au manque de compétence chez le traducteur, non pas à la stratégie de la traduction directe elle-même. Fu Sinian, par exemple, propose de prendre la phrase comme unité de la traduction directe : « Compte tenu du grand écart entre la langue chinoise et les langues occidentales, s'il est impossible de traduire mot-à-mot, on peut quand même traduire phrase par phrase, car l'ordre de phrases correspond à l'ordre de la pensée humaine, et celle-ci est universelle »[249].

Cette idée se retrouve dans les écrits de Mao Dun. Du point de vue de l'écrivain, la traduction directe se définit non pas par le calque formel, mais par son opposition à la déformation du texte original. Contrairement à ce que pense Lu Xun, la traduction directe ne vise pas forcément à la correspondance lexicale[250]. Mais par contre, « il faut avoir une traduction correcte pour chaque mot et il faut restituer une tonalité semblable pour chaque phrase »[251]. Zhou Zuoren, aussi ferme dans la défense de la traduction directe que son frère Lu Xun, avance des propos plus nuancés : « Jusqu'aujourd'hui, je crois encore à la traduction directe, car pour moi, il n'y a pas de meilleure méthode que celle-ci. Cependant, la traduction directe doit s'effectuer à conditions de transmettre le vouloir-dire, de préserver le style et le sens originaux autant que possible en chinois »[252]. Pour lui, la traduction directe ne doit pas mettre en danger la transmission du sens. Ainsi, nous pourrions résumer les deux stratégies qui régissent l'activité traduisante successivement à l'époque moderne en Chine[253] :

[249] FU Sinian, « Yishu ganyan », *op. cit.*, p. 178-183. « 一字一字的直译，或者做不到，因为中西语言太隔阂——一句一句的直译却是做的到的，因为句的次序正是思想的次序，人的思想却不因国别而别 »。

[250] MAO Dun, « Zhiyi shunyi waiyi », *op. cit.*, p. 352. Mao Dun écrit dans cet article que « ce que nous appelons la « traduction directe », n'est par forcément la traduction mot-à-mot ». (« 我们以为所谓"直译"也者，倒并非一定是"字对字" »。) Pour lui, une traduction directe idéale est celle qui sauvegarde « l'esprit original ».

[251] MAO Dun 茅盾, « Yi wenxueshu fangfa de taolun » 译文学书方法的讨论 Discussions sur la méthode de la traduction des livres littéraires, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, p. 338. « 单字的翻译正确，句调的精神相仿 »。

[252] ZHOU Zuoren 周作人, « Tuoluo xu » 《陀螺》序 Préface à *La toupie*, *in Fanyi lunji* 翻译论集, Beijing, Shangwu yinshu guan, 1994, p. 398. « 我现在还是相信直译法，因为我觉得没有更好的方法。但是直译也有条件，便是必须达意，尽汉语的能力所及的范围内，保存原文的风格，表现原语的意义…… »

[253] Pour le tableau suivant, nous nous sommes inspirée de l'analyse de CHAN Leo Tak-hung. Voir son article « What's Modern in Chinese Translation Theory? Lu Xun and the Debates on Literalism andForeignization in the May Fourth Period », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 2001, 14 vol., n° 2.

Stratégie	Traduction libre		Traduction directe	
Partisans	Yan Fu	Lin Shu	La génération du Mouvement de la Nouvelle culture	
			Traduction dure	Traduction fluide
Méthode	Réécriture textuelle		Calque formel	Ressemblance formelle avec fluidité
Forme	Langue classique	Langue classique plus souple	Langue occidentalisée	
Contenu	Infidélité au sens original		« Fidélité » au sens original[254]	

Malgré la divergence de conceptions de la traduction directe, nous constatons une grande unanimité à propos des visées de la traduction directe. Celles-ci pourraient être résumées comme suit :

D'un côté, la traduction directe tient au besoin impératif d'introduire de nouvelles pensées et idéologies. La meilleure façon de transformer la pensée sans la déformer est de conserver l'enveloppe verbale du texte original. Fu Sinian, par exemple, met en parallèle la pensée et la structure linguistique, en disant que « la pensée de l'auteur ne peut pas exister indépendamment de son langage. C'est seulement au moyen de garder son mode d'expression que l'on peut transmettre la pensée authentique de l'auteur.... La traduction directe est la seule voie de conserver la véracité de l'œuvre »[255].

De l'autre, le souci de réformer la langue nationale, voire de réinventer une langue chinoise par le biais de la traduction explique les phénomènes omniprésents de l'« étrangeté » dans la traduction. Comme nous l'avons dit plus haut, si Lu Xun met en valeur la « traduction dure », c'est aussi par souci d'introduire de nouvelles formes linguistiques, car la langue chinoise lui paraît « imprécise » et il arrive que les mots ne reflètent pas complètement l'idée[256]. Tout comme Lu Xun, Qu Qiubai se plaint aussi de la « pauvreté » de la langue chinoise : « La langue chinoise (c'est-à-dire les lettres) est trop pauvre pour dénommer tous les objets de la vie quotidienne. Elle ne pourrait pas exister indépendamment du 'langage gestuel', car presque chaque conversation

[254] Cette fidélité reste quand même douteuse, car la littéralité extrême aboutit au non-sens. C'est le cas de la traduction dure de Lu Xun.

[255] FU Sinian, « Yishu ganyan », *op. cit.*. « 思想受语言的支配由之乎语言受思想的支配。作者的思想必不能脱离作者的语言而独立。我们想存留作者的思想，必须存留作者的语法……所以直译一种办法，是"存真"的"必由之路" »。

[256] LU Xun, « Lu Xun de huixin », *op. cit.*, p. 276.

quotidienne s'accompagne de gestes. De toute évidence, la langue chinoise est dépouillée d'adjectifs, de verbes et de prépositions pour distinguer la nuance et représenter la complexité de la relation »[257]. On lit en filigrane du mépris, du moins, du mécontentement vis-à-vis de la langue maternelle sous la plume de l'auteur. La traduction directe de mots et d'expressions en langues occidentales remplit à juste titre la fonction de remédier à l'imprécision du chinois. Fu Sinian rejoint cette vision, en disant que « traduire directement les expressions occidentales a encore l'énorme avantage de nous aider à rédiger nos propres textes en chinois. Comme le chinois ne peut pas échapper à la tendance occidentaliste, nous devons écrire dans un chinois teinté de couleur occidentale »[258].

On aurait pu dire avec naïveté que la traduction directe n'est qu'une simple imitation malgré soi, due à la « pénurie » soi-disante de la langue chinoise, que le manque de fluidité dans le texte traduit est causé par l'absence de normes grammaticales de la langue vernaculaire naissante. Certes. Mais derrière le phénomène omniprésent de la littéralité, se cachent une dimension pédagogique et une volonté de se diriger vers l'« Autre ». Dans *L'épreuve de l'étranger*, Antoine Berman montre que la traduction au 18e siècle en Allemagne s'inscrit dans le processus de la *Bildung*, mot d'origine latine qui signifie la « formation ». Au moyen de la traduction, une langue se forme et génère ainsi une forme de la littérature, une *Bild*[259]. On se demande si l'activité traduisante en Chine n'a pas la même finalité que celle à l'époque romantique en Allemagne : « féconder le Propre par la médiation de l'Étranger »[260].

Par conséquent, la traduction directe non seulement aide à faire survivre la langue de départ dans un autre support linguistique, mais aussi rend service à la langue d'arrivée. Au lieu de faire violence à la langue d'arrivée, l'interférence de langues étrangères en traduction a de quoi être positif : elle est source du renouvellement linguistique.

---

[257] QU Qiubai 瞿秋白, « Qu Qiubai de laixin » 瞿秋白的来信 Lettre en provenance de Qu Qiubai, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 266. « 中国的言语（文字）是那么穷乏，甚至于日常用品都是无名氏。中国的言语简直没有完全脱离所谓"姿势语"的程度——普通的日常谈话几乎还离不开"手势戏"。自然，一切表现细腻的分别和复杂的关系的形容词、动词，前置词，几乎没有 »。

[258] FU Sinian, « Yishu ganyan », *op. cit.*. « 直用西文的句调译书，更有一重绝大的用处，就是帮助我们自做文章的方法。我们有不能不使过于受欧化的形势，所以必须用西文的意味做中国文 »。

[259] BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 72-86.

[260] *Ibid.*, p. 16.

4.2 La traduction directe de *L'Avare* par Gao Zhenchang 高真常

En 1921, Gao Zhenchang publie dans *Mensuel du roman* sa traduction de *L'Avare* en feuilleton[261]. Cette version rencontre un tel succès qu'elle est rééditée quatre fois sous forme de volume indépendant aux éditions *Commercial Press de Shanghai* en l'espace de dix ans (respectivement en 1923, 1926, 1930 et 1933)[262].

Mensuel du roman est la revue qui connaît la plus longue durée (de 1910 à 1930) en Chine moderne et qui reste l'une des revues littéraires les plus influentes à l'époque. En 1921, Mao Dun, qui a pris la direction du *Mensuel du roman* l'année précédente, annonce la réforme de la revue en disant :

> « Nous sommes d'avis que l'étude théorique et l'introduction des courants littéraires n'admettent aucun délai. Certes. Mais il n'est pas moins important de traduire les chefs-d'œuvre occidentaux, ce qui permet à nos lecteurs d'en avoir une idée plus générale et plus concrète, de sorte que les chefs-d'œuvre ne soient plus perçus comme chimères lointaines »[263].

Les propos du rédacteur en chef marquent en effet un tournant décisif dans la politique de la publication et la stratégie de traduction de la revue. Si la publication de *Mensuel du roman* entre 1910 et 1920 se caractérise par la prédominance de la littérature de divertissement au goût traditionnel, à partir de l'année 1921, la revue devient un terrain principal de la promotion de la littérature étrangère. Comme le constate André Lefevere, le patronage, c'est-à-dire l'institution qui prête appui à la production littéraire, impose des normes et des règles d'ordre idéologique et esthétique à tous ceux qui bénéficient du patronage[264]. Dans le discours de Mao Dun, on voit la volonté de faire découvrir aux lecteurs le visage authentique de la littérature étrangère, ce qui suppose le refus de toute sorte de sinisation. Introduire et respecter l'œuvre étrangère deviennent la préoccupation principale de la revue.

Le choix de traduire *L'Avare* dans le Mouvement de la Nouvelle culture ne peut nous surprendre. En effet, Molière ne veut pas simplement ridiculiser l'avarice de

[261] Cette version est parue dans les numéros 6, 7, 9, 11 de cette année.
[262] ZHA Mingjian et XIE Tianzhen, *Zhongguo ershi shiji waiguo wenxue fanyishi*, *op. cit.*, p. 203.
[263] Mao Dun 茅盾，« Gaige xuanyan » 改革宣言 Manifeste de la réforme, *Xiaoshuo yuebao* 小说月报, 12 vol., 1921, n° 1. Cité par XU Huanyan, *Moliai xiju yu ershi shiji zhongguo huaju*, *op. cit.*, p. 63. « 同人认为研究哲理介绍文学流派虽刻不容缓之事，而迻译西欧名著使读者得见某派面目之一斑，不得起空中楼阁之憾，尤为重要 »。
[264] LEFEVERE André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, 1992, p. 12-25.

Harpagon et mettre en scène deux histoires d'amour de jeunesse. Le dramaturge veut faire de *L'Avare* une pièce à portée sociale, une pièce qui donne à réfléchir. Sous l'apparence comique, *L'Avare* traite des problèmes sociaux avec beaucoup de sérieux. Jean-Jacques Rousseau écrit en 1758 :

> « C'est un grand vice d'être avare et de prêter à usure ; mais n'en est-ce pas plus grand encore à un fils de voler son père, de lui manquer de respect, de lui faire mille insultants reproches, et, quand ce père irrité lui donne sa malédiction, de répondre, d'un air goguenard, qu'il n'a que faire de ses dons ? »[265]

Les vices sus-mentionnés, comme l'avarice, la pratique de l'usure, le manque de respect envers les parents, avec beaucoup d'autres problèmes que la pièce révèle, comme le mariage arrangé, la tyrannie paternelle, l'exploitation subie par le petit peuple font l'objet de débats violents à l'époque moderne en Chine. Voilà donc une pièce qui répond à l'attente du public.

4.2.1 Lecture de la traduction

Cette traduction de *L'Avare* se signale par la tendance générale à la littéralité. Nous proposons ici d'analyser cette traduction directe aux niveaux du lexique, de la locution et de la syntaxe.

4.2.1.1 Au niveau lexical

Deux méthodes sont employées pour combler la lacune lexicale : la transcription et le calque. La transcription et le calque sont en effet deux formes de l'emprunt « [consistant] à conserver dans le texte d'arrivée un mot ou une expression appartenant à la langue de départ »[266].

Pour les noms des personnages, le traducteur adopte la transcription, c'est-à-dire qu'il segmente chaque nom par syllabe et fait correspondre un caractère chinois à

[265] DULLIN Charles, *Mise en scène de L'Avare de Molière*, Paris, Editions du Seuil, 1946, p. 10.
[266] DELISLE Jean, LEE-JAHNKE Hannelore et CORMIER Monique C., *Terminologie de la Traduction: Translation Terminology.*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1999, p. 41.

chaque syllabe. Voici quelques exemples :

Nom original	Nom chinois	Transcription
Harpagon	亚巴公	*ya-ba-gong*
Cléante	格来恩特	*ge-lai-en-te*
Élise	意里斯	*yi-li-si*
Mariane	马里亚纳	*ma-li-ya-na*
Frosine	佛路西纳	*fo-lu-xi-na*
La Flèche	拉弗来血	*la-fo-lai-xue*
La Merluche	腊卖里居	*la-mai-li-ju*
Brindavoine	白兰大圭勒[267]	*bai-lan-da-gui-le*

Il est intéressant de constater que Molière fait exprès de distinguer les gens de basse condition des membres de la famille bourgeoise par les noms : le valet La Flèche est bien évidemment nommé du nom d'un objet ; la merluche est une sorte de poisson ; Brindavoine tire son nom du « brin d'avoine ». Cependant, le traducteur laisse de côté la motivation de ces noms propres pour ne faire qu'une simple transcription phonétique. Aucun nom ne connote le sexe, le caractère et la couche sociale du personnage. Certains caractères ne sont pas d'usage courant à dénommer une personne.

La transcription phonétique de ces noms propres à première vue banale a de quoi être innovante à l'époque, à savoir qu'au cours des vingt premières années du 20e siècle, la tendance est toujours forte à gommer l'appartenance étrangère lorsque l'on traduit les noms de personnage. Par exemple, pour les jeunes filles, on les rebaptise souvent du nom de fleur comme « lotus », « prunier », « orchidée », ou du nom qui fait entendre la beauté féminine pour se conformer aux traditions chinoises. Quant aux noms de famille, il est d'usage courant de traduire, par exemple, Wilde en Wang, Gorki en Gao. Ceci est beaucoup critiqué par Lu Xun, qui considère la sinisation des noms propres comme une pratique qui va à l'encontre de l'éthique de traduction. Il nous dit :

> **Texte original**
> « Quant aux noms de personne et de lieu, il faut garder leur prononciation originale telle qu'elle est, sans suppression ni troncation. Comme la traduction est le porte-parole d'un monde étranger, force nous est de préserver les mêmes effets sonores. Toute suppression ou modification peut être considérée comme l'infidélité. Donc il faut garder les noms

[267] MOLIERE, « Qianlin ren » 悭吝人 L'Avare, *Xiaoshuo yuebao* 小说月报, GAO Zhenchang 高真常 (trad.), 1921, 12 vol., n° 6, p. 77-78.

originaux, quitte à contrarier nos lecteurs »[268].

Il en est de même pour les toponymes et d'autres noms propres. Dans l'Acte V, Scène V, Naples est traduit en « 拿波里 » (*Naboli*), celui de Gênes est traduit en « 支纳 » (*Zhina*). Les noms de monnaie comme « louis » et « franc » sont traduit de la même façon en « 鲁意 » (*Luyi*) et « 法郎 » (*Falang*). La présence des lieux et des réalités inconnus s'accorde avec celle des noms de personnage étrangers pour créer un effet de distance : les lecteurs sont conscients d'être placés dans un contexte qui n'est pas le leur.

4.2.1.2 Au niveau de la locution

La littéralité lexicale ne porte pas seulement sur les noms. Partout dans le texte, on voit la volonté très nette du traducteur de s'attacher à chaque signifiant du texte original et de faire sentir au lecteur une pure étrangeté. Par exemple, dans la première scène de cette pièce, Valère, intendant de la famille, se plaint devant sa bien-aimée Élise de l'avarice de Harpagon. Il dit :

> **Texte original**
> « ...et l'excès de son avarice, et la manière austère dont il vit avec ses enfants pourroient autoriser des choses plus étranges. Pardonnez-moi, charmante Élise, si j'en parle ainsi devant vous. Vous savez que <u>sur ce chapitre</u> on n'en peut dire de bien »[269].

Ce qui retient notre attention, c'est la traduction du mot « chapitre ». La dernière phrase est rendue par « *你知道<u>在这篇上</u>竟是没甚好讲的* »[270] (littéralement « *Tu sais qu'on n'a rien à dire sur cette partie du livre* »). Pour les lecteurs chinois, il est surprenant de voir le mot « chapitre » traduit en « 篇 ». Les deux mots qui se correspondent l'un à l'autre dans le dictionnaire ne se recouvrent en fait que partiellement. Ici, « sur ce chapitre » veut dire « sur ce point-là », « à ce propos », alors que le traducteur prend le mot « chapitre » dans son sens propre et le rend par

[268] LU Xun 鲁迅, « Yuwai xiaoshuoji lüe li » 《域外小说集》略例 Quelques exégèses du *Recueil de nouvelles d'outre-mer*, *in Luxun quanji dishijuan* 鲁迅全集 第十卷, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2005, p. 170. « 人名地名悉如原音，不加省节者，缘音译本以代殊域之言，留其同响：任情删易，即为不诚。故宁拂戾时人，亦须存其本真。 »

[269] *L'Avare*, Acte I, Scène I. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 7.

[270] MOLIERE, « Qianlin ren », n° 6, *op. cit.*, p.80.

« partie du livre », ce qui produit une certaine absurdité.

En plus de ce genre de locutions adverbiales, il existe d'autres groupes de mots que l'on appelle des « expressions figées », qui sont aussi traduites mot-à-mot. Si l'on appelle le français « la langue de Molière », c'est que beaucoup de tournures dues à la plume de Molière deviennent au fil du temps des expressions figées et enrichissent énormément le stockage linguistique. Dans *L'Avare*, on répertorie beaucoup d'expressions qui sont parvenues jusqu'à nos jours : « *qui se sent morveux, qu'il se mouche* »[271], « *il faut manger pour vivre, non pas vivre pour manger* »[272], « *mauvaise herbe croît toujours* »[273].

Quant à la traduction de ces expressions, elle ne fait pas exception à la stratégie littéraliste. Au lieu de trouver des expressions chinoises qui véhiculent le même sens, le traducteur garde chaque élément du texte original tel quel. Voyons un exemple. Lorsque le servant La Flèche sous-entend que son maître Harpagon est d'une avarice inédite, Harpagon le menace de le corriger. Voilà leur querelle :

> **Texte original**
> « Harpagon : Non ; mais je t'empêcherai de jaser, et d'être insolent. Tais-toi.
> La Flèche : Je ne nomme personne.
> Harpagon : Je te rosserai, si tu parles.
> La Flèche : Qui se sent morveux, qu'il se mouche. »[274]

On a affaire à la traduction d'un proverbe : « Qui se sent morveux, qu'il se mouche ». Le traducteur le rend littéralement par « *谁觉着有鼻涕就哼鼻子* »[275] (littéralement « *Celui qui a de la morve dans le nez se mouche* »). La littéralité ne pose aucun problème au niveau de la compréhension, car le fait de se moucher lorsqu'on se sent morveux est un comportement universel, et le lecteur chinois pourrait décoder au moins une partie du message. Cependant, c'est au niveau formel que l'on trouve la traduction banale. L'allitération dans la phrase originale de [k], [s], [m] est regrettablement perdue dans la traduction. Le français admet « morveux » dans la langue écrite alors qu'en chinois, le mot « morve » sonne vulgaire.

Toutefois, on rencontre une traduction plus judicieuse dans une version plus

[271] Acte I, Scène III. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 13.
[272] Acte III, Scène I. *Ibid.*, p. 38.
[273] Acte III, Scène VI. *Ibid.*, p. 44.
[274] Acte I, Scène III. *Ibid.*, p. 13.
[275] MOLIERE, « Qianlin ren », n° 6, *op. cit.*, p. 83.

récente, celle de Li Jianwu : « *谁心中有鬼，谁自己明白* »[276] (littéralement « *Qui a un fantôme au cœur, qui en est conscient* »). Le succès de cette traduction est lié à deux raisons. Sur le plan sémantique, on retrouve une expression presque équivalente « avoir un fantôme au cœur » qui signifie « concevoir un mauvais dessein »[277]. Sur les plans formel et stylistique, on restitue l'allitération (« 谁 ») basée sur deux phrases parallèles au rythme/-/--/--/, /-/--/--/.

4.2.1.3 Au niveau syntaxique

Nous avons jusqu'ici abordé quelques calques phonétiques ou des expressions figées. Mais on verra que c'est au niveau syntaxique que se manifeste la plus grande tendance littéraliste. La première remarque de la littéralité au niveau syntaxique est le nombre étonnant de correspondances entre le texte original et le texte traduit. Par la correspondance, nous entendons « une relation d'identité entre éléments de deux langues différentes en toutes circonstances »[278]. Dans les exemples suivants, nous allons souligner des éléments du texte original qui sont repris dans la traduction :

Nous sommes tout au début de la pièce, où Valère, l'intendant de la famille, demande à son amante Élise pourquoi elle fait une mine triste :

> **Texte original**
> « Hé quoi ? Charmante Élise, vous devenez mélancolique, après les obligeantes assurances que vous avez eu la bonté de me donner de votre foi ? Je vous vois soupirer, hélas ! Au milieu de ma joie !... »[279]
>
> **Traduction**
> « 噫，怎么？可爱的意裡斯，从你把终身大事托给我之后，为什么反倒变得怪忧愁的。哎！我在欣乐之中，不住见你叹息。…… »[280]
>
> **Retraduction littérale en français**
> Hé, comment ? Charmante Élise, après m'avoir confié l'affaire la plus importante de ta vie, pourquoi deviens-tu si mélancolique ? Hélas, je suis au milieu de la joie, mais je vois que tu n'arrêtes pas de soupirer...

Alors Élise lui répond avec fermeté :

---

[276] MOLIERE, *« Linse gui »* 吝啬鬼 L'Avare, *in Moliai xiju disanjuan* 莫里哀喜剧 第三卷, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1984, p. 290.
[277] *Xiandai hanyu cidian*, *op. cit.*, p. 491.
[278] LEDERER Marianne, *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1994, p. 55.
[279] Acte I, Scène I. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes,* vol. 2, *op.cit.*, p. 5.
[280] MOLIERE, « Qianlin ren », n° 6, *op.cit.*, p. 78.

Texte original
« Non, Valère, je ne puis pas me repentir de tout ce que je fais pour vous. Je m'y sens entraîner par une trop douce puissance, et je n'ai pas même la force de souhaiter que les choses ne fussent pas...Je crains fort de vous aimer un peu plus que je ne devrois. »[281]

Traduction
« 不，畦来尔，为你干的事，我总不会反悔的。好似给个愉快的力吸著，连祝望事情不这样的力量都没有……我很怕爱你过分点了。»[282]

Retraduction littérale en français
Non, Valère, tout ce que je fais pour toi, je m'en repens pas. Je semble être entraînée par une force plaisante, et je n'ai même pas la force de souhaiter que les choses ne soient pas comme cela...Je crains fort de vous aimer trop.

Un peu plus tard, Valère supplie Élise de rejeter ses soupçons sur sa fidélité :

Texte original
« Ne m'assassinez point, je vous prie, par les sensibles coups d'un soupçon outrageux, et donnez-moi le temps de vous convaincre, par mille et mille preuves, de l'honnêteté de mes feux. »[283]

Traduction
« 别无谓地寻差处，请你千万不要拿刀儿来刺我，让我拿千万个老诚凭据来给你看吧。»[284]

Retraduction littérale en français
Ne te tourmente pas pour rien, je te prie de ne pas m'assassiner avec le couteau, et laisse-moi te donner de mille et mille preuves d'honnêteté.

Cette fois-ci, Élise, rassurée par la promesse de son bien-aimé, s'exclame :

Texte original
« Hélas ! Qu'avec facilité on se laisse persuader par les personnes que l'on aime ! »[285]

Traduction
« 怎样容易的给心爱人安慰著呀！ »[286]

Retraduction littérale en français
Comme il est facile d'être persuadé par les gens que l'on aime !

Après cet épanchement du cœur entre les deux amoureux, Cléante, le fils de

[281] Acte I, Scène I. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes,* vol. 2, *op.cit.*, p. 5.
[282] MOLIERE, « Qianlin ren », n° 6, *op. cit.*, p. 78.
[283] Acte I, Scène I. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes,* vol. 2, *op.cit.*, p. 6.
[284] MOLIERE, « Qianlin ren », n° 6, *op. cit.*, p. 78.
[285] Acte I, Scène I. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes,* vol. 2, *op.cit.*, p. 6.
[286] MOLIERE, « Qianlin ren », n° 6, *op. cit.*, p. 78.

Harpagon, monte sur scène. Tout comme sa sœur Élise, il souffre des affres de l'amour. Alors fait-il part à sa sœur qu'il est tombé amoureux d'une certaine Mariane. Voici sa présentation :

> **Texte original**
> « Elle se nomme Mariane, et vis sous la conduite d'une bonne femme de mère, qui est presque toujours malade, et pour qui cette aimable fille a des sentiments d'amitié qui ne sont pas imaginables. Elle la sert, la plaint, et la console avec une tendresse qui vous toucheroit l'âme. »[287]
>
> **Traduction**
> « 她叫做玛利亚纳同个常病的母亲住在一起，她怎样孝敬她母亲是人想不到的。她服侍怜惜安慰著她的母亲，是叫人感动的。 »[288]
>
> **Retraduction littérale en français**
> Elle se nomme Mariane, vit avec une mère qui est souvent malade. Avec quelle piété et quel respect elle traite sa mère, (c')est inimaginable. Elle sert, plaint et console sa mère, (c')est touchant.

Ces quelques paragraphes mettent en évidence une ressemblance frappante de structure de surface entre le texte original et le texte traduit. La retraduction en français, qui donne un texte presque identique à l'original, en est la preuve la plus parlante. Le traducteur reprend tous les éléments clés, sans paraphrase ni sans modification de l'ordre syntaxique. La stratégie littéraliste aboutit à des phrases intelligibles, mais qui se heurtent à ce que l'on appelle le « génie de la langue ». Nous relevons du texte traduit plus haut quelques phénomènes inhabituels suivants :

1) Emploi de longues épithètes

La traduction directe s'avère épineuse lorsque l'on est en face d'un complément déterminatif ou d'une proposition relative dans le texte français. Il est notoire que les qualificatifs doivent être placés avant le substantif en chinois et qu'ils ne peuvent être trop longs. Sinon, cela risquera d'alourdir la syntaxe.

Cette règle grammaticale est de toute évidence laissée de côté par le traducteur. Soit un exemple : « *je n'ai pas même la force de souhaiter que les choses ne fussent pas* » traduit en « *连祝望事情不这样的力量都没有* » (littéralement « *Je n'ai même pas la force de souhaiter que les choses ne soient pas comme cela* »). Évidemment, le traducteur transforme le complément déterminatif du nom « force » en épithète antéposée. Cependant, cette longue épithète déséquilibre la syntaxe, et en plus, rend la

[287] Acte I, Scène II. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes,* vol. 2, *op.cit.*, p. 9.
[288] MOLIERE, « Qianlin ren », *op. cit.*, n° 6, p. 78.

phrase moins orale.

Par contre, dans la traduction plus récente de Li Jianwu, le traducteur résout ce problème avec bonheur en segmentant la phrase en deux propositions :

Traduction de Li Jianwu
« 就连不希望这样做，也没有那份力气。»[289]

Retraduction littérale en français
Même si je ne souhaite pas que les choses soient ainsi, je n'en ai pas la force.

2) Emploi de la proposition sujet

Si le français peut admettre la proposition sujet, celle-ci est presque inexistante en chinois en raison de sa lourdeur. Cependant, voulant respecter l'ordre syntaxique original, le traducteur va à l'encontre des règles grammaticales. Certaines propositions substantivées tiennent la place du sujet :

Texte original A
« ...une mère... pour qui cette aimable fille a des sentiments d'amitié qui ne sont pas imaginables. »

Traduction
« 她怎样孝敬她母亲是人想不到的。 »

Retraduction littérale en français
Avec quelle piété et quel respect elle traite sa mère, (c')est inimaginable.

Texte original B
« Elle la sert, la plaint, et la console avec une tendresse qui vous toucheroit l'âme. »

Traduction
« 她服侍怜惜安慰著她的母亲，是叫人感动的。 »

Retraduction littérale en français
Elle sert, plaint et console sa mère, (c')est touchant.

On voit que tout ce qui précède les deux propositions relatives « qui ne sont pas imaginables » et « qui vous toucheroit l'âme » du texte original se transforme en sujet dans le texte traduit. Or, la proposition sujet paraît trop lourde par rapport au prédicat, mieux vaudrait ajouter le pronom « ce » avant le prédicat pour équilibrer la phrase : « *这是令人想不到的* » (« *C'est inimaginable* ».), « *这是叫人感动的* » (« *C'est touchant* ».).

[289] MOLIERE, « Linse gui », *op. cit.*, p. 281.

3) Place inadéquate d'éléments syntaxiques

Dans le texte traduit, on remarque que certains éléments occupent une place « anormale » dans le texte traduit, ce qui est dû à l'interférence du texte original. Par exemple :

Texte original A
« Je crains fort de vous aimer un peu plus que je ne devrois. »

Traduction
« 我很怕爱你过分点了。 »

Retraduction littérale en français
Je crains fort de vous aimer trop.

Texte original B
« ...qu'avec facilité on se laisse persuader par les personnes que l'on aime ! »

Traduction
« 怎样容易的给心爱人安慰著呀！ »

Retraduction littérale en français
Comme il est facile d'être persuadé par les gens que l'on aime !

Ce qui mérite d'être signalé, c'est que l'on trouve un parallélisme syntaxique rigoureux entre le texte original et le texte traduit : la traduction de la locution adverbiale « *过分点了*» (littéralement « *un peu plus que je ne devrais* ») et celle du complément circonstanciel de manière « *怎样容易的* » (littéralement « *avec facilité* ») se trouvent juste à la même place que leur correspondant dans le texte original. Même si cette littéralité aboutit à des phrases compréhensibles dans le contexte donné, l'ordre d'expression est anormal en chinois : la locution « *过分点了* » ne pourrait pas s'employer tout court après le verbe « *爱* » : soit on dit « *太过爱你了* » (littéralement « trop t'aimer ») en mettant l'adverbe avant le verbe ; soit on répète le verbe « aimer » pour postposer l'adverbe : « *爱你爱得过分了点* » (littéralement « *t'aimer, aimer un peu plus qu'il en faudrait* »). Quant au second exemple, on ne place jamais le complément circonstanciel de manière « avec facilité » en tête d'une phrase en chinois. Par contre, ces deux phrases sont traduites de façon plus naturelle par Li Jianwu :

Traduction de Li Jianwu pour le texte A
« 直怕爱你有一点爱过了头。»[290]

[290] *Ibid.*

Retraduction littérale en français
Je crains d'aller jusqu'à t'aimer plus que je devrais.

Traduction de Li Jianwu pour le texte B
« 一个人多容易让心爱的人给说服了啊！ »[291]

Retraduction littérale en français
Comme il est facile d'être persuadé par ceux que l'on aime !

4) Calque de la voix passive

Des paragraphes cités plus haut, nous retenons deux formes passives :

Texte original

« Élise : Je / m'y sens entraîner / par / une trop douce puissance. »
Verbe / Prép. / Complément d'agent
« Élise : on / se laisse persuader/ par / les personnes que l'on aime ».
Verbe / Prép. / Complément d'agent

Ces deux formes pronominales « se sentir entraîner » et « se laisser persuader » s'emploient dans le sens passif, même si les verbes apparaissent sous forme de l'actif. Le traducteur reprend tous les éléments de la voix passive, avec juste une modification syntaxique pour répondre aux règles grammaticales en chinois :

Traduction

« 意里斯： …… 给 / 个愉快的力 / 吸着。 »
Prép. / Complément d'agent / Verbe
« 意里斯： ……给 / 心爱人 / 安慰着 。»
Prép. / Complément d'agent / Verbe

Rendre la voix passive par la voix passive aurait pu être pertinent, car le chinois, même le chinois classique admet la voix passive[292]. En plus, l'emploi de la formule « 给 (prép.)+Complément d'agent +Verbe » est déjà attesté dans les romans populaires sous la dynastie des Qing[293]. Néanmoins, la traduction en voix passive semble manquer de pertinence pour deux raisons. Primo, la voix passive s'emploie moins fréquemment en chinois qu'en langues occidentales[294]. L'emploi de la voix

[291] *Ibid.*, p. 282.
[292] En chinois classique, la préposition qui introduit le complément d'agent varie en fonction de l'époque et la syntaxe de la voix passive devient de plus en plus souple au fil du temps.
[293] GU Qiong 顾穹, « Lun Hanyu beidongju zai lishi fazhan guochengzhong de bianhua guilü » 论汉语被动句在历史发展过程中的变化规律 Sur les règles de l'évolution du passif en chinois dans l'histoire, *Dongyue luncong* 东岳论丛, 1992, n° 1, p. 104.
[294] WANG Li 王力, *Hanyu shigao* 汉语史稿 Manuscrit de l'histoire de la langue chinoise, Beijing, Zhonghua shuju, 1980, p. 419.

passive est encore plus rare à l'oral. Secundo, c'est le terme « 给 » (*gei*) qui est inconvenable. La voix passive introduite par la préposition « 给 » sert à raconter en générale une mésaventure ou un événement malencontreux[295]. Donnons deux exemples :

Exemple 1
« 谁知道那孩子又会给狼衔去的呢？ » (鲁迅， « 祝福 »)
(Qui aurait pu prévoir que l'enfant allait lui être enlevé ?— Lu Xun, *Le Sacrifice du Nouvel an*)[296]

Exemple 2
« 要是给姓何的老爷知道了，你可又要吃亏了。 » (« 邻女语 »)
(Si Monsieur He est tenu au courant de cette affaire, cela va te coûtera cher encore une fois.—*Les propos de la voisine*)[297]

Si l'usage de la préposition de « 给 » est pertinent dans les deux phrases sus-mentionnées, c'est que la voix passive consiste à raconter soit une tragédie (l'enfant enlevé par le loup), soit quelque chose que l'on ne veut pas voir se passer (il vaudrait mieux que Monsieur He ne soit pas tenu au courant d'une affaire). Ces deux exemples montrent que la voix passive à la préposition « 给 » est d'un usage limité. Alors que dans nos exemples de *L'Avare*, l'héroïne, imprégnée du bonheur, affiche plutôt une attitude positive. C'est pour cette raison que nous mettons en cause la calque du passif dans la traduction.

5) Apparition de registres inconvenables

La stratégie littéraliste a aussi pour effet de changer le registre de langue. Parfois, en calquant sur la forme syntaxique originale, le traducteur réussit à restituer le sens, tout en transmettant un peu de « parfum exotique ». Cependant, c'est la tonalité ou la voix de la phrase traduite qui n'est pas en harmonie avec l'environnement linguistique. Nous voyons que Valère s'exclame :

Texte original
« Je vous vois soupirer, hélas ! Au milieu de ma joie ! »

Traduction
« 哎！我在欣乐之中，不住见你叹息。 »

[295] *Ibid.*, p. 436.
[296] LU Xun 鲁迅, *Panghuang* 彷徨 Errances, MEUNIER Jacaues (trad.), Paris, Editions You-Feng, 2004, p. 27.
[297] GU Qiong, « Lun Hanyu beidongju zai lishi fazhan guochengzhong de bianhua guilü », *op. cit.*, p. 104.

Retraduction littérale en français
Hélas ! Je suis au milieu de la joie, et je te vois soupirer sans cesse.

Prise hors du contexte, la traduction est très réussie à nos yeux. Le traducteur non seulement transmet fidèlement le sens, mais aussi reproduit le parallélisme rythmique du texte original. Autrement dit, les deux syntagmes hexasyllabiques du texte original se transforment en deux phrases, chacune composée de six caractères, donc de six syllabes. Avec le parallélisme et l'emploi de mots soutenus comme « *欣乐* » (*xinle*, littéralement « *joie* ») et « *叹息* » (*tanxi*, littéralement « *soupirer* »), le traducteur procure au lecteur une saveur poétique. Paradoxalement, la littéralité perd de sa pertinence lorsque l'on prend le paragraphe traduit dans son ensemble. Autrement dit, c'est juste le registre soutenu et le style écrit qui se conforment peu au contexte linguistique. On voit que le discours de Valère relève plutôt d'un registre courant et se caractérise par une grande oralité. Par exemple, il demande à Élise : « *为什么反倒变得怪忧愁的* » (littéralement « *Pourquoi deviens-tu si mélancolique ?* »). L'adverbe chinois « 怪 » (*guai*, littéralement « si ») est une marque de la langue orale. Il existe en effet une disparité au niveau stylistique. On pourrait dès lors penser que nos lecteurs chinois lisent ce paragraphe non sans perplexité, face à un héros qui parle tantôt avec élégance, tantôt avec un ton proche du parler quotidien.

4.2.2 La traduction directe et la mise en danger de la « jouabilité »

Dans *Translating drama text*, Susan Bassnett fait remarquer que ce qui différencie le texte théâtral de tout autre texte littéraire est que le premier doit « être lu différemment », et « être lu comme quelque chose d'incomplet »[298]. C'est justement la représentation, qui vient compléter le caractère « troué » du texte théâtral avec tout un tas de signes paraverbaux et non-verbaux. De par sa nature, tout texte théâtral revendique d'être oralisé et d'être représenté. Une pièce est plus qu'un texte. Comme le dit Jean Duvignaud, il faut qu' « une œuvre trouve son public, et [qu'] elle échappe à l'auteur : elle s'éloigne de lui d'une distance infinie »[299]. La représentation fait d'une pièce quelque chose de vivant sous les yeux des spectateurs.

[298] BASSNETT Susan, *Translation studies*, Troisème édition., London et New York, Routledge, 2002, p. 124.
[299] DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1999, p. 11.

La traduction théâtrale n'échappe pas à la même logique : traduire une pièce pour qu'elle soit jouée devant un public étranger. Le traducteur, quant à lui, est obligé de prendre conscience du devenir scénique, de l'effet réel que le texte traduit peut avoir au moment de la représentation. Comme Susan Bassnett le résume, « la préoccupation majeure du traducteur de théâtre est donc l'aspect performatif du texte et sa relation avec l'audience »[300].

C'est ainsi que la « jouabilité » jouit d'une grande considération dans le domaine de la traduction théâtrale. Selon la définition de différents théoriciens, cette notion, qui est d'origine anglophone (*playability* ou *performability*), renvoie à une série de conceptions voisines, mais pas tout à fait identiques : est considéré comme « jouable » une pièce aux caractéristiques « parlable », « oralisable », « respirable », « interprétable »[301]. L'ambiguïté terminologique nous amène à revenir sur l'origine de ce mot. Dérivée du verbe « jouer », la « jouabilité » désigne la capacité d'être joué, la possibilité du jeu sur scène.

Le sémiologue Tadeusz Kowzan identifie treize systèmes de signes au théâtre : le verbal, le paraverbal, la proxémique, la kinésique, le costume, la coiffure, le maquillage, les accessoires, les décors, le son, l'éclairage, la musique, et le film/la projection[302], que nous pourrions ranger dans deux grandes catégories : le système auditif et le système visuel. Ce qui nous intéresse ici, c'est qu'une pièce traduite doit être jouable tant dans le système auditif que dans le système visuel. Autrement dit, il faut que :

-le texte traduit se profère et se comprenne facilement ;

-le geste dicté par le texte ne heurte pas au code culturel du pays d'accueil.

Or, la traduction directe de *L'Avare* met en danger la « jouabilité » ainsi définie. Le traducteur se contente de reprendre tous les éléments lexicaux sans se soucier de leur acceptabilité auprès du public. Là, on assiste à un double paradoxe. Le traducteur se fait visible dans le sens où il traduit dans une langue qui manque de naturel. Mais en même temps, il s'efface dans la mesure où ses interventions sont très peu nombreuses face à des notions et des coutumes étrangères. Dans les pages qui suivent,

[300] BASSNETT Susan, *Translation studies*, *op. cit.*, p. 134. « [A] central consideration of theatre translator must therefore be the performance aspect of the text and its relationship with an audience ».

[301] GREGORY William, « Jouabilité : un concept indéfinissable, incontournable… traduisible ou intraduisible ? », *Traduire*, GRAVEY Marie (trad.), 2010, n° 222, p. 14.

[302] KOWZAN Tadeusz, *Littérature et spectacle*, Varsovie, Editions scientifiques de Pologne, 1970, p. 173.

nous allons analyser deux exemples relevant respectivement du système auditif et du système visuel.

4.2.2.1 Problème au niveau auditif

Au niveau verbal, une pièce jouable est une pièce dont la parole est aisée à énoncer sur scène et à comprendre par les spectateurs. Nous avons déjà analysé à quel point la traduction directe de *L'Avare* manque de naturel. Les phénomènes inhabituels en chinois montrés plus haut pose de vrais problèmes à la « mise en bouche ». La longue épithète, la voix passive, la proposition sujet perturbent le rythme de l'énonciation et rendent le texte moins parlable. Nous nous plaçons maintenant du côté du récepteur, c'est-à-dire du spectateur, pour voir si la traduction directe aboutit à une bonne compréhension lors de la représentation.

Dans l'Acte II, Scène V, Harpagon fait part à l'entremetteuse Frosine de son inquiétude concernant son mariage avec Mariane, car il craint d'être trop vieux pour l'épouser. Alors dit-il :

> **Texte original**
> « Il faudra voir cela. Mais, Frosine, il y a encore une chose qui m'inquiète. La fille est jeune, comme tu vois; et les jeunes gens d'ordinaire n'aiment que leurs semblables, ne cherchent que leur compagnie. J'ai peur qu'un homme de mon âge ne soit pas de son goût; et que cela ne vienne à produire chez moi certains petits désordres qui ne m'accommoderaient pas »[303].

Mais Frosine, qui sait bien lire la pensée du maître, prétend que Mariane n'aime que les vieux hommes. Pour appuyer son point de vue, elle débite des mensonges en décrivant la décoration de la chambre de Mariane :

> **Texte original**
> « On lui voit dans sa chambre quelques tableaux, et quelques estampes; mais que pensez-vous que ce soit? Des Adonis? Des Céphales? Des Pâris? Et des Apollons? Non. De beaux portraits de Saturne, du roi Priam, du vieux Nestor, et du bon père Anchise sur les épaules de son fils. »[304]

En effet, dans la mythologie grecque, Adonis, Céphale, Pâris, Appollon sont tous

[303] Acte II, Scène V. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes,* vol. 2, *op.cit.*, p. 31.
[304] Acte II, Scène V. *Ibid.* p. 32.

de jeunes personnages qui évoquent la beauté et la virilité, tandis que les figures de Saturne, du roi Priam font appel à la vieillesse et à l'autorité. Le traducteur renonce à toute tentative d'acclimater ces données étrangères, en se contentant de transcrire phonétiquement le nom de ces divinités :

> **Traduction**
> « 她房间里有些图画小照；不过你想的到是谁的么？是亚东斯，克反尔，亚鲁风么？（按此皆年轻美貌人）不是的，是萨都纳，是老纳思朵，亚具斯父亲在他孩儿肩上的小照。(上面说的都是老年人) »[305]
>
> **Retraduction littérale en français**
> Dans sa chambre il y a de petites images ; tu imagines qui sont les figures sur les peintures ? C'est Ya-dong-si, Ke-fan-er, Ya-lu-feng ? (Il s'agit de personnes belles et jeunes) Non, ce sont les peintures de *Sa-du-na*, du Vieux *Na-si-duo*, et de *Ya-ju-si* sur les épaules de son enfant. (Les personnes mentionnées plus haut sont des vieux)

Évidemment, les Chinois à l'époque disposent de très peu de connaissances pour accueillir ces personnages mythiques occidentaux. Afin d'éviter de provoquer des désarrois chez les lecteurs, le traducteur a pris le soin d'ajouter deux notes entre parenthèses soulignées plus haut pour indiquer qu'il s'agit respectivement de beaux garçons et de vieillards. Cependant, cette intervention du traducteur nous paraît « paresseuse », car aucune explication complémentaire n'est fournie par la suite. De qui s'agit-il exactement ? Dans quel contexte culturel et historique ces personnages s'ancrent-ils ? Le traducteur se garde d'y donner une réponse. En plus, comme l'observe Pascale Sardin, la note « dénote et détonne en même temps »[306], et surtout dans le domaine de la traduction théâtrale. Pour les lecteurs de la pièce, elle rompt la linéarité de la lecture. Si ces deux notes apportent un bref éclaircissement à l'intelligence du texte aux lecteurs, elles ne sont d'aucune utilité pour les spectateurs, qui n'ont pas accès au texte écrit. Ces données étrangères viennent et s'évanouissent aussitôt, laissant les spectateurs dans l'ignorance complète.

Nous voilà confrontés à un paradoxe éternel de la traduction théâtrale. D'une part, comme ce que dit Antoine Berman, la traduction a un « pouvoir d'éclairage »[307], elle fait apparaître le non-dit d'une langue sous une nouvelle lumière dans une autre

[305] MOLIERE, « Qianlin ren » 悭吝人 L'Avare, *Xiaoshuo yuebao* 小说月报, GAO Zhenchang 高真常 (trad.), 1921, 12 vol., n° 7, p. 110.
[306] SARDIN Pascale, « De la note du traducteur commecommentaire : entre texte, paratexteet prétexte », *Palimpsestes*, 2007, n° 20, p. 133.
[307] BERMAN Antoine, « La traduction et la lettre-ou l'auberge du lointain », *in Les tours de Babel*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 71.

langue, d'où la nécessité de la clarification. Wang Zuoliang 王佐良 (1916-1995), traducteur de grand renom en Chine, adhère à la vision de Berman, en disant :

> « Il y a des choses qui se comprennent implicitement dans une culture. Or lorsqu'il faut les transplanter dans une autre culture, on met beaucoup plus d'efforts à les expliciter »[308].

Ainsi, chaque fois qu'apparaît une lacune lexicale dans la langue d'arrivée, on s'emploie à la rendre claire en ajoutant des notes en bas de page ou entre parenthèses. D'autre part, destinée à la représentation, la traduction théâtrale est de par sa nature fugace et irréversible. Cela veut dire que la compréhension de chaque mot doit être immédiate, et aucune note ne peut venir en aide. Si certains néologismes entreront en usage et deviendront doux à l'oreille dans le temps, n'oublions pas que la traduction théâtrale doit être consommée *hic et nunc*. Au cours d'une représentation, on n'a ni le temps ni le moyen de recourir au texte traduit et au dictionnaire. À les entendre, ces noms comme « *Adonis* » « *Pâris* » et « *Saturne* » ne rappellent rien aux spectateurs chinois peu préparés à accueillir la mythologie grecque.

L'intervention du traducteur dans le corps du texte n'est qu'une exception. Dans la plupart des cas, le traducteur se prive d'explicitation. Les lecteurs aussi bien que les spectateurs sont confrontés à des tas de données « brutes ».

Par exemple, dans l'Acte II, Scène V, l'entremetteuse Frosine se vante de sa capacité de conclure le mariage entre Harpagon et Mariane. Avec son talent, aucun mariage ne lui paraît impossible. Alors dit-elle :

> « Il n'est point de partis au monde, que je ne trouve en peu de temps le moyen d'accoupler; et je crois, si je me l'étois mis en tête, que je marierais le Grand Turc avec la République de Venise »[309].

Le « *Grand Turc* » est rendu littéralement par « *大土耳其* » (*Da tu'erqi*), et la « *République de Venise* » par « *韦立斯国* » (*Weilisi guo*)[310]. Cette traduction correcte et fidèle provoque cependant des désarrois. Ces deux noms propres, avec l'ensemble du contexte, mobilisent un peu de savoir encyclopédique et connotent des faits peu

[308] WANG Zuoliang 王佐良, « Fanyi yu wenhua fanrong » 翻译与文化繁荣 La traduction et la prospérité culturelle, *Zhongguo fanyi* 中国翻译, 1985, n° 1, p. 6. « 在一种文化里头有一些不言而喻的东西，在另外一种文化里头却要费很大力气加以解释 »。

[309] Acte II, Scène V. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes,* Vol.2, *op.cit.*, p. 30.

[310] MOLIERE, « Qianlin ren » 悭吝人 L'Avare, *Xiaoshuo yuebao* 小说月报, GAO Zhenchang 高真常 (trad.), 1921, 12 vol., n° 7, p. 108.

familiers au public chinois. On se rappelle que la République de Venise et L'Empire ottoman sont en guerre du 15e siècle au 17e siècle et que les affrontements entre les deux pays s'avèrent parfois très violents. Il serait donc une chimère d'unir ces deux pays antagonistes. Le traducteur ne se donne pas le moindre souci d'apporter au lecteur des connaissances d'arrière-plan. On voit par là une distance entre le signifiant et le signifié, une distance entre la langue et l'information. Compte tenu de l'instantanéité de la représentation, il est probable que les spectateurs n'arrivent pas à saisir le sens de la phrase, ce qui nuit forcément à la jouabilité du texte.

4.2.2.2 Problème au niveau visuel

N'oublions pas que, comme nous l'avons dit au début de ce travail, le terme de « théâtre » est issu du mot grec *thea*, qui signifie « voir » et « contempler ». Les spectateurs regardent l'acteur tout en l'écoutant. Le costume, l'éclairage, la mimique, le geste, le mouvement de l'acteur occupent, pour ainsi dire, une place non moins importante que ce que dit la bouche. Le dramaturge s'adresse aux spectateurs non seulement par les paroles énoncées par les personnages, mais aussi par les didascalies portant sur le ton, le geste, le mouvement des personnages, à partir desquelles l'acteur réalise concrètement des signes couchés sur le papier. Quant au traducteur, comme le constate Susan Bassnett :

> « [Le] traducteur est effectivement demandé d'accomplir l'impossible - pour traiter un texte écrit qui fait partie d'un plus grand système de signes, comportant des caractéristiques paralinguistiques et kinésiques, comme s'il était un texte littéraire, qui est créé uniquement pour la page, mais qui est destiné à être lu hors la page »[311].

Le traducteur doit donc, selon la traductologue, accomplir une « mission quasiment impossible » qui consiste à la fois à faire dégager la beauté littéraire de la pièce, et à mettre en valeur une série d'éléments non verbaux qui existent implicitement ou explicitement dans le texte original. C'est juste ceux-ci qui permettent à la pièce de finaliser la dernière étape de son voyage, soit la mise en

[311] BASSNETT Susan, « Ways through the labyrinth: strategies and methods fortranslating theatre texts », *in The manipulation of literature: studies in literary translation*, HERMANS Theo (éd.), New York, St. Martin Press, 1984, p. 87. « [The] translator is effectively being asked to accomplish the impossible – to treat a written text that is part of a larger complex of sign systems, involving paralinguistic and kinesic features, as if it were a literary text, created solely for the page, to be read off that page».

scène.

Nous allons maintenant analyser l'un des systèmes visuels, le système kinésique dans la traduction théâtrale. Le néologisme « kinésique », avec sa racine « kinési- » qui veut dire « le mouvement »[312], renvoie à l'ensemble des gestes et des mimiques qui accompagnent le langage parlé. Au cours d'une communication langagière, il y a souvent un geste qui joue le rôle accompagnateur, complémentaire ou substitutif de la parole[313]. On dit un « oui » ou un « non » en hochant la tête en signe d'approbation ou de négation. On peut même se dispenser de parole en ne faisant que des gestes. La relation entre la parole et le geste devient d'autant plus étroite sur la scène que chaque geste y est porteur de sens.

Au théâtre, les éléments kinésiques, sont d'une part une pure invention artistique des acteurs ou des metteurs en scène, et sont d'autre part dictés par le texte théâtral (parole du personnage ou didascalie). Nous allons voir si la traduction directe réussit à transposer les gestes de *L'Avare* avec justesse sur scène.

Voyons d'abord un exemple où les indications kinésiques se cachent dans les paroles du personnage. Dans l'Acte IV, Scène IV, le Maître Jacques, qui s'interpose dans le différend entre Harpagon et son fils Cléante, réussit à apaiser la tension par ses mensonges. Alors, Harpagon, content de l'intervention de son valet, dit :

Texte original

« Harpagon : Tu m'as fait plaisir, Maître Jacques, et cela mérite une récompense. Va, je m'en souviendrai, je t'assure.
Il tire son mouchoir de sa poche, ce qui fait croire à maître Jacques qu'il va lui donner quelque chose.
Maître Jacques : Je vous baise les mains. »[314]

On n'a pas la difficulté de s'imaginer le langage corporel du Maître Jacques, commandé par sa dernière phrase. Il s'incline profondément, saisit les mains de son maître pour les porter respectueusement à ses lèvres. Ce simple geste présente ici deux avantages : en baisant les mains de Harpagon, le Maître Jacques peut d'un côté exprimer sa gratitude, et voir plus clairement la récompense qu'il croit recevoir de Harpagon de l'autre. Le sens de signe est clair pour les spectateurs français. Le

[312] REY-DEBOVE Josette et REY Alain (éds.), *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1996, p. 1244.
[313] BAYLON Christian et FABRE Paul, *Initiation à la linguistique*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 23.
[314] Acte IV, Scène IV. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes,* vol. 2, *op.cit.*, p. 57.

traducteur transpose directement la dernière phrase en « *我亲你的手*»[315] (littéralement « *Je vous baise les mains* »). Cette traduction a de quoi surprendre : le baisemain perd de sa signification devant les spectateurs chinois. Le rôle des spectateurs consiste en effet à « prolonger, à parachever la suggestion proposée par le groupe des hommes enfermés dans l'étendue scénique »[316]. Si l'on considère le baisemain comme signe de respect voire de dévouement envers le seigneur au 17e siècle en France, le calque du signifiant gestuel n'aboutit pas à transmettre le même signifié. Il y a par là un vide sémantique dans le code de politesse chinois. On aurait du mal à imaginer un valet qui baise la main de son maître, car le contact physique intime entre deux hommes a quelque chose de choquant en Chine. Par contre, une traduction postérieure effectuée par Li Jianwu nous paraît plus acceptable. Au lieu de s'attacher au signifiant du geste, il saisit avec justesse l'émotion du personnage et rend sa parole « *Je vous baise les mains* » par « *谢谢老爷* » (littéralement « *Merci, mon seigneur* »)[317].

Dans beaucoup d'autres cas, c'est la didascalie qui est chargée d'indiquer aux acteurs ce qu'il faut faire sur scène. La traduction directe de certaines didascalies pose autant de problèmes à la jouabilité de la pièce. On se souvient d'un petit geste effectué par Élise, fille de Harpagon, qui supplie son père de ne pas la marier au vieux seigneur Anselme dans l'Acte I, Scène IV :

> « Élise, *elle fait une révérence* : je ne veux point me marier, mon père, s'il vous plaît.
> Harpagon, *il contrefait la révérence* : Et moi, ma petite fille ma mie, je veux que vous vous mariiez, s'il vous plaît. »[318]

La révérence est un geste couramment utilisé sous l'Ancien Régime en France pour témoigner du respect envers son interlocuteur. La façon d'effectuer le geste varie selon le sexe : pour les hommes, il suffit de s'incliner, tandis que pour les dames et les demoiselles, la révérence se fait « en fléchissant légèrement le genou gauche, et en passant la jambe droite derrière la gauche prenant appui sur la pointe du pied droit, en tenant entre le pouce et l'index le côté droit de sa jupe et l'étirant légèrement vers l'extérieur, avec une inclination de la tête »[319]. On voit que même au sein de la culture

[315] MOLIERE, « Qianlin ren » 悭吝人 L'Avare, *Xiaoshuo yuebao* 小说月报, GAO Zhenchang 高真常 (trad.), 1921, 12 vol., n° 11, p. 100.
[316] DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre*, *op. cit.*, p. 25.
[317] MOLIERE, *moliai xiju quanji disanjuan*, *op. cit.*, p. 348.
[318] Acte IV, Scène V. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes,* Vol.2, *op.cit.*, p. 57.
[319] NASIELSKI Salomon, « Codes sociaux, politesses, rituels, galanteries... », *Actualités en analyse transactionnelle*, 1 avril 2009, N° 130, n° 2, p. 53.

de départ, ce geste « faire la révérence » renvoie déjà à différentes manières d'exécution selon le code de politesse. Transposer ce geste sur scène devient d'autant plus épineux qu'il n'existe pas de rite équivalent en Chine.

Ici, tenant à stratégie de la traduction directe, le traducteur fait un petit effort d'acclimation : « *faire une révérence* » et « *contrefaire la révérence* » sont tous rendus par « 鞠躬 » (*jugong*), qui veut dire s'incliner (plus ou moins profondément selon les circonstances, mais sans fléchir les genoux). Le « 鞠躬 », geste qui se pratique aussi fréquemment en Chine que « la révérence » en France, semble être une traduction satisfaisante. Néanmoins, rien qu'à repenser cette image dans la tête, on peux trouver quelque chose qui choque le public. Le geste de « 鞠躬 » se fait lorsque deux personnes se rencontrent pour la première fois dans des situations officielles. N'est-il pas bizarre de voir la fille et son père s'incliner l'un après l'autre au cours d'une conversation quotidienne ? Il est encore plus choquant de voir le père refaire ce geste devant sa fille dans un pays où on s'attache tant à la piété filiale.

Dans son recueil intitulé *Page to stage: theatre as translation*, Ortrun Zuber-Skerritt fait remarquer l'importance de la bonne transmission de tout sytème sémiologique dans la traduction :

> « La signification d'une pièce peut être déformée et mal interprétée si le traducteur n'arrive pas à transposer pas correctement l'ensemble du réseau de signes symboliques dans la culture cible: signes visuels et acoustiques ainsi que linguistiques »[320].

Les deux exemples ci-dessus suffisent à démontrer que l'on se heurte à la difficulté de transmettre le signifié gestuel lorsque l'on essaie d'appliquer la traduction directe. La correspondance entre la parole et le geste qui l'accompagne, entre le geste et l'émotion du personnage risque de s'estomper dès que l'on se déplace dans une autre culture. De même que le calque verbal atteint l'intelligibilité textuelle, le calque gestuel produit des chocs, des méprises d'interprétation ou des non-sens. Certes, tout geste devient jouable au fil du temps, avec le contact de plus en plus intensifié entre cultures, avec une attitude de plus en plus tolérante et éclectique de nos spectateurs. Mais dans les années 1920, l'époque où la Chine s'ouvre à peine à la

[320] ZUBER-SKERRITT Ortrun, *Page to stage: theatre as translation*, Amsterdam, Rodopi, 1984, p. 8. « The meaning of a play can be distorted and misintepreted if the translator fails to appropriately transpose the whole network of symbolic signs into the target culture : visual and acoustic as well as linguistic signs ».

culture occidentale, la traduction directe du langage gestuel n'est pas un choix pertinent.

Chapitre 5 Adapter les pièces de Molière dans les années 1930 et 1940 : vers la construction d'une *dramaturgie chinoise*

« *Le théâtre est un dispositif qui fait que la traduction d'une pièce est essentiellement orientée vers un public, le 'public-cible'* »[321].
-Jean Ladmiral

Au cours de la première moitié du 20e siècle, les pièces de Molière subissent deux sorts différents : on a d'un côté des traductions plus ou moins fidèles, qui conservent l'armature et les caractéristiques linguistiques de la pièce originale, et des adaptations, ou plus précisément des traductions « sinisées » de l'autre, qui voilent l'identité étrangère de la pièce originale. Ce présent chapitre sera consacré à l'analyse de quelques adaptations de pièces de Molière qui ont un retentissement important dans les années 1930 et 1940. Tenant compte du contexte social qui environne l'activité traduisante, nous poursuivrons nos interrogations sur le « pourquoi » et le « comment » : si le Mouvement de la Nouvelle culture met en valeur l'œuvre source et la notion de la fidélité en traduction, pourquoi recommence-t-on à faire violence au texte original seulement une dizaine d'années après ? Pourquoi l'enthousiasme de la traduction directe s'éteint-il aussi vite ? Et enfin, quelles sont les valeurs de ces adaptations ?

5.1 De l'« Auberge du lointain » à l' « espace sinisé » : l'émergence du *gaiyi* (改译)

Dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Antoine Berman cite les propos de Walter Benjamin :

> « La traduction ne se voit pas, comme l'œuvre littéraire, plongée pour ainsi dire dans l'intérieur du massif forestier de la langue, mais en dehors de celui-ci, face à lui, et sans y pénétrer, elle appelle l'original en cet unique lieu où, à chaque fois, l'écho dans sa propre langue peut rendre la

[321] LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, *op. cit.*, p. 184.

résonance d'une œuvre de la langue étrangère »[322].

Dans la même lignée de pensée, l'auteur propose d'introduire « l'étrangeté » dans le texte traduit et d'« ouvrir l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue »[323]. Tout traducteur est tenu d'être fidèle à la lettre, car la suppression du goût exotique ne conduit qu'à la défiguration de l'original et qu'à la tromperie du lecteur. Somme toute, il faut faire du texte traduit une « auberge du lointain »[324], un espace qui accueille l'Étranger en tant que tel. L'« étrangeté » doit être perceptible tant au niveau de l'expression linguistique qu'au niveau de la représentation culturelle.

Comme nous l'avons dit plus haut, guidée par le double souci d'introduire de la nouveauté et de sauver la masse de l'ignorance, la génération du Mouvement de la Nouvelle culture s'affilie à la position littéraliste d'Antoine Berman. Les pièces traduites, comme tout autre texte littéraire, deviennent une véritable auberge du lointain qui héberge de nouvelles formes linguistiques et de faits culturels étrangers. Or, le littéralisme ne fait pas unanimité dans le milieu théâtral. Le théoricien du théâtre Tian Qin 田禽, lorsqu'il fait le commentaire sur la traduction de l'époque considérée, constate que « les traducteurs de théâtre ne sont pas *des hommes de théâtre*. Ils ne sont que des théoriciens favorisant la traduction directe. Leur but est seulement d'introduire des œuvres littéraires et artistiques »[325]. Même avant l'avènement du Mouvement de la Nouvelle culture, certains critiques chinois remarquent déjà des spécificités de la traduction théâtrale :

> « Certaines pièces étrangères sont traduisibles alors que d'autres ne le sont pas, ce qui est partiellement lié à la divergence des mœurs entre les pays. Je fais remarquer que l'on traduit et adapte souvent une pièce étrangère de façon irréfléchie, sans chercher à saisir son essence et sa nature. Ce genre de traduction ne donne aucun goût au public, et finit donc par échouer. D'autres pièces dont le sens est trop profond s'attirent la défaveur des classes moyenne et inférieure. Ceci est causé par rien d'autre que l'écart des mœurs et l'insuffisance du niveau culturel du

[322] BERMAN Antoine, « La traduction et la lettre-ou l'auberge du lointain », *in Les tours de Babel*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 33.
[323] *Ibid*., p. 89.
[324] Cette expression est du troubadour Jaufré Rubel. *Ibid*., p. 31.
[325] TIAN Qin 田禽, *« Sanshinian lai xiju fanyi zhi bijiao »* 三十年来戏剧翻译之比较 Comparaison diachronique de la traduction théâtrale pendant trente ans, *in Zhongguo xiju yundong* 中国戏剧运动, Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 1944, p. 106. « 翻译剧本的人未必是真正研究戏剧者，所以他们只抱著介绍文艺作品的心理，坚持著‘直译’的理论工作者 »。

public »[326].

Les barrières culturelles constituent la plus grande difficulté rencontrée par les traducteurs du théâtre qui visent à la vulgarisation de pièces occidentales. Cependant, jusqu'à l'époque des années 1920, les étudiants et les intellectuels férus de la culture occidentale composent la majorité des spectateurs. Contrairement au théâtre chanté qui jouit d'une grande popularité parmi la masse, les pièces occidentales sont jusqu'alors considérées comme une forme artistique d'élite. L'écart entre le public réel et le public visé par les traducteurs est facile à constater. La mise à profit de la fonction éducative de pièces occidentales implique leur vulgarisation, et celle-ci implique à son tour la suppression de réalités étrangères qui risquent de clore l'accès au sens de pièces.

En plus de l'insuffisance de connaissances d'arrière-plan de la culture occidentale de la masse, la syntaxe lourde et parfois inintelligible issue de la traduction directe devient un autre facteur qui nuit à l'accessibilité de pièces au public. En 1920, Wang Youyou 汪优游 (1888-1937), directeur d'une troupe de théâtre, fait jouer *La Profession de Madame Warren* du dramaturge irlandais Bernard Shaw au théâtre *La Nouvelle scène* (*Xin wutai* 新舞台)[327] à Shanghai[328]. Or, à sa grande déception, la représentation n'aboutit qu'à la banqueroute, dû à la présence d'emprunts lexicaux et de syntaxes occidentalisées. Cette représentation a laissé un mauvais souvenir au metteur en scène qui raconte plus tard cette expérience avec beaucoup de regret dans son mémoire : « Quelques dames à toilette moderne sont parties même au deuxième acte. Et après, beaucoup de spectateurs ont quitté la salle l'un après l'autre, si bien qu'il n'en restait que trois quarts à la fin. Certains qui avaient acheté des tickets de deuxième ou troisième catégorie sont sortis du théâtre en

[326] JUN Yue 君跃, « Bianzuan jiaoben zhi lingxing » 编纂脚本之灵性 Génie dans l'écriture de la pièce de théâtre, *Xinju zazhi* 新剧杂志, 1914, n° 1. « 各国之剧本，有可译者，有不可译者，有其中有风俗人情之差异故也。吾观一般士君子往往不揣其本，率然以外国剧译编脚本，便令人无味可寻，最后大失败而止。有命意过深者更令中下社会不欢迎.此无他，一则风土人情不同，一则程度不相配也 »。

[327] Le théâtre *La Nouvelle scène* (*Xin wutai* 新舞台) est le premier théâtre à l'européenne avec la scène en retrait en Chine. Construit à Shanghai à 1908, *La Nouvelle scène* obtient un grand succès et attire de nombreux imitateurs. On y joue non seulement des pièces occidentales, mais aussi des pièces traditionnelles. Voir WANG Xueqin 王雪芹, « Xinwutai de juchang biange jiqi wenhua bianqian » «新舞台»的剧场变革及其文化变迁 L'évolution du théâtre « Nouvelle scène » et son changement de la pratique culturelle, *Xiju* 戏剧, 2011, n° 1, p. 102–103.

[328] CAO Xinyu 曹新宇 et LI Wei 李维, « Lun wusi shiqi xiju fanyi de celüe jiqi dui zhongguo huaju chansheng de yingxiang » 论« 五四 »时期戏剧翻译的策略及其对中国话剧发展产生的意义 À propos de stratégies de la traduction théâtrale et leurs influences sur l'évolution du théâtre parlé en Chine, *Waiyu yu waiyu jiaoxue* 外语与外语教学, 2014, n° 4, p. 71.

poussant des vociférations »[329].

Suite à l'insuccès de cette mise en scène, Wang Youyou commence à rejeter la position élitiste préconisée par la génération du Mouvement de la Nouvelle culture. Il écrit en 1921 :

> « On doit commencer la promotion du théâtre nouveau par la vulgarisation des pièces. Mais à l'heure actuelle, les hommes littéraires de la nouvelle génération font tout pour européaniser la langue chinoise, si bien que même une phrase ordinaire dans la pièce est rendue difficile à prononcer. Si l'on continuait comme cela, les pièces occidentales ne seraient accessibles qu'aux artistes professionnels, tout comme les pièces du *Kunqu* créées par telle ou telle société ou troupe de théâtre en ce moment. Il serait difficile de les rendre populaires »[330].

Selon lui, la langue européanisée à laquelle recourt la traduction théâtrale ressemble à la langue du *Kunqu* (昆曲), une forme de théâtre local en Chine qui, en exploitant un style raffiné, n'est pas à la portée du public non initié. Cependant, il faut reconnaître que sa voix attire très peu d'attention au cours du Mouvement de la Nouvelle culture, l'époque où on revendique plus que jamais la fidélité à la lettre du texte original. Rares sont ceux qui pensent la traduction théâtrale dans le contexte de la production dramaturgique et du point de vue de la réception.

Il faut attendre l'année 1924 pour voir le changement radical de position dans le monde théâtral. En 1924, dans le cadre de sa retraduction de *L'Éventail de Lady Windermere* d'Oscar Wilde[331], Hong Shen 洪深 (1894-1955), grand théoricien du théâtre et l'un des fondateurs du théâtre parlé en Chine moderne, avance pour la

---

[329] Cité par Ding Luonan 丁罗男, Zhongguo huaju xuexi waiguo xiju de lishi jingyan 中国话剧学习外国戏剧的历史经验 Histoire de l'appropriation du théâtre étranger en Chine, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1983, p. 28. « 演到第二幕……便有三五位很时髦的女客立起来走了。以下陆续走去的很多，等到闭幕底时候，约剩了四分之三底看客。有几位坐在二三等座里的看客，是一路骂着一路走出去的 »。

[330] WANG Zhongxian 汪仲贤, « Suibiantan（2）：yao xiangfazi shi juben pubian » 随便谈（2）：要想法子使剧本普遍 Causeries (2) : à la recherche du moyen de vulgariser les pièces de théâtre, *Xiju* 戏剧, 1921, 1 vol., n° 3, p. 84. «我们现在要提倡新剧，也得先从普遍剧本入手。但是现在的新文学家，极力主张中国语体的欧洲化，把剧本上很平常的几句话弄成格格不吐的样子。我看照这样做下去，则将来的西洋剧本在中国所占的地位也不过与现在"什么集""什么社"的昆曲一般，徒供几个清客的推敲罢了，要想普遍就难咧 »。

[331] Il existe en effet deux traductions précédentes, *Histoire de l'éventail oublié* (*Yishanji* « 遗扇记 ») et *Erreur de l'éventail*(*Shan wu* « 扇误 »), faites respectivement par Shen Xingren 沈性仁 et Pan Jiaxun 潘家洵 et parues dans *Nouvelle Jeunesse* en 1918. Hong Shen considère ces deux versions comme inadaptées à la scène, car « elles consistent seulement à chercher la correspondance des mots sans pouvoir transmettre le sous-entendu. La structure syntaxique est inhabituelle et dépourvue de naturel, ce qui rend difficile la mise en bouche pour les acteurs » («盖病在按字而索，未能达出言外之意。造语别致，非通常习闻之口吻，演员念不上口»). Voir HONG Shen 洪深, « Shaonainai de shanzi xulu » 《少奶奶的扇子》序录 Préface à *L'Éventail de la jeune maîtresse* de la maison, *in Hongshen wenji* 洪深文集, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1957, p. 466. Et AN Ling 安凌, « Chanshi yu chuangzao lun hongshen dui aosika wangerde dui wendemierfuren de shanzi de gaiyi » 阐释和创造——论洪深对奥斯卡·王尔德对《温德米尔夫人的扇子》的改译 Interprétation et création-sur le *gaiyi* de *L'Éventail de Lady Windermere* d'Oscar Wilde par Hong Shen, *Xiju* 戏剧, 2008, n° S1, p. 115-116.

première fois la notion de *gaiyi* (改译, littérament « modification-traduction ») qu'il définit ainsi :

> « Ce que j'entends par le *gaiyi*, c'est le fait de transformer des réalités difficiles à traduire directement en des réalités familières aux spectateurs, ou faciles à interpréter. *L'Éventail de la jeune maîtresse de la maison* est une traduction du genre *gaiyi*, non pas une traduction à proprement parler. Des toponymes, des anthroponymes, et des affaires quotidiennes ont subi des modifications. La préservation de l'essentiel et de l'esprit originaux, le maintien de l'agencement des événements, ce sont les seules choses sur lesquelles j'insiste »[332].

Le seul facteur qui entre en ligne de compte pour Hong Shen, c'est l'adaptabilité de la pièce au goût du public chinois. En fait, même la « préservation de l'esprit original » que le traducteur prétend reste douteuse : ayant la plus grande liberté de modifier le texte, il réussit à transformer la caricature de la société victorienne en une satire acerbe de la classe supérieure chinoise de son temps. Parue sous le titre *L'Éventail de la jeune maîtresse de la maison* (*Shaonainai de shanzi* « 少奶奶的扇子 »), la pièce donne l'impression qu''il s'agit d'une histoire véritablement ancrée dans la société chinoise. Tous les personnages sont rebaptisés du nom chinois : Madame Windermere devient la jeune maîtresse de la famille Xu et sa mère Madame Erlynne devient Madame Jin. La didascalie initiale nous indique qu'il s'agit d'une histoire ayant lieu dans une résidence joliment décorée à la chinoise, et on y découvre une table basse sur laquelle sont posés un cigare et un cendrier, un petit bureau avec les « quatre trésors des lettrés chinois » : pinceau, bâton d'encre de Chine, papier de riz et pierre à encre[333].

En plus de ces éléments matériels sinisés, l'intrigue se trouve en parfaite résonnance avec la société chinoise. Dans le texte original d'O.Wilde, quand elle était jeune, Madame Erlynne a abandonné sa fille pour s'enfuir avec son amant. Alors que Hong Shen supprime son caractère volage pour la rendre victime du poids de l'ancienne société chinoise : son départ est dû au fait qu'elle ne supportait plus le

---

[332] HONG Shen, « Shaonainai de shanzi xulu », *op. cit.*, p. 466-467. « 改译云者，乃取不宜强译之事实，更改之为观众习知易解之事实也。《少奶奶的扇子》即改译而非翻译者也。地名人名，以及日常琐事，均有更改，惟全剧之旨意精神，情节佈置，则力求保存本来 ». À noter que Hong Shen traduit le titre *L'Éventail de Lady Windermere* en *L'Éventail de la jeune maîtresse de la maison* « 少奶奶的扇子 », ce qui attribue déjà une étiquette chinoise à la pièce. La représentation est donnée d'abord à Shanghai en 1924 et remporte un énorme succès.

[333] Voir WILDE Oscar, « Shaonainai de shanzi » 少奶奶的扇子 L'Éventail de la jeune maîtresse de la maison, *in Hongshen wenji* 洪深文集, HONG Shen 洪深 (trad.), Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1957, p. 107.

mariage arrangé[334]. Il est donc injuste de lui imputer tous les « crimes » (le divorce, la fuite clandestine, l'abandon de sa fille) qu'elle a commis, car la décadence de chaque individu est inséparable de celle de la société. Ainsi le traducteur fait-il de cette pièce une « caisse de résonnance pour le discours social »[335], qui vise à examiner les problèmes d'actualité de la société chinoise sur les planches.

En effet, le remaniement textuel répond à un appel idéologique qui émerge au cours du Mouvement de la Nouvelle culture : l'émancipation des femmes et la remise en question de l'institution du mariage. Avec la remise en question de la doctrine confucianiste par les intellectuels iconoclastes, les femmes ne sont plus considérées comme soumises aux hommes, et elles sont censées jouer un rôle plus important en dehors de leur foyer. La liberté de mariage incarne donc le premier pas vers l'émancipation. Par rapport à la pièce original d'Oscar Wilde, la traduction de Hong Shen met plus d'accent sur la relation qu'entretient l'environnement social et le destin des femmes. Le malheur que Madame Erlynne subit est à cause du carcan imposé par les valeurs archaïques. Il faut donc soigner les « maux sociaux » avant de s'attaquer aux fautes des victimes.

La représentation de *L'Éventail de la jeune maîtresse de la maison* se donne cinq fois à Shanghai, et à chaque fois la salle est remplie de spectateurs. La pièce est comblée d'éloges de critiques :

> « Cette pièce, ayant subi des modifications, nous donne une impression familière et claire, et obtient bien sûr de meilleurs effets que les pièces traduites de façon directe. On espère que cette traduction pourra servir d'exemple pour la traduction d'autres pièces européennes et américaines dans le temps à venir »[336].

Ou bien :

> « Bien qu'il s'agisse d'une pièce venue d'Occident, tant le décor de la scène que l'allure des acteurs correspondent au goût esthétique chinois...En plus, les paroles, tellement claires et explicites, sont abordables même pour les femmes et les enfants. On pourrait dire que

[334] Voir l'explication de Hong Shen dans la préface de cette traduction. HONG Shen, « Shaonainai de shanzi xulu », *op. cit.*, p. 461.

[335] L'expression est due à Annie Brisset. Voir BRISSET Annie, « Le public et son traducteur : Profil idéologique de la traduction théâtrale au Québec », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 1988, 1 vol., no 2, p. 12.

[336] CHU Nü 楚女, « Kanle shaonainai de shanzi yihou » 看了《少奶奶的扇子》以后 Après avoir vu *L'Éventail de la jeune maîtresse de la maison*, *Guomin ribao juewu* 国民日报·觉悟, 1924, 5 vol., n° 22, p. 2. «这样的'变化而出之'，确乎是能给着观众以亲切而明了的印象，收效便自然要比从前那些直译的宏大。我们还希望以后所有译欧美剧本的，都向着这些地方而着些力 »。

c'est la meilleure pièce du nouveau théâtre »[337].

Le succès de cette traduction se résume à une seule chose : elle s'accorde à l'horizon d'attente du public moyen, que ce soit au niveau de l'expression linguistique, ou au niveau de l'esthétique visuelle. Au moyen du *gaiyi*, Hong Shen réactualise la pièce dans le contexte chinois et produit un « effet de reconnaissance » parmi les spectateurs chinois.

Dans une certaine mesure, le succès de *L'Éventail de la jeune maîtresse de la maison* renverse l'hégémonie de la traduction directe dans le milieu théâtral et offre un nouveau moyen de traiter le théâtre occidental. Nombreux sont ceux qui se mettent à suivre le pas de Hong Shen, parmi lesquels il y a Cao Yu 曹禺 (1910-1996), dramaturge chinois le plus important au 20e siècle. Travaillant avec la Troupe du nouveau théâtre de Nankai *(Nankai xinju tuan* 南开新剧团), troupe estudiantine organisée par l'Université de Nankai, il traduit et met en scène une série de pièces étrangères par la stratégie sinisante, parmi lesquelles il y a *Strife* de John Galsworthy et *Roméo et Juliette* de William Shakespeare. De la même façon, sont mises en scène des pièces étrangères telles que *La Comédie de celui qui épousa une femme muette* d'Anatole France, *Le Long voyage vers la nuit* et *L'Empereur Jones* d'Eugene O'neil, *Dear Brutus* de James Barrie, etc[338].

5.2 Redéfinir le *gaiyi* : sa nature et sa finalité

Attardons-nous pour l'instant sur la notion de *gaiyi* proposée par Hong Shen qui nous paraît jusqu'à maintenant floue. Avant de nous intéresser à la raison pour laquelle on applique cette stratégie de traduction, deux précisions nous parassent nécessaires pour mieux cerner le *gaiyi* : parmi tant de façons de réécrire une pièce de

[337] JUE 觉, « Xinju zhi jinbu » 新剧之进步 Progrès du nouveau théâtre, *Zhigong jiaoyuguan nei xiju xieshe biaoyan shaonainai de shanzi* 职工教育馆内•戏剧协社表演•少奶奶的扇子. Cité par YUAN Limei 袁丽梅, « Yujing zhiyue xia de yizhe zhutixing tansuo yi hongshen gaiyi shaonainai de shanzi weili » 语境制约下的译者主体性探索——以洪深改译《少奶奶的扇子》为例 Étude de la subjectivité du traducteur dans le contexte socioculturel-le cas du gaiyi de L'Éventail de la jeune maîtresse de la maison par Hong Shen, *Xi'an waiguoyu daxue xuebao* 西安外国语大学学报, 2013, 21 vol., nº 4, p. 122. « 虽原本于西剧，而一切剧场之布置，剧员之精神，已无一不合于中国化……而其词意之浅显透露，则又可令妇孺皆知，诚不可谓非最良之新剧也 »。

[338] Voir HU Bin 胡斌, Zhongxi wenhua zai xiju zhong pengzhuang yu jiaorong--zhongguo xiandai xiju de kuawenhua gaibian 中西文化在戏剧中碰撞与交融——中国现代戏剧的跨文化改编 La rencontre et la fusion des cultures chinoise et occidentales au théâtre--étude de l'adaptation interculturelle de pièces de théâtre en Chine moderneUniversité normale de Nanjing, Nanjing, 2014, p. 191–202.

théâtre, où se situe le *gaiyi* ? Qu'est-ce que c'est que le *gaiyi* au fond ?

5.2.1 Nature du *gaiyi*

Par le *gaiyi*, on entend une sorte de traduction-adaptation qui vise à apporter des modifications ponctuelles. D'une part, il n'est pas une traduction *stricto sensu*, car la modification de la lettre n'a pas pour but de transmettre fidèlement le message original. Les traducteurs ne sont ni « sourciers » qui s'attachent au signifiant du texte-source, ni « ciblistes » qui cherchent à reproduire le signifié, ou « l'esprit » de l'original dans la langue-cible[339]. Dans la traduction du genre *gaiyi*, on assiste au relâchement de la relation de filiation entre le texte original et le texte traduit, et celui-ci manifeste de plus en plus son autonomie. Par conséquent, le texte traduit ne se pose pas comme équivalent du texte original, mais comme une (re)création qui entre dans le répertoire du théâtre chinois au même titre que d'autres pièces écrites originairement en chinois.

D'autre part, le *gaiyi* n'est non plus une adaptation *globale*, c'est-à-dire une réécriture qui affecte la globalité du texte, comme le renversement de l'ordre des événements, le changement de genre et de mode représentatif (verser une pièce de théâtre dans un autre genre comme le roman). Il faut noter que les modifications sont intermittentes, et que le texte traduit conserve une bonne partie invariante par rapport à l'original. La traduction du genre *gaiyi* s'inscrit à juste titre dans un continuum allant de la traduction *stricto sensu* à l'adaptation *globale*, et on ne peut l'assimiler ni à l'une ni à l'autre.

Durant la vingtaine d'années suivant le Mouvement de la Nouvelle culture, les traducteurs chinois détruisent « l'Auberge du lointain » pour faire du théâtre un « espace sinisé », qui donne un reflet de la société chinoise. Cette disparition de « l'Auberge du lointain » implique, si l'on reprend les propos de Jean Ladmiral, la suppression de « trois registres de l'éloignement »[340] :

-la suppression de l'étrangeté linguistique, c'est-à-dire que le lecteur (ou le spectateur) lit (regarde) une pièce comme si elle était originairement écrite en

[339] Les termes « sourcier » et « cibliste » sont empruntés à LADMIRAL Jean-René. Voir son ouvrage *Sourcier ou cibliste*, *op. cit.*, p. 4.
[340] *Ibid.*, p. 6.

chinois ;

-la suppression du décalage historique, c'est-à-dire réactualiser la pièce pour qu'elle fasse écho à l'époque où vit le public cible ;

-et enfin la suppression de la distance ethnologique qui sépare la culture de départ et la culture d'arrivée.

5.2.2 Finalité du *gaiyi*

Alors se demande-t-on pour quelle raison les traducteurs cherchent à rompre la relation d'adéquation et d'équivalence avec le texte original ? Pourquoi le phénomène du *gaiyi* d'une telle envergure se produit-il dans les années 1930 et 1940 ? Les visées du traducteur peuvent-elles justifier la « violence » qu'il fait au texte original ?

Par rapport aux traducteurs de théâtre de la génération précédente, on trouve un professionnalisme plus poussé parmi ceux des années 1930 et 1940. Ils mêlent leur carrière de traducteur à l'écriture dramaturgique et à d'autres activités au sein de troupes de théâtre (directeur de troupe, metteur en scène, acteur), grâce à quoi ils connaissent mieux le profil et l'attente du public. Les traducteurs affirment en premier lieu qu'ils sont responsables envers les spectateurs. Rendre service aux spectateurs, c'est simplifier le langage de la comédie classique et « homologuer le temps et l'espace de l'original à une réalité familière aux spectateurs »[341]. En 1935, lorsque Cao Yu et son professeur Zhang Pengchun 张彭春 (1892-1957) retraduisent avec succès *L'Avare* sous le titre de *Folie de richesse*, l'un des critiques écrit :

> « N'oublions pas que Molière, auteur du texte original de *Folie de richesse*, est Français, et un Français du 17e siècle. Il s'adresse à un public majoritairement bourgeois et noble. Mais notre théâtre parlé se joue pour les spectateurs d'aujourd'hui. Il n'est pas exagéré de dire que ceux-ci ne sont que des citadins ayant assimilé de bonnes connaissances sur la civilisation étrangère. Et en plus, la plupart d'entre eux sont des intellectuels qui ont reçu une nouvelle éducation. Notre époque, notre public et les lieux de représentation sont différents de ceux à l'époque de Molière »[342].

[341] BRISSET Annie, « Le travail perlocutoire de la traduction Macbeth québécois », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 1989, 34 vol., nº 2, p. 179.

[342] Siwen 巩思文, « Caikuang gaibianben de xingongxian » 《财狂》改编本的新贡献 Nouvelle contribution de l'adaptation de *Folie de richesse*, *in Nankai huaju yundong shiliao 1923-1949* 南开话剧运动史料 1923-1949, CUI Guoliang 崔国良 et XIA Jiashan (éds.), Tianjin, Nankai daxue chubanshe, 1993, p. 55-56. « 我们不要忘记《财狂》的原作者莫里哀是个法国人，而且是十七世纪的法国人，他的观众多为乡绅显贵。我们的话剧却为现今观众来表演。不客气的说，中国话剧现实的观众，往往只是吸收外洋文明比较多的城市民众。所谓城市民众，却以受过新教育的知识分子占多数，我们的观众、时代和上演的地方，都和莫里哀时代不一样 »。

Il faut en plus ajouter que la composition des spectateurs change en fonction de lieu de représentation et le public visé s'élargit au fil des années. Durant des années 1930 et 1940, avec la multiplication de troupes de théâtre amateur parmi les étudiants et les ouvriers, assister à la représentation de pièces occidentales n'est plus l'apanage de la classe élite. Le théâtre de rue et le théâtre dans la zone rurale permettent à la masse de s'acclimater au théâtre parlé. Il n'est pas étonnant de voir le traducteur investir le texte original d'un contenu faisant écho à la culture locale. La pièce *Les Précieuses ridicules*, traduite pour le public shanghaïen en 1940, par exemple, est parsemée de données appartenant à la société moderne (noms de lieux et de produits, activités culturelles, pidgin). Par contre, lorsqu'ils tournent vers la campagne, les traducteurs optent pour des « éléments traditionnels ». Par exemple, lorsqu'il traduit deux pièces de Molière *La Jalousie du Barbouillé* et *Le Médecin malgré lui* pour les villageois, Chen Zhice 陈治策 ajoute des expressions idiomatiques chinoises et des extraits de l'Opéra de Pékin, et remplace des allusions littéraires par le discours de Confucius[343]. Il fait même parler le patois aux acteurs pour réduire la distance entre les pièces originales et les spectateurs[344].

Si l'on considère la traduction comme une activité inscrite dans le « polysystème » du pays d'accueil, le public n'est pas le seul facteur qu'il faut tenir en compte. Autrement dit, adopter la stratégie sinisante n'est pas seulement pour répondre à l'attente du public, mais aussi pour satisfaire à tout un polysystème d'accueil. Dans le contexte des années 1930 et 1940 en Chine, les pièces étrangères sont appelées à compléter et à enrichir le répertoire, et en plus, elles répondent à certaines exigences idéologiques.

Le phénomène dominant du *gaiyi* coïncide en effet avec l'évolution du théâtre parlé en Chine à l'époque. Rappelons que ce genre dispose d'un répertoire à la fois incomplet et limité dans sa phase initiale. Les troupes de théâtre chinoises sont confrontées sans cesse à la pénurie de textes et les pièces représentées ne suffisent pas à répondre à la demande du public. On lit sous la plume d'un homme de théâtre :

[343] Nous y reviendrons plus tard.

[344] HU Bin 胡斌, *Zhongxi wenhua zai xiju zhong pengzhuang yu jiaorong--zhongguo xiandai xiju de kuawenhua gaibian* 中西文化在戏剧中碰撞与交融——中国现代戏剧的跨文化改编 La rencontre et la fusion des cultures chinoise et occidentales au théâtre--étude de l'adaptation interculturelle de pièces de théâtre en Chine moderne, Université normale de Nanjing, Nanjing, 2014, p. 115.

> « Les spectateurs à l'époque sont des clients assidus qui viennent au théâtre chaque jour. À chaque fois que l'on représente une nouvelle pièce, même si la salle est remplie de spectateurs lors du premier jour, on va connaître une chute brutale du nombre de spectateurs si l'on continue de la représenter le lendemain: ceux qui l'ont vue ne viennent plus… »[345].

Au fil des années, ce manque de pièces de théâtre s'avère de plus en plus grave et la création dramaturgique, et surtout celle de haute qualité, accuse un retard face à la multiplication constante de troupes de théâtre. « Depuis une dizaine ou une vingtaine d'années, parmi tant d'œuvres littéraires, la production de pièces de théâtre est en réalité très limitée. Encore moins nombreuses sont les pièces jouables, qui peuvent se compter sur les doigts d'une main »[346], l'un des critiques se plaint-il. D'après lui, les pièces étrangères se présentent à cet égard comme une source intarissable pour enrichir le répertoire national. Il dit : « Nous pensons que durant cette période de transition, au moment où les écrivains chinois manquent d'expérience dans la rédaction du texte de théâtre, il n'y a pas d'inconvénient de sélectionner des œuvres convenables parmi les pièces occidentales pour les adapter en chinois »[347].

En raison de ce manque de pièces de théâtre, la traduction n'est plus envisagée comme une activité visant à la fidélité et à la restitution du vouloir-dire de l'auteur, mais comme l'une des étapes participant à la constitution d'une *dramaturgie chinoise*. Traduire une pièce pour la faire sienne, et traduire pour encourager l'imitation et ensuite la création, tels sont les enjeux de la traduction théâtrale à cette époque. Le fétichisme du texte original au début du Mouvement de la Nouvelle culture cède sa place à la volonté de créer un théâtre parlé *à la chinoise*. Par le *gaiyi*, le théâtre occidental commence à s'enraciner dans l'Empire du Milieu et à faire corps avec la culture d'accueil.

En traduisant *L'Avare* en coopération avec Cao Yu en 1935, le traducteur Zhang Pengchun dit :

> « Les produits culturels parachevés ne peuvent pas satisfaire à nos

[345] XU Banmei 徐半梅, *Huaju chuangshiqi huiyilu* 话剧创始期回忆录 Mémoires de l'époque initale du théâtre parlé, Beijing, 1957, p. 61. « 因为当时的观众差不多是天天来的长期客人，所以每一出新戏的上演，即使客满，也只能演一天，如果第二天要续演，营业就可以一落千丈。看过的人不再来看…… »

[346] LIU Wuji 柳无忌, *« Xiantan huaju »* 闲谈话剧 Causerie sur le théâtre parlé, *in Nankai huaju yundong shiliao 1923 1949* 南开话剧运动史料 1923-1949, CUI Guoliang 崔国良 et XIA Jiashan 夏家善, Tianjin, Nankai daxue chubanshe, 1993, p. 53. «近一二十年来，在大量的文学作品中，剧本的出产实在是太少，而且在这零星的几册中，可以演出的剧本更少得能在指上计算 »。

[347] *Ibid*., p. 54. « 我们以为在这过渡时间，当中国作家尚缺少写作剧本经验的时候，不妨从西洋剧本中，采取适宜合用的作品，拿来改编成中文 »。

> besoins actuels, ce qui nous pousse à mettre à profit notre imagination...Dans ce cas-là, tous les produits culturels parachevés, qu'ils soient chinois ou étrangers, servent de matière pour la nouvelle création. Quant à la valeur de ces produits, elle est évaluée en fonction de la marge qu'elle laisse à la création »[348].

Dans le propos de Zhang Pengchun, on voit une volonté de désacraliser le texte original et de mettre en valeur la créativité du traducteur. Yu Shangyuan 余上沅 (1897-1970), théoricien du théâtre de l'époque, reconnaît que la stratégie du *gaiyi* n'est qu'une mesure temporaire. « Les pièces traduites de façon *gaiyi* n'ont pas le mérite de se perpétuer. Mais elles fournissent un modèle pour nous initier à la création dramaturgique et facilitent la compréhension de nos spectateurs. C'est dans ce sens-là qu'elles ont des valeurs non négligeables »[349], dit-il. Le théâtre parlé en Chine, trop jeune pour offrir une panoplie complète de thèmes au public, est obligé de se tourner vers le théâtre occidental pour se renouveler. Comme l'a bien montré Itamar Even-Zohar, le « vacuum » dans le système littéraire conduit souvent à la pénétration de la littérature étrangère[350]. Et celle-ci vient à son tour façonner le visage du théâtre autochtone.

Si les traducteurs de l'époque sont aussi friands de la traduction du genre *gaiyi*, c'est aussi pour sensibliser le public chinois aux problèmes sociaux et répondre à certaine attente de ce qu'Even-Zohar appelle « l'institution »[351]. Les composantes de l'institution, telles que les critiques, les maisons d'éditions, le pouvoir politique, viennent mettre en valeur telle ou telle production, rémunérer ou censurer tel ou tel auteur, et elles imposent par conséquent des normes de la production littéraire[352].

Contrairement à la traduction sinisante dans les années 1920 qui n'ont d'autre but que de s'accommoder au goût du public chinois, celle dans les années 1930 et 1940 s'inscrit dans un large mouvement littéraire de gauche. Au moment où la tension entre le Parti nationaliste chinois et le Parti communiste s'accroît et que le Japon accélère l'invasion en Chine, le théâtre parlé devient à son tour un nouveau terrain de la lutte idéologique. À l'initiative de partisans du Parti communiste chinois, se crée en

---

[348] Cité par GONG Siwen, « Caikuang gaibianben de xingongxian », *op. cit.*, p. 55. «我们根据活的需要，对于文化成品感觉不满。有了这样感觉，我们才用想像……在这时，一切文化成品，无论中外，都是新创造的资料。至于那文化成品的价值，却在创造边（creative margin）上来估定 »。

[349] YU Shangyuan 余上沅, *Xiju lunji* 戏剧论集 Recueil de critiques à propos du théâtre, Beijing, Beixin shuju, 1927, p. 42. « 改译本虽无永远存在的价值，但在便于初学用作模型方面，在便于观众容易瞭解方面，它却有相当的价值 »。

[350] EVEN-ZOHAR Itamar, « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », *op. cit.*, p. 47.

[351] EVEN-ZOHAR Itamar, « The "Literary system" », *op. cit.*, p. 37.

[352] *Ibid*.

1930 la Ligue des troupes de théâtre gauches de la Chine (*Zhongguo zuoyi jutuan lianmeng* 中国左翼剧团联盟)[353] qui ont pour tâche principale de traduire, de créer et de jouer des pièces pour le milieu prolétarien. Les dirigeants de la Ligue insistent sur le fait que le théâtre doit rendre service à la politique et que le théâtre est de par sa nature une pratique politique[354]. Dans ce contexte-là, les pièces qui font appel à la lutte entre des classes et au patriotisme attirent un intérêt croissant parmi les traducteurs. S'approprier des pièces étrangères pour qu'elles contribuent à la propagation de l'idéologie politique, tel est l'enjeu de la traduction théâtrale. La sinisation de pièces occidentales est assortie de la volonté de fournir un reflet fidèle de la situation sociale de la Chine à l'époque. Par exemple, en 1937, Song Zhidi 宋之的 et Chen Baichen 陈白尘 traduisent *Guillaume Tell* de Friedrich Schiller sous le titre de *Vive la nation*. Guillaume Tell, héros qui défend l'indépendance de la Suisse se transforme en un Chinois qui vit sous l'oppression japonaise et qui, comme beaucoup de ses compatriotes, combat pour la libération de son pays[355].

La période pendant la Guerre sino-japonaise (1937-1945) s'avère la plus féconde : on compte au total 79 traductions du genre *gaiyi* en l'espace de huit ans, ce qui représente 72% de la totalité des traductions du même genre en Chine moderne (1919-1949)[356]. L'ajout d'expressions du patriotisme et d'allusion aux événements d'actualité tels que la guerre, la précarité de la situation sociale, la famine témoigne de la politisation générale dans le monde du théâtre à cette époque-là.

Placé dans le contexte de la Chine moderne, le passage de la traduction directe à la traduction du genre *gaiyi* dans la traduction théâtrale témoigne en effet du revirement de position vis-à-vis de la culture étrangère et de la relation entre le « Moi » et l'« Autre » : à la vague de « l'occidentalisation globale » (*quanpan xihua* 全盘西化) préconisée par Hu Shi dans les années 1920 succède une attitude plus rationnelle et éclectique dans les années 1930 et 1940. En 1934, Lu Xun propose la notion de

[353] Celle-ci deviendra en 1931 la *Ligue des hommes de théâtre gauches de la Chine* (*Zhongguo zuoyi xijujia lianment* 中国左翼戏剧家联盟).

[354] Voir FAN Boqun 范伯群 et ZHU Donglin 朱栋霖, *1898-1949zhongwai wenxue bijiaoshi xiajuan* 1898-1949 中外文学比较史（下卷） Histoire comparative des littérature chinoise et littératures étrangères entre 1898-1949 (vol.2), Nanjing, Jiangsu jiaoyu chubanshe, 1993, p. 925-926.

[355] Voir ZHANG Tianyi 张天翼, « Cong juben gaibian wenti tandao minzu wansui » 从剧本改编问题谈到《民族万岁》 De l'adaptation de pièces de théâtre à la pièce Vive la nation, *in Zhang tianyi wenji* 张天翼文集, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1991, vol. 9 p. 60.

[356] WANG Jiankai 王建开, *Wusi yilai woguo yingmei wenxue yijieshi (1919-1949)* 五四以来我国英美文学译介史（1919-1949） Histoire de l'introduction et de la traduction de la littérature britannique et américaine en Chine depuis le Mai 4 (1919-1949), Shanghai, Shanghai foreign education press, 2003, p. 239.

l'« appropriationnisme » (*nalai zhuyi* 拿来主义) dans un article qui porte le même nom[357]. L'appropriationnisme de Lu Xun répond à juste titre à la question de savoir comment tirer le meilleur profit du rapport de force entre le « Moi » et l'« Autre ». Il dit :

> « Nous sommes terrifiés par ce qui est 'donné' : d'abord l'opium venu d'Angleterre, l'arme à feu et l'artillerie de surplus qui viennent d'Allemagne, ensuite les produits de beauté français, les films américains, et toutes sortes de gadgets japonais étiquetés 'fabriqué au Japon'. Même les jeunes éclairés sont effrayés par les produits étrangers. En effet, ceci est causé par le fait que les choses sont 'données', non pas 'appropriées' »[358].

L' « appropriationisme » au sens de Lu Xun s'oppose au conservatisme et à la réception passive, et par conséquent sous-entend la sélection, le processus du filtrage au moyen duquel on laisse entrer des éléments adéquats pour qu'ils *s'intègrent* dans la culture autochtone, pour qu'ils *fonctionnent* dans le pays d'accueil. Du littéralisme à la traduction du genre *gaiyi*, la priorité n'est plus donnée à la rénovation de la langue, mais à la compatibilité de la pièce avec l'horizon d'attente du pubic, à sa fonctionnalité dans la société d'accueil. L'absorption de l'Autre n'est pas synonyme du rejet complet du « Moi ». Par contre, il impose le mariage et la fusion entre les deux.

5.3 Vers la construction d'un espace sinisé : étude de quelques adaptations de pièces de Molière

Entre la fin des années 1920 jusqu'à l'au début des années 1940, on compte au total huit versions de pièces de Molière qui se signalent par une couleur chinoise frappante. À commencer par Chen Zhice (1894-1954), qui publie en 1929 *Le Médecin malgré lui* (*Nanwei yisheng* « 难为医生 ») dans la revue *Théâtre, littérature et arts* (*Xiju yu wenyi* « 戏剧与文艺 »). Dans les années suivantes, il traduit successivement *Le Tartuffe ou l'imposteur* et *La Jalousie du Barbouillé*. En 1935, Cao Yu et son

[357] Lu Xun 鲁迅, *« Nalai zhuyi »* 拿来主义 L'appropriationisme, *in Luxun quanji* 鲁迅全集, Beijing, renmin wenxue chubanshe, 2005, vol. 6 p. 39-41.

[358] *Ibid*., p. 40. « [. . .]我们被"送来"的东西吓怕了。先有英国的鸦片，德国的废枪炮，后有法国的香粉，美国的电影，日本的印着"完全国货"的各种小东西。于是连清醒的青年们，也对于洋货发生了恐怖。其实，这正是因为那是"送来"的，而不是"拿来"的缘故 »。

professeur Zhang Pengchun adaptent *L'Avare* sous le nom de *Folie de richesse*. La traduction sinisante poursuit son chemin et on verra quatre nouvelles traductions vers la fin des années 1930 et le début des années 1940 : *Femme idéale* (« 理想夫人 », traduction de *L'École des femmes*) (1939), *Épidémie urbaine* (« 都会流行症 », traduction des *Précieuses ridicules*)(1940), *Troubles des amoureux* (« 儿女风云 », traduction du *Dépit amoureux*) (1943), *La Voie vers la richesse* (« 生财有道 », traduction de *L'Avare*) (1943).

Dans *La production de l'espace*, Henri Lefebvre définit ainsi l'espace :

> « L'espace (social) n'est pas une chose parmi les choses, un produit quelconque parmi les produits ; il enveloppe les choses produites, il comprend leurs relations dans leur coexistence et leur simultanéité : ordre (relatif) et/ou désordre (relatif) »[359].

Dans ce sens-là, l'espace est la somme des choses produites et des rapports tissés entre elles. Quant à l'espace du théâtre[360] que nous allons traiter ici, c'est le lieu d'inscription où se présentent les personnages, où se déploient des événements. Cet espace doit se comprendre de deux façons. Il y a d'abord un espace matériel, susceptible d'être concrétisé sur scène. À côté de cela, il y a un espace compris au sens le plus large, construit par des données et des valeurs culturelles propres à une communauté, qui permettent au public d'avoir une appréciation psychologique du cadre géographique de l'histoire. Dans la partie suivante, en nous appuyant sur la notion de l'espace, nous tenterons de voir comment les traducteurs, ou plus précisément les adaptateurs, par le biais du *gaiyi*, arrivent à s'approprier la comédie de Molière, et comment leur intention et idéologie s'insinuent dans cet espace.

5.3.1 Sinisation de l'espace matériel

[359] LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace*, 3e éd., Paris, Anthropos, 1986, p. 88.

[360] En ce qui concerne l'espace du théâtre et l'espace dans la traduction théâtrale, deux études nous donnent des pistes de réflexion. Voir UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977, p. 152-193. Et WANG Xiulu 王岫庐, « Fanyi zhong de kongjian zhuanhuan yu chonggou--yi hongshen gaiyiju di'ermeng weili » 翻译中的空间转换与重构——以洪深改译剧《第二梦》为例 La transformation et la reconstruction de l'espace dans la traduction--exemple de la traduction et l'adaptation de *Dear Brutus* par Hong Shen, *Waiguo yu* 外国语, 2014, 37 vol., nº 6, p. 74-80.

L'espace matériel se construit par l'ensemble des données textuelles et paratextuelles susceptibles d'être matérialisées lors de la représentation. Anne Ubersfeld dit de cet espace qu'il s'agit d'une collection de signes « où figurent, ou peuvent figurer, tous les signes textuels et scéniques : personnages, objets, éléments de décor, éléments divers de l'espace scénique »[361]. On va se concentrer sur l'aspect visuel de cet espace, en analysant trois de ses composantes : décor, habit et maquillage dans quelques traductions de pièces moliéresques.

5.3.1.1 Reconstruction du décor

Comme presque dans toutes les pièces classiques, la comédie de Molière est pauvre en indications du décor. On trouve tout au plus une didascalie initiale bien imprécise comme « *La scène est en Sicile* » (*Don Juan ou le Festin de pierre*), ou « *La décoration représente un lieu champêtre, et néanmoins fort agréable* » (*Le Malade imaginaire*). Or, au moyen du *gaiyi*, les traducteurs affichent presque tous une volonté de réinstaller la pièce dans un contexte socioculturel chinois précis. La description du décor est souvent riche et détaillée. On cite entre autres deux indications spatiales qui se trouvent respectivement en tête de deux premiers actes de la traduction du *Dépit amoureux* en 1943 (titre en chinois « 儿女风云 », littéralement *Histoire d'aventure de jeunes*).

> « 第一幕
> 【景】公园喷水池侧：舞台左后方为一白大理石喷水池，池之中央有白玉石 Vénus 女神像，水在喷射著。右后方有矮松数排，间以正在放芽的绿柳树，两旁间道植著花和树，地势一片碧葱葱的草皮，舞台中心直摆著两条背对背的休息椅 »[362]。
>
> **Retraduction littérale en français**
> Acte I
> **Décor** : à côté de la fontaine du parc : en arrière-plan, se trouve à gauche de la scène une fontaine en marbre blanc, au centre de laquelle il y a une statue de Vénus d'où sortent constamment des jets d'eau. Au fond à droite se trouvent quelques rangs de petits pins. Des arbres et des fleurs s'intercalent entre les pins. La terre est couverte de pelouse verte. Au milieu de la scène, il y a deux bancs dos à dos.

[361] UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, *op. cit.*, p. 188.
[362] MOLIERE, *Ernü fengyun* 儿女风云 Histoire d'aventure de jeunes, HU Chunbing 胡春冰 et GONG Jiabao 龚家宝 (trad.), Shanghai, Guangming shuju, 1943, p. 3.

L'intervention du traducteur devient d'autant plus explicite que lorsque l'on met en contraste ce passage avec le début de la pièce originale, où aucun lieu n'est indiqué. Le traducteur se livre à une description minutieuse d'un parc construit sur le modèle occidental, et des éléments tels que la fontaine en marbre, la statue de Vénus, les bancs concourent à l'élaboration d'un milieu urbain moderne. Si l'appartenance culturelle de ce lieu reste encore floue, les indications ajoutées par le traducteur dans l'acte suivant viennent souligner la couleur locale de la pièce : on assiste à une description cinématographique de la résidence d'une famille aisée dans les années 1930 et 1940 en Chine. De surcroît, cela donne lieu à penser que l'enrichissement de la description du décor va de pair avec le développement de la technique de la mise en scène à l'époque en Chine :

> « 第二幕
> 【景】林如培家里的过厅，正中有两扇宽大的纱，后面有一条走廊，看得见走廊的栏杆上摆着的花草，和走廊后花园里的树木，衬着晴朗的天空，台右有一个狭长的门，台中偏左平摆着一个大沙发，左侧前方靠墙摆着一张书桌……壁上间杂地悬着些油画和中国字…… »[363]
>
> **Retraduction littérale en français**
> Acte II
> **Décor** : dans la salle d'entrée de la maison de Lin Rupei, il se trouve au milieu une grande porte moustiquaire à deux battants qui s'ouvre sur une vérande aux ballustrades, sur lesquelles se posent des fleurs et des plantes. On peut aussi voir dans le jardin derrière la vérande des arbres qui font ressortir un ciel clair et dégagé. À droite de la scène se trouve une porte étroite. Un peu à gauche au milieu il y a un grand canapé, plus avant il y a un bureau...Des peintures et des calligraphies chinoises décorent le mur ici et là...

5.3.1.2 Transformation de l'habit et du maquillage

L'habit et le maquillage permettent d'indiquer l'appartenance d'un personnage à une époque, à une zone géographique, et à une aire culturelle. Ils sont considérés comme signes du goût d'une époque. Autre temps, autres mœurs. À chaque époque correspondent des mœurs et des critères esthétiques particuliers. Il est inenvisageable de voir un personnage s'habiller à la française dans un contexte chinois. Le changement du costume lorsque l'on sinise une pièce de Molière semble un fait qui va

[363] *Ibid*., p. 23.

de soi et qui se trouve hors du domaine de la traduction. Cependant, la description du costume fait parfois partie du dialogue, et il incombe par conséquent au traducteur de retrouver un « code vestimentaire » adéquat.

On n'oublie pas la scène dans *L'Avare*, où Harpagon se querelle avec son fils Cléante pour ses dépenses démesurées pour son habit. Dans la pièce originale, il dit:

> **Texte original**
> « Je voudrais bien savoir, sans parler du reste, à quoi servent tous ces rubans dont vous voilà lardé depuis les pieds jusqu'à la tête, et si une demi-douzaine d'aiguillettes ne suffit pas pour attacher un haut-de-chausses ? Il est bien nécessaire d'employer de l'argent à des perruques, lorsque l'on peut porter des cheveux de son cru, qui ne coûtent rien »[364].

On imagine aisément l'apparence de Cléante à partir de certains termes faisant partie du champ lexical de l'habillement de la haute société sous l'Ancien Régime comme « *ruban* », « *aiguillette* », « *haut-de-chausses* » et « *perruque* ». Tous ces signes sont économiques et efficaces dans la mesure où une fois projetés sur scène, ils permettent d'emblée au public de déterminer l'appartenance spatio-temporelle de la pièce. C'est au traducteur de se demander comment transformer ces signes pour les rendre cohérents avec l'histoire et le discours des personnages, quels signes vestimentaires à choisir pour qu'ils fonctionnent *de la même façon*, c'est-à-dire connote un statut social grosso modo équivalent à celui dans le texte source. La traduction de Gu Zhongyi en 1946 nous paraît pertinente :

> **Traduction**
> « 别说旁的，你这套西装至少要化一万多块钱，穿一件土布棉袍不是一样暖和吗？你这颗金别针至少要化几千块钱，你的头髮上用的司丹康每年至少也要化几千块钱，不用它难道会死吗？»[365]
>
> **Retraduction littérale en français**
> Sans parler du reste, voyons ton costume qui coûte au moins dix milles yuans. Une robe ouatée en tissu écru ne te tient-elle pas autant au chaud ? Cette épingle en or vaut au moins quelque mille yuans, et le *Sidankang* sur tes cheveux vaut aussi des milliers de yuans par an. Mourra-t-on si l'on se prive de tout cela ?

Ainsi, le traducteur fait de Cléante un jeune Chinois moderne qui préfère le

[364] Acte I, Scène IV. MOLIERE, *Molière*, *Œuvres complètes*, FORESTIER Georges (éd.), Paris, Gallimard, 2010, vol. 2, p. 15.
[365] MOLIERE, *« Huangjin mi »* 黄金迷 Passionné pour l'or, *in Zhongyi xiju zhuanji* 仲彝戏剧专集, GU Zhongyi 顾仲彝 (trad.), Shanghai, Shijie shuju, 1946, p. 20.

costume à la robe traditionnelle portée par la génération précédente. Les accessoires de l'âge classique tels que les rubans et les aiguillettes disparaissent au profit de la présence de petits accessoires comme « *épingle de cravate* ». Encore plus intéressant est le remplacement du « *perruque* » par le nom propre « *Sidankang* » (司丹康). Le *Sidankang* est à l'origine un nom d'une marque shanghaïenne réputée pour ses produits de coiffure pour hommes en Chine moderne. Au fur et à mesure, on emploie ce terme pour désigner une sorte de gel ou de laque pour cheveux. Dans les années 1930 et 1940, avoir du « *Sidankang* » sur les cheveux est presque synonyme d'appartenir à la société mondaine[366].

La transformation de l'habillement dans *L'Avare* n'est pas un cas isolé. Dans *Les Précieuses ridicules* traduite en 1940, les signes vestimentaires sont sinisés de la même façon que ceux dans *L'Avare.* Dans la pièce originale, Cathos, fille précieuse, se moque de l'allure démodée de deux de ses prétendants. Elle dit qu'ils viennent avec « *une jambe toute unie* »[367], « *un chapeau désarmé de plumes* »[368] et « *une tête irrégulière en cheveux* »[369] et « *un habit qui souffre une indigence de rubans* »[370]. Alors que dans la traduction, le traducteur met dans la bouche de la Cathos chinoise une description différente, mais qui connote le même caractère à la fois archaïque et frugal : ils sont « *habillés d'un chapeau sous forme d'une demie pastèque, au milieu duquel il y a une boulette rouge. En dessous d'une veste huileuse et brillante, ils portent une robe rustique, avec une paire de chaussures en toile* » (« *那种瓜皮帽子，上面还加上这么点红加搭，马褂儿油亮亮的，袍子又那么土头土脑的，再配上那么一双双梁鞋子* »[371]). En effet, le mode d'habillement décrit par Cathos relève du style du temps passé et on a sous les yeux le portrait d'un lettré campagnard chinois au 18e siècle. Au lieu de chercher la correspondance lexicale ou de copier les unités sémantiques, le traducteur fait intervenir d'autres signes vestimentaires et d'autres images, pour finalement atteindre une « équivalence de l'effet » chez le public.

[366] L'écrivain moderne Liang Shiqiu 梁实秋 (1903-1987) a consacré un court article à ce produit cosmétique à la mode à l'époque moderne. Pour lui, le *Sidankang* (司丹康) serait un néologisme venant du mot anglais « stacomb ». LIANG Shiqiu 梁实秋, *« Sidankang »* 司丹康 Sidankang, *in Yashe tanyi* 雅舍谈艺, Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 2006, p. 169.
[367] MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 11.
[368] *Ibid*.
[369] *Ibid*.
[370] *Ibid*.
[371] MOLIERE, « Duhui liuxingzheng », *op. cit.*, p. 195.

Avant de terminer cette partie, nous voudrions jeter un regard sur un exemple plus concret de la sinisation de l'espace scénique. Les photos que l'on voit à la page suivante sont celles de la représentation de *Folie de richesse*, pièce adaptée d'après *L'Avare* en 1935. Traduite conjointement par Cao Yu et Zhang Pengchun, cette pièce jouée par des étudiants de l'Université de Nankai obtient un grand retentissement à l'époque. De nombreux journaux consacrent des numéros spéciaux à la présentation de *L'Avare* et des acteurs de la représentation.

Bien que le texte traduit ne soit pas parvenu jusqu'à nous, ces photos nous donnent accès direct à la manière dont on transplante l'histoire dans un contexte chinois. À constater que le décor de la représentation, qui rencontre la faveur du public, est créé par Lin Huiyin 林徽因 (1904-1955), femme architecte et écrivain chinoise de grand renom au 20e siècle. Il ne s'agit pas d'une peinture sur la toile de fond, mais d'un décor véritablement construit. On y voit presque la reproduction d'une cour intérieure typiquement chinoise : en arrière-plan, la galerie relie la porte principale avec le pavillon marqué par le toit aux angles relevés. Celui-ci est entouré par des rampes en marbre. Tout cela nous permet d'installer la pièce dans un espace et un temps précis : il s'agit d'une histoire qui se passe au sein d'une famille aisée en Chine moderne. Du premier acte jusqu'à la fin, on utilise le même décor, avec le changement de lumière qui permet d'indiquer les différents moments du jour[372]. C'est aussi une des rares représentations qui utilisent l'éclairage, au lieu du rideau pour désigner la division entre les actes. Une petite anecdote témoigne du soin que l'on apporte au décor. L'un des acteurs se souvient de la préparation de la mise en scène : « La veille de la représentation, Zhang Pengchun s'est rendu compte qu'une maison jolie et cossue telle que celle-ci ne correspondait pas au caractère avare. Il a donc fait mettre une fine couche de crasse noire sur les portes, les fenêtres et la galerie »[373].

L'habit, quant à lui, porte l'empreinte de l'époque : tous les jeunes hommes de qualité sont en costume (Image 1), à l'opposé de La Flèche, cuisinier et cocher de Harpagon, qui porte la robe traditionnelle (Image 2) ; deux héroïnes, Élise et Mariane

[372] WANG Liang 王良, « Sanyan caikuang de suxie » 三演《财狂》的速写 Bref résumé de la troisième représentation de Folie de richesse, *in Nankai huaju yundong shiliao 1923-1949* 南开话剧运动史料 1923-1949, CUI Guoliang 崔国良 et XIA Jiashan 夏家善 (éds.), Tianjin, Nankai daxue chubanshe, 1993, p. 552.

[373] ZHANG Jingtan 张镜潭, *« Huiyi zhang pengchun jiaoshou daoyan caikuang »* 回忆张彭春教授导演《财狂》 Souvenirs de la mise en scène de Folie de richesse par Monsieur le professeur Zhang Pengchun, *in Huaju zai beifang dianjiren zhiyi zhang pengchun* 话剧在北方奠基人之一——张彭春, HUANG Dianqi 黄殿琦 (éd.), Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1995, p. 243. « 演出的前一天，张先生发觉，这样漂亮阔气的建筑，与一个吝啬鬼的性格很不相衬，于是他又叫人们把门窗和走廊涂上了薄薄的一层乌黑 »。

(Images 2 et 3) sont habillées de la robe chinoise.

[374]

Image 1

[375]

Image 2

[376]

Image 3

[374] « Caikuang bujing disanmu » 《财狂》布景：第三幕 Le décor du troisième acte de La Folie de richesse, *Nankai xiaoyou* 南开校友, 1935, 1 vol., n° 3, p. 4.
[375] *Qingdao huabao* 青岛画报, 1936, n° 2, p. 5.
[376] *Ibid*.

5.3.2 Sinisation de l'espace psychologique

Par rapport à l'espace matériel qui s'appuie sur des matériaux concrets et tangibles et qui se limite à quelques mètres carrés de la scène, l'espace psychologique est un lieu qui n'existe que dans l'imagination du lecteur et/ou du spectateur, et qui permet au lecteur (au spectateur) d'identifier l'appartenance de l'œuvre à telle ou telle aire culturelle et géographique.

L'espace psychologique se construit en effet d'une suite de données notionnelles telles que des faits sociohistoriques, des référents littéraires, des croyances et des idéologies. Comme le dit Henri Lefevbre, « [effet] d'actions passées, il (l'espace) permet des actions, en suggère ou en interdit »[377]. De ce point de vue, transplanter les pièces moliéresques dans le contexte socio-culturel chinois implique la modification de la pratique culturelle, du comportement et de la conception du monde des personnages. Dans cette partie, nous allons voir trois stratégies sur lesquelles les traducteurs s'appuient pour réinstaller les comédies de Molière en Chine moderne : relocalisation spatio-temporelle ; sinisation des traces intertextuelles ; sinisation des éléments idéologiques.

5.3.2.1 Relocalisation spatio-temporelle

Dans la comédie de Molière, les dialogues sont peuplés de référents spatio-temporels qui permettent d'installer la pièce dans la France de l'époque louis-quatorzienne. Or, les éléments de ce genre risquent de créer un ensemble opaque et nébuleux pour le public chinois. De ce fait, les traducteurs chinois procèdent au déplacement de l'espace géographique au moyen de la sinisation de certains référents spatio-temporels.

Dans *Les Précieuses ridicules*, Mascarille, valet déguisé en marquis, fait son entrée sur scène dans une chaise à porteurs et on l'entend donner des ordres à deux **porteurs de chaise** avant de les quitter pour rejoindre deux Précieuses:

Texte original

« Allez, venez me reprendre tantôt pour aller au Louvre, au petit

[377] LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace*, *op. cit.*, p. 89.

coucher »[378].

Le petit coucher, cérémonie qui fait partie de l'étiquette de la cour de France, est réservée aux domestiques et à la famille royale. Mascarille, en tant que « marquis », n'a nullement droit d'y accéder. D'où l'effet comique de cette parole. Le traducteur, conscient de l'impossibilité de transmettre le sens avec tout le bagage culturel dans un dialogue théâtral, choisit de remplacer le « Louvre » et le « petit coucher » par une suite de noms propres. Le Mascarille « sinisé » dit au **chaffeur**[379] :

Tradution
« 我要到汇丰银行提款，回头要到美国大使馆、英国总领事馆茶会，国际饭店、华懋饭店、丽都跳舞厅、百乐门跳舞厅好几处地方 »[380]

Retraduction littérale en français
Je vais retirer de l'argent à la Banque HSBC, avant d'aller à l'Ambassade des États-Unis, et puis au Consulat de l'Angleterre pour une réunion amicale. Ensuite je vais me rendre au Restaurant International, au Restaurant Huamao, aux discothèques *Belleville* et *Porte aux cent loisirs*...

La Banque HSBC, l'Ambassade des États-Unis, le Consulat de l'Angleterre, les discothèques *Bellevillle* (*Lidu* 丽都) et *Porte aux cent loisirs* (*Baile men* 百乐门) évoquent une ville de Shanghai moderne et prospère des années 1930 et 1940 dans la mémoire collective des Chinois. Les « *deux Pecques provinciales* »[381] dans la pièce originale deviennent campagnardes récemment installées à Shanghai. Tout comme la ville de Paris au 17e siècle, Shanghai joue le rôle de pôle d'attraction à cette époque et se trouve aux antipodes du reste de la Chine qui est traditionnel et rural. Le flux des émigrés en provenance de provinces voisines à cette époque[382] et l'arrivée d'un nombre important d'étrangers suite au développement industriel font de Shanghai un creuset de différentes cultures et valeurs. Les restaurants modernes et les discothèques cités plus haut ne doivent pas être envisagés comme simples repères géographiques, mais comme empreintes du contact avec l'Occident et la modernité.

[378] MOLIÈRE, Molière, Œuvres complètes, FORESTIER Georges (éd.), Paris, Gallimard, 2010, vol. 1, p. 14.
[379] On note avec beaucoup d'intérêt le changement du moyen de transport du personnage.
[380] MOLIERE, « Duhui liuxingzheng », *op. cit.*, p. 199.
[381] *Les Précieuses ridicules*, Scène I. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol.2, *op. cit.*, p. 7.
[382] Selon les statistiques, à la fin des années 1940, les habitants d'origine shanghaïenne ne représentent que 15% de la population totale de cette ville. Alors que les émigrés et les étrangers connaissent une croissance importante, ce qui renforce le caractère cosmopolite de Shanghai. Voir ZHANG Hongsheng 张鸿声, *Dushi wenhua yu zhongguo xiandai dushi xiaoshuo* 都市文化与中国现代都市小说 La culture urbaine et les romans urbains en Chine moderne, Zhengzhou, Henan daxue chubanshe, 2009, p. 23.

Les sinisations de ce genre donnent lieu à croire qu'à Shanghai, dans la ville la plus accueillante pour les cultures étrangères, se forme un public moderne élevé et riche, qui est habitué à la lecture et à la représentation du théâtre parlé. L'évocation de certains repères géographiques est assortie de la volonté de s'accommoder au goût du public local, et de créer, comme le dit Mike Crang, « *a sense of home and homeland* » [383]. Il n'y a donc rien d'étonnant de voir Shanghai comme le décor constant sous la plume de traducteurs de Molière à cette époque. Le même ancrage géographique se trouve dans *Le Dépit amoureux* où le traducteur transforme la parole de Marinette « *vous n'êtes pas au temple, au cours, chez vous, ni dans la grande place* »[384] en « *Tu n'es ni sur le Bund pour la promenade, ni dans la rue Nankin, ni chez toi, ni au Grand Est pour prendre le thé du matin.* » (« *你不在外滩散步，也不在南京路，也不在你家里，也不在大东喝早茶* »[385]). Si le temple et le cours sont des lieux fréquentés par les Français du 17e siècle, ils se substituent par des noms propres familiers aux Chinois comme le Bund, la rue Nankin, la maison de thé Grand Est[386], ce qui donne une touche de vraisemblance à la pièce.

Mais parfois, la reconstruction de l'espace pourrait se faire non seulement au moyen de la sinisation de repères géographiques, mais aussi par l'ajout d'autres éléments qui font référence à l'actualité. Nous citons entre autres *L'École des femmes* traduite par Sun Zhang 孙樟 en 1939, où le traducteur cherche à rapprocher l'histoire et les actualités de la Chine. Dans la pièce originale, Arnolphe dit que lui et Oronte, son ami de longue date, ils « *ne se sont pas vus depuis quatre ans* »[387]. Alors que dans la version chinoise, la trace de certains événements historiques devient repérable dans le dialogue. Arnolphe dit qu'il n'a pas vu Oronte depuis sept ans, et que la dernière fois qu'ils se sont vus remonte à « *l'occupation des trois provinces du nord-est par les Japonais*»[388]. Le traducteur met la pièce en synchronie avec l'arrière-plan historique, à savoir que suite à l'Incident du 18 septembre en 1931 (*Jiuyiba shibian* 九一八事变), les

[383] CRANG Mike, *Cutural Geography*, London et New York, Routledge, 1998, p. 47.
[384] *Le Dépit amoureux*, Acte I, scène II. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 306.
[385] MOLIERE, *Ernü fengyun*, *op. cit.*, p. 6.
[386] Notons que le Grand Est est en effet une maison de thé qui acquiert de la notoriété dans les années 1940 dans la zone de l'embouchure du fleuve Yangtsé. Les Chinois du Sud emploient de façon métonymique « le thé du matin » (*zaocha* 早茶) pour désigner le petit déjeuner. Mais à constater que « le thé du matin » en chinois et le « petit déjeuner » en français désignent des réalités loin d'être identiques. Le thé du matin non seulement offre un choix beaucoup plus riche, mais s'étend sur une durée de temps plus longue, et va jusqu'à devenir une occasion de réunion familiale ou amicale.
[387] *L'École des femmes*, Acte I, Scène IV. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 412.
[388] MOLIERE, « Lixiang furen » 理想夫人 L'École des femmes, *Qianzi wen* 千字文, SUN Zhang 孙樟 (trad.), 1939, 1 vol., nº 6, p. 26.

troupes japonaises font l'invasion immédiatement dans les trois provinces du nord-est de la Chine et y créent l'État fantoche du Mandchoukouo. Cet événement tragique oblige beaucoup de gens à quitter leur terre natale et cause de multiples séparations parmi le peuple. En plus, le personnage Enrique, père de l'héroïne Agnès, fait sa fortune « *en Amérique* » dans la pièce originale[389], alors que dans la traduction, son nom apparaît pour la première fois dans la bouche d'Horace, amant d'Agnès :

> **Traduction**
> « 同[我父亲一起]来的还有一位，我可不知道有甚么事，那个人大概是您的同乡，听说他在南洋发了很大的财 »[390]。
>
> **Retraduction littérale en français**
> Mon père est accompagné d'une autre personne, dont j'ignore le but de son voyage, qui semble issue de la même région d'origine que vous. On dit qu'il s'est acquis une grosse somme d'argent en Océan du sud.

Nous rappelons que l' « Océan du sud » est en effet une désignation de l'Asie du Sud-Est par les Chinois à l'époque. Si la fièvre de l'or poussait des Européens à se ruer vers l'Amérique latine au 17e siècle, la population dans la région maritime du sud de la Chine commence à s'expatrier et à s'installer en Malaisie, à Singapour, aux Philippines et en Indochine à partir de la seconde moitié du 19e siècle dans l'espoir d'y trouver une meilleure vie[391].

En plus de certains référents spatio-temporels qui renvoient à la Chine dans les années 1930 et 1940, on rencontre aussi dans la traduction des termes qui relèvent de cet espace géographique, qui renforce par conséquent le lien entre la pièce et la réalité. Citons, à titre d'exemple, *L'Avare* traduite en 1946. Dans la pièce originale, l'entremetteuse Froisine parle ainsi de la simplicité de la vie de Mariane : « *elle est nourrie et élevée dans une grande épargne de bouche* »[392], alors que dans la traduction, cette frugalité alimentaire devient plus explicitée et naturalisée : « *Élevée dans une extrême économie de la nourriture, elle ne mange que des légumes salés et du tofu depuis son enfance* » (« *她从小对于吃很省俭，她从小只吃咸菜豆腐过日子*

[389] MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 412.
[390] MOLIERE, « Lixiang furen », *op. cit.*, p. 26.
[391] On signale que la Chine de la première moitié du 20e siècle est un pays pauvre, qui souffre de catastrophes naturelles, de dévastations de puissances étrangères et de guerres civiles. En effet, à partir des environs 1845, la Chine connaît successivement quelques mouvements d'émigration importantes : l'exportation de coolies vers l'Amérique et puis vers l'Australie, l'arrivée de étudiants-travailleurs en France, l'afflux de paysans cantonais dans l'Asie du Sud-Est. Voir GERNET Jacques, *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 32-36.
[392] *L'Avare*, Acte II, Scène V. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 30.

的 »)[393]. La « *marquise de la Basse Bretagne* »[394] sous la plume de Molière devient « *la concubine d'un dignitaire venue du Nord* »[395] dans la traduction. Le Harpagon français veut porter plainte auprès de « *la justice* »[396] contre Valère qu'il soupçonne d'avoir volé sa cassette, tandis que le Harpagon chinois se presse d'aller au « *tribunal* »[397]. Il serait inutile de multiplier des exemples. De toute façon, des notions abstraites ou opaques se substituent par des référents auxquels le public chinois est accoutumé. Les nourritures, les us et coutumes ainsi que les institutions sociales chinoises évoquées par les personnages contribuent à renforcer le lien entre la pièce et le monde réel.

5.3.2.2 Sinisation des traces intertextuelles

Aucun texte n'est une entité autonome, puisque tout texte porte en lui-même l'empreinte d'autres textes. Parue dans les années 1960, la notion de l'intertextualité envahit rapidement le champ de la critique littéraire. Pour Julia Kristeva, « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) »[398], et « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte»[399]. Par le jeu de l'intertextualité, une œuvre trouve son ancrage à l'intérieur d'un large réseau littéraire, et fait écho à des textes préexistants. Le texte « cité » se présente dans le texte « citant » à divers niveaux et sous différentes formes[400].

---

[393] MOLIERE, « Huangjin mi » 黄金迷 L'Avare, *in Zhongyi xiju zhuanji* 仲彝戏剧专集, GU Zhongyi 顾仲彝 (trad.), Shanghai, Shijie shuju, 1946, p. 43. Il faut noter que des légumes salés 咸菜 font partie de la nourriture quotidienne des Chinois. Faits souvent à partir de choux, de concombres ou de cacahouètes, des légumes salés, qui sont d'ailleurs bon marché, servent souvent de plat d'accompagnement et ne se prennent jamais seuls.

[394] *L'Avare*, Acte IV, Scène I. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 51.

[395] MOLIERE, « Huangjin mi », *op. cit.*, p. 73.

[396] ROUX-FAUCARD Geneviève, *Poétique du récit traduit*, Caen, Lettres moderne minard, 2008, p. 102-104.

[397] MOLIERE, « Huangjin mi », *op. cit.*, p. 94. Dans la traduction, Harpagon menace Valère pour que ce dernier reconnaisse son « crime ». Il dit : « Je vais demander au tribunal de te punir sévèrement». (我要法院重重的办你。)

[398] KRISTEVA Julia, *Sèmeiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 84.

[399] *Ibid.*, p. 85.

[400] Deux études sur la typologie de l'intertextualité nous paraissent intéressantes. Basil Hatim et Ian Mason distinguent sept formes d'emprunts intertextuels: référence (indication du titre ou du chapitre); cliché (utilisation de l'expression figée); allusion à une œuvre littéraire connue; auto-citation; reprise d'une idée répétée et répandue; proverbe; médiation (écriture d'une expérience herméneutique d'un texte). En fonction de la transformation du texte cité et du degré de la perception de l'intertextualité, Geneviève Roux-Faucard classifie quatre types de traces intertextuelles: la citation, qui est un emprunt littéral et déclaré; la référence, emprunt non littéral mais déclaré; l'allusion, emprunt non littéral et non déclaré, et le « plagiat », emprunt littéral non déclaré. Voir HATIM Basil et

En ce qui concerne la traduction théâtrale, la présence d'emprunts intertextuels et la trace d'un autre texte posent un problème plus délicat, car il s'agit par là d'une polyphonie extrême. Le traducteur a affaire à plusieurs voix : la voix du personnage, celle du dramaturge et celle du texte cité. C'est juste cette dernière voix qui est la plus difficile à transmettre. Concis, allusif et souvent fragmentaire, le texte cité dans les pièces de Molière fonctionne souvent de façon efficace dans l'environnement textuel. Précisons qu'ici, le « texte cité » doit être pris au sens large. Selon Geneviève Roux-Faucard, il peut être un « texte écrit, mais parfois (un) texte non écrit (savoir de type scientifique, discours social, sagesse populaire, discours idéologique) ou système signifiant non verbal (iconographie, musique) »[401]. Le dramaturge n'a pas besoin d'en dire plus sur une allusion littéraire ou un dicton, car un lecteur autochtone moyen est censé être capable de déchiffrer le code. Or, l'élément intertextuel perd de son efficacité lorsque l'on le transpose dans le texte cible, étant donné que le lecteur chinois ne dispose pas suffisamment de connaissances sur l'environnement littéraire d'origine. Comment atteindre « l'équivalence intertextuelle », c'est-à-dire établir une relation d'intertextualité dans la traduction, sans aboutir à l'opacité sémantique ? Rappelons qu'aucune note explicative ne peut résoudre les difficultés de compréhension provoquées par des traces intertextuelles dans une traduction destinée à la représentation.

En fonction du rapport entre le texte citant et le texte cité, on distingue deux catégories d'intertexte : intertexte explicite et intertexte camouflé. Suivant cette catégorisation, nous nous proposons ici d'analyser la traduction de deux pièces de Molière, *Le Médecin malgré lui* traduite en 1929 et *Les Précieuses ridicules* traduite en 1940.

- **Intertexte explicite**

Par l'intertexte explicite, on entend la présence effective d'un autre texte. La trace de l'hypotexte, c'est-à-dire le texte cité est facilement repérable grâce à l'existence de signes typographiques, ou à l'indication du nom de l'auteur, du titre de l'ouvrage. L'analyse de la traduction de pièces de Molière nous permet de relever deux types d'intertextes explicites : il y a d'un côté des intertextes remplacés, et des

MASON Ian, *Discourse and the translator*, Shanghai, Shanghai foreign education press, 2001, p. 132. Et ROUX-FAUCARD Geneviève, « Intertextualité et traduction », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 2006, 51 vol., n° 1, p. 102–104.

[401] ROUX-FAUCARD Geneviève, « Intertextualité et traduction », *op. cit.*, p. 9.

intertextes ajoutés dans la traduction de l'autre.

En ce qui concerne le premier type, attardons-nous sur un type particulier de l'intertexte : la citation du dicton et du proverbe. À cet égard, *Le Médecin malgré lui* nous fournit une belle illustration. Cette pièce qui repose sur le schéma courant du « faux médecin » en Europe au 17e siècle, a pour personnage principal Sganarelle, fagotier rustaud, qui n'arrête de s'engueuler avec sa femme Martine. Victime d'un piège de Martine qui voudrait se venger de lui, Sganarelle devient médecin malgré lui, et est amené chez le seigneur Géronte pour le soin de sa fille Lucinde atteinte d' « une maladie qui lui a ôté, tout d'un coup, l'usage de la langue »[402].

Molière fait de Sganarelle un personnage contradictoire, qui tantôt dit des niaiseries conformes à son statut social, et tantôt donne des discours pleins de pédanterie pour se faire passer pour un médecin savant. Ainsi, tout en faisant usage d'un langage populaire voire grivois, Sganarelle recourt souvent à des expressions savantes : dès le début de la pièce, ce paysan modeste cite sans cesse Aristote et Cicéron (Acte I, Scènes I et II), avant d'invoquer Hippocrate, le fameux médecin en Grèce ancienne lors de son traitement de Lucinde (Acte II, Scène II). Cette contradiction stylistique renforce l'effet comique de la pièce et tourne ainsi le personnage en ridicule. Il est intéressant de remarquer que par une stratégie cibliste, tous les intertextes originaux (citation, dicton, proverbe) sont supprimés au profit de l'émergence d'autres références littéraires chinoises. Le traducteur ne tient pas à préserver l'équivalence du sens, mais à faire ressentir au lecteur et/ou au spectateur la présence d'un autre texte, à recréer une correspondance de la « forme intertextuelle ».

Citons la première scène où le héros Sganarelle, après s'être querellé avec sa femme Martine, se plaint ainsi :

> **Texte original**
> « Ô la grande fatigue que d'avoir une femme : et qu'Aristote a bien raison, quand il dit qu'une femme est pire qu'un démon ! »[403]

Cette phrase porte une double empreinte intertextuelle : il y a d'abord une citation directe des propos aristotéliciens (bien sûr, on ne saurait jamais déterminer si Aristote a bel et bien formulé ces propos) ; ensuite, de façon plus implicite, Molière reprend un motif récurrent qui consiste à comparer une femme à un démon. Cette

[402] Le Médecin malgré lui, Acte I, Scène IV. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 736.
[403] *Ibid.*, p. 731.

comparaison se manifeste non seulement dans la comédie érudite, mais aussi dans la littérature facétieuse de l'époque du dramaturge[404]. Lorsqu'il faut passer du français au chinois, ces deux couches d'intertextualité ne se réduisent qu'à une seule, ce qui serait dû à la fois à la barrière linguistique et à l'incapacité de la perception du second intertexte chez le traducteur. Celui-ci fait parler Confucius à la place d'Aristote.

> **Traduction**
> « 哎呀，你看娶了老婆是多么有害的一件事。孔夫子真算是说对了：“惟小人与女子难养也。” »[405]
>
> **Retraduction littérale en français**
> Oh là là, tu vois, qu'est-ce qu'il est préjudiciable d'épouser une femme ! Confucius a raison de dire que « les femmes et les gens médiocres sont les moins faciles à traiter »[406].

Si la femme est assimilée au démon dans la pièce originale, celle-ci devient aussi méprisable qu'un « homme de peu », qui n'a pas de valeurs morales dans la traduction. Le sens de l'intertexte original est plus ou moins déformé. Mais pour le traducteur, il importe peu que la traduction corresponde parfaitement à la pièce originale du point de vue sémantique. L'enjeu consiste à mettre dans la bouche du personnage un discours savant hérité de l'Antiquité, un discours adapté à la situation et reconnu par le public chinois comme ayant trait à la sagesse.

Plus heureux est le cas où le même trait de sagesse existe en France aussi bien qu'en Chine. Dans la même pièce, lorsque le voisin Monsieur Robert voudrait intervenir dans la scène de ménage et arrêter Sganarelle de battre sa femme, ce dernier lui réplique :

> « Et vous êtes un Impertinent, de vous ingérer des affaires d'autrui : apprenez que Cicéron dit, qu'entre l'arbre et le doigt, il ne faut pas mettre l'écorce »[407].

Sganarelle fait le pédant en invoquant une phrase qu'il attribue par méprise à Cicéron. En fait, l'énoncé n'est qu'une déformation de l'expression proverbiale « il ne faut pas mettre le doigt entre le bois et l'écorce ». Le traducteur réussit à trouver avec

[404] FORESTIER Georges, « Notes du Médecin malgré lui », *in Œuvres complètes*, MOLIERE, FORESTIER Georges (éd.), Paris, Gallimard, 2010, vol. 1 p. 1477.
[405] MOLIERE, « Nanwei yisheng » 难为医生 Le Médecin malgré lui, *Xiju yu wenyi* 戏剧与文艺, CHEN Zhice 陈治策 (trad.), 1929, 1 vol., nº 3, p. 30.
[406] La traduction du discours de Confucius est d'Anne Cheng. Voir CONFUCIUS, *Entretiens de Confucius*, CHENG Anne (trad.), Paris, Editions du Seuil, 1981, p. 139.
[407] *Le Médecin malgré lui*, Acte I, scène II. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 734.

bonheur un proverbe chinois qui exprime une idée semblable : « *各人自扫门前雪，休管他人瓦上霜* »[408] (littéralement « *Chacun nettoie la neige devant chez soi, et le givre sur la toiture de la maison d'autrui ne nous regarde pas* »). Malgré la divergence de la forme d'expression, les deux proverbes expriment tous l'idée qu'il ne faut pas se mêler des affaires d'autrui.

Comme nous l'avons dit plus haut, l'intertexte est l'un des casse-tête pour les traducteurs. Il rompt la linéarité de la lecture et invite les lecteurs à pénétrer dans un autre univers littéraire. Or, dans la traduction, il arrive au traducteur de jouer sur l'intertextualité, de procéder à la création d'un élément intertextuel là où il n'y en a pas dans la pièce originale. Il s'agit donc de l'intertexte ajouté.

Citons, à titre d'exemple, un passage du *Médecin malgré lui*, dans lequel Valère et Lucas, deux domestiques à la recherche d'un médecin compétent pour soigner la fille de leur maître, tombent sur Sganarelle, bûcheron ivrogne. Ce dernier fait son entrée sur scène en chantant :

> **Texte original**
> « La, la, la… Ma foi, c'est assez travaillé pour boire un coup: prenons un peu d'haleine. Il boit, et dit après avoir bu. Voilà du bois qui est salé, comme tous les Diables.
> *Qu'ils sont doux*
> *Bouteille jolie,*
> *Qu'ils sont doux*
> *Vos petits glouglous!*
> *Mais mon sort ferait bien des jaloux,*
> *Si vous étiez toujours remplie.*
> *Ah! Bouteille ma mie,*
> *Pourquoi vous videz-vous?*
> Allons, morbleu, il ne faut point engendrer de mélancolie. »[409]

Cette partie chantée est une pure invention de Molière. Bien que paru dans beaucoup d'éditions françaises depuis la création de cette pièce[410], l'air de cette chanson n'a pu être conservé dans aucune version chinoise. La perte de la note musicale entrave la mise en scène. Mais en même temps, elle offre au traducteur l'occasion de mettre à profit son inventivité. Le traducteur Chen Zhice remplace toute cette partie par un extrait tiré d'une pièce connue de l'Opéra de Pékin *Forteresse aux*

[408] MOLIERE, « Nanwei yisheng », *op. cit.*, p. 35.
[409] *Le Médecin malgré lui*, Acte I, scène V. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p.739.
[410] FORESTIER Georges, « Notes du Médecin malgré lui », *op. cit.*, p. 1478.

rideaux de perle[411] (*Zhulian zhai* « 珠帘寨 ») :

Traduction
« （在远处拉胡琴且唱）“太保传令把队收”白“忆昔五凤楼，相隔有数秋。兄弟重相见，叙叙旧根由。好一个叙叙旧根由”唱“弟兄们叙一叙旧根由。忆昔当年五凤楼，文武百官庆贺千秋……” »[412]

Retraduction littérale en français
Il chante en jouant du Huqin[413] *au loin* : « Mon officier, faites rassembler mes soldats. » *Il parle* : « Je me souviens du banquet au Pavillon de Cinq Phénix. Depuis lors, de longues années se sont écoulées. Mon frère, on s'est enfin retrouvés, et parlons ensemble de notre vécu. Oui, il est temps de revivre le souvenir. » *Il chante* : « Mes frères, parlons de l'événement passé. Je me souviens du banquet au Pavillon de Cinq Phénix, où les mandarins et les militaires me félicitaient de ma victoire au champ...' »

Par la traduction, un nouvel élément intertextuel se greffe sur la pièce et renvoie le public vers un espace familier. En effet, la chanson dans la pièce originale a très peu de lien avec le déroulement de l'histoire. Tout porte à croire qu'elle n'aurait pour but que de camper un personnage en état d'ivresse, ce qui donne le plein droit au traducteur d'effectuer un remplacement global de ce passage. Au lieu de chercher une partition qui s'accommode au texte original, le traducteur réactualise une chanson à boire dans la mémoire collective des Chinois. Lawrence Venuti dit de l'intertextualité qu'elle « présuppose l'existence d'une tradition linguistique, littéraire ou culturelle, une continuité de formes et de pratiques »[414]. L'ajout d'un extrait d'une pièce de l'Opéra de Pékin témoigne d'un côté de l'enracinement de la forme traditionnelle dans le monde théâtral en Chine dans les années 1920, et de l'effort du traducteur de se rapprocher aux habitudes du public cible de l'autre. On se demande si un air de l'Opéra de Pékin ne plaît pas davantage aux oreilles du spectateur qu'une chanson étrangère.

[411] *Forteresse aux rideaux en perle* est une pièce du genre de l'Opéra de Pékin. Elle a pour personnage principal Li Keyong 李克用, haut dignitaire vaillant sous le règne de l'Empereur Xizong 僖宗(862-888) des Tang (618-907). Après avoir tué par imprudence le beau-frère de l'Empereur lors d'un banquet royal dans le Pavillon de Cinq Phénix (wufeng lou 五凤楼), il a été condamné à mort. C'est grâce à Cheng Jingsi 程敬思, mandarin intègre qui adresse à plusieurs reprises des remontrances à l'Empereur que Li Keyong obtient la grâce. Réduit à roturier, Li Keyong s'empare d'une forteresse et devient seigneur de son petit « royaume », soit chef de bandits en quelque sorte. À la suite d'une insurrection paysanne, l'Empereur est obligé de quitter la capitale et d'envoyer Cheng Jingsi à la recherche du secours militaire auprès de Li Keyong. Quang Li et Cheng se retrouvent à la suite d'une longue séparation, beaucoup de souvenirs remontent à la surface. C'est pour cela que l'on entend chanter Li Keyong : « Je me souviens du Pavillon de Cinq Phénix... » Voir *Zhulian zhai* 珠帘寨 Forteresse aux rideaux de perle, Beijing, Beijing baowentang shudian, 1957.

[412] *Ibid*., p. 6.

[413] Le *Huqin* est une sorte de violon à deux cordes. Cet instrument de musique fait partie de l'orchestre de l'Opéra de Pékin.

[414] VENUTI Lawrence, « Traduction, intertextualité, interprétation », *Palimpsestes*, 2006, nº 18, p. 17.

- **Intertexte camouflé**

Il existe d'autres cas où l'hypotexte ne se présente que partiellement dans le texte étranger, ou sous forme plus voilée. Au lieu d'être marqué par des signes explicites, l'intertexte fait corps avec le texte citant. En évoquant seulement un ou deux mots particuliers, l'auteur fait allusion à une œuvre littéraire sans jamais déclarer explicitement le titre et l'œuvre. Si les citations courtes que nous avons analysées plus haut peuvent parfois recevoir des traductions une fois pour toutes, la traduction des intertextes camouflés s'avère d'autant plus délicate qu'il est impossible de remplacer ceux-ci entièrement par des formules toutes faites. L'intertexte de ce genre fait corps avec le reste du texte et participe à la constitution du sens global. Cette « indétachabilité » de l'intertexte camouflé met à l'épreuve la compétence de compréhension et d'interprétation du traducteur, qui doit à son tour laisser percevoir la présence virtuelle d'un autre texte au nouveau lecteur et/ou au spectateur.

C'est le cas des *Précieuses ridicules*, pièce dans laquelle Molière fait une satire virulente des femmes précieuses au 17e siècle. Le succès de cette pièce fait de la préciosité un phénomène d'actualité et donne naissance à une vraie mode littéraire. La pièce est bâtie autour de deux femmes provinciales Cathos et Magdelon, qui ont pour ambition de se frotter à la haute société parisienne. Elles reçoivent chez elles deux prétendants Mascarille et Jodelet avant de tomber sous leur charme. Or, Mascarille et Jodelet ne sont que des valets déguisés en seigneurs, qui sont envoyés par leur maître pour tendre un piège aux deux Précieuses. Prétendant qu'elles fréquentent intensivement la littérature, Cathos et Magdelon parsèment leur discours d'allusions aux romans galants. La compréhension de leur dialogue fait appel à un substrat de références de la littérature française au 17e siècle.

Voyons d'abord une scène au début de la pièce, où Gorgibus, père de Magdelon, recommande aux deux filles d'accepter des gens simples comme maris. Alors que Magdelon, aspirant aux aventures d'amour avant le mariage, répugne à épouser un homme banal :

> **Texte original**
> « Mon Dieu, que, si tout le monde vous ressemblait, un roman serait bientôt fini ! La belle chose que ce serait si d'abord Cyrus épousait Mandane, et qu'Aronce de plain-pied fût marié à Clélie ! »[415]

[415] *Les Précieuses ridicules*, Scène IV. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 10.

Ici, le dramaturge renvoie à deux romans de Madelaine de Scudéry, *Artamène ou Le Grand Cyrus* et *La Clélie*, qui ont pour personnages principaux Cyrus, Mandane, Aronce et Clélie. Publiés aux alentours de 1650, les deux romans fleuves (chacun divisé en dix volumes), qui racontent tous les deux la conquête de longue durée d'une femme idéale, rencontrent un véritable engouement auprès du public et deviennent les ouvrages les plus prisés dans le monde mondain à Paris. Pour Molière qui est contemporain de Mademoiselle de Scudéry, il suffit d'évoquer les noms des personnages pour ressusciter les deux romans tout chauds dans la mémoire du public. Lorsqu'il faut rendre ce passage en chinois, on doit admettre cette évidence que les personnages, les romans de Scudéry avec tout ensemble de la littérature précieuse font défaut dans le répertoire de la culture chinoise. Force est donc de procéder à la substitution. Voyons la traduction :

Traduction
« 天啊，假使人人都跟你那么样，一部爱情小说就很快地写完了吗。要是贾宝玉一见林黛玉就结了婚，< 红楼梦 > 就写不成了。如果阿芒跟玛格丽特正正式式结了婚，那么 < 茶花女 > 就不成其为哀情小说了。»[416]

Retraduction littérale en français
Oh le Ciel ! Si tout le monde était comme toi, un roman d'amour ne finirait-il pas très rapidement ? Si Jia Baoyu épousait Lin Daiyu dès leur première rencontre, on n'aurait plus *Le Rêve dans le pavillon rouge*. Si Armand et Marguerite se mariaient officiellement, *La Dame aux camélias* ne serait pas un roman d'amour pathétique.

Pour rester le plus proche du sens original, le traducteur exploite deux « répertorèmes » que nul n'est censé ignorer en Chine : *Le Rêve dans le pavillon rouge* et *La Dame aux camélias*. Écrit un siècle plus tard que les romans galants de Mademoiselle de Scudéry, *Le Rêve dans le pavillon rouge*[417] reste un monument dans l'histoire de la littérature chinoise et les études sur cet ouvrage vont jusqu'à devenir une discipline à part entière en Chine, « Études rouges » (*Hongxue* 红学). En racontant l'histoire d'un grand nombre de personnages (maîtres, servants, amis) au sein d'une grande famille Jia, l'auteur Cao Xueqin 曹雪芹 (1723-1763) fait un tableau de la Chine féodale au 18e siècle. L'histoire d'amour tragique entre le jeune

[416] MOLIERE, « Duhui liuxingzheng », *op. cit.*, p. 193.
[417] Voir CAO Xueqin 曹雪芹 et GAO E 高鹗, *Honglou meng* 红楼梦 Le Rêve dans le pavillon rouge, Tianjin, Tianjin guji chubanshe, 2004.

maître Jia Baoyu 贾宝玉 et sa cousine Lin Daiyu 林黛玉 constitue le noyau de l'intrigue. Bien que rien ne soit comparable en matières de thème, de narration et de personnages entre le canon chinois et les deux romans de Mlle de Scudéry, on y rencontre des éléments semblables comme l'amour inassouvi entre le héros et l'héroïne, les rivaux d'amour et les vicissitudes de la vie. Quant à *La Dame aux camélias*, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, est l'un des premiers romans occidentaux introduits en Chine. Traduit par le traducteur Lin Shu sous le nom de *L'Histoire oubliée de la Dame aux camélias à Paris*[418], l'ouvrage connaît un tel succès qu'en 1904, Yan Fu compose un poème pour louer la qualité et la popularité de cette traduction : « *L'histoire de* La Dame aux camélias*, navrante et pathétique, va jusqu'au point de briser le cœur de tous les Chinois* » (可怜一卷茶花女，断尽支那荡子肠)[419]. Tout cela nous permet de voir la familiarité du public chinois avec les deux romans cités. Cette modification apportée par le traducteur nous paraît pertinente.

Ensuite, face à l'incompréhension de son père, Magdelon se livre à une longue description d'une histoire d'amour idéale. Pour elle, le mariage ne se réalise qu'après de nombreuses épreuves qu'elle énumère suivant[420] :

[418] Voir ALEXANDRE Dumas, *Bali chahuanü yishi* 巴黎茶花女遗事 Histoire oubliée de la Dame aux camélias à Paris, LIN Shu 林纾 et WANG Shouchang 王寿昌 (trad.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981.

[419] YAN Fu 严复, *Yan Fu ji* 严复集 Recueil de Yan Fu, WANG Shi 王栻 (éd.), Beijing, Zhonghua shuju, 1986, p. 365.

[420] Afin de faciliter la comparaison, on met en parallèle le texte original et la retraduction en français du texte chinois dans le tableau, et on souligne dans ce tableau ce qui ne se correspond pas dans le texte français et le texte chinois. Ce tableau est suivi du texte chinois.

Texte original	Retraduction en français du texte chinois
« Il faut qu'un amant, pour être agréable, sache débiter les beaux sentiments ; pousser le doux, le tendre, et le passionné, et que sa recherche soit dans les formes. Premièrement il doit voir au Temple, ou à la promenade, ou dans quelque cérémonie publique la personne dont il devient amoureux ; ou bien être conduit fatalement chez elle, par un parent, ou un ami, et sortir de là tout rêveur et mélancolique. Il cache, un temps, sa passion à l'objet aimé, et cependant lui rend plusieurs visites, où l'on ne manque jamais de mettre sur le tapis une question galante, qui exerce les esprits de l'assemblée. Le jour de la déclaration arrive, qui se doit faire ordinairement dans une allée de quelque jardin... »[421]	« Un amant doit d'abord savoir exprimer ses sentiments et démontrer généreusement la tendresse, la galanterie, la passion. Au départ, il doit rencontrer sa bien-aimée pour la première fois dans un endroit public : dans un parc, à la discothèque, au théâtre ou dans d'autres banquets. Ou bien il se peut aussi que par hasard, sur la recommandation de ses proches ou de ses amis, il se fasse invité chez elle. Dès lors, il tombe follement amoureux d'elle, et cet amour non partagé lui fait perdre la sérénité d'esprit et le plonge dans l'attente et l'inquiétude. Il cherche à se rapprocher de son amour, et se creuse la tête pour aller au-devant de ses désirs, pour lui faire plaisir. Il l'invite à voir un film romanesque, à se promener au parc, à goûter des mets délicieux, à danser à la discothèque, il l'emmène à la patinoire, à la piscine, et fait le tour avec elle en voiture. Pour la conquête de son cœur, il faut en plus lui adresser des lettres d'amour saturées d'enthousiasme et des vers en prose charmants. Après un certain temps, il demande la main de sa bien-aimée à un moment romantique avant de l'embrasser et de poser un *kiss* sur ses lèvres... »

Traduction

« 一个爱人，首先要懂得表示美妙的情感，充分地流露他的温柔，殷勤，热烈。起初他应该在公众的场所：公园里、跳舞场、戏团或是其他的宴会当中遇见他所爱的女子，或者偶尔由亲友介绍他到女子家中一次，他就像着了迷恋爱起来，犯了单相思一样坐卧不安，神魂不定。他对于他心目中的爱人应该想个法子亲近她，还要绞尽脑汁用尽了方法投其所好，使她喜欢，或是约她去看艳情的影片喽，游公园喽，吃大菜喽，上跳舞场喽，溜冰游泳开汽车喽，还要给她秘密地给她写些热烈的情书喽，香艳的白话诗喽，先追动这位小姐的心情，然后经过相当的时间，他应该在充满诗意的怀抱向他的心上人求婚，抱住她行一个文明接吻礼 kiss 喽…… »[422]

Rien que la différence de longueur entre ces deux textes nous permet de mesurer la part d'intervention du traducteur. Le traducteur ajoute beaucoup plus de détails concrets pour expliquer comment un amant idéal doit faire la cour à sa bien-aimée. Mais il ne s'agit pas d'une simple opération de suppression et d'ajout dans la traduction. À y regarder de plus près, on se rend compte que le texte original et le texte traduit reposent en fait sur deux couches différentes de références littéraires. De façon discrète, le texte original entretient une relation intertextuelle avec

[421] *Les Précieuses ridicules*, Scène IV. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 10.
[422] MOLIERE, « Duhui liuxingzheng », *op. cit.*, p. 194.

l'ensemble des œuvres dites « de galanterie » à la même époque. Dans le développement de Magdelon, on retrouve « les principaux épisodes topiques dont est constituée la trame d'un roman héroïco-galant des années 1650 »[423]. L'héroïne reprend en effet le schéma des histoires d'amour typiquement françaises du 17e siècle : rencontre dans un endroit public, participation au salon littéraire, et déclaration d'amour enfin. Cette relation intertextuelle est accentuée par l'emploi de certaines formes linguistiques fréquentes dans la littérature galante : adjectif substantivé (le doux pour désigner la douceur, le tendre pour la tendresse, le passionné pour la passion), expression euphémique (le Temple pour l'Église).

Or dans la traduction, le traducteur ne se soucie guère de restituer cette trace intertextuelle. En lisant le texte chinois, ce qui nous revient à l'esprit, c'est un scénario semblable à celui du roman du *Haipai* (*Haipai xiaoshuo* 海派小说)[424]. Des éléments qui constituent le discours de l'héroïne se trouvent aussi, par exemple, dans les œuvres de Shi Zhecun 施蛰存 (1905-2003) et d'Eileen Chang 张爱玲 (1920-1955). Le tourbillon d'événements dans une relation amoureuse (rencontre, rendez-vous, lettre d'amour-déclaration d'amour qui se finit par un baiser), les lieux fréquentés par les amoureux (parc, restaurant, discothèque, patinoire), l'emploi de l'anglicisme « *kiss* »[425] dans le texte chinois, le décor lui-même de l'histoire...Tout cela nous rappelle quelque chose de « déjà lu », et suscite un monde mondain et somptueux commun à beaucoup de romans urbains d'alors. Par rapport au texte original, l'héroïne sous la plume du traducteur manifeste plus de désirs pour la vie matérielle et son amour idéal se réduit en des activités bien concrètes : manger des plats délicieux, danser à la discothèque, se promener en voiture, etc. Le culte du luxe parmi les personnages féminins est monnaie courante dans la littérature romanesque de cette époque.

---

[423] RIFFAUD Alain et FORESTIER Georges, « Notes des Précieuses ridicules », *in Molière, Œuvres complètes*, MOLIERE, FORESTIER Georges (éd.), Paris, Gallimard, 2010, vol. 1, p. 1218.

[424] Le *Haipai xiaoshuo*, soit le roman de l'école de Shanghai, est un courant littéraire qui se développe dans les années 1930 et 1940 à Shanghai. Il se définit par son opposition à l'école de Pékin, soit le *Jingpai xiaoshuo* 京派小说, qui porte plus d'empreintes de la tradition. Caractérisés par leur penchant pour la modernité, les écrivains excellent à raconter des histoires d'amour urbaines et à dépeindre la mentalité des gens, surtout leur esprit étouffé et leurs troubles intérieurs dans une société prospère qui se détache de valeurs traditionnelles. La décadence et la mélancolie sont souvent des mots clés. Pour l'étude du *Haipai*, voir RABUT Isabelle et PINO Angel, *Pékin-Shanghai. Tradition et modernité dans la littérature chinoise des années trente*, Paris, Bleu de Chine, 2000. Et ZHANG Hongsheng, *Dushi wenhua yu zhongguo xiandai dushi xiaoshuo*, *op. cit.*.

[425] On rappelle que les anglicismes sont fort fréquents dans les romans du Haipai. Les écrivains utilisent des mots anglais ou leur transcription en caractère chinois surtout pour désigner des produits exotiques ou des réalités étrangères, ce qui ajoute un goût du kitsch.

5.3.2.3 Sinisation des éléments idéologiques

Au sens large, l'« idéologie » se définit comme « ensemble plus ou moins cohérent des idées, des croyances et des doctrines philosophiques, religieuses, politiques, économiques, sociales, propre à une époque, une société, une classe et qui oriente l'action»[426]. Lors de la traduction, une œuvre étrangère doit se conformer à l'ensemble des conceptions idéologiques de la société qui la reçoit, pour que cette dernière la valorise et assure sa survie. Le sujet traduisant insinue aussi, sciemment ou non, sa propre vision du monde. Dans *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, André Lefevere démontre à quel point la motivation et la contrainte idéologiques de la culture d'accueil interviennent dans la traduction étrangère et arrivent parfois à changer complètement l'image du personnage, de l'œuvre et de l'auteur[427].

En ce qui concerne la traduction théâtrale, les règles imposées par l'idéologie de la société d'accueil sont comme « une main invisible »[428], qui inhibe et modifie les paroles et les comportements des personnages. Dans la partie suivante, nous allons nous concentrer sur la sinisation de deux éléments idéologiques : la religion et la politique.

- **Sinisation des éléments religieux**

Regardons maintenant la traduction du *Tartuffe ou l'imposteur* à l'époque étudiée. Cette pièce est sans aucun doute la pièce moliéresque qui a suscité le plus de polémiques en France au 17e siècle. Dans cette pièce, Orgon, avec sa mère Madame Pernelle, se laisse duper par Tartuffe, faux dévot hypocrite. Hébergé chez Orgon, Tartuffe va jusqu'à devenir son directeur de conscience et réussit à manipuler toutes les affaires à la maison. Sous le couvert de la dévotion, cet hypocrite tente d'usurper les biens de son bienfaiteur, et de se marier avec sa fille Mariane tout en convoitant sa femme Elmire. Les hommes de l'Église s'étonnent et s'indignent de voir une satire

[426] *Trésor de la langue française informatisé*, entrée<idéologie>, http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=3175245465;r=1;nat=;sol=0; consulté le 20 janvier 2016.
[427] LEFEVERE André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, *op. cit.*, p. 1-10, 59-72.
[428] Cette expression est empruntée à Wang Dongfeng. Voir WANG Dongfeng 王东风, « Yizhi kanbujian de shou--lun yishi xingtai dui fanyi de caozong » 一只看不见的手——论意识形态对翻译实践的操纵 Une main invisible--sur la manipulation de la pratique traductive par l'idéologie, *Zhongguo fanyi* 中国翻译, 2003, 24 vol., n° 5.

tellement violente lancée par le dramaturge. Molière lui-même dit que « le *Tartuffe* dans leur bouche est une pièce qui offense la piété »[429] et qu'« elle est d'un bout à l'autre pleine d'abominations »[430]. La dimension religieuse du *Tartuffe* explique la raison pour laquelle cette pièce a rencontré plusieurs interdictions et de violentes attaques dans les années 1660, période où Molière mettait au jour progressivement la pièce[431].

La traduction que nous avons choisie est faite par le traducteur Chen Zhice. Après ses études aux États-Unis, Chen investit en 1929 le *Petit Théâtre de Pékin* (*Beiping xiaoju chang* 北平小剧场), une sorte de théâtre expérimental qui s'adresse au public moyen. Trois ans après, ses activités théâtrales se déplacent dans la zone rurale et il continue de travailler pour le petit peuple. Le traducteur réussit à transformer un petit village près de Pékin en laboratoire du théâtre expérimental, et ses traductions plus ou moins sinisées, telles que *Marchand de Venise* de Shakespeare et *Rising of the moon* de la dramaturge irlandaise Lady Auguste Gregory rencontrent un énorme succès auprès de villageois. Tout au long de sa carrière théâtrale, il préconise l'idée que « le théâtre doit être apprécié par les spectateurs moyens »[432] et qu'« il faut cultiver leur capacité d'appréciation et leur intérêt à l'égard du théâtre »[433]. La pièce *Le Tartuffe ou l'imposteur* qu'il traduit en 1930 se donne plusieurs fois au *Petit Théâtre de Pékin* et figure parmi les pièces les plus représentées.

C'est juste l'existence d'éléments religieux dans cette pièce qui rend la traduction de cette pièce peu apte à la mise en scène à Pékin. Non pas parce qu'il est tabou de tourner en ridicule la dévotion sur les planches en Chine et que la pièce connaît la même hostilité de l'Église en Chine qu'en France au 17e siècle, mais parce que la grande partie du public chinois, surtout celui de la région du nord de la Chine est fort attaché à la culture traditionnelle, et par conséquent n'y connaît donc rien au christianisme. Rappelons que le christianisme n'est pas une chose nouvelle en Chine.

[429] MOLIERE, « Préface du Tartuffe ou l'imposteur », *in Molière, Œuvres complètes*, FORESTIER Georges (éd.), Paris, Gallimard, 2010, vol. 2 p. 92.
[430] *Ibid.*
[431] À noter que Molière a fait d'abord représenter partiellement la pièce en 1664, et puis l'a remaniée suite aux oppositions violentes avant de publier l'ouvrage en définitive en 1669. Voir BRISSON Pierre, *Molière, sa vie dans ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1942, p. 107-131.
[432] CHEN Zhice 陈治策, « Minzhong xiju wenti huida teji » 民众戏剧问题回答特辑 Numéro spécial pour la réponse à quelques problèmes du « théâtre pour le peuple », *Shandong minzhong jiaoyu yuekan* 山东民众教育月刊, 1933, 4 vol., nº 8, p. 3. « 公开的给一般民众欣赏»。
[433] CHEN Zhice 陈治策, « Dingxian de nongmin xiju gongzuo » 定县的农民戏剧工作 Le théâtre pour les paysans dans le district Ding, *Shandong minzhong jiaoyu yuekan* 山东民众教育月刊, 4 vol., nº 8, p. 73. « 提高平民欣赏戏剧的能力和兴趣 »。

En effet, avec la mission jésuite qui débute au 17e siècle, le christianisme commence à pénétrer dans l'Empire du Milieu. Mais il faut avouer que par rapport au bouddhisme et au confucianisme qui deviennent des éléments permanents de la culture chinoise, le christianisme joue jusqu'à nos jours un rôle relativement marginal dans la société chinoise.

L'auteur du *Tartuffe ou l'imposteur* a mis dans la bouche des personnages des formules de piété et de dévotion dont le public français du 17e siècle a des oreilles rebattues. On met dans le tableau suivant les termes religieux les plus fréquents avec leur nombre d'occurrences dans la pièce originale et on compte ensuite la fréquence de leur correspondant en chinois dans la traduction de Chen Zhice. Cette étude statistique aboutit au constat suivant :

Concordances des notions religieuses			
Texte original		**Texte traduit**	
Mot	**Occurrence**	**Corrrespodant en chinois**	**Occurrence**
Ciel	54	上天/天堂/天国 *shangtian/tiantang/tianguo* Ciel d'en haut/ paradis/pays d'en haut	5
dévot, dévotion, dévotement	24	信士/信徒，虔诚，虔诚地 *xinshi/xintu, qiancheng, qianchengde* celui qui est croyant, dévotion, pieusement	12
Dieu	19	上帝 shangdi seigneur d'en haut	10
crime	6	罪/罪恶/罪过[434] zui/zui'e/zuiguo crime	8
péché	4		

Le décalage du nombre d'occurrences est la meilleure preuve de la stratégie sinisante du traducteur, qui cherche avant tout à amenuiser la dimension religieuse. On aurait tort de s'attendre à une correspondance terminologique entre la pièce originale et le texte traduit. Cette étude comparative montre que les termes chrétiens traduits de façon littérale occupent une faible place dans la version chinoise pour ne pas dire qu'ils sont complètement inexistants. Le mot « Ciel », qui se présente 54 fois dans le texte original, n'apparaît que 5 fois dans la version chinoise (sous forme de

[434] En chinois, on n'a pas de mot correspondant exactement au mot « péché » au sens chrétien. C'est pour cette raison que le péché et le crime sont traduits presque de la même façon.

« 上天 » (*shangtian*, littéralement « Ciel en haut »), de « 天堂 » (*tiantang*, littéralement « Paradis ») ou de « 天国 » (*tianguo*, littéralement « Pays du Ciel »)). D'autres termes religieux comme « dévot » et ses mots dérivés « dévotion » et « dévotement » sont réduits presque de moitié. On pourrait suggérer que cette non-correspondance terminologique est liée soit à la substitution, soit à la suppression. Par contre, le nombre d'occurrences des mots « crime » et « péché » ne connaît pas de chute brutale, ce qui porte à croire que par rapport à d'autres termes, leurs correspondants en chinois « 罪 » (*zui*), « 罪恶 » (*zui'e*) et « 罪过 » (*zuiguo*) possèdent un degré de compatibilité relativement haut avec la culture d'accueil.

Certes, on peut tout de même traduire mot-à-mot ces termes car leur correspondant existe dans le dictionnaire franco-chinois. Mais pour les spectateurs chinois moyens peu renseignés sur la culture chrétienne, ce genre de formules n'est pas porteur de sens. En effet, les termes religieux ne peuvent pas être bien traduits et bien compris sans faire appel des concepts qui préexistent dans la mentalité du public chinois. Nous proposons d'étudier quelques extraits afin de voir comment les éléments religieux sont sinisés par le traducteur.

Donnons un exemple dans l'Acte I, Scène I du *Tartuffe ou l'imposteur*, où Madame Pernelle, mère d'Orgon, soutient aveuglément et sans réserve l'hypocrite Tartuffe. Elle parle ainsi à sa belle-fille :

Texte original
« Je vous dis que mon fils n'a rien fait de plus sage, qu'en recueillant chez soi ce dévot personnage ;
Que le Ciel au besoin l'a céans envoyé,
Pour redresser à tous votre esprit fourvoyé ;
Que pour votre salut vous le devez entendre,
Et qu'il ne reprend rien, qui ne soit à reprendre. »[435]

Et voilà la traduction :

Traduction
« 我儿子把这位道高德厚的戴度甫先生请到家来住着，他这桩事办得再妥当没有了。在正需要的时候，老天爷把戴先生排遣给我的儿子，来纠正你的错误。你自己，救渡起见，应当听从戴先生的话。凡不可纠责的事情，他决不纠责。 »[436]

Retraduction littérale en français

[435] *Le Tartuffe ou l'imposteur*, Acte I, Scène II. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 104.
[436] MOLIERE, « Wei junzi » 伪君子 Tartuffe ou l'imposteur, *Xiju yu wenyi* 戏剧与文艺, CHEN Zhice 陈治策 (trad.), 1930, 1 vol., nº 10-11, p. 88-89.

> Mon fils n'a fait rien de plus pertinent que d'inviter chez nous Monsieur Dai Dufu, qui jouit d'une grande vertu et d'un grand prestige. Le Maître du Ciel envoie Monsieur Dai à mon fils pour corriger tes fautes. Quant à toi, pour ton salut, il faut écouter Monsieur Dai. Il ne corrige que ce qu'il faut corriger.

De la comparaison entre le texte original et le texte traduit, nous retenons deux mots qui méritent une attention particulière : le « Ciel » traduit en « 老天爷 » (*laotianye*, littéralement « Maître du Ciel ») et le « salut » traduit en « 救渡 » (*jiudu*, littéralement « sauver et traverser »).

Voyons d'abord le « 老天爷 », qui paraît au premier abord une traduction directe, ou au moins une reprise du signifiant. Pour les Chrétiens, le « Ciel » est une métaphore de « Dieu ». À première vue, le « Maître du Ciel » en chinois semble correspondre à ces deux notions françaises pour désigner un ordre, une volonté ou puissance d'en haut. Certes. Mais en remontant à l'origine du mot, on se rendra compte qu'il est impertinent d'identifier le « Ciel » de la Bible au « Maître du Ciel » des Chinois. Bien loin de là, sous apparence similaire, ces deux notions renvoient à des concepts différents.

Le sens et la morphologie du caractère orientent l'interprétation de cette notion : le Ciel connote la suprématie, l'unité universelle et impériale et la grandeur. À partir de la dynastie des Yin (21e siècle av.J.-C.-16e siècle av.J.-C.), on commence à utiliser le terme « 帝» (*di*, littéralement « Seigneur ») ou « 上帝»[437] (*shangdi*, littéralement « Seigneur d'en Haut ») pour témoigner du respect envers le Haut. La notion du « Ciel » se répand parmi le peuple sous un nom plus populaire « Maître du Ciel » (老天爷) et ceci perd au fil du temps sa dimension religieuse et mythique.

Les Chinois estiment que le Ciel administre le fonctionnement de l'Univers, ordonne le cours des quatre saisons, et il est l'auteur des phénomènes météorologiques. Le Ciel confie son pouvoir au suzerain sur terre, appelé Fils du Ciel (天子) pour que ce dernier l'exerce de façon correcte et honnête. Le jugement du Souverain d'en haut se manifeste dans les gestes de la Nature. Autrement dit, si le Fils du Ciel manque à son devoir, se produiront des calamités ou des phénomènes naturels

[437] À noter que le « *shangdi* » (上帝, littéralement « Seigneur d'en Haut ») dans la Chine antique n'a rien à voir avec ce que les Chinois entendent par ce mot à nos jours. En effet, lorsqu'ils arrivent en Chine, les premiers Pères jésuites découvrent une certaine ressemblance entre le christianisme et le bouddhisme. Dans le but de faciliter leur mission d'évangélisation, ils assimilent des concepts chrétiens à ceux de la tradition bouddhique. Ils empruntent donc le *shangdi*, notion déjà présente dans la civilisation chinoise pour désigner le Dieu des Chrétiens. Cela provoque une grande déviation sémantique. Voir GERNET Jacques, « La Politique de conversion de Matteo Ricci en Chine / Matteo Ricci's Conversion Policy in China. », *Archives des sciences sociales des religions*, 1973, 36 vol., n° 1.

anormaux[438]. C'est pour cela que l'on sacrifie au Ciel pour lui demander de bonnes récoltes et pour éviter les guerres et les révoltes. Ainsi, on voit que le culte du Ciel en Chine a une finalité plus concrète et plus utilitaire que le culte du Dieu en Occident.

Dans les conceptions chinoises, le Ciel non seulement décide le sort d'un royaume, mais aussi intervient dans la vie de l'individu. Les philosophes chinois dans l'Antiquité se servent de la notion du Ciel pour donner des enseignements sur la conduite de l'Homme et sur l'attitude que l'on doit avoir face aux vicissitudes de la vie. Malgré la divergence de leur doctrine, ils ont ceci en commun que le destin humain est tributaire de la volonté céleste et que le Ciel est identifié à une règle naturelle. L'homme ne peut rien faire que de le connaître et d'y obéir. Selon la pensée confucéenne, « vie et mort sont à l'heure du destin. Honneurs et richesses sont au gré du Ciel » (生死有命富贵在天)[439]. Confucius dit encore : « À cinquante ans, je connaissais les décrets du Ciel » (五十而知天命)[440]. Cette vision fataliste et déterministe trouve un écho dans les écrits de Zhuang Zi : « La mort et la vie sont déterminées par le destin, tout comme l'alternance du jour et de la nuit qui est décidée par le Ciel» (死生，命也。其有夜旦之常，天也)[441].

Une autre différence entre le « Dieu » des Chrétiens et le « Ciel » des Chinois réside dans le fait que ce dernier est envisagé dans une perspective polythéiste. Certes, le Ciel, ou le Seigneur d'en Haut est considéré comme la puissance suprême dans l'Empire du Milieu. Mais il n'est pas la seule divinité à être vénérée. Le Ciel ont cinq délégués célestes, appelés respectivement Seigneur Bleu (*Qingdi* 青帝), Seigneur Rouge (*Chidi* 赤帝), Seigneur Jaune(*Huangdi* 黄帝), Seigneur Blanc (*Baidi* 白帝), Seigneur Noir (*Heidi* 黑帝), qui gouvernent cinq régions sur terre. En plus de cela, on a toutes sortes de divinités, et chacune est chargée d'une fonction particulière : la Guanyin donneuse d'enfant, la divinité de la pluie, la divinité de la cuisine, etc[442].

Tout cela montre que traduire le « Ciel » du christianisme par le « 老天爷 » (Maître du Ciel) n'est pas une simple reprise du signifiant. C'est le signe lui-même qui change. Si l'on admet que selon la conception chrétienne, le monde est géré par

[438] GERNET Jacques, *Chine et christianisme: action et réaction*, Paris, Gallimard, 1982, p. 265.
[439] CONFUCIUS, *Entretiens de Confucius*, *op. cit.*, p. 92.
[440] *Ibid.*, p. 34.
[441] ZHUANG zi 庄子, *Zhuangzi* 庄子 Zhuangzi, SUN Tonghai 孙通海 (éd.), Beijing, Zhonghua shuju, 2007, p. 121.
[442] Pour le syncrétisme de la croyance des Chinois et la diversité de divinités vénérées en Chine, voir WU Bingan 乌丙安, *Zhongguo minjian xinyang* 中国民间信仰 Les croyances folkloriques en Chine, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1995, p. 4-14.

un Dieu créateur unique, le « Ciel » des Chinois s'inscrit dans un contexte polythéiste et celui-ci est une force impersonnelle et régulatrice qui domine le monde d'en bas. Il est donc aisé de constater un glissement sémantique : on passe de l'idée d'un créateur unique à une formule syncrétique reposant sur les traditions agricole, confucéenne et taoïste, envisagée dans une perspective polythéiste. On voit dans cette traduction un refus d'accepter le christianisme en tant que tel et une volonté d'amener les lecteurs chinois vers une tradition philosophique qui leur est familière.

Regardons le terme « salut » traduit par « 救渡 » (*jiudu*, littéralement « sauver et traverser »). Du « salut » à « 救渡 », on passe en effet du monde chrétien au monde bouddhique. Tout comme le « salut » qui fait appel à l'ensemble des notions liées au « péché » en Occident, le « 救渡 » est une formule d'origine bouddhique fortement répandue en Chine. Si le premier caractère « 救 » (sauver) est équivalent à la notion du salut, c'est le deuxième « 渡 » (traverser) qui vient apporter la dimension bouddhique au mot. Il désigne en effet la manière dont on obtient le salut en bouddhisme : l'homme vit dans ce monde comme s'il voyageait sur une large étendue d'eau. Parti de la Rive de ce côté-ci, il doit s'efforcer de gagner l'Autre rive, qui se présente comme un lieu sûr, plein de bonheur.

D'autres éléments typiquement chinois dans la traduction viennent chasser le goût exotique du texte original. Nous voyons un autre extrait de la même pièce (Acte I, scène V), dans lequel Orgon avoue à son beau-frère Cléante son adoration sans limite vis-à-vis de Tartuffe :

Texte original
« Mon frère, vous seriez charmé de le connaître,
Et vos ravissements ne prendraient point de fin.
C'est un homme...qui...ha...un homme...un homme enfin.
Qui suit bien ses leçons, goûte une paix profonde,
Et comme du fumier, regarde tout le monde.
Oui, je deviens tout autre avec son entretien,
Il m'enseigne à n'avoir affection pour rien ;
De toutes amitiés il détache mon âme ;
Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme,
Que je m'en soucierais autant que de cela.
Cléante : Les sentiments humains, mon frère, que voilà ! »[443]

Traduction
« 白遏刚：你要能了解他，和他交朋友，那要算是你的三生有幸了。他是一个好……哼哼……总而言之是一个好人。他是一个遵守规矩守身如玉心平气和行言合一的一位知礼君子。是的，自以我同他交友以来，我已变成了另外一个人了；他教给我怎样的修身养性，教给我怎

[443] *Le Tartuffe ou l'imposteur*, Acte I, Scène V.MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, Vol. 2, *op. cit.*, p. 110.

样的看破一切，教给我怎样的断绝俗念。我现在确能看著父母妻子儿女死亡而毫无动心。
葛赖阳：遏刚，你很有点程度了，大概离当和尚不远了吧（大笑）。»[444]

Retraduction littérale en français
Bai E'gang : Si tu peux le connaître et que tu deviens son ami, tu auras le bonheur le plus précieux de toutes tes trois vies. Il est un bon...eh...un bon homme en tout cas. C'est un homme qui observe les règles, qui résiste à la tentation charnelle, qui a l'esprit tranquille et le cœur en toute sérénité, chez qui la parole est en conformité avec le comportement. C'est un homme de bien, qui sait se conduire de bonne manière. Oui, depuis que je me suis lié d'amitié avec lui, je deviens quelqu'un d'autre. Il m'apprend à entretenir la santé et cultiver l'esprit, à me désabuser de tout, à abandonner l'ambition et la prétention dans ce monde. Maintenant, je suis sûr de n'avoir aucune peine de voir mourir mes parents, ma femme et mes enfants.
Ge Laiyang : E'gang, te voilà allé un peu trop loin. On dirait que tu es quasiment un moine bouddhiste ! (éclats de rire)

La réplique originale est parsemée de termes et de formules de dévotion « *ravissement* », « *paix profonde* », « *détacher son âme* », etc. Alors que dans le texte traduit, tous ces mots sont gommés au profit d'expressions qui prennent leur origine dans la tradition philosophique chinoise. Citons le « *ravissement* », terme qui renvoie à l'« État mystique, supérieur à l'extase, dans lequel l'âme, soustraite à l'influence des sens et du monde extérieur, se trouve transportée dans un monde surnaturel, amenée vers Dieu »[445]. Dans la traduction, il est remplacé par l'expression figée « 三生有幸 » (*sansheng youxing*, littéralement « avoir le bonheur le plus précieux de toutes ses trois vies »), qui fait appel à la conception bouddhiste selon laquelle l'homme a trois vies : la vie antérieure, la vie présente, la vie postérieure après la mort. À partir de cette vision cyclique de trois vie, les Chinois créent une kyrielle d'expressions littéraires dont « 三生有幸 »[446].

Orgon passe ensuite à la présentation d'un Tartuffe fervent et détaché du monde laïc, qui « *goûte une paix profonde* », qui se pose comme directeur de conscience. Alors que la description prend une autre tournure dans la traduction et on assiste à la disparition totale de la dimension chrétienne : le Tartuffe pieux devient un « homme

[444] MOLIERE, « Wei junzi », *op. cit.*, p. 93.
[445] *Trésor de la langue française informatisé*, entrée <ravissement>, http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=217302075; consulté le 19 janvier 16.
[446] On compte, entre autres, « 三生石上 » (*sansheng shishang*, littéralement « sur la pierre de trois vies ») qui signifie que l'on tiendra absolument la promesse dans la vie postérieure si l'on y manque dans cette vie, et « 三生有缘 » (*sansheng youyuan*, littéralement « une affinité de trois vies ») pour désigner une rencontre ou une histoire d'amour prédestinée. Voir YAN Chunhua 严春华, « Sanshengshi gushi kaobian » 三生石故事考辩 Étude de l'origine et de l'évolution de la « pierre de trois vies », *Zongjiaoxue yanjiu* 宗教学研究, 2007, nº 2, p. 1. Et LIU Jiexiu 刘洁修, *Hanyu chengyu yuanliu dacidian* 汉语成语源流大辞典 Dictionnaire étymologique des expressions figées en chinois, Beijing, Kaiming chubanshe, 2009, p. 1024.

de bien » (*junzi* 君子), un idéal modelé par la pensée de Confucius. Il reste à savoir que l'« homme de bien », qui se définit par opposition à l'« homme de petite envergure » ou le vaurien (*xiaoren* 小人), une notion clé dans *Entretiens de Confucius*. À cet idéal du *junzi* s'associent des qualités morales comme le *ren* (仁，littéralement « mansuétude »), le *xiao* (孝, littéralement « piété filiale »), le *zhong* (忠, littéralement « loyauté »), le *xin* (信, littéralement « fidélité »), le *zhi* (智, littéralement « discernement »), le *yong* (勇, littéralement « courage »). Une série d'épithètes sont convoquées par le traducteur pour mettre en relief la personnalité du Tartuffe chinois : « 遵守规矩 » (*zunshou guiju*, littéralement « respecter les règles »), « 守身如玉 » (*shoushen ruyu*, littéralement « se priver du désir charnel »), « 心平气和 » (*xinping qihe*, littéralement « avoir l'esprit serein »), « 行言合一 » (*yanxing heyi*, littéralement « l'action en accord avec la parole »), « 知礼 » (*zhili*, « observer les règles de politesse »). La présence de ces sèmes supplémentaires dans le texte traduit n'est pas un fait du hasard : on assiste en direct à la configuration d'un Tartuffe confucéen. N'oublions pas que le discipliné, le paisible, le respectueux sont toutes des caractéristiques rangées sous l'étiquette de vertu et considérées comme la base du savoir-vivre en Chine.

Et en plus, dans la bouche d'Orgon, le Tartuffe chinois est non seulement un homme dont la conduite répond aux exigences confucéennes, mais aussi un bon connaisseur du taoïsme et du bouddhisme. Son enseignement dispensé à Orgon concerne l' « entretien de la vie » (修身养性, littéralement « entretenir la santé et cultiver l'esprit ») et le « rejet de tout attachement au monde d'ici-bas » (看破一切，断绝俗念, littéralement « se désabuser de tout abandonner l'ambition et la prétention dans ce monde »). Voilà pourquoi s'exclame Cléante à la fin : « Tu es quasiment un moine bouddhiste ! ». Par le jeu de substitution, d'addition et de resémantisation, le traducteur réussit à atténuer la dimension chrétienne de la pièce originale et à créer une sorte de syncrétisme. Le titre chinois lui-même de la traduction, *Homme de bien simulé* (*wei junzi* 伪君子) en dit long sur la stratégie d'adaptation du traducteur.

- **Sinisation des éléments patriotiques**

Avant de terminer ce chapitre, nous voudrions jeter un dernier regard sur la motivation patriotique qui se manifeste dans quelques adaptations de pièces de Molière en Chine moderne. Aucune traduction ne peut échapper à des règles imposées

par ce qu'Annie Brisset appelle l' « hégémonie discursive »[447]. En d'autres termes, ce sont « les répertoires thématiques dominants, les thèmes qui intéressent une société ou que cette société valorise, ainsi que les formes narratives et argumentatives »[448] qui orientent le choix et la stratégie du traducteur. Envisagée sous l'angle de son « utilité », au lieu d'être un acte gratuit, une traduction se produit souvent pour assumer une fonction « perlocutoire », si l'on reprend le terme de John Austin[449]. Un énoncé ne consiste pas seulement à dire des choses, mais aussi à produire des effets sur le récepteur. De même, la traduction ne se fixe pas un seul objectif de proposer un texte équivalent au texte original. Il arrive souvent, surtout au moment où la société vit une transformation radicale, que le traducteur envisage de faire agir son public visé à travers ce que dit le texte traduit.

Dans les années 1930 et 1940, avec la dégradation de la situation sociale et l'éclatement de la Guerre sino-japonaise (1937-1945), le patriotisme et l'appel à la lutte contre les envahisseurs deviennent les thèmes les plus prisés. Dans ce contexte-là, le domaine théâtral peut échapper à la politisation générale qu'impose la crise nationale. Les traducteurs n'ont plus pour visée d'introduire de nouvelles pièces étrangères, mais de faire du théâtre un outil de propagande et un moyen d'attiser le patriotisme. Après avoir vu une pièce patriotique, Mao Dun remarque ainsi :

> « Si les troupes de théâtre et les spectateurs portent leur regard vers d'autres choses, c'est que [...] l'on n'a plus envie de prêter attention à un quelconque éventail de telle ou telle maîtresse face au déclin industriel et commercial et à la faillite de l'exploitation agricole. Laissant de côté l'oisiveté du gentilhomme et de la jeune dame, on s'intéresse désormais à la fureur des cris des Chinois »[450].

C'est pour cette raison que durant les années 1930 et 1940, et surtout pendant la Guerre sino-japonaise, on trouve dans la traduction de pièces moliéresques des éléments ajoutés qui font appel au patriotisme, et des expressions pleines de compassion pour le peuple dans la guerre.

---

[447] BRISSET Annie, « L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction », *in Traduire le théâtre aujourd'hui*, VIGOUREUX-FREY Nicole (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1993, p. 14.

[448] *Ibid*.

[449] Voir AUSTIN John L., *Quand dire c'est faire*, LANE G. (trad.), Paris, Editions du Seuil, 1970.

[450] MAO Dun 茅盾, « Cong nuhouba zhongguo shuoqi » 从《怒吼吧，中国》说起 À commencer par la pièce de théâtre Criez, la Chine, *Shenghuo* 生活, 1933, 8 vol., nº 40. « 演剧团体和观众的眼光都换了方向。就因为[. . .]在时时听到工商业衰落，农村破产的今日，在没有心情去留意少奶奶的甚么扇子了。我们的眼光从绅士和少奶奶的闲情转到中国的怒吼了 ». Ici, « l'éventail de telle ou telle maîtresse » fait allusion à la traduction de *L'Éventail de Lady Windermere* d'Oscar Wilde par Hong Shen, voir la partie précédente.

L'exemple que nous allons voir se trouve dans la dernière scène de *L'Avare*, où le vieux seigneur Anselme rencontre par hasard Valère et Mariane, ses enfants perdus dans un naufrage et il propose donc de les marier avec Élise et Cléante, enfants de Harpagon. Les dernières lignes de la pièce originale se consacrent à la discussion sur les frais de noces pour souligner encore une fois l'avarice de Harpagon. Alors que dans la version en 1946, le dialogue prend une autre tournure : au lieu de célébrer le mariage avec faste, ils vont économiser de l'argent pour en faire don au gouvernement, ce qui fait défaut dans le texte original. Le Cléante chinois dit : « *Je propose qu'au moment de la crise nationale, on va appliquer le principe de simplicité. Aujourd'hui la famille Fan a retrouvé son fils et sa fille perdus. On va profiter de ces retrouvailles pour fêter leur mariage* » (« *我有一个提议：在这国难时期，我们不妨一切从简，并且今天又是范家父子母女二人团圆的一天，我们就借此机会庆祝一番，作为结婚典礼吧* »[451]). Valère partage son opinion en disant : « *La dépense pour la cérémonie du mariage et la dot ainsi épargnées, on va les offrir à l'État* » (« *把省下来的婚礼费、嫁妆费我们完全献给国家* »)[452].

Il en est de même pour la traduction des *Précieuses ridicules* en 1940. L'évocation d'événements sociaux est guidée par la volonté de promouvoir le sacrifice individuel au profit de l'intérêt de l'État. Dans la pièce originale, Gorgibus, aussi chiche qu'Harpagon dans *L'Avare*, taxe sa fille et sa nièce d'avoir un train de vie très élevé. « *Je ne vois partout que blancs d'œufs, lait virginal, et mille autres brimborions que je ne connais point. Elles ont usé, depuis que nous sommes ici, le lard d'une douzaine de cochons, pour le moins ; et quatre valets vivraient tous les jours des pieds de mouton qu'elles emploient* »[453]. Par contre, dans la traduction, si Gorgibus désapprouve la vie luxueuse des héroïnes, ce n'est pas parce qu'il a peur d'être ruiné par elles, mais qu'elles auraient dû prêter assistance à leur compatriote misérable. Le discours original est remplacé par celui-ci : « *Tu vois ! Toute notre maison est jonchée d'articles de consommation inutiles. Seule leur dépense dans l'achat du parfum français et de produits de maquillage américains suffirait pour faire vivre des centaines de réfugiés pendant six mois* » (« *你瞧！满屋子里都堆满了莫名其妙的消耗品，单是他们每月所用的法国香水啦美国化妆品啦，就够维持几百个难民的半年*

[451] MOLIERE, « Huangjin mi », *op. cit.*, p. 103. Dans la traduction, la famille d'Anselme est rendue par la famille Fan.
[452] *Ibid.*
[453] *Les Précieuses ridicules*, Scène III. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, Vol. 1, *op. cit.*, p. 9.

的生活喽»[454]).

Dans la même pièce, un peu plus loin, on rencontre une discussion entre Mascarille et Jodelet sur leur propre parcours militaire. Voyons le texte original :

Texte original
« Jodelet : La guerre est une belle chose ; mais ma foi, la cour récompense bien mal aujourd'hui les gens de service comme nous.
Mascarille : C'est ce qui fait que je veux pendre l'épée au croc. »[455]

Mascarille et Jodelet sont en fait deux valets qui n'ont jamais connu la guerre. S'ils inventent leur service militaire, ce n'est que pour duper les deux Précieuses. En écrivant que « *la cour récompense bien mal aujourd'hui les gens de service comme nous* », Molière gagne sur les deux tableaux : laisser entendre aux Précieuses qu'ils accomplissent le service militaire, et laisser entendre en même temps aux spectateurs qu'ils offrent en fait des services domestiques. Le ton comique est ainsi donné. Tandis que dans la traduction, ce court passage est complètement réécrit et amplifié. Jodelet évoque le souvenir d'un combat auquel Mascarille et lui participent ensemble :

Traduction
« 回想到当日情景，真是令人兴奋。博士，你还记得有一次作战时，许多你我的弟兄们，冒著炮火，不顾生死，拿血肉去报答我们大帅的恩德，这种壮烈的牺牲，真是令人肃然起敬。我也是在那一场大战受了重伤，真使我惭愧万分。»[456]

Retraduction littérale en français
Ce qui s'est passé ce jour-là était vraiment passionnant. Docteur, te souviens-tu du combat dans lequel nous nous sommes lancés avec nos frères ? Pour acquitter la dette de reconnaissance envers le Maréchal, nous nous sommes jetés dans le feu de canons au risque de notre vie. Un tel sacrifice héroïque mérite le respect de tout le monde. Moi aussi, j'ai été grièvement blessé dans le combat et j'en suis très confus.

Le traducteur ampute le texte de son caractère comique pour y introduire une dimension héroïque et patriotique. La description minutieuse de la scène de guerre par Jodelet va jusqu'à changer son image. À l'écouter, on entre dans la confusion à un certain moment : est-il un escroc qui veut tendre un piège à l'héroïne ou bien un vrai héros qui raconte son passé ?

[454] MOLIERE, « Duhui liuxingzheng », *op. cit.*, p. 192.
[455] *Les Précieuses ridicules*, Scène XI. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, Vol. 1, *op. cit.*, p. 24.
[456] MOLIERE, « Duhui liuxingzheng », *op. cit.*, p. 218.

Bien sûr, la sinisation des éléments idéologiques ne se limite pas dans les domaines religieux et politique, car l'idéologie façonne aussi le comportement de l'individu, et exerce son pouvoir sur ses opinions vis-à-vis des réalités sociales. Citons, à titre d'exemple, le valet Lucas dans *Le Médecin malgré lui* qui, en prononçant son discours, « *frappe sur la poitrine à Géronte* »[457], alors que dans la version de l'année 1929, il parle en « *donnant une tape sur l'épaule de Géronte* »[458]. Il y a fort à parier que le traducteur trouve le geste de « frapper sur la poitrine d'autrui » trop humiliant, grivois pour être accepté par le public chinois. Pour se conformer aux règles du savoir-vivre des Chinois, le traducteur « civilise » son personnage en lui accordant un geste plus modéré et plus poli. Ou encore, dans *Les Précieuses ridicules*, Magdelon critique son père d'avoir des idées démodées. Elle lui dit : « *Ah ! Mon père, ce que vous dites là est du dernier bourgeois. Cela me fait honte de vous ouïr parler de la sorte, et vous devriez un peu vous faire apprendre le bel air des choses* »[459]. Tandis que dans la traduction de l'année 1940, la Magdelon chinoise dit : « *Mon père, ce que vous chantez, ce sont de vieux airs vilains de la société féodale. J'ai honte de toi, qui ne comprends ni les valeurs de notre époque, ni la modernité. Mon père, il faut que tu sois à la hauteur du niveau culturel de la société moderne !* »[460] À travers la bouche de l'héroïne, le traducteur fait entendre sa visée de la traduction : inciter les spectateurs chinois à moderniser et à actualiser leur pensée pour rejeter les « résidus » idéologiques de l'ancienne société.

Enfin, pour conclure ce chapitre, nous voudrions citer ce qu'écrit Mike Crang dans *Cutural Geography*. L'auteur dit : « La ville est non seulement un cadre des actions ou des histoires; la représentation du paysage urbain exprime également des croyances sur la société et la vie »[461]. Dans les années 1930 et 1940, bon nombre de traducteurs procèdent à la sinisation de pièces de Molière. La relocalisation spatiale n'est pas un simple changement de décor. Elle entraîne la réécriture de données culturelles et la modification de la croyance. On se demande si l'installation de pièces dans le contexte chinois n'est pas au fond pour but de créer un ensemble cohérent

[457] *Le Médecin malgré lui*, Acte II, Scène II. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, Vol. 1, *op. cit.*, p. 746.
[458] MOLIERE, « Nanwei yisheng », *op. cit.*, p. 52. « 用手在肩上拍一下 »。
[459] *Les Précieuses ridicules*, Scène IV. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, Vol. 1, *op. cit.*, p. 9.
[460] MOLIERE, « Duhui liuxingzheng », *op. cit.*, p. 193. « 爸爸，你所唱的都是封建社会不三不四的老调，像你这样毫无时代意义，又不摩登，真是使我替你脸红。爸爸！你也应该留心现代社会的文化水准才是啊！ »
[461] CRANG Mike, *Cutural Geography*, *op. cit.*, p. 49. « [the] city is not only a setting for action or stories ; the depiction of the urban landscape also expresses beliefs about society and life ».

avec la visée du traducteur : réactualiser la comédie moliéresque pour en faire un miroir de la société chinoise. Cette finalité de la traduction accorde aux traducteurs plus de libertés de modifier le texte et de faire entendre leur propre voix. Certes. Mais d'un autre point de vue, le traducteur n'est jamais complètement libre, dans le sens où sa production est toujours hantée par le discours social dominant, par une valeur que la culture d'accueil qui la valorise. Le patriotisme inséré dans la traduction en est la meilleure preuve. S'il s'affranchit de la soumission au texte original, le traducteur continue à « danser avec des jambes entravées »[462] pour répondre à une attente idéologique.

Avant de terminer ce chapitre, on revient à la question posée au début de ce chapitre : quelles sont les valeurs de ces traductions sinisées ? Il faut dire que les versions dans les années 1930 et 1940 tombent aujourd'hui dans les oubliettes et sont très vite surpassées par les retraductions postérieures. Mais l'existence de différentes versions de pièces moliéresque montre que le sens d'une pièce, au lieu d'être une donnée unique et fixée par l'auteur, est susceptible de se recréer lors de la (re)lecture et de la représentation. « La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur »[463], comme le dit Roland Barthes. Qian Zhongshu 钱锺书 (1910-1998), l'un des plus grands écrivains chinois du 20e siècle, considère une bonne traduction comme « la transmigration de l'âme »[464] qui perd le corps original mais garde son essence. Par le *gaiyi*, le traducteur réactualise la signification sous-jacente de la pièce et lui procure de nouvelles valeurs, ce qui fait que celle-ci arrive à *survivre* dans le polysystème littéraire d'accueil.

[462] L'expression est due au traducteur anglais John Dryden (1631-1710), qui s'oppose à la traduction mot-à-mot, car celle-ci ressemble à « la danse sur les cordes avec des jambes entravées » (*dancing on ropes with fettered legs*). Voir TAN Zaixi 谭载喜, *Xifang fanyi jianshi* 西方翻译简史 Brève histoire de la traduction occidentale, Beijing, Shangwu yinshu guan, 2004, p. 123. Ici, nous pensons qu'il n'y a pas seulement le littéralisme qui constitue le « joug » du traducteur, il y a aussi l'idéologie et le contexte social et politique du pays d'accueil.

[463] BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *in Le bruissement de la langue*. *Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 69.

[464] QIAN Zhongshu 钱钟书, *Lin Shu de fanyi* 林纾的翻译 La traduction de Lin Shu, Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981, p. 18-19.

Conclusion de la deuxième partie

Dans cette partie, nous avons porté notre regard sur la traduction de pièces de Molière entre l'année 1919 et l'année 1949. En lançant le Mouvement de la Nouvelle culture, les intellectuels progressistes ont pour objet de mettre à bas tout ce qui relève de la tradition, ce qui entraîne par conséquent l'exclusion de la littérature nationale du polysystème littéraire chinois. Ce point tournant, ou bien l'état de *« vacuum » du polysystème*[465], si l'on reprend l'expression d'Even-Zohar, favorise la promotion de la littérature étrangère, qui vient imposer ses normes, modèles et techniques d'écriture.

Reléguée pendant longtemps dans les oubliettes, la traduction directe devient de nouveau la stratégie la plus prisée par les traducteurs littéraires. Pour eux, seul le respect du style et de l'ordonnance syntaxique du texte original permet d'introduire de nouvelles pensées et de former une nouvelle langue vernaculaire, accessible à tous. La traduction de *L'Avare* en 1921 dans *Mensuel du roman* s'inscrit justement dans ce mouvement iconoclaste et ne peut échapper à la tendance littéraliste. Dans cette version, nombreux sont des emprunts, des transcriptions et des syntagmes calqués sur ceux du texte original. Cependant, malgré la motivation néologique, cette version nous paraît peu « jouable » et « parlable ».

Ainsi, l'acceptabilité de la pièce par le public chinois commence à entrer en ligne de compte dans la traduction théâtrale, et les adaptations se multiplient sur la scène chinoise. Comme nous l'avons vu dans le Chapitre 5, les traducteurs n'hésitent pas à recontextualiser les pièces de Molière en sinisant des signes scéniques (décor, maquillage, costume), des référents spatio-temporels, des traces intertextuelles et des éléments idéologiques. On fait appel aux pièces de Molière non pas pour *rénover la langue*, mais pour *remplir le répertoire du théâtre parlé chinois* qui est jusqu'à l'époque jeune et incomplet. La pénurie de textes de théâtre et la dégradation de la situation sociale incitent des hommes de théâtre à modifier les pièces étrangères, à se les approprier pour refléter les actualités en Chine.

[465] EVEN-ZOHAR Itamar, « The Position of Translated Literature within theLiterary Polysystem », *op. cit.*, p. 47.

Partie III Molière en Chine contemporaine : du canon littéraire à l'œuvre populaire

Introduction

La fin de la guerre civile et l'établissement de la République populaire de Chine en 1949 ouvrent une nouvelle page de l'histoire littéraire en Chine. La relation qui s'établit entre la traduction, le contexte sociohistorique et le discours social est plus étroite que jamais, surtout pendant la trentaine d'années suivant l'établissement de la Chine communiste. L'État prend en charge l'activité traduisante par la nationalisation des maisons d'éditions, l'unification de normes de la traduction, et l'établissement de critères de sélection d'œuvres à traduire, ce qui entraîne des changements profonds : nouveau système de patronage, nouvelle génération de traducteurs, nouveau support et nouvelles visées de traduction.

La traduction et l'adaptation des pièces de Molière se poursuivent avec la naissance de la Chine nouvelle. Comme l'histoire de la traduction l'a bien montré, à chaque époque on ressent la nécessité de traduire des œuvres littéraires, surtout des œuvres « canoniques », et d'interpréter leur auteur pour répondre à certaines exigences du système littéraire. Les traductions, les retraductions, les adaptations de pièces de Molière se multiplient et l'auteur du *Misanthrope* rencontre un nouvel enthousiasme sous la République populaire de Chine. Depuis 1949 jusqu'en 2015, plus d'une cinquantaine de (ré)éditions voient le jour successivement sous forme de volume indépendant, d'anthologie ou de recueil, et les personnages sous la plume de Molière tels que Tartuffe et Harpagon, gagnent le cœur du public chinois avec leur personnalité caractéristique.

Comme Susan Bassnett le dit, « la traduction n'a jamais eu lieu dans un vide. Elle se produit toujours dans un continuum et le contexte dans lequel elle se produit exerce nécessairement son influence sur la façon dont la traduction est faite »[466]. En effet, le contexte social exerce son influence non seulement sur la manière de traduire, mais aussi sur l'accueil réservé à un auteur et à ses œuvres. Quelle place les pièces moliéresques occupent-elles dans le polysystème littéraire en Chine ? Sont-elles centrales ou périphériques ? Comment une pièce classique réussit-elle à survivre au fil du temps et à s'accommoder au goût de différentes générations ? Ce sont des

[466] BASSNETT Susan, « Still trapped in the labyrinth: further reflections on translation and theatre », *in Constructing cultures: essays on literary translation*, BASSNETT Susan et LEFEVERE André (éds.), Shanghai, Shanghai foreign education press, 2000, p. 93. « [Translation] never takes place in a vacuum ; il always happens in a continuum, and the context in which the translation takes place necessarily affects how the translation is made ».

questions auxquelles nous allons tenter de répondre dans cette partie.

Cette partie se compose de trois chapitres. Dans le Chapitre 6, à partir de données statistiques, nous allons analyser la situation de la traduction et de l'adaptation des comédies de Molière en trois périodes (période des dix-sept ans ; Révolution culturelle ; nouvelle époque). On verra que ce paysage est loin d'être homogène, dans le sens où non seulement l'importance accordée à Molière varie selon l'époque, mais aussi la forme et le support de la traduction (de l'adaptation) changent au fil du temps.

Ensuite, nous allons procéder à une analyse microscopique d'une traduction « canonisée », c'est-à-dire une grande traduction érigée comme modèle dans le Chapitre 7. En effet, les pièces de Molière traduites par Li Jianwu 李健吾 (1906-1982) sont souvent considérées comme incontournables et presque indépassables. Nous nous pencherons sur sa vie, sa pensée traductologique et ses traductions afin de voir comment le traducteur arrive à rendre les comédies de Molière dans une langue aussi riche que vivante.

Enfin, dans le dernier chapitre, nous nous intéresserons à une récente adaptation de la pièce *Les Fourberies de Scapin* en Opéra de Pékin. Nous allons voir plus en détail des remaniements tant au niveau textuel (structure, poétique) qu'au niveau extratextuel (maquillage, geste, décor) dans cette adaptation pour aboutir à un « mariage » heureux entre une forme dramatique chinoise et une pièce occidentale.

Chapitre 6 Aperçu de la traduction et de l'adaptation des pièces de Molière à l'époque contemporaine

6.1 Préambule : la régulation institutionnelle de la traduction au début des années 1950 en Chine

« La traduction est une mission politique, et elle l'est depuis toujours. Seulement parfois on fait exprès de rendre service à la politique, et parfois on y rend service sans s'en rendre compte »[467], écrit un critique chinois dans une revue officielle de traduction en 1951. Au lieu d'être anodine, cette remarque témoigne d'une pensée collective de l'époque, selon laquelle la politique et la traduction doivent être étroitement associées. Plus encore, cette dernière se trouve dans l'obligation d'être assujettie au pouvoir politique.

En effet, les premières années qui suivent la fondation de la République populaire de Chine en 1949 sont caractérisées par l'endoctrinement de tous les domaines à l'échelle nationale. Le premier problème auquel les dirigeants communistes chinois sont confrontés après leur arrivée au pouvoir est de remettre en état tout ce que la terrible occupation japonaise et la guerre civile ont délaissé[468]. La monopolisation de tous les secteurs par un gouvernement puissant devient donc la garantie de la stabilité, du progrès et du développement pour le nouvel état naissant.

La traduction, bien sûr, n'échappe pas à la tendance générale de la régularisation et de la centralisation imposées par l'État. Faire de la traduction un « outil » pour éduquer le people et une « arme » pour lutter contre les ennemis, tel est l'objectif fixé par le gouvernement du Parti communiste chinois. Une transformation profonde s'opère dans le domaine de la traduction : l'État commence à jouer un rôle dirigeant dans les activités traduisantes. Ceci a pour conséquence d'influencer le choix de livres à traduire, et de modifier l'interprétation d'un auteur et la façon de traduire.

[467] JIN Ren 金人, « Lun fanyi de sixiangxing » 论翻译的思想性 À propos du caractère idéologique de la traduction, *Fanyi tongbao* 翻译通报, 1951, 2 vol., n° 1, p. 9. « 翻译工作是一个政治任务。而且从来的翻译工作都是一个政治工作，不过有时是有意识地使之为政治服务，有时是无意识地为政治服了务 »。

[468] Pour l'arrière-plan historique de cette période de transition, voir FAIRBANK John King et GOLDMAN Merle, *Histoire de la Chine: des origines à nos jours*, DURAN Simon (trad.), Paris, Tallandier, 2010, p. 495-515.

La Première Réunion nationale de la traduction (*diyijie quanguo fanyi gongzuo huiyi* 全国第一届翻译工作会议) organisée par le Bureau national de la publication en novembre 1951 s'inscrit dans la ligne directrice tracée par le gouvernement : planifier la production culturelle. La Réunion dure huit jours et y participent plus de 160 agences de traduction officielles, maisons d'éditions et aussi des traducteurs renommés[469]. L'enjeu de cette réunion d'une envergure sans précédent est de régulariser et d'institutionnaliser la traduction en standardisant la traduction des noms propres étrangers, en « instaurant des règlements unifiés de sélection, d'examen et de révision de livres traduits »[470], et par « la création des maisons d'éditions mixtes à capital privé et d'État »[471].

Cette réunion est teintée d'une forte couleur idéologique. Rien que le titre de certaines interventions nous permet de mesurer sa dimension politique : *Lutte pour la planification de la traduction et l'amélioration de sa qualité*, *Sur la traduction des canons marxistes-léninistes*, *Pourquoi l'Union soviétique entreprend-elle la traduction*, *Sur le travail des services gouvernementaux de traduction*[472]. Pour les intervenants, l'activité traduisante fait partie intégrale de la cause socialiste et exerce son influence sur la pensée du peuple. On propose donc de traduire systématiquement une quantité importante d'ouvrages du marxisme-léninisme, car les expériences acquises par l'Union soviétique serviront d'exemple pour la construction de la Chine nouvelle.

Si la Première Réunion nationale de la traduction ne trace que de grandes lignes générales à suivre pour les activités traduisantes, la Réunion nationale de la traduction littéraire (*quanguo wenxue fanyi gongzuo hui* 全国文学翻译工作会议) qui se tiendra trois ans plus tard se fixe des objectifs plus précis. Inscrite dans la même veine que celle en 1951, la Réunion a pour but de programmer les œuvres étrangères à traduire dans le temps à venir. Pour beaucoup de participants de la réunion, il faut continuer à promouvoir la traduction comme une activité organisée et dirigée par l'État, car un

[469] Voir QI Shouhua, *Western Literature in China and the Translation of a Nation*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 119-120.

[470] Voir HU Qiaomu 胡乔木, « Zhiding yishu jihua tigao fanyi zhiliang » 制定译书计划，提高翻译质量 Élaborer des plans pour la traduction et améliorer la qualité de la traduction, *in Hu Qiaomu wenji* 胡乔木文集, Beijing, Renmin chubanshe, 1994, vol. 3 p. 5.

[471] ZHA Mingjian 查明建 et XIE Tianzhen 谢天振, *Zhongguo ershi shiji waiguo wenxue fanyishi xiajuan* 中国20世纪外国文学翻译史 下卷 Histoire de la traduction de la littérature étrangère du 20e siècle en Chine（vol.2）, Wuhan, Hubei jiaoyu chubanshe, 2007, p. 558.

[472] MENG Zhaoyi 孟昭毅 et LI Zaidao 李载道, *Zhongguo fanyi wenxue shi* 中国翻译文学史 Histoire de la littérature traduite de la Chine, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2005, p. 281.

système centralisé de la traduction contribue d'un côté à améliorer la qualité de textes traduits, et à orienter, voire à unifier la pensée des lecteurs de l'autre.

Lors de la Réunion, dans son intervention intitulée *Œuvrer pour développer la traduction littéraire, et pour améliorer la qualité de la traduction*, le grand écrivain Mao Dun propose de procéder à la planification générale de la traduction à l'échelle nationale. Il faudrait remarquer que les activités traduisantes en Chine sont jusqu'alors considérées comme chaotiques : on choisit des livres à traduire plutôt de façon aléatoire sans distinguer leur valeur littéraire ; certains textes traduits sont en plus truffés de fautes et d'expressions fabriquées. La qualité de textes traduits est par conséquent inquiétante. Force est donc de remettre en ordre le monde de la traduction. Mao Dun dit :

> « (Autrefois) c'était généralement aux éditeurs privés de décider de publier ou non une traduction. Or, ces éditeurs et leurs employés n'étaient pas à la hauteur de bien apprécier la littérature et l'art. Ils tenaient encore moins compte des valeurs politique et idéologique de l'œuvre. Ainsi, leur décision ne se conformait pas aux intérêts du lecteur. En même temps, comme le choix de la publication était dans les mains des éditeurs, nombreux étaient les traducteurs obligés de se plier à la demande de ces derniers. Par conséquent, les traducteurs ne pouvaient bien considérer leurs goûts et leurs compétences, ainsi que les intérêts du lecteur »[473].

Aux yeux de l'écrivain, l'absence du pilotage de l'État non seulement nuit à la qualité de la traduction, mais aussi provoque le déséquilibre du marché de la publication : excès de versions pour certaines œuvres d'un côté, pénurie de traductions pour d'autres œuvres de l'autre. Pour remédier à cette situation, il est donc nécessaire de travailler de concert pour établir un plan de traduction littéraire à l'échelle nationale. Conscient qu'il s'agit d'un projet d'une grande ampleur, Mao Dun propose de se limiter pour le moment à des chefs-d'œuvre qui « représentent la vie, la pensée et le courant littéraire principal de l'époque, et qui ont une influence profonde et une valeur artistique importante »[474].

Dans son discours, Mao Dun insiste beaucoup sur la fonction idéologique de la

[473] MAO Dun 茅盾, « Wei fazhan wenxue fanyi shiye he tigao fanyi zhiliang er fendou » 为发展文学翻译事业和提高翻译质量而奋斗 Œuvrer pour développer la traduction littéraire, et pour améliorer la qualité de la traduction, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, p. 506. « 翻译是否出版，主要是由出版商人决定的。这些出版商人及其雇佣的编辑工作者，不可能对文学艺术有较高的理解。而对于作品的政治、思想教育的意义，则更少考虑。他们的决定就很难符合于读者的利益；同时，既然译稿的取舍由出版商人来决定，许多译者就不得不迁就商人的要求，而不可能周密地考虑自己的志趣、能力和读者的利益 »。

[474] *Ibid.*, p. 509. « 以能代表一个时代的生活思想和文学主潮、有深渊的影响和高度的艺术价值为标准 »。

traduction littéraire. Pour lui comme pour beaucoup d'autres hommes littéraires de l'époque, la traduction s'intègre parfaitement dans la construction de la Chine nouvelle et elle doit être avant tout utile pour la cause socialiste. La littérature soviétique, déjà très présente en Chine depuis une trentaine d'années, est considérée à l'époque comme « la plus développée, la plus riche et la abondante en contenu idéologique et politique du monde entier »[475]. Cet enthousiasme pour la littérature russe s'explique essentiellement par le fait que depuis sa naissance en 1949, la Chine nouvelle se développe sur le sentier battu de l'Union soviétique, et cette dernière lui prête assistance sur tous les plans et incarne le rôle de « grand frère » pour la Chine communiste. Introduire davantage la littérature soviétique devient une nécessité pour le renforcement de la doctrine marxiste. Mao Dun glorifie non seulement les œuvres soviétiques, mais toutes les œuvres des « pays socialistes avancés ». Il indique d'emblée dans son discours :

> « Ils (nos lecteurs chinois) les considèrent non seulement comme œuvres littéraires, mais aussi comme manuels politiques, idéologiques et de savoir-vivre. Les héros ayant une dignité morale dans ces œuvres sont des exemples à suivre »[476]… « À travers les œuvres étrangères, nous connaissons au fur et à mesure mieux l'histoire, la tradition, la vie et la lutte de différentes nations dans le monde entier ; et surtout, dans la grande littérature russe et la littérature soviétique, nous puisons du courage et de la force pour la libération nationale et la révolution populaire »[477].

Dans une certaine mesure, les deux réunions ouvrent une nouvelle ère pour les activités traduisantes sous la République populaire de Chine. Avant d'examiner les répercussions qu'ont les deux réunions sur le milieu de traduction, nous voudrions revenir un peu en arrière pour savoir pourquoi la littérature (y compris la littérature traduite) joue un rôle si important aux yeux de dirigeants chinois. À partir de quel moment la littérature, qui était considérée comme un pur divertissement du peuple

[475] CAO Jinghua 曹靖华, « Sulian wenxue zai zhongguo » 苏联文学在中国 Littérature soviétique en Chine, *Renmin zhoubao* 人民周报, 1952, n° 8, p. 1. Cité par YANG Yi 杨义, *Ershi shiji zhongguo fanyi wenxueshi shiqinian ji wenge juan* 二十世纪中国翻译文学史 十七年及« 文革 »卷 Histoire de la littérature traduite au 20e siècle: époque des 17 ans et de la Révolution culturelle, Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 2009, p. 16. « 世界上最前进，最丰富，最具政治教育内容 »。

[476] MAO Dun, « Wei fazhan wenxue fanyi shiye he tigao fanyi zhiliang er fendou », *op. cit.*, p. 503. « 他们对于社会主义先进国家的文学作品，不仅当作文学作品来欣赏，同时也把它当作政治、思想、生活修养的教科书，把书中的英雄人物的高贵品质，当作自己学习的榜样 »。

[477] *Ibid.* « 通过了这些外国文学作品，我们对于世界各国人民的历史传统和他们的生活与斗争，逐渐了解得更清楚了；特别是从伟大的俄罗斯文学以及十月革命以后的苏联文学，我们吸取了为进行民族解放和人民革命所需要的信心和力量 »。

sous l'Ancien Régime, commence-t-elle à entretenir une relation tellement étroite avec le pouvoir ?

En effet, la première attestation du mot « *xiaoshuo* » (小说) remonte au *Zhuangzi*. Le *xiaoshuo*, qui signifie littéralement « les propos mineurs » ou « les propos insignifiants », s'oppose par sa nature au grand discours philosophique. Zhuangzi 庄子 (Tchouang-tseu) dit : « Comparées avec les excellents discours philosophiques, les propos mineurs sont loin d'être à la hauteur d'augmenter notre réputation »[478]. Bien qu'il s'éloigne progressivement de son sens original pour désigner le roman en langue vernaculaire, le *xiaoshuo* reste pendant longtemps une forme littéraire non valorisée par l'État. Il faut attendre le début du 20e siècle pour voir que les romans changent complètement leur position marginalisée.

Tout au long du développement de la littérature chinoise au siècle dernier, on remarque une volonté de plus en plus affirmée de politiser la littérature (et la littérature traduite) et de soumettre la littérature aux intérêts politiques. À commencer par Liang Qichao, réformateur progressiste qui publie en 1920 *Sur la relation entre le roman et la gouvernance du peuple* (*Lun xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi* « 论小说与群治之关系 »). Écrit en chinois classique, cet article témoigne d'une pensée innovatrice à l'époque. Les romans ont une portée plus considérable que d'autres livres, car « ils se comprennent aisément et nous procurent beaucoup de plaisirs »[479]. Ainsi, les romans sont plus aptes à influencer, voire à manipuler la masse. D'après l'auteur, les romans sont aussi indispensables que l'air et les grains pour le peuple chinois, et il écrit : « Si l'air contient des éléments malpropres et que les grains sont toxiques, pour ceux qui respirent cet air et qui mangent ces grains, il est d'évidence qu'ils en deviendront fatigués, nonchalants et malades avant de se dégrader et de mourir tragiquement »[480]. De ce point de vue, la détérioration des mœurs à l'époque peut être attribuable aux thèmes et aux contenus archaïques de certains romans. Pour le réformateur, le renouveau du pays nécessite le renouveau du peuple, et celui-ci nécessite à son tour le renouveau du roman.

Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976), de son côté, formule plus explicitement que

[478] ZHUANG zi 庄子, *Zhuangzi jishi* 庄子集释 Zhuangzi annoté, GUO Qingfan 郭庆藩 (éd.), Beijing, Zhonghua shuju, p. 925. « 饰小说以干县令，其于大达亦远矣 »。

[479] LIANG Qichao 梁启超, « Lun xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi » 论小说与群治之关系 Sur la relation entre le roman et la gouvernance du peuple, *in Liang Qichao wenxuan xiaji* 梁启超文选 下集, XIA Xiaohong 夏晓虹 (éd.), Beijing, Zhongguo guangbo dianshi chubanshe, 1992, p. 3. « 以其浅而易解故，以其乐而多趣故 »。

[480] *Ibid.*, p. 6. « 于此其空气而苟含有秽质也，其菽粟而苟含有毒性也，则其人之食息于此间者，必憔悴，必萎病，必惨死，必堕落，此不待蓍龟而决也 »。

la littérature entretient une relation de subordination avec la politique dans son *Intervention aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an* (*Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* « 在延安文艺座谈会上的讲话 ») en 1942. Au moment où la Guerre antijaponaise bat son plein, s'affirme pour le Parti communiste chinois la nécessité de redéfinir la nature de la littérature et de l'art dans la cause révolutionnaire. Mao Zedong indique d'emblée dans son intervention que la littérature et l'art doivent « apporter une contribution plus féconde aux autres activités révolutionnaires, afin que l'ennemi de notre nation puisse être vaincu et la tâche de la libération nationale accomplie »[481]. Pour Mao Zedong, le front de « la plume » joue un rôle non moins important que le front de l'« épée » dans la guerre. L'accent doit donc être mis sur le côté pragmatique de la littérature. Il dit :

> « Nos productions artistiques et littéraires doivent les aider (c'est-à-dire aider les Chinois) à s'unir, à progresser et à poursuivre leur combat dans l'unanimité, à se débarrasser de ce qu'ils peuvent avoir d'arriéré et à se développer ce qu'ils sont de révolutionnaire ; elles ne doivent en aucun cas avoir l'effet inverse »[482].

Les deux réunions de la traduction s'inscrivent dans la même lignée de pensée que l'intervention de Mao Zedong. La position utilitaire de la littérature devient d'autant plus tranchée qu'il faut uniformiser la pensée pour assurer l'unité du pays naissant après 1949. Comme le remarquent John King Fairbank et Merle Goldman :

> « …Mao et le PCC considéraient que le problème le plus urgent en Chine était de rétablir la puissance du pouvoir central et l'unité de l'État, et de façonner à nouveaux frais les valeurs et les structures sociales conformément aux nouveaux principes du marxisme-léninisme-maoïsme. Pour y parvenir, il leur fallait donc commencer par établir leur emprise sur la pensée et le comportement du people chinois »[483].

La traduction, comme toute production littéraire, est au service de l'idéologie et doit répondre aux exigences politiques. La traduction devient l'un des principaux moyens d'imposer au peuple le modèle de pensée marxiste-léniniste. La traduction se mue au fur et à mesure en un opérateur politique. Les romans réalistes russes

---

[481] MAO Zedong 毛泽东, *Mao Zedong zai yanan wenyi zuotanhui shangde jianghua* 毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话 Mao Tseutoung: Intervention aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an, SHANG Qun 商群 (trad.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1972, p. 3. « 求得革命文艺对其他革命工作的更好的协助，借以打倒我们的敌人，完成民族解放的运动 »。

[482] *Ibid.*, p. 10-11. « 我们所写的东西，应该是使他们团结，使他们进步，使他们同心同德，向前奋斗，去掉落后的东西，发扬革命的东西，而不是相反 »。

[483] FAIRBANK John King et GOLDMAN Merle, *Histoire de la Chine: des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 515.

envahissent très vite le monde littéraire en Chine. Selon les statistiques, de l'octobre 1949 au décembre 1958, 3526 œuvres littéraires soviétiques font l'objet de publication en Chine avec plus de 32 millions d'exemplaires, ce qui représente 65,8% de la totalité du nombre d'œuvres étrangères traduites pendant cette période[484].

La régulation institutionnelle de la traduction a pour conséquence directe de transformer la traduction jadis centrée sur le marché en une activité orientée vers l'État. Ce dernier impose sa présence dans toutes les étapes de la traduction, de la planification à la vente, en passant par la révision et la publication de textes traduits. En 1950, le Bureau de publication décide de mettre à la charge de l'État la Librairie *Xinhua* (*Xinhua shudian* 新华书店), dont les unités de vente se répartissent dans les villes principales en Chine[485]. Deux ans après, la *Commercial Press* se déplace de Shanghai à la capitale pour devenir désormais une entreprise mixte[486]. Dans la même année, s'établit la Maison d'éditions *Waiwen* (*Waiwen chubanshe* 外文出版社), entreprise d'État spécialisée dans la publication d'œuvres étrangères. La nationalisation des maisons d'éditions privées est achevée en 1957[487]. Financée par l'État et avec des objectifs précis fixés par le pouvoir de décision, l'activité traduisante s'organise de façon coordonnée et efficace, ce qui permet de mettre un terme aux gaspillages et aux disputes irrationnelles en termes de ressources de traduction.

6.2 Survol de la traduction et de l'adaptation des pièces de Molière après l'année 1949

Attardons-nous maintenant sur le paysage de la traduction et de l'adaptation des pièces moliéresques après la fondation de la République populaire de Chine en 1949. Comme le changement de régime politique implique nécessairement des transformations dans tous les secteurs sociaux, la première question qui se pose est de

[484] BIAN Zhilin 卞之琳, YUAN Kejia 袁可嘉 et YE Shuifu 叶水夫, « Shinianlai de waiguo wenxue fanyi he yanjiu gongzuo » 十年来的外国文学翻译和研究工作 Traductions et études de la littérature étrangère depuis dix ans, *Wenxue pinglun* 文学评论, 1958, n° 5, p. 47.

[485] ZHANG Hongwei 章宏伟, *Chuban wenhua shilun* 出版文化史论 Histoire de la culture de la publication, Beijing, Huawen chubanshe, 2002, p. 282.

[486] YANG Yang 杨扬, *Shangwu yinshuguan minjian chubanye de xingshuai* 商务印书馆：民间出版业的兴衰 La *Commercial press* : vicissitudes d'une maison d'éditions privée, Shanghai, Shanghai jiaoyu chubanshe, 2000, p. 156.

[487] ZHANG Hongwei, *Chuban wenhua shilun*, *op. cit.*, p. 291.

savoir ce qui marque le plus les traductions et les adaptations de pièces de Molière pendant la seconde moitié du 20e siècle par rapport à l'époque précédente.

Comme nous l'avons dit plus haut, le début de la période des 17 ans (1949-1966) se signale par la reprise en main de la production littéraire par le nouveau gouvernement communiste. La traduction théâtrale ne fait pas exception à la tendance de la politisation et de la nationalisation sur la scène sociale. La comparaison du patronage[488] de la traduction et de l'adaptation des pièces de Molière avant et après 1949 en dit long sur ce changement :

Comparaison du patronage de la traduction et de l'adaptation des pièces de Molière avant et après 1949

	Maison d'éditions publique	**Maison d'éditions privée**	**Journal**	**Troupe de théâtre**
Avant 1949	EX : Institut national de compilation et de traduction (*Guoli bianyi guan* 国立编译馆)	EX : Librairie *Kaiming* (*Kaiming shudian* 开明书店) Commercial press (*Shangwu yinshu guan* 商务印书馆)	EX : *Quotidien des citoyens* (*Guomin ribao* 国民日报) *Monde des jeux* (*Youxi shijie* 游戏世界)	EX : Troupe du nouveau théâtre de Nankai (*Nankai xinju tuan* 南开新剧团) Petit théâtre de Pékin (*Beiping xiaojuchang* 北平小剧场)
1950-1960	EX : Maison d'éditions de la littérature du peuple (*Renmin wenxue chubanshe* 人民文学出版社)			

On remarque que ceux qui subventionnent ou publient les traductions et les adaptations de pièces de Molière avant l'année 1949 sont de nature très variée. De grandes maisons d'éditions privées ou publiques, des journaux dits « de prestige » ou des journaux mineurs, des troupes de théâtre estudiantines ou privées constituent ce corps hétéroclite du patronage. À côté des éditeurs privés qui organisent les traductions d'une grande envergure comme la *Commercial Press,* il y a aussi des organismes subventionnés par le parti au pouvoir. Par exemple, l'Institut national de

[488] Le système de patronage dans la traduction est un ensemble hétérogène. Le patronage pourrait être exercé, comme le dit André Lefevere, par des individus, des groupes d'individus, un corps religieux, un parti politique, une classe sociale, des éditeurs, et les médias comme le journal, et le magazine et la télévision. Voir LEFEVERE André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, 1992, p. 15.

compilation et de traduction (*Guoli bianyi guan* 国立编译馆), chargé de la publication de traductions d'œuvres étrangères et de manuels, est un organisme subordonné au gouvernement du Parti nationaliste chinois. À cela s'ajoutent des associations littéraires ou des associations universitaires. Très souvent, en tant que bons connaisseurs de la littérature, des responsables de ces organisations traduisent eux-mêmes des romans et des pièces étrangers. Ils assurent par conséquent le rôle de « traducteur-patron ».

Le système de patronage change brutalement après la naissance de la Chine nouvelle. La traduction des pièces de Molière serait une application concrète de la ligne directrice tracée dans les deux réunions de la traduction. À partir des années 1950, la traduction de pièces moliéresques est désormais à la charge de maisons d'éditions d'État telles que la Maison d'éditions de la littérature du peuple (*Renmin wenxue chubanshe* 人民文学出版社) et la Maison d'éditions des écrivains (*Zuojia chubanshe* 作家出版社). Avec l'institutionnalisation de la traduction, les maisons d'éditions deviennent en quelque sorte le « porte-parole » du Parti et s'alignent sur les directives données par le gouvernement. On remarque qu'il s'agit en effet d'un « système de patronage à double couche »[489] : le patronage de maisons d'éditions comme la couche inférieure, et le patronage de l'État comme la couche supérieure. L'État devient donc l'ultime patron de la traduction des pièces de Molière.

Le fait de placer la traduction sous le contrôle du gouvernement central ne va pas sans provoquer de changements profonds dans les textes traduits eux-mêmes : on assiste à une amélioration essentielle de la qualité de la traduction et à un changement de la morphologie de textes traduits.

À la veille de la naissance de la Chine nouvelle, beaucoup de versions de pièces de Molière rivalisent mais aucune ne fait autorité. En effet, à cause de l'absence d'une révision sérieuse et du manque de compétence chez certains traducteurs, les versions sont souvent parsemées de fautes à l'époque. Après 1949, la tâche de la traduction passe de la main des traducteurs dont le nom est souvent oublié à celle de traducteurs de grand renom tels que Li Jianwu, Zhao Shaohou 赵少侯 (1899-1978) et Xiao Xiguang 肖熹光 (1921-1999). L'idée directrice des travaux de retraduction de grande envergure est que les versions préexistantes sont mauvaises et inexactes. La fidélité redevenue la norme de la traduction, les textes taxés d'être « traduits à tort et à

[489] Voir WANG Yougui 王有贵, « Zhongguo fanyi de zanzhu wenti » 中国翻译的赞助问题 Le problème du patronage de la traduction en Chine, *Zhongguo fanyi* 中国翻译, 2006, 27 vol., n° 3, p. 19.

travers » disparaissent peu à peu au profit de la traduction à la fois exacte et fluide. Disparaissent parallèlement les traductions dites « mineures », c'est-à-dire les traductions fragmentaires et abrégées, avec le changement du support de textes traduits[490]. On prête plus d'attention à la transmission exacte du sens et s'interdit toute sorte de modification ou de falsification. Durant la trentaine d'années qui suivent la fondation de Chine nouvelle, le nombre de traductions dites « équivalentes » ou « fidèles » des pièces de Molière l'emporte sur celui d'adaptations. La quête de fidélité à l'original pourrait être vue comme marque de vénération et de la canonisation des pièces moliéresques. Du détournement à la traduction fidèle, les traducteurs chinois se mettent en quête d'une traduction faisant autorité, d'une « grande traduction » qui vise à présenter la comédie moliéresque telle qu'elle est au public chinois.

L'analyse comparative de l'ensemble des traductions et des adaptations des pièces de Molière avant et après l'année 1949 met en évidence un autre fait non négligeable : le foisonnement de retraductions dites « synchroniques » avant la naissance de la Chine nouvelle cède le pas à un paysage unifié, monopolisé et stabilisé. Par la retraduction synchronique, on entend le phénomène de la coexistence de plusieurs versions pour une même œuvre à la même époque. Citons, à titre d'exemple, la traduction de *L'Avare*. On compte au total cinq versions pendant les années 1930 et 1940 (Gao Zhenchang, 1930/1933 ; Zong Lin, 1934 ; Cao Yu et Zhang Pengchun, 1935 ; Gu Zhongyi, 1940/1946/1947 ; Li Jianwu, 1949). Après la naissance de la Chine nouvelle, et surtout pendant la période des 17 ans, placées désormais sous le contrôle de l'État, les maisons d'éditions procèdent à la planification générale d'œuvres à traduire et assignent la tâche de la traduction à un seul traducteur de prestige. On ne recense que deux versions durant cette période (Zhao Shaohou, 1955/1958/1960 ; Li Jianwu, 1963).

Après avoir fait le tableau de changements mis en place après l'année 1949, nous allons nous pencher sur quelques aspects statistiques afin de mieux dessiner les contours du paysage éditorial de pièces de Molière. L'inventaire sur des bases de données (voir Annexe) nous permet d'établir un classement de popularité des pièces de Molière en Chine.

[490] On remarque que la revue littéraire et le journal ne servent plus de support pour la traduction de pièces moliéresques. Ces dernières sont publiées seulement sous forme de volume individuel ou d'anthologie.

Nombre de (ré)éditions de chaque pièce en Chine entre 1950 et 2015[491]

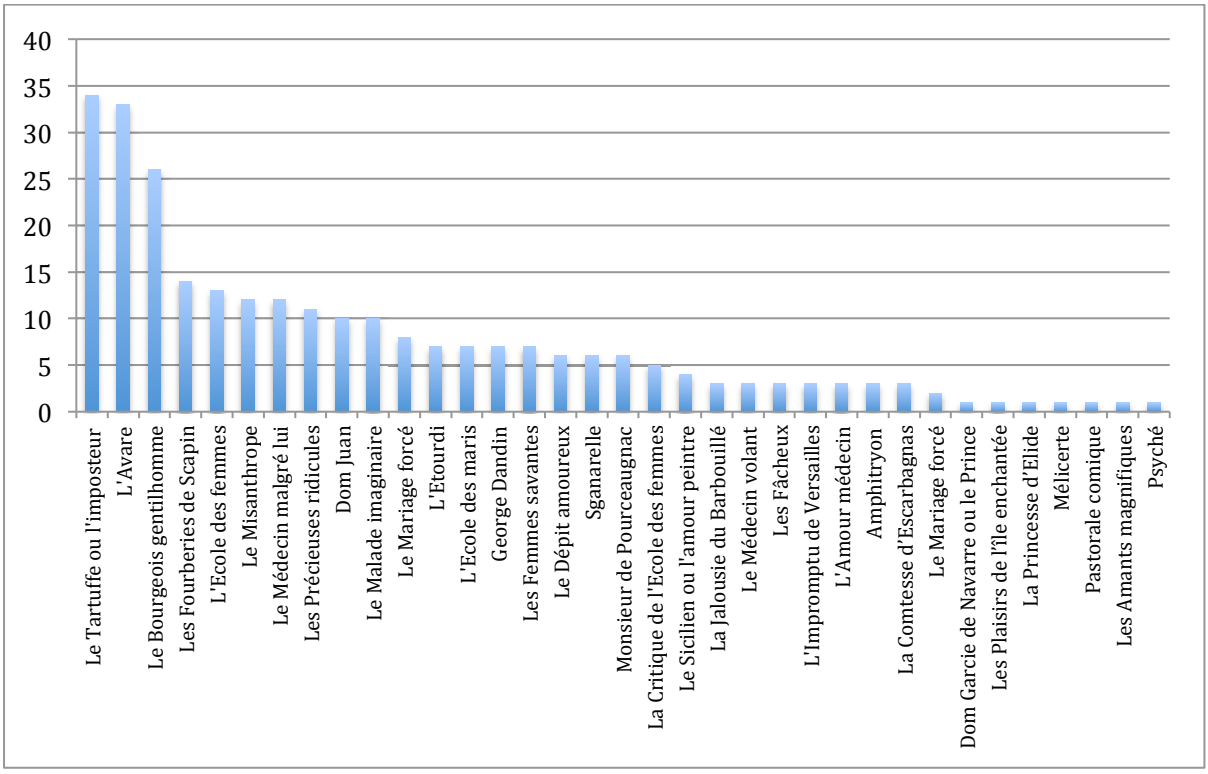


Schéma 3

Il n'y a rien d'étonnant de voir que *Le Tartuffe ou l'imposteur* et *L'Avare* qui font respectivement l'objet de 34 et de 33 (ré)éditions, arrivent en tête dans le classement de popularité. Au palmarès des pièces les plus prisées par les Chinois figure aussi *Le Bourgeois gentilhomme*, qui, malgré de longues années de silence pendant la première moitié du 20e siècle, est propulsée sur le devant de la scène avec 26 (ré)éditions. Parmi les dix pièces le plus en faveur en Chine, seules *Le Tartuffe ou l'imposteur* et *Le Misanthrope* sont en vers. La difficulté de traduire les vers français dans un chinois oral et « jouable » serait une raison principale pour expliquer leur popularité constamment en baisse auprès de traducteurs chinois. Quelques pièces qui mêlent le chant et la danse comme *Psyché*, *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, *Mélicerte* ne paraissent que dans des anthologies.

[491] Les pièces qui font l'objet de notre recensement sont celles publiées sous forme de volume individuel, de recueil et d'anthologie. Nous avons inclus le nombre de rééditions dans notre comptage car celui-ci nous paraît un facteur important permettant d'évaluer la popularité d'une pièce.

Une autre question qui se pose est de savoir si l'auteur de *L'Avare* reste toujours le favori de traducteurs et d'éditeurs chinois. De l'année 1950 jusqu'en 2015, on recense au totale 77 volumes de pièces de Molière, parus de façon disproportionnée en fonction de la situation socio-politique en Chine :

Nombre de volumes de Molière édités selon l'année

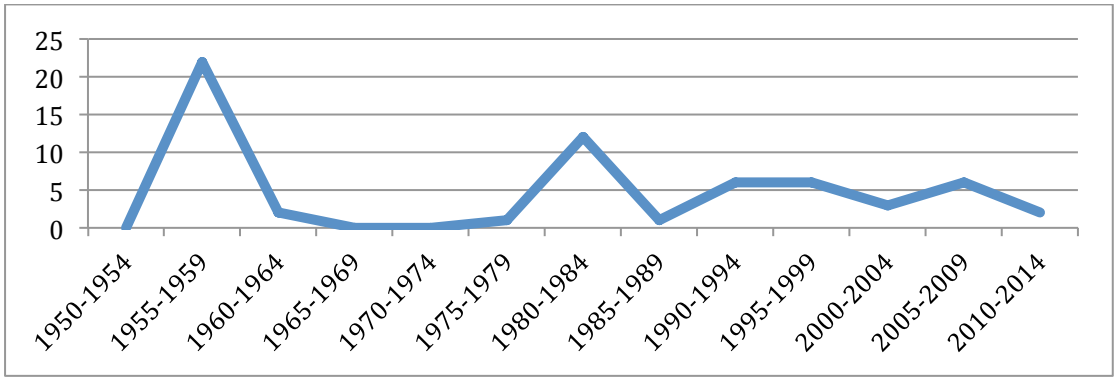


Schéma 4

La première quinzaine d'années suivant la naissance de la Chine nouvelle est sans doute l'âge d'or de la traduction de Molière. On assiste à la parution successive de vingt-quatre nouvelles versions (ou éditions). L'année 1958 est l'année la plus fructueuse en matière de quantité de volumes édités. À cette période de floraison succède une chute brutale de traductions et d'adaptations au début des années 1960. De longues années d'absence de la traduction de pièces de Molière correspondent grosso modo à la période de la Révolution culturelle. Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1970 que l'on se remet à traduire et à adapter les comédies de Molière, mais avec moins d'enthousiasme en regard de l'effervescence de traduction dans les années 1950. La tendance à la baisse se poursuit depuis 2010.

Cette étude statistique nous amène à réfléchir sur les questions suivantes : pourquoi l'auteur de *L'Avare* rencontre-t-il une telle faveur pendant les premières années suite à la fondation de la Chine nouvelle ? Pourquoi l'engouement s'éteint-il aussitôt après ? Comment assurer la survie de pièces de Molière à l'époque où les canons littéraires commencent à s'éclipser ? Nous essaierons de trouver une réponse aux questions posées plus haut, en divisant l'appropriation de Molière en trois périodes principales :

- La période des 17 ans (1949-1966) ;
- La Révolution culturelle (1966-1976) ;

- La nouvelle époque (de la fin de Révolution culturelle à nos jours).

6.3 Canonisation de Molière dans la période des dix-sept ans (1949-1966)

À maintes reprises, l'auteur de *L'Avare* est présenté comme la plus grande figure du classicisme français dans des préfaces de traductions comme dans des articles critiques. Sur la couverture de traductions, le titre de pièces s'accompagne souvent de termes tels que « chef-d'œuvre littéraire » et « œuvre classique ». Cette qualification, loin d'avoir une valeur anodine, donne de la dignité au dramaturge et procure à ses pièces un statut officiel. À partir de ce moment-là, Molière est rangé sous l'étiquette de « patron du genre comique français » et ses pièces entrent désormais dans ce que l'on appelle le « canon littéraire ».

6.3.1 Vers la définition de la « canonisation »

Le concept de « canon », qui renvoie à l'origine au « texte consignant une décision de l'autorité religieuse et fixant la règle de la foi et de la discipline religieuse »[492], étend progressivement son sens et s'emploie aujourd'hui plus souvent pour désigner une « règle directrice appliquée à un art ou à une discipline intellectuelle »[493]. Quand on parle du canon littéraire, il faut tenir compte de deux choses. D'un côté, une œuvre devient canonique parce qu'elle renferme une part d'immortalité et de transcendance. Autrement dit, elle est éternelle pour ses valeurs stylistiques, esthétiques ou thématiques. Grâce à cette « canonicité inhérente », elle résiste à l'usure du temps pour se transmettre de génération en génération.

De l'autre, qui dit « canon » dit « normes » et « choix ». Qui dit « choix » dit « compétition » et « substitution ». Alastair Fowler montre à quel point le répertoire littéraire dont dispose chaque génération est restreint. Il dit :

> « […] Nous devons tenir compte du fait que toutes les époques ne disposent jamais, de manière équitable, et encore moins pleinement, de la gamme complète de genres. Chaque âge a un assez petit répertoire de genres

[492] *Trésor de la langue française informatisé*, entrée<canon>, http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?14;s=1487381595;r=1;nat=;sol=7; consulté le 13 mars 2016.
[493] BLOOM Harold, *The western canon: the books and school of ages*, New York, San Diego and London, Harcourt Brace and Company, 1993, p. 20.

> auxquels ses lecteurs et les critiques peuvent répondre avec enthousiasme »[494].

On ne peut tout lire et on ne peut non plus accorder le même statut à tous les ouvrages littéraires. C'est la raison pour laquelle il y a des œuvres mieux placées dans la hiérarchie, il y a des modèles à suivre à chaque époque, et il y a somme toute un répertoire du canon littéraire.

Si Alastair Fowler ne tient compte que du facteur esthétique dans son analyse du mouvement au sein du répertoire canonique, de plus en plus de chercheurs commencent à porter leur regard au-delà du texte littéraire lui-même. Dans son ouvrage *The western canon: the books and school of ages*, Harold Bloom insiste sur le fait que le canon résulte de la longue lutte entre les textes pour la survie de chacun[495] et que les facteurs extrinsèques (comme classes sociales dominantes, institutions éducatives, critiques, écrivains postérieurs) jouent un rôle non négligeable dans la sélection du canon[496].

Itamar Even-Zohar, de son côté, va jusqu'à refuser l'existence d'une « canonicité inhérente » à un répertoire donné, car ce n'est pas le répertoire lui-même qui décide sa supériorité ou son infériorité, mais c'est le rapport qu'il entretient avec d'autres répertoires dans le même polysystème littéraire[497]. Pour lui, rien n'est « canonique », et il n'y a que des répertoires « canonisés ». Le polysystème littéraire est un ensemble en perpétuel mouvement : le répertoire canonisé, au centre de ce système, doit relever sans cesser le défi du répertoire non canonisé qui se trouve à la périphérie. Placé dans la perspective de son évolution historique, le répertoire du canon littéraire est un mécanisme instable qui renouvelle constamment son contenu. Une œuvre n'est ni bonne ni mauvaise en soi. Ce sont les facteurs externes, comme le patronage, les critiques, les institutions éducatives qui font qu'une œuvre canonisée d'une époque donnée cesse (ou continue) de l'être dans une autre époque. Somme doute, *une œuvre ne naît pas canonique, elle le devient*. La canonisation est en effet la formation d'une œuvre canonique dans un polysystème littéraire.

---

[494] FOWLER Alastair, « Hierarchies of genres and canons of literature », *in Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 226. « […] We have to allow for the fact that the complete range of genres is never equally, let alone fully, available in any one period. Each age has a fairly small repertoire of genres that its readers and critics can respond to with enthusiasme ».

[495] BLOOM Harold, *The western canon: the books and school of ages*, *op. cit.*, p. 20. « The Canon, a word religious in its origins, has become a choice among texts struggling with on another for survival ».

[496] *Ibid.*

[497] Voir EVEN-ZOHAR Itamar, « Polysystem theory », *Polysystem studies [Special issue of Poetics today]*, 1990, 11 vol., n° 1, p. 18.

6.3.2 Vogue de Molière pendant la période des dix-sept ans

Depuis l'établissement de la Chine nouvelle, de nombreuses troupes de théâtre ne cessent de représenter des pièces moliéresques. Molière et ses pièces n'ont jamais connu autant de succès sur la scène chinoise. En 1959, au Théâtre de l'art du peuple de Beijing (*Beijing renmin yishu juyuan* 北京人民艺术剧院) sont mises en scène deux de ses pièces *L'Avare* et *Le Tartuffe ou l'imposteur*. Habillés à la mode louis-quatorzienne, les acteurs chinois conquièrent tout de suite la faveur du public. Le succès de ces deux pièces place la fonction de la comédie sous les feux de l'actualité. Des articles critiques sur ces deux représentations paraissent très vite dans des presses importantes. Le critique Huang Shixian 黄式宪 (1934-), qui met en valeur le « rire » dans la construction socialiste, ne tarit pas d'éloges à l'égard de la représentation de *L'Avare*. Il dit :

> « Loin d'être une fin en soi, le rire est une arme et un moyen. À travers le rire, nos spectateurs témoignent de leur négation envers tous les infâmes résidus du passé, et en même temps de leur affirmation de toutes les belles nouveautés. C'est là que gît la finalité de la comédie »[498].

Suite à cette représentation, *L'Avare* occupe aussitôt une place importante dans le répertoire de troupes de théâtre chinoise. Dans la même année, avec l'aide de spécialistes russes, la Troupe de théâtre de jeunesse de Shanghai (*Shanghai qingnian huajutuan* 上海青年话剧团) met en scène cette pièce pour partir en tournée en Chine. Partout où vont les acteurs, ils sont applaudis par les spectateurs[499]. À la même époque, l'Académie de théâtre de Shanghai（*Shanghai xiju xueyuan* 上海戏剧学院）, le Théâtre de l'art du peuple du Liaoning (*Liaoning renmin yishu juyuan* 辽宁人民艺术剧院) multiplient leur représentation de pièces de Molière. Un regard porté sur l'ensemble des pièces françaises sur la scène chinoise durant la période des dix-sept ans nous

[498] HUANG Shixian 黄式宪, « Pinglun moliai mingzhu qianlinren de yanchu » 评论莫里哀戏剧《悭吝人》的演出 À propos de la mise en scène de *L'Avare* de Molière, *Zhongguo xiju* 中国戏剧, 1959, n° 10, p. 14. « 笑，是武器，是手段，而不是目的，观众在嘲笑中否定着一切丑恶的旧事物，同时也就肯定了一切美好的新事物——而这，正是喜剧的目的 »。

[499] YANG Guang 杨光, SU Hang 苏杭 et LOU Jicheng 娄际成, « 1980 niandai shanghai qingnian huajutuan waiguo jingdian jumu yanchu qingkuang biaoyan yishujia lou jicheng xiansheng fangtan » 1980 年代上海青年话剧团外国经典剧目演出情况——表演艺术家娄际成先生访谈 Représentations de pièces classiques étrangères par la Troupe de théâtre de la jeunesse de Shanghai dans les années 1980-une interview du fameux acteur Lou Jicheng, *Guizhou daxue xuebao* 贵州大学学报, 2015, 29 vol., n° 2, p. 90.

permet de mesurer l'importance accordée à l'auteur de *L'Avare*. Parmi les neuf pièces qui font l'objet de représentations, six sont de Molière[500] :

Titre	**Auteur**	**Année de la première représentation**
Le Mariage de Figaro	Beaumarchais	1956
Le Tartuffe ou l'imposteur	Molière	1957
Le Malade imaginaire	Molière	1957
La Dame aux camélias	Alexandre Dumas	1957
L'École des femmes	Molière	1958
L'Avare	Molière	1959
Les Fourberies de Scapin	Molière	1959
Carmen	Mérimée	1962
L'Étourdi	Molière	1963

La réussite que connaît Molière dans les années 1950 et 1960 se manifeste non seulement sur la scène, mais aussi dans la librairie. En l'espace de dix-sept ans, on compte au total dix-neuf versions sous forme de volume indépendant et deux sous forme de recueil (voir Annexe). Entre 1955 et 1957, la Maison d'éditions des écrivains (*Zuojia chubanshe* 作家出版社) met au jour neuf pièces de Molière, parmi lesquelles figurent *Don Juan*, *L'Avare, Le Tartuffe ou l'imposteur*, *Les Fourberies de Scapin*, etc. La publication de comédies de Molière sera ensuite relayée par la Maison d'éditions de la littérature du peuple (*Renmin wenxue chubanshe* 人民文学出版社), qui édite à son tour neuf pièces de Molière dans la *Collection de chefs-d'œuvre littéraires étrangers* (*Waiguo wenxue mingzhu congshu* 外国文学名著丛书)[501], ce qui en dit long sur l'importance de Molière durant la période des dix-sept ans.

En plus de représentations et de traductions, les institutions, de leur côté, jouent un rôle important dans la promotion de pièces de Molière. En 1957, L'Association des écrivains chinois (*Zhongguo zuojia xiehui* 中国作家协会) publie dans sa revue officielle *Études de la littérature et de l'art* (*Wenyi xuexi* 文艺学习) une liste

[500] Voir l'inventaire fait par LIU Xiaowen 刘孝文 et LIANG Sirui 梁思睿 (éds.), *Zhongguo shangyan huaju jumu zonglan 1949-1984* 中国上演话剧剧目综览 1949-1984 Aperçu général de pièces mises en scène en Chine entre 1949 et 1984, Chengdu, Bashu shushe, 2001, p. 841.

[501] Ces neuf pièces sont *Les Précieuses ridicules*, *Don Juan*, *Le Malade imaginaire*, *L'Avare*, *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *Le Misanthrope*, *Les Fourberies de Scapin*, *L'École des maris*, *L'École des femmes*. En 1958, sur la proposition du gouvernement central, la Maison d'éditions de la littérature du peuple(renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社) et la Maison d'éditions Yiwen de Shanghai (shanghai yiwen chubanshe 上海译文出版社) projettent d'éditer progressivement 160 livres dans la *Collection de chefs-d'œuvre littéraires étrangers*. La publication est relancée après la Révolution culturelle. Jusqu'aux années 1990, 150 titres dans cette collection sont publiés. Voir YE Shuifu 叶水夫, « Waiguo wenxue mingzhu fanyi zhongde yixiang dianjixing gongcheng » 外国文学名著翻译中的一项奠基性工程 Travaux fondamentaux dans la traduction de chefs-d'œuvres littéraires étrangers, *Zhongguo fanyi* 中国翻译 Chinese translators journal, 2001, 22 vol., n° 1, p. 54-55.

d'ouvrages de référence recommandés aux travailleurs littéraires et artistiques[502]. Y figurent plus d'une cinquantaine d'œuvres littéraires étrangères, dont trois pièces de Molière : *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *Don Juan* et *L'Avare*. Dans l'*Histoire de la littérature européenne* éditée en 1964, manuel de littérature qui fait autorité à l'époque, un chapitre entier est consacré à la présentation de la vie et de pièces principales de Molière[503].

Placé dans le contexte social des années 1950 et 1960, où la confrontation idéologique entre les régimes communistes et occidentaux bat son plein, l'accueil chaleureux que les éditeurs chinois réservent à Molière et à ses œuvres a de quoi nous surprendre. N'oublions pas que Molière est sans doute un écrivain d'un autre régime, d'un autre « camp ». La littérature classique française, qui fait l'éloge de la classe dominante qu'est la noblesse, aurait pu être poussée à la périphérie du polysystème littéraire. Par contre, les pièces de Molière conservent, et voire élèvent leur degré de canonicité dans la Chine communiste. Comment expliquer ce regain d'intérêt de Molière pendant la période des dix-sept ans ? Pour quelles raisons les pièces de Molière sont-elles considérées comme faisant partie du canon littéraire ?

6.3.3 Molière instrumentalisé à des fins idéologiques

Comme nous l'avons montré plus haut, l'idéologie soviétique a de fortes répercussions dans le domaine littéraire. La popularité des pièces moliéresques en Chine s'explique en effet partiellement par la valorisation du dramaturge par l'URSS. Il faudrait dire que Molière est d'abord accepté en Russie comme un dramaturge réaliste avant d'être mis en valeur en Chine. Deux ouvrages écrits par le critique russe С. Мокульский, *Sur la comédie de Molière*[504] et *Molière*[505] sont traduits au courant des années 1950. Li Jianwu écrit dans son article à quel point les comédies de Molière sont en faveur auprès du public soviétique :

[502] Voir « Wenyi gongzuozhe xuexi zhengzhi lilun he gudian wenxue de cankao shumu » 文艺工作者学习政治理论和古典文学的参考书目 Ouvrages de référence en théorie politique et littérature classique pour les travailleurs littéraires et artistique, *Wenyi xuexi* 文艺学习, 1954, n° 5.

[503] Voir YANG Zhouhan 杨周翰, WU Dayuan 吴达元 et ZHAO Luorui 赵萝蕤 (éds.), *Ouzhou wenxueshi shangjuan* 欧洲文学史 上卷 Histoire de la littérature européenne vol.1, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1964, p. 198–204.

[504] Voir С. Мокульский 莫库尔斯基, *Lun Moliai de xiju* 论莫里哀的喜剧 Sur la comédie de Molière, SONG Leyan 宋乐岩 (trad.), Beijing, Zuojia chubanshe, 1957.

[505] Voir С. Мокульский 莫库里斯基, *Moliai* 莫里哀 Molière, XU Yunsheng 徐云生 (trad.), Shanghai, Xin wenyi chubanshe, 1957.

> « En URSS, on aime particulièrement les comédies qui font rire et qui donnent à réfléchir. Il (Molière) est l'un des dramaturges les plus aimés de l'Armée rouge, de clubs des ouvriers et de troupes de théâtre amateur. Ses pièces occupent une place importante dans le répertoire classique de théâtres dans des villes métropolitaines »[506].

Si l'on traduit et valorise Molière en Chine à l'époque étudiée, c'est parce qu'il est *politiquement correct*. Les paratextes de certaines traductions en servent de témoin à cet égard. Les traducteurs y expliquent souvent de façon détaillée la raison pour laquelle ils valorisent l'auteur de *L'Avare*. Dans la préface au recueil *Six comédies de Molière* édité en 1963, après une description sommaire de la société française au 17e siècle, le traducteur Li Jianwu met l'accent sur le fait que Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, fils d'une riche famille bourgeoise, choisit d'abandonner un avenir prometteur dans la justice pour devenir homme de théâtre méprisé à l'époque. Par cette « déchéance du statut social volontaire », le dramaturge manifeste sa volonté de se rompre avec la noblesse et la bourgeoisie. Le préfacier écrit :

> « Molière se sépare de la classe d'où il est issu pour pratiquer un métier artistique qui humilie son rang social. Pour ses proches comme pour ceux qui ont un esprit utilitaire et vulgaire, sa profession devient d'autant plus 'indécente' que le dramaturge interprète souvent des bouffons…Ce jeune maître d'une grande maison prend la décision de devenir 'xizi', ce qui revient à dire qu'il déclare son divorce avec la classe dominante »[507].

À noter que le *xizi* (戏子), employé par Li Jianwu dans son texte, était une appellation pour désigner les acteurs de théâtre en Chine féodale. Ce mot, avec une forte connotation péjorative, s'associait avec l'image des bas-fonds de la société, voire avec celle de la prostitution. Cette rupture avec la société mondaine pousse Molière à aller vers la masse, et à mieux connaître la misère du peuple. Un peu plus loin, Li Jianwu présente le parcours de Molière en province avant son installation définitive à Paris :

> « Grâce à plusieurs années d'errance en province, il devient très proche

[506] LI Jianwu 李健吾, *Li Jianwu xiju pinglun xuan* 李健吾戏剧评论选 Recueil de critiques de théâtre de Li Jianwu, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1982, p. 89. « 社会主义苏联社会，由衷地喜爱那些引人大笑、发人深省的喜剧。他是红军、工人俱乐部、业余剧团最喜爱的剧作家之一，当然也是各大都市剧院古典剧目的主要供给者之一 »。

[507] LI Jianwu 李健吾, « Yiben xu » 译本序 Préface à la traduction, *in Moliai xiju liuzhong* 莫里哀喜剧六种, MOLIERE, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1963, p. IV. « 莫里哀脱离本生阶级，从事于辱没门第的行艺，后来又经常饰演丑型人物，在亲友和庸俗社会看来，不得不说是"下流"行径。……这位大少爷决定改名换姓作"戏子"，等于声明他不再是统治阶级的一部分 »。

> du peuple, et ce dernier constitue une riche source de création. Ce qui est encore plus appréciable chez lui, c'est qu'il prend une attitude critique envers la classe d'où il est sorti. La plupart de ses matières de la création comique proviennent de chaque sous-classe de la bourgeoisie, car il connaît très bien l'environnement où il a grandi »[508].

Cette rupture avec la bourgeoisie et cette expérience auprès du peuple pourraient être considérées comme facteurs cruciaux de la promotion de Molière dans les années 1950 et 1960 en Chine. Certains chercheurs font remarquer que l'idée du « peuple » occupe une place centrale en littérature au début du régime maoïste et se manifeste dans tous les aspects de l'organisation de l'État[509]. Dans son *Intervention aux causeries de la littérature et de l'art à Yan'an*, Mao Zedong insiste à maintes reprises sur l'importance d'écrire « avec un style des masses »[510] et de fondre « les pensées et les sentiments avec ceux du peuple »[511]. Encore faudra-t-il préciser le sens du « peuple » dans le discours social des années 1950 en Chine. Une littérature du peuple n'est pas une littérature pour tous. La nomination du peuple est réservée à certaines catégories de Chinois à cette époque, à savoir les ouvriers, les pauvres paysans et les soldats. L'adaptabilité au goût de la masse et la fonction éducative auprès de la masse sont les facteurs les plus importants entrant en ligne de compte.

Aux yeux de Li Jianwu, le contact avec le peuple en province est enrichissant et fondamental dans la formation du style de Molière. Il écrit : « Molière caressait l'espoir de devenir acteur de tragédie lorsqu'il a débuté sa carrière dans la troupe de théâtre. Ce n'est qu'après plusieurs années d'errance qu'il a abandonné ses idées préconçues. S'approcher du peuple et s'enrichir d'expériences de la vie, tout cela fait que le réalisme est profondément enraciné dans son jeu aussi bien dans son écriture»[512]. Contrairement à d'autres classicistes qui ne cherchent qu'à satisfaire au goût de la cour, Molière prête une attention particulière à l'acceptabilité des pièces par le public moyen. Les jeux de mots, les mots grotesques, les plaisanteries grivoises rapprochent le dramaturge du peuple. Pour les critiques chinois, le style moliéresque reflète le génie de la langue populaire :

---

[508] *Ibid.* « 多年外地流浪的结果就是和广大人民接近，他不但取得丰富的创作源泉，而且尤其难能可贵的是，他能对本生阶级产生鲜明的批判态度。他的大部分喜剧题材来自资产阶级的各个阶层。他熟悉他的生长环境 »。

[509] VAN FLEIT HANG Krista, *Literature the people love: Reading Chinese Texts from the Early Maoist Period (1949-1966)*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 6.

[510] MAO Zedong, *Mao Zedong zai yanan wenyi zuotanhui shangde jianghua*, *op. cit.*, p. 16.

[511] *Ibid.* «文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情大成一片 »。

[512] LI Jianwu, « Yiben xu », *op. cit.*, p. XL. « 莫里哀最初参加剧团，就希望自己成为悲剧演员。直到流浪多年之后，才放弃一些从京城带出来的偏见，接近人民，扩大生活，在表演和写作上，都扎下现实主义喜剧的深根。莫里哀了解人民多么需要开怀大笑 »。

> « Le langage de Molière est un langage aussi familier que vivant, un langage qui sort de la bouche du peuple. Toutes les comédies de Molière brillent avec la lumière de sagesse du peuple »[513].

En se mettant du côté du peuple, Molière crée sous sa plume une kyrielle de personnages secondaires ayant une image positive, comme les servantes Dorine dans *Le Tartuffe ou l'imposteur* et Toinette dans *Le Malade imaginaire*. Cette sympathie pour la « canaille », pour les hommes et les femmes du dernier rang de l'échelle sociale est sans aucun doute favorable à la mise en valeur de Molière en Chine communiste.

Pour Li Jianwu comme pour d'autres critiques de l'époque, l'auteur de *L'Avare* reste toujours un ami du peuple, parce que tout simplement, écrites dans un langage vivant et personnalisé, ses pièces font rire les hommes moyens. Faisant usage de la vie réelle du peuple comme matière de la création, Molière investit ses pièces d'une dimension réaliste. Comme Li Jianwu remarque dans son article *La Comédie de Molière* : « Elles (les pièces de Molière) se basent sur la vie du peuple moyen, et elles ont, par conséquent, des effets plus immédiats et plus concrets »[514]. Représenter la vie du petit peuple, utiliser un langage proche du parler quotidien, employer des éléments de la farce, telles sont les caractéristiques qui renforcent l'attrait du dramaturge.

Si les œuvres moliéresques sont érigées comme faisant partie du canon littéraire, c'est aussi parce que l'on y voit des éléments en conformité avec les mots clés de l'époque : la lutte entre des classes et la critique envers la classe bourgeoise. Li Jianwu remarque qu'« avec un esprit réaliste, il (Molière) dépeint les défauts et les abus des bourgeois »[515]. Il est le seul dramaturge classique à oser dénoncer les défauts de la noblesse et de la bourgeoisie, telles que le culte de l'argent, l'égoïsme et le despotisme parental, l'hypocrisie, etc. Aussi courageux qu'il est, Molière incarne le rôle d'un combattant. On lit sous la plume de Li Jianwu :

> « Il est aussi rare de voir un écrivain avant 19e siècle, qui a une vision aussi élargie que lui, qui s'intéresse à son époque autant que lui, qui

[513] LI Tongshi 李桐实 et JIN Zhiping 金志平, « Yizhe qianji » 译者前记 Préface du traducteur, *in Moliai xiju gushiji* 莫里哀戏剧故事集, NORMAND Jeanne.Ch. et MARS André, LI Tongshi 李桐实 et JIN Zhiping 金志平 (trad.), Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 1958, p. 4. « 莫里哀的语言是通俗、生动，活在人民口头的语言。莫里哀全部的喜剧都闪耀着人民智慧的光芒 »。

[514] LI Jianwu 李健吾, « Moliai de xiju » 莫里哀的喜剧 La comédie de Molière, *in Li Jianwu xiju pinglunxuan* 李健吾戏剧评论选, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1982, p. 100. « 它们建立在普通人民生活的基础上，因而效果也就更加直接、实际 »。

[515] *Ibid.*, p. 119. « 他以现实主义精神，写出了资产阶级人物的弱点和恶习 »。

> donne libre cours à sa plume pour dépeindre la pourriture de la société comme lui. Molière s'emploie à refléter les activités de chaque classe dans ses œuvres, et démontre de façon concrète et contrastive le déclin inévitable de certaines couches »[516].

Par sa « passion pour le combat » et son « attitude méprisante vis-à-vis du monde mondain »[517], Molière attire au fur et à mesure l'attention de critiques chinois. Dans la préface à *L'Avare* publiée en 1960, le traducteur Zhao Shaohou met en avant l'image d'un Molière progressiste et moderne :

> « Molière est convaincu du grand rôle éducatif du théâtre. S'il pratique la comédie, c'est pour en faire un instrument afin d'attaquer la société féodale pourrie et agonisante, afin de dévoiler de multiples gaucheries des bourgeois qui envient le titre de noblesse. À l'exception de quelques peu comédies-ballets bâclés pour répondre à la demande du roi ou de certains hommes influents, presque toutes ses pièces sont caractérisées par le progrès »[518].

Il est intéressant de constater que pendant longtemps en Chine, on accorde plus de poids à la combativité qui se traduit dans les œuvres de Molière. Jusqu'au début des années 1980, on garde encore l'habitude d'interpréter Molière à travers le prisme façonné par l'idéologie héritée du passé. Dans l'*Histoire de la littérature européenne et américaine*, l'auteur commente ainsi la vie du dramaturge :

> « La vie de ce poète de comédie est une vie de combats constants : des combats avec la pauvreté de la vie, aux combats avec la persécution de la noblesse, en passant par ceux avec les hommes jaloux et les falsificateurs de la vérité »[519].

Pour conclure, si Molière est interprété pendant la première moitié du 20e siècle comme un grand humaniste et un philanthrope qui transmet des valeurs d'une

---

[516] *Ibid.*, p. 127. « 我们还很少看见一位作家，在十九世纪以前，能够象他那样视野宽阔，关心时代，淋漓尽致，写出特权阶级的腐烂，尽量把社会阶层的活动写到作品里，因而具体、对比地说明某些阶层必然没落 »。

[517] Les deux expressions la « passion pour le combat » (« 战斗的热情 ») et l'« attitude méprisante vis-à-vis du monde mondain » (« 对上流态度不敬的态度 ») sont dues à C. Мокульский. Voir C. Мокульский, *Moliai*, *op. cit.*, p. 6.

[518] Zhao Shaohou 赵少侯, « Qianyan » 前言 Préface, *in Qianlin ren* 悭吝人, Moliere, Zhao Shaohou 赵少侯 (trad.), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1960, p. 2-3. «莫里哀是深信戏剧的伟大教育作用的，他所以从事喜剧，目的就是要利用这个武器来抨击糜烂的、走向死亡的封建社会，并揭露有产者羡慕贵族封号的种种丑态。他的全部创作除极少数为敷衍国王或某权势者而作的芭蕾舞喜剧之外，无不具有当时公认为进步的特征 »。

[519] Shi Pu 石璞, *Oumei wenxue shi* 欧美文学史 Histoire de la littérature européenne et américaine, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1980, p. 370. « 这位喜剧诗人的一生是不断的奋斗的，最初与生活的贫困斗争，继而与贵族的迫害以及嫉妒者、真理歪曲者等等作不调和的斗争 »。

remarquable modernité[520], il devient dans les années 1950 et 1960 un ardent défenseur du peuple. Tout compte fait, on voit dans les textes d'accompagnement de traductions un Molière défiguré, instrumentalisé à des fins idéologiques. Lawrence Venuti a raison de dire que les significations et les valeurs dont le texte étranger est porteur dans le pays récepteur n'auraient rien à voir avec celles qu'il supporte dans la culture de départ[521]. L'environnement socio-politique de chaque communauté et de chaque génération offre un prisme à travers lequel on interprète un auteur et ses œuvres. Par conséquent, on le décrit de différents côtés, partiellement voire parfois faussement.

Néanmoins, malgré cette défiguration, si un auteur continue d'être porteur de sens et va au-delà des limites temporelles et des frontières géographiques, c'est qu'il se prête à de multiples lectures et que l'on arrive à découvrir dans ses textes plus que ce qu'il veut dire. C'est ce qui rend un auteur canonique et éternel.

On est ensuite amené à se demander pourquoi c'est Molière qui est « l'heureux élu » de cette époque ? Alexandra Lianeri et Vanda Zajko ont montré dans leur article que la canonisation d'une œuvre résultait plus souvent du besoin des lecteurs[522]. Cela n'est que partiellement vrai, puisque pendant la période des dix-sept ans en Chine, plus que pour satisfaire aux lecteurs, la canonisation de Molière naît de la nécessité de se conformer à l'idéologie et à la poétique dominantes de l'époque. La raison pour laquelle Molière triomphe de tout autre dramaturge étranger réside dans le fait qu'il est un auteur classique non conventionnel : il joue devant le public privilégié tout en le tournant en ridicule avec mépris et dédain. Mais d'un autre point de vue, peut-on considérer cette constitution de l'image de Molière comme un choix délibéré de critiques et de traducteurs ? Autrement dit, est-ce dans l'intention de trouver un meilleur accueil pour le dramaturge qu'ils fabriquent un artefact de l'image d'un Molière ami du peuple ? La combativité qu'ils voient en Molière leur offre-t-elle un moyen de le faire accepter par le système littéraire d'accueil, pour enfin assurer la survie des pièces de Molière dans le contexte chinois des années 1950 et 1960 ?

6.4 Silence pendant la Révolution culturelle (1966-1976)

[520] Voir notre explication dans la partie « *3.2.1 Configuration de l'identité de Molière* » de cette thèse.
[521] Voir VENUTI Lawrence, « Translation, interpretation and canon formation », *in Translation and the Classic*, LIANERI Alexandra et ZAJKO Vanda (éds.), Cambridge Massachusetts, Oxford University press, 2008, p. 30.
[522] LIANERI Alexandra et ZAJKO Vanda, « Still Being Read after so Many Years: Rethinking the Classic through Translation », *in Translation and the Classic*, Oxford, Oxford University press, 2008, p. 7.

Vers le milieu des années 1960, à la vogue de Molière succède tout d'un coup un silence d'une durée de plus de dix ans. Cette dizaine d'années d'absence correspond grosso modo à un ébranlement socio-politique important qu'est la Révolution culturelle[523].

De 1964 à 1977, nous ne recensons aucune traduction des pièces de Molière officiellement publiée. Les pièces de Molière ne font non plus l'objet de la publication en « distribution interne » (*neibu faxing* 内部发行)[524]. Il n'y a pas seulement les pièces de Molière qui tombent dans l'oubli. En effet, durant toutes les années 1960, une rupture totale se produit dans le milieu de la traduction théâtrale. Les traducteurs s'abstiennent de traduire, au moins, ils se gardent de publier officiellement leur traduction. Li Jianwu, l'un des principaux traducteurs de Molière, devenu la cible de condamnations injustifiées, se voit obligé d'arrêter sa traduction et d'aller vers la campagne pour être « rééduqué par le peuple »[525]. En ce qui concerne la représentation, Molière disparaît complètement de la scène chinoise avec tout autre dramaturge occidental.

La disgrâce du théâtre occidental auprès du pouvoir central est la projection d'un revirement radical d'attitude vis-à-vis de l'étranger et de l'« Autre ». À partir des années 1960, la littérature des pays capitalistes est remise en cause par le pouvoir central. En 1963, Mao Zedong accuse dans un document officiel certains membres du Parti communiste chinois d'avoir mis en valeur la littérature et l'art du régime capitaliste aux dépens de la production culturelle autochtone[526]. Ses partisans vont jusqu'à considérer la culture étrangère comme « une herbe pernicieuse » (*ducao* 毒

[523] Suite au Grand Bond en avant (1958-1961) et à la rupture des relations diplomatiques avec l'URSS, Mao Zedong lance en 1966 la Révolution culturelle dans le but d'éliminer tous les ennemis du peuple, de liquider l'idéologie bourgeoise et de renforcer son propre prestige. Cette période de chaos entre 1966 et 1976 est caractérisée par l'envoi de jeunes instruits à la campagne, par les activités militantes des gardes rouges telles que la dénonciation de droitiers, la confiscation de biens d'antirévolutionnaires, et par la campagne contre le confucianisme. Pour la Révolution culturelle, voir FAIRBANK John King et GOLDMAN Merle, *Histoire de la Chine: des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 545-576.

[524] Les livres dits « en distribution interne » sont en effet des ouvrages non officiellement publiés. Ce sont souvent des ouvrages étrangers aux sujets « délicats » à l'époque, ou bien des ouvrages qui ne correspondent pas aux valeurs communistes de l'époque. Publiés sous une couverture jaune ou grise, ils sont destinés à un lectorat d'élite très limité dans un secteur donné. Pendant 1949 et 1986, il n'y a que deux pièces de théâtre françaises publiées sous cette forme : *Les Chaises* d'Eugène Ionesco et *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Voir *Quanguo neibu faxing tushu zongmu 1949-1986* 全国内部发行图书总目 1949-1986 Catalogue de livres en distribution interne entre 1949 et 1986, ZHONGGUO BANBEN TUSHUGUAN 中国版本图书馆(éds.), Beijing, Zhonghua shuju, 1988, p. 362-363. Et ZHA Mingjian 查明建 et XIE Tianzhen 谢天振, *Zhongguo ershi shiji waiguo wenxue fanyishi shangjuan* 中国 20 世纪外国文学翻译史 上卷 Histoire de la traduction de la littérature étrangère du 20e siècle en Chine （Vol.1）, Wuhan, Hubei jiaoyu chubanshe, 2007, p. 574.

[525] Voir HAN Shishan 韩石山, *Li Jianwu zhuan* 李健吾传 Biographie de Li Jianwu, Taiyuan, Shanxi renmin chubanshe, 2006, p. 318-327.

[526] ZHA Mingjian et XIE Tianzhen, *Zhongguo ershi shiji waiguo wenxue fanyishi shangjuan*, *op. cit.*, p. 754.

草)[527]. Jiang Qing 江青 (1915-1991), épouse de Mao, dit lors d'une conférence sur l'art et la littérature :

> «…ils (les pays capitalistes) ne produisent aucune œuvre de qualité. Le capitalisme existe déjà depuis des centaines d'années, mais les œuvres prétendues 'classiques' de ce régime sont en fait en nombre très limité. Certaines ne sont que de mauvaises imitations. Stéréotypées et dépourvues d'attirance, elles sont complètement décadentes. Tandis que d'autres sont d'innombrables formes artistiques qui empoisonnent et engourdissent le peuple, telles que la danse jazz, la musique jazz, le strip-tease, l'impressionnisme, le symbolisme, le fauvisme, l'école abstraite, le modernisme, etc.…En un mot : pourries et licencieuses, les œuvres pervertissent et abrutissent le peuple »[528].

Le théâtre, de son côté, reste un sujet très sensible du point de vue politique. On se rappelle qu'en 1965, la « Bande des quatre », c'est-à-dire les partisans de la Révolution culturelle, publie dans le journal *Wenhui* de Shanghai un critique sur la pièce historique *La Destitution de Hai Rui* (*Hairui baguan* « 海瑞罢官 »)[529], ce qui est considéré comme préambule à la Révolution culturelle. L'instrumentalisation du théâtre devient plus aggravée au fur et à mesure du développement de la Révolution culturelle. La floraison de pièces étrangères sur la scène chinoise au cours des années précédentes suscite le mécontentement de partisans de la Révolution culturelle. Ils accusent le monde littéraire et artistique d' « avoir accordé plus de poids au passé qu'au présent, aux arts étrangers qu'aux art autochtones, aux morts qu'aux vivants » [530]. Pour remédier à ce monde rempli d'« air crasseux », il faut chasser de la scène tous les personnages de l'époque révolue, tels que « les rois, les ministres et les

---

[527] YANG Yi, *Ershi shiji zhongguo fanyi wenxueshi shiqinian ji wenge juan*, *op. cit.*, p. 229-230.

[528] JIANG Qing 江青, « Zai shoudu wenyijie dahui shang de jianghua » 在首都文艺界大会上的讲话 Allocution à la Réunion du monde littéraire et artistique de la Capitale. http://wenku.baidu.com/link?url=AYvRhMYfSfO1i9Zmif3xGWTQtwbI2zIRjg-5-kOdGNBZmGeuAeIToX2bMySYipMh2IaCt0isn5Me55lUTI7RrULDH6xzbOdNldDoKCPiNkG, consulté le 26 août 2016. « 他们什么好作品都搞不出来了。资本主义已经有几百年了，他们的所谓"经典"作品，也不过那么一点。他们有一些是模仿所谓的"经典"著作，死板了，不能吸引人了，因此完全衰落了；另一些则是大量泛滥，毒害麻痹人民的阿飞舞，爵士乐，脱衣舞，印象派，象征派，抽象派，野兽派，现代派，等等，名堂多了。一句话：腐朽下流，毒害和麻痹人民 »。

[529] Hai Rui 海瑞 est en effet un personnage historique vivant au 16e siècle. Dans la pièce *La Destitution de Hai Rui*, l'historien et maire adjoint de Beijing Wu Han 吴晗 (1909-1969) crée un mandarin intègre et honnête qui fait tout son possible pour défendre l'intérêt de pauvres paysans. À l'instigation de Jiang Qing,Yao Wenyuan 姚文元 (1931-2005), partisan de la Révolution culturelle, publie *Critique sur la nouvelle adaptation de la pièce historique La Destitution de Hai Rui* le 10 novembre 1965. L'auteur y attaque Wu Han d'insinuer des attaques contre le Président Mao dans cette pièce et de faire l'éloge de la classe bureaucratique. Pour cet article critique, voir YAO Wenyuan 姚文元, *Ping xinbian lishiju hairui baguan* 评新编历史剧 « 海瑞罢官 » Critique sur la nouvelle adaptation de la pièce historique *La Destitution de Hai Rui*, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1965.

[530] Voir CHU Lan 初阑, *Jingju geming shinian* 京剧革命十年 Dix ans de révolution de l'Opéra de Pékin, Zhengzhou, Henan renmin chubanshe, 1974, p. 7. « 厚古薄今、崇洋非中、厚死薄生 »。

généraux, les belles et les lettrés, les esprits et les fantômes »[531]. Aux yeux des partisans de la Révolution culturelle, toutes ces pièces, investies d'un contenu capitaliste, nuisent à la cause socialiste et aux intérêts du peuple. Alors s'affirme la nécessité de déclencher une « révolution du théâtre ».

Lors de sa présidence du Forum sur l'art et la littérature pour les forces armées, Jiang Qing impose en 1966 les huit « Opéras modèles » (*Yangbanxi* 样板戏) dont cinq Opéras de Pékin, deux ballets et une suite symphonique[532]. Le but est manifeste : s'appuyer sur le théâtre pour en faire un outil de la propagande de l'idéologie communiste. Tous ces opéras instrumentalisés ont pour thème la lutte contre les envahisseurs japonais et les antirévolutionnaires, ou la dénonciation de la cruauté de la bourgeoisie. Ces huit Opéras révolutionnaires deviennent les seuls exemples à suivre dans la création théâtrale pendant les dix ans de la Révolution culturelle. Les personnages héroïques avec une image idéale envahissent la scène en Chine. Il s'agit en effet d'une application stricte de l'intervention de Mao Zedong dans la Causerie de Yan'an, qui sollicite les travailleurs littéraires de glorifier plus de personnages positifs et de représenter de nouvelles pensées[533].

Plus qu'une pure forme artistique, les Opéras modèles deviennent au fil du temps un manuel officiel que tout le monde se trouve dans l'obligation d'étudier. L'écrivain Ba Jin (Pa Kin) 巴金 (1904-2005) évoque ainsi le souvenir de son apprentissage des Opéras modèles :

> « Je considérais ces 'opéras modèles' comme des documents révolutionnaires officiels qu'il fallait étudier. Au demeurant, il ne s'agissait pas de ce que je souhaitais moi-même étudier mais de ce que la 'faction des rebelles' avait préparé à notre intention en nous l'assignant pour qu'on l'étudie. Alors, les journaux et les revues locaux, provinciaux et nationaux, le même jour, donnaient sur toute leur longueur des 'opéras modèles'. Ils publiaient le texte intégral d'un 'opéra modèle' et nous devions au moins l'apprendre une fois »[534].

---

[531] *Ibid.* « 帝王将相, 才子佳人, 牛鬼蛇神 »。

[532] Les cinq Opéras de Pékin sont *La Légende de la lanterne rouge* (*Hongdeng Ji* « 红灯记 »), *Raid sur le régiment du tigre blanc* (*Qixi baihutuan* « 奇袭白虎团 »), *Shajiabang* (« 沙家浜 »), *Le Port* (*Haigang* « 海港 »), *La Montagne du Tigre prise d'assaut* (*Zhiqu weihushan* « 智取威虎山 »). Quant aux deux ballets, il s'agit de *La Fille aux cheveux blancs* (*Baimao nü* « 白毛女 ») et du *Détachement féminin rouge* (*Hongse niangzi jun* « 红色娘子军 »). La symphonie est tirée de la pièce *Shajiabang*.

[533] Voir MAO Zedong, *Mao Zedong zai yanan wenyi zuotanhui shangde jianghui*, *op. cit.*.

[534] BA Jin 巴金, « Yangban xi » « "样板戏" » « Opéras modèles », *in Ba Jin huixianglu* 巴金回想录, Haikou, Nanhai chuban gongsi, 2000, p. 351. « 我是把"样板戏"当做正式的革命文件来学习的，而且不是我自己要学，是"造反派"指定、安排我们学习的。在那些日子里全国各省市报刊都在同一天用整版整版的篇幅刊登"样板戏"。他们这样全文发表一部"样板戏"，我们就得至少学习一次 »。 La traduction est due à A. Pino. http://www.la-presse-anarchiste.net/spip.php?article3079. Consulté le 18 mars 2016.

Fermons maintenant cette parenthèse sur la situation du théâtre pendant la Révolution culturelle. Les raisons de l'absence de Molière pendant cette période sont multiples. Le théâtre en Chine dans ce contexte-là est conçu comme un système conservatoire qui résiste à toute influence étrangère et qui refuse tout apport extérieur. Les Opéras modèles, qui occupent une place écrasante sur la scène chinoise, chassent la présence de toute pièce étrangère de ce système. En les érigeant comme une sorte de manuel, l'État veut faire des Opéras modèles un répertoire canonisé et il impose que ce dernier demeure inchangé et incontesté. On n'oubliera pas en plus que le président Mao a dit clairement qu'il n'aimait pas le théâtre parlé. Son épouse Jiang Qing a même déclaré que « le théâtre parlé était mort » au début de la Révolution culturelle[535]. Le culte de la personnalité autour du président Mao qui manifeste explicitement son dégoût pour le théâtre parlé accélère le déclin de ce dernier.

D'une manière générale, on assiste en effet à un excès de la visibilité politique dans le milieu de traduction. L'État, ou plus précisément la Bande des quatre, écrase la subjectivité des traducteurs, de sorte que ces derniers n'ont aucune liberté dans le choix de l'œuvre à traduire. Seules les œuvres du camp communiste (par exemple les littératures albanaise, vietnamienne, de la Corée du Nord) font l'objet de la publication. En plus, avec la détérioration de la relation diplomatique avec l'URSS à la fin des années 1960, les œuvres qui font la description de la nature humaine, très valorisées par les Russes, perdent de leur attirance en Chine. Par conséquent, nous aurions lieu de penser que les pièces de Molière, qui mettent en lumière tant de défauts humains tels que l'avarice, l'hypocrisie, la tromperie, ne répondent plus aux exigences de l'époque où l'on fait appel davantage à des personnages héroïques semblables aux divinités.

6.5 Molière à la nouvelle époque : vers la popularisation d'un canon littéraire

La fin des années 1970 est caractérisée par le retour à l'ordre sur le plan politique en Chine. La Révolution culturelle touche à son terme officiellement en octobre 1976 et l'arrivée au pouvoir de Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997) marque le début d'une

[535] HU Xingliang 胡星亮, « Lun wenge xiju guannian yu wailai yingxiang » 论« 文革 »戏剧观念与外来影响 Sur le concept du « théâtre » et l'influence des pays étrangers pendant la Révolution culturelle, *Wenyi zhengming* 文艺争鸣, 2004, n° 4, p. 52.

nouvelle époque où la Chine se met en quête de modernisation et d'industrialisation. Avec la politique de réforme et d'ouverture, on assiste à la baisse progressive de l'intervention de l'État dans beaucoup de secteurs et à une ouverture rapide aux échanges internationaux.

Parallèlement à la réforme et à l'ouverture d'ordre politique et économique, on se rétablit du traumatisme provoqué par la Révolution culturelle, et l'hostilité vis-à-vis de la littérature étrangère s'atténue au fur et à mesure. La littérature revendique et affiche de plus en plus son indépendance vis-à-vis du pouvoir politique. Une liberté relativement large s'étend donc dans les domaines littéraire et artistique.

Lors du quatrième Congrès des travailleurs littéraires et artistiques en fin de l'année 1979, Deng Xiaoping propose de « prendre exemple sur tous les éléments excellents et progressistes dans la littérature et les arts de spectacles dans la Chine ancienne et à l'étranger »[536]. Voilà une vigoureuse affirmation de la valeur de la culture étrangère. On se trouve face à un bouleversement au sein du système théâtral : les Opéras modèles, qui ont pendant longtemps monopolisé la scène chinoise, cèdent leur place à des formes dramatiques variées et moins politisées. Le théâtre classique occidental recommence à fleurir en Chine, ce qui conduit à un regain d'intérêt pour les pièces de Molière.

6.5.1 Regain d'intérêt de critiques et de traducteurs pour Molière

Le premier article critique sur Molière après la Révolution culturelle paraît en 1979 dans la revue *Création dramaturgique* (*Xiju chuangzuo* « 戏剧创作 »). Dans ce court article intitulé *Molière*, on fait une brève présentation sur la biographie et les œuvres du dramaturge. Le dramaturge est tenu en haute estime : « ses pièces occupent une place de grande importance dans l'histoire de théâtre occidental »[537], et « la pièce *L'École des femmes* doit être considérée comme le début du genre comique en

[536] « Zhi duzhe » 致读者 Aux lecteurs, *Waiguo xiju* 外国戏剧, 1980, n° 1, p. 1. « 我国古代的和外国的文艺作品、表演艺术中，一切进步的和优秀的东西，都值得借鉴和学习 »。Cité par WEN Nianfang 温年芳, *Xitong zhong de xiju fanyi--yi 1977-2010 nian yingmei xiju hanyi weili* 系统中的戏剧翻译——以 1977-2010 年英美戏剧汉译为例 La traduction théâtrale dans le système littéraire: étude de la traduction de pièces britanniques et américaines entre 1977 et 2010Université des études internationales de Shanghai, Shanghai, 2012, p. 103.

[537] YAN Wu 严武, « Moliai » 莫里哀 Molière, *Xiju chuangzuo (xiju wenxue)* 戏剧创作（戏剧文学）, 1979, n° 4, p. 57. « 在西欧戏剧史上占很重要地位 »。

France »[538]. Par contre, on ne manque pas de remarquer la persistance du carcan idéologique de l'époque passée. Pour l'auteur, Molière est particulièrement caractérisé par « son attitude critique affirmée à l'égard de la classe dominante »[539].

Comme le dit Italo Calvino, « [un] classique est une œuvre qui provoque sans cesse un nuage de discours critiques, dont elle se débarrasse continuellement »[540]. Les articles critiques dans les années suivantes sont marqués par une tendance forte à la dépolitisation. Au lieu de s'intéresser aux intentions politiques transmises dans les pièces de Molière, on prête plus d'attention à leurs caractéristiques artistiques. Ren Mingyao 任明耀, professeur de l'Université du Zhejiang, publie au courant des années 1980 deux articles portant respectivement sur *Le Mariage forcé*[541] et *L'Impromptu de Versailles*[542]. Il s'agit en effet de rares critiques consacrées à l'analyse du contexte de création, de la structure et de l'intrigue de la comédie moliéresque.

À la même époque, Chen Dun 陈惇, professeur de l'Université normale de Pékin, publie son ouvrage *Molière et ses comédies*[543]. Dans cet ouvrage divisé en une dizaine de chapitres avec des sous-titres comme *Fils rebelle*, *Fugue*, *Première réussite à Paris*, *Moquerie envers la noblesse*, *Dernière représentation*, l'auteur retrace les événements principaux dans la vie de Molière et résume ses œuvres principales. Le changement dans le mode d'interprétation du dramaturge par rapport à l'époque précédente se fait déjà sentir dans cet ouvrage : on assiste à l'effacement d'un « combattant » ou d'un « défenseur du peuple ». Molière est érigé comme auteur canonique non pas pour son penchant idéologique, mais pour la qualité de ses œuvres. On lit à la fin de cet ouvrage : « Il (Molière) sait toujours puiser son inspiration dans le théâtre populaire et y acquérir des techniques de représentation, en faisant usage de thèmes traditionnels populaires et de dialectes ou de langues populaires de chaque région »[544]. La comédie de Molière est considérée par l'auteur comme un « creuset »

---

538 *Ibid.* « 莫里哀的<太太学堂>应是法国喜剧的起点 »。

539 *Ibid.* « 对统治阶级持鲜明的批判态度 »。

540 CALVINO Italo, « La Machine littérature », *in Littérature: textes théoriques et critiques*, TOURSEL Nadine et VASSEVIERE Jacques (éds.), Paris, Armand Colin, 2008, p. 136.

541 REN Mingyao 任明耀, « Brève analyse du Mariage forcé » 浅谈莫里哀的逼婚 Qiantan moliai de bihun, *Faguo yanjiu* 法国研究, 1984, n° 2, p. 1.

542 REN Mingyao 任明耀, « Moliai fanersaigongjixing shangxi » 莫里哀《凡尔赛宫即兴》赏析 Appréciation de *L'Impromptu de Versailles*, *Faguo yanjiu* 法国研究, 1987, n° 4, p. 43-45, 53.

543 CHEN Dun 陈惇, *Moliai he tade xiju* 莫里哀和他的喜剧 Molière et ses comédies, Beijing, Beijing chubanshe, 1981, p. 1.

544 *Ibid.*, p. 101. « 他总是不断地从民间戏剧中吸取营养，大量地学习民间艺术的表现技巧，采用民间传统的题材，运用各地的方言俗语 »。

où sont fondues les formes dramatiques anciennes, populaires et étrangères. Molière est donc, selon l'expression de l'auteur, « le grand maître de théâtre qui succède au passé et qui fraie le chemin à l'avenir »[545].

À partir des années 1990, l'étude comparative et hypertextuelle sur les pièces de Molière suscite un intérêt croissant parmi les chercheurs chinois. Dans *À propos de pièces sur le thème de Don Juan*[546], l'auteur met en comparaison deux pièces dérivées de l'histoire populaire du personnage légendaire Don Juan, *Don Juan ou le festin de pierre* de Molière et *Le Convive de pierre* de l'écrivain russe Alexandre Pouchkine. Dans un autre article intitulé *Sur l'adaptation de la légende de Don Juan par Molière*[547], une étude est menée pour analyser diverses sources de la pièce et les modifications qu'apporte Molière dans son adaptation. Encore plus intéressante est la recherche faite par Tang Koulan 唐扣兰[548], qui met en parallèle *Le Tartuffe ou l'imposteur* et *L'Histoire du Pavillon de l'ouest* (*Xixiang ji* « 西厢记 »)[549], pièce du genre *Zaju*, « Spectacle varié ». Dans cette étude comparative, en s'appuyant sur le carré sémiotique d'A. J. Greimas, la chercheuse a pu établir un lien entre les deux pièces : ressemblance de la structure et de l'intrigue, traits communs des personnages (parents têtus, jeunes amoureux, servantes astucieuses), similitude du thème (lutte contre l'autorité parentale et refus du mariage arrangé).

Parallèlement, la traduction des pièces de Molière est relancée dès la fin de la Révolution culturelle. En 1978, soit après 15 ans de rupture, la Maison d'éditions Yiwen de Shanghai (*Shanghai yiwen chubanshe* 上海译文出版社) réédite le recueil *Six comédies de Molière*[550] traduit par Li Jianwu dans la *Collection de chefs-d'œuvre étrangers* (*Waiguo wenxue mingzhu congshu* 外国文学名著丛书). Il serait aisé

[545] *Ibid.*, p. 97. « 继往开来的戏剧大师 »。

[546] MENG Qingshu 孟庆枢 et LIU Boxiang 刘伯祥, « Shilun tanghuang xilie ju-tan jizhong yi tanghuang wei sucai de jingdian xiju » 试论堂·璜系列剧——谈几种以堂·璜为素材的经典戏剧 À propos de pièces sur le thème de Don Juan-étude de quelques pièces classiques sur Don Juan, 戏剧文学, 1997, n° 11, p. 67-68.

[547] LIU Jiuming 刘久明, « Lun moliai dui tanghuang chuanshuo de gaibian » 论莫里哀对唐璜传说的改编 Sur l'adaptation de la légende de Don Juan par Molière, *Waiguo wenxue yanjiu* 外国文学研究, 2010, n° 2, p. 97-102.

[548] TANG Koulan 唐扣兰, « Yinxing de yaoqi: xixiang ji yu wei junzi de xushi huayu » 隐形的遥契:《西厢记》与《伪君子》的叙事话语 Écho lointain: le discours narratif de L'Histoire du Pavillon de l'ouest et du Tartuffe ou l'imposteur, *Zhongguo bijiao wenxue* 中国比较文学, 2009, n° 3, p. 72-79.

[549] Écrite par le dramaturge Wang Shifu 王实甫(environ 1260 et 1336), *L'Histoire du Pavillon de l'ouest* a pour l'intrigue principale l'histoire d'amour entre le lettré Zhang Sheng et la belle Cui Yingying. Voir TANG Xianzu 汤显祖, *Xixiang ji* 西厢记 L'Histoire du Pavillon de l'ouest, annoté par WU Xiaoling 吴晓铃, Beijing, Zuojia chubanshe, 1954. Pour la version intégrale en français, voir WANG Shifu, *Le Pavillon de l'ouest*, traduit, introduit et annoté par LANSELLE Rainier, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

[550] MOLIERE, *Moliai xiju liuzhong* 莫里哀喜剧六种 Six comédies de Molière, LI Jianwu 李健吾 (trad.), 2e éd., Shanghai, Shanghai yiwen chubanshe, 1978, p. 2. Ce recueil comprend les pièces suivantes : *L'École des femmes*, *Le Mariage forcé*, *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*.

d'imaginer le succès du recueil, qui précipite une troisième réédition juste deux ans après.

Le début des années 1980 est marqué aussi par la publication de la plus grande anthologie de Molière qui ait existé en Chine. Le traducteur Li Jianwu, victime de la Révolution culturelle, se remet à la traduction de l'anthologie de Molière aussitôt après sa réhabilitation malgré son état de santé dégradé. L'entreprise de Li Jianwu est remarquable. Intitulée *Comédie de Molière*[551], cette anthologie est l'un des travaux les plus ambitieux dans l'histoire de la traduction théâtrale en Chine. L'ouvrage se compose de vingt-sept pièces de Molière[552], dont neuf n'ont jamais été traduites et éditées en Chine : *Le Médecin volant*, *Les Fâcheux*, *La Critique de l'École des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, *L'Amour médecin*, *Le Sicilien ou l'amour peintre*, *Amphitryon*, *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Les Femmes savantes*. Entre 1982 et 1984, paraissent successivement les quatre volumes de cet ouvrage aux Editions du peuple du Hunan (*Hunan renmin chubanshe* 湖南人民出版社).

L'anthologie est destinée tout à la fois à la lecture, à la représentation et à l'enseignement. Ayant choisi comme versions originales les pièces publiées dans la Collection *Les Grands écrivains de la France* à la Librairie Hachette entre 1907 et 1914, Li Jianwu envisage de compiler une anthologie aussi complète que pédagogique. Le traducteur est très conscient qu'il doit non seulement servir l'auteur, c'est-à-dire restituer fidèlement le vouloir-dire de Molière, mais aussi traduire les pièces de Molière en vue du lectorat chinois contemporain. La traduction doit donc être avant tout intelligible et orale[553]. Cela dit, il se garde d'intervenir trop dans le texte traduit, de peur d'alourdir la parole du personnage ou de rompre le rythme du discours. Loin d'utiliser les paraphrases, à chaque fois qu'il y a un écart lexiculturel, Li Jianwu recourt à la note en fin de chapitre.

Ainsi, en plus des notes originales qu'il traduit scrupuleusement, le traducteur fournit des explications détaillées sur des données de l'époque louis-quatorzienne. Prenons par exemple la traduction du *Misanthrope*. Il y a des explications sur les

[551] MOLIERE, *Moliai xiju* 莫里哀喜剧 Comédie de Molière, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1982–1984.

[552] Les vingt-sept pièces sont : *La Jalousie du Barbouillé*, *Le Médecin volant*, *L'Étourdi*, *Le Débit amoureux*, *Les Précieuses ridicules*, *Sganarelle*, *L'École des maris*, *Les Fâcheux*, *L'École des femmes*, *La Critique de l'École des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, *Le Mariage forcé*, *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *Don Juan*, *L'Amour médecin*, *Le Misanthrope*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Sicilien ou l'amour peintre*, *Amphitryon*, *Georges Dandin*, *L'Avare*, *Monsieur De Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*, *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Les Femmes savantes*, *Le Malade imaginaire*.

[553] On reviendra sur la traduction de Li Jianwu dans le Chapitre 7.

noms propres : le nom d'Alceste, héros du *Misanthrope* (dans la didascalie initiale), « *est un nom d'origine grecque qui signifie la force et la fermeté* »[554] ; des éclaircissements encyclopédiques comme l'annotation sur « l'ongle long » (Acte II, Scène I) : « *l'ongle long était une marque de la fréquentation de la cour* »[555], car « *au lieu de frapper à la porte, on était seulement autorisé à gratter la porte avec le peigne ou l'ongle long* »[556] ; ou bien des précisions sur des réalités extralinguistiques propres à la France : « La Gazette *est le plus ancien périodique français. Fondée en 1631, elle est spécialisée dans le reportage d'actualités. À partir de l'année 1762, elle est devenue bimensuelle et rebaptisée du nom de* Gazette de France »[557]. Les lecteurs ont à leur disposition un tableau de mœurs de la France au 17e siècle.

Aux annotations minutieuses s'ajoutent d'autres éléments paratextuels, qui concourent à faire de cette anthologie une encyclopédie de Molière. Beaucoup de documents de première main, jamais mis au jour en Chine jusqu'alors, sont inclus dans cet ouvrage. Les pièces traduites sont précédées d'une longue préface du traducteur, de la préface originale écrite par La Grange et Vinot, de bon nombre de commentaires rédigés par des hommes littéraires contemporains du dramaturge comme Jean Chapelain, Boileau, La Fontaine, et d'une chronique de Molière. Grâce à la qualité de la traduction et à l'abondance de compléments documentaires, l'anthologie de seconde édition figure sur le palmarès de la première édition du Prix national des livres (*shoujie guojia tushu jiang* 首届国家图书奖) en 1994.

En 1999, le traducteur Xiao Xiguang emboîte le pas à Li Jianwu en publiant *Anthologie de théâtre de Molière*[558] en quatre volumes. Li Yumin 李玉民, de son côté, inclut dans son important ouvrage *Chefs-d'œuvre du théâtre français*[559] quatre pièces de Molière : *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Misanthrope*, *L'Avare*. Chaque anthologie consiste en effet à ériger les pièces de Molière comme œuvres canoniques, ou plus précisément, à renforcer leur statut canonique. Les éditeurs et les traducteurs ne manquent pas de faire l'éloge du dramaturge. Dans la

[554] MOLIERE, *Moliai xiju disanjuan* 莫里哀喜剧 第三卷 Comédie de Molière III, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1984, p. 3. « "阿耳塞斯特"这个名字，来自希腊语言，字义是坚强 »。
[555] *Ibid.*, p. 34. « 长指甲，是出入宫廷的标志 »。
[556] *Ibid.* « 当时晋见国王，只许用梳子或者长指甲挠内殿的门，不许敲门 »。
[557] *Ibid.*, p. 47. « <新闻 >La Gazette 是法国最早的刊物，创于 1631 年，专门报道新闻；1762 年起，改为双周刊，取名 <法兰西新闻 > »。
[558] Voir MOLIERE, *Moliai xiju quanji* 莫里哀戏剧全集 Anthologie de théâtre de Molière, XIAO Xiguang 肖熹光 (trad.), Beijing, Wenhua yishu chubanshe, 1999.
[559] LI Yumin 李玉民 (éd.), *Faguo xiju jingdian* 法国戏剧经典 Chefs-d'œuvre du théâtre français, Hangzhou, Zhejiang daxue chubanshe, 2011.

préface de sa traduction, Li Yumin explique la raison pour laquelle il fait entrer les pièces de Molière dans son recueil : « Molière fonde la comédie classique en France, et c'est un génie comique donné par Dieu »[560].

6.5.2 Avatars de la traduction de Molière : démocratisation de l'accès au canon littéraire

En ce qui concerne la traduction de pièces de Molière, c'est regrettable de constater qu'à partir des années 2000, on compte de moins en moins de nouvelles traductions de ses pièces. Mises à part les anthologies, on ne recense que trois pièces, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme* et *Don Juan* qui font l'objet de la retraduction durant la quinzaine d'années écoulées au 21e siècle. Les parutions sont dans la plupart des cas des rééditions ou des réécritures (voir Annexe). Alors se demande-t-on pourquoi il se produit ce désintérêt pour retraduire les pièces moliéresques ? D'où vient cette paresse, ou plus précisément cette « force anti-traductive » ? Pour quelles raisons est-ce que l'on ne peut plus trouver la « pulsion traduisante»[561] pour les pièces de Molière chez les traducteurs de la nouvelle génération ?

Le recul de la traduction de pièces de Molière serait imputable à de multiples raisons. Depuis une vingtaine d'années, l'anthologie de Molière traduite par Li Jianwu dont nous avons parlé plus haut fait toujours autorité. Si la retraduction naît de la volonté de remédier à la « défaillance originelle »[562], c'est-à-dire de réparer les tares des premières versions, l'existence d'une « grande traduction », d'une traduction considérée comme parfaite et accomplie empêchera un futur renouvellement. Au niveau de la représentation, les traductions de Li Jianwu, très appréciées par les metteurs en scène et les acteurs pour leurs qualités esthétiques et leur oralité (on y reviendra dans le chapitre suivant), perdurent à côté des textes d'origine et éclipsent les traductions postérieures. Au niveau de la lecture, on se sent plus sécurisé de lire une traduction ayant déjà acquis un renom que de recourir à une nouvelle version. Il

[560] LI Yumin 李玉民, « Faguo xiju de jingshen » 法国戏剧的精神 Esprit du théâtre français, *in Faguo xiju jingdian* 法国戏剧经典, LI Yumin 李玉民 (éd.), Hangzhou, Zhejiang daxue chubanshe, 2011, p. 2. « 莫里哀开创了古典主义喜剧，他是天赐给法国的喜剧天才 »。

[561] L'expression « plusion traduisante » est utilisée par Antoine Berman pour désigner le désir de (re)traduire une œuvre littéraire. Voir BERMAN Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, 1990, n° 4, p. 6.

[562] Voir BRISSET Annie, « Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction », *op. cit.*, p. 41.

faut tenir compte aussi d'intérêts d'éditeurs, pour qui rééditer une traduction coûte moins cher que procéder à une retraduction.

En plus de la difficulté de dépasser la traduction préexistante, la baisse du nombre de retraductions de la comédie moliéresque est surtout liée au manque d'intérêt pour les œuvres canoniques parmi le public, à fortiori pour les textes de théâtre censés être plus destinés à la scène qu'à la lecture. La pratique de lecture du public chinois change avec le temps. Comme partout ailleurs dans le monde, les lecteurs chinois tendent à abandonner les œuvres classiques au nom de nouvelles pratiques de loisir. Selon trois enquêtes menées respectivement en 1999, 2001 et 2004, les Chinois déplacent petit à petit leur centre d'intérêt des livres littéraires aux livres pragmatiques, et enfin aux livres dits « de divertissement »[563]. Dans la société de consommation où la lecture devient tellement fragmentée, la littérature canonisée, qui occupait le centre du système littéraire, doit relever sans cesser le défi de la littérature non canonisée, et faire face à la pression de ce qu'Even-Zohar appelle la « sous-culture »[564].

La perte de charme des œuvres canoniques est souvent due à leur immobilisme à l'heure actuelle. Comme le constate Frank Kermode dans *Pleasure and change : the Aesthetics of canon*, pour assurer pleinement sa fonction esthétique, une œuvre littéraire est tenue de donner du plaisir au lecteur, et en plus, elle doit être « nouvelle »[565]. Il fait en plus remarquer que la source de ce plaisir est le lecteur dont le goût esthétique change au fil du temps. Il faut faire appel à l'originalité, à la nouveauté, au choc voire au dépaysement pour maintenir le plaisir du lecteur. C'est la raison pour laquelle Frank Kermode réclame que « les textes doivent changer »[566]. Le changement est le seul moyen d'éviter d'être mis au musée ou d'être momifié dans les poussières du temps. De surcroît, le changement permet au canon littéraire, si l'on emprunte les termes à Kermode, de « libérer son énergie de donner du plaisir »[567].

Cette réflexion nous amène à un autre problème non moins important : comment permettre aux pièces moliéresque d'échapper à la pétrification ? Comment répondre à la nécessité de changement ?

---

563 HE Daokuan 何道宽, « 1995-2004Women weishenme libukai zhimeishu he shendu yuedu » 1995-2004 我们为什么离不开纸媒书和深度阅读 Entre 1995 et 2004: Pourquoi on ne peut se priver de livres imprimés et de lecture profonde, *Zhongguo tushu shangbao* 中国图书商报.

564 Voir EVEN-ZOHAR Itamar, « Polysystem theory », *op. cit.*, p. 16.

565 KERMODE Frank, *Pleasure and change: The Aesthetics of canon*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 19.

566 *Ibid.*, p. 32.

567 *Ibid.*, p. 36.

C'est avec plaisir de constater que malgré la baisse du nombre de traductions dites « fidèles », on peut trouver au fil du temps des « avatars » de la traduction réalisés sur différents supports. Chaque support impose une nouvelle mise en forme de la pièce à traduire, et chaque nouvelle forme contribue à démocratiser l'accès aux œuvres de Molière. Par là, on assiste en effet à la fusion de la littérature « canonisée » et de la littérature populaire. Dans les pages qui suivent, on va voir trois moyens de réécrire et d'adapter Molière : en bande dessinée, en littérature pour la jeunesse, et par l'adaptation « transgénérique ».

6.5.2.1 Réécrire Molière en bande dessinée

La bande dessinée, sous un nom plus populaire en Chine le *lianhuanhua* (连环画, littéralement « images qui s'enchaînent les unes aux autres »), rencontre l'engouement du lecteur chinois dès son entrée dans l'Empire du Milieu dans les années 1920. Après la naissance de la République populaire de Chine, la bande dessinée est d'autant plus valorisée par le gouvernement chinois qu'elle se voit investie de fonctions éducative et ludique. Loin d'être adressée exclusivement aux enfants, elle gagne la faveur des adultes et devient un support fort prisé dans les années 1980 pour la réécriture du roman, de la pièce de théâtre et du film.

Pour mettre la comédie de Molière dans l'air du temps, l'illustrateur Ding Liping 丁立平 publie *Le Tartuffe ou l'imposteur* en bande dessinée à la Maison d'éditions du peuple du Jiangsu (*Jiangsu renmin chubanshe* 江苏人民出版社) en 1982[568]. À la même époque, la Maison d'éditions de la peinture du peuple de Shanghai (*Shanghai renmin meishu chubanshe* 上海人民美术出版社) publient *L'Avare*[569] et *Le Tartuffe ou l'imposteur*[570] sous cette forme. Depuis ces dernières années, on assiste à une nouvelle vague de la réédition de certaines pièces de Molière en bande dessinée.

Dans le processus de l'adaptation d'une pièce de théâtre en bande dessinée, on se trouve face à la coprésence de deux systèmes sémiotiques, celui de signes linguistiques et celui de signes iconiques. Ainsi, s'y imbriquent deux types

[568] MOLIERE, *Wei junzi* 伪君子 Le Tartuffe ou l'imposteur, réécrit et dessiné par DING Liping 丁立平 et NIE Xiugong 聂秀功, Nanjing, Jiangsu renmin chubanshe, 1982.
[569] MOLIERE, *Linse gui* 吝啬鬼 L'Avare, dessiné par HU Kewen 胡克文, Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe, 1981.
[570] MOLIERE, *Wei junzi* 伪君子 Le Tartuffe ou l'imposteur, réécrit et dessiné par LIU Yaozhong 刘耀中 et HU Kewen 胡克文, Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe, 1984.

d'opérations : d'un côté la traduction, ou plus précisément la reformulation des répliques en courts textes narratifs qui se trouvent à côté des images et qui servent à mettre en exergue les informations visuelles ; de l'autre l'illustration, qui consiste à raconter l'histoire par des dessins organisés en séquence. Comme le montre Benoît Peeters[571], fondés sur une « véritable complémentarité », le texte linguistique et le texte pictural assument chacune « leur part de narrativité » et concourent ensemble à transmettre le sens.

Dans la version de la bande dessinée publiée en 1984, l'histoire du *Tartuffe ou l'imposteur* est découpée en 142 illustrations en noir et blanc, avec un court paragraphe explicatif à côté de l'image. La transformation qui consiste à réduire une pièce contenant presque deux mille vers en moins d'une cent cinquantaine d'images conduit inévitablement à la perte d'un nombre important d'informations. Là où le dramaturge recourt aux répliques pour caractériser les personnages, on utilise des images qui frappent directement le regard ; là où l'état psychologique des personnages est extériorisé par des éléments verbaux dans la pièce d'origine, le dessinateur esquisse en détail leurs gestes et expressions. Les lecteurs ont donc sous les yeux les personnages en chair et en os : Tartuffe caractérisé par son regard sournois, Mariane ayant l'air sentimental, la servante Dorine qui respire le courage et l'intelligence, etc.

Le changement le plus radical qui s'opère dans l'adaptation de la pièce de théâtre en bande dessinée se trouve dans la façon de présenter l'histoire. Contrairement à la comédie classique qui doit obéir aux règles des trois unités, la bande dessinée ne connaît aucune limite temporelle et spatiale. L'histoire réécrite se déploie sur une longue durée de temps, et on assiste à une diversité de lieux où se produisent les actions : à l'église, dans le salon, sur l'escalier, dans le jardin, etc.

On sait qu'une des originalités de la pièce *Le Tartuffe ou l'imposteur* consiste dans le fait que Molière fait exprès de retarder la première apparition de Tartuffe pour attiser la curiosité du public. Dans le premier acte où ce personnage central est complètement absent, on ne connaît ses comportements et sa personnalité qu'à travers la bouche des autres personnages. La réplique de la servante Dorine, par exemple, sert à exposer les circonstances principales, telles que le service d'Orgon au Roi lors de la Fronde, la première rencontre entre Tartuffe et Orgon dans l'église, et à mettre en relief la soumission absolue d'Orgon envers le faux dévot :

[571] PEETERS Benoît, *La bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1993, p. 26.

Texte original

« Dorine : [...] Pour servir son Prince, il (Monsieur Orgon) montra du courage:
Mais il est devenu comme un homme hébété,
Depuis que de Tartuffe on le voit entêté.
Il l'appelle son frère, et l'aime dans son âme
Cent fois plus qu'il ne fait mère, fils, fille, et femme.
C'est de tous ses secrets l'unique confident,
Et de ses actions le directeur prudent.
Il le choie, il l'embrasse ; et pour une maîtresse,
On ne saurait, je pense, avoir plus de tendresse. »[572]

Alors que dans la version en bande dessinée, les événements s'enchaînent selon l'ordre chronologique, et on suit un fil narratif pour présenter les actions l'une après l'autre. L'histoire commence par la présentation du parcours d'Orgon :

Texte réécrit

« 十七世纪六十年代，法国巴黎有一位名叫奥尔恭的富绅，过去曾在国内几次变乱中给王爷效过力，所以得到王爷的恩赐，使他有一笔偌大的产业。(**图 4**)
后来，奥尔恭成了一个虔诚的天主教信士，每天按时去教堂作祷告，在那里，他遇见了一个名叫达尔杜弗的天主教“圣体会”教徒。(**图 5**) »

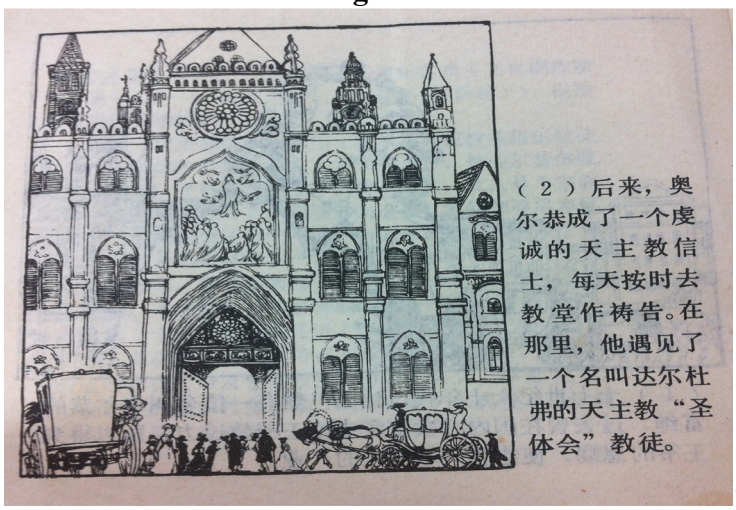
Retraduction littérale en français

Dans les années 1660, il y a un riche gentilhomme nommé Orgon à Paris, qui a rendu service plusieurs fois au Seigneur pendant des troubles dans le passé. Ainsi, il obtient la faveur du Seigneur, ce qui fait de lui le propriétaire d'une immense fortune. (**Image 4**)

Et après, Orgon devient un croyant fidèle au catholicisme. Il se rend chaque jour à l'église à l'heure fixée pour la prière. C'est là qu'il fait connaissance avec un dévot qui s'appelle Tartuffe, membre du Prieuré d'Eucharistie. (**Image 5**)

572 *Le Tartuffe ou l'imposteur*, Acte I, Scène II. Molière, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 106.

Image 4



[573]

Image 5

Comme l'a montré Linda Hutcheon, la littérature est un art du temps tandis que la peinture est un art de l'espace[574]. La transposition du contenu verbal et des didascalies en images visuelles interrompt la linéarité de la lecture et exige que le lecteur arrête son regard sur la description de l'espace, de caractéristiques physiques de personnages. Les informations linguistiques se transforment donc en message visuel. De ce point de vue, cette adaptation du *Tartuffe ou l'imposteur* en bande dessinée est respectueuse de l'original, dans le sens où on garde presque toute la

[573] MOLIERE, *Wei junzi* 伪君子 Le Tartuffe ou l'imposteur, réécrit et dessiné par LIU Yaozhong 刘耀中 et HU Kewen 胡克文, Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe, 1984, p. 1-2.
[574] HUTCHEON Linda, *A theory of adaptation*, 2e éd., New York et London, Routledge, 2013, p. 35.

saveur de la culture de départ. Les lecteurs sont emmenés dans un univers qui ne leur est pas familier. Dans les images plus haut, on retrouve l'habit, la coiffure, et la demeure, et l'église de l'époque louis-quatorzienne.

Mais il faut avouer qu'aucune interprétation ne peut se passer de la subjectivité du traducteur et que la fidélité au texte original n'est que partiellement atteinte dans cette adaptation. L'une des difficultés de traduire *Le Tartuffe ou l'imposteur*, comme nous l'avons dit dans le Chapitre 5, consiste à faire comprendre au lectorat chinois le christianisme, qui n'est pas compatible avec la culture autochtone. L'effort de naturaliser des éléments chrétiens est plus remarquable lorsque l'on transpose cette pièce en bande dessinée.

575

Image 6

Prenons l'exemple de la scène où se rencontrent pour la première fois Orgon et Tartuffe. Dans le texte original, Orgon parle à son beau-frère Cléante comment il fait la connaissance de son directeur de conscience dans une église :

Texte original

« Orgon : Ha, si vous aviez vu comme j'en fis rencontre,
Vous auriez pris pour lui l'amitié que je montre.
Chaque jour à l'église il venait d'un air doux,
Tout vis-à-vis de moi, se mettre à deux genoux.
Il attirait les yeux de l'assemblée entière,
Par l'ardeur dont au Ciel il poussait sa prière:
Il faisait des soupirs, de grands élancements,
Et baisait humblement la terre à tous moments [...] »[576]

575 MOLIERE, *Wei junzi* 伪君子 Le Tartuffe ou l'imposteur, réécrit et dessiné par LIU Yaozhong 刘耀中 et HU Kewen 胡克文, *op.cit.*, p. 3.

576 *Le Tartuffe ou l'imposteur*, Acte I, Scène V. Molière, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 111.

Ce message transmis par Orgon est mis en image par le dessinateur. Dans l'Image 6, on voit deux hommes qui font la prière : Orgon à genoux au premier plan avec Tartuffe, en robe noire, qui se met derrière lui. Si le langage corporel de Tartuffe dans cette image correspond à la description dans le texte originale : « *se mettre à deux genoux* », « *[baiser] humblement la terre* », les gestes d'Orgon ont de quoi nous surprendre. Au lieu de faire des signes de croix comme ce que font les croyants chrétien, cet Orgon joint les deux mains avec les paumes et les doigts qui se touchent et qui se dirigent vers le haut. À la vue de cette image, nous aurions l'impression d'être dans un temple bouddhiste chinois. Consciemment ou non, le dessinateur adapte la pièce aux mœurs du pays récepteur.

6.5.2.2 Réécrire Molière en littérature pour la jeunesse

En 1995, le livre *Histoires excellentes de Molière* (*Moliai xiju jingcai gushi* « 莫里哀戏剧精彩故事 »), composé de 10 contes tirés de pièces de Molière[577], est publié dans la collection *Livres d'initiation à la littérature classique* (*Gudian wenxue qimeng duben* 古典文学启蒙读本) à la Maison d'éditions des adolescents et des enfants(*Hebei shaonian ertong chubanshe* 河北少年儿童出版社). La « romanisation » de pièces de Molière est loin d'être une idée originale en Chine, , à savoir que l'on a déjà traduit *Contes tirés de Molière*, cinq pièces réécrites en récits par les écrivains français Jeanne Ch. Normand et André Mars[578] dans les années 1950. Mais il s'agit de la première fois que les pièces de Molière se présentent sous forme de la littérature pour la jeunesse. Le succès du livre *Histoires excellentes de Molière* est tel que cette façon de réécrire les pièces de théâtre est ensuite imitée par d'autres éditeurs. La Maison d'éditions des adolescents et des enfants de l'Anhui (*Anhui shaonian ertong chubanshe* 安徽少年儿童出版社), par exemple, met au jour *Contes tirés de comédies de Molière*[579] (*Moliai xiju gushi* « 莫里哀喜剧故事 »)(2001/2009), livre composé de

[577] LI Yuanjie 李远杰, *Moliai xiju jingcai gushi* 莫里哀戏剧精彩故事 Histoires excellentes de Molière, Shijiazhuang, Hebei shaonian ertong chubanshe, 1996. Les dix pièces sont *Les Précieuses ridicules*, *Les Fourberies de Scapin*, *L'École des femmes*, *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *L'Avare*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Malade imaginaire*, *Les Femmes savantes*, *Le Misanthrope*.

[578] Voir NORMAND Jeanne.Ch. et MARS André, *Moliai xiju gushiji* 莫里哀戏剧故事集 Contes tirés de Molière, LI Tongshi 李桐实 et JIN Zhiping 金志平 (trad.), Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 1958, p. 1.

[579] Voir LI Ju 李炬, *Moliai xiju gushi* 莫里哀喜剧故事 Contes tirés de comédies de Molière, TANG Jianqing 唐建清 (éd.), Hefei, Anhui shaonian ertong chubanshe, 2001/2009.

quatre pièces réécrites de Molière[580].

Le passage des pièces de théâtre aux contes pour enfants implique de profondes transformations tant au niveau de la narration qu'au niveau du langage. Comme la plupart des répliques et des didascalies se transforment en narration à la troisième personne, on y reconnaît à peine les traces de l'hypotexte. Seulement l'inscription géographique, les noms des personnages et le canevas original sont maintenus. Dans le livre *Histoires excellentes de Molière*, chaque conte, réécrit en une dizaine de pages, est une forme à la fois diluée et condensée de la pièce d'origine. Pour susciter l'intérêt du jeune lectorat, on y ajoute des descriptions détaillées de la physique et de la psychologie des personnages, l'explication de leur intention et de leur vécu.

Citons, à titre d'exemple, la réécriture du *Bourgeois gentilhomme*. Dans le texte original, tout le premier acte est consacré à la conversation entre le héros Monsieur Jourdain, le maître à danser, et les musiciens pour camper un bourgeois qui voudrait se lancer dans l'apprentissage du nouveau mode de vie. Dans le texte réécrit, cette partie est précédée d'une brève présentation qui explicite l'ambition ridicule du héros :

> **Texte réécrit**
> « 茹尔丹先生是个身材短胖的人。他的两只灰眼睛里有一股又爽直又坦诚的光芒，其中还存留着儿童时代的天真。脸上泛着红光，表明他身体是健康的 »[581]。
>
> **Retraduction littérale en français**
> Monsieur Jourdain est un petit bonhomme gros, avec des yeux gris qui brillent de franchise et d'honnêteté, ce qui laissent entrevoir une naïveté enfantine. Et son visage est rayonnant, signe de bonne santé.

Un peu plus loin :

> **Texte réécrit**
> « 茹尔丹先生在柜台后边度过了四十年的光阴。现在他打定主意，要使这长期束缚他的腻人的生活得到补偿。现在他想的不只是宽裕安定的生活，全家老小高高兴兴地在一块吃饭，谈话，种花，养小动物，或是在乡间空气清新的地方，买一幢消夏的漂亮别墅。茹尔丹先生不满足于自己现实这种生活，他要像"贵人"，也就是当今社会上有地位的"上等人"一样享福 »[582]。
>
> **Retraduction littérale en français**

580 Elles sont *Le Médecin malgré lui*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Tartuffe ou l'imposteur*.
581 Li Yuanjie, *Moliai xiju jingcai gushi*, *op. cit.*, p. 176.
582 *Ibid.*

> Monsieur Jourdain passe quarante ans derrière le comptoir. Aujourd'hui, il prend le parti de se récompenser après une longue vie ennuyeuse et contraignante. Il ne se contente plus d'une vie aisée et paisible, d'un mode de vie qui réunit tous les membres de famille pour manger, parler, planter des fleurs et élever des petits animaux ensemble, ou d'une jolie résidence secondaire en pleine campagne où souffle l'air frais. Insatisfait de sa vie actuelle, Monsieur Jourdain veut être 'noble', c'est-à-dire bénéficier des mêmes avantages que la classe privilégiée.

La réécriture de pièces de Molière pour les enfants fait appel davantage à la fonction ludique et éducative de l'œuvre. Dans la préface au livre *Contes tirés de comédies de Molière*, l'éditeur précise d'emblée que sa démarche est tournée vers les jeunes lecteurs et qu'il évite avant tout d'user de mots et de descriptions qui « *ne conviennent pas aux enfants* »[583]. Pour ce faire, on supprime une bonne partie d'interjections vulgaires, de gros mots, de plaisanteries parfois grivoises, et de mots savants qui paraissent hermétiques pour les enfants. Des dialogues, qui font leur apparition de manière intermittente dans le texte, sont courts et simplifiés. Le langage, qui porte la marque d'une forte individualité des personnages dans le texte original, se trouve souvent policé.

Par exemple, pour réécrire *Le Médecin malgré lui*, on supprime la plupart d'injures telles que « *baste* », « *peste* », « *maraud* », « *bélitre* » dans la scène de ménage entre Sganarelle et Martine (Acte I, Scène I)[584]. L'échange verbal parsemé d'insultes entre les deux personnages dans la pièce d'origine se résume en deux lignes de description à la troisième personne. Prenons un autre exemple, celui de la réécriture du *Tartuffe ou l'imposteur*. Le discours de Tartuffe semble « sans pudeur » lorsqu'il essaie de séduire Elmire (Acte III): il demande à la servante Dorine de « *couvrir son sein avec un mouchoir* » (Acte III, Scène II), et puis il serre les bouts des doigts à Elmire, poser la main sur ses genoux avant de lui exprimer son ardent amour. Cette partie, bien sûr peu convenable à la lecture des enfants, en est réduite à quelques courtes phrases avec des mots plus modérés.

6.5.2.3 Traduire Molière d'un genre à l'autre

[583] TANG Jianqing 唐建清, « Zhubian jiyu » 主编寄语 Avant-propos de l'éditeur, *in Moliai xiju gushi* 莫里哀喜剧故事, Hefei, Anhui shaonian ertong chubanshe, 2001, p. 2. « 回避一些"少儿不宜"的描写和文字 »。

[584] LI Ju, *Moliai xiju gushi*, *op. cit.*, p. 3-4.

Depuis quelques années en Chine, la comédie moliéresque est exposée à un phénomène particulier, celui de l'adaptation, ou plus précisément celui de l'adaptation « transgénérique »[585]. Loin de restituer la pièce originale, les adaptateurs visent à transposer la pièce sous une nouvelle forme, à faire passer la pièce d'un genre à l'autre. Malgré leur « infidélité », ces représentations, qui frappent par leur fraîcheur et leur originalité, gagnent largement la faveur du public. Nous présentons ici deux récentes transpositions génériques de la comédie moliéresque, l'une en mélodrame, l'autre en Opéra de Pékin.

L'adaptation du *Tartuffe ou l'imposteur* en comédie musicale est un projet monté par l'Académie centrale de théâtre de Chine en 2007. Le spectacle, joué par les étudiants de cette université, se donne 25 fois en Chine, avant d'être exporté en Roumanie et en Corée du sud lors des échanges interculturels[586]. L'adaptation des *Fourberies de Scapin* en Opéra de Pékin, quant à elle, est un fruit de la collaboration sino-française en 2012. Réécrite par des spécialistes français et chinois, la pièce *Les Fourberies de Scapin* est représentée sur scène dans de grandes villes chinoises telles que Fuzhou, Shanghai et Wuhan. Deux ans plus tard, à l'occasion du 50e anniversaire de l'établissement des relations diplomatiques entre la Chine et la France, la troupe de l'Opéra de Pékin est invitée à Paris pour jouer cette pièce devant les spectateurs français à la veille du Nouvel An chinois. Toutes les deux adaptations remportent de succès énormes et font un grand bruit sur des presses locales.

Malgré la conservation de la trame et de tous les personnages principaux, l'adaptation de pièces de Molière en mélodrame ou en Opéra de Pékin aboutit à un remaniement profond tant au niveau structural qu'au niveau poétique. La première difficulté à laquelle sont confrontés les adaptateurs est de condenser l'histoire en un laps de temps limité, deux heures au maximum. Pour ce faire, la pièce *Le Tartuffe ou l'imposteur*, originairement écrite en cinq actes (31 scènes au total), est réécrite en un mélodrame composé d'un prologue, de deux actes (9 scènes) et d'un épilogue. Quant

[585] On n'oubliera pas, bien sûr, un nombre important de mises en scène fidèles aux pièces d'origine : selon un recensement non exhaustif, de l'année 2000 jusqu'en 2016, une vingtaine de troupes de théâtre ont mis sur les planches onze pièces moliéresques en Chine : *Don Juan*, *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *Georges Dandin*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Misanthrope*, *Le Malade imaginaire*, *L'Avare*, *Les Fourberies de Scapin*, *Le Médecin malgré lui*, *Les Précieuses ridicules*, *L'École des femmes*. Pour un état de recherche, nous nous permettons de renvoyer à l'étude menée Xu Huanyan dans son ouvrage *La comédie de Molière et le théâtre parlé chinois au 20e siècle*. La chercheuse y fait l'inventaire de représentations principales de pièces de Molière entre 1907 et 2013. Voir XU Huanyan, *Moliai xiju yu ershi shiji zhongguo huaju*, *op. cit.*, p. 196-204.

[586] LIU Libin 刘立滨 (éd.), *Yuanchuang yinyueju weijunzi* 原创音乐剧《伪君子》 Le Tartuffe: une création originale en comédie musicale, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 2015, p. 3-6.

à l'adaptation des *Fourberies de Scapin* en Opéra de Pékin, les 26 scènes dans la pièce d'origine se réduisent au nombre de 17.

La perte de messages due à la suppression de certains passages se trouve compensée par l'ajout d'une « matière narrative » qui vise à mieux informer les spectateurs chinois peu familiers avec les textes d'origine. Le dispositif narratif que l'on utilise dans l'adaptation des *Fourberies de Scapin* est ce que l'on appelle l' « auto-présentation » (*zibao jiamen* 自报家门). La première apparition du personnage principal doit, selon la convention de l'Opéra de Pékin, s'accompagner d'une présentation sur lui-même. Cette auto-présentation curieusement impersonnelle ou à la troisième personne pourrait être considérée comme une prise de parole implicite du dramaturge. Nous analyserons ceci plus en détail dans le Chapitre 8.

La matière narrative se manifeste différemment dans *Le Tartuffe ou l'imposteur* en mélodrame. Cléante, beau-frère d'Orgon, se voit accorder un rôle supplémentaire de « narrateur ». Les actes principaux sont précédés d'un long monologue de Cléante, qui, comme s'il était placé à l'extérieur de l'action dramatique, résume ce qui s'est passé antérieurement. En voici un exemple qui se trouve au début du second acte :

Texte réécrit

« 克雷昂特：糊涂的奥尔恭在答尔丢夫虚假伪善的蒙蔽、哄骗下，不仅毫无道理地改变同意瓦莱尔和玛丽亚娜婚事的许诺，而且还准备把女儿嫁给答尔丢夫。更令人痛心的是他在答尔丢夫装出可怜的情况下，竟不假思索做出愚蠢的决定，取消儿子达米斯的财产继承权，而把家产毫无保留地赠送给答尔丢夫…… »[587]

Retraduction littérale en français

Cléante : Dupe de la manipulation de Tartuffe, homme hypocrite et faux dévot, l'idiot Orgon, qui a rompu irraisonnablement l'engagement entre Valère et sa fille Mariane, a pour intention de marier celle-ci à Tartuffe. Ce qui est encore plus malheureux, c'est que face à Tartuffe ayant l'air pathétique, Orgon prive son fils Damis de son héritage sans hésitation pour l'offrir tout en entier à Tartuffe…

La réécriture d'ordre stylistique va de pair avec la réécriture de la structure. Tous les deux genres, c'est-à-dire le mélodrame et l'Opéra de Pékin, consistent à réunir le chant et la danse à l'action dramatique. Les adaptateurs doivent transformer une bonne partie de dialogues en vers rythmés et chantés, en vue de se conformer à certaines conventions du genre. Dans la version de *L'Avare* en mélodrame, on compte

[587] *Ibid.*, p. 48.

au total 103 répliques chantées. Les dialogues les plus lyriques, tels que la dispute entre Mariane et Valère (Acte II, scène IV), la déclaration d'amour de Tartuffe à Elmire (Acte IV, scène V) sont réécrits en poèmes en prose. L'adaptation des *Fourberies de Scapin* se compose seulement de 15 répliques chantées, qui fait usage de la versification traditionnelle chinoise (on y reviendra dans le Chapitre 8).

Nous avons vu, à travers ce qui précède, quelques modes de transmission de pièces de Molière à partir du début des années 1980 en Chine. Étant donné les contraintes et les conditions de chaque support, la réécriture et l'adaptation ne sont pas centrées sur la fidélité à l'original, mais elles ont pour finalité de perpétuer les personnages et les pièces. Comme le note Linda Hutcheon, aucun mode n'est intrinsèquement bon en soi. Chaque support (médium) dispose de moyens d'expression différents et réussit mieux que d'autres à atteindre certains résultats[588]. L'enjeu ne consiste donc pas à présenter les pièces telles qu'elles sont au public chinois. Toutes les réécritures et les adaptations sont en effet des reformulations nécessaires pour assurer la survie d'un auteur canonique dans la société de consommation où la valeur du canon littéraire est elle-même remise en question par la nouvelle génération chinoise.

Les pièces de Molière, de son côté, ne doivent pas être considérées comme entités fermées. En plus de leurs qualités intrinsèques, les œuvres canoniques doivent contenir ce que Frank Kermode appelle « *openness to accommodation* »[589], c'est-à-dire la capacité d'accueillir de multiples interprétations et celle d'ouverture à d'autres supports. La tentative de marier les pièces de Molière avec de nouveaux supports et de les remettre au goût du jour nous permet de découvrir une nouvelle perspective de démocratiser l'accès au canon littéraire. Grâce à la réécriture et à l'adaptation, le théâtre classique français, considéré depuis longtemps comme « neige printanière » (*yangchun baixue* 阳春白雪), expression chinoise pour désigner des ouvrages d'« une grande élévation mais imperméables au commun des mortels »[590], commence à s'acheminer vers le grand public chinois.

Mais d'un autre point de vue, la réécriture et l'adaptation de pièces de Molière ne

[588] HUTCHEON Linda, *A theory of adaptation*, *op. cit.*, p. 24.
[589] KERMODE Frank, *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1983, p. 44, 121.
[590] La traduction et l'explication de l'expression « 阳春白雪 » sont dues à Zhang Yinde. Voir ZHANG Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*, Paris, Seuil, 2014, p. 64.

doivent jamais prétendre supplanter l'original. Derrière le phénomène dominant de l'adaptation et de la réécriture, il y a sans doute des motifs commerciaux qui obligent les adaptateurs à trahir les pièces originales pour se plier à la demande du marché. L'altération tant au niveau de la forme qu'au niveau du contenu est parfois sans bornes. Les formes dérivées du canon littéraire jouent seulement le rôle de « lien » ou de « passerelle » entre le passé et le futur, entre la canonicité et la modernité, et elles jouent aussi le rôle de « tremplin » ou de « marchepied » qui donne accès au répertoire canonique authentique. À l'époque où la littérature considérée comme « mineure » tend à l'emporter sur les grandes œuvres, la réécriture de pièces de Molière dans une forme accessible à tous permet de résoudre ce paradoxe et de ressusciter la mémoire du patrimoine culturel. C'est là que réside la valeur de multiples « avatars » de la comédie moliéresque.

Chapitre 7 Voie et voix du traducteur Li Jianwu 李健吾: lecture d'une traduction canonisée de Molière

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que la promotion des pièces de Molière au rang du canon littéraire en Chine tenait pendant longtemps au fait qu'elles sont *politiquement correctes*. En d'autres termes, leur valorisation est tributaire de facteurs politiques et idéologiques de l'époque. Certes. Mais l'étude macroscopique du contexte socio-culturel du pays récepteur ne suffirait pas à expliquer la réussite de telle ou telle œuvre étrangère. Si l'on y regarde de plus près, on se rendra compte que le succès des œuvres de Molière est inséparable de la « canonicité inhérente », c'est-à-dire de qualités esthétiques susceptibles d'attirer l'attention du public chinois.

Dans cette perspective, le savoir-faire du traducteur joue un rôle non négligeable dans la promotion de la comédie moliéresque au rang du canon littéraire en Chine. On constate que toutes les traductions n'ont pas connu le même destin. Certaines d'entre elles tombent très vite dans l'oubli, tandis que d'autres ont une durée d'existence plus longue et résistent à la concurrence des traductions postérieures. De même qu'il existe des œuvres canonisées, il existe aussi des traductions « canonisées », considérées comme incontournables si l'on parle du voyage d'un auteur étranger dans un pays donné. Lorsque l'on porte son regard sur le paysage de la traduction des pièces de Molière en Chine, on s'aperçoit qu'il y a un traducteur qui y joue un rôle insoupçonné. Li Jianwu 李健吾 (1906-1982), homme littéraire à cheval sur deux époques[591], est le traducteur le plus important de Molière en Chine. De toute sa vie, il a traduit 27 de ses pièces et compilé la plus grande anthologie de Molière en chinois. Plus de quarante ans écoulés depuis son décès, ses traductions servent encore

[591] On rappelle que l'année 1949 est la ligne de démarcation entre l'époque moderne (*xiandai* 现代) et l'époque contemporaine (*dangdai* 当代) dans l'histoire de littérature chinoise. La plupart des chercheurs considèrent Li Jianwu comme appartenant à l'époque moderne, compte tenu que ses créations dramaturgiques et ses articles critiques sont publiés principalement dans les années 1930 et 1940. Voir CHEN Baichen 陈白尘 et DONG Jian 董健, *Zhongguo xiandai xiju shigao* 中国现代戏剧史稿 Archives du théâtre moderne en Chine, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1989, p. 336-350. Et HU Decai 胡德才, *Zhongguo xiandai xiju wenxueshi* 中国现代喜剧文学史 Histoire de comédie moderne en Chine, Wuhan, Wuhan chubanshe, 2000, p. 225-254. Or, pour nous, Li Jianwu est sans aucun doute un traducteur « contemporain », car ses activités traduisantes se concentrent à l'époque après 1949. C'est pour cette raison que nous réservons l'analyse de la traduction de Li Jianwu à cette partie de notre thèse.

de référence pour l'étude de Molière et sont utilisées comme textes de représentation.

Par conséquent, il est temps de s'interroger sur les questions suivantes : pourquoi un traducteur triomphe-t-il de tout autre traducteur ? Pourquoi faire prévaloir une version plutôt qu'une autre lors de la mise en scène ? Dans quelle mesure le sujet traduisant pourrait-il contribuer à la canonisation d'une œuvre étrangère dans le répertoire littéraire du pays récepteur ? Ces questions nous amènent à procéder à une analyse microscopique de la traduction de Li Jianwu, pour nous faire une idée générale de son style en regardant de plus près sa « voie » et en entendant plus attentivement sa « voix ».

Le terme « voie » ici doit s'entendre au double sens. Il renvoie d'abord à la notion de « route » ou de « chemin ». Nous allons nous intéresser dans un premier temps sur l'identité du traducteur et sur son parcours. Comme le constate Jean Delisle[592], la connaissance du sujet traduisant est indispensable à l'interprétation des œuvres traduites et aide à mieux cerner la manière dont les œuvres sont traitées. De ce point de vue, une rapide revue de ce que Li Jianwu a vécu permettra de faciliter la lecture de ses traductions. On n'oubliera pas qu'au sens figuré, la « voie » est aussi synonyme de « moyen » ou de « méthode ». La question qui s'ensuit est de se demander comment le traducteur aboutit à faire accepter les pièces de Molière par le public chinois, quels sont ses atouts pour traduire le théâtre, genre littéraire qui présente des particularités sur beaucoup d'aspects.

Le second terme clé dans ce chapitre qui mérite un éclaircissement rapide est la « voix du traducteur ». Par cette expression, nous entendons non pas la « visibilité » du traducteur préconisée par Lawrence Venuti[593], non plus l'« étranger » du texte traduit, comme ce que dit Antoine Berman[594]. Dans notre cas, la voix du traducteur ne signifie absolument pas ce que les chercheurs anglophones appellent « *the translatese* » ou « *the translationese* ».

---

592 DELISLE Jean (éd.), *Portraits de traductrices*, Arras, Artois Presses Université, 2002, p. 1.

593 VENUTI Lawrence, *The translator's invisibility: A history of translation*, London et New York, Routledge, 1995, p. 1–42. Lawrence Venuti s'oppose à l'« invisibilité » du traducteur, et à la « transparence » de la traduction. Tout en rendant le texte fluide comme s'il était écrit originairement en langue d'arrivée, la traduction transparente supprime l'exotisme de l'œuvre étrangère, efface voire marginalise le sujet traduisant.

594 Voir BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

Par contre, faire entendre sa voix, c'est prendre la parole, c'est intervenir dans un échange verbal. Faire entendre sa voix, c'est aussi faire sentir le style, faire résonner certaines caractéristiques vocales qui lui sont propres. Le problème de la voix devient d'autant plus intéressant au théâtre, car on y voit une « double énonciation »[595] : un discours rapporteur dont le locuteur-destinateur est le scripteur, c'est-à-dire le dramaturge[596], et un discours rapporté dont le locuteur est le personnage. Lorsqu'il s'agit de la traduction, à la double énonciation s'ajoute la voix du traducteur, qui devient à son tour l'énonciateur du texte traduit. Dicté par le dit du dramaturge, le traducteur doit se mettre dans la peau du personnage pour imaginer ce qu'il a à dire en circonstance pareille. Le traducteur parle à travers la bouche des personnages pour laisser sa propre signature dans son travail. Dans cette perspective, la notion de « voie » et celle de « voix » du traducteur au théâtre sont tellement liées que l'on ne pourrait aborder l'une autrement que par l'analyse de l'autre.

Dans le présent chapitre, nous envisageons d'abord de faire le portrait du traducteur Li Jianwu en retraçant son parcours et de résumer sa pensée traductologique. Ensuite, une grande partie sera consacrée à l'analyse textuelle de ses traductions de pièces de Molière. Nous allons voir comment le traducteur arrive à restituer la parole vivante et individuelle des personnages.

7.1 Portrait du traducteur Li Jianwu et sa pensée traductologique

Malgré ses importants travaux de traduction de Molière et de Flaubert, Li Jianwu reste plus connu en tant que dramaturge et critique littéraire qu'en tant que traducteur. Dans cette partie, nous voudrions sortir de l'oubli un traducteur « polyvalent » en portant notre regard sur sa biographie et ses réflexions traductologiques.

[595] Voir UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977, p. 250-254.
[596] Bien sûr, on n'exclut pas la participation éventuelle d'autres énonciateurs comme l'adaptateur ou le metteur en scène.

7.1.1 Chemin parcouru par Li Jianwu[597]

Né en 1906 dans une famille aisée de la province du Shanxi, Li Jianwu est un petit enfant quand la Chine impériale arrive à son terme. Son père, ancien enseignant d'une école dans le chef-lieu de la province, adhère très jeune à la révolution contre le pouvoir des Mandchous. Malgré plusieurs persécutions que connaît son père, le jeune Li Jianwu qui vit à l'époque dans un petit village avec sa mère, reste à l'abri de toute tempête révolutionnaire.

De cette enfance, le futur traducteur ne garde que de bons souvenirs. Dans son mémoire, il évoque à maintes reprises ses jeux avec d'autres enfants du village, sa lecture de grands classiques du confucianisme dans l'école primaire traditionnelle, et sa passion pour des activités folkloriques. Il raconte ainsi une des festivités traditionnelles dans son pays natal :

> « J'aimais particulièrement les premiers jours suite au Nouvel An chinois. On devait acheminer la statue de l'Empereur Guan du village jusqu'au temple de l'Empereur Shun. Dans un brouhaha, on s'est disputé pour transporter la statue et pour y arriver le premier. Comme on courait vite ! À l'arrivée, aussitôt après avoir déposé la statue sur n'importe quel autel, on a commencé les jeux théâtraux. Assis sur les épaules de mon oncle, j'ai assisté donc à la représentation de pièces de théâtre dont je ne me rappelle plus aucun titre »[598].

Les premières années de sa vie teintées de couleur locale lui laissent une empreinte profonde, à tel point que les éléments populaires, que ce soit au niveau de la forme ou du contenu, se font sentir dans ses créations et traductions théâtrales. À l'âge de 75 ans, le traducteur écrit non sans nostalgie que « le pays natal existe encore

---

[597] Pour la biographie de Li Jianwu, nous nous référons principalement aux œuvres suivantes : HAN Shishan 韩石山, *Li Jianwu zhuan* 李健吾传 Biographie de Li Jianwu, Taiyuan, Shanxi renmin chubanshe, 2006, et JIANG Hongwei 姜洪伟, *Li Jianwu juzuolun* 李健吾剧作论 Étude de la création dramaturgique de Li Jianwu, Université de Fudan, Shanghai, 2004.

[598] LI Jianwu 李健吾, « Mengli jiaxiang » 梦里家乡 Mon pays natal dans le rêve, *in Li Jianwu sanwen xuanji* 李健吾散文选集, KOU Xian 寇显 (éd.), Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 2004, p. 100. « 我顶喜欢过年的头几天，由村里抬出关帝爷的神像来，全村人都"闹火"，抢着抬，看谁先把神像抬到舜帝庙。那个快，那个跑！赶到舜帝庙，往什么神座上一搁，就开戏了。于是我就高高地坐在叔叔的肩膀上看戏，戏名字一个我也不记得了…… » L'Empereur Guan 关帝 (*Guandi*), de son vrai nom Guan Yu 关羽, est un personnage historique de l'époque des Trois Royaumes (220-280). Courageux et loyal, ce général est vénéré par la postériorité comme une divinité, et on rencontre ses statues dans des temples en Chine. Quant à l'Empereur Shun 舜帝 (*Shundi*), il est l'un des souverains mythiques de la haute antiquité chinoise.

dans [son] rêve »[599].

Cependant, le bonheur champêtre n'est qu'éphémère. La situation tellement mouvementée à l'époque le destine à une vie d'errance. En 1916, Li Jianwu et sa famille quittent leur pays natal pour s'installer à Pékin. C'est à partir de ce moment-là que l'enfant campagnard commence à goûter la civilisation occidentale. La fréquentation de théâtres nouvellement construits lui permet de découvrir le théâtre parlé, forme artistique plus proche de la vie réelle que le théâtre chanté. Si c'est dû au hasard que l'on lui offre pour la première fois un rôle travesti dans une pièce de théâtre amateur, Li Jianwu ne peut résister à la tentative de revenir sur les planches tout au long de sa jeunesse.

En 1931, brillamment diplômé en langue et littérature étrangères à l'Université Tsinghua, il part pour Paris, où il restera pour deux ans en tant qu'auditeur libre à l'Université de Paris. Ce séjour paraît enrichissant à tous les égards. Surtout, il lui permet de découvrir la littérature réaliste française. « J'étudiais et lisais Flaubert jour et nuit […] »[600], se souvient-il. De son retour en Chine, il est de plus en plus porté vers l'écriture décrivant la réalité chinoise. Il est aisé de remarquer son attachement au réalisme et au localisme dans ses écrits : « Une œuvre doit se baser sur la nature humaine aussi profonde que variée. Elle doit se signaler par une couleur locale avant de transmettre des sentiments universels »[601].

Après s'être établi à Shanghai en 1935, Li Jianwu connaît son âge d'or dans la création théâtrale. Ses pièces ayant pour sujet, par exemple, la lutte contre le mariage arrangé, la chasse aux révolutionnaires par les autorités, le destin de danseuses

[599] *Ibid.*, p. 102. « 家乡还一直活在我的梦里 »。

[600] LI Jianwu 李健吾, « Wo youle zuguo » 我有了祖国 J'ai mon pays natal, *in Li Jianwu sanwen xuanji* 李健吾散文选集, KOU Xian 寇显 (éd.), Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 2004, p. 2. « 我当时日夜研读福楼拜 […] ». Il faut remarquer que suite au son séjour en France, il publie *Commentaire et biographie de Flaubert*, ouvrage volumineux de plus de 400 pages, dans lequel il dresse le portrait minutieux de l'écrivain et présente exhaustivement ses œuvres principales. En 1948, Li Jianwu publie sa traduction de *Madame Bovary*, qui fait l'objet de nombreuses rééditions au cours de la seconde moitié du 20e siècle. Voir LI Jianwu 李健吾, *Fuloubai pingzhuan* 福楼拜评传 Commentaire et biographie de Flaubert, Nouvelle édition., Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1980. Et FLAUBERT Gustave, *Baofali furen* 包法利夫人 Madame Bovary, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Shanghai, Wenhua shenghuo chubanshe, 1948.

[601] LI Jianwu 李健吾, « Yishen zuoze houji » 以身作则·后记 Épilogue de la pièce Se donner en exemple, *in Li Jianwu pinglun wenji* 李健吾评论文集, GUO Hongan 郭宏安 (éd.), Zhuhai, Zhuhai chubanshe, 1998, p. 103. « 作品应该建在一个深广的人性上面，富有地方色彩，然后传达人类普遍情绪 »。

pendant la guerre, rencontrent l'enthousiasme du public shanghaïen[602]. En outre, bon nombre de pièces étrangères se voient sinisées sous sa plume à l'époque[603] : les personnages sont rebaptisés du nom chinois, l'intrigue est transplantée dans l'Empire du Milieu, les répliques regorgent de références culturelles autochtones. Ses adaptations sont parfois considérées comme meilleures que les traductions dites « fidèles ». Après avoir vu sa pièce adaptée d'après *Othello* de Shakespeare, un critique de l'époque écrit :

> « […] On peut y voir une beauté et une élégance d'expression, un style oralisé proche du pékinois. Son texte est tout à fait vivant et naturel. À mon avis, cette adaptation l'emporte sur toutes les traductions actuelles des pièces de Shakespeare »[604].

À partir des années 1940, Li Jianwu déplace au fur et à mesure son centre d'intérêt vers la comédie de Molière. Une série d'articles[605] et de cours dispensés[606] sur le patron comique français le propulsent sur le devant de la scène et il s'impose progressivement comme une figure majeure de l'étude moliéresque dans la Chine nouvelle. On n'hésite pas à le qualifier de « l'adepte le plus fidèle » et du « disciple le

---

[602] Parmi ses pièces écrites pendant cette période, on peut en citer quelques-unes : *Se donner en exemple* (*Yishen zuoze* « 以身作则 ») (1936), *Fleur jaune* (Huanghua « 黄花 »), *Treize ans* (*Shisan nian* « 十三年 ») (1937), *Ce n'est qu'un printemps* (*Zhe buguo shi chuntian* « 这不过是春天 »). Voir JIANG Hongwei, *Li Jianwu juzuolun*, *op. cit.*, p. 99-100.

[603] Parmi ces pièces adaptées, il y a, entre autres, *Tosca* sous le nom de *Jin Xiaoyu* (« 金小玉 ») et *Séraphine* sous le nom de *Dette de la romance* (*Fengliu zhai* « 风流债 ») de Victorien Sardou, *Macbeth* sous le nom de *Wang Deming* (« 王德明 ») et *Othello* sous le nom d'*Ashinas* (« 阿史那 ») de William Shakespeare, *La paix* sous le nom d'*Eloge de la paix* (*Heping song* « 和平颂 ») du dramaturge grec Aristophane. Voir *Ibid.*, p. 100. Et HU Bin 胡斌, *Zhongxi wenhua zai xiju zhong pengzhuang yu jiaorong--zhongguo xiandai xiju de kuawenhua gaibian* 中西文化在戏剧中碰撞与交融——中国现代戏剧的跨文化改编 La rencontre et la fusion des cultures chinoise et occidentales au théâtre--étude de l'adaptation interculturelle de pièces de théâtre en Chine moderne, Université normale de Nanjing, Nanjing, 2014, p. 195-196.

[604] TANG Shi 唐湜, *Jiuye shiren: zhongguo xinshi de zhongxing* 九叶诗人：中国新诗的中兴 Les poètes de l'école Neuf feuilles: renaissance de la nouvelle poésie en Chine, Shanghai, Shanghai jiaoyu chubanshe, 2003, p. 5. « […]文采斐然，又十分口语化，完全是北京话，十分活泼自然，我以为中国目前的莎剧译本都无法与它相比 »。

[605] Parmi ses articles critiques les plus connus, on compte *L'Avare* (*linse gui* « 吝啬鬼 »), *Les comédies de Molière* (*Moliai de xiju* « 莫里哀的喜剧 »), *L'art comique de Molière* (Moliai de xiju yishu « 莫里哀的喜剧艺术 »). Voir LI Jianwu 李健吾, *Li Jianwu xiju pinglun xuan* 李健吾戏剧评论选 Recueil de critiques de théâtre de Li Jianwu, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1982.

[606] Il a donné, par exemple, plusieurs séminaires sur Molière à l'Académie de théâtre de Shanghai en 1954. Ses connaissances approfondies du dramaturge et ses analyses détaillées du *Tartuffe ou l'imposteur* lui ont valu l'appréciation des étudiants. Voir WEI Zhaofeng 魏照风, « Huainian li Jianwu tongzhi » 怀念李健吾同志 Souvenir de Li Jianwu, 上海戏剧, 1983, n° 2, p. 44.

plus brillant » de Molière en Chine[607]. De l'année 1949 jusqu'aux derniers jours de sa vie, il consacre toute son énergie à la traduction de pièces de Molière. Ce travail consciencieux de longue haleine porte son fruit. Nous recensons au total 15 (ré)éditions de ses traductions en 21 volumes au total :

Année	Titre en chinois	Titre en français	Maison d'éditions
1949	« 吝啬鬼 »	*L'Avare*	Kaiming shudian, Shanghai
1949	« 没病找病 »	*Le Malade imaginaire*	Kaiming shudian, Shanghai
1949	« 可笑的女才子 »	*Les Précieuses ridicules*	Kaiming shudian, Shanghai
1949	« 党·璜 »	*Don Juan*	Kaiming shudian, Shanghai
1949	« 屈打成医 »	*Le Médecin malgré lui*	Kaiming shudian, Shanghai
1949	« 乔治·党丹 »	*Georges Dandin*	Kaiming shudian, Shanghai
1949	« 德·浦叟雅克先生 »	*Monsieur de Pourceaugnac*	Kaiming shudian, Shanghai
1949	« 向贵人看齐 »	*Le Bourgeois gentilhomme*	Kaiming shudian, Shanghai
1978, 1980, 2008	« 莫里哀喜剧六种 »	*Six comédies de Molière*	Shanghai yiwen chubanshe, Shanghai
1982-1984	« 莫里哀喜剧全集 »（四卷）	*Anthologie de la comédie de Molière* (quatre volumes)	Hunan renmin chubanshe, Changsha
1992	« 莫里哀喜剧全集 »（四卷）	*Anthologie de la comédie de Molière* (quatre volumes)	Hunan wenyi chubanshe, Changsha
2005	« 伪君子　吝啬鬼 »	*Le Tartuffe ou l'imposteur, L'Avare*	Zhongguo xiju chubanshe, Beijing
2006	« 伪君子　吝啬鬼 »	*Le Tartuffe ou l'imposteur, L'Avare*	Guoji wenhua chuban gongsi, Beijing

7.1.2 Pensée traductologique de Li Jianwu

Malgré sa fécondité en traduction littéraire, Li Jianwu laisse derrière lui très peu d'écrits portant sur sa pensée traductologique. Depuis les années 1920 où il débute sa carrière de traducteur jusqu'à la fin de sa vie, il ne publie que quelques courts articles.

[607] HU Decai, *Zhongguo xiandai xiju wenxueshi*, *op. cit.*, p. 246. « 莫里哀在中国最忠实的信徒和最优秀的学生 »。

Bien que sa réflexion sur la traduction évolue et tende à mûrir au fil du temps, on peut toujours trouver des points sur lesquels il insiste toujours : fidélité au sens, transmission du « *Shen* » (*chuanshen* 传神), et revalorisation du langage populaire.

7.1.2.1 Fidélité au sens comme première préoccupation de la traduction

Li Jianwu déclare manifestement qu'il se met à l'opposé de la traduction mot-à-mot. À la question de savoir à quoi il faut être fidèle en traduction, il répond catégoriquement : « Fidélité à la lettre, ou fidélité à l'esprit ? S'il est impossible d'avoir les deux en même temps, mieux vaut sacrifier le premier »[608]. Le traducteur rappelle à plusieurs reprises le fait que la traduction n'est pas une tâche consistant à convertir tous les mots du texte d'origine dans une autre langue, et qu'elle ne vise non plus à reproduire la signification des mots dans le dictionnaire. En s'attachant trop à la forme linguistique, on risque de perdre toute la vitalité d'expression. Il critique ainsi certains partisans de la traduction directe :

> « Certains traduisent des œuvres avec un style sec et difficile à comprendre, et ils n'arrivent pas à représenter la langue d'expression telle qu'elle est. En s'appuyant sur leur compréhension du texte de départ, ils traduisent comme s'ils recopiaient des mots dans le dictionnaire. Leur langue d'expression nous semble privée d'attache à la vie réelle, et leur style d'une aride érudition chasse l'air vivant de l'œuvre. D'où la rigidité des mots et des phrases, d'où l'inaccessibilité de l'œuvre »[609].

À ses yeux, il ne faut par conséquent pas situer la traduction, surtout la traduction littéraire sur le plan de la langue. Dès le début de sa carrière de traducteur, il a déjà l'intuition qu'il existe quelque chose au-delà des mots en traduction, sans expliciter de quoi il s'agit exactement. En 1929, Li Jianwu, jeune étudiant de l'Université Tsinghua

[608] LI Jianwu 李健吾, « Wo zouguo de fanyi daolu » 我走过的翻译道路 Mon chemin parcouru en traduction, *in Dangdai wenxue fanyi baijia tan* 当代文学翻译百家谈, WANG Shoulan 王寿兰 (éd.), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1989, p. 292-293. « 忠实于字面，还是忠实于精神呢？在不可能兼而有之的时候，宁可牺牲前者 »。

[609] LI Jianwu 李健吾, *« Fanyi bitan »* 翻译笔谈 À propos de la traduction, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 554. « 译文佶屈聱牙，未曾在再现上把握语言，仅仅从自己对原文的了解上，以一种字典似的精神译了下来。译者的语言没有到生活里头打过滚，学究式的的文字气息替代了活泼的空气，因而词句僵呆，拒绝活人接近 »。

à Pékin, utilise le terme « l'esprit » pour qualifier cette chose apparemment insaisissable :

> « Il (le traducteur) doit saisir l'ensemble du contexte et tous les éléments dont il est constitué pour atteindre l'esprit caché de l'auteur et de l'œuvre originale, et pour enfin les reproduire tout en entier. Le lecteur, quant à lui, bien qu'il ne voie pas de ses propres yeux la beauté de la lettre de l'original, il peut au moins saisir son esprit »[610].

D'après Li, les mots sont porteurs de « l'esprit » de l'œuvre, mais cet esprit ne se dégage pas au seul niveau lexical. Cette réflexion ne va pas sans nous rappeler la Théorie interprétative (ou la Théorie du sens) avancée par les chercheurs de l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (ESIT)[611]. Selon eux, la traduction a pour finalité la transmission du « sens ». Le sens n'est pas la somme de la signification de tous les mots du texte à traduire. « C'est l'ensemble du texte qui se déroule à la lecture qui permettra de comprendre le vouloir-dire de l'auteur »[612], dit Marianne Lederer. Pour avoir accès au sens, le traducteur doit mobiliser ses connaissances encyclopédiques, de la situation d'énonciation, du sujet, de l'auteur et du récepteur.

7.1.2.2 Transmission du « *Shen* » (*chuanshen* 传神) comme finalité de la traduction

Cependant, Li Jianwu ne se contente pas de la fidélité au sens. À côté du sens, ou du message émis dans le texte à traduire, il y a encore quelque chose sur quoi un bon traducteur doit s'attacher : le « *Shen* » (神). Dans un article écrit en 1939, il propose pour la première fois la notion de la « transmission du *Shen* » (*chuanshen* 传神), qui n'est pas à confondre avec la transmission du sens :

---

[610] LI Jianwu 李健吾, « Zhongguo jinshinian wenyijie de fanyi » 中国近十年文艺界的翻译 La traduction dans le domaine artistique et littéraire depuis la dizaine d'années en Chine, *Renshi zhoubao* 认识周报, 1929, 1 vol., n° 5, p. 103. « 他得抓住全个的意境以及组织它地所有的成分[…]获得作者和原作内所隐含的灵魂，使其完整无伤地重现出来；然后读者虽不能亲见原作文字上的美丽，至少尚可领会出原作的精神 »。

[611] Pour la Théorie interprétative, voir LEDERER Marianne, *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1994; SELESCOVITCH Danica et LEDERER Marianne, *Interpréter pour traduire*, Nouvelle édition revue et corrigée., Paris, Les Belles Lettres, 2014.

[612] *Ibid.*, p.12.

> « Pour un bon traducteur, la compréhension des mots et des phrases est au second plan, car lorsqu'il s'agit d'une œuvre littéraire, il y a des choses (ce qu'il y a de plus précieux) qui ne sont pas dominées par le dictionnaire et la grammaire. Cependant, à défaut d'une bonne maîtrise de l'outil (qui est la langue), on n'arrivera pas à transmettre le sens, et on n'arrivera non plus, à fortiori, à transmettre le *Shen* »[613].

Le terme « *Shen* » dans la citation plus haut reste imprécis et flou, car pris isolément, le « *Shen* » peut renvoyer à des notions différentes : âme, divinité, air, attitude, stature, etc[614]. Le terme prend son origine dans l'esthétique picturale de la Chine traditionnelle, qui l'oppose au « *Xing* » (形), c'est-à-dire tout ce qui est matériel, tout ce qui a trait au corps ou à la forme. Par rapport au « *Xing* » n'est qu'une apparence, le « *Shen* », représente l'état psychique qui se dégage de la physionomie d'un personnage, ou l'ambiance qui émane de la nature dans une peinture chinoise. Il se voit par conséquent accorder plus de poids que le « *Xing* » dans l'esthétique chinoise[615].

À partir du 20e siècle, on constate que beaucoup de traducteurs chinois commencent à appliquer le dualisme entre le « *Xing* » et le « *Shen* » à la traduction. À commencer par Mao Dun. En 1921, sous la vague du Mouvement de la Nouvelle culture, l'écrivain publie son article *Discussions sur la méthode de la traduction des livres littéraires* (*Yi wenxueshu fangfa de taolun* « 译文学书方法的讨论 »), dans lequel il propose de garder « l'esprit et l'air » (*shenyun* 神韵)[616]. Fu Lei 傅雷 (1908-1966) , grand traducteur de Balzac et de Romain Rolland, développe sa réflexion traductologique dans sa *Théorie de la similitude du Shen* (*Shensi shuo* 神似说) dans les années 1950. Remontant à l'origine esthétique du terme « *Shen* », le traducteur compare la traduction avec la reproduction d'une peinture : « La traduction est

[613] LI Jianwu 李健吾, « Hua fanyi » 话翻译 À propos de la traduction, *Renshijian* 人世间, 1939, n° 1, p. 20. « 对于一个好翻译者，字句了解是其次，因为谈到文学制作，有些东西（那最可贵的部分）不是字典文法所能驾驭的。但是，工具不熟，传意尚且不足，何况传神，结局一定徒然 »。C'est nous qui soulignons.

[614] Voir *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 Dictionnaire du chinois moderne, Beijing, Shangwu yinshu guan, 2012, p. 1155.

[615] Voir MIN Ze 敏泽, *Zhongguo meixue sixiangshi* 中国美学思想史 L'histoire de l'esthétique chinoise, Jinan, Qilu shushe, 1987, p. 520-538.

[616] MAO Dun 茅盾, « Yi wenxueshu fangfa de taolun » 译文学书方法的讨论 Discussions sur la méthode de la traduction des livres littéraires, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 337-338.

comme la reproduction d'une peinture, on ne cherche pas la similitude de la forme, mais la similitude du *Shen* »[617]. Mais il avoue que la traduction est encore plus difficile que la reproduction picturale, car celle-ci fait appel aux mêmes matériaux et à la même technique, alors que lorsqu'il s'agit de la traduction, on est en face de deux langues dont les lettres et les règles grammaticales sont complètement différentes.

Sans aller plus loin pour distinguer la nuance entre les différentes conceptions des traducteurs chinois plus haut, revenons sur le « *Shen* » dans la pensée traductologique de Li Jianwu. Le traducteur précise plus tard ce qu'il entend par le « *Shen* » :

> « Cela (la transmission du *Shen*) est surtout important dans la traduction théâtrale. J'ai éprouvé fortement la difficulté de transmettre le *Shen* lors de ma traduction de pièces de Molière. Les personnages se diffèrent l'un de l'autre, étant donné l'écart au niveau du statut social, de la personnalité, du sexe, de leur vécu et de leur habitude. La langue évolue en plus au fil du temps, à quoi s'ajoute le changement des mœurs. Il est par conséquent difficile de transmettre le *Shen* dans la traduction du dialogue. Lorsqu'il faut traduire la comédie, c'est un tabou d'être dominé par la lettre du texte original et de chercher la ressemblance de la forme »[618].

Le « *Shen* », c'est le style qui doit être pris à double sens : le style du personnage et le style de l'auteur. Aux yeux du traducteur, transmettre le « *Shen* », c'est rendre compte de diverses façons de parler des personnages, imprimer au texte leur manière d'être, leur air, leur attitude et leur identité dans la traduction. Plus encore, il lui importe de restituer le style de l'auteur et de produire le même « effet d'esprit »[619] (*jingshen xiaoneng* 精神效能) :

> « On doit être fidèle lors de la transmission du contenu. Mais la transmission du style me paraît plus importante. On peut toujours surmonter la difficulté provoquée par les mots peu utilisés et les phrases

[617] FU Lei 傅雷, « Gao laotou chongyiben xu » 《高老头》重译本序 Préface à la retraduction du *Père Goriot*, *in Fanyi lunji* 翻译论集, Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 558. « 翻译应当象临画一样，所求的不在形似而在神似 »。

[618] LI Jianwu, « Wo zouguo de fanyi daolu », *op. cit.*, p. 292. « 这在翻译戏剧上，尤其重要。我翻译莫里哀深深感到想做到"传神"这一点的困难。每一个人物，由于身份、性格、性别、遭遇、习惯不同，与另一个人物也就不同了，而语言又因为岁月的流失而有所变异。这中间变化最大的还是风土人情。所以在对话上要做到"传神"，就很不容易。而翻译喜剧，最忌讳照字面死译，求其"形似" »。

[619] LI Jianwu 李健吾, « Laza shuo fanyi » 拉杂说翻译 Causerie de la traduction, *Wenxun* 文讯, 1948, 9 vol., n° 1, p. 4.

> difficiles à comprendre, en consultant le dictionnaire, faisant appel à l'aide de professeurs et d'amis, ou avec nos propres expériences de vie. Néanmoins, rares sont des livres qui nous renseignent sur le style d'un auteur, sur le point commun ou la divergence entre un auteur donné et un autre auteur »[620].

Cependant, compte tenu de l'énorme écart entre le chinois et d'autres langues du monde, il reconnaît que l'équivalence stylistique est « le problème le plus difficile à résoudre »[621]. Avec la notion de « *Shen* », on revient au terrain de la forme linguistique, de la poétique de l'acte de traduire. Il reste à savoir pour quelle langue d'expression on doit opter pour atteindre l'équivalence stylistique.

7.1.2.3 Mise en valeur du langage populaire en traduction

Le langage populaire, ou plus précisément, les « langages populaires » marquent profondément la vie du traducteur. Cet attachement à la pluralité langagière est sans doute lié à plusieurs changements de ses coordonnées géographiques. Du Shanxi à Shanghai, en passant par Pékin et Paris, le traducteur mène tout au long de sa vie une sorte d'errance, ce qui fait que sa parole est nourrie de parlers de diverses régions. Il se souvient que :

> « […] À l'âge de dix ans, j'ai commencé à faire mes études à Pékin. J'aurais pu donc parler un 'mandarin' impeccable (que je n'ose qualifier de la 'langue nationale'). Mais cela n'était pas le cas. Je vivais à l'époque avec ma mère, qui parlait un patois du sud du Shanxi. Tout naturellement, mon mandarin s'est formé à partir de ce dialecte. En plus, sous l'influence de gens autour de moi qui étaient natifs de Pékin, le pékinois a pénétré dans ma parole sans que je ne m'en rende compte. Et après, j'ai vécu pendant presque une vingtaine d'années à Shanghai. Mon soi-disant 'mandarin' est en effet un amalgame de différents parlers du Nord et du Sud »[622].

[620] *Ibid.* « 内容的传达要忠实，而风格的传达似乎更重要。生字难句大都有办法解决，字典，辞书，师友，生活经验，全可以帮忙。但是天下难得有一本书告诉你某一作家的风格是什麽，和另一作家的风格的同异在什麽地方 »。

[621] *Ibid.* « 令人束手的最后一道难题 »。

[622] LI Jianwu 李健吾, « Huaju yu hua » 话剧与话 Le théâtre parlé et la parole, *in Qinghua yishu jiangtang* 清华艺术讲堂, HANG Jian 杭间 et ZHANG Liping 张丽娉 (éds.), Beijing, Zhongyang bianyi chubanshe, 2007, p. 405. « […]我从十岁起，在北京读书，说所谓"官话"（我不敢把它称为"国语"），该是有谱的了。其实不然。我在这期间一直和母亲在一起，她说的是晋南土话，自然而然就形成我的"官话"底子。我身边还有一些真

Si ce mélange de dialectes est plus ou moins un résultat non voulu de la pérégrination du traducteur, Li Jianwu accorde délibérément une importance particulièrement au langage populaire tant dans sa traduction théâtrale que dans sa création dramaturgique à partir des années 1950. À l'inverse de beaucoup de traducteurs chinois, Li Jianwu n'exclut pas la vulgarité d'expression de la traduction. En effet, il fait partie des rares traducteurs chinois qui tentent d'introduire des formes populaires et orales dans la traduction littéraire. Ses textes sont parsemés de dialectes, d'expressions grossières, d'injures, d'appellations vulgaires que nous aurons l'occasion d'analyser plus loin.

En effet, la langue d'expression en traduction a été, pendant longtemps, une langue littéraire et soignée en Chine. D'une part, le raffinement de la forme linguistique semble aller de soi depuis que l'on a érigé en règles d'or les trois critères de Yan Fu, à savoir le « *Xin* » (信), le « *Da* » (达) et le « *Ya* » (雅)[623]. Si les deux premiers critères concernent la transmission exacte du sens, lorsqu'il s'agit du « *Ya* », on revient toujours au problème du registre, ou du niveau de langue en traduction. À l'instar de Yan Fu[624], les traducteurs se gardent de mettre à l'écrit des formes qui transgressent le bon usage du chinois. D'autre part, il est toujours délicat de coucher sur papier des expressions vulgaires ou dialectales en chinois. Avec le Mouvement de la nouvelle culture, on abandonne le chinois classique au profit d'une *langue nationale*, moderne, unifiée, standard et proche de la langue parlée. Certes. Mais l'écart entre le chinois écrit et le chinois parlé reste encore remarquable. Certaines formes vulgaires, grossières ou dialectales n'ont droit de cité ni dans les dictionnaires, ni dans les ouvrages littéraires. On ne peut non plus transcrire n'importe quelle forme vulgaire ou populaire à l'écrit[625].

正北京土著，不知不觉，又捞了一些"京片子"进来。后来我在上海住了将近二十年光景。我的所谓"官话"就南腔北调，纷然杂陈了 »。

[623] Voir l'explication dans la partie *« 2.1.1 Yan Fu et ses règles d'or en traduction »* de cette thèse.

[624] On rappelle qu'au départ, la notion du « *Ya* » (élégance) au sens de Yan Fu est réservée exclusivement au chinois classique, qui est pour lui la seule langue qui témoigne de l'élégance. Cependant, beaucoup de traducteurs et de théoriciens postérieurs élargissent (ou interprètent mal) le sens du « *Ya* ». Pour eux, le « *Ya* » renvoie à n'importe quelle forme expression soignée et raffinée.

[625] On fait remarquer que beaucoup de formes dialectales n'ont pas leur correspondant à l'écrit. Zhang Florence Xiangyun note en plus que beaucoup d'écrivains contemporains en Chine se gardent de transcrire directement les

Si Li Jianwu fait entrer les dialectes, les registres populaire et vulgaire dans ses travaux de traduction, c'est juste pour faire écho à la revalorisation de la « littérature du peuple » ou de la « littérature de la masse » proposée par Mao Zedong. Dans son *Intervention aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an*[626], Mao Zedong répond à la question de savoir si les efforts doivent être consacrés à élever le niveau de la littérature et de l'art du peuple (*tigao* 提高), ou bien à les populariser parmi le peuple (*puji* 普及). Pour lui, le peuple chinois, qui a longtemps souffert de la faim et du froid, a un besoin plus grand d'avoir un vaste mouvement d'initiation culturelle. De ce point de vue, la vulgarisation l'emporte sur l'élévation et c'est aux écrivains et aux artistes d'aller vers le peuple[627]. Cependant, Mao Zedong constate : « Nos écrivains et artistes ne connaissent pas les ouvriers, les paysans et les soldats, ni leurs cadres »[628]. Il leur manque donc une compréhension du « langage riche et vivant des masses »[629]. Ainsi, la relation entre les écrivains et les masses se transforme en celle entre une langue d'élite qui est standard et nationale et une langue populaire qui est vivante et variée.

Dans la même ligne de pensée, Li Jianwu poursuit sa réflexion en ce qui concerne la langue d'expression en traduction. Tout comme dans la création littéraire et artistique, il faut que l'on puise dans la vie du peuple pour produire une traduction qui flatte le goût de la masse, sans perdre de vue le style du texte d'origine. Pour lui, il faut trouver un juste milieu entre l'élégance et la vulgarité d'expression. Le traducteur écrit :

> « Généralement parlant, l' 'élégance' est à l'opposé de la 'vulgarité'. Être vulgaire, c'est être exclu du 'palais de haute finesse'. Mais notre critère à l'heure actuelle consiste à créer une littérature qui puisse être appréciée à la fois par les personnes au goût raffiné et par les roturiers. Cela me fait penser à l'*Intervention aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an* de Mao Zedong, dans laquelle il dit que 'Votre œuvre fût-elle aussi belle que 'La Neige printanière', si elle n'est goûtée pour le moment que par le petit nombre, si les masses continuent à chanter 'Le Chant des rustres' et

gros mots oraux dans leurs textes. Elle constate qu'« [il] est […] courant de voir des « X » ou de petits carrés à la place de gros mots, que mettent des auteurs dans leurs écrits littéraires ». Voir ZHANG Florence Xiangyun, « Traduire les expressions grossières en chinois », *Traduire*, 2011, n° 225, p. 18.

[626] Voir l'explication dans la partie *« 6.3.3 Molière instrumentalisé à des fins idéologiques »* de cette thèse.

[627] Voir MAO Zedong 毛泽东, *Mao Zedong zai yanan wenyi zuotanhui shangde jianghui* 毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话 Mao Tseutoung: Intervention aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an, SHANG Qun 商群 (trad.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1972, p. 43-60.

[628] *Ibid.*, p. 14.

[629] *Ibid.*, p. 16. « 人民群众的丰富的生动的语言 »。

> que, sans essayer d'élever leur niveau, vous vous contentiez de les vitupérer, toutes vos récriminations seront vaines. À l'heure actuelle, notre tâche est d'associer 'La Neige printanière' au 'Chant des rustres', d'unir l'élévation du niveau à la popularisation.' 'Unir', c'est 'satisfaire à la fois au goût raffiné et au goût vulgaire'. Mais il faut admettre qu'il est très difficile de le réaliser. Convient-il de prendre pour critère le goût de l'auteur, ou le goût du lecteur ? De toute façon, on ne peut pas s'y prendre sans tenir compte de l'œuvre originale. Être plus élégant que l'original, c'est aller au-delà de la limite ; être plus vulgaire que l'original, c'est produire une œuvre inférieure. L'unification de l'élégance et de la vulgarité est tributaire de la compétence et du savoir-faire du traducteur. Quant à moi, je ne peux que faire tout mon possible pour y arriver. Mais l' 'élégance' me paraît manquer un peu de naturel »[630].

Nous pourrions, à partir de ce que nous avons montré plus haut, avancer quelques hypothèses : si la traduction de Li Jianwu monopolise la librairie et la scène en Chine, c'est parce qu'en tant que praticien de théâtre, il prête attention à l'oralité et à la « jouabilité » du texte traduit plus que d'autres traducteurs de Molière, et c'est aussi parce qu'il met dans la bouche des personnages des paroles aussi vivantes que variées. Cette rapide lecture de la vie et de la pensée traductologique de Li Jianwu guidera notre analyse sur sa façon de traduire dans la partie qui suit.

7.2 Traduire le dialogue de Molière

La langue, tout comme la société, renferme des variétés. Chaque individu et chaque classe sociale parlent la même langue, mais sans jamais s'exprimer de la même façon. Ce que l'on dit traduit ce que l'on est. Le parler de quelqu'un le situe par rapport à d'autres individus, à d'autres classes sociales, et à l'ensemble de la communauté linguistique et à une époque donnée où il vit. Dans une certaine mesure, le parler est la carte visite de l'individu.

---

[630] LI Jianwu, *« Wo zouguo de fanyi daolu »*, *op. cit.*, p. 293. « "雅"，一般说来，是和"俗"对称的。俗了，就进不得大雅之堂。可是现在的标准却是"雅俗共赏"。我想起了毛泽东同志 < 在延安文艺座谈会上的讲话 >，其中有这么几句话："就算你的是'阳春白雪'吧，这暂时既然是少数人享用的东西，群众还是在那里唱'下里巴人'，那么你不去提高它，只顾骂人，那就怎样骂也是空的。现在是'阳春白雪'和'下里巴人'统一的问题，是提高和普及统一的问题。""统一"，就是"雅俗共赏"。但真要做到这一步，就困难了。拿作者的认识做标准，拿读者的认识做标准？不管怎样，你总不能摆脱原作的要求，"雅"是过头，"俗"是不及。把二者统一起来，就看译者的修养了。这一点对我来说，也只能做到尽力而为之，不过，我总觉得这个"雅"字，有些别拗 »。La traduction de la citation de Mao Zedong est due à Shang Qun, voir MAO Zedong, *Mao Zedong zai yanan wenyi zuotanhui shangde jianghui*, *op. cit.*, p. 64.

Le théâtre, qui est un art mimétique, consiste à reproduire le réel sans jamais prétendre être son reflet fidèle. Les personnages dans les comédies de Molière, par exemple, sont stéréotypés avant d'être individualisés : on y trouve des maîtres égoïstes et hypocrites, des valets et des servantes rusés, des paysans robustes et stupides, etc. Le dialogue de Molière est un langage artificiel, fabriqué par le dramaturge qui vise à faire la peinture stylisée de ses personnages. Contrairement aux romanciers qui disposent de tout un tas de procédés narratifs, le dialogue est le seul moyen pour les dramaturges de rendre compte du lieu d'origine, du statut social, de l'âge, du sexe, et de l'émotion des personnages. C'est surtout le cas pour les pièces moliéresques où les didascalies sont relativement pauvres.

Lorsqu'il s'agit de rendre une pièce dans une autre langue, la même tâche est imposée au traducteur, qui doit à son tour faire parler aux personnages un langage conforme à leur origine, à leur couche sociale et à la situation d'énonciation. Le traducteur se sent dans l'obligation de rendre compte de caractéristiques des personnages dès qu'ils ouvrent la bouche. Somme toute, il faut restituer des parlers différents du texte d'origine, reproduire le style de chaque personnage, et reconstruire le kaléidoscope qu'est le dialogue moliéresque.

Ainsi, la traduction du dialogue de Molière doit être envisagée sous des angles différents : régional, social et situationnel. Dans cette perspective, nous voudrions recourir à trois notions avancées par des sociolinguistes[631] pour mener nos analyses de la traduction de Li Jianwu : variation diatopique, c'est-à-dire la variation régionale, ou le dialecte géographique ; variation diastratique, c'est-dire la variation sociale, ou les différences d'expression liées à la couche sociale du locuteur ; variation diaphasique, c'est-à-dire la variation situationnelle, ou des différents styles employés par le locuteur selon la situation de communication. En nous concentrant sur quelques aspects lexicaux et syntaxiques, nous allons voir comment le traducteur prend la parole à travers la bouche des personnages, comment cette « voix » arrive à rendre lisibles et intelligibles les écarts régional, social et situationnel entre le discours des personnages.

[631] GADET Françoise, « Niveaux de langue et variations intrinsèques », *Palimpsestes*, 1996, n° 10, p. 17.

7.2.1 Traduire la variation diatopique

Le dialecte géographique occupe une place de second plan dans le dialogue moliéresque, et il est souvent prononcé par des personnages épisodiques d'origine provinciale. Certains de ces personnages remplissent la fonction du valet ou de la servante, comme Lucas et Jacqueline dans *Le Médecin malgré lui*, qui sont respectivement le domestique et la nourrice de la maison. Tandis que d'autres ne font qu'une apparition passagère au théâtre, ce qui est le cas de Charlotte et de Pierrot dans *Don Juan*. Contrairement à d'autres rôles secondaires marqués par leur ingéniosité, les paysans, bien qu'exclus des intrigues importantes, sont là juste pour divertir le public.

Vulgaires et ignorants, les provinciaux emploient un langage qui se caractérise par son écart par rapport aux normes grammaticale et phonétique. Il s'agit soit de la transcription d'une forme archaïque, soit d'une invention du dramaturge. Bien évidemment, ces effets sonores, ne pourraient passer inaperçus dans la traduction, sinon, on risquerait d'aplatir les paroles du personnage et de gommer leur appartenance géographique.

Ainsi, les parlers du Nord et du Sud de Chine sont mis à profit par Li Jianwu pour rendre compte de la variation dialectale dans le texte original. On pourrait accéder à un double régionalisme dans le texte traduit, l'un marqué par la rusticité du parler du Shanxi, pays natal du traducteur, l'autre par la douceur dialectale de Shanghai, ville où il habitait pendant presque vingt ans. Les exemples suivants que nous allons traiter peuvent être considérés comme une révélation d'un parler « mixte » qui lui est propre, façonné par son séjour dans les deux régions de la Chine.

7.2.1.1 Recours au dialecte du Shanxi

Comme nous l'avons vu dans le sous-chapitre précédent, Li Jianwu a passé son enfance dans un petit village du Shanxi. La sérénité campagnarde lui a laissé une profonde empreinte. Il écrit plus tard :

> « Je dois […] reconnaître que je suis un enfant de campagne, mais l'ironie du sort, je ne sais pas quelle force m'amène ici pour respirer de la fumée citadine. Je pose les pieds sur la chaussée goudronnée, en portant mon regard sur l'excentricité de la société moderne. Lorsque tout est tranquille dans la nuit profonde, mon cœur, parsemé d'étoiles noircies, ne peut s'empêcher d'aspirer à la verdure d'herbes, de rivières, d'arbres et de chaumières »[632].

De toute sa vie, le traducteur cherche à reproduire le parler authentique de sa région d'origine. Le recours au dialecte du Shanxi en traduction peut être vu non seulement comme un procédé visant à créer une « équivalence dialectale », mais aussi comme une sorte de réminiscence du pays natal du traducteur, ou comme une façon de revivre le bonheur enfantin.

L'extrait que nous allons étudier se trouve au début du deuxième acte de la pièce *Don Juan*, où un paysan Pierrot raconte à sa fiancée Charlotte comment lui et son copain Lucas ont sauvé Don Juan et son valet Sganarelle du naufrage. On a affaire ici à un parler paysan issu de la région d'Ile-de-France au 17e siècle :

> **Texte original**
>
> « Pierrot : Aga guien, Charlotte, je m'en vas te conter tout fin drait comme cela est venu : car, comme dit l'autre, je les ai le premier avisés, avisés le premier je les ai. Enfin donc, j'estions sur le bord de la mar, moi et le gros Lucas, et je nous amusions à batifoler avec des mottes de tarre que je nous jesquions à la teste: car comme tu sais bian, le gros Lucas aime à batifoler, et moi par fouas je batifole itou. En batifolant donc, pisque batifoler y a, j'ai aparçu de tout loin queuque chose qui grouillait dans gliau, et qui venait comme envars nous par secousse. Je voyais cela fixiblement, et pis tout d'un coup je voyais que je ne voyais plus rien. «Eh! Lucas, ç'ai-je fait, je pense que vlà des hommes qui nageant là-bas. — Voire, ce m'a-t-il fait, t'as esté au trépassement d'un chat, t'as la vue trouble. Palsanquienne, ç'ai-je fait, je n'ai point la vue trouble, ce sont des

[632] LI Jianwu 李健吾, *Li Jianwu chuangzuo pinglun xuanji* 李健吾创作评论选集 Recueil de créations et de critiques de Li Jianwu, ZHANG Daming 张大明 (éd.), Beijing, renmin wenxue chubanshe, 1984, p. 474. « 我[…]得承认我是个乡下孩子，然而七错八错，不知怎么，却呼吸着城市的烟氛。身子落在柏油马路上，眼睛触着光怪陆离的现代，我的沾满黑星星的心，每当夜阑人静，不由向往绿的草、绿的河、绿的树和绿的茅舍 »。

hommes… »[633]

Traduction

« 彼艾罗：可不，你听哇，莎尔劳特，怎么回事，俺马上说给你听。因为常言说的好，俺是头一个瞭见他们的，瞭见他们俺是头一个。反正就是这么的，咱俩在海边，俺跟胖小子吕卡，咱们耍着玩，拿土疙瘩丢脑壳；因为你晓得，胖小子吕卡爱耍，俺有时也耍。所以咱俩在耍，耍着耍着，俺就老远望见水里头有个东西，一涌一涌，朝咱俩漂过来。俺瞅的一清二楚，一眨眼工夫，瞅着瞅着就瞅不见啦。俺就讲："喂！吕卡，俺想那边有人游泳。"他就对俺讲："扯个啥，你见到鬼，迷眼咧。"俺就讲，"奶奶的，俺眼没迷，那是人。"» [634]

Retraduction littérale en français

Pierrot : Voilà, écoute Charlotte, comment ça s'est passé, je vais te raconter tout de suite. Comme on le dit souvent, c'est moi qui les ai vus le premier, les ai vus le premier c'est moi. En tout cas c'est comme ça, nous deux, nous étions au bord de la mer, moi et le gros Lucas. Nous étions en train de jouer, de nous jeter des mottes de terre à la coque de cervelle. Comme tu le sais, le gros Lucas aime à jouer, moi parfois je joue aussi. Donc au moment où nous nous amusions, j'ai aperçu qu'il y avait quelque chose qui grouillait dans l'eau et qui s'approchait de nous. Je l'ai vu clairement, mais en un clin d'œil, il est disparu. Je lui ai dit : « Eh ! Lucas, je pense qu'il y a quelqu'un qui nage là-bas. » Il m'a répondu : « Non-sens, t'as vu le diable, t'as la vue trouble. » Je lui ai dit alors : « Putain de merde, j'ai pas la vue trouble. Ce sont des hommes. »

Dans le discours original, on pourrait repérer des formes qui transgressent le bon usage du français moderne. Les « excentricités » se répartissent sur plusieurs niveaux : au niveau phonologique, « *drait* » au lieu de « droit », « *gliau* » au lieu de « l'eau » ; au niveau grammatical, « *j'estions sur le bord de la mar* » au lieu de « nous étions/ j'étais sur le bord de la mer », « *je nous jesquions à la teste* » au lieu de « nous nous jetions à la tête » ; au niveau syntaxique, « *ce m'a-t-il fait* » au lieu de « m'a-t-il dit ». À cela s'ajoutent des injures grossières qui sont complètement disparues en français moderne, telles que « *palsanquienne* » « *aga guien* ». Tout cela met en évidence le fait qu'à la différence des autres locuteurs dans cette pièce qui parlent un français bon et correct, Pierrot est un campagnard vulgaire qui n'a pas reçu de bonne éducation.

La difficulté que rencontre le traducteur est de faire saisir la voix d'un paysan

[633] *Don Juan ou le Festin de pierre*, Acte II, Scène I. Molière, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 859. C'est nous qui soulignons, *idem* ci-après.

[634] MOLIERE, *« Tang Huang »* 堂·璜 Don Juan, *in Moliai xiju di'erjuan* 莫里哀喜剧 第二卷, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1982, p. 286.

français au 17e siècle par l'oreille du public chinois contemporain. De toute évidence, les procédés orthographiques utilisés par Molière ne pourraient fonctionner avec succès dans une langue à écriture non alphabétique comme le chinois. Les altérations formelles dans le texte d'origine ne sont donc pas rendues telles qu'elles sont en chinois. Or, la résonnance du parler paysan ne passe pas pour autant sous silence sous la plume de Li Jianwu.

On remarque d'abord quelques formes largement répandues dans les patois du Nord de Chine. Citons, à titre d'exemple, l'usage du pronom de la première personne au singulier le « *俺* » (*an*). Déjà attesté dans des écrits populaires sous les Song (920-1276)[635], ce pronom s'emploie actuellement plus souvent dans les dialectes qu'en chinois standard. Il en est de même pour le verbe « *耍* » (*shua*) dans la phrase « *胖小子吕卡爱耍* » (« *Le gros Lucas aime à jouer* »). L'emploi de « *耍* » comme verbe intransitif est perçu immédiatement comme une marque du dialecte[636]. On ne manque pas de repérer d'autres noms communs du langage parlé, comme le mot « *土疙瘩* » (*tugeda*, littéralement « *motte de terre* ») et « *脑壳* » (*naoke*, littéralement « *coque de cervelle* »).

Le dialecte du Shanxi devient plus facilement repérable lorsqu'on observe l'emploi de deux pronoms « *咱俩* » (*zanlia*, littéralement « *nous deux* ») et « 咱们 » (*zanmen*, littéralement « *nous* ») dans l'extrait du discours de Pierrot cité en haut :

Texte original
« J'estions sur le bord de la mar, moi et le gros Lucas, et je nous amusions à… »

Traduction
« 咱俩在海边, 俺跟胖小子吕卡, 咱们耍着玩… »

Retraduction littérale en français
Nous deux, nous étions au bord de la mer, nous étions en train de jouer au…

[635] LÜ Shuxiang 吕叔湘, « Shi nin an zan zan fulun men zi » 释您，俺，咱，喒，附论们字 Explication des termes « *nin* », « *an* », « *zan* », et « *zan* », suivi d'une discussion sur le terme « men », *in Lü Shuxiang wenji di er juan* 吕叔湘文集第 2 卷, Beijing, Shangwu yinshu guan, 1990, p. 1–10.

[636] On remarque que le « 耍 » s'utilise aussi en chinois standard, mais jamais de manière autonome et indépendant. Il faut qu'il se combine avec un autre caractère « 玩 » (*wan*) pour donner une forme lexicale « 玩耍 » (*wanshua*) qui signifie « jouer ». Ou bien il doit être suivi d'un complément d'objet comme « 耍 » + « 威风 »(*weifeng*) (manifester/déployer+un air imposant) , « 耍 » + « 把戏 » (*baxi*) (jouer+un tour). Voir *Xiandai hanyu cidian*, *op. cit.*, p. 1213.

Prise isolément, la phrase « *咱俩在海边* » (« nous étions au bord de la mer ») ne porte aucune marque dialectale. Mais à examiner de plus près le référent, on s'aperçoit que l'emploi du pronom « *咱俩* » dans le contexte produit tout de suite un ancrage géographique : il s'agit d'un « nous inclusif » en chinois standard, c'est-à-dire un « nous » qui inclut le locuteur et son interlocuteur, tandis que dans le dialecte du Shanxi, région d'origine du traducteur, le « 咱俩 » est un « nous exclusif », c'est-à-dire un « nous » qui inclut le locuteur et une tierce personne, mais exclut son interlocuteur[637]. Pour être clair, si Pierrot dit à Charlotte : « 咱俩在海边 » (« Nous étions au bord de la mer »), la phrase dépouillée du contexte pourrait s'entendre de deux façons en fonction du parler envisagé :

	Emploi du « 咱俩 »	Référent du « 咱俩 »
En chinois standard	nous inclusif	Pierrot+Charlotte
Dans les dialectes du Shanxi	nous exclusif	Pierrot+une autre personne

Revenons dans le contexte où Pierrot raconte à sa fiancée Charlotte une expérience que son copain Lucas et lui ont connue ensemble, et le référent de ce « nous » saute aux yeux : c'est Lucas et Pierrot lui-même dont il parle. Ce « nous exclusif » dans ce contexte pourrait être considéré comme une marque révélant l'origine géographique du traducteur. Il en est de même pour le « *咱们* » dans « *咱们耍着玩* » (« *Nous étions en train de jouer* ») : son référent nous permet de l'identifier comme appartenant au dialecte du Shanxi[638].

7.2.1.2 Recours au dialecte shanghaïen

[637] Voir WANG Cuihuan 王翠环, « Zanlia zhicheng duixiang zaiyanjiu » « 咱俩 »指称对象再研究 Nouvelle étude du référent, *Xiandai yuwen* 现代语文, 2013, n° 12, p. 31-33. Et SUN Hongyan 孙红艳, « Beifang fangyan zhong de rencheng daici zan » 北方方言中的人称代词« 咱 » Le pronom personnel « zan » dans les dialectes du nord de la Chine, *Liaoning yixueyuan xuebao (shehui kexue ban)* 辽宁医学院学报（社会科学版）, 2008, n° 2, p. 98-100.

[638] Tout comme le « 咱俩 », le « 咱们 » est un « nous inclusif » en chinois standard, un « nous exclusif » dans le dialecte du Shanxi. Dans cet extrait, le « 咱们 » renvoie sans aucun doute à Pierrot et Lucas, non pas à Pierrot et son interlocutrice Charlotte.

En plus du parler du Shanxi, le dialecte shanghaïen est aussi utilisé par Li Jianwu pour mettre en avant la variété de parlers dans les comédies de Molière. Il arrive qu'un personnage imite la voix de quelqu'un issu d'autres régions géographiques ou d'autres classes sociales dans le but de dissimuler sa propre identité. La pièce *Les Fourberies de Scapin* fournit à cet égard une belle illustration.

On est dans l'Acte III, Scène II. Scapin, valet fourbe, a pour dessein de jouer un petit tour à son vieux maître Géronte. Le valet invente un mensonge selon lequel une bande de spadassins gascons sont à la poursuite de Géronte pour lui faire violence, car ce dernier envisage de rompre le mariage entre Hyacinthe et Octave en faveur de sa propre fille. Ainsi, faisant semblant de vouloir secourir Géronte, le fourbe lui propose de se cacher et de s'enfermer dans un sac. Mais en fait, c'est Scapin qui, en modifiant sa voix, contrefait successivement la bande de spadassins pour rouer le vieux maître de coups de bâtons. Voyons cette scène de bastonnade comique :

Texte original

« Scapin *lui remet la tête dans le sac*:
Prenez garde. En voici un autre qui a la mine d'un étranger. […]
Parti! Moi courir comme une Basque, et moi ne pouvre point troufair de tout le jour sti tiable de Gironte?
Cachez-vous bien.
Dites-moi un peu fous, monsir l'homme, s'il ve plaist, fous savoir point où l'est sti Gironte que moi cherchair?
Non, Monsieur, je ne sais point où est Géronte.
Dites-moi-le vous frenchemente, moi li fouloir pas grande chose à lui. L'est seulemente pour li donnair un petite régale sur le dos d'un douzaine de coups de bastonne, et de trois ou quatre petites coups d'épée au trafers de son poitrine.
Je vous assure, Monsieur, que je ne sais pas où il est.
Il me semble que j'y foi remuair quelque chose dans sti sac.
Pardonnez-moi, Monsieur.
Li est assurément quelque histoire là tetans.
Point du tout, Monsieur.
Moi l'avoir enfie de tonner ain coup d'épée dans ste sac.
Ah! Monsieur, gardez-vous-en bien.
Montre-le-moi un peu fous ce que c'estre là. »[639]

Traduction

« 司卡班：（又把他的头捺进脑袋）当心。又来了一个人，模样象是外国人。[…]"天啊，我跑得来像个巴司克人，整日天寻勿着皆隆特底个死老头子？"藏好了。"老兄，对勿起，请侬讲一讲，我勒拉寻皆隆特底个坏坯子，侬阿晓得伊勒拉啥地方？"

[639] *Les Fourberies de Scapin*, Acte III, Scène II. Molière, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 407.

先生，我不知道皆隆特在什么地方。“侬老老实实搭我讲，我也勿想难为伊，顶多也不过勒伊背皮上打脱十几棍，胸口头杵伊三、五剑。”说真的，先生，我不知道他在什么地方。“我觉着象有啥物事勒拉袋袋里向动。”你看花眼啦，先生。“格里向一定有花样经。”先生，什么也没有。“我有心对底个袋袋里向杵伊一剑。”啊！先生，千万别这么做。……»[640]

Retraduction littérale en français

Scapin : (remet sa tête dans le sac) Prenez garde. Il est venu une autre personne qui ressemble à un étranger. […] « Mon Ciel, je cours comme un Basque, je cherche toute la journée Géronte, ce pendard ! » Cachez-vous bien. « Mon vieux, excuse-moi, pourriez vous me dire où se trouve ce traître Géronte, tu le sais ? » Monsieur, je ne sais pas où il est. « Tu me le dis franchement, et je ne serai pas difficile avec lui. Tout au plus, je lui donnerai une dizaine de coups de bâton sur le dos, trois ou cinq coups d'épée au travers sa poitrine. » Franchement, Monsieur, je ne sais pas où il est. « Il me semble que quelque chose remue dans le sac. » Tu as la vue trouble, monsieur. « Il y a forcément des histoires là-dedans. » Monsieur, il n'y a rien. « J'ai l'intention de donner un coup d'épée à ce sac. » Ah ! Monsieur, ne le fais pas, je te prie…

Dans cet extrait, c'est en effet Scapin qui s'adresse seul à Géronte caché dans le sac. En alternant deux voix distinguées manifestement l'une de l'autre, le valet rusé fait croire à Géronte qu'il s'agit d'un dialogue entre lui-même, valet « loyal » qui voudrait protéger son maître, et un Basque farouche (dont la parole est soulignée plus haut) qui ose tout faire pour punir Géronte. Lorsqu'il contrefait le spadassin, il parle avec un fort accent basque. Il y a la transformation phonologique : [f] au lieu de [v] (« *fou* » pour dire « vous »), [ɛr] au lieu de [e] (« *troufair* » pour dire « trouver »), [t] au lieu de [d] (« *tonner* » pour dire « donner »); l'absence de la conjugaison: « *fous savoir* » pour dire « vous savez » ; négligence grammaticale : « *courir comme une Basque* » au lieu d' « un Basque ».

Comme il est difficile de faire la transcription fidèle de l'accent gascon en chinois, le traducteur pourrait fabriquer lui-même des prononciations ou des expressions inhabituelles pour rendre compte de l'écart entre les deux parlers de Scapin. Certes. Mais une telle invention linguistique est moins réussie, car l'enjeu consiste avant tout à donner au lecteur (au spectateur) l'impression que le personnage

[640] MOLIERE, *« Sikaban de guiji »* 司卡班的诡计 Les Fourberies de Scapin, *in Moliai xiju disijuan* 莫里哀喜剧第四卷, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1984, p. 243.

qui prend la parole n'est pas du pays. De ce point de vue, l'emprunt à un dialecte chinois contribue à faire ressortir cette polyphonie théâtrale. Sous la plume de Li Jianwu, le Gascon contrefait se transforme en un Shanghaïen contrefait. On entend dans sa bouche des traits saillants relevant du dialecte de Shanghai[641] :

Partie du discours	**En shanghaïen**	**En chinois standard**	**Traduction littérale en français**
pronom	侬	你	tu
	伊	他	il
	底个	这个	ce, cette
nom	背皮	背	le dos
	袋袋	袋子	le sac
verbe	打脱	打	battre
	寻勿	寻找	chercher
	晓得	知道	savoir
	杵伊一剑	戳/刺他一剑	le percer d'un coup d'épée
adverbe	勿	不	ne…pas
complément circonstanciel	格里向	这里面	là-dedans
	整日天	整日/一整天	toute la journée
préposition	搭我讲	对/跟我讲	me raconter/dire

La couleur locale est perçue dès que Scapin imite la voix du spadassin : l'emploi de pronoms personnels spéciaux « *侬* » (*nong*) à la place du pronom « 你 » (*ni*) pour dire « tu », « *伊* » (*yi*) à la place du « 他 » (*ta*) pour dire « il » ; l'emploi du verbe « *晓得* » (*xiaode*) à la place du « 知道 » (*zhidao*) pour dire « savoir » ; l'emploi du nom commun « *物事* » (*wushi*) à la place du « 东西 » (*dongxi*) pour dire « chose » ; l'emploi du complément circonstanciel « *里向* » (*lixiang*) à la place du « 里面 » (*limian*) pour dire « là-dedans ». Le langage dramatique, d'après Pierre Larthomas, est à la fois « un moyen de communication entre les personnages et [un] moyen d'action sur les spectateurs »[642]. Rien n'est plus efficace que de recourir à un parler local pour provoquer une vive réaction auprès du public chinois. Le comique naît donc non seulement de la bastonnade donnée par le valet au maître, mais aussi de la contradiction d'entendre un dialecte chinois dans une pièce étrangère.

641 Pour l'étude grammaticale du dialecte de Shanghai, voir QIAN Nairong 钱乃荣, *Shanghaihua yufa* 上海话语法 Grammaire du dialecte de Shanghai, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1997.
642 LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, p. 414.

7.2.2 Traduire la variation diastratique

La parole assume une fonction de distinction sociale. Autrement dit, chacun est censé parler un langage de la classe sociale d'où il est issu. Loin d'être une entité homogène et uniforme, la langue est un véritable creuset où se mélangent différents styles, tons, niveaux de langue et registres[643]. Le dialogue théâtral, censé être grosso modo mimétique du réel, doit aussi refléter cet écart stylistique. Plus encore, l'auteur dramatique doit, comme le remarque Pierre Larthomas, accentuer et styliser les oppositions de registres pour sensibiliser le public à la différence du statut social des personnages[644].

L'hybridité stylistique est d'autant plus remarquable dans les pièces de Molière que le dramaturge a affaire à deux publics aux goûts complètement différents, l'un dans la cour et l'autre dans la ville[645]. Force est donc d'apporter des variations dans la pièce en vue de répondre à l'attente de différents publics. D'une manière générale, l'auteur de *L'Avare* fait parler ses personnages selon leur condition : les gens de haut rang parlent un langage soutenu et raffiné, tandis que les personnages issus de

[643] Il faut noter que le débat d'ordre terminologique et taxinomique autour des quatre termes « style », « ton », « niveau de langue », « registre » est loin d'être tranché. D'après le *Trésor de la langue française informatisé*, le style, avec des acceptions plus ou moins large, se définit comme « ensemble des moyens d'expression (vocabulaire, images, tours de phrase, rythme) qui traduisent de façon originale les pensées, les sentiments, toute la personnalité d'un auteur ». Le ton, emprunté à la rhétorique grecque, désigne « la manière de s'exprimer suivant les circonstances ou compte tenu du genre que l'on pratique ». On distingue, entre autres, le ton lyrique, oratoire, solennel. Voir *Trésor de la langue française informatisé*, entrée <style>, http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?98;s=1236715320;r=4;nat=;sol=1, consulté le 24 juin 2016 ; entrée <ton>, http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?31;s=1236715320;r=2;nat=;sol=5, consulté le 24 juin 2016.

Quant au registre, terme d'origine britannique, il tend à remplacer ce qu'on appelle « le niveau de langue » de nos jours, car il embrasse des champs plus vastes que ce dernier. Deux linguistes britanniques M.A.K.Halliday et R. Hasan développent leur notion de registre (*register* en anglais) en prenant en considération la variation selon l'*usage*, à l'opposé du dialecte qui est une variation selon l'*usager*. D'après eux, le registre se compose de trois éléments : le ton du discours (*tenor*) qui nous permet de distinguer le discours formel et informel ; le canal d'expression (*mode*) qui nous permet de faire la distinction entre l'oral et l'écrit ; et enfin le champ (*field*), c'est-à-dire la situation générale dans laquelle l'énoncé est produit, qui nous permet de distinguer plusieurs fonctions du discours : le discours avec la fonction informative, émotive, conative, etc. HALLIDAY Michael Alexander Kirkwood et HASAN Ruqaiya, *Cohesion in English*, London, Foreign language teaching and research press, 2001, p. 22.

Pour commodité, nous utilisons dans cette partie le terme « registre » pour désigner différents usages que l'on fait de la langue selon le statut social.

[644] LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique*, *op. cit.*, p. 414-424..

[645] *Ibid.*, p. 419.

modeste condition témoignent de la vulgarité et de la trivialité dans leur discours.

L'occasion d'un exercice de style s'offre au traducteur, qui se doit à son tour de créer une image du personnage correspondant à ce qui est attendu de lui. Il est nécessaire d'émailler les discours du personnage de traits spécifiques susceptibles de rendre compte de son statut social, de son métier, voire de son âge. Traduire la variation diastratique, c'est alterner différents registres de langue en fonction de l'identité du personnage. Il faut avouer que la détermination de l'appartenance d'un mot à tel ou tel registre est une tâche délicate. En plus, à l'inverse de dictionnaires français, aucun dictionnaire chinois ne fournit d'indication sur le registre du mot. Ainsi, il nous paraît pertinent de mettre en parallèle les traductions de Li Jianwu avec celles d'autres traducteurs[646].

7.2.2.1 Traduire le parler populaire

L'exemple que nous allons traiter est un extrait de l'Acte II de *L'Avare*, où Frosine entre en scène. Cette entremetteuse vient chez Harpagon pour conclure le mariage entre celui-ci et la jeune Mariane. Elle explique ainsi la raison de sa visite à La Flèche, valet de cette famille :

> **Texte original**
> « La Flèche : Ah, ah, c'est toi, Frosine, que viens-tu faire ici ?
> Frosine : Ce que je fais partout ailleurs ; m'entremettre d'affaires, me rendre serviable aux gens, et profiter du mieux qu'il m'est possible des petits talents que je puis avoir. Tu sais que dans ce monde il faut vivre d'adresse, et qu'aux personnes comme moi le Ciel n'a donné d'autres rentes, que l'intrigue, et que l'industrie. »[647]

[646] Pour ce faire, nous avons introduit dans notre analyse le *Recueil de comédies de Molière* (*Moliai xiju xuan* « 莫里哀喜剧选 »), édité par ZHAO Shaohou 赵少侯 et paru aux éditions Littérature du peuple (*Renmin wenxue chubanshe* 人民文学出版社) en 1959. L'ouvrage qui inclut 19 pièces de Molière en trois volumes est un travail collectif de six traducteurs.

[647] *L'Avare*, Acte II, Scène IV. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 27.

Traduction de Li Jianwu	**Traduction de Zhao Shaohou**
« 阿箭：哈！哈！是你，福洛席娜！你上这儿来干什么？ 福洛席娜：还不是我那老本行：中间跑跑腿，给人效效劳，凭我这点儿小聪明，弄两个钱使。你晓得，人活在这世上，非有智谋不可，象我这样人，除掉使计策，耍心眼儿，老天爷就没有给我别的本钱。»[648]	« 拉弗莱史：啊！啊！是你呀！福劳辛。你上这儿来干什么来啦？ 福劳辛：还不是我到处干的那些事嘛！替别人管点闲事，给人跑跑腿帮个忙，尽可能地利用我那点小才干。你总知道在这个社会里必须仗著机灵才能有饭吃，并且上帝对我这样的人什么也没有给，只给了我那耍手段玩花样的本事。 »[649]
Retraduction littérale en français La Flèche : Ah ! Ah ! C'est toi, Frosine ! Pourquoi viens-tu ici ? Frosine : Pour ce que je fais depuis toujours : me déplacer pour les affaires d'autrui, rendre service aux gens, au moyen de mon habileté, gagner quelques sous. Tu sais, quand on vit dans ce monde, on est obligé d'avoir des ressources. Aux personnes comme moi, le Ciel n'a donné rien d'autre que les stratagèmes et les astuces.	**Retraduction littérale en français** La Flèche : Ah ! Ah ! C'est toi ! Frosine. Pourquoi viens-tu ici ? Frosine : Pour les choses que je fais partout ! Mêler de ce qui ne me regarde pas, me déplacer pour rendre service aux autres, profiter de mon habileté autant que possible. Tu sais que dans ce monde il faut toujours s'appuyer sur son ingéniosité pour gagner de quoi manger, en plus, le Ciel n'a rien donné aux personnes comme moi, il m'a seulement donné la capacité de jouer des tours.

Si les paroles de Frosine dans le texte d'origine ne sont pas marquées en termes de registre, elles le sont dans la traduction de Li Jianwu, surtout lorsque l'on la met en comparaison avec celle de Zhao Shaohou. La Frosine dans la version de Li parle un chinois populaire, alors que celle dans la version de Zhao fait usage d'un chinois littéraire. C'est surtout au niveau lexical que l'écart entre ces deux versions se fait sentir le plus. Li utilise le « *老本行* » (*lao benhang*, littéralement « *métier originaire* ») pour traduire « *ce que je fais partout ailleurs* », alors que Zhao, plus attaché à la forme linguistique, rend cette phrase par le calque sur la syntaxe originale « *到处干的那些事* » (*daochu gande naxie shi*, littéralement « *les choses que l'on fait partout* ») ; là où Li emploie « *小聪明* » (*xiao congming*, littéralement « *petit stratagème* ») pour rendre l'expression « *petits talents* », Zhao la traduit littéralement en « *小才干* » (*xiao caigan*, littéralement « *petit talent* ») ; la littéralité de la seconde version est d'autant plus évidente que le traducteur use de la tournure « *尽可能地利用* » (*jinkeneng de*

[648] MOLIERE, « Linse gui » 吝啬鬼 L'Avare, *in Moliai xiju disanjuan* 莫里哀喜剧 第三卷, *op. cit.*, p. 310.
[649] MOLIERE, « Qianlin ren » 悭吝人 L'Avare, *in Moliai xiju xuan zhongjuan* 莫里哀喜剧选 中卷, ZHAO Shaohou 赵少侯 (éd. et trad.), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1959, p. 321.

liyong) pour traduire « *profiter du mieux* », tandis que Li recourt à une forme plus populaire et plus explicite « *弄两个钱使* » (*nong liangge qian shi*, littéralement « *gagner quelques sous* »).

La traduction de Zhao est correcte, au sens où il reproduit exactement la signification linguistique de chaque mot du texte d'origine. Mais c'est la traduction de Li qui peut se mettre à l'abri de tout reproche : à la fois fidèle, idiomatique et facile à comprendre, cette traduction est dans le même ton que l'original. Dès que la Frosine de Li Jianwu ouvre la bouche, on comprend qu'il s'agit d'une femme mesquine du bas peuple. C'est pour cette raison que nous pensons que la traduction de Li est plus pertinente.

Comme nous l'avons dit plus haut, Li Jianwu a pour finalité de transmettre le *Shen* du texte original. Le traducteur n'hésite pas à s'éloigner de la forme originale afin de trouver le ton juste du personnage dans la traduction. L'exemple que nous allons voir se trouve au début des *Fourberies de Scapin*. Octave se marie avec une orpheline en l'absence de son père Argante. Léandre, ami d'Octave, tombe lui aussi amoureux d'une Égyptienne sans que son père Géronte le sache. Le retour imprévu de leur père autoritaire risque de semer le trouble dans leur aventure d'amour. Avec son valet Silvestre, Octave vient donc se confier et implorer le secours auprès de Scapin, valet rusé de Léandre. Se croyant capable de surmonter leur difficulté, Scapin réprimande ainsi Silvestre :

Texte original

« Scapin : Est-ce là tout ? Vous voilà bien embarrassés tous deux pour une bagatelle. C'est bien là de quoi se tant alarmer. N'as-tu point de honte, toi, de demeurer court à si peu de chose ? Que diable, te voilà grand et gros comme père et mère, et tu ne saurais trouver dans ta tête, forger dans ton esprit quelque ruse galante, quelque honnête petit stratagème, pour ajuster vos affaires ? Fi. Peste soit du Butor. […] »[650]

[650] *Les Fourberies de Scapin*, Acte I, Scène II. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 374.

Traduction de Li Jianwu	**Traduction de Wan Xin 万新**
« 司卡班：话说完啦？为了这么丁点儿小事，就把你们两个人作难成了这幅样子。这也犯得上担惊受怕。就冲这芝麻大的小事，你也失了主张，害不害臊？妈的！你长的高高的，胖胖的，也好作人爹妈啦，就砸不开你的脑壳，转转心眼儿，想出一个鬼招子，来上一条小妙计，把事情安排定当？啐！害黑死病害死你这蠢才！…… »[651]	« 史嘉本：你们说完了吗？为这么点小事，你们两人就这样为难了？这有什么可大惊小怪的！你，你不害羞吗？为这点儿不要紧的事就急得束手无策了？真见鬼！象你这样又高又胖都可以做父亲的人，你就不会好好地想一想，运用你的聪明，想个漂亮的办法，定出一条小小的计策来应付这件事吗？害！你可真愚蠢得可怜！…… »[652]
Retraduction littérale en français Scapin : Tu as fini de parler ? Pour si peu de chose, vous deux devenez si embarrassés. Ça ne vaut pas la peine de vous en inquiéter. Pour cette affaire aussi petite qu'un sésame, tu as perdu ta tête, n'as-tu pas honte ? Made ! Toi, gros et grand comme père et mère, pourquoi ne pas briser ton crâne, utiliser des astuces, trouver une idée géniale, un bon stratagème pour arranger cette affaire ? *Cui* ! Tu es si bête, tu mourras de la peste !	**Retraduction littérale en français** Scapin : Vous avez fini de parler ? Pour si peu de choses, vous deux devenez si embarrassés ? Vous vous effrayez de peu de chose ! Toi, tu n'as pas honte ? Vous ne sauvez quel parti prendre pour un rien ? Qu'on voie le diable ! Tu es grand et gros comme père, pourquoi ne pas bien y réfléchir, recourir à ton intelligence, trouver une belle idée, inventer un petit stratagème pour résoudre cette affaire ? *Hai* ! Que tu es pauvre !

Dans cette pièce, Molière a pour intention de créer un personnage type, celui de fourbe, qui est traditionnellement habile à inventer des tours et à résoudre des problèmes. Il s'exprime avec des phrases simples et courtes, sans subordination ni juxtaposition. Scapin dispose d'une véritable aisance d'expression en multipliant ses façons de s'exprimer : l'interrogative (« *Est-ce là tout ?* »), la forme interro-négative (« *N'as-tu point de honte…* »), l'interjection (« *Que diable* », « *Fi* »), et l'injure (« *Peste soit du Butor* »), etc.

Le discours de Scapin dans la traduction de Li Jianwu relève d'une écriture plus vulgaire et plus oralisée que celui de Wan Xin. Là où Wan Xin recourt à des formes plus recherchées et plus polies, Li Jianwu opte pour des termes tout à fait oraux et familiaux : « *不害羞吗* » (*bu haixiu ma*) *vs.* « *害不害臊* » (*hai bu haisao*) pour traduire « N'as-tu point de honte ? », « *漂亮的办法* » (*piaoliang de fazi*) *vs.* « *鬼招子* » (*guizhaozi*) pour « ruse galante », « *小小的计策* » (*xiaoxiao de jice*) *vs.* « *小妙计* »

[651] MOLIERE, « Sikaban de guiji » 司卡班的诡计 Les Fourberies de Scapin, in Moliai xiju disijuan 莫里哀喜剧 第四卷, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1984, p.199.

[652] MOLIERE, « Shijiaben de guiji » 史嘉本的诡计 Les Fourberies de Scapin, *in Moliai xiju xuan xiajuan* 莫里哀喜剧选 下卷, ZHAO Shaohou 赵少侯 (éd.), WAN Xin 万新 (trad.), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1959, p. 166.

(*xiao miaoji*) pour traduire « honnête petit stratagème ». Quoique fidèle au sens original, la traduction de Wan Xin ne remplit pas la fonction de la distinction entre les personnages de différents statuts sociaux. L'équivalence n'est que partiellement atteinte. Les termes « *害羞* » (*haixiu*) et « *害臊* » (*haisao*), par exemple, renvoient tous deux à la notion de « honte », mais connotent différemment l'identité du locuteur et la situation d'énonciation. Par rapport au terme standard « *害羞* », le « *害臊* » est ancré dans le parler oral et populaire, et colle par conséquent mieux à l'identité de Scapin, valet fourbe issu du dernier rang de l'échelle sociale.

Plus soucieux de l'identité de son personnage que de la qualité littéraire du texte, Li Jianwu laisse de côté les termes qui risquent d'aplatir le ton d'un valet astucieux. La déviation formelle n'est donc pas exclue de sa traduction. Si Wan Xin ne se contente que de transmettre correctement le sens, Li Jianwu s'écarte un peu de structure syntaxique originale pour mettre à profit des expressions idiomatiques populaires chinoises : le syntagme « *si peu de chose* » est rendu par « *芝麻大的小事* » (*zhima da de xiaoshi*, littéralement « *une affaire aussi grande qu'un sésame* »), « *forger dans ton esprit quelque ruse galante* » se transforme en « *砸脑壳，转心眼儿* » (*za naoke, zhuan xinyan'er*, littéralement « *briser le crâne, utiliser des astuces* »). Ainsi, pour restituer l'image d'un homme vulgaire, le traducteur introduit de nouvelles images sans pour autant falsifier le sens.

Un dernier regard sera réservé à la traduction de l'émotion. La dominance émotionnelle est évidente dans le discours de Scapin, comme en témoignent deux interjections « *Que diable* » et « *Fi* ». Les mots choisis par le traducteur doivent aider non seulement à dessiner le statut social du personnage, mais aussi à faire état de leur sentiment. Ils doivent en plus correspondre aux habitudes langagières de la langue d'arrivée. Dans cette perspective, la traduction de Li Jianwu éclipse celle de Wan Xin.

Certes, ce dernier réussit à établir la correspondance formelle et l'équivalence sémantique en rendant « Que diable » par « *真见鬼！* » (*zhen jiangui*, littéralement « *Qu'on voie le diable !* »). Mais cette exclamative semble incolore et reste en-deçà du sentiment du héros vis-à-vis du terme « *妈的！* » (*made*) de Li Jianwu, injure plus grossière et plus orale. Le « *妈的* » est en effet une forme raccourcie de « 你妈的 »

(*nimade*) ou du « *他妈的* » (*tamade*), ces deux derniers étant respectivement la forme euphémique de l'expression « *操你妈的* » (*cao nimade*, littéralement « *baiser ta mère* »), ou de « *操他妈的* » (*cao tamade*, littéralement « *baiser sa mère* ») avec l'omission du verbe « *操* » (*cao*, littéralement « *baiser* »)[653]. Le « *妈的* », ayant perdu son sens premier, devient maintenant une injure aussi fréquente en chinois parlé que le terme « merde » en français. Sans aucun doute, le « *妈的* » de Li Jianwu, qui s'exprime avec plus de facilité et accélère le tempo discursif, accentue le mécontentement et la colère de Scapin, et répond en plus au souci de la caractérisation d'un personnage vulgaire.

Quant à l'interjection « *fi* » dans le texte d'origine, elle est employée par Scapin pour exprimer son dégoût et son mépris envers Silvestre, un imbécile pris de panique devant « *si peu de chose* ». L'exclamative injurieuse « *Peste soit du Butor* » qui suit l'interjection explicite l'attitude du locuteur. Si les émotions de l'être humain sont universelles, leur façon d'expression se différencie l'une de l'autre selon le pays et la culture. Le mot utilisé par le traducteur doit fonctionner de la même façon en langue d'arrivée, c'est-à-dire rendre l'émotion intelligible aux lecteurs, et fournir aux acteurs suffisamment d'indications qui leur permettront d'interpréter l'attitude, le geste, l'expression faciale du personnage. Le « *啐* » (*cui*) utilisé par Li Jianwu est plus réussi que le « *嗐* » (*hai*) de Wan Xin. Selon le *Dictionnaire du chinois moderne*, le « *啐* » se définit comme interjection servant à « exprimer la détestation, la réprimande ou l'insulte »[654]. Cependant, le « *嗐* » s'utilise dans des contextes tout à fait différents, car celui-ci vise à « exprimer la tristesse, le regret, le remords, etc. »[655]. Dans ce cas-là, la traduction de Wan Xin nous paraît inconvenable dans une scène de grondement.

7.2.2.2 Traduire le parler soutenu

Si le parler des valets et des servantes se signale généralement par leur vulgarité,

[653] Voir ZHANG Florence Xiangyun, « Traduire les expressions grossières en chinois », *op. cit.*, p. 21.
[654] *Xiandai hanyu cidian*, *op. cit.*, p. 224. « 表示唾弃、斥责或辱骂 »。
[655] *Ibid.*, p. 508. « 表示伤感、惋惜、悔恨等 »。

celui des personnages de qualité ont des caractéristiques bien différentes. Les maîtres, les jeunes amoureux ou les aristocrates s'expriment avec des vocabulaires plus recherchés et des syntaxes plus compliquées. Quant à la traduction, l'enjeu consiste à restituer l'élégance voire la grandiloquence de la réplique originale. Au lieu d'être la mimétique d'un discours spontané, certaines formes lexicales et syntaxiques que Li Jianwu utilise relèvent d'un style plus proche de l'écrit. Parfois, la langue qui leur est prêtée dégage une odeur archaïque.

L'extrait que nous analyserons est dans l'Acte IV, Scène VI de la pièce *Don Juan*. Done Elvire s'est mariée avec Don Juan après être enlevée du couvent par ce dernier. Don Juan est, on le sait, un coureur de jupons insatiable qui enchaîne des tromperies et des aventures. Voulant s'adonner à la conquête d'autres femmes, Don Juan abandonne son épouse et la fuit partout. Enfin, Done Elire, déçue par le libertinage du héros, se décide à rentrer au couvent et tente désespérément et vainement de le persuader de renoncer au vice. Voici sa tirade :

Texte original

« Done Elvire : C'est ce parfait et pur amour qui me conduit ici pour votre bien, pour vous faire part d'un avis du Ciel, et tâcher de vous retirer du précipice où vous courez ; oui, Don Juan, je sais tous les dérèglements de votre vie, et ce même Ciel qui m'a touché le cœur, et fait jeter les yeux sur les égarements de ma conduite, m'a inspiré de vous venir trouver, et de vous dire de sa part, que vos offenses ont épuisé sa miséricorde, que sa colère redoutable est prête de tomber sur vous, qu'il est en vous de l'éviter par un prompt repentir, et que peut-être vous n'avez pas encore un jour à vous, pour vous soustraire au plus grand de tous les malheurs ; pour moi, je ne tiens plus à vous par un attachement du monde, je suis revenue, grâce au Ciel, de toutes mes folles pensées ; ma retraite est résolue et je ne demande qu'assez de vie pour pouvoir expier la faute que j'ai faite, et mériter, par une austère pénitence, le pardon de l'aveuglement où m'ont plongée les transports d'une passion condamnable : mais dans cette retraite j'aurai une douleur extrême qu'une personne, que j'ai chérie tendrement, devînt un exemple funeste de la justice du Ciel… »[656]

[656] *Don Juan*, Acte IV, Scène VI. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 891-892.

Traduction de Li Jianwu	**Traduction de Wan Xin**
«艾耳维尔：正是这种完美、纯洁的爱，让我来到你这儿，为了你好，为了告诉你上天的警告，尽力把你从悬崖的边沿救回。是的，堂·璜，你的荒唐生活，我都晓得；也正是点化我，让我看出我的行为失检的同一上天，提醒我来看你，要我通知你：慈悲有限，你作恶多端，激怒上天，上天就要降罚于你。你想免除祸殃，只有立即悔改，否则大难临头，就许一天也不给你留下来。我这方面，已经和你没有丝毫瓜葛，我过去沉湎情欲，误入歧途，本当受上天惩罚，感谢上天，我如今已经拼绝种种邪念，决意隐居修行，不求长寿，但求能赎回我的过错，得到宽恕就好。不过想起我钟情的男子，变成上天惩罚的一个可怕的例证，我尽管隐居修行，也会感到深切的痛苦。 »[657]	« 唐娜埃乐菲尔：就是这种纯洁完整的爱把我领到这儿来，为了你的好，为了把上天的意旨告诉你，想法子把你从直奔悬崖的路上拉回来。是的，唐璜，你生活上的种种荒唐行为，我是知道的；这位上帝感化了我的心，让我看到自己的过错之后，又给了我一种启示，叫我来见你一面，转告给你，你的罪恶已超出了它慈悲的限度，它那可怖的怒火就要降在你的身上，你只有立刻忏悔，才能躲得过去，眼看你大祸临头，要想逃出这场劫难，也许连一天的工夫都没有了。我呢，我跟你在尘世上这段缘分已经完了。赖上天的保佑，我已从我那片痴情当中醒悟过来，我决意再度那遁居修道的生涯，我只乞求能活足够的时间，赎我以往的罪过，以一种刻苦的修行，获得上天的宽恕，宽恕我因为应受天谴的一时热恋而误入了歧途。但是，在我孤寂的生活当中，眼看一个曾经被我十分亲爱过的人就要遭到上天的报应，我不免感到极端的痛苦…… »[658]
Retraduction littérale en français Done Elvire : C'est cet amour parfait et pur qui m'a amenée ici pour ton bien, pour te raconter l'avertissement du Ciel, pour te sauver du bord de l'abîme. Oui, Don Juan, ta vie débauchée, je la connais complètement. Le Ciel m'a donné des ordres, m'a révélé la faute de ma conduite, et il m'a demandé de venir te trouver, de t'avertir ceci : sa compassion a ses limites, tes méfaits sont énormes, à tel point de le mettre en fureur, ainsi, le Ciel va te punir. Pour éviter la catastrophe, tu dois t'en repentir tout de suite, sinon, tu seras aux portes du malheur, il ne te restera plus un jour à vivre. Quant à moi, je suis sans aucune relation avec toi. J'étais adonnée à la passion et entrée, par méprise, dans une mauvaise route. J'aurais dû être punie par le Ciel. Merci au Ciel, je suis revenue de toutes mes mauvaises pensées. Je suis résolue à prendre la retraite et à pratiquer la religion, non pas pour avoir une longue vie, mais pour obtenir du pardon. Mais à la pensée que mon aimant deviendra un exemple horrible du Ciel, je ressens une douleur extrême malgré ma retraite.	**Retraduction littérale en français** Done Elvire : C'est cet amour pur et complet qui m'a amenée ici pour ton bien, pour te transmettre le décret du Ciel, pour trouver une solution afin de te retirer du chemin qui te conduit au précipice. Oui, Don Juan, toutes tes conduites débauchées, j'en suis au courant. Après avoir touché mon cœur et m'avoir démontré mes fautes, le Ciel m'a donné une autre révélation, il m'a demandé de venir te voir et de te dire : tes crimes ont dépassé la limite de sa pitié, et le feu horrible de sa colère va tomber sur toi. C'est seulement à condition de t'en repentir que tu pourras l'éviter. Tu es si proche de la catastrophe, il ne te restera plus qu'un jour pour la fuir. Moi, mon affection avec toi dans ce monde de poussière est finie. Grâce à la bénédiction du Ciel, je suis revenue de ma passion aveugle, je suis résolue à recommencer la vie en retraite au couvent. Je prie seulement d'avoir assez de temps pour racheter mes crimes antérieurs, d'obtenir le pardon du Ciel avec une pratique assidue de la religion. Le Ciel me pardonnera d'être conduite sur une mauvaise route par une passion passagère condamnable. Mais dans ma vie solitaire, quand je vois qu'une personne dont j'étais amoureuse sera punie par le Ciel, je ressens une douleur extrême…

[657] MOLIERE, « Tang Huang » 堂·璜 Don Juan, *in Moliai xiju disijuan* 莫里哀喜剧 第二卷, *op. cit.*, p. 328-329.

[658] MOLIERE, « Tang Huang » 唐璜 Don Juan, *in Moliai xiju xuan zhongjuan* 莫里哀喜剧选 中卷, ZHAO Shaohou 赵少侯 (éd.), WAN Xin 万新 (trad.), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1959, p. 65.

Dans le texte original, déçue par un mari ayant commis tant de méfaits indignes, Done Elvire débite sa tirade sur un ton pleine d'amertume. Voulant créer une héroïne avec « une grandeur touchante, for propre à émouvoir le public mondain »[659], Molière met dans sa bouche un langage littéraire et recherché. On ne rencontre que des phrases marquées par la lourdeur syntaxique, et les propositions subordonnées n'y manquent pas. De surcroît, à la différence de Don Juan qui profère sans relâche des blasphèmes, le discours de cette ancienne religieuse témoigne dans une certaine mesure de retenue et de pudeur, et on entend dans sa bouche beaucoup de mots relevant du champ lexical de la religion comme « *miséricorde* », « *pénitence* », « *pardon* », etc.

Les deux traductions se distinguent à première vue par leur longueur : la première est plus courte et plus concise, alors que la deuxième est plus longue avec des syntaxes plus relâchées. Nous proposons de comparer la traduction de quelques phrases par ces deux traducteurs.

Dans la traduction de Wan Xin, on rencontre plus de syntaxes lourdes qui empêcheraient la « mise en bouche » du texte. Le traducteur transforme presque toutes les subordonnées du texte original en longs adjectifs antéposés, ce qui aboutit à des structures syntaxiques déséquilibrées et inhabituelles à l'oral : «*曾经被我十分亲爱过的人*» (*autrefois par moi + extrêmement + aimer + guo [particule d'aspect]+personne*), « *应受天谴的一时热恋* » (*devoir être condamné par le Ciel + passager + amour passionné*). Obsédé par la littéralité, Wan Xin reproduit consciencieusement toutes les unités sémantiques telles qu'elles sont. Par exemple, la phrase « vos offenses ont épuisé sa miséricorde » est rendue mot-à-mot par « *你的罪恶已超出了它慈悲的限度* » (littéralement « *tes crimes ont dépassé les limites de sa pitié* »). Par la modulation et l'amplification, il traduit « ma retraite est résolue » par « *我决意再度那遁居修道的生涯* » (littéralement « *je suis résolue à recommencer ma vie au couvent* »).

[659] FORESTIER Georges et BOURQUI Claude, « Notice du Festin de Pierre », *in Molière, Œuvres complètes*, Gallimard, 2010, vol. 2, p. 1636.

Malgré sa fidélité au sens, le texte de Wan Xin nous paraît peu convenable à la scène compte tenu de la lourdeur et de la platitude syntaxiques. La durée limitée de la représentation exige souvent une concision et une tension au niveau du discours théâtral. Comme le constate François Vreck, « il n'est pas question de répéter, de diluer, de sur-expliciter le message »[660], ce qui risque de ralentir l'action, de perturber le souffle d'acteurs et de dissiper l'attention de spectateurs.

La comparaison entre la traduction de Wan Xin et celle de Li Jianwu fait ressortir la banalité de la première. Dans la traduction de Li Jianwu, de longues répliques sont découpées en courtes séquences séparées entre elles par des signes de ponctuation. Li Jianwu confère à son personnage un langage à forte tonalité littéraire en semant sa réplique d'une bonne quantité d'expressions quadrisyllabiques. Certaines d'entre elles sont des formes figées et lexicalisées, soit des *chengyu*[661], comme « *作恶多端* » (*zuo'e duoduan*, littéralement « *commettre-méfait-plusieurs-types* »)[662], « *误入歧途* » (*wuru qitu*, littéralement « *par méprise-entrer-mauvais-chemin* ») [663], tandis que d'autres expressions à quatre caractères, qui ne sont pas répertoriés dans les dictionnaires des *chengyu*, répondent juste au souci de parallélisme ou de symétrie, comme « *慈悲有限* » (*cibei youxian*, « *compassion-pitié-avoir-limite* »), « *沉湎情欲* » (*chenmian qingyu*, « *sombrer-croupir-sentiment-désir* »). Le traducteur essaie de les réorganiser et de les condenser sous forme plus lapidaire. Tous ces termes qu'il emploie, plus fréquents à l'écrit qu'à l'oral, donnent au texte un caractère recherché et soutenu.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, Li Jianwu fait parler un langage littéraire à ses personnages de haut rang social. En plus de l'emploi fréquent de formes concises, le traducteur s'appuie parfois sur la matrice du chinois classique et

---

[660] VRECK Françoise, « Traduire la résonance », *in La traduction plurielle*, BALLARD Michel (éd.), Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 121.

[661] Les *chengyu* (成语) renvoient en effet à des expressions phraséologiques figées dont la plupart reposent sur le schéma quadrisyllabique[661]. Ces formes linguistiques toutes faites trouvent leur origine dans des textes littéraires anciens et continuent à s'employer en chinois moderne grâce à leur expressivité et efficacité sémantique.

[662] « 作恶多端 » signifie le fait de « commettre un grand nombre de méfaits » (坏事干得非常多). Voir XIANG Guangzhong 向光中, *Zhonghua chengyu dacidian* 中华成语大辞典 Grand dictionnaire des chengyu de Chine, Changchun, Jilin wenshi chubanshe, 1986, p. 1782.

[663] « 误入歧途 » signifie le fait de « se mettre par méprise sur une mauvaise route » (错误地走上了邪路). Voir *Ibid.*, p. 1367.

inscrit le discours de personnages dans une série de moules syntaxiques anciens. L'archaïsme se fait sentir dès que sortent de la bouche des personnages des termes d'adresse, des tournures, des syntaxes qui ne relèvent pas du chinois moderne.

L'exemple que l'on va voir se trouve vers la fin de la pièce *Le Tartuffe ou l'imposteur*. Orgon héberge Tartuffe, dévot qu'il croit le plus sincère du monde, et suit aveuglément ses directives en dépit de l'opposition de sa famille. Finalement, il se rend compte que Tartuffe n'est qu'un perfide vaurien qui convoite sa maison et sa femme. Mais tout semble trop tard : Orgon a déjà fait don de ses biens à Tartuffe. C'est à ce moment-là qu'arrive Monsieur Loyal, sergent chargé d'une ordonnance consistant à chasser toute la famille d'Orgon à la porte et à la dépouiller de tout. Voyons le début du dialogue entre Orgon et Monsieur Loyal.

Exemple 6
Texte original

« Monsieur Loyal : Toute votre maison m'a toujours été chère,
Et j'étais serviteur de Monsieur votre père.
Orgon : Monsieur, j'ai grande honte, et demande pardon,
D'être sans vous connaître, ou savoir votre nom.
Monsieur Loyal : Je m'appelle Loyal, natif de Normandie,
Et suis huissier à verge, en dépit de l'envie.
J'ai depuis quarante ans, grâce au Ciel, le bonheur
D'en exercer la charge avec beaucoup d'honneur;
Et je vous viens, Monsieur, avec votre licence,
Signifier l'exploit de certaine ordonnance.
Orgon : Quoi ! Vous êtes ici...
Monsieur Loyal : Monsieur, sans passion,
Ce n'est rien seulement qu'une sommation,
Un ordre de vider d'ici, vous, et les vôtres,
Mettre vos meubles hors, et faire place à d'autres,
Sans délai, ni remise, ainsi que besoin est...
Orgon : Moi, sortir de céans ? »[664]

[664] *Le Tartuffe ou l'imposteur*, Acte V, Scène IV. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 181.

Traduction de Li Jianwu	**Traduction de Zhao Shaohou**
« 雷信义先生：我对府上，一向在心在意。我曾经给令先尊大人当过差。 奥尔贡：先生，我十分惭愧，您要宽恕我不认识您，也不知道尊姓大名。 雷信义先生：在下叫作雷信义，原籍是诺曼底，在王家法院当承发吏，虽然眼红我的大有人在。托庇上天，我在职四十年，奉公守法，薄有声誉。所以我敢于放肆，来送达一份判决书，执行…… 奥尔贡：什么？你来……？ 雷信义：先生，不必激动。这不过是一份通知，命令您和家小离开此地，把家具搬到外头，腾清房屋，不得逾限延期，照文行事…… 奥尔贡：我，离开此地？»[665]	« 郑直先生：我对尊府一向是很钦佩，我当年还伺候过您的老太爷呢。 奥尔恭：先生，我真惭愧，请您原谅，竟不认识您，也不知道您的尊姓大名。 郑直先生：我叫郑直，原籍是诺曼底，尽管很招人嫉妒，我却一直是法庭的携杖执达吏。托天之福，我很光荣愉快地当这份差事已经四十年了；我今天的来意是，先生，请您允许，给您送达一张处分书的誊本。 奥尔恭：什么？您到这儿来是……？ 郑直先生：先生，您别着急，这不过是一张小小的催告，命令您和您的家人离开这里，把您的家具用品全搬出去，好给别人腾地方，马上照办，不得延缓，因此，您必须…… 奥尔恭：我？叫我离开这儿？ »[666]
Retraduction littérale en français Monsieur Lei Xinyi : À votre maison, j'ai depuis toujours un attachement profond. Je servais autrefois feu Monsieur votre père. Orgon : Monsieur, je suis confus. Vous devez me pardonner, je ne vous reconnais pas, et je ne connais non plus votre nom. Monsieur Lei Xinyi : Je m'appelle Lei Xinyi, d'origine de Normandie, huissier de la cour royale malgré la jalousie de beaucoup de gens. Grâce au Ciel, je suis au service depuis quarante ans, j'applique les décrets et observe les lois scrupuleusement, et j'ai acquis une petite notoriété. Ainsi, je me permets de signifier votre jugement et exécuter… Orgon : Quoi ? Tu viens…? Monsieur Lei Xinyi : Monsieur, pas besoin de vous exciter. Ce n'est qu'une sommation, qui vous ordonne, vous-même et votre famille de quitter ici, de mettre les meubles dehors, de vider le foyer, il est interdit de dépasser le délai et de retarder, vous devez agir selon le jugement… Orgon : Moi, quitter ici ?	**Retraduction littérale en français** Monsieur Zheng Zhi : J'ai toujours une grande admiration envers votre famille. J'étais aussi serviteur de votre père. Orgon : Monsieur, je suis confus, pardonnez-moi, je ne vous reconnais pas, et je ne connais non plus votre nom. Monsieur Zheng Zhi : Je m'appelle Zheng Zhi, d'origine de Normandie. Malgré la jalousie d'autres gens, je suis toujours huissier de la cour. Grâce au Ciel, j'exerce ce métier avec beaucoup d'honneur et de plaisir depuis quarante ans ; le but de ma visite d'aujourd'hui, monsieur, vous permettez, est de signifier une copie d'un jugement. Orgon : Quoi ? Vous venez ici pour…? Monsieur Zhengzhi : Monsieur, vous ne devez pas vous presser, ce n'est qu'une petite sommation, qui vous ordonne, vous et votre famille, de quitter ici, de mettre vos meubles dehors pour faire place à autrui. Vous devez agir selon l'ordre aussitôt que possible, sans retarder, ainsi, vous devez… Orgon : Moi ? Me demander de quitter ici ?

Avant d'entamer l'analyse du style des deux traducteurs, nous nous permettons de faire une petite digression sur la traduction du nom propre « *Monsieur Loyal* ».

[665] MOLIERE, « Da'erdufu » 达尔杜弗 Le Tartuffe ou l'imposteur, in *Moliai xiju di'erjuan* 莫里哀喜剧 第二卷, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1982, p. 252.

[666] MOLIERE, « Wei junzi » 伪君子 Le Tartuffe ou l'imposteur, *in Moliai xiju xuan zhongjuan* 莫里哀喜剧选中卷, ZHAO Shaohou 赵少侯 (éd. et trad.), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1959, p. 281.

Sans doute Molière veut-il, par antiphrase, tourner en dérision ce personnage secondaire sans foi ni loi. Complice de Tartuffe, il vient juste pour l'aider à évacuer les lieux. L'auteur explicite un peu plus loin son ironie à travers la bouche de la servante Dorine : « *Ce Monsieur Loyal porte un air bien déloyal* »[667]. Les deux traducteurs réussissent tous deux à transmettre l'intention du dramaturge à nos yeux. Li Jianwu rend ce nom par « *雷信义* », dont le nom de famille « *雷* » (*lei*) garde sa ressemblance avec la première syllabe du nom original, et le nom « *信义* » (*xinyi*, littéralement « *fidélité et droiture* ») est une reprise sémantique. Quant à Zhao Shaohou, il transforme « Loyal » en « *郑直* » (*Zheng Zhi*), composé du nom de famille courant « *郑* » et du prénom monosyllabique « *直* », ce qui n'est pas sans nous rappeler son homophone « *正直* » (*zhengzhi*, littéralement « *intégrité* »)

Fermons la parenthèse et concentrons-nous maintenant sur le style de Li Jianwu et de Zhao Shaohou. Tous les deux traducteurs ont pour point commun de rendre en prose une pièce originairement écrite en vers[668]. La rime et le rythme originaux sont relégués au second plan. Ils s'affranchissent tous deux du canevas syntaxique du texte de départ pour véhiculer le message dans une nouvelle forme plus souple et plus relâchée.

Zhao recourt constamment à un style proche du chinois parlé moderne. Par contre, ce qui domine la parole de cet huissier de justice dans la traduction de Li Jianwu, ce sont des formes relevant d'un registre solennel et archaïque. Si tous les autres personnages parlent un chinois moderne, Li Jianwu fait exprès de mettre dans la bouche de Monsieur Loyal une langue non actualisée. Certains vocabulaires et tournures sont tombés hors d'usage. L'écart stylistique se fait sentir tant au niveau lexical qu'au niveau syntaxique.

Regardons d'abord la traduction de deux termes : l'appellatif « *Monsieur votre père* » et le pronom personnel « *je* » dans la phrase « *Je m'appelle Loyal.* »

---

[667] *Le Tartuffe ou l'imposteur*, Acte V, Scène IV. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 182.

[668] Comme ce qu'a montré notre analyse statistique dans les chapitres précédents, parmi toutes les comédies de Molière, *Le Tartuffe ou l'imposteur* est l'une des rares pièces en vers qui reçoit la faveur du public chinois. Le succès de cette pièce tient sans doute partiellement à la transformation du vers en prose, car cela facilite la compréhension du public.

Texte original	Traduction de Li Jianwu	Traduction de Zhao Shaohou
« *Monsieur votre père* »	« 令先尊大人 » (« feu Monsieur votre père »)	« 您的老太爷 » (« votre père »)
« *Je m'appelle Loyal.* »	在下叫作雷信义。 (« Je[669] m'appelle Lei Xinyi. »)	我叫郑直。 (« Je[670] m'appelle Zheng Zhi »)

Le « *令先尊大人* » (*lingxianzun daren*, littéralement « *feu Monsieur votre père* ») et le « *您的老太爷* » (*ninde laotaiye*, littéralement « *votre père* ») sont des appellatifs pour désigner le père de l'allocutaire. Ils indiquent tous le respect envers lui, ce qui correspond à la fois au statut social de Monsieur Loyal, officier royal censé parler un langage soigné, et à la situation d'énonciation, où les deux personnages se rencontrent pour la première fois. Mais comparativement à la formule « *您的老太爷* » qui est une forme courante et orale, le « *令先尊大人* » donne d'emblée au discours une empreinte de majesté et un caractère d' ancienneté. Il ne faut non plus négliger le fait que par « *令先尊大人* », le traducteur explicite une information qui fait partie du « non-dit » du texte original : le père d'Orgon est mort.

Quant au pronom « *je* » dans « *Je m'appelle Loyal* », la traduction en « *我* » par Zhao Shaohou ne subit aucun reproche et semble un choix que tout traducteur ferait à l'occasion. Cependant, la traduction de Li Jianwu nous paraît plus intéressante. Le « *在下* » (*zaixia*, littéralement « *en bas* ») est en effet un « JE de modestie » dont l'usage est attesté sous la dynastie des Song du Nord (960-1127). Dans la Chine ancienne, lors du banquet, les gens plus âgés ou plus d'un rang social plus élevé tenaient généralement les sièges dits « supérieurs » (sièges qui donnent sur le sud), à l'opposé du reste des conviés occupant les sièges « en bas » [671]. Le *zaixia* devient au fil du temps le pronom sujet de la première personne que l'on utilisait pour témoigner du respect envers l'allocutaire. Ce pronom crée un ensemble cohérent avec les noms communs vieillis qui le suivent : « *王家法院* » (*wangjia fayuan*, littéralement « *cour royale* »), « *承发吏* » (*chengfali*)[672]. Les expressions à quatre caractères « *奉公守法，薄*

[669] Il s'agit d'un « JE de modestie » que l'on analysera plus tard.
[670] Il s'agit d'un « JE » normal, non marqué.
[671] Pour l'usage du pronom « 在下 », voir CHEN Cuizhu 陈翠珠, *Hanyu rencheng daici kaolun* 汉语人称代词考论 Étude des pronoms personnels en chinois, Université normale de la Chine centrale, Wuhan, 2009, p. 175.
[672] Le « 承发吏 » est un officier judiciaire dans la Chine féodale qui existait jusqu'au début du 20e siècle. Sous la dernière dynastie, celle des Mandchous, le « 承发吏 » se définit comme officier chargé par les autorités judiciaires locales de « délivrer des ordres et des documents, d'exercer la justice et de procéder aux saisis, et de

有声誉 » (*fenggongshoufa*, *boyoushengyu*, littéralement « *appliquer les décrets et observer les lois scrupuleusement, acquérir une petite notoriété* ») concourent à reconstituer un style du passé. On a parfois l'impression d'entendre parler un personnage dans un roman vernaculaire traditionnel.

La comparaison des deux traductions au niveau syntaxique aboutit au même constat : l'écriture de Zhao relève d'un registre oral, contrairement à celle de Li qui se caractérise par la solennité et la gravité. Nous proposons de mettre en comparaison quelques phrases dans les deux traductions :

Texte original	**Traduction de Li Jianwu**	**Traduction de Zhao Shaohou**
Monsieur, sans passion	先生，不必激动[…] (Monsieur, pas besoin de vous exciter […])	先生，您别着急[…] (Monsieur, vous ne vous pressez pas […])
faire place à d'autres	腾清房屋 (vider le foyer)	好给别人腾地方 (« afin de faire place à autrui »)
Sans délai, ni remise, ainsi que besoin est…	不得逾限延期，照文行事…… ([il est] interdit de dépasser le délai et de retarder, [il faut] s'y prendre conformément à la sommation)	马上照办，不得延缓，因此，您必须…… ([il faut] agir selon l'instruction aussitôt que possible, [il est] interdit de dépasser le délai, ainsi, vous devez...

Sous la plume de Zhao, le calque du chinois moderne oral est évident : « *您别着急* », « *把您的家具用品全搬出去* », « *好给别人腾地方* ». Ce sont des expressions que l'on rencontre souvent dans une conversation quotidienne. À l'entendre, on ne trouve pas trop de différences entre la parole de M. Loyal et celle d'autres personnages. À l'inverse, par souci de la caractérisation du personnage, Li Jianwu fait parler M. Loyal sur un ton plus catégorique. Zhao parsème son texte du pronom « vous » (pronom sujet comme dans « *您别着急* », « *您必须* », pronom possessif comme dans « *您的家人* », « *您的家具用品* »), alors que Li transforme tous les indicatifs en impératifs (« *腾清房屋* », « *不得逾限延期* », « *照文行事* »). Avec la disparition du pronom, celui-ci

transmettre la sommation à la demande de la personne intéressée ». «发送审判检察厅之文书 ; 受审判厅检察厅之命执行判断及没收之物件 ;当事人有所申请实行通知催传。» Voir *Daqing falü huibian* 大清法律汇编 Lois et règlements sous la dynastie des Qing, Hangzhou, Linzhang shuju, 1910, p. 242.

arrive à créer un ton dur et intransigeant, privé de toute affectivité. Le personnage parle comme s'il lisait une ordonnance juridique.

7.2.3 Traduire la variation diaphasique

Nous avons vu plus haut que Molière dépeignait à grands traits ses personnages en leur attribuant un parler qui correspondait à leur statut social. Cependant, le maître comique ne se contente pas de créer des personnages stylisés et stéréotypés. En étudiant le dialogue moliéresque, Gabriel Conesa constate que « Molière s'attache à personnaliser les formes du langage »[673] pour éviter les personnages types. « Cette personnalisation du discours », écrit-il, « a trait à la présence du locuteur dans l'énoncé et à la corrélation de subjectivité qui s'établit entre les interlocuteurs »[674]. Le changement d'expression, le rejet d'un terme d'adresse au profit de l'autre, le passage d'un style à l'autre dans le discours d'un personnage contribuent à révéler bon nombre d'information sur la situation d'énonciation, l'attitude du personnage vis-à-vis de son interlocuteur, la relation entre eux, et enfin à créer des personnages avec leur propre individualité et personnalité.

De ce point de vue, la personnalisation de la forme langagière implique la variation stylistique selon la situation et (ou) l'interlocuteur, soit ce que l'on appelle la « variation diaphasique » en sociolinguistique. Tout comme l'auteur de la pièce, le traducteur se trouve aussi dans l'obligation de faire état du changement psychologique des personnages dans le texte traduit.

7.2.3.1 Changement de pronom comme révélateur de l'état d'âme

L'extrait que nous allons analyser se trouve dans l'Acte IV, Scène V de la pièce

[673] CONESA Gabriel, *Le dialogue moliéresque: étude stylistique et dramaturgique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 347.
[674] *Ibid.*

Le Tartuffe ou l'imposteur. Il s'agit d'une des scènes les plus connues de Molière, où Elmire, face à son mari Orgon qui suit aveuglément le faut dévot Tartuffe, décide de fournir preuve de l'hypocrisie de ce dernier. Ayant caché Orgon sous la table, elle fait venir Tartuffe pour tenter de le séduire par de belles paroles. Ce dernier tombe dans le piège d'Elmire et révèle sa vraie personnalité.

Texte original

« Elmire :

1) Ah! si d'un tel refus vous êtes en courroux,
2) Que le cœur d'une femme est mal connu de vous !
3) Et que vous savez peu ce qu'il veut faire entendre,
4) Lorsque si faiblement on le voit se défendre !
5) Toujours notre pudeur combat, dans ces moments,
6) Ce qu'on peut nous donner de tendres sentiments.
7) Quelque raison qu'on trouve à l'amour qui nous dompte,
8) On trouve à l'avouer, toujours un peu de honte ;
9) On s'en défend d'abord; mais de l'air qu'on s'y prend,
10) On fait connaître assez que notre cœur se rend ;
11) Qu'à nos vœux, par honneur, notre bouche s'oppose,
12) Et que de tels refus promettent toute chose.
13) C'est vous faire, sans doute, un assez libre aveu,
14) Et sur notre pudeur me ménager bien peu :
15) Mais puisque la parole enfin en est lâchée,
16) À retenir Damis, me serais-je attachée ?
17) Aurais-je, je vous prie, avec tant de douceur,
18) Écouté tout au long l'offre de votre cœur ?
19) Aurais-je pris la chose ainsi qu'on m'a vu faire,
20) Si l'offre de ce cœur n'eût eu de quoi me plaire?
21) Et lorsque j'ai voulu moi-même vous forcer
22) À refuser l'hymen qu'on venait d'annoncer,
23) Qu'est-ce que cette instance a dû vous faire entendre,
24) Que l'intérêt qu'en vous on s'avise de prendre,
25) Et l'ennui qu'on aurait que ce nœud qu'on résout,
26) Vînt partager du moins un cœur que l'on veut tout ?

Tartuffe :

27) C'est sans doute, Madame, une douceur extrême,
28) Que d'entendre ces mots d'une bouche qu'on aime ;
29) Leur miel, dans tous mes sens, fait couler à longs traits
30) Une suavité qu'on ne goûta jamais.
31) Le bonheur de vous plaire, est ma suprême étude,
32) Et mon cœur, de vos vœux, fait sa béatitude ;
33) Mais ce cœur vous demande ici la liberté,
34) D'oser douter un peu de sa félicité.
35) Je puis croire ces mots un artifice honnête,
36) Pour m'obliger à rompre un hymen qui s'apprête ;
37) Et s'il faut librement m'expliquer avec vous,
38) Je ne me fierai point à des propos si doux,
39) Qu'un peu de vos faveurs, après quoi je soupire,
40) Ne vienne m'assurer tout ce qu'ils m'ont pu dire,
41) Et planter dans mon âme une constante foi
42) Des charmantes bontés que vous avez pour moi.

Elmire :
Elle tousse pour avertir son mari.
43) Quoi! vous voulez aller avec cette vitesse,
44) Et d'un cœur, tout d'abord, épuiser la tendresse ?
45) On se tue à vous faire un aveu des plus doux,
46) Cependant ce n'est pas encore assez pour vous ;
47) Et l'on ne peut aller jusqu'à vous satisfaire,
48) Qu'aux dernières faveurs on ne pousse l'affaire ? »[675]

Traduction de Li Jianwu

« 艾耳密尔：哎呀！您要是为了先前没有答应，就怒气冲冲的，可也真叫不懂女人的心啦！她明明就半推半就，您会看不出她的意思，也真叫不在行啦！男人在我们心里引起了好感，我们当时由于害羞，总要抵抗一阵子的。爱情在我们心里扎下了根，即使理由十足，可是当面承认，我们总有一点难为情的。我们开头不肯，可是人一看我们的模样，就知道我们心里其实愿意，面子上尽管口不应心，那样的拒绝也就等于满口应承。我对您表心显然过于露骨了些，很少顾到我们女人的廉耻，不过既然话已出口，我倒要请您说说看，我有没有用心劝大密斯？我有没有腼腼腆腆，耐着心烦，听您谈情说爱？我要是不喜欢听您谈情说爱，会不会象您看见的那样行事？婚事宣布以后，我要亲自劝您退婚，情急到了这般地步，您倒说说看，不是对您有意又是什么？我要整个儿心是我的，这门亲事成功的话，起码就有一半儿心给了别人，您说我会不难过？

达尔杜弗：夫人，听心爱的人说这些话，当然是万分愉快：句句话象蜂蜜一样，一长滴又一长滴，沁人心脾，那种香甜味道，我从来没有尝过。我用心追求的幸福，就是得您的欢心，我把您能见爱看成我的成果。不过我对我的幸运，还是请您允许我斗胆怀疑一下吧。您这番话，我可能当作一种权宜之计，要我取消就要成为定局的婚事。我不妨把话对您明说了吧，我决不相信甜言蜜语，除非是我盼望的恩情，能有一点实惠给我，保证情意真挚，让我对您的柔情蜜意，能在心里树立经久不渝的信念。

艾耳密尔：（她咳嗽，警告她的丈夫。）怎么？您想快马加鞭，一下子就把柔情蜜意汲干？人家好不容易把心里最多的话也给您掏出来了，您还嫌不够，难道不把好处全给您，真就不能满足您了？ »[676]

Retraduction littérale en français

Elmire : Ai ! Si mon refus vous a mis en colère, vous connaissez vraiment mal le cœur d'une femme ! Vous interprétez mal son intention, vous ne savez pas qu'elle ne fait que semblant de se défendre. Que vous êtes profane dans ce domaine ! Si nous éprouvons une attirance pour un homme, nous le refuserons pour un certain temps par pudeur. Quand un amour est déjà enraciné dans notre cœur, nous avons toujours du mal à l'avouer, même si c'est un amour honnête. Malgré ce refus superficiel au début, on

[675] *Le Tartuffe ou l'imposteur*, Acte V, Scène IV. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 182.
[676] MOLIERE, « Da'erdufu» 达尔杜弗 Le Tartuffe ou l'imposteur, in *Moliai xiju di'erjuan* 莫里哀喜剧 第二卷, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1982, p. 239-241.

peut comprendre que nous nous y rendons à travers l'air que nous affichons. Notre bouche contredit ce que nous pensons, et un tel refus signifie le consentement. Je vous ai trop démontré mon affection envers vous, sans tenir compte de la pudeur des femmes. Mais puisque la parole est déjà lâchée, je voudrais savoir, pour vous, si je ne me suis pas attachée à retenir Damis ? Est-ce que je n'ai pas écouté avec pudeur et patience vos mots galants ? Si votre offre de cœur ne m'avait pas plu, me serait-je conduite de la façon que vous avez vue ? Après avoir appris la nouvelle du mariage (entre vous et Mariane), je vous ai proposé de refuser ce mariage en toute hâte. Dites-moi, n'ai-je pas d'intérêt pour vous ? Je veux que tout votre cœur m'appartienne. Si ce mariage est conclu, je n'en partage qu'une moitié tout au plus. Ne serai-je pas triste ?

Tartuffe : Madame, c'est avec un grand plaisir d'entendre ces mots de la bouche de la personne que l'on aime : chaque phrase est comme le miel, qui fait couler à longs traits un suavité fine et pénétrante que je n'ai jamais goûtée. Le bonheur auquel j'aspire, c'est d'obtenir votre cœur, je considère votre affection pour moi comme accomplissement de mes efforts. Mais permettez-moi d'avoir un certain doute vis-à-vis de mon bonheur. Je suis enclin à prendre votre parole comme une mesure temporaire qui permettra d'annuler le mariage. Soyons honnêtes, je ne crois pas du tout les paroles mielleuses, sauf si j'en tire des avantages réels qui m'assurent la sincérité de votre aveu. Dans ce cas-là, j'aurai une conviction constante en votre tendresse.

Elmire : (Elle tousse en guise d'avertissement pour son mari) Comment ? Vous voulez accélérer les choses en épuisant la tendresse d'un seul coup ? On vous a fait une telle déclaration d'amour et pourtant, vous n'en êtes pas content. Vous ne serez pas satisfait qu'au moment où on vous offre toutes les faveurs ?

On remarque avec intérêt que l'héroïne ne garde pas la même tenue au long de son discours. Son ton change au fur et à mesure qu'elle s'adresse à Tartuffe et en fonction de la réaction de ce faux dévot. Les pronoms qu'elle utilise suffisent à traduire l'instabilité de son émotion. Selon Gabriel Conesa, son discours repose sur une structure thématique ternaire[677] : Elmire expose d'abord le thème de la pudeur féminine (vers 1-14), et puis elle vise à justifier son faux amour (vers 15-22) avant d'en venir enfin à une déclaration d'amour directe (vers 23-26, vers 43-48). Le tableau suivant nous permet de comparer les pronoms qui dominent ces trois parties dans le texte original avec ceux dans le texte traduit de Li Jianwu.

[677] Nous nous sommes inspirée de l'analyse de Gabriel Conesa. Voir CONESA Gabriel, *Le dialogue moliéresque: étude stylistique et dramaturgique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 339.

	Pudeur féminine	Justification personnelle	Déclaration d'amour	
Numéro du vers	1-14	15-22	23-26	43-48
Texte original	nous, on	je	on	on
Texte traduit	我们，她	我	我	人家

Du vers 1 au vers 14, l'héroïne se garde de révéler sa subjectivité en utilisant rarement le pronom de la première personne « *je* » : celui-ci n'a qu'une seule occurrence (dans le vers 14). Par contre, on constate une haute fréquence du pronom indéfini « on » : « *Quelque raison qu'on trouve à l'amour qui nous dompte, on trouve à l'avouer, toujours un peu de honte* », « *On s'en défend d'abord; mais de l'air qu'on s'y prend, on fait connaître assez que notre cœur se rend* ». À cela s'ajoutent d'autres formes indéfinies et généralisantes : « *le cœur d'une femme* », « *nous* ». Cette pudeur féminine est saisie par le traducteur, qui évite lui aussi d'employer le pronom de la première personne du singulier. On rencontre sous sa plume le plus souvent le pronom de la première personne du pluriel « *我们* » (*women*, littéralement « nous »), « *我们女人* » (*women nüren*, littéralement « nous, les femmes ») à la place du « *on* » et du « *nous* » dans le texte original. Le pronom de la troisième personne « *她* » (*ta*, littéralement « elle ») (dans « *她明明就半推半就...* ») substitue, par métonymie, « *le cœur d'une femme* » dans le texte original. La distance entre le sujet parlant et son interlocuteur est ainsi maintenue.

Or, à partir du vers 15, on assiste à un changement brutal au niveau émotionnel de l'héroïne. Voulant lever les hésitations de Tartuffe, Elmire rejette toute pudeur féminine pour justifier ce qu'elle a fait dans le passé. Pour être plus convaincante, elle adopte le pronom de la première personne « *je* » : « *À retenir Damis, me serais-je attachée ?* », « *Aurais-je, je vous prie, avec tant de douceur* », etc. Ce changement de pronom est respecté dans la traduction. Li Jianwu rend le ton de plus en plus vif en multipliant le pronom sujet de la première personne du singulier « *我* » (wo, littéralement « je »): « *我倒要...* » (*wodaoya*o, littéralement « moi, je vais… »), « *我有没有...* » (*wo youmeiyou*, littéralement « n'ai je pas fait… »), « *我要是不...* » (*wo yaoshi bu*, littéralement « si je n'avais pas… »).

Lorsque l'héroïne arrive à la dernière phase, celle de la déclaration d'amour

directe, elle reprend le pronom indéfini « on » pour se désigner : « *Que l'intérêt qu'en vous on s'avise de prendre…* », « *Et l'ennui qu'on aurait que ce nœud qu'on résout…* ». Elle se cache derrière l'écran du « *on* » pour éviter d'avoir une confrontation directe avec le faux dévot. La réserve d'Elmire n'est rendue que partiellement en chinois. Pour traduire les vers 23-26, Li Jianwu continue d'employer le pronom de la première personne du singulier « *我* » : « *我要整个儿心是我的* » (*wo yao zhengge'er xin shi wo de*, littéralement « je veux que tout ton cœur m'appartienne »). Cette déclaration d'amour audacieuse convient peu à son caractère réservé et retenu. Par contre, la traduction du « *on* » par le « *人家* » (*renjia*) dans les vers 43-48 nous paraît très réussie. En effet, employé comme pronom de la première personne du singulier[678], le « *人家* » est réservé quasiment aux femmes pour manifester à la fois un certain degré de timidité et de réserve, et une volonté de se rapprocher de son interlocuteur. Un seul pronom nous aide à saisir la subtilité discursive.

7.2.3.2 Changement de registre comme révélateur de l'attitude

Mais parfois, le passage d'un registre ou d'un style à l'autre ne résulte pas du changement brutal d'état d'âme. La façon de parler d'un personnage au théâtre varie en fonction de l'interlocuteur. Comme le dit Claire Lefebvre, « [la] sélection d'un style est […] considéré comme une accommodation de la part du locuteur à son interlocuteur »[679]. Ainsi, l'écart stylistique du même locuteur dans diverses circonstances trahit différentes attitudes envers ses interlocuteurs. Quant à la traduction, il faut que le traducteur fasse alterner différents registres en vue de rendre compte du changement de situation et du changement d'interlocuteur.

Les exemples que l'on va analyser se trouvent dans la pièce *Le Bourgeois gentilhomme*. Cette pièce a pour personnage principal Monsieur Jourdain, bourgeois

[678] Le « 人家 » peut s'utiliser aussi pour désigner une personne indéfinie, ou bien une personne que l'on ne veut pas nommer. Voir *Xiandai hanyu cidian*, *op. cit.*, p. 1091.
[679] LEFEBVRE Claire, « Les notions de style », *in La norme linguistique*, BEDARD Edith et MAURAIS Jacques (éds.), Paris, Le Robert, 1983, p. 324.

balourd obsédé par l'ambition d'être promu au rang de la noblesse. Méprisant les membres de sa propre famille qui ne connaissent rien à la belle manière de vivre aristocratique, Monsieur Jourdain envisage naïvement de courtiser la marquise Dorimène dont il est amoureux. Malgré son origine roturière, le héros essaie avant tout d'imiter le parler des gens de qualité, surtout lorsqu'il s'adresse à Dorimène. De là naît une bouffonnerie verbale : il recourt à un langage familier quand il parle à sa femme et à un langage soutenu et raffiné quand il parle à la dame courtisée. Les mots et les tournures auxquels il emploie sont extrêmement révélateurs de la différence d'attitude vis-à-vis de ses deux interlocutrices. Les deux extraits suivants en portent témoignage.

Le texte original A est un extrait d'une scène où un jeune homme nommé Cléonte demande à Monsieur et Madame Jourdain d'épouser leur fille Lucile. Bien sûr, la demande en mariage est refusée par Monsieur Jourdain, tout simplement parce que le prétendant n'est pas issu de la noblesse. Cette opposition au mariage de la part du maître de la famille suscite le mécontentement de Madame Jourdain, qui se contente d'avoir un gendre honnête et bien fait comme Cléonte. D'où la dispute entre eux :

Texte original A

« Madame Jourdain : Que voulez-vous donc dire avec votre Gentilhomme ? Est-ce que nous sommes, nous autres, de la Côte de saint Louis ?

Monsieur Jourdain : Taisez-vous, ma femme, je vous vois venir.

Madame Jourdain : Descendons-nous tous deux que de bonne bourgeoisie?

Monsieur Jourdain : Voilà pas le coup de langue?

Madame Jourdain : Et votre père n'était-il pas marchand aussi bien que le mien?

Monsieur Jourdain : Peste soit de la femme. Elle n'y a jamais manqué. Si votre père a été marchand, tant pis pour lui; mais pour le mien, ce sont des malavisés qui disent cela. Tout ce que j'ai à vous dire, moi, c'est que je veux avoir un gendre gentilhomme. »[680]

Traduction de Li Jianwu

« 汝尔丹太太：你说贵人，到底是什么意思？难道我们又是圣·路易的后代？

[680] *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte III, Scène XII. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 309.

汝尔丹先生：住口，太太：我晓得你要说什么。
汝尔丹太太：难道你我不都是资产阶级正经人家的儿女？
汝尔丹先生：这不明明是胡扯？
汝尔丹太太：你父亲和我父亲，不都是生意人吗？
汝尔丹先生：这臭娘儿们！她一次也不放过。如果你父亲是生意人的话，活该他是；可是说到我父亲啊，也就是一些牵强附会的人才这么说。我嘛，只有一句话对你讲，就是我要一个贵人女婿。»[681]

Retraduction littérale en français

Madame Jourdain : Qu'est-ce que tu entends par gentilhomme ? Sommes-nous des descendants de Saint-Louis ?
Monsieur Jourdain : Tais-toi, ma femme, je sais ce que tu as à me dire.
Madame Jourdain : Toi et moi, nous ne nous sommes pas issus de la bonne bourgeoisie ?
Monsieur Jourdain : Bobard, tu dis n'importe quoi !
Madame Jourdain : Ton père et mon père, ne sont-ils tous des commerçants ?
Monsieur Jourdain : Poufiasse ! Elle ne manque pas une seule occasion. Si ton père a été marchand, tant pis pour lui ; quant à mon père, ce sont des menteurs qui disent (qu'il n'est pas gentilhomme). Tout ce que j'ai à vous dire, moi, c'est que je veux avoir un gendre gentilhomme.

Dans le texte original, Monsieur Jourdain s'exprime avec des mots simples et des phrases courtes : « *Voilà pas le coup de langue?* », « *Si votre père a été marchand, tant pis pour lui* ». L'injure « *peste soit de la femme* » contribue en plus à imprimer au texte un style familier. Cette banalité de la conversation quotidienne est saisie par le traducteur qui, à son tour, restitue la situation d'énonciation en recourant des termes courants à l'oral, parfois un peu triviaux : « *胡扯* » (*huche*, littéralement « *parler de n'importe quoi* »), « *臭娘儿们* » (*chou niang'ermen*, littéralement « *femme puante* »). Rien que ces deux termes nous permettent d'identifier un homme vulgaire qui gronde sa femme.

Néanmoins, Monsieur Jourdain change brutalement de son registre à l'arrivée de Dorimène qu'il prétend séduire. Écoutons son discours d'accueil :

Texte original B

« Monsieur Jourdain : Madame, ce m'est une gloire bien grande, de me voir assez fortuné, pour être si heureux, que d'avoir le bonheur, que vous ayez eu la bonté de m'accorder la grâce, de me faire l'honneur, de m'honorer de la faveur de votre présence: et si

[681] MOLIERE, « Guiren mi » 贵人迷 Les Bourgeois gentilhomme, in Moliai xiju disijuan 莫里哀喜剧 第四卷, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1984, p. 130.

j'avais aussi le mérite, pour mériter un mérite comme le vôtre, et que le Ciel... envieux de mon bien... m'eût accordé... l'avantage de me voir digne... des... »[682]

Traduction de Li Jianwu

« 汝尔丹先生：敝人三生有幸，得见玉驾光临，宠赐有加，体面之至，深感恩幸：对我来说，确实是莫大的光荣。夫人清德，高人一等，小子不才，辱承不弃……上天……妒忌，……赐我……机缘，得见……见…… »[683]

Retraduction littérale en français

Monsieur Jourdain : J'ai le bonheur le plus précieux de toutes mes trois vies, de vous accueillir. La grâce que vous m'avez prodiguée me fait l'honneur, et votre présence m'a comblé de bonheur. Pour moi, c'est une gloire sans pair. Vous avez une qualité morale bien supérieure à celle d'autrui, et humble que je sois, je suis indigne de la faveur que vous m'avez accordée. Le ciel…le ciel en serait jaloux…Il me donne…la chance, de voir…voir…

Dans le texte original, conscient que la façon de parler permet d'identifier son appartenance à une couche sociale, Monsieur Jourdain adopte tout à coup un registre soutenu en saluant Dorimène qui vient d'arriver sous son toit pour le dîner. Voulant faire preuve de la politesse et se passer pour un véritable gentilhomme auprès de la dame de haut rang. L'effet comique atteint son paroxysme quand Molière met dans sa bouche une phrase extrêmement longue avec 42 mots au total : « *Madame, ce m'est une gloire bien grande, de me voir assez fortuné, pour être si heureux, que d'avoir le bonheur, que vous ayez eu la bonté de m'accorder la grâce, de me faire l'honneur, de m'honorer de la faveur de votre présence* ». Malgré la lourdeur syntaxique, il s'exprime avec un champ lexical très restreint et les termes sont répétitifs dans le fil du discours : « *heureux* », « *bonheur* », « *honneur* », « *honorer* », « *grâce* », « *faveur* », etc.

Il est difficile de recopier la langue de bois de Monsieur Jourdain en chinois, compte tenu non seulement de la différence de l'agencement syntaxique dans les deux langues, mais aussi de la divergence de formule de politesse dans les deux cultures. Comme le dit Mariane Lederer, le traducteur doit être conscient qu' « il ne traduit pas une langue mais toujours un message (poème ou roman, manuel ou mode d'emploi,

[682] *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte III, Scène XVI. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 313.
[683] MOLIERE, « Guiren mi », *op. cit.,* p. 135.

communication scientifique ou brevet) »[684]. Pour le traducteur, il lui faut se mettre dans la peau du personnage pour imaginer ce que l'on dit en chinois dans une telle circonstance. Li Jianwu, avec sa compétence linguistique et grâce à sa fréquentation de la littérature classique chinoise, sait manipuler plusieurs styles et plusieurs registres.

La traduction de Li Jianwu n'est pas une traduction fidèle à la lettre. Il recourt ici au chinois classique pour mettre en relief le comique langagier. On fait rappeler que le chinois classique, avec un haut degré de concision, est une forme langagière qui s'est imposée dans tous les écrits officiels pendant deux mille ans, et que personne n'utilisait à l'oral[685]. Il ne s'agit pas d'une opération au seul niveau lexical. Li Jianwu ne vise pas à chercher « un équivalent portant la même étiquette dans la deuxième langue (c'est-à-dire la langue d'arrivée) »[686], mais à regrouper, à réorganiser et à réexprimer toutes les unités sémantiques sous forme quadrisyllabique : « *玉驾光临* » (*yujia guanglin*, littéralement « *présence d'une personnalité* »), « *宠赐有加* » (*chongci youjia*, littéralement « *prodiguer la grâce et l'honneur* »)，« *体面之至* » (*timian zhizhi*, littéralement « *être comblé de respect et de dignité* »), « *深感恩幸* » (*shengan enxing*, littéralement « *être très honoré de se voir accorder la faveur* »). Ces expressions figées et laconiques relèvent d'un langage littéraire et ne se rencontrent que dans des circonstances solennelles. Le parallélisme qui se manifeste dans la structure « *夫人清德，高人一等，小子不才，辱承不弃* » (littéralement « *dame/vertueuse, supérieure/ aux autres, moi/sans talent, redevable envers vous/ ne pas m'avoir méprisé* ») donne au texte un caractère écrit et soutenu.

Dans ce chapitre, nous avons mené une étude microscopique de la traduction de Li Jianwu. En plus de facteurs sociohistoriques, la canonisation d'une œuvre étrangère (ou d'un auteur étranger) dans un pays récepteur est tributaire du traducteur, qui doit réussir à transmettre la « canonicité inhérente », c'est-à-dire des

[684] LEDERER Marianne, « Transcoder ou réexprimer », *op. cit.*, p. 10.
[685] Abandonné au lendemain du Mouvement de la Nouvelle culture au début du 20e siècle, le chinois classique est pour les Chinois un héritage patrimonial, tout comme le latin pour les Occidentaux. Voir la partie 4.1 de cette thèse.
[686] HEWSON Lance, « Le niveau de langue repère », *Palimpsestes*, 1996, n° 10, p. 87.

caractéristiques esthétiques de l'œuvre. À la fois traducteur, critique littéraire et dramaturge, Li Jianwu comprend parfaitement l'enjeu de la traduction théâtrale : il réactualise la langue de Molière dans un chinois oral et vivant, facile à proférer sur scène, sans pour autant perdre de vue la beauté linguistique. Ses séjours dans plusieurs régions du nord et du sud de la Chine lui permettent de maîtriser plusieurs parlers, et il sait mettre à profit ses parlers pour rendre compte de variations langagières (d'ordre diatopique, diastratique, diaphasique) dans la traduction des pièces de Molière. Tout cela contribue à ériger sa traduction comme une version canonisée, qui résiste à la concurrence des autres traductions.

Chapitre 8 Adapter Molière en Opéra de Pékin : analyses textuelle et scénique de la pièce *Les Fourberies de Scapin* revisitée[687]

« *On ne connaît la beauté d'une chose que dans une autre* »[688].

-François Jullien

Comme nous l'avons démontré dans le Chapitre 6, tout ce qui est considéré comme « canonique » risque de perdre la faveur du public actuel, car ce dernier est de plus en plus enclin à déplacer leur centre d'intérêt vers la culture populaire. Dans cette société de consommation où les nouveaux médias et les nouveaux modes de divertissements ne cessent d'apparaître, la tendance est grande de figer les « canons » dans l'immobilisme et de les faire tomber dans l'oubli. Il faut procéder au renouvellement pour qu'ils résistent à l'usure du temps et se transmettent de génération à génération.

Quant à l'œuvre dramatique qui doit sa vie et sa survie à la représentation, il est nécessaire d'avoir une mise en scène nouvelle pour réchauffer le texte momifié. Il faut faire appel aux éléments inhabituels, anormaux, voire pervers en vue d'un public de la nouvelle génération. Ces éléments détruisent l'œuvre originale, mais en même temps lui permettent d'entrer dans un nouvel environnement récepteur.

Depuis une trentaine d'années en Chine, on commence à réfléchir sur la faisabilité de « naturaliser » une pièce étrangère, non seulement son contenu, mais aussi sa forme. On se demande s'il est possible d'interpréter une pièce par un autre

[687] Nous remercions vivement Madame le docteur Fu Qiumin de l'Université Paris III-Nouvelle Sorbonne pour nous avoir fourni le texte de la pièce *Les Fourberies de Scapin* adaptée en Opéra de Pékin, des extraits de la vidéo, des photos et des brochures de la représentation. Nous la remercions aussi pour sa gentillesse de nous avoir donné un entretien pour nous expliquer minutieusement le processus d'adaptation et nous partager sa réflexion sur l'adaptation interculturelle. Il est à remarquer que ce chapitre est partiellement paru dans notre article « Analyse textuelle de l'adaptation de la pièce *Les Fourberies de Scapin* en Opéra de Pékin », *Le Confluent*, 2015, n° 11, p79-88.

[688] Propos retenu lors du séminaire *Cours méthodique et populaire de philosophie : Ailleurs* donné par François Jullien le 18 nov. 2015 à la Bibliothèque nationale de François Mitterand.

langage dramatique, de couler, par exemple, l'essence du théâtre français dans une « peau » orientale avec l'inspiration puisée dans ces deux formes dramatiques. Le passage d'une culture à l'autre et d'un genre et à l'autre permet, d'un côté de rapprocher le public chinois des œuvres canoniques occidentales, et de sauvegarder le théâtre traditionnel chinois, art patrimonial qui demande encore beaucoup plus d'attention à l'heure actuelle de l'autre.

À commencer par *La Main sanglante* (*Xueshou ji* « 血手记 »), pièce adaptée en 1986 d'après *Macbeth* de Shakespeare en *Kunqu* (昆曲), qui est une forme dramatique locale née dans le bassin du fleuve Yangtsé[689]. Depuis lors, le dialogue entre le théâtre chinois et les pièces étrangères prend rapidement son essor et est très bien accueilli par le public chinois. D'après notre recensement non exhaustif, depuis le début du 20e siècle jusqu'aujourd'hui, plus de 70 pièces de théâtre occidentales ont été adaptées en théâtre traditionnel chinois sous formes diverses, parmi lesquelles figurent *Hamlet* et *Le roi Lear* de Shakepeare, *Désir sous les ormes* d'Eugène O'Neill, *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen, *Notre dame de Paris* de Victor Hugo, *Le Cid* de Pierre Corneille[690].

En 2012, sous l'initiative de l'Association sino-française pour les recherches littéraires et artistiques (*Zhongfa wenxue yishu yanjiu hui* 中法文学艺术研究会), la pièce *Les Fourberies de Scapin*, l'une des comédies les plus connues de Molière, est adaptée en Opéra de Pékin. Cette adaptation constitue en effet le premier de son genre en Chine, qui vise à transposer les pièces de Molière sous la forme du théâtre traditionnel chinois. Traduite et revisitée par Mme Fu Qiumin 傅秋敏, docteur en études théâtrales et spécialiste en théâtre traditionnel chinois à l'Université Paris III-Nouvelle Sorbonne, cette pièce est jouée par les acteurs du Théâtre de l'Opéra de

[689] Voir LI Weimin 李伟民, « Cong Shashibiya Maikebai dao kunju Xueshouji » 从莎士比亚《麦克白》到昆剧《血手记》 De *Macbeth* de Shakespeare à *La Main sanglante* en Kunqu, *Guowai wenxue* 国外文学, 2015, n° 2, p. 42-51.

[690] Voir ZOU Yuanjiang 邹元江, « Kua wenhua chuanbo jiaoliu de jiannan tansuo zhongfa hezuo shangyan sikaban de guiji guangan » 跨文化传播交流的艰难探索——中法合作上演《司卡班的诡计》观感 L'exploitation difficile dans la communication interculturelle-réflexion sur Les fourberies de Scapin sous la coopération sino-française, *Le Confluent*, 2013, n° 8, p. 24. Et HE Chengzhou 何成洲, « Yibusheng yu kuawenhua xiju » 易卜生与跨文化戏剧 Ibsen et le théâtre interculturel, *Fudan waiguo yuyan wenxue luncong* 复旦外国语言文学论丛, 2010, n° 1, p. 15.

Pékin de Fujian (*Fujian jingjuyuan* 福建京剧院)[691]. Plusieurs représentations se donnent à Fuzhou, Shanghai et Wuhan. En 2014, à l'occasion du 50e anniversaire de l'établissement des relations diplomatiques entre la Chine et la France, la troupe est invitée à Paris pour jouer cette pièce devant les spectateurs français à la veille du Nouvel An chinois. Le succès est immédiat. Partout où elle va, la pièce *Les Fourberies de Scapin* en Opéra de Pékin rencontre la faveur du public.

Comment s'effectue le passage d'un genre connu pour son réalisme langagier et gestuel à un genre synthétisant le dialogue, le chant, et la danse ? On suppose que de profonds remaniements doivent s'opérer tant au niveau textuel qu'au niveau scénique pour aboutir à un « mariage » heureux entre une pièce venue d'Occident et une forme dramatique autochtone.

8.1 Aperçu général de l'adaptation

Si l'adaptation des *Fourberies de Scapin* en Opéra de Pékin est considérée comme une adaptation à succès, c'est que la pièce présente elle-même une affinité avec le genre choisi. En d'autres termes, certains éléments de cette pièce s'accordent avec ce que l'on attend d'une pièce de l'Opéra de Pékin. Dans un premier temps, nous allons analyser l'adaptabilité de la pièce originale au genre choisi. Ensuite, nous allons passer un examen statistique afin de se faire une idée globale de l'adaptation.

8.1.1 Adaptabilité de la pièce originale à l'Opéra de Pékin

Les Fourberies de Scapin est une pièce de Molière représentée pour la première

[691] Cette adaptation est en effet le fruit de la collaboration de plusieurs experts chinois et français. Deux metteurs en scène français Alan Boone et Robert Angebaud se chargent d'enlever une partie de dialogues redondants de la pièce. À partir du texte raccourci, compte tenu de tous aspects scéniques, Mme le docteur Fu Qiumin procède à la réécriture textuelle en français avant de rendre le texte en chinois. Ensuite, le dramaturge chinois Lu Baixing 陆柏兴 retravaille le texte chinois pour transformer certaines parties en chants lyriques en accord avec la musique traditionnelle. Enfin, M. Alan Boone, M.Robert Angebaud, Fu Qiumin et Han Ning 韩宁 s'occupent de la mise en scène de la pièce revisitée. D'autres spécialistes chinois comme Liu Zuoyu 刘作玉, Feng Xuefeng 冯学锋, Jin Yuxian 金于贤, Chen Xinhua 陈新华 et Huang Guoqing 黄国庆 contribuent beaucoup à la production et à la mise en scène de la pièce.

fois en 1671. Divisée en trois actes, cette pièce a pour rôle principal Scapin, valet fourbe et rusé, livré à balayer des obstacles dans deux histoires d'amour semblables et parallèles qui constituent le fil conducteur de cette pièce. Octave est un jeune bourgeois qui contracte un mariage clandestin avec sa bien-aimée Hyacinte en l'absence de son père Argante. Le retour d'Argante rend le jeune Octave désespéré : non seulement le père autoritaire se fâche contre ce mariage sans son accord, mais aussi il a déjà conclu un autre mariage entre son fils et la fille de Géronte. Dans la famille de Géronte, la situation est non moins chaotique. Léandre, fils de Géronte et ami d'Octave, s'éprend de Zerbinette, belle Égyptienne de basse condition. Tout à coup, Léandre apprend la nouvelle que son amante est sur le point d'être kidnappée par des Égyptiens et qu'il doit payer une rançon pour elle.

Les deux jeunes maîtres n'ont pas d'autres choix que de supplier Scapin, valet de Léandre de remédier à la situation. Il leur faut tous deux une somme considérable d'argent : Octave a besoin de deux cents pistoles pour vivre avec Hyacinte, Léandre de cinq cent écus pour sauver Zerbinette. Alors Scapin échafaude-t-il un projet pour prêter son appui aux amoureux: escroquer de l'argent aux deux pères. Par une suite de mensonges et de pièges, le valet fourbe réussit à obtenir l'argent dont Octave et Léandre ont besoin. À la fin de cette pièce apparaît la nourrice de Hyacinte, qui révèle que la jeunne fille est en effet la fille perdue de Géronte. Et par un même heureux hasard, on trouve que Zerbinette est la fille perdue d'Argante, destinée préalablement à Léandre. Leur famille enfin réunie, les deux pères donnent leur accord sur l'union des jeunes amoureux.

Lorsque l'on adapte une pièce occidentale en Opéra de Pékin, la première question à se poser est de savoir si la pièce est facilement acceptable et compréhensible pour le public. C'est une évidence reconnue que l'Opéra de Pékin est un art qui combine la parole, le chant et la danse. La partie chantée, souvent écrite dans un style littéraire et sophistiqué, nécessite un plus grand effort de compréhension. Représenter une pièce qui ne figure pas parmi le répertoire de l'Opéra de Pékin rend la compréhension d'autant plus difficile.

De ce point de vue, le choix de la pièce *Les Fourberies de Scapin* est très

pertinent à nos yeux, car la pièce présente des éléments congruents avec le théâtre traditionnel chinois en matière de thème et de contenu. Si le public chinois est peu familier avec l'histoire de Scapin, il connaît sur le bout du doigt certains types de personnage et l'enchaînement stéréotypé de l'intrigue. Dans le théâtre traditionnel chinois, on peut en effet trouver à maintes reprises des éléments comme :

Amour contrarié. Dans *Les Fourberies de Scapin* comme dans des pièces traditionnelles en Chine, telles que *L'Histoire de la Chambre de l'ouest* (*Xixiang ji* « 西厢记 »)[692] de Wang Shifu 王实甫 (?- ?), pièce du *Zaju* des Yuan, et *Le Pavillon aux pivoines* (*Mudan ting* « 牡丹亭 »)[693] de Tang Xianzu 汤显祖 (1550-1616) sous la dynastie des Ming, l'amour contrarié par la volonté parentale est récurrent : le jeune lettré tombe follement amoureux d'une belle fille aussi innocente que pudique, mais leur union va à l'encontre de la volonté de leurs parents. La servante, souvent d'humeur gaie, se mêle de l'aventure romantique des protagonistes. Ce personnage confident donne souvent de bons conseils et transmet des messages entre les amoureux. Une correspondance intéressante pourrait s'établir entre la pièce et celles dans le répertoire du théâtre traditionnel en Chine : Hyacinte et Octave nous renvoient respectivement à la belle et au lettré, et en plus Scapin sous la plume de Molière assure presque une fonction identique que les servantes au théâtre chinois. Cette intertextualité assure le succès de cette adaptation.

Réunion finale. Dans la pièce originale, le hasard fait que les deux héroïnes sont en effet les enfants perdus des vieux maîtres. Tous les obstacles qui s'opposent aux deux aventures d'amour étant enlevés, un double mariage est en vue. Le dénouement heureux dans *Les Fourberies de Scapin* correspond parfaitement au goût esthétique du public chinois. Li Yu 李渔 (1611-1680), dramaturge et théoricien littéraire de grand renom, en résumant la structure conventionnelle du théâtre chinois, dit que :

> « Au commencement on préfère le calme à la clameur, alors qu'à la fin on prise l'animation et la gaieté. Dans la scène finale, les premiers rôles masculin et féminin se marient, et en même temps, l'homme et la femme

[692] WANG Shifu 王实甫, *Xixiang ji* 西厢记 L'Histoire du Pavillon de l'ouest, WU Xiaoling 吴晓铃 (éd.), Beijing, Zuojia chubanshe, 1954.
[693] TANG Xianzu 汤显祖, *Mudan ting* 牡丹亭 Le Pavillon aux pivoines, WU Shuyin 吴书荫 (éd.), Shenyang, Liaoning jiaoyu chubanshe, 1997.

> âgés deviennent leurs parents ou beaux-parents. C'est la formule conventionnelle »[694].

Cette pièce participe, selon la formule d'Umberto Eco, des « fabulae préfabriquées »[695], c'est-à-dire des œuvres du même genre, qui présupposent l'existence de certains rôles semblables (jeunes amoureux, valet, père) et de certaines séquences d'actions analogues (épanchement du cœur, opposition de la famille, stratagème du valet, réunion finale). *Les Fourberies de Scapin* est en effet une comédie d'intrigue conventionnelle. À la vue d'un valet rusé et un mariage contrarié par l'opposition du père, le public chinois ne peut s'empêcher de reconnaître certains scénarios préalablement établis auxquels il est habitué.

8.1.2 Enjeux de l'adaptation

Comme nous l'avons dit plus haut, le dialogue n'est qu'une partie du langage dramatique de l'Opéra de Pékin, puisque les gestes, les maquillages et l'accessoire sont aussi porteurs de sens et révèlent non moins d'information que ce que disent les personnages. Au lieu de représenter exactement la réalité, l'Opéra de Pékin prise l'abstrait : là où le décor fait défaut, les personnages y font allusion par leur gestuelle. Le dialogue entre les personnages s'arrête là où la danse, le combat et l'acrobatie commencent. Par conséquent, l'adaptation des *Fourberies de Scapin* ne pourrait se réduire en une simple opération consistant à convertir certains dialogues proclamés en dialogues chantés. Il faut manipuler le texte en tenant compte de facteurs considérés comme extrinsèques à l'écriture dramatique, comme le mouvement, la danse, le décor, etc. Cependant, il ne faut non plus fatiguer et ennuyer le public moderne par une quantité écrasante de chants et de gestes stylisés. Ainsi, l'enjeu de l'adaptation est de retravailler le langage dramatique en vue de s'adapter à la fois aux conventions de

[694] LI Yu 李渔, *Xianqing ouji* 闲情偶寄 Au gré d'humeurs oisives, Beijing, Zhongguo shehui chubanshe, 2005, p. 402. « 开手宜静不宜喧，终场忌冷不忌热，生旦结为夫妇，外与老旦，非充父母，即作翁姑，此常格也 »。
[695] ECO Umberto, *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, BOUZAHER Myriem (trad.), Paris, Grasset, 1985, p. 105.

l'Opéra de Pékin et au goût du public moderne.

Le langage dramatique reste au centre de la réflexion de l'adaptatrice Fu Qiumin, qui insiste sur quelques principes lors de la traduction et de l'adaptation :

1) La durée de la représentation ne doit pas dépasser plus d'une heure et demie ;
1) Réduire les répliques afin de donner plus de marge aux acteurs ;
2) Naturaliser le discours afin de satisfaire au goût du public chinois.[696]

La première difficulté à laquelle l'adaptatrice doit faire face est la réduction considérable de dialogues. Lorsqu'il s'agit de transformation en chants accompagnés de mélodie lyrique, certains passages se voient allongés et dilués, ce qui implique forcément un ralentissement du tempo discursif. Il s'ensuit que toutes les répliques de la pièce originale ne peuvent pas être « mises en bouche » par les acteurs pendant un laps de temps limité[697]. Ainsi, il est nécessaire de tronquer certains détails, de réduire de longues répliques sans porter atteinte à l'intégralité de l'intrigue. À ce raccourcissement se succèdent la traduction, la réécriture et la mise en scène. Tout le travail peut se résumer en quatre étapes :

- Raccourcissement du texte français
- Traduction du texte français vers le chinois
- Remaniement du texte en vue de l'adapter en Opéra de Pékin
- Retraduction du texte en Opéra de Pékin vers le français[698]
- Touche finale lors de la répétition

La comparaison entre le texte original et le texte réécrit en Opéra de Pékin aboutit au constat suivant :

[696] Voir FU Qiumin 傅秋敏, « Jingju sikaban de guiji banshang zhongfa wutai de xinlu licheng » 京剧《司卡班的诡计》搬上中法舞台的心路历程 Réflexion sur l'adaptation de la pièce *Les Fourberies de Scapin* en Opéra de Pékin en Chine et en France, *Jutan* 剧谈, 2014, p. 80.

[697] Généralement parlant, une pièce de l'Opéra de Pékin ne doit pas dépasser deux heures.

[698] La retraduction du texte chinois vers le français est un facteur clé de la réussite de cette adaptation en France. La pièce est jouée en chinois devant les spectateurs français, et en même temps, on affiche le texte retraduit en français sur un écran à côté de la scène pour faciliter la compréhension des spectateurs étrangers.

	Pièce originale	**Pièce réécrite**
Acte	3	Un prologue+5 actes
Scène	26	17
Réplique	774	578, dont 15 chantées
Personnage	10	10+ figurants (longtao 龙套)

Les résultats chiffrés sont parlants en ce qui concerne la modification que le texte subit. Si l'on garde au maximum l'enchaînement des événements dans le texte réécrit, il est à remarquer que l'une de ses originalités consiste dans l'ajout d'un prologue, où plusieurs figurants (*longtao* 龙套) entrent sur scène pour servir de décor[699]. Quant au nombre de scènes et de répliques, il connaît une baisse considérable. On supprime ou condense certaines répliques jugées trop redondantes. Là où Molière consacre toute une page à exposer la situation, ou à passer en revue l'aventure d'amour, on réduit ceci en courts paragraphes. En plus, les dialogues parlés sont quantitativement dominants par rapport à la partie chantée. On compte au total 15 répliques chantées par cinq rôles principaux : Scapin, Léandre, Argante, Hyacinte et Zerbinette.

8.2 Remaniement textuel

La transformation d'une pièce dialoguée en une pièce partiellement chantée suppose d'importants remaniements au niveau textuel. Dans la partie suivante, nous allons nous intéresser à ce qui est modifié par rapport du texte d'origine en vue de répondre aux conventions de l'Opéra de Pékin.

8.2.1 Ajout de l'auto-présentation (*zibao jiamen* 自报家门)

Lorsqu'il s'agit de l'adaptation d'une pièce occidentale en Opéra de Pékin, la première préoccupation est de faire entrer le texte dans le « moule » du genre choisi,

[699] Nous aurons l'occasion d'analyser ce jeu plus en détail plus tard.

ce qui implique nécessairement des modifications d'ordre structural. Dans l'adaptation de la pièce *Les Fourberies de Scapin* en Opéra de Pékin, l'ajout de l' « auto-présentation » (*zibao jiamen* 自报家门) en fournit une belle illustration. Cette auto-présentation est en effet une tirade adressée directement aux spectateurs. Le personnage y annonce son nom, présente ses origines, explique ses relations avec d'autres personnages. Li Yu insiste sur l'importance de cette partie dans l'écriture théâtrale en disant que « les mots y sont en nombre limité. Certes. Mais on ne saurait procéder à son écriture que lorsque l'on connaît par cœur la structure complète de la pièce »[700]. La partie suivante sera consacrée à l'analyse de l'auto-présentation de Scapin et de Zerbinette.

8.2.1.1 Auto-présentation de Scapin

Au début de la pièce originale, Octave, qui vient d'apprendre la nouvelle du retour imprévu de son père, se ronge d'inquiétude car il se marie avec une fille à l'insu de celui-ci. Alors s'adresse-t-il à Scapin, valet de son ami Léandre, pour que ce dernier lui donne conseil :

> **Texte original**
> « Octave : Ah! Scapin, si tu pouvais trouver quelque invention, forger quelque machine, pour me tirer de la peine où je suis, je croirais t'être redevable de plus que de la vie.
> Scapin : À vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'esprit, de ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies; et je puis dire sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues; qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier... »[701]

La réponse de Scapin remplit la double fonction d'assurer son interlocuteur en proie à l'angoisse et d'informer les spectateurs de son identité. Le dialogue paraît

[700] LI Yu, *Xianqing ouji*, *op. cit.*, p. 403. « 虽云为字不多，然非结构已完，胸有成竹者，不能措手 »。
[701] *Les Fourberies de Scapin*, Acte I, Scène II. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 371.

quelque peu étrange au public chinois ignorant les règles de la scène d'exposition au théâtre occidental[702], car Octave est censé bien connaître les talents du valet de son meilleur ami. N'est-il pas ridicule de se présenter devant une personne de connaissance ? Par conséquent, ce passage est transformé en une auto-présentation, adressée directement aux spectateurs en l'absence de tout interlocuteur. Voici ce que dit Scapin lors sa première entrée en scène :

Texte chinois	**Retraduction littérale en français**
我给上天一份彩， 上天给我十分才。 斗心眼儿， 想鬼招儿。 替别人出出气， 整整老爷们儿， 帮帮有情人儿， 正招歪招样样来，样样来！	J'ai fait don au Ciel d'un talent, Et le ciel m'a doté de dix talents. User de stratagèmes, Donner de mauvais conseils. Décharger la colère des autres, Punir les seigneurs, Aider les amoureux, Jouer de bons et de mauvais tours, je ne fais que ça, que ça.[703]

La courte longueur de la phrase constitue la caractéristique la plus saillante de cette réécriture. Dans la pièce originale, le Scapin « français » présente ses talents par une phrase à une syntaxe lourde : « *J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'esprit, de ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies...* » La séquence adjectivale qui qualifie le mot « génie » paraît trop lourde pour être rendue littéralement en chinois, langue qui ne tolère que de courts adjectifs antéposés. En plus, l'intérêt de la réécriture ne consiste pas à respecter au pied de la lettre les phrases moliéresques en chinois, mais à véhiculer le sens en se débarrassant de la forme syntaxique, à recréer un personnage qui correspond approximativement à son identité. Par conséquent, la même idée s'enveloppe d'une forme simple et orale lorsqu'elle est sortie de la bouche

[702] En effet, cette scène constitue une véritable scène d'exposition, où les deux personnages, Scapin et Octave exposent à travers leur dialogue des informations extra-scéniques, telles que la rencontre entre Octave et sa bien-aimée, le caractère de Scapin et ses démêlés avec la justice. FORESTIER Georges, *Les Fourberies de Scapin, Molière*, Paris, Nathan, 1992, p. 30-32.

[703] Le texte et sa traduction sont fournis par Fu Qiumin.

du Scapin « sinisé » : « *我给上天一份彩，上天给我十分才* » (littéralement « *J'ai fait don au Ciel d'un talent, et le ciel m'a doté de dix talents* »). L'effet comique se voit renforcé par l'homophonie entre « don » (*cai* 彩) et « talent » (*cai* 才) en chinois. Par la suite, il commence à débiter ses mérites par des phrases courtes et parallèles : « *斗心眼儿，想鬼招儿* » (littralement « *User de stratagèmes, donner de mauvais conseils* »). Il est très intéressant de constater que il dit qu'il a l'habitude de « *punir les seigneurs* » et d'« *aider les amoureux* », ce qui prélude à son intervention dans les aventures sentimentales du héros.

Un autre fait qui mérite une attention particulière est l'oralité et la vulgarité qui se traduisent dans l'auto-présentation de Scapin. Bien qu'en couplets, sa tirade s'entend comme une comptine plutôt qu'un poème. Par exemple, en ajoutant le suffixe « 儿 » (*er*) à la fin de substantifs comme « *心眼儿* » « *鬼招儿* », « *老爷们儿* », « *有情人儿* », on donne à la tirade de Scapin une étiquette du chinois familier et parlé. La répétition du verbe, telle que « *出出气* » (décharger+Répt. la colère), « *整整老爷们儿* » (punir+Répt. les seigneurs), « *帮帮有情人儿* » (aider+Répt. les amoureux) sert aussi à rendre le discours plus expressif, plus naturel et à un rythme encore plus intensif.

8.2.1.2 Auto-présentation de Zerbinette

Après avoir vu l'auto-présentation donnée par le valet Scapin, nous nous arrêtons maintenant sur celle de Zerbinette, qui présente des caractéristiques différentes que la précédente.

Comme nous l'avons mentionné, Zerbinette est une Égyptienne au passé mystérieux. Son union avec Léandre est refusée par le père de celui-ci, et pire encore, elle est enlevée brusquement par des brigands, ce qui rend la situation encore plus confuse. Dans la pièce d'origine, il faut attendre jusqu'au troisième acte pour voir la première apparition de l'héroïne, déjà libérée grâce aux ruses de Scapin. Cependant, l'héroïne entre sur scène avant son enlèvement dans l'adaptation. Zerbinette, qui se

rend au rendez-vous avec son amant par la nuit, débite le monologue suivant :

Texte chinois	**Retraduction en français**
趁夜色穿街巷脚步匆匆，	À la faveur de la nuit, par les ruelles je me hâte,
这一回冲破了障碍重重。	Cette fois-ci, j'ai surmonté tous les obstacles !
为的是莱昂德情深意重，	Ce que je fais, je le fais pour l'amour profond que Léandre me porte,
塞尔比愿与他相守一生！	Moi, Zerbinette, je voudrais consacrer ma vie à cet amour ![704]

Si l'on le traduit littéralement, ce passage donnera :

> À la faveur de la nuit, traverser les ruelles, les pas hâtés,
> Cette fois-ci, surmonter bien des obstacles,
> Pour Léandre qui porte une profonde affection,
> Zerbinette veut lui consacrer toute la vie.

Ce qui attire notre attention dans cette auto-présentation, c'est son caractère d' « impersonnalité », ou plus précisément, son manque de « subjectivité » en apparence : il n'y a pas de « moi », ni de « je ». Le sujet « Zerbinette », omis dans les trois premiers vers, est convoqué par l'héroïne pour se désigner dans le quatrième vers.

Dès le début, en lisant ce court paragraphe dépouillé de sujet, on a affaire à une opacité du sujet narratif, ce qui exige la prise en considération des questions suivantes : qui parle ? Qui regarde ? Qui est le sujet narrant et qui est le sujet narré ? Dans un discours dit « normal », en usant de « je » et de « moi », on s'inscrit dans l'énoncé et en prend la responsabilité. Le discours possède ainsi une localisation personnelle déictique. Pour E. Benveniste, le « moi » est le nom propre social du locuteur, « la désignation autique de celui qui parle »[705]. Rien n'est plus naturel que de se poser « son individualité en tant que *moi* par rapport à *toi* et *lui* »[706]. C'est ce manque de « subjectivité » qui rend ce discours particulier.

[704] Le texte et sa traduction sont fournis par Fu Qiumin.
[705] BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 200.
[706] *Ibid.*, p. 67.

En l'absence du sujet, les deux premières phrases peuvent s'interpréter aussi bien à la première personne qu'à la troisième personne :

> « À la faveur de la nuit, je traverse les ruelles et je me hâte.
> Cette fois-ci j'ai surmonté bien des obstacles. »

Ou bien

> « À la faveur de la nuit, elle traverse les ruelles et elle se hâte.
> Cette fois-ci, elle a surmonté bien des obstacles »

On se demande s'il n'est pas plus pertinent d'interpréter ces deux premières phrases comme une sorte de « voix-off » à la troisième personne, comme s'il y avait une caméra qui filme le déplacement du personnage et une voix extérieure qui l'explique par la matière verbale. De la deuxième phrase à la troisième phrase, on se trouve en face d'un glissement énonciatif. Autrement dit, on passe de manière imperceptible d'une perspective extérieure au point de vue du personnage : « *Pour Léandre qui porte une profonde affection, Zerbinette veut lui consacrer toute la vie*». La source de cet énoncé est Zerbinette, car c'est bien elle-même qui parle de sa détermination et de sa volonté. Certes. Mais en renonçant au « je » au profit du nom propre « Zerbinette », l'héroïne cache sa subjectivité derrière cet écran de son prénom afin de voiler ce « moi » qui est haïssable.

8.2.1.3 Auto-présentation comme fusion de deux instances énonciatives

L'auto-présentation est sans doute l'une des caractéristiques qui marquent le plus le théâtre traditionnel chinois. La structure qui lui est propre ne manque pas d'étonner les Occidentaux dès leur première rencontre avec elle. Dans les années 1730, quand *L'Orphelin de la Maison de Tchao*, pièce du genre *Zaju* est publiée pour la première en France dans *Description de la Chine*[707] en France, son éditeur Du Halde trouve nécessaire de tirer au clair cette structure absente au théâtre français pour les lecteurs

[707] Pour la pièce *L'Orphelin de la Maison de Tchao*, voir l'Introduction de la première partie de cette thèse.

français. Ainsi dit-il dans l'avant-propos de cette traduction :

> « Dans les livres imprimez on ne met que rarement le nom du personnage qui parle dans la piéce ; ce personnage, comme on verra, commence toûjours par s'annoncer lui-même aux spectateurs, et par leur apprendre son nom, et son rôle qu'il jouë dans la piéce »[708].

Et l'éditeur d'expliquer la raison d'être de l'auto-présentation:

> « Le même comédien sert souvent à réprésenter plusieurs rôles différens, car comme les Chinois mettent tout en action et en dialogues, cela multiplieroit trop le nombre des acteurs »[709].

Pour Du Halde, l'auto-présentation du personnage permet aux acteurs d'alterner leur rôle sur scène. Sa remarque nous paraît manquer de pertinence, car même si l'acteur est obligé de tenir plusieurs rôles dans une pièce, c'est plutôt la peinture faciale et le costume, non pas l'auto-présentation, qui indiquent le rôle du personnage.

L'auto-présentation dans le théâtre traditionnel chinois tire en effet son origine dans l'art de conteurs. Sous la dynastie des Song (960-1127), avec l'essor économique et le développement du divertissement de masse, assister aux spectacles n'est donc plus l'apanage de l'aristocratie. On assiste à l'apparition de *maisons au toit de tuiles* (*washe* 瓦舍), centres culturels publics qui peuvent contenir jusqu'à des milliers de spectateurs[710]. Dans ces endroits de représentation, les conteurs professionnels donnent toujours une courte présentation du personnage lorsqu'ils débutent leur récit. Par exemple :

> « 去那城中箭桥左侧，有个官人姓刘名贵，字君荐，祖上原是有根基的人»[711]。
>
> (Dans cette ville, à gauche du Pont des flèches, habite un gentilhomme qui s'appelle Liu Gui, dont le prénom littéraire est Junjian. La famille dont il est issu était aisée.)

[708] Voir HALDE Jean-Baptiste Du (éd.), *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris, P.-G Lemercier, 1735, *op. cit.*, p. 342. Consulté le 20 mai 2015.

[709] *Ibid.*, p. 342. Consulté le 20 mai 2015.

[710] Voir LIAO Ben et LIU Yanjun, *Zhongguo xiqu fazhan shi*, *op. cit.*, p. 205. Et HU Shiying 胡士莹, *Huaben xiaoshuo gailun* 话本小说概论 Introduction aux romans « huaben », Beijing, Zhonghua shuju, 1980, p. 38-48.

[711] *La décapitation de l'innocent Cui Ning* 错斩崔宁 Cité par HU Shiying, *ibid.*, p. 96.

Au 12e siècle, apparaît dans ces centres culturels le *Zhugongdiao* (诸宫调，littéralement « airs sur tous les différents modes »), un type de récit oral où les conteurs professionnels font alterner les proses et les vers chantés avec des suites de mélodies pour raconter une histoire complète[712]. Ce genre de récit à la mélodie deviendra plus tard le *Zaju*, la première forme de théâtre à proprement parler. Le changement le plus radical lors de l'évolution du *Zhugongdiao* vers le théâtre réside dans le fait que « le conteur parlant à la troisième personne finit par céder complètement sa place à l'acteur s'exprimant à la première »[713]. Malgré cette transformation, certaines traces de la narration à la troisième personne sont gardées dans le théâtre.

Cela nous amène à penser qu'il existe une double source de l'auto-présentation. Autrement dit, ici se superposent en effet deux perspectives, deux voix, donc deux instances énonciatives, soit le personnage lui-même et l'auteur. D'un côté, chaque personnage donne une auto-présentation dont la teneur porte l'empreinte de son identité : Scapin parle un langage familier et Zerbinette plus soutenu. Cet effet stylistique donne lieu à croire que c'est bien le personnage qui parle de son vécu.

De l'autre, dans les deux auto-présentations que nous avons analysées plus haut, les phrases sans sujet sont dominantes. L'absence de la subjectivité crée une fusion énonciative, ce qui nous permet d'entrevoir la prise de parole d'une instance située en dehors du personnage, qui vise à brosser un tableau du contexte scénique et de l'action du personnage. L'auto-présentation de Scapin, par exemple, ressemble à une description objective du personnage, où l'auteur fait un compte rendu de son passé et prévoit ce qu'il va faire dans le futur. Sur une scène aussi vide que celle de l'Opéra de Pékin, il n'y a pas d'autre moyen que la tirade du personnage pour apporter l'information nécessaire aux spectateurs. On ne pourrait savoir qu'il fait nuit sur scène si Zerbinette ne dit pas « *à la faveur de la nuit* », on ne pourrait non plus savoir qu'elle traverse les ruelles si l'indication spatiale n'est pas donnée dans son

712 IDEMA Wilt et HAFT Lloyd, *A guide to chinese literature*, Ann Arbor, University of Michigan, 1997, p. 166.
713 LANSELLE Rainier, *Le sujet derrière la muraille*, Ramonville Saing-Agne, Editions Erès, 2004, p. 49.

auto-présentation. Dans cette perspective, on pourrait considérer l'auto-présentation comme la prise de parole de l'auteur, qui vise à renseigner davantage les spectateurs.

Au théâtre occidental, la communication se situe principalement au niveau intra-scénique, c'est-à-dire que l'auteur implicite s'efface au profit de personnages qui communiquent le message entre eux[714]. Cela est tout à fait contraire au théâtre chinois, où on est en face d'un plus grand nombre de communications extra-scéniques, c'est-à-dire communications entre l'auteur et les spectateurs. Tout compte fait, lors de la réécriture de la pièce *Les Fourberies de Scapin* en Opéra, s'opère un changement du système communicatif :

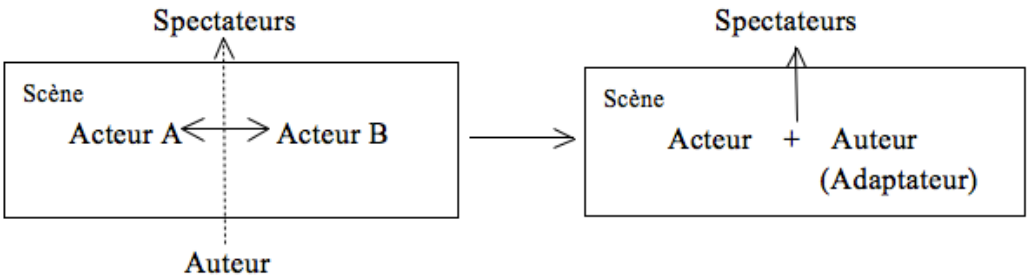


Schéma 5

8.2.2 Remodelage poétique: le détour dans la partie chantée

Dans le l'Opéra de Pékin, la partie chantée consiste à communiquer aux spectateurs les émotions et les états d'âme du personnage. C'est souvent au moment où le personnage évoque son passé, déplore l'infidélité de son amant, dénonce l'injustice, exprime sa joie ou son angoisse qu'il fait appel au chant. Par rapport au discours parlé, le chant apporte très peu de nouvelle information au déroulement de l'intrigue. En quelque sorte, le chant sert de complément du discours parlé et vise à mettre en lumière les sentiments du personnage. Écrit dans une langue plus stylisée, le

[714] ZHOU Ning 周宁, « Xushu yu duihua: zhongxi xiju moshi bijiao » 叙述与对话：中西戏剧话语模式比较 Narration et dialogue: comparaison narrative entre les théâtre chinois et occidental, *Zhongguo shehui kexue* 中国社会科学, 1992, n° 5, p. 66-71.

chant s'assimile à la poésie, ou au moins à la ballade rythmée et rimée.

Les Fourberies de Scapin est une pièce écrite en prose, où Molière fait parler aux personnages un langage mimétique d'une parole naturelle et spontanée. Son adaptation en Opéra de Pékin nécessite le passage de certains dialogues parlés aux dialogues chantés, de la prose au vers. L'enjeu de la réécriture consiste donc à remodeler la poétique afin de répondre à l'exigence esthétique de l'Opéra de Pékin. Dans la partie suivante, nous allons voir comment des passages parlés se transforment en chants lyriques et sous quelle forme on extériorise les émotions du personnage.

Le premier exemple que nous analyserons est un dialogue entre Octave et sa bien-aimée Hyacinte. Dans la pièce originale (Acte I, Scène III), l'héroïne, qu'Octave a épousée en cachette, apprend tout à coup que le père de son mari est de retour et qu'il voudrait conclure un nouveau mariage pour son fils. Tout naturellement, elle remet en doute la fidélité d'Octave et lui communique son inquiétude :

Texte original

« Hyacinte : Ah, Octave, est-il vrai ce que Silvestre vient de dire à Nérine ? Que votre père est de retour, et qu'il veut vous marier ?

Octave : Oui, belle Hyacinte, et ces nouvelles m'ont donné une atteinte cruelle. Mais que vois-je ? Vous pleurez! Pourquoi ces larmes ? Me soupçonnez-vous, dites-moi, de quelque infidélité, et n'êtes-vous pas assurée de l'amour que j'ai pour vous ?

Hyacinte : Oui, Octave, je suis sûre que vous m'aimez; mais je ne le suis pas que vous m'aimiez toujours.

Octave : Eh peut-on vous aimer, qu'on ne vous aime toute sa vie ?

Hyacinte : J'ai ouï dire, Octave, que votre sexe aime moins longtemps que le nôtre, et que les ardeurs que les hommes font voir, sont des feux qui s'éteignent aussi facilement qu'ils naissent.

Octave : Ah! Ma chère Hyacinte, mon cœur n'est donc pas fait comme celui des autres Hommes, et je sens bien pour moi que je vous aimerai jusqu'au tombeau.

Hyacinte : Je veux croire que vous sentez ce que vous dites, et je ne doute point que vos paroles ne soient sincères; mais je crains un pouvoir qui combattra dans votre cœur les tendres sentiments que vous pouvez avoir pour moi. Vous dépendez d'un père, qui veut vous marier à une autre personne; et je suis sûre que je mourrai, si ce malheur m'arrive. »[715]

Les deux amoureux se livrent dans une communication directe, caractérisée par la franchise et l'ardeur. Octave s'efforce de convaincre l'héroïne par une suite d'interrogatives : « *Me soupçonnez-vous…* », « *N'êtes-vous pas assurée…* »,

[715] *Les Fourberies de Scapin*, Acte I, Scène III. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 374-375.

« *Peut-on vous aimer…* ». À chaque interrogative Hyacinte répond avec honnêteté et hésitation : « *Je suis sûre…* », « *J'ai ouï dire…* », « *Je veux croire…* », « *Je ne doute pointe* ». L'omniprésence du « vous » et du « je », pronoms personnels qui mettent en avant la subjectivité du locuteur, provoque un effet de rapprochement entre les deux personnages. On peut remarquer en plus beaucoup de mots relevant du champ lexical des sentiments comme « aimer », « craindre », « feu », « amour », « cœur ». Les deux personnages utilisent parfois des expressions émotives et directes : « *je vous aimerai jusqu'au tombeau* », « *je mourrai, si ce malheur m'arrive* », ce qui donne plus d'emphase au dialogue.

Dans l'adaptation, ce passage est réécrit en deux parties, la première partie composée de répliques parlées entre Octave et Hyacinte, la deuxième partie réservée au chant lyrique de l'héroïne :

Texte réécrit	Retraduction en français
雅散特：听说你的父亲要你娶别的姑娘，这是真的吗？	Hyacinte : J'ai entendu dire que votre père veut vous marier à une autre. Est-ce vrai ? Aie !
奥克达：是真的。你在哭？你不相信我对你的　爱吗？	Octave : C'est vrai ! Vous pleurez ? Vous n'êtes donc point certaine de l'amour que j'éprouve à votre égard ?
雅散特：我知道你爱我，但我不敢保证你永远都爱我。你是不是觉得我和别的姑娘都一样，娶哪个都无所谓？	Hyacinte : Je suis sûre que vous m'aimez, mais je ne sais si vous m'aimerez toujours. Nous considérez-vous, elle et moi, de la même manière ? Et épouser l'une ou l'autre vous importe-t-il ?
奥克达：不不不！你知道的，我心中只有你，我美丽善良的雅散特。现在、眼下、如今，正站在我面前的雅散特！	Octave : Non, non, non ! Vous savez bien que dans mon cœur il n'y a que vous, ô magnifique et adorable Hyacinte qui se trouve à présent devant mes yeux !
雅散特：可是，你要是不答应，他就打断你的 腿？[…]奥克达，听到这个消息我的心都碎啦！	Hyacinte : Mais, si vous refusez, votre père ne vous cassera-t-il pas les jambes ? […]Octave, cette malheureuse nouvelle me brise le cœur !
（唱）雅散特我自幼自立独行， 苦用心去追寻自己的真情。 老天爷它叫我遇见了你， 原以为我是月儿你是星。 谁料想星月被乌云蒙阴影? 雅散特到如今突遭寒冬心如冰！ 我知你不敢违抗父的命， 离开父亲你身无分文寸步难行！	**(Chanté)** Depuis mon enfance je suis insoumise, Après une longue quête, j'ai trouvé mes vrais sentiments, C'est le Ciel qui a permis notre rencontre, Initialement, je croyais être la Lune et vous une étoile. Mais qui aurait imaginé la Lune et l'étoile assombries par une nue orageuse ? Mon cœur est à présent glacé par un effroyable destin ! Je sais que vous n'oserez point aller contre la volonté de votre père, En quittant votre père, vous vous retrouveriez sans le sou.[716]

La première partie est presque une reproduction fidèle au texte original, avec des tournures plus orales et plus modernes. C'est plutôt la partie chantée, c'est-à-dire les derniers huit vers, qui mérite une attention particulière. On constate que l'expression directe et ardente dans le texte original se transforme en une plainte pathétique. Par pudeur, l'héroïne, qui s'appuie toujours sur des réalités extérieures pour exprimer ce qu'elle éprouve. La passion et l'enthousiasme s'effacent au profit d'une expression

[716] Le texte et sa traduction sont fournis par Fu Qiumin.

sentimentale détournée et allusive. Le sentiment de l'héroïne est projeté sur le monde extérieur par une suite de jeux métaphoriques. En évoquant la « *lune* » et l'« *étoil*e », elle fait allusion à leur union censée être inséparable. Hyacinte ne dit pas qu'elle a rencontré des obstacles, mais que « *la lune et l'étoile sont assombries par une nue orageuse* ». Par cette métaphore filée, elle fait intervenir une autre image codée : « *nue orageuse* », qui fait allusion au père autoritaire et brutal. Elle ne dit non plus qu'elle est souffrante, mais que « *[son] cœur est glacé* ». Par rapport à l'héroïne qui aborde de front ses sentiments dans la pièce d'origine, celle-ci recourt à des formules les plus stéréotypées.

Ce détour langagier n'est pas dû au fait que l'amour est un sujet tabou au théâtre traditionnel chinois. Tout contrairement, le répertoire du théâtre chinois abonde en pièces romanesques. Des histoires d'amour entre la belle et le lettré ont fait couler beaucoup d'encre aux dramaturges chinois. La réserve qui se révèle dans le chant de Hyacinte serait liée aux conventions de la littérature traditionnelle. Georges Valensin, en étudiant les relations amoureuses et sexuelles en Chine, constate que « [des] amoureux dans les romans sentimentaux parlaient de la beauté de la lune, des étoiles, de la campagne ou du printemps, mais jamais de ce qu'ils ressentaient d'autre »[717].

On rencontre le même détour d'expression dans d'autres parties chantées. Dans la pièce originale (Acte III, Scène I), Hyacinte et Zerbinette, deux héroïnes, se réunissent et se racontent leur propre passé. Refusées toutes les deux par la famille de leur amant à cause de leur modeste origine, elles sympathisent très vite l'une avec l'autre :

Texte original

« Hyacinte : La ressemblance de nos destins doit contribuer encore à faire naître notre amitié; et nous nous voyons toutes deux dans les mêmes alarmes, toutes deux exposées à la même infortune.

Zerbinette : Vous avez cet avantage, au moins, que vous savez de qui vous êtes née; et que l'appui de vos Parents que vous pouvez faire connaître, est capable d'ajuster tout, peut assurer votre bonheur, et faire donner un consentement au Mariage qu'on trouve fait. Mais pour moi je ne rencontre aucun secours dans ce que je puis être, et l'on me voit dans un état qui n'adoucira pas

[717] VALENSIN Georges, *La vie sexuelle en Chine communiste*, Paris, J.-C. Lattès, 1977, p. 47.

les volontés d'un Père qui ne regarde que le bien. »[718]

Cette partie est transformée en deux tirades chantées, attribuées respectivement à Hyacinte et à Zerbinette :

Texte réécrit	**Retraduction en français**
雅散特：雅散特：是啊！我的父亲在印度经商的时候与母亲生下了我，并为我找了一位乳娘，留下了一笔钱财，从此失去了联系。这可苦了我们母女啦。**(唱)** 为生计母女们浪迹天涯， 尝遍了人世间雨雪风霜。 为寻父历尽艰辛到此地， 母亲她无钱治病死床榻。	Hyacinthe : Oui ! Je suis née pendant que mon père faisait du commerce aux Indes. Mon père m'a alors trouvé une nourrice. Il nous a laissé un peu d'argent et il nous a abandonnées. Ainsi, ma mère et moi, nous avons vécu dans la misère. **(Elle chante)** Ma mère et moi avons vécu misérablement, Nous sommes passées par de rudes épreuves. Pour le retrouver nous sommes venues dans sa ville natale, Ma mère est morte sans soins dans la pauvreté.
塞尔比：**(唱)** 雅散特受苦难还有乳娘作伴， 塞尔比的身世比你更加艰难！ 可怜我命好比风筝断线， 灾难发生在我四岁那年。 父母爱兄长疼烟消云散，	Zerbinete: **(Elle chante)** Hyacinte a eu une vie misérable mais elle avait sa nourrice, Ma vie a été encore plus terrible que la vôtre! Elle est comme un cerf-volant dont la corde est coupée, La catastrophe s'est produite pour mes quatre ans. L'amour de mes parents et de mon frère s'en allait en fumée.[719]

Dans le texte réécrit, les deux personnages font chacun un résumé de leur passé misérable. Par rapport au texte d'origine, Hyacinte donne plus de précision sur l'infortune qu'elle a connue. Elle répète en effet ce que l'on connaît déjà à travers la bouche des autres personnages : la mort tragique sa mère, la recherche en vain de son père, etc. Le chant de Zerbinette, qui ne correspond non plus à son discours original, assure une fonction plus informative : il révèle sa naissance et prépare les retrouvailles avec son père et son frère à la fin de la pièce.

[718] *Les Fourberies de Scapin*, Acte III, Scène I. MOLIERE, *Molière, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 402.
[719] Le texte et sa traduction sont fournis par Fu Qiumin.

Le changement poétique dans la réécriture de Zerbinette mérite d'être traité à part. Dans la pièce originale, Zerbinette envie Hyacinte de savoir « *de qui elle est née* », d'avoir « *l'appui qui ajuste tout et qui assure son bonheur* », alors que Zerbinette elle-même, en tant qu'orpheline, est dépourvue de secours parental. Cependant, ce sentiment d'abandon est véhiculé par des expressions imagées et métaphoriques : elle compare son destin à « *un cerf-volant dont la corde est coupée* », l'affection familiale à « *la fumée et au nuage qui se dispersent* ». Le sentiment d'être sans attache et sans appui, qui est quelque chose d'invisible, est conçu par analogie avec des signes du monde extérieur.

Là où l'expression de l'héroïne réclame la clarté dans la pièce originale, l'adaptatrice fait appel à des tournures allusives et opaques. Le recours constant à des images codifiées (lune, étoile, nue orageuse, cœur glacé, cerf-volant, fumée et nuage) est l'une des caractéristiques les plus remarquables de la littérature traditionnelle chinoise, où les sentiments ne sont jamais communiqués explicitement et directement. François Jullien montre qu'il est de tradition que les hommes de lettres chinois utilisent des métaphores et des allusions pour extérioriser leurs émotions[720]. Quelle que soit leur école littéraire, ils ont pour point commun de construire leur monde littéraire à partir d'une écriture poétique « indirecte ». Conscients que le vouloir-dire est malaisé à exprimer complètement, ils trouvent dans le monde extérieur une projection métaphorique de l'émotion vécue et tendent à enregistrer ce qu'ils ressentent en termes de réalités visibles et palpables.

La réécriture du dialogue en chant lyrique participe de la même logique. Les personnages exposent leur sentiment par l'intermédiaire de signes reconnus par les spectateurs qui partagent le même arrière-plan culturel : l'expression « *pluie-neige-vent-givre* » (*yu xue feng shuang* 雨雪风霜) sert à évoquer les épreuves que Hyacinte a subies, « *un cerf-volant dont la corde est coupée* » (*fengzheng duanxian* 风筝断线) sert à désigner un état d'errance. L'effet produit est aussi fort qu'une manifestation ouverte de l'état d'âme au théâtre occidental.

[720] JULLIEN François, *La valeur allusive: des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 163–222.

8.3 Transposition scénique

Le sens d'une pièce ne s'enferme pas dans les pages. De par sa nature, le texte de théâtre est un texte « troué », nous l'avons dit, qui nécessite son articulation sur les planches avec le concours d'un ensemble de signes extralinguistiques hétéroclites. Le texte écrit dicte en avance les éléments scéniques, le mouvement des acteurs, la musique, etc. Et en même temps, l'écriture dramatique est soumise aux conditions de la représentation. Ce qui distingue le théâtre de tout autre genre littéraire, c'est que la lettre n'est pas l'unique moyen d'expression du théâtre, que le théâtre « combine le mot et le spectacle, mais le mot *entendu* et non *lu*, le mot sortant de la bouche d'un personnage en action au milieu d'un décor, sur une scène »[721]. Roland Barthes, de son côté, va jusqu'à considérer le théâtre comme une « épaisseur de signes » :

> « Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent ; en tel point du spectacle, vous recevez *en même temps* six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leur gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations *tiennent* (c'est le cas du décor), pendant que d'autres *tournent* (la parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela, la théâtralité : *une épaisseur de signes* »[722].

Lorsqu'il s'agit de faire passer une pièce d'un pays à l'autre, d'un genre à l'autre, du texte écrit à la scène, il faut prendre en compte tout le réseau de signes linguistiques et scéniques pour créer un ensemble cohérent, qui répond à l'exigence esthétique du genre choisi, à ce qui est attendu de lui dans le pays récepteur. À l'opposé du théâtre occidental qui repose sur la parole et l'action, le théâtre chinois recourt à une série de codes visuels précis, qui permettent à tout connaisseur de cet art de comprendre de quoi il s'agit. Dans cette perspective, nous allons voir comment se construit le système de signes scéniques en accord avec le texte réécrit des *Fourberies*

[721] BRAY René, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 35.
[722] BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 258.

de Scapin.

8.3.1 Catégorisation des personnages

S'il est un point commun entre la comédie de Molière et le théâtre chinois, c'est certainement le fait qu'il existe dans tous les deux des personnages types, c'est-à-dire des rôles correspondant à des stéréotypes. Le patron comique français crée sous sa plume des hommes avares, des maris cocus, des pédants, des valets rusés, etc. Les personnages sont typés avant d'être individualisés. Cependant, au théâtre chinois, le caractère stéréotypé des personnages est poussé à un niveau plus élevé et on va jusqu'à créer des catégories de personnages dont le chant, la gestuelle, le maquillage doivent correspondre aux règles préalablement établies. L'identification de la catégorie du personnage par le spectateur est immédiate sur scène, grâce à ses costumes et à son maquillage.

La transposition des personnages des *Fourberies de Scapin* sur la scène de l'Opéra de Pékin est analogue à l'opération consistant à convertir une photo en une peinture impressionniste. On sélectionne des traits saillants de chaque personnage tout en éliminant les détails. L'enjeu ne consiste pas à refléter la complexité de l'état psychique de chaque individu, mais à mettre en lumière un seul aspect de sa personnalité. Rappelons qu'il y a quatre catégories de personnages principaux dans l'Opéra de Pékin : rôles masculins (*sheng* 生), rôles féminins (*dan* 旦), « visages peints » (*jing* 净), clowns (*chou* 丑). Il existe encore des subdivisions dans chaque catégorie. La catégorisation des personnages repose non seulement sur les critères objectifs et sociologiques (sexe, âge, statut social), mais aussi sur les valeurs morales du personnage. Par l'opération de filtrage, les personnages dans *Les Fourberies de Scapin* tombent dans les sous-catégories suivantes :

- Argante : père d'Octave et de Zerbinette, « grand visage peint » (*dahualian* 大花脸) ;

- Géronte : père de Léandre et de Hyacinte, « clown littéraire » (*wenchou* 文丑) ;
- Octave : fils d'Argante et amant de Hyacinte, « jeune héros » (*xiaosheng* 小生) ;
- Léandre : fils de Géronte et amant de Zerbinette, « guerrier » (*wusheng* 武生) ;
- Hyacinte : amante d'Octave, reconnue plus tard comme fille de Géronte, « robe noire » (*qingyi* 青衣) ;
- Zerbinette : amante de Léandre, reconnue plus tard comme fille d'Argante, « fille en fleurs » (*huadan* 花旦) ;
- Scapin : valet de Léandre, clown (*chou* 丑) ;
- Silvestre : valet d'Octave, clown (*chou* 丑) ;
- Nérine : nourrice de Hyacinte, vieille femme (*laodan* 老旦).

D'abord le clown. Tout évidemment, le valet fourbe Scapin qui occupe le cœur de la pièce se range dans la catégorie de « clown ». Dans le théâtre traditionnel chinois comme dans d'autres formes dramatiques, le clown est un artisan de stratagème qui se charge de divertir les spectateurs par la gestuelle et la parole comiques. Né dans l'art de la bouffonnerie datant à l'époque des Zhou (vers 11e siècle av. J.-C.- 256 av. J.-C.)[723], le clown occupe toujours une place importante dans le théâtre chinois. En parlant du l'effet comique au théâtre, Li Yu dit qu' « insérer des gestuelles comiques et faire des plaisanteries, c'est la technique la moins importante quand on écrit une pièce de théâtre. Mais si l'on veut que la pièce fasse plaisir à la fois aux hommes élégants et aux hommes vulgaires, et qu'elle soit appréciée autant par les spectateurs intelligents que par les spectateurs stupides, il faut prêter attention aux gestuelles et aux paroles comiques »[724]. Pour lui, le comique ressemble à « la soupe fortifiante qui profite à l'esprit et dissipe la fatigue des spectateurs »[725].

Le maquillage et le costume des deux clowns dans la pièce, celui de Scapin et de Silvestre, correspondent aux conventions de l'Opéra de Pékin. Comme nous le voyons dans les photos à la fin de cette partie, Scapin porte un maquillage blanc limité à la

[723] Mémoires historiques (*Shiji* 史记) de Sima Qian 司马迁(145 av. J.-C.-86 av. J.-C.), premier ouvrage de l'histoire de Chine, par exemple, compte plusieurs biographies de bouffons professionnels qui excellent à prononcer des discours comiques. Voir LIAO Ben 廖奔 et LIU Yanjun 刘彦君, *Zhongguo xiqu fazhan shi* 中国戏曲发展史 L'histoire de l'évolution du Xiqu en Chine, Taiyuan, Shanxi jiaoyu chubanshe, 2000, p. 45-46.
[724] LI Yu, *Xianqing ouji*, *op. cit.*, p. 369. « 插科打诨，填词之末技也，然欲雅俗同欢，智愚共赏，则当全在此处留神 »。
[725] *Ibid.* « 乃看戏人之参汤也。养精益神，使人不倦，全在于此 »。

zone du nez, et Silvestre un maquillage rond autour des yeux. Afin de mettre en relief le caractère stupide de Silvestre, on enduit son bout du nez d'un fard rouge. Au théâtre chinois comme au théâtre occidental, les personnages sont censés porter des costumes reflétant leur statut social. Si les couleurs claires et vives dominent dans le costume des autres personnages, Scapin et Silvestre sont les seuls à porter des vêtements de toile aux couleurs foncées sans broderie. La couleur beige du costume de Scapin affiche d'emblée la rusticité de son habit.

En plus, le signe de la hiérarchie sociale ne se présente pas seulement dans le tissu et la couleur du costume, mais aussi dans la chaussure. Contrairement aux personnages supérieurs, tels qu'Argante, Géronte et Octave qui portent tous des bottines à semelle blanche épaisse, Scapin, en tant que valet de basse condition, ne peut porter que des souliers plats. En effet, l'épaisseur de semelle varie en fonction du statut des personnages et de façon générale : plus le rang social du personnage est élevé, plus sa semelle est épaisse.

Maintenant regardons les deux duos amoureux. *Les Fourberies de Scapin* est une pièce reposant sur une structure symétrique et bipartie : deux familles, deux pères, deux duos amoureux composés respectivement d'Octave et de Hyacinte, de Léandre et de Zerbinette. Les héros et les héroïnes sont en effet des personnages semblables et interchangeables. Cependant, ils ne sont pas traités de la même façon dans l'adaptation. Octave entre dans la catégorie de « jeune héros ». La première scène de la pièce originale révèle qu'Octave est un personnage issu de bonne famille, mais de faible caractère. La longue veste souple qu'il porte (voir la photo) sous-entend le manque de virilité et le caractère indécis chez ce type de personnage. La coiffe avec deux ailettes sur le côté qu'il porte est l'insigne des lettrés. Quant à Léandre, si l'on le classifie sous la catégorie de « guerrier » non pas sous celle de jeune héros, c'est parce que d'une part, on se garde de créer un rôle répétitif, et d'autre part on essaie d'introduire des scènes de combat et d'acrobatie : on se souviendra de la scène où Léandre accable son valet Scapin de coups de bâton pour son indiscrétion (Acte II, Scène III).

Le même souci de mise en contraste se manifeste dans la catégorisation de

Hyacinthe et de Zerbinette. Hyacinte, jeune fille de naissance inconnue, se présente comme une héroïne délicate et honnête, qui provoque d'emblée la sympathie des spectateurs. La perte de sa mère et la redoute de l'infidélité de son mari lui font verser des larmes plusieurs fois sur scène. Ainsi, on la range dans la catégorie de « robe noire », jeune femme vertueuse et pathétique portant souvent une longue robe noire ou bleu foncé. Contrairement à Hyacinthe caractérisée par la pureté et la retenue, Zerbinette est une fille gaie et active. Ce qui caractérise le plus son caractère, c'est la scène (Acte III, Scène III) où Zerbinette éclate de rire en racontant à Géronte, dont elle ignore l'identité, comment Scapin lui a tendu le piège. Tout cela dévoile une fille insouciante, un peu légère et irréfléchie, ce qui correspond à ce que l'on attend du type « fille en fleurs » à l'Opéra de Pékin, rôle féminin secondaire au caractère enjoué.

La valeur morale joue un rôle d'importance dans la décision de la catégorisation d'Argante et de Géronte. Ces deux pères de famille, considérés comme opposants des deux aventures d'amour, ne peuvent pas entrer dans la catégorie de « vieillard », personnage droit et respectable. Dans l'adaptation, l'accent est mis sur la témérité et la rudesse d'Argante. Ainsi le classifie-t-on dans la sous-catégorie de « grand visage peint ». Le visage peint, comme son nom l'indique, porte une peinture faciale distinguée et brillante et en plus, la couleur de peinture est souvent porteuse de connotation. Sur sa photo, le fard cramoisi sur son visage traduit l'aspect brutal et irritable de son caractère. Le coin des yeux et le sourcil sont soulignés et étirés à tel point que le réalisme est exclu dans le maquillage. La satire est poussée plus loin dans la catégorisation de Géronte : en raison de son hypocrisie et de sa cupidité, il entre dans la catégorie de « clown littéraire », une sous-catégorie de « clown » réservée aux lettrés et aux fonctionnaires. La peinture blanche qui couvre tout le visage est signe de sa sournoiserie et de sa malhonnêteté.

Image 7 : Argante

Image 8 : Géronte

Image 9 : Octave

Image 10 : Léandre

Image 11 : Hyacinte

Image 12 : Zerbinette

Image 13 : Scapin

Image 14 : Silvestre[726]

[726] Les images sont fournies par Fu Qiumin.

8.3.2 Là où le décor et l'accessoire font défaut…

Pour les spectateurs occidentaux habitués à considérer le théâtre comme un « miroir » de la vie réelle, rien de plus étonnant que de voir une scène où le décor fait défaut. Il y a un siècle, quand le général Chen Jitong (Tcheng Ki-tong) 陈季同 (1851-1907), diplomate à la fin des Qing, présentait la scène chinoise aux Français, il a dit : « Quant à la scène, elle est tout entière, comme je l'ai dit, dans l'imagination du spectateur »[727]. Et le diplomate de compléter :

> « Il faudrait aller jusqu'en Chine pour les retrouver et voir en même temps un public assez impressionnable pour se représenter en imagination les scènes les plus grandioses, les palais des empereurs, les sites les plus pittoresques, les vallées où coulent nos grands fleuves et les montagnes sauvages dont les sommets sont couverts de neiges éternelles. Ce public entre instantanément en communication intime avec la fiction du poète ; l'idéal devient le réel, sans plus d'efforts qu'il n'en coûte à la volonté pour créer une illusion »[728].

La compréhension du jeu sur une scène vide fait appel à la coopération des spectateurs, qui doivent mobiliser leur imagination pour saisir ce qui se cache derrière les signes scéniques. Cette imagination, bien sûr, ne peut se séparer d'une bonne connaissance de règles et de conventions de l'Opéra de Pékin.

Quant aux *Fourberies de Scapin*, il s'agit d'une pièce facile à monter sur la scène de l'Opéra de Pékin. En effet, cette pièce est écrite au moment où la troupe de Molière traverse une période difficile. Entre la fin de l'année 1670 et le début du printemps de l'année suivante, le Palais-Royal, lieu de représentation de la troupe, subit d'importants travaux de rénovation. Le dramaturge a donc l'idée de créer une « œuvre de circonstance, rapidement écrite, facile à monter et à représenter sur une scène aux dimensions certainement réduites du fait des travaux, et dans un décor sommaire, ce qui, de surcroît, permettait de limiter les frais »[729]. La pièce originale donne très peu d'indications spatiale et temporelle sauf une didascalie initiale : « *La scène est à*

[727] TCHENG Ki-tong, *Le théâtre des Chinois*, Paris, Calmann Levy, 1886, p. 20. Ce livre est consultable sur Internet: http://www.chineancienne.fr/19e-s/tcheng-ki-tong-le-th%C3%A9%C3%A2tre-des-chinois/ Consulté le 18 juin 2015.
[728] *Ibid.*, p. 17.
[729] CONESA Gabriel, « Notice des Fourberies de Scapin », *in Molière, Œuvres complètes,* Vol.2, *op. cit.*, p. 1467.

Naples ». L'imprécision de lieu et de temps donne en effet plus de marge à l'adaptatrice pour varier des scènes en fonction du déroulement de l'intrigue. Dans la partie suivante, nous allons voir comment on réussit à représenter différentes situations sur une scène qui ne dispose de presque aucun décor et accessoire.

8.3.2.1 Acteurs *longtao* (龙套) comme un décor mobile

L'Opéra de Pékin est une forme dramatique qui ignore les règles régissant le théâtre classique français, comme les règles des trois unités, les règles de bienséance et de vraisemblance. Si beaucoup d'événements dans la pièce originale se laissent effacer sur scène par souci du respect de ces règles, ils peuvent se réintroduire lorsque l'on adapte la pièce en Opéra de Pékin. L'ajout d'un prologue et de scènes de violence en sert de témoignage

La pièce originale débute par la scène où Octave apprend avec un grand étonnement que son père Argante rentre de voyage avec Géronte. Dans l'adaptation, cette scène est précédée par un prologue d'une durée d'environs sept minutes qui consiste à monter sur scène le voyage par mer d'Argante et de Géronte, au cours duquel ils prennent la décision de conclure le mariage de leurs enfants. Le prologue joue en quelque sorte le rôle de la scène d'exposition, qui sert à présenter les événements antérieurs à l'intrigue principale.

Pour représenter le voyage sur mer, on fait entrer sur scène douze acteurs qui portent tous un costume bleu, avec un large drapeau carré intitulé « drapeau aquatique » (*shuiqi* 水旗). Accompagnés d'une musique imitant le bruit de la vague, tantôt ils font des sauts acrobatiques l'un après l'autre, tantôt ils font le tour de la scène à la file indienne en brandissant les drapeaux. L'ensemble du jeu des acteurs symbolise une mer furieuse. Ensuite apparaissent Argante et Géronte accompagnés de deux bateliers qui tiennent la rame à la main. Ces quatre hommes avancent d'un pas chancelant au milieu des acteurs au drapeau aquatique, comme s'ils étaient sur un navire balloté par les vagues.

[730]

Image 15

En effet, à part les deux personnages principaux, tous les autres acteurs tombent dans la catégorie de « *longtao* » (龙套), un type de figurant sans parole. À l'origine, les *longtao* étaient des acteurs à mi-temps employés par des troupes de théâtre qui manquait de personnel. À leur arrivée au théâtre, les acteurs amateurs, qui n'avaient pas beaucoup de temps pour changer d'habit, se contentaient de mettre un vêtement de dessus brodé de motifs de dragon pour monter sur scène. D'où vient le nom de cette catégorie de personnage *longtao* (龙, traduit littéralement « dragon » (*long*), et 套 littéralement « recouvrir » (*tao*))[731]. Toujours au nombre pair, le jeu des *longtao* témoigne d'une grande uniformité : porter le même costume et le même maquillage, agir toujours de concert et de la même façon. De ce point de vue, les acteurs *longtao* peuvent être vus comme une sorte de « décor mobile » dans cette adaptation.

En plus de la fonction du décor, les *longtao* peuvent symboliser une troupe de personnages, comme une légion de guerriers, un cortège de gardes ou une bande de bandits. On rencontrera le même jeu des *longtao* au moment où Zerbinette est enlevée par une troupe de brigands égyptiens. Cette scène d'enlèvement est exclue de la pièce originale, car elle transgresse la règle de l'unité de lieu et risque de choquer le public

[730] Image capturée de la vidéo de la représentation fournie par Fu Qiumin, 2'11''.
[731] FU Weixing 傅伟兴, « Lun zhongguo xiqu zhi longtao » 论中国戏曲之« 龙套 » Sur le longtao dans l'art théâtral chinois, *Xiwen* 戏文, 2007, n° 1, p. 95.

occidental à cause de sa brutalité. Cependant, on restitue cet enlèvement violent avec le concours de quatre acteurs *longtao*, qui représente un groupe important d'Égyptiens. Le combat entre l'héroïne et les *longtao* est interprété par une série de gestes stylisés proches de la danse. Les *longtao* courent après l'héroïne, font des sauts acrobatiques avant de l'attraper. De ce point de vue, la scène chinoise observe elle aussi la règle de la bienséance, non pas parce qu'elle interdit des scènes « terrifiantes » comme le théâtre français classique, mais parce qu'elle adoucit les éléments violents par le ballet, le jeu acrobatique, etc.

[732]

Image 16

8.3.2.2 Gestuelle pour indiquer le lieu et le temps

Sur la scène de l'Opéra de Pékin, on abandonne le réalisme au profit d'une gestuelle machinale, codifiée et bien maîtrisée. Le pas, le mouvement de la main, le hochement de la tête s'effectuent de façon tellement précisée et accentuée que l'on pourrait les comparer à des signes linguistiques : chacune des gestuelles renvoie à un sens bien défini. Dans bien des cas, cette exactitude de la gestuelle remédie à la simplicité du décor. Comme le décor n'est pas tenu de renseigner le public sur le lieu et le temps, c'est souvent la gestuelle qui donne des indications qui permettront aux

[732] Image capturée de la vidéo de la représentation fournie par Fu Qiumin, 31'59''.

spectateurs de construire un décor imaginaire.

Par exemple, dans la première scène de cette pièce, Octave entre en scène par le côté gauche en appelant son valet Silvestre :

> **Texte réécrit**
> « 奥克达：席乐外！席乐外！席乐外！ »
>
> **Retraduction littérale en français**
> Octave : Silvestre ! Silvestre ! Silvestre ![733]

À ce moment-là, Silvestre monte sur scène par le côté droite pour se rapprocher petit à petit de son maître. Tout d'un coup, le valet s'arrête et fait semblant de tirer le verrou et d'ouvrir une porte qui n'existe pas. Il dit alors :

> **Texte réécrit**
> « 席乐外：(开门)呦，少爷，您可回来了！ »
>
> **Retraduction littérale en français**
> Sylvestre : (Il ouvre la porte) Ah ! Monseigneur, vous voici enfin ! [734]

En effet, en l'absence de décor, rien n'indique qu'il s'agit d'une maison, sauf ce petit geste d'ouvrir la porte. L'entrée de ces deux personnages est aussi porteuse de sens. À noter qu'Octave entre par le côté gauche de la scène par rapport aux spectateurs, alors que Silvestre entre par la droite. En effet, sur la scène carrée il existe au fond deux rideaux qui permettent l'entrée et la sortie de acteurs. Celui de gauche s'intitule « la porte d'entrée » (*shangchang men* 上场门), et celui de droite « la porte de sortie » (*xiachang men* 下场门)[735]. Le fait que Silvestre entre exceptionnellement par la droite fait entendre qu'il est à l'intérieur de la maison au moment où son maître l'appelle.

On n'oubliera non plus une autre scène intéressante où Léandre, lorsqu'il se rend au rendez-vous avec sa bien-aimée Zerbinette, rencontre par hasard son père Géronte

[733] Le texte et la traduction sont fournis par Fu Qiumin.
[734] Le texte et la traduction sont fournis par Fu Qiumin.
[735] Pour l la porte d'entrée et la porte de sortie, voir JACQUES Pimpaneau, *Chine: l'opéra classique. Promenade au jardin des poiriers*, *op. cit.*, p. 143. Et FU Qiumin, *L'art théâtral de Mei Lanfang*, Paris, Editions You-Feng, 1998, p. 76-77.

en pleine nuit. L'intérêt de cette scène consiste à démontrer comment la gestuelle contribue à souligner l'obscurité de la nuit. Sous une lumière un peu sombre, accompagnés d'une musique calme, Léandre et Géronte marchent tous les deux à tâtons, font un demi-tour de la scène et s'efforcent de regarder ça et là sans s'apercevoir l'un l'autre, même s'ils sont si proches à un moment donné. Cette scène est inspirée du *Combat dans l'auberge du carrefour* (*sanchakou* 三岔口), pièce classique de l'Opéra de Pékin, où les deux protagonistes (un aubergiste et un voyageur) se cherchent et se battent sans jamais se toucher l'un l'autre dans une obscurité absolue d'une chambre close. Sans recours à aucun moyen d'éclairage, c'est juste leur gestuelle qui fait la description du décor.

Sur la scène chinoise, comme la toile de fond reste toujours le même, il est impossible de représenter le déplacement du personnage de façon réaliste. Tout changement de décor est par conséquent tributaire de la gestuelle. Il suffit que le personnage fasse un ou plusieurs tours de la scène pour signifier un long voyage. Après s'être rencontrés par hasard en pleine campagne, Léandre et son père Géronte font un demi-tour de la scène en avançant à grands pas ralentis. Une fois le « voyage » terminé, les voilà rentrés chez eux. Ces quelques pas suffisent à suggérer la longue distance qui sépare la maison de la campagne.

Dans cette perspective, le décor fait corps avec le personnage, varie selon sa gestuelle et son déplacement, et disparaît avec lui dans l'Opéra de Pékin. Sur cette scène éloignée du réalisme, on se contente d'utiliser une partie pour désigner le tout, de mettre en relief un aspect des choses en omettant tout autre détail. Cette « synecdoque », si l'on se permet d'emprunter ce terme à la rhétorique, n'est pas le fruit du hasard. Par contre, elle résulte d'un long processus de codification et repose sur la reconnaissance collective. La partie explicite évoque aux spectateurs chinois un « tout » dans leur imagination.

Pour conclure, à travers l'analyse aux niveaux textuel et scénique, nous avons démontré que la réussite de cette adaptation tient au fait que l'on respecte au maximum les conventions de l'Opéra de Pékin (ajout de la matière narrative,

modification poétique, changement de décor) sans perdre de vue les caractéristiques de la pièce originale.

Conclusion de la troisième partie

Dans cette partie, nous avons démontré que la place qu'occupent les pièces de Molière dans la Chine contemporaine est constamment changeante en fonction de la situation socio-politique. Pendant la première trentaine d'années suivant la fondation de la Chine communiste, l' « institution », l'un des six éléments constituants du polysystème selon Even-Zohar[736], joue un rôle primordial dans la détermination du « canon littéraire ». Seules les œuvres qui répondent à l'exigence idéologique sont susceptibles d'être valorisées par l'État. De l'année 1949 à l'année 1966, ces dix-sept ans sont les années les plus fécondes en ce qui concerne la traduction et l'édition des pièces moliéresques. La promotion de l'auteur du *Misanthrope* à l'époque en Chine tient au fait que l'on trouve chez lui des éléments dont on a besoin pour renforcer le marxisme-léninisme : expérience auprès du peuple, esprit de lutte, satire virulente envers la bourgeoisie et la noblesse. Cependant, la Révolution culturelle renverse l'ordre établi du polysystème littéraire et fait de ce polysystème un ensemble fermé, mis à l'écart de toute influence extérieure. Les comédies de Molière, avec toute autre pièce occidentale, sont exclues de la scène chinoise.

Molière commence à regagner l'intérêt du public chinois avec la remise en ordre de la situation socio-politique à la fin des années 1970 : les articles critiques se multiplient au moment où les travaux de traduction se reprennent. Mais comme nous l'avons démontré dans cette partie, la ferveur pour la retraduction de pièces de Molière se refroidit à partir des années 1990. La force « anti-traductive » provient de deux raisons principales : l'existence d'une traduction « canonisée », c'est-à-dire une grande traduction considérée comme indépassable ; la perte d'attirance des œuvres canoniques devant le défi de la « sous-culutre ».

Dans le Chapitre 7, nous avons vu dans quelle mesure le traducteur pourrait contribuer à la canonisation d'un auteur et de ses œuvres. Les traductions de Li Jianwu, faites dans les années 1980, servent encore de textes de référence et de représentation. En recourant à des formes empruntées aux dialectes, à la langue populaire et au chinois classique, le traducteur donne à chacun des personnages un langage en conformité avec son origine géographique, son statut social et la situation d'énonciation. La naturalisation de la forme d'expression ne signifie pas pour autant

[736] Voir l'introduction générale de cette thèse.

que le traducteur trahit le texte original pour flatter le goût du public récepteur. Si les traductions de Li Jianwu éclipsent les autres traductions, c'est aussi parce qu'elle font preuve de la fidélité au sens original.

Comme Lawrence Venuti l'a montré, « […] la réception d'un texte est moins définie par ses qualités intrinsèques que par les identités culturelles et sociales de ses lecteurs, les diverses hypothèses et les attentes, les intérêts et les capacités qu'ils apportent à leur interaction avec le texte »[737]. Pour qu'une œuvre étrangère reste en interaction constante avec le public d'accueil, on doit accommoder la forme et le support de sa traduction au goût de ce dernier qui évolue au fil du temps. Les « avatars » de la traduction (en bande dessinée, en littérature pour la jeunesse, d'un genre à l'autre) que l'on a vus dans cette partie permettent en effet de démocratiser l'accès du public aux canons littéraires. Dans le Chapitre 8, nous avons analysé plus en détail un de ces avatars de la traduction, l'adaptation des *Fourberies de Scapin* en Opéra de Pékin, et nous avons démontré que l'union de ces deux formes dramatiques contribue au renouvellement du canon littéraire.

[737] VENUTI Lawrence, « Translation, interpretation and canon formation », *op. cit.*, p. 28-29. « […] the reception of a text is shaped less decisively by its intrinsic qualities than by the cultural and social identities of its readers, the varying assumptions and expectations, interests and abilities they bring to their interaction with the text ».

Conclusion générale

La traduction et l'adaptation des pièces de Molière en Chine s'avèrent une histoire de réécriture et de manipulation. L'opération traduisante n'est en effet pas un acte isolé, ni une fin en soi. Dès son atterrissage dans le pays récepteur, toute pièce étrangère entre en corrélation étroite avec l'ensemble des facteurs situationnels qui conditionnent l'acte de traduire, et est appelée à assumer des fonctions différentes selon la situation sociale. Ce phénomène explique la grande variété de formes de traduction et d'adaptation, ainsi que la nécessité constante de retraduire et de réadapter. De ce point de vue, l'étude d'une histoire de la traduction et de l'adaptation théâtrales peut se répartir sur deux niveaux : une étude extratextuelle, d'une part, c'est-à-dire l'examen des éléments sociohistoriques qui déterminent le choix, la stratégie générale et les décisions ponctuelles des traducteurs ; et une étude textuelle, d'autre part, visant à dégager les caractéristiques dominantes de traductions (d'adaptations) à plusieurs époques définies. Dans la présente thèse, nous avons tenté de situer la traduction et l'adaptation des pièces de Molière dans le « polysystème » littéraire chinois et distingué trois périodes dans le processus d'appropriation : fin du 19e siècle et début du 20e siècle ; 1919-1949 ; 1949 jusqu'à nos jours.

1. Voyage des pièces de Molière en Chine

En portant le regard sur le terrain de réception pour le théâtre occidental à la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle, nous avons démontré dans un premier temps que la pénétration de pièces étrangères dans l'Empire du Milieu s'avère un processus de longue haleine, jalonnés par des malentendus, des conflits et des compromis. Cette difficulté d'intégration s'explique d'une part par le fait que le théâtre traditionnel chinois, qui est une forme dramatique « chantée », ne fournit aucune référence susceptible d'aider le public moyen à apprécier un théâtre « parlé » à l'occidentale, et d'autre part, par le fait que le polysystème littéraire chinois d'alors est un ensemble conservateur où des normes traditionnelles dominantes s'imposent à la littérature étrangère. C'est pourquoi la première version chinoise de *L'Avare*, traduite entre 1914 et 1916, garde très peu de liens avec le texte original : en recourant à des procédés narratifs (intertitre, description physique et psychologique, commentaire), les traducteurs ont cherché à intégrer cette pièce dans le répertoire de la littérature vernaculaire chinoise.

Le Mouvement de la Nouvelle culture qui a lieu aux alentours des années 1920 renverse l'ordre établi du polysystème littéraire chinois. Comme l'a montré Itamar Even-Zohar, les activités traduisantes de grande envergure se produisent aux moments où le polysystème récepteur n'est pas encore « cristallisé », c'est-à-dire qu'il est « jeune » et en cours de création[738]. À l'orée de la République, la littérature traditionnelle, qui occupait une place centrale, est mise au ban pour son prétendu archaïsme, entraînant par effet direct l'arrivée massive d'œuvres étrangères. Les traducteurs adoptent aussi presque unanimement la traduction directe dans le double but d'introduire de nouveaux modes de pensée et de réinventer une langue nationale. Or, cette stratégie littéraliste ne s'avère pas un « passe-partout ». La traduction directe de *L'Avare* parue dans *Mensuel du roman* en 1921 en fournit un bel exemple. Par rapport à la traduction d'autres textes littéraires, la traduction théâtrale fait appel davantage à la fluidité et à l'oralité. Or, à cet égard, cette version de *L'Avare* n'est qu'un échec. Cette aporie explique pourquoi, très vite, l'adaptation fait un retour en force dans les années 1930 et 1940. Dans les versions de cette époque, si l'on supprime l'identité étrangère dans une large part des pièces de Molière, c'est pour remédier avant tout à la pénurie de textes dans le répertoire, et aussi pour sensibiliser les spectateurs aux problèmes d'actualité que connaît la société chinoise.

La naissance de la Chine communiste en 1949 modifie le parcours des pièces de Molière dans le pays. Sous le pilotage de l'État, la tâche de traduction est confiée aux traducteurs de grand renom, et on assiste à la disparition des traductions et des adaptations considérées comme « mineures ». L'idéologie devient, plus que jamais, un facteur primordial dans la hiérarchisation du polysystème littéraire chinois. Si les pièces de Molière entrent dans le répertoire canonisé et qu'elles connaissent un âge d'or comme le témoigne le nombre d'éditions entre 1949 et 1966, c'est que l'auteur de *L'Avare* est considéré comme faisant partie du « peuple » et qu'il fait preuve d'un « esprit de lutte ».

Après le silence qui caractérise la Révolution culturelle, la traduction des pièces de Molière reprend peu à peu son cours. Au début des années 1980 paraît la plus grande anthologie de Molière traduite par Li Jianwu. L'analyse textuelle de ses traductions nous a permis de comprendre le rôle que joue le traducteur dans la canonisation d'une œuvre étrangère dans le polysystème littéraire récepteur. En effet,

[738] EVEN-ZOHAR Itamar, « The Position of Translated Literature within theLiterary Polysystem », *op. cit.*, p. 47.

il incombe au traducteur de rendre compte de la « canonicité inhérente » de l'œuvre à traduire. La « longévité » des traductions de Li Jianwu tient au fait que ce dernier a réussi à restituer la vitalité et la variété du discours des personnages en recourant aux formes dialectales, aux expressions populaires et aux constructions archaïques.

Parallèlement, la période contemporaine manifeste une tendance de plus en plus nette à la démocratisation des œuvres canoniques. Nous avons évoqué trois « avatars » de la traduction de pièces de Molière : en bande dessiné, en littérature pour la jeunesse, et « traduction » d'un genre à l'autre. Le succès de l'adaptation des *Fourberies de Scapin* en Opéra de Pékin nous a ouvert la perspective d'une nouvelle approche pour la popularisation du canon littéraire : la rencontre des deux genres dramatiques produit un dépaysement parmi les spectateurs chinois et français, rafraîchissant l'œuvre originale et lui permettant de persister malgré l'évolution du goût du public.

2. Réflexion sur la traduction et l'adaptation

Comme nous l'avons démontré dans l'introduction, la traduction et l'adaptation s'inscrivent dans un continuum où il n'existe pas de ligne de démarcation nette entre les deux processus. Elles font partie de ce que Gérard Genette appelle la « transformation hypertextuelle »[739], c'est-à-dire l'opération qui consiste à transposer l'hypotexte (un texte antérieur) dans un nouveau genre littéraire, ou dans un contexte sociohistorique différent. Tout texte dérivé de cette transformation est nommé « hypertexte ». Après avoir passé en revue le parcours des pièces de Molière en Chine, nous sommes en mesure de relever plusieurs types de transformation hypertextuelle :

◆ Transformation au niveau de la forme

Des manipulations peuvent être opérées sur la forme de l'expression sans que le sens ne s'en voie modifié. Le recours aux dialectes chinois (Chapitre 7) pour rendre compte de la variation diatopique illustre cette possibilité. En plus, la « prosification » est un autre cas particulier : compte tenu de l'écart syntaxique entre les langues française et chinoise, et des goûts esthétiques du public chinois, il s'avère impossible de transmettre le sens tout en gardant la forme versifiée des pièces originales. C'est ainsi que toutes les pièces en vers de Molière, notamment *Le Misanthrope* et *Le*

[739] GENETTE Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 291-558.

Tartuffe ou l'imposteur, sont rendues en prose[740].

◆ Transformation au niveau du contenu

Dans d'autres cas, l'existence de réalités et de concepts considérés comme allant de soi dans une pièce étrangère nécessite une amplification (explication plus longue) ou une substitution. Par exemple, on rencontre à maintes reprises dans *Les Précieuses ridicules* des produits de beauté utilisés couramment par les nobles dames du 17e siècle. On s'aperçoit ainsi par exemple que « *le lait virginal* » est remplacé par « *les cosmétiques américains* »[741] dans la version chinoise en 1940, ce qui fait écho au fait que les produits importés des États-Unis font florès dans la société mondaine de l'époque en Chine. Dans la traduction plus récente de Li Jianwu, le traducteur conserve le goût exotique du terme tout en le rendant plus explicite : il traduit le « *lait virginal* » en « *parfum de repos* » (*anxi xiangshui* 安息香水), avant d'ajouter une note en fin de chapitre pour expliquer la fonction et l'origine du terme : « *le lait virignal est un liquide composé de sel et de plomb liquide. Aussi blanc que le lait, il peut s'appliquer sur la peau* »[742]. On voit donc que même la traduction *stricto sensu* oblige parfois des adaptations ponctuelles portant sur le sens.

◆ Transformation au niveau du mode

Le degré de déviation par rapport au texte original est plus poussé si l'on coule la matière dramatique dans un autre « moule ». Depuis la *Poétique* d'Aristote, la fiction occidentale est couramment divisée en deux modes de représentation : le mode narratif qui consiste à « raconter » les événements, et le mode dramatique qui consiste à « montrer » les choses. Dans son ouvrage *Palimpsestes*, Gérard Genette propose le nouveau concept de « transmodalisation » pour qualifier à la fois le changement *de mode* et le changement *dans le mode*[743].

Au moyen de la « tranmodalisation intramodale », on opère des modifications aux niveaux de l'expression et du contenu qui portent sur « le fonctionnement interne

[740] Parmi la centaine de versions chinoises de pièces moliéresques, il n'y en a que celle de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* publiée en 1949, qui soit rendue en vers.

[741] MOLIERE, « Duhui liuxingzheng » 都会流行症 Les Précieuses ridicules, *in Zuijia juxuan* 最佳剧选, YI Qiao 易乔 (éd.), Shanghai, Chaofeng chubanshe, 1940, p. 192.

[742] MOLIERE, *Moliai xiju quanji diyijuan* 莫里哀喜剧全集 第一卷 Collection complète de comédies de Molière I, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Changsha, Hunan wenyi chubanshe, 1993, p. 294. « lait virginal 是醋化铅水和盐水的化合物，色白如奶，抹皮肤用 »。

[743] GENETTE Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 395-402.

du mode »[744] (le mode dramatique pour une pièce de théâtre, ou le mode narratif pour un roman). L'adaptation de la pièce de Molière *Les Fourberies de Scapin* (Chapitre 8) en Opéra de Pékin nous en fournit une belle illustration. Cette pièce reposant sur la vraisemblance est en effet réécrite dans un autre genre dramatique qui fait appel au chant et à la danse. Le langage considéré comme mimétique du réel se transmue en une suite d'expressions codifiées.

Au moyen de la « transmodalisation intermodale », on procède à l'inversion des modes narratif ou dramatique, entraînant dès lors un bouleversement radical dans la façon de présenter l'intrigue. La réécriture de pièces de Molière en récit et en bande dessinée n'est pas rare en Chine au 20e siècle (Chapitre 6). Dans les récits adressés souvent à un lectorat jeune, les dialogues sont fortement réduits au profit d'une écriture à la troisième personne qui apporte plus de précision sur la physionomie et l'état psychique des personnages.

◆ Transformation au niveau sémiotique

Le passage d'un système de signes à un autre implique un remaniement plus profond que d'autres types de transformation hypertextuelle. Les signes linguistiques dans une pièce de théâtre pourraient se voir substitués par d'autres signes non linguistiques. Par exemple, au cours de la transposition scénique, une réplique telle que « Mets le vase sur la table » peut être rendue par « Mets le vase là-bas » avec une indication gestuelle sur l'endroit où poser l'objet. Autre exemple : la transformation de pièces de théâtre en bande dessinée constitue une opération à la fois *intermodale* et *intersémiotique,* car certains dialogues se transmuent en courts textes d'accompagnement qui recourent majoritairement aux procédés narratifs, alors que d'autres deviennent des signes pictographiques censés indiquer la gestuelle et l'expression faciale des personnages.

Toutes ces considérations nous poussent à proposer de remplacer le schéma simpliste du couple conceptuel traduction/adaptation par une classification plus détaillée :

[744] *Ibid.*, p. 396.

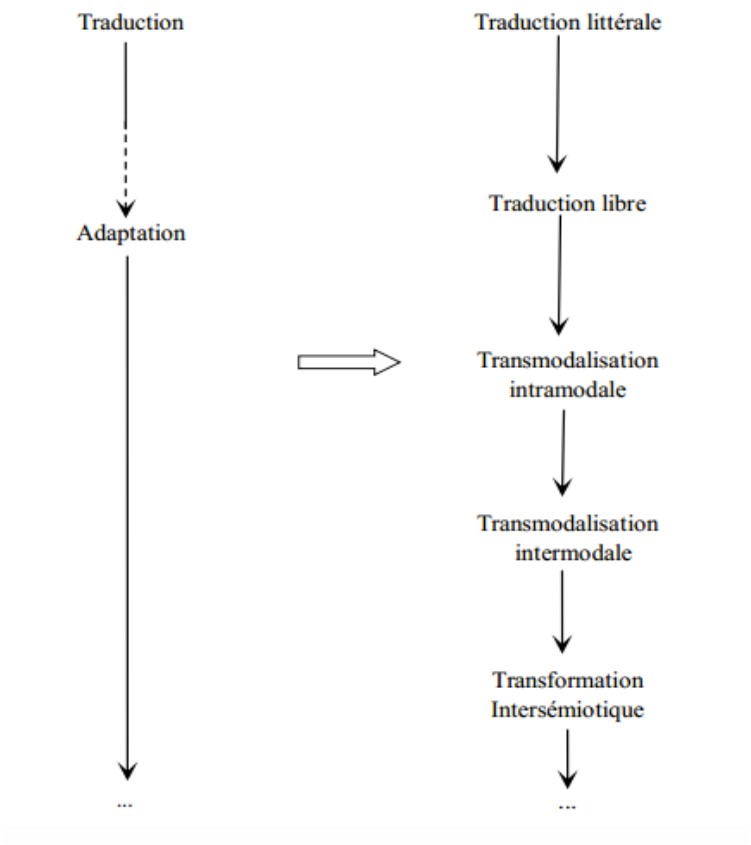


Schéma 6

Notre étude du voyage des pièces de Molière en Chine arrive à son terme. Mais les pérégrinations de Molière dans ce pays sont elles-mêmes loin d'être terminées. Les traductions vieillissent en effet plus vite que les pièces originales, et certaines d'entre elles n'attirent déjà plus l'attention du public chinois. Dans le polysystème littéraire chinois actuel, les facteurs idéologiques ont perdu leur importance, et les facteurs dominants sont désormais le destinataire et les lois du marché. Comment retraduire et réadapter une pièce étrangère ? Que faire pour sauvegarder une œuvre canonique face à la menace des nouveaux modes de divertissement ? Par quel moyen établir le dialogue entre l'Orient et l'Occident, entre la tradition et la modernité ? Toutes ces questions, qui attendent des réponses, appellent à de plus amples recherches.

Bibliographie

I Corpus

Œuvres originales

MOLIÈRE, *Molière, Œuvres complètes*, FORESTIER Georges (éd.), Paris, Gallimard, 2010, vol. 1.

———, *Molière, Œuvres complètes*, FORESTIER Georges (éd.), Paris, Gallimard, 2010, vol. 2.

Traductions et adaptations (selon l'ordre chronologique des dates de publication)

MOLIÈRE, « Shouqian nu » 守钱奴 L'Esclave de l'argent, *Xiaoshuo congbao* 小说丛报, Weiyi 唯一, XU Zhenya 徐枕亚, QIAN Beimu 钱贝母 et LE Tiansheng 乐天生 (trad.), 1914–1916, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20. (Traduction de *L'Avare*)

———, « Qianlin ren » 悭吝人 L'Avare, *Xiaoshuo yuebao* 小说月报, GAO Zhenchang 高真常 (trad.), 1921, 12 vol., n° 6, 7, 9, 11.

———, « Zhenshi yige xiangxiang de bingren » 诊视一个想象的病人 Diagnostiquer un malade imaginaire, *Minguo ribao juewu* 民国日报·觉悟, Huizhouren 徽州人 (trad.), 1923, 2 vol., n° 6. (Traduction de l'Acte III, Scène X du *Malade imaginaire*)

———, MOLIÈRE, « Nanwei yisheng » 难为医生 Le Médecin malgré lui, *Xiju yu wenyi* 戏剧与文艺, CHEN Zhice 陈治策 (trad.), 1929, 1 vol., n° 3.

———, « Wei junzi » 伪君子 Homme hypocrite, *Xiju yu wenyi* 戏剧与文艺, CHEN Zhice 陈治策 (trad.), 1930, 1 vol., n° 10, 11. (Traduction du *Tartuffe ou l'imposteur*)

———, « Chinan yuannü » 痴男怨女 Jeune passionné, Belle plaintive, *Huamei* 华美, Zonglin Zonglin (trad.), 1934, 1 vol., n° 5. (Traduction de l' Acte II, Scène IV de *Don Juan*)

———, *Moliai quanji* 莫里哀全集 Anthologie de Molière, WANG Liaoyi 王了一

(trad.), Nanjing, Guoli bianyi guan, 1935.

———, « Lixiang furen » 理想夫人 Femmes idéales, *Qianzi wen* 千字文, SUN Zhang 孙樟 (trad.), 1939, 1 vol., n° 6. (Traduction de *L'École des femmes*)

———, « Duhui liuxingzheng » 都会流行症 Epidémie urbaine, *in Zuijia juxuan* 最佳剧选, YI Qiao 易乔 (éd.), Shanghai, Chaofeng chubanshe, 1940. (Traduction des *Précieuses ridicules*)

———, *Ernü fengyun* 儿女风云 Histoire d'aventure de jeunes, HU Chunbing 胡春冰 et GONG Jiabao 龚家宝 (trad.), Shanghai, Guangming shuju, 1943. (Traduction du *Dépit amoureux*)

———, « Huangjin mi » 黄金迷 Passionné pour l'or, *in Zhongyi xiju zhuanji* 仲彝戏剧专集, GU Zhongyi 顾仲彝 (trad.), Shanghai, Shijie shuju, 1946. (Traduction de *L'Avare*)

———, « Xiang guiren kanqi » 向贵人看齐 S'aligner sur les nobles, *Wenyi chunqiu* 文艺春秋, LI Jianwu 李健吾 (trad.), 1948, 7 vol., n° 1, 2, 3. (Traduction du *Bourgeois gentilhomme*)

———, *Moliai xiju xuan* 莫里哀喜剧选 Recueil de comédies de Molière, ZHAO Shaohou 赵少侯 (éd.), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1959.

——— *Moliai xiju diyijuan* 莫里哀喜剧 第一卷 Comédie de Molière I, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1982.

———, *Moliai xiju dierjuan* 莫里哀喜剧 第二卷 Comédie de Molière II, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1982.

———, *Moliai xiju disanjuan* 莫里哀喜剧 第三卷 Comédie de Molière III, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1984.

———, *Moliai xiju disijuan* 莫里哀喜剧 第四卷 Comédie de Molière IV, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1984.

———, *Wei junzi* 伪君子 Le Tartuffe ou l'imposteur, LIU Yaozhong 刘耀中 et HU Kewen 胡克文 (trad.), Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe, 1984.

LI Yuanjie 李远杰, *Moliai xiju jingcai gushi* 莫里哀戏剧精彩故事 Histoires excellentes de Molière, Shijiazhuang, Hebei shaonian ertong chubanshe, 1996.

LI Ju 李炬, *Moliai xiju gushi* 莫里哀喜剧故事 Contes tirés de comédies de Molière, TANG Jianqing 唐建清 (éd.), Hefei, Anhui shaonian ertong chubanshe, 2001.

FU QIUMIN 傅秋敏(éd.), Sikaban de guiji jingju gaibianben 《司卡班的诡计》京剧改编本 Adaptation de la pièce *Les Fourberies de Scapin* en Opéra de Pékin, 2013.

LIU Libin 刘立滨 (éd.), *Yuanchuang yinyueju weijunzi* 原创音乐剧《伪君子》 Tartuffe: une création originale en mélodrame, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 2015.

II Ouvrages et articles linguistiques traductologiques[745]

<u>En français et en anglais</u>

AUSTIN John L., *Quand dire c'est faire*, LANE Gilles (trad.), Paris, Editions du Seuil, 1970.

BASSNETT Susan, *Translation studies*, Troisème édition., London et New York, Routledge, 2002.

———, « Still trapped in the labyrinth: further reflections on translation and theatre », *in Constructing cultures: essays on literary translation*, BASSNETT Susan et LEFEVERE André (éds.), Shanghai, Shanghai foreign education press, 2000.

———, « Ways through the labyrinth: strategies and methods fortranslating theatre texts », *in The manipulation of literature: studies in literary translation*, HERMANS Theo (éd.), New York, St. Martin Press, 1984, p. 87-102.

———, « The translation turn in cultural studies », *in Constructing cultures: essays on literary translation*, LEFEVERE André et BASSNETT Susan (éds.), Shanghai, Shanghai foreign education press, 2000, p. 123–140.

BAYLON Christian et FABRE Paul, *Initiation à la linguistique*, Paris, Armand Colin, 2005.

BEHR Wolfgang, « "To translate" is "to exchange"（译者言易也）-linguistic diversity

[745] Pour commodité, nous classifions les études et les ouvrages sur la traduction et l'adaptation théâtrales dans cette catégorie, non pas dans la catégorie « Ouvrages et articles sur le théâtre ».

and the terms for translation in ancient China », *in Mapping meanings: the field of new learning in late Qing China*, LACKNER Mickael et VITTINGHOFF Natascha (éds.), Leiden, Brill, 2004, p. 173-238.

BENSIMON Paul, « Présentation », *Palimpsestes*, 1990, n° 3, p. IX-XIII.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.

BERMAN Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, 1990, n° 4.

———, « La traduction et la lettre-ou l'auberge du lointain », *in Les tours de Babel*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 33-150.

———, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

BRISSET Annie, « Retraduire ou le corps changeant de la connaissance Sur l'historicité de la traduction », *Palimpsestes*, 2004, n° 15, p. 39-67.

———, « L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction », *in Traduire le théâtre aujourd'hui*, VIGOUREUX-FREY Nicole (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1993, p. 11-21.

———, « Le public et son traducteur : Profil idéologique de la traduction théâtrale au Québec », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 1988, 1 vol., no 2, p. 11-18.

———, « Le travail perlocutoire de la traduction Macbeth québécois », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 1989, 34 vol., n° 2, p. 179-194.

CHAN Leo Tak-hung, « What's Modern in Chinese Translation Theory? Lu Xun and the Debates on Literalism and Foreignization in the May Fourth Period », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 2001, 14 vol., n° 2, p. 195-223.

DELISLE Jean, LEE-JAHNKE Hannelore et CORMIER Monique C., *Terminologie de la Traduction: Translation Terminology.*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1999.

EVEN-ZOHAR Itamar, « Polysystem theory », *Polysystem studies [Special issue of Poetics today]*, 1990, 11 vol., n° 1, p. 9-26.

———, « The Position of Translated Literature within theLiterary Polysystem », *Polysystem studies [Special issue of Poetics today]*, 1990, 11 vol., n° 1, p. 45-51.

———, « The "Literary system" », *Polysystem studies [Special issue of Poetics today]*, 1990, 11 vol., n° 1, p.27-44.

FERCUSSON Charles, « Diglossia », *Word*, 1959, 15 vol., p. 325-340.

GADET Françoise, « Niveaux de langue et variations intrinsèques », *Palimpsestes*, 1996, n° 10, p. 17-40.

GREGORY William, « Jouabilité : un concept indéfinissable, incontournable… traduisible ou intraduisible ? », *Traduire*, GRAVEY Marie (trad.), 2010, n° 222, p. 7-21.

HALLIDAY Michael Alexander Kirkwood et HASAN Ruqaiya, *Cohesion in English*, London, Foreign language teaching and research press, 2001.

HATIM Basil et MASON Ian, *Discourse and the translator*, Shanghai, Shanghai foreign education press, 2001.

HEWSON Lance, « Le niveau de langue repère », *Palimpsestes*, 1996, *Palimpsestes*, 1996, n° 10, p. 77-92.

HILL Michael Gibbs, *Lin Shu, Inc.: Translation and the Making of Modern Chinese Culture*, New York, Oxford University Press, 2013.

———, *Lin Shu, Inc.: Translation, print culture, and the making of an icon in modern China*, Colombia University, New York, 2008.

HUTCHEON Linda, *A theory of adaptation*, 2e éd., New York et London, Routledge, 2013.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, RUWET Nicolas (trad.), Paris, Editions de Minuit, 1963.

———, « Closing Statements: Linguistics and Poetics », *in Style in language*, MIT Press., Cambridge Massachusetts, 1960, p. 350-377.

KRISTEVA Julia, *Sèmeiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.

LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles lettres, 2014.

———, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979.

———, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », *Palimpsestes: De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?*, 2004, n° 16, p. 15-30.

LEDERER Marianne, « Transcoder ou réexprimer », *in Interpréter pour traduire*, SELESCOVITCH Danica et LEDERER Marianne, Nouvelle édition revue et corrigée., Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 15-36.

———, *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1994.

LEFEVERE André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Shanghai, Shanghai foreign education press, 2004.

LEFEBVRE Claire, « Les notions de style », *in La norme linguistique*, BÉDARD Edith et MAURAIS Jacques (éds.), Paris, Le Robert, 1983.

LIANERI Alexandra et ZAJKO Vanda, « Still Being Read after so Many Years: Rethinking the Classic through Translation », *in Translation and the Classic*, Oxford, Oxford University press, 2008, p. 1-23.

NORD Christian, *La traduction : une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*, ADAB Beverly (trad.), Arras, Artois Presses Université, 2008.

QI Shouhua, *Western Literature in China and the Translation of a Nation*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

ROUX-FAUCARD Geneviève, *Poétique du récit traduit*, Caen, Lettres moderne minard, 2008.

———, « Intertextualité et traduction », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 2006, 51 vol., n° 1, p. 98-118.

SARDIN Pascale, « De la note du traducteur commecommentaire : entre texte, paratexteet prétexte », *Palimpsestes*, 2007, n° 20, p. 121-136.

SELESCOVITCH Danica et LEDERER Marianne, *Interpréter pour traduire*, Nouvelle édition revue et corrigée., Paris, Les Belles Lettres, 2014.

TOURY Gideon, *Descriptive translation studies and beyond*, Shanghai, Shanghai foreign education press, 2001.

VENUTI Lawrence, « Translation, interpretation and canon formation », *in Translation*

and the Classic, LIANERI Alexandra et ZAJKO Vanda (éds.), Cambridge Massachusetts, Oxford University press, 2008, p. 27-51.

———, « Traduction, intertextualité, interprétation », *Palimpsestes*, 2006, n° 18, p. 17-42.

———, *The translator's invisibility: A history of translation*, London et New York, Routledge, 1995.

VRECK Françoise, « Traduire la résonance », *in La traduction plurielle*, BALLARD Michel (éd.), Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 109-123.

ZHANG Florence Xiangyun, « Traduction et révolution-Une lecture de la pensée de la traduction de Lu Xun », *in Translation in an international perspective: cultural interaction and disciplinary transformation*, CAZÉ Antoine et LANSELLE Rainier (éds.), Bern, Peter Lang, 2015, p. 83-110.

———, « Traduire les expressions grossières en chinois », *Traduire*, 2011, n° 225, p. 17-32.

ZUBER-SKERRITT Ortrun, *Page to stage: theatre as translation*, Amsterdam, Rodopi, 1984.

En chinois

AN Ling 安凌, « Chanshi yu chuangzao lun hongshen dui aosika wangerde dui wendemierfuren de shanzi de gaiyi » 阐释和创造——论洪深对奥斯卡·王尔德对《温德米尔夫人的扇子》的改译 Interprétation et création-sur le gaiyi de L'Eventail de Lady Windermere d'Oscar Wilde par Hong Shen, *Xiju* 戏剧, 2008, n° S1, p. 115-125.

BIAN Zhilin 卞之琳, YUAN Kejia 袁可嘉 et YE Shuifu 叶水夫, « Shinianlai de waiguo wenxue fanyi he yanjiu gongzuo » 十年来的外国文学翻译和研究工作 Traductions et études de la littérature étrangère depuis dix ans, *Wenxue pinglun* 文学评论, 1958, n° 5, p. 41-77.

CAO Xinyu 曹新宇 et LI Wei 李维, « Lun wusi shiqi xiju fanyi de celüe jiqi dui zhongguo huaju chansheng de yingxiang » 论« 五四 »时期戏剧翻译的策略及其对中国话剧发展产生的意义 À propos de stratégies de la traduction

théâtrale et leurs influences sur l'évolution du théâtre parlé en Chine, *Waiyu yu waiyu jiaoxue* 外语与外语教学, 2014, n° 4, p. 69-74.

DAO An 道安, « Biposha xu » 鞞婆沙序 Préface à *Vibhāṣā*, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1994, p. 26.

FU Sinian 傅斯年, « Yishu ganyan » 译书感言 Réflexions sur la traduction d'ouvrages, *Xinchao* 新潮, 1919, 1 vol., n° 3, p. 178-183.

FU Lei 傅雷, « Gao laotou chongyiben xu » 《高老头》重译本序 Préface à la retraduction du *Père Goriot*, *in Fanyi lunji* 翻译论集, Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 558-559.

GAO Zhenchang 高真常, « Qianlinren xu » 《悭吝人》序 Préface à *L'Avare*, *Xiaoshuo yuebao* 小说月报, 1921, 12 vol., n° 6, p. 1.

GONG Siwen 巩思文, « Caikuang gaibianben de xingongxian » 《财狂》改编本的新贡献 Nouvelle contribution de l'adaptation de *Folie de richesse*, *in Nankai huaju yundong shiliao 1923-1949* 南开话剧运动史料 1923-1949, CUI Guoliang 崔国良 et XIA Jiashan (éds.), Tianjin, Nankai daxue chubanshe, 1993, p. 55-62.

GU Qiong 顾穹, « Lun Hanyu beidongju zai lishi fazhan guochengzhong de bianhua guilü » 论汉语被动句在历史发展过程中的变化规律 Sur les règles de l'évolution du passif en chinois dans l'histoire, *Dongyue luncong* 东岳论丛, 1992, n° 1, p. 102-107.

HE Lin 贺麟, « Yan Fu de fanyi » 严复的翻译 La traduction de Yan Fu, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 146-160.

HU Cui 'e 胡翠娥, *Wanqing xiaoshuo fanyi de wenhua yanjiu* 晚清小说翻译的文化研究 Étude de la traduction de fictions à la fin des Qing du point de vue culturel, Shanghai, Shanghai foreign education press, 2007.

HU Chunbing 胡春冰, « *Ernü fengyun* qianji » 《儿女风云》前记 Préface au Dépit amoureux, *in Ernü fengyun* 儿女风云, MOLIÈRE, HU Chunbing 胡春冰 (trad.), Shanghai, Guangming shuju, 1943, p. 1-4.

HU Qiaomu 胡乔木, « Zhiding yishu jihua tigao fanyi zhiliang » 制定译书计划，提高翻译质量 Élaborer des plans pour la traduction et améliorer la qualité de la traduction, *in Hu Qiaomu wenji* 胡乔木文集, Beijing, Renmin chubanshe, 1994, vol. 3, p. 1-7.

JIUMOLUOSHI 鸠摩罗什(KUMĀRAJĪVA), « Weiseng ruilun xifang citi » 为僧睿论西方辞体 Mes opinions sur la stylistique occidentale, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, 商务印书馆, 1984, p. 32.

LI Jianwu 李健吾, « Wo zouguo de fanyi daolu » 我走过的翻译道路 Mon chemin parcouru en traduction, *in Dangdai wenxue fanyi baijia tan* 当代文学翻译百家谈, WANG Shoulan 王寿兰 (éd.), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1989, p.290-293.

———, « Yiben xu » 译本序 Préface à la traduction, *in Moliai xiju liuzhong* 莫里哀喜剧六种, MOLIÈRE, LI Jianwu 李健吾 (trad.), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1963, p. I-XLV.

———, « Xiang guiren kanqi xu » 《向贵人看齐》序 Préface au *Bourgeois gentilhomme*, *Wenyi chunqiu* 文艺春秋, 1948, 7 vol., n° 1, p. 19-20.

———, « Laza shuo fanyi » 拉杂说翻译 Causerie de la traduction, *Wenxun* 文讯, 1948, 9 vol., n° 1, p. 4-5.

———, « Hua fanyi » 话翻译 À propos de la traduction, *Renshijian* 人世间, 1939, n° 1, p. 20.

———, « Zhongguo jinshinian wenyijie de fanyi » 中国近十年文艺界的翻译 La traduction dans le domaine artistique et littéraire depuis la dizaine d'années en Chine, *Renshi zhoubao* 认识周报, 1929, 1 vol., n° 5, p. 94-103.

———, « Fanyi bitan » 翻译笔谈 À propos de la traduction, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 552-557.

LI Tongshi 李桐实 et JIN Zhiping 金志平, *« Yizhe qianji »* 译者前记 Préface du traducteur, *in Moliai xiju gushiji* 莫里哀戏剧故事集, NORMAND Jeanne.Ch. et MARS André, LI Tongshi 李桐实 et JIN Zhiping 金志平 (trad.), Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 1958, p. 1-5.

LI Weimin 李伟民, « Cong Shashibiya *Maikebai* dao kunju *Xueshouji* » 从莎士比亚《麦克白》到昆剧《血手记》 De *Macbeth* de Shakespeare à *La Main sanglante* en Kunqu, *Guowai wenxue* 国外文学, 2015, n° 2, p. 42-51.

LIANG Shiqiu 梁实秋, « Lun Lu Xun xiansheng de yingyi » 论鲁迅先生的« 硬译 » À propos de la « traduction dure » de Lu Xun, *Xinyue* 新月, 1929, 2 vol., n° 6-7, p. 193-196.

LIN Shu 林纾, « Xiliya junzhu biezhuan xu » 西利亚郡主别传序 Préface au roman *For love and crown*, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1994, p. 179-180.

———, « Heinu yutianlu liyan » 《黑奴吁天录》例言 La préface aux *Cris d'indignation des esclaves noirs*, *in Lin Shu de fanyi* 林纾的翻译, QIAN Zhongshu 钱锺书 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981, p.162-163.

LU Xun 鲁迅, « Nahan zixu » 呐喊自序 Préface aux « Cris », *in Luxun quanji diyijuan* 鲁迅全集 第一卷, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2005, p. 437-443.

———, « Yingyi yu wenxue de jiejixing » « 硬译 »与« 文学的阶级性 » La traduction « dure » et le caractère de « classe » de la littérature, *in Luxun quanji disijuan* 鲁迅全集 第四卷, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2005, p. 199-227.

———, « Yuwai xiaoshuoji lüe li » 《域外小说集》略例 Quelques exégèses du *Recueil de nouvelles d'outre-mer*, *in Luxun quanji dishijuan* 鲁迅全集 第十卷, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2005, p. 170-171.

———, « Lu Xun de huixin » 鲁迅的回信 Réponse de Lu Xun à Qu Qiubai, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1994, p. 273-279.

LÜ Shuxiang 吕叔湘, « Shi nin an zan zan fulun men zi » 释您，俺，咱，喒，附论们字 Explication des termes « nin », « an », « zan », et « zan », suivi d'une discussion sur le terme« men », *in Lü Shuxiang wenji di er juan* 吕叔湘文集 第 2 卷, Beijing, Shangwu yinshu guan, 1990, p. 1-37.

MA Jianzhogn 马建忠, « Nishe fanyi shuyuan yi » 拟设翻译书院议 Discussion sur la proposition de l'établissement d'écoles de traduction, *in* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 126-129.

MA Tailai 马泰来, « Lin Shu fanyi zuopin quanmu » 林纾翻译作品全目 Catalogue des œuvres traduites par Lin Shu, *in Lin Shu de fanyi* 林纾的翻译, QIAN Zhongshu 钱锺书 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981, p. 60-103.

MAO Dun 茅盾, « Zhiyi shunyi waiyi » 直译·顺译·歪译 Traduction littérale, traduction fluide et traduction déformée, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1994, p. 343-344.

———, « Yi wenxueshu fangfa de taolun » 译文学书方法的讨论 Discussions sur la méthode de la traduction des livres littéraires, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 337-342.

———, « Gaige xuanyan » 改革宣言 Manifeste de la réforme, *Xiaoshuo yuebao* 小说月报, 12 vol., n° 1, 1921, p. 12-14.

———, « Wei fazhan wenxue fanyi shiye he tigao fanyi zhiliang er fendou » 为发展文学翻译事业和提高翻译质量而奋斗 Œuvrer pour développer la traduction littéraire, et pour améliorer la qualité de la traduction, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 501-519.

QIAN Zhongshu 钱锺书, *Lin Shu de fanyi* 林纾的翻译 La traduction de Lin Shu, Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981.

QU Qiubai 瞿秋白, « Qu Qiubai de laixin » 瞿秋白的来信 Lettre en provenance de Qu Qiubai, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 265-273.

SUN Hongyan 孙红艳, « Beifang fangyan zhong de rencheng daici zan » 北方方言中的人称代词« 咱 » Le pronom personnel « zan » dans les dialectes du nord de la Chine, *Liaoning yixueyuan xuebao (shehui kexue ban)* 辽宁医学院学报（社会科学版）, 2008, n° 2, p. 98-100.

TAN Zaixi 谭载喜, *Xifang fanyi jianshi* 西方翻译简史 Brève histoire de la traduction occidentale, Beijing, Shangwu yinshu guan, 2004.

TIAN Qin 田禽, « Sanshinian lai xiju fanyi zhi bijiao » 三十年来戏剧翻译之比较 Comparaison diachronique de la traduction théâtrale pendant trente ans, *in Zhongguo xiju yundong* 中国戏剧运动, Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 1944, p. 105-143.

WANG Dongping 汪东萍 et FU Yonglin 傅勇林, « Huigui lishi: jiedu fojing fanyi de wen zhi zhizheng » 回归历史：解读佛经翻译的文质之争 Retour à l'histoire : interprétation de la querelle entre le wen et le zhi, *waiyu jiaoxue* 外语教学, 2010, 31 vol., n° 2, p. 97-100.

WANG Dongfeng 王东风, « Yizhi kanbujian de shou--lun yishi xingtai dui fanyi de caozong » 一只看不见的手——论意识形态对翻译实践的操纵 Une main invisible--sur la manipulation de la pratique traductive par l'idéologie, *Zhongguo fanyi* 中国翻译, 2003, 24 vol., n° 5, p. 16-23.

WANG Zuoliang 王佐良, « Fanyi yu wenhua fanrong » 翻译与文化繁荣 La traduction et la prospérité culturelle, *Zhongguo fanyi* 中国翻译, 1985, n° 1, p. 3-7.

WANG Kefei 王克非, *Wenhua fanyi shilun* 文化翻译史论 Histoire de la traduction dans la perspective culturelle, Shanghai, Shanghai foreign education press, 1997.

WANG Xiulu 王岫庐, « Fanyi zhong de kongjian zhuanhuan yu chonggou--yi hongshen gaiyiju di'ermeng weili » 翻译中的空间转换与重构——以洪深改译剧《第二梦》为例 La transformation et la reconstruction de l'espace dans la traduction--exemple de la traduction et l'adaptation de *Dear Brutus* par Hong Shen, *Waiguo yu* 外国语, 2014, 37 vol., n° 6, p. 74-80.

WANG Jiankai 王建开, *Wusi yilai woguo yingmei wenxue yijieshi (1919-1949)* 五四以来我国英美文学译介史（1919-1949） Histoire de l'introduction et de la traduction de la littérature britannique et américaine en Chine depuis le Mai 4 (1919-1949), Shanghai, Shanghai foreign education press, 2003.

WANG Yougui 王有贵, « Zhongguo fanyi de zanzhu wenti » 中国翻译的赞助问题 Le problème du patronage de la traduction en Chine, *Zhongguo fanyi* 中国翻译, 2006, 27 vol., n° 3, p. 15-20.

WANG Cuihuan 王翠环, « Zanlia zhicheng duixiang zaiyanjiu » « 咱俩 »指称对象再研究 Nouvelle étude du référent, *Xiandai yuwen* 现代语文, 2013, n° 12, p. 31-33.

XIONG Yuezhi 熊月之, « Wanqing shehui dui xixue de renzhi chengdu» 晚清社会对西学的认知程度 La perception et l'appropriation de nouvelles connaissances occidentales à la fin des Qing, *in Fanyi yu chuangzuo zhongguo jindai fanyi xiaoshuo lun* 翻译与创作：中国近代翻译小说论, WANG Hongzhi 王宏志, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2000, p. 28-42.

YAN Fu 严复, « Tianyanlun yiliyan » 《天演论》译例言 Introduction à la traduction de *Sur l'évolution du Ciel*, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1994, p. 136-138.

———, *Yan Fu ji* 严复集 Recueil de Yan Fu, WANG Shi 王栻 (éd.), Beijing, Zhonghua shuju, 1986.

———, « Simi yadan zhuan » 斯密亚丹传 Biographie d'Adam Smith, *in Yuan fu* 原富, SMITH Adam, YAN Fu 严复 (trad.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981, p. 3-6.

———, « Yu liang Rengong lun suoyi yuanfu shu » 与梁任公论所译《原富》书 Discussion sur ma traduction de *La richesse des nations* avec Liang Qichao, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 140-142.

YANG Yi 杨义, *Ershi shiji zhongguo fanyi wenxueshi wusijuan* 二十世纪中国翻译文学史 五四卷 Histoire de la littérature traduite au 20e siècle: l'époque du 4 mai, Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 2009.

———, *Ershi shiji zhongguo fanyi wenxueshi shiqinian ji wenge juan* 二十世纪中国翻译文学史 十七年及« 文革 »卷 Histoire de la littérature traduite au 20e siècle: époque des 17 ans et de la Révolution culturelle, Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 2009.

YE Shuifu 叶水夫, « Waiguo wenxue mingzhu fanyi zhongde yixiang dianjixing gongcheng » 外国文学名著翻译中的一项奠基性工程 Travaux fondamentaux dans la traduction de chefs-d'œuvres littéraires étrangers, *Zhongguo fanyi* 中国翻译 Chinese translators journal, 2001, 22 vol., n° 1, p. 54-55.

ZENG Pu 曾朴, « Yizhe zixu » 译者自叙 Préface du traducteur, *in Lü Bolan* 吕伯兰, HUGO Victor, Shanghai, Zhen shan mei shudian, 1927, p. 1-23.

ZHAO Shaohou 赵少侯, « Qianyan » 前言 Préface, *in Qianlin ren* 悭吝人, MOLIÈRE, ZHAO Shaohou 赵少侯 (trad.), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1960, p. 1-5.

———, « Dongya bingfu fanyi de furen xuetang » 东亚病夫翻译的《夫人学堂》 Sur la traduction de *L'École des femmes* de Zeng Pu, *Tushu pinglun* 图书评论, 1932, 1 vol., n° 3, p. 83-84.

ZHENG Zhenduo 郑振铎, « Lin Qinnan xiansheng » 林琴南先生 Monsieur Lin Shu, *in Lin Shu de fanyi* 林纾的翻译, QIAN Zhongshu 钱锺书 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981, p. 1-17.

———, « Yi wenxueshu de sange wenti » 译文学书的三个问题 Trois problèmes dans la traduction des livres littéraires, *Xiaoshuo yuebao* 小说月报, 1921, 12 vol., n° 3, p. 5-29.

ZHA Mingjian 查明建 et XIE Tianzhen 谢天振, *Zhongguo ershi shiji waiguo wenxue fanyishi shangjuan* 中国 20 世纪外国文学翻译史 上卷 Histoire de la traduction de la littérature étrangère du 20e siècle en Chine（Vol.1）, Wuhan, Hubei jiaoyu chubanshe, 2007.

———, *Zhongguo ershi shiji waiguo wenxue fanyishi xiajuan* 中国 20 世纪外国文学翻译史 下卷 Histoire de la traduction de la littérature étrangère du 20e siècle en Chine （Vol.2）, Wuhan, Hubei jiaoyu chubanshe, 2007.

ZHANG Nanfeng 张南峰, *Duoyuan xitong fanyi yanjiu: lilun shijian yu huiying* 多元系统翻译研究：理论实践与回应 Étude de la théorie du polysystème en traduction: théorie, pratique et réflexion, Changsha, Hunan renmin chubanshe, 2012.

ZHANG Tianyi 张天翼, « Cong juben gaibian wenti tandao minzu wansui » 从剧本改编问题谈到《民族万岁》 De l'adaptation de pièces de théâtre à la pièce *Vive la nation*, *in Zhang tianyi wenji* 张天翼文集, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1991, vol. 9, p. 58-61.

ZHI Qian 支谦(VIGHNA), « Fajujing xu » 法句经序 Préface à *Dharma pāda*, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 22.

ZHOU Zuoren 周作人, « Tuoluo xu » 《陀螺》序 Préface à *La toupie*, *in Fanyi lunji* 翻译论集, LUO Xinzhang 罗新璋 (éd.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1984, p. 398-399.

III Ouvrages et articles sur le théâtre

<u>En français</u>

BERREGARD Sandrine, « Les didascalies dans le théâtre de Corneille », *Dix-septième siècle*, 2005, n° 2, p. 227-241.

BRAY René, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, VALENTIN Jean-Marie (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 470, 2000.

BRISSON Pierre, *Molière, sa vie dans ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1942.

CAPEDEVILLE-ZENG Catherine, *Le théâtre dans l'espace du peuple*, Paris, Les Indes savantes, 2012.

CONESA Gabriel, « Notice des Fourberies de Scapin », *in Molière, Œuvres complètes,* FORESTIER Georges (éd.), Paris, Gallimard, 2010, Vol.2, p. 1466-1477.

———, *Le dialogue moliéresque: étude stylistique et dramaturgique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

DARROBERS Roger, *Le théâtre chinois*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 2980, 1995.

DULLIN Charles, *Mise en scène de L'avare de Molière*, Paris, Editions du Seuil, 1946.

DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de

France, 1999.

FORESTIER Georges, « Notes du Médecin malgré lui », *in Molière, Œuvres complètes*, FORESTIER Georges (éd.), Paris, Gallimard, 2010, vol. 1, p. 1476-1482.

———, *Les Fourberies de Scapin, Molière*, Paris, Nathan, 1992.

FORESTIER Georges et BOURQUI Claude, « Notice du Festin de Pierre », *in Molière, Œuvres complètes*, FORESTIER Georges (éd.), Gallimard, 2010, vol. 2, p. 1619-1648.

FU Qiumin, *L'art théâtral de Mei Lanfang*, Paris, Editions You-Feng, 1998.

GAILHARD André, *Théâtre et musique modernes en Chine*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1926.

GALLÈPE Thierry, *Didascalies: Les mots de la mise en scène*, Paris, Editions L'Harmattan.

JACQUES Pimpaneau, *Chine: l'opéra classique. Promenade au jardin des poiriers*, Paris, Les belles lettres, 2014.

KLEIN Jean-Pierre, « La dénomination : théâtre ou drama », *in Théâtre et dramathérapie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 5-8.

KOWZAN Tadeusz, *Littérature et spectacle*, Varsovie, Editions scientifiques de Pologne, 1970.

LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980.

MAZOUER Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Honoré Champion, 2006.

TCHENG Ki-tong, *Le théâtre des Chinois*, Paris, Calmann Levy, 1886.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977.

ZHANG Ning, *L'appropriation par la Chine du Théâtre Occidental: Un autre sens de l'Occident*, Editions L'Harmattan, 1998.

En chinois

BA Jin 巴金, « Yangban xi » " 样板戏 " « Opéras modèles », *in Ba Jin huixianglu* 巴金回想录, Haikou, Nanhai chuban gongsi, 2000, p. 351-353.

BO Bin 柏彬, *Zhongguo huaju shigao* 中国话剧史稿 Histoire du théâtre parlé chinois, Shanghai fanyi chuban gongsi., Shanghai, 1991.

CHEN Baichen 陈白尘 et DONG Jian 董健, *Zhongguo xiandai xiju shigao* 中国现代戏剧史稿 Archives du théâtre moderne en Chine, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1989.

CHEN Dun 陈惇, *Moliai he tade xiju* 莫里哀和他的喜剧 Molière et ses comédies, Beijing, Beijing chubanshe, 1981.

CHEN Zhice 陈治策, « Minzhong xiju wenti huida teji » 民众戏剧问题回答特辑 Numéro spécial pour la réponse à quelques problèmes du « théâtre pour le peuple », *Shandong minzhong jiaoyu yuekan* 山东民众教育月刊, 1933, 4 vol., n° 8, p. 4-9.

———, « Xiju xuexiao de biyao jiqi banfa » 戏剧学校的必要及其办法 La nécessité de l'école de théâtre et ses modes de gestion, *Xiju* 戏剧, 1922, 2 vol., n° 4, p. 5-8.

———, « Dingxian de nongmin xiju gongzuo » 定县的农民戏剧工作 Le théâtre pour les paysans dans le district Ding, *Shandong minzhong jiaoyu yuekan* 山东民众教育月刊, 4 vol., n° 8, p. 73-85.

CHU Lan 初阑, *Jingju geming shinian* 京剧革命十年 Dix ans de révolution de l'Opéra de Pékin, Zhengzhou, Henan renmin chubanshe, 1974.

CHU Nü 楚女, « Kanle shaonainai de shanzi yihou » 看了《少奶奶的扇子》以后 Après avoir vu L'Éventail de la jeune maîtresse de la maison, *Guomin ribao juewu* 国民日报·觉悟, 1924, 5 vol., n° 22, p. 2.

DING Luonan 丁罗男, « Lun woguo zaoqi huaju de xingcheng » 论我国早期话剧的形成 À propos de la formation du théâtre parlé précoce en Chine, *Xiju yishu* 戏剧艺术, 1981, n° 3, p. 114-126.

DING Luonan 丁罗男, *Zhongguo huaju xuexi waiguo xiju de lishi jingyan* 中国话剧学习外国戏剧的历史经验 Histoire de l'appropriation du théâtre étranger en Chine, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1983.

DONG Jiaying 董家漾, « Moliye yanjiu » 莫利耶研究 Étude de Molière, *Dongfang zazhi* 东方杂志, 1928, 25 vol., n° 13, p. 85-97.

FU Qiumin 傅秋敏, « Jingju sikaban de guiji banshang zhongfa wutai de xinlu

licheng » 京剧《司卡班的诡计》搬上中法舞台的心路历程 Réflexion sur l'adaptation de la pièce Les fourberies de Scapin en Opéra de Pékin en Chine et en France, *Jutan* 剧谈, 2014.

FU Sinian 傅斯年, « Xiju gailiang gemian guan » 戏剧改良各面观 La réforme théâtrale de tous les points de vue, *Xin qingnian* 新青年, 1918, 5 vol., n° 4.

FU Weixing 傅伟兴, « Lun zhongguo xiqu zhi longtao » 论中国戏曲之« 龙套 » Sur le longtao dans l'art théâtral chinois, *Xiwen* 戏文, 2007, n° 1, p. 95-96.

GUO Yingde 郭英德, *Zhongxi xiju wenhua bijiao yanjiu* 中西戏剧文化比较研究 Étude comparative des cultures théâtrales chinoise et occidentale, Shijiazhuang, Hebei renmin chubanshe, 1994.

HE Chengzhou 何成洲, « Yibusheng yu kuawenhua xiju » 易卜生与跨文化戏剧 Ibsen et le théâtre interculturel, *Fudan waiguo yuyan wenxue luncong* 复旦外国语言文学论丛, 2010, n° 1, p. 14-21.

HE Huibin 何辉斌, « Xin zhongguo waiguo xiju fanyi yu pinglun de lianghua yanjiu » 新中国外国戏剧翻译与评论的量化研究 Étude statistique de la traduction et de la critique du théâtre étranger dans la Chine nouvelle, *Wenhua yishu yanjiu* 文化艺术研究, 2014, 7 vol., n° 4, p. 109–115.

HONG Shen 洪深, « Shaonainai de shanzi xulu » 《少奶奶的扇子》序录 Préface à *L'Éventail de la jeune maîtresse de la maison*, *in Hongshen wenji* 洪深文集, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1957, p. 455-468.

HU Decai 胡德才, *Zhongguo xiandai xiju wenxueshi* 中国现代喜剧文学史 Histoire de comédie moderne en Chine, Wuhan, Wuhan chubanshe, 2000.

HU Xingliang 胡星亮, « Lun wenge xiju guannian yu wailai yingxiang » 论« 文革 » 戏剧观念与外来影响 Sur le concept du « théâtre » et l'influence des pays étrangers pendant la Révolution culturelle, *Wenyi zhengming* 文艺争鸣, 2004, n° 4, p. 52-58.

———, « Lun Ershi shiji zhongxi xiju de chuci yuhe » 论二十世纪初中西戏剧的初次遇合 La première rencontre entre les théâtres chinois et occidental au début du 20e siècle, *Wenyi yanjiu* 文艺研究, 1999, n° 5, p. 83-92.

HUANG Aihua 黄爱华, *Zhongguo zaoqi huaju yu riben* 中国早期话剧与日本 Le théâtre parlé précoce de Chine et le Japon, Changsha, Yuelu shushe, 2001.

JUN Yue 君跃, « Bianzuan jiaoben zhi lingxing » 编纂脚本之灵性 Génie dans l'écriture de la pièce de théâtre, *Xinju zazhi* 新剧杂志, 1914, n° 1, p. 57-58.

LI Jianwu 李健吾, « Huaju yu hua » 话剧与话 Le théâtre parlé et la parole, *in Qinghua yishu jiangtang* 清华艺术讲堂, HANG Jian 杭间 et ZHANG Liping 张丽娉 (éds.), Beijing, Zhongyang bianyi chubanshe, 2007, p. 403-411.

———, *Li Jianwu chuangzuo pinglun xuanji* 李健吾创作评论选集 Recueil de créations et de critiques de Li Jianwu, ZHANG Daming 张大明 (éd.), Beijing, renmin wenxue chubanshe, 1984.

———, *Li Jianwu xiju pinglun xuan* 李健吾戏剧评论选 Recueil de critiques de théâtre de Li Jianwu, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1982.

———, « Moliai de xiju » 莫里哀的喜剧 La comédie de Molière, *in Li Jianwu xiju pinglunxuan* 李健吾戏剧评论选, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1982, p. 81-151.

LI Yumin 李玉民, « Faguo xiju de jingshen » 法国戏剧的精神 Esprit du théâtre français, *in Faguo xiju jingdian* 法国戏剧经典, LI Yumin 李玉民 (éd.), Hangzhou, Zhejiang daxue chubanshe, 2011, p. 1-21.

LIANG Wei 梁蔚, « Minguo shiqi de moliai re jiqi wenhua dongyin » 民国时期的 « 莫里哀热 »及其文化动因 Sur le « vogue » de Molière à l'époque de la République de Chine et ses facteurs culturels, *Zhejiang chuanmei xueyuan xuebao* 浙江传媒学院学报, 2015, 22 vol., n° 1, p. 103-108.

LIAO Ben 廖奔 et LIU Yanjun 刘彦君, *Zhongguo xiqu fazhan shi* 中国戏曲发展史 L'histoire de l'évolution du Xiqu en Chine, Taiyuan, Shanxi jiaoyu chubanshe, 2000, vol. 1.

LIU Jiuming 刘久明, « Lun moliai dui tanghuang chuanshuo de gaibian » 论莫里哀对唐璜传说的改编 Sur l'adaptation de la légende de Don Juan par Molière, *Waiguo wenxue yanjiu* 外国文学研究, 2010, n° 2, p. 91-102.

LIU Wuji 柳无忌, « Xiantan huaju » 闲谈话剧 Causerie sur le théâtre parlé, *in*

Nankai huaju yundong shiliao 1923 1949 南开话剧运动史料 1923-1949, CUI Guoliang 崔国良 et XIA Jiashan 夏家善, Tianjin, Nankai daxue chubanshe, 1993, p. 53-54.

LIU Xiaowen 刘孝文 et LIANG Sirui 梁思睿 (éds.), *Zhongguo shangyan huaju jumu zonglan 1949-1984* 中国上演话剧剧目综览 1949-1984 Aperçu général de pièces mises en scène en Chine entre 1949 et 1984, Chengdu, Bashu shushe, 2001.

LU Fulin 卢付林, « Heinu yutianlu: chunliu she yu zhongguo huaju de yunyu » 《黑奴吁天录》：春柳社与中国话剧的孕育 Les Cris d'indignation des esclaves noirs: Société Saule printanier et la formation du théâtre parlé chinois, *Zhongguo xiandai wenxue congkan* 中国现代文学丛刊, 2014, n° 7, p. 62-71.

MAN Xinying 满新颖, « Faguo geju zai wanqing de chuanbo yu jieshou » 法国歌剧在晚清的传播与接受 La diffusion et la réception de l'opéra français à la fin de la dynastie des Qing, *Yinyue yanjiu* 音乐研究, 2011, n° 6, p. 48-65.

MENG Hua 孟华, « Zhongguo gu'er piping zhi piping » 《中国孤儿》批评之批评 Critique de critiques de *L'Orphelin de la Chine*, *Waiguo wenxue* 外国文学, 1991, n° 2, p. 24-32.

MENG Qingshu 孟庆枢 et LIU Boxiang 刘伯祥, « Shilun tanghuang xilie ju-tan jizhong yi tanghuang wei sucai de jingdian xiju » 试论堂·璜系列剧——谈几种以堂·璜为素材的经典戏剧 À propos de pièces sur le thème de Don Juan-étude de quelques pièces classiques sur Don Juan, 戏剧文学, 1997, n° 11, p. 67-68.

MOKUERSIJI 莫库尔斯基(С.Мокульский), *Lun Moliai de xiju* 论莫里哀的喜剧 Sur la comédie de Molière, SONG Leyan 宋乐岩 (trad.), Beijing, Zuojia chubanshe, 1957.

MOKUERSIJI 莫库里斯基(С.Мокульский), *Moliai* 莫里哀 Molière, XU Yunsheng 徐云生 (trad.), Shanghai, Xin wenyi chubanshe, 1957.

OUYANG Yuqian 欧阳予倩, « Tan wenmingxi » 谈文明戏 À propos du théâtre civilisé, *in Zi wo yanxi yilai* 自我演戏以来, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1959, p. 1-7.

REN Mingyao 任明耀, « Moliai fanersaigongjixing shangxi » 莫里哀《凡尔赛宫即兴》赏析 Appréciation de L'Impromptu de Versailles, *Faguo yanjiu* 法国研究, 1987, n° 4, p. 43-54.

———, « Brève analyse du Mariage forcé » 浅谈莫里哀的逼婚 Qiantan moliai de bihun, *Faguo yanjiu* 法国研究, 1984, n° 2, p. 7-10.

TANG Koulan 唐扣兰, « Yinxing de yaoqi: xixiang ji yu wei junzi de xushi huayu » 隐形的遥契:《西厢记》与《伪君子》的叙事话语 Écho lointain: le discours narratif de *L'Histoire du pavillon de l'ouest* et du *Tartuffe ou l'imposteur*, *Zhongguo bijiao wenxue* 中国比较文学, 2009, n° 3, p. 72-79.

TIAN Benxiang 田本相, *Zhongguo xiandai bijiao xiju shi* 中国现代比较戏剧史 Histoire du théâtre comparé à l'époque moderne en Chine, Beijing, Wenhua yishu chubanshe, 1993.

WANG Guowei 王国维, *Songyuan xiqu shi* 宋元戏曲史 Histoire du théâtre sous les Song et les Yuan, Beijing, Dongfang chubanshe, 1996.

WANG Liaoyi 王了一, « Moliai zhuan » 莫里哀传 Biographie de Molière, *in Moliai quanji yi* 莫里哀全集(一), MOLIÈRE, WANG Liaoyi 王了一 (trad.), Nanjing, Guoli bianyi guan, 1935, vol. 1, p. 1-121.

WANG Xueqin 王雪芹, « Xinwutai de juchang biange jiqi wenhua bianqian » « 新舞台 »的剧场变革及其文化变迁 L'évolution du théâtre « Nouvelle scène » et son changement de la pratique culturelle, *Xiju* 戏剧, 2011, n° 1, p. 102-110.

WANG Zhongxian 汪仲贤, « Suibiantan (2)：yao xiangfazi shi juben pubian » 随便谈（2）：要想法子使剧本普遍 Causeries (2) : à la recherche du moyen de vulgariser les pièces de théâtre, *Xiju* 戏剧, 1 vol., 1921, n° 3, p. 84.

XU Banmei 徐半梅, *Huaju chuangshiqi huiyilu* 话剧创始期回忆录 Mémoires de l'époque initale du théâtre parlé, Beijing, 1957.

XU Huanyan 徐欢颜, *Moliai xiju yu ershi shiji zhongguo huaju* 莫里哀喜剧与 20 世纪中国话剧 La comédie de Molière et le théâtre parlé chinois au 20e siècle, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2014.

YAN Wu 严武, « Moliai » 莫里哀 Molière, *Xiju chuangzuo (xiju wenxue)* 戏剧创

作（戏剧文学）, 1979, n° 4, p. 57.

YANG Guang 杨光, SU Hang 苏杭 et LOU Jicheng 娄际成, « 1980 niandai shanghai qingnian huajutuan waiguo jingdian jumu yanchu qingkuang biaoyan yishujia lou jicheng xiansheng fangtan » 1980年代上海青年话剧团外国经典剧目演出情况——表演艺术家娄际成先生访谈 Représentations de pièces classiques étrangères par la Troupe de théâtre de la jeunesse de Shanghai dans les années 1980-une interview du fameux acteur Lou Jicheng, *Guizhou daxue xuebao* 贵州大学学报, 2015, 29 vol., n° 2, p. 89-92.

YE Changhai 叶长海, *Zhongguo xijuxue shigao* 中国戏剧学史稿 L'histoire d'études théâtrales chinoises, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 2005.

YU Shangyuan 余上沅, *Xiju lunji* 戏剧论集 Recueil de critiques à propos du théâtre, Beijing, Beixin shuju, 1927.

YUAN Limei 袁丽梅, « Yujing zhiyue xia de yizhe zhutixing tansuo yi hongshen gaiyi shaonainai de shanzi weili » 语境制约下的译者主体性探索——以洪深改译《少奶奶的扇子》为例 Étude de la subjectivité du traducteur dans le contexte socioculturel-le cas du gaiyi de *L'Éventail de la jeune maîtresse de la maison* par Hong Shen, *Xi'an waiguoyu daxue xuebao* 西安外国语大学学报, 2013, 21 vol., n° 4, p.120-122.

ZENG Pu 曾朴, « Muliai de lianaishi » 穆理哀的恋爱史 Histoire d'amours de Molière, *Zhenshanmei* 真善美, 1928, 2 vol., n° 1, p. 1–13.

———, « Muliai de nü'er » 穆理哀的女儿 Fille de Molière, *Zhenshanmei* 真善美, 1927, 1 vol., n° 3, p. 1.

ZHANG Zhichao 张志超, « Faguo daxijujia maoliai pingzhuan » 法国大戏剧家毛里哀评传 Biographie et commentaire de Molière grand dramaturge français, *Wenzhe xuekan* 文哲学刊, 1923, n° 3, p. 1–8.

ZHANG Jingtan 张镜潭, « Huiyi zhang pengchun jiaoshou daoyan caikuang » 回忆张彭春教授导演《财狂》 Souvenirs de la mise en scène de Folie de richesse par Monsieur le professeur Zhang Pengchun, *in Huaju zai beifang dianjiren zhiyi zhang pengchun* 话剧在北方奠基人之一——张彭春, HUANG Dianqi

黄殿琦 (éd.), Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, p. 241-244.

ZHOU Ning 周宁, « Xushu yu duihua: zhongxi xiju moshi bijiao » 叙述与对话：中西戏剧话语模式比较 Narration et dialogue: comparaison narrative entre les théâtre chinois et occidental, *Zhongguo shehui kexue* 中国社会科学, 1992, n° 5, p. 181-194.

ZHU 朱恒夫 et LI Hui 厉辉, « Zhongguo zaoqi xinju de yanchu jutuan——shanghai ADC jutuan » 中国早期新剧的演出组织——上海 ADC 剧团 Groupe ADC de Shanghai: organisme de représentation des premiers théâtres nouveaux en Chine, *Shanghai yishu xueyuan xuebao* 上海艺术学院学报, 2008, n° 4, p. 63-70.

ZOU Yuanjiang 邹元江, « Kua wenhua chuanbo jiaoliu de jiannan tansuo zhongfa hezuo shangyan sikaban de guiji guangan » 跨文化传播交流的艰难探索——中法合作上演《司卡班的诡计》观感 L'exploitation difficile dans la communication interculturelle-réflexion sur Les fourberies de Scapin sous la coopération sino-française, *Confluent*, 2013, n° 8, p. 23-26.

IV Études et ouvrages généraux

<u>En français et en anglais</u>

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *in Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

———, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

CHANG Kang-i Sun et OWEN Stephen (éds.), *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume 2*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

ECO Umberto, *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, BOUZAHER Myriem (trad.), Paris, Grasset, 1985.

FAIRBANK John King et GOLDMAN Merle, *Histoire de la Chine: des origines à nos jours*, DURAN Simon (trad.), Paris, Tallandier, 2010.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

———, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

GERNET Jacques, *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 2005, vol. 3.

GUYARD Marius-François, *La littérature comparée*, 4ème éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 499, 1965.

HSIA Chih-Tsing, *A History of Modern Chinese Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1961.

IDEMA Wilt et HAFT Lloyd, *A guide to chinese literature*, Ann Arbor, University of Michigan, 1997.

JACQUES Pimpaneau, *Chine: Histoire de la littérature*, Arles, Editions Philippe Picquier, 1997.

LU Xun, *Brève histoire du roman chinois*, BISOTTO Charles (trad.), Paris, Gallimard, 1993.

PAGEAUX Daniel-Henri, *Essais de littérature générale et comparée*, Librairie d'Amérique et d'Orient., Paris, 2012.

———, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin., Paris, 1994.

PIMPANEAU Jacques, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Editions Philippe Picquier, 1989.

REY-DEBOVE Josette et REY Alain (éds.), *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1996.

TOURSEL Nadine et VASSEVIÈRE Jacques (éds.), *Littérature: textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin, 2008.

<u>En chinois</u>

A Ying 阿英, *Wanqing wenxue congchao xiaoshuo xiqu yanjiujuan* 晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷 Recueil des œuvres littéraires à la fin des Qing: études du roman et du théâtre, Beijing, Zhonghua shuju, 1960.

———, *Wanqing xiqu xiaoshuo mu* 晚清戏曲小说目 Catalogue des pièces de théâtre et des romans à la fin des Qing, Shanghai, Shanghai wenyi lianhe chubanshe, 1954.

BIBLIOTHÈQUE DE BEIJING 北京图书馆 (éd.), *Minguo shiqi zongshumu* 民国时期总书目 Catalogue des ouvrages de l'époque de la République, Beijing, Shumu wenxian chubanshe, 1987.

CHEN Pingyuan 陈平原, « Ershi shiji zhongguo xiaoshuo shi » 二十世纪中国小说史 Histoire du roman en Chine au 20e siècle, *in Chen Pingyuan xiaoshuoshi lunji zhong* 陈平原小说史论集（中）, Shijiazhuang, Hebei renmin chubanshe, 1997, p. 585-917.

FAN Boqun 范伯群 et ZHU Donglin 朱栋霖, *1898-1949 Zhongwai wenxue bijiaoshi xiajuan* 1898-1949 中外文学比较史（下卷） Histoire comparative des littérature chinoise et littératures étrangères entre 1898-1949 (vol.2), Nanjing, Jiangsu jiaoyu chubanshe, 1993.

FEI Zhengqing 费正清 et LIU Guangjing 刘广京 (éds.), ZHONGGUO SHEHUI KEXUEYUAN LISHI YANJIUSUO BIANYISHI 中国社会科学院历史研究所编译室 (trad.), *Jianqiao zhongguo wanqing shi shangjuan* 剑桥中国晚清史（上卷） The Cambridge history of China late Ching, vol.1, Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1993.

FEI Zhengqing 费正清 et LIU Guangjing 刘广京 (éds.), ZHONGGUO SHEHUI KEXUEYUAN LISHI YANJIUSUO BIANYISHI 中国社会科学院历史研究所编译室 (trad.), *Jianqiao zhongguo wanqing shi xiajuan* 剑桥中国晚清史（下卷） The Cambridge history of China late Ching, vol.2, Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1993.

HU Shiying 胡士莹, *Huaben xiaoshuo gailun* 话本小说概论 Introduction aux romans « huaben », Beijing, Zhonghua shuju, 1980.

GUDAI HANYU CIDIAN BIANXIEZU 《古代汉语词典》编写组, *Gudai hanyu cidian* 古代汉语词典 Dictionnaire du chinois classique, Beijing, Shangwu yinshu guan, 1998.

LI Oufan 李欧梵, « Wanqing wenhua wenxue yu xiandaixing » 晚清文化、文学与现代性 Cultrue, littérature et modernité à la fin des Qing, *in Zhongguo xiandai wenxue yu xiandaixing shijiang* 中国现代文学与现代性十讲, JI Jin

季进 (éd.), Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2002, p.1-18.

LIU Jiexiu 刘洁修, *Hanyu chengyu yuanliu dacidian* 汉语成语源流大辞典 Dictionnaire étymologique des expressions figées en chinois, Beijing, Kaiming chubanshe, 2009.

MIN Ze 敏泽, *Zhongguo meixue sixiangshi* 中国美学思想史 L'histoire de l'esthétique chinoise, Jinan, Qilu shushe, 1987.

QIAN Nairong 钱乃荣, *Shanghaihua yufa* 上海话语法 Grammaire du dialecte de Shanghai, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1997.

SHI Pu 石璞, *Oumei wenxue shi* 欧美文学史 Histoire de la littérature européenne et américaine, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1980.

WU Yonggui 吴永贵, *Minguo chubanshi* 民国出版史 L'histoire de la publication sous la République de Chine, Fuzhou, Fujian renmin chubanshe.

WANG Li 王力 (éd.), *Gudai hanyu* 古代汉语 Le chinois classique, 3e éd., Beijing, Zhonghua shuju, 1999, vol. 3.

———, *Hanyu shigao* 汉语史稿 Manuscrit de l'histoire de la langue chinoise, Beijing, Zhonghua shuju, 1980.

WU Bingan 乌丙安, *Zhongguo minjian xinyang* 中国民间信仰 Les croyances folkloriques en Chine, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1995.

XIANG Guangzhong 向光中, *Zhonghua chengyu dacidian* 中华成语大辞典 Grand dictionnaire des chengyu de Chine, Changchun, Jilin wenshi chubanshe, 1986.

XIONG Yuezhi 熊月之, *Xixue dongjian yu wanqing shehui* 西学东渐与晚清社会 L'implantation progressive de connaissances occidentales en Orient et la société à la fin des Qing, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe.

YANG Yang 杨扬, *Shangwu yinshuguan minjian chubanye de xingshuai* 商务印书馆：民间出版业的兴衰 La Commercial press: vicissitudes d'une maison d'éditions privée, Shanghai, Shanghai jiaoyu chubanshe, 2000.

YANG Zhouhan 杨周翰, WU Dayuan 吴达元 et ZHAO Luorui 赵萝蕤 (éds.), *Ouzhou wenxueshi shangjuan* 欧洲文学史 上卷 Histoire de la littérature européenne vol.1, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1964.

ZHANG Hongwei 章宏伟, *Chuban wenhua shilun* 出版文化史论 Histoire de la culture de la publication, Beijing, Huawen chubanshe, 2002.

ZHONGGUO BANBEN TUSHUGUAN 中国版本图书馆, *Quanguo neibu faxing tushu zongmu 1949-1986* 全国内部发行图书总目 1949-1986 Catalogue de livres en distribution interne entre 1949 et 1986, Beijing, Zhonghua shuju, 1988.

——— (éd.), *1980-1986 Fanyi chuban waiguo wenxue zhuzuo mulu he tiyao* 1980-1986 翻译出版外国文学著作目录和提要 Catalogue d'ouvrages littéraires étrangers traduits et publiés pendant 1980 et 1986, suivi par un bref résumé, Chongqing, Chongqing chubanshe.

ZHONGGUO SHEHUI KEXUEYUAN YUYANSUO CIDIAN BIANJISHI 中国社会科学院语言所词典编辑室 (éd.), *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 Dictionnaire du chinois moderne, Beijing, Shangwu yinshu guan, 2012.

Littérature chinoise en français et en chinois

CONFUCIUS, *Entretiens de Confucius*, CHENG Anne (trad.), Paris, Editions du Seuil, 1981.

WANG Shifu, *Le Pavillon de l'ouest*, LANSELLE Rainier (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2016.

CAO Xueqin 曹雪芹 et GAO E 高鹗, *Honglou meng* 红楼梦 Le Rêve dans le pavillon rouge, Tianjin, Tianjin guji chubanshe, 2004.

HEXULI 赫胥黎, *Tianyan lun* 天演论 À propos de l'évolution du Ciel, YAN Fu 严复 (trad.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981.

KANG Youwei 康有为, *Ouzhou shiyiguo youji erzhong* 欧洲十一国游记二种 Deux récits de voyage dans onze pays européens, changsha, Yuelu shushe, 1985.

LAO ZI 老子, *Laozi* 老子 Laozi, RAO Shangkuan 饶尚宽 (éd.), Beijing, Zhonghua shuju, 2006.

LI Shuchang 黎庶昌, *Xiyang zazhi* 西洋杂志 Essais divers sur l'Occident, Beijing, Shehui kexue wenxian chubanshe, 2007.

LI Yu 李渔, *Xianqing ouji* 闲情偶寄 Au gré d'humeurs oisives, Beijing, Zhongguo

shehui chubanshe, 2005.

LING Mengchu 凌濛初, *Chuke pai'an jingqi* 初刻拍案惊奇 Pai'an jingqi, ou Frapper sur la table en s'écriant : « Extraordinaire ! » (Vol.1), Tianjin, Tianjin guji chubanshe, 2004.

TANG Xianzu 汤显祖, *Mudan ting* 牡丹亭 Le Pavillon aux pivoines, WU Shuyin 吴书荫 (éd.), Shenyang, Liaoning jiaoyu chubanshe, 1997.

WANG Shifu 王实甫, *Xixiang ji* 西厢记 L'Histoire du Pavillon de l'ouest, WU Xiaoling 吴晓铃 (éd.), Beijing, Zuojia chubanshe, 1954.

WANG Tao 王韬, *Manyou suilu* 漫游随录 Essais au fil de la plume d'un voyage d'agrément, Changsha, Yuelu shushe, 1985.

XIAOZHONGMA 小仲马, *Bali chahuanü yishi* 巴黎茶花女遗事 Histoire oubliée de la Dame aux camélias à Paris, LIN Shu 林纾 et WANG Shouchang 王寿昌 (trad.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1981.

ZHUANG zi 庄子, *Zhuangzi* 庄子 Zhuangzi, SUN Tonghai 孙通海 (éd.), Beijing, Zhonghua shuju, 2007.

———, *Zhuangzi jishi* 庄子集释 Zhuangzi annoté, GUO Qingfan 郭庆藩 (éd.), Beijing, Zhonghua shuju, 1961.

ZHANG Zhidong 张之洞, *Quanxue pian* 劝学篇 Encouragment pour les études, Beijing, Beijing shifan daxue chubanshe, 2014.

ZHANG Deyi 张德彝, *Hanghai shuqi* 航海述奇 Histoires extraordinaires du voyage par mer, Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1981.

———, *Zai shuqi* 再述奇 Histoires extraordinaires II, Changsha, Hunan renmin chubanshe.

———, *Suishi faguo ji san shuqi* 随使法国记·三述奇 Récit de voyage de mission diplomatique en France. Histoires extraordinaires III, Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1982.

ZHENG Tingyu 郑廷玉, *Kanqian nu* 看钱奴 L'avare, Beijing, Zhongguo wenshi chubanshe, 2002.

V D'autres ouvrages et articles

En français et en anglais

BLOOM Harold, *The western canon: the books and school of ages*, New York, San Diego and London, Harcourt Brace and Company, 1993.

CRANG Mike, *Cutural Geography*, London et New York, Routledge, 1998.

DARS Jacques, *Aux portes de l'enfer: Récits fantastiques de la Chine ancienne*, Paris, Editions Philippe Picquier, 1997.

FOWLER Alastair, « Hierarchies of genres and canons of literature », *in Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

GERNET Jacques, *Chine et christianisme: action et réaction*, Paris, Gallimard, 1982.

———, « La Politique de conversion de Matteo Ricci en Chine / Matteo Ricci's Conversion Policy in China. », *Archives des sciences sociales des religions*, 1973, 36 vol., n° 1, p. 71-89.

JULLIEN François, *La valeur allusive: des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

KERMODE Frank, *Pleasure and change: The Aesthetics of canon*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

———, *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1983.

LANSELLE Rainier, *Le sujet derrière la muraille*, Ramonville Saing-Agne, Editions Erès, 2004.

LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace*, 3e éd., Paris, Anthropos, 1986.

LI Qin, « Aux sources de l'enseignementdu français langue étrangère en Chine », *Synergies Chine*, 2015, n° 10, p. 29-39.

NASIELSKI Salomon, « Codes sociaux, politesses, rituels, galanteries... », *Actualités en analyse transactionnelle*, 1 avril 2009, N° 130, n° 2, p. 51-53.

PEETERS Benoît, *La bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1993.

PU Zhihong, LU Jingming et XU Xiaoyao, « Survol historique des manuels de français en Chine », *Synergie Chine*, 2006, 1 vol., p. 72-79.

RABUT Isabelle et PINO Angel, *Pékin-Shanghai. Tradition et modernité dans la littérature chinoise des années trente*, Paris, Bleu de Chine, 2000.

TREBINJAC Sabine, *Le pouvoir en chantant: L'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre, Société d'éthnologie, 2000.

VALENSIN Georges, *La vie sexuelle en Chine communiste*, Paris, J.-C. Lattès, 1977.

VAN FLEIT HANG Krista, *Literature the people love: Reading Chinese Texts from the Early Maoist Period (1949-1966)*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

En chinois

CHEN Duxiu 陈独秀, « Wenxue geming lun » 文学革命论 Sur la révolution littéraire, *Xin qingnian* 新青年, 1917, 2 vol., n° 6, p. 6-9.

GAO Lieguo 高列过, « Shoucainu yuanliu kaozheng » « 守财奴 »源流考证 Étude de l'origine de l'esclave de l'argent, *Shehui kexuejia* 社会科学家, 2012, n° 185, p. 146-149.

HAN Shishan 韩石山, *Li Jianwu zhuan* 李健吾传 Biographie de Li Jianwu, Taiyuan, Shanxi renmin chubanshe, 2006.

HAO Qingjun 郝庆军, « Cong wenxue qikan de fanrong kan minguo chunian wenxue de yulehua qingxiang » 从文学期刊的繁荣看民国初年文学的娱乐化倾向 À propos de la tendance au divertissement dans la littérature au début de la République de Chine: analyse de la prospérité des périodiques littéraires, *Dongyue luncong* 东岳论丛, 2012, n° 10, p. 51-56.

HE Daokuan 何道宽, « 1995-2004Women weishenme libukai zhimeishu he shendu yuedu » 1995-2004 我们为什么离不开纸媒书和深度阅读 Entre 1995 et 2004: Pourquoi on ne peut se priver de livres imprimés et de lecture profonde, *Zhongguo tushu shangbao* 中国图书商报.

HU Dingan 胡定安, *Duochong wenhua kongjian zhong de yuanyang hudie pai yanjiu* 多重文化空间中的鸳鸯蝴蝶派研究 L'étude de l'École des canards mandarins-mandarins et des papillons sous plusieurs angles, Beijing,

Zhonghua shuju, 2003.

HU Shi 胡适, « Jianshe de wenxue geming lun » 建设的文学革命论 Conseils pour lancer la révolution littéraire, *Xin qingnian* 新青年, 1918, 4 vol., n° 4, p. 6-23.

———, « Wenxue gailiang chuyi » 文学改良刍议 Suggestions pour la réforme littéraire, *Xin qingnian* 新青年, 1917, 2 vol., n° 5, p. 26-36.

HUANG Xianhui 黄宪辉, *Lin Shu* 林纾 Lin Shu, Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 1999.

LI Jianwu 李健吾, « Mengli jiaxiang » 梦里家乡 Mon pays natal dans le rêve, *in Li Jianwu sanwen xuanji* 李健吾散文选集, KOU Xian 寇显 (éd.), Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 2004.

———, « Wo youle zuguo » 我有了祖国 J'ai mon pays natal, *in Li Jianwu sanwen xuanji* 李健吾散文选集, KOU Xian 寇显 (éd.), Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 2004, p.98-102.

———, « Yishen zuoze houji » 以身作则·后记 Épilogue de la pièce Se donner en exemple, *in Li Jianwu pinglun wenji* 李健吾评论文集, GUO Hongan 郭宏安 (éd.), Zhuhai, Zhuhai chubanshe, 1998, p.102-103.

———, *Fuloubai pingzhuan* 福楼拜评传 Commentaire et biographie de Flaubert, Nouvelle édition., Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1980.

LIANG Qichao 梁启超, *Liangqichao shixue lunzhu sizhong* 梁启超史学论著四种 Quatre essais en histoire de Liang Qichao, Changsha, Yuelu chubanshe, 1985.

———, « Lun xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi » 论小说与群治之关系 Sur la relation entre le roman et la gouvernance du peuple, *in Liang Qichao wenxuan xiaji* 梁启超文选 下集, XIA Xiaohong 夏晓虹 (éd.), Beijing, Zhongguo guangbo dianshi chubanshe, 1992, p.3-8.

LING Shi 灵石, « Du heinu yutianlu » 读《黑奴吁天录》 Lecture des *Cris d'indignation des esclaves noirs*, *in Ershi shiji zhongguo xiaoshuo lilun ziliao diyijuan* 二十世纪中国小说理论资料 第一卷, CHEN Pingyuan 陈平原 et XIA Xiaohong 夏晓虹 (éds.), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1989, p.116-117.

LU Xun 鲁迅, « Nalai zhuyi » 拿来主义 L'appropriationisme, *in Luxun quanji* 鲁迅全集, Beijing, renmin wenxue chubanshe, 2005, vol. 6, p.39-42.

———, *Panghuang* 彷徨 Errances, MEUNIER Jacaues (trad.), Paris, Editions You-Feng, 2004.

MAO Zedong 毛泽东, *Mao Zedong zai yanan wenyi zuotanhui shangde jianghui* 毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话 Mao Tseutoung: Intervention aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an, SHANG Qun 商群 (trad.), Beijing, Shangwu yinshu guan, 1972.

TAN Fan 谭帆, *Zhongguo xiaoshuo pingdian yanjiu* 中国小说评点研究 Étude de commentaires de la fiction en Chine, Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2001.

TIAN Han 田汉, *Tian Han wenji* 田汉文集 Recueil de Tian Han, Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1983.

WANG Shi 王栻, *Yan Fu zhuan* 严复传 Biographie de Yan Fu, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1957.

YAN Chunhua 严春华, « Sanshengshi gushi kaobian » 三生石故事考辩 Étude de l'origine et de l'évolution de la « pierre de trois vies », *Zongjiaoxue yanjiu* 宗教学研究, 2007, n° 2, p.171-174.

ZHANG Hongsheng 张鸿声, *Dushi wenhua yu zhongguo xiandai dushi xiaoshuo* 都市文化与中国现代都市小说 La culture urbaine et les romans urbains en Chine moderne, Zhengzhou, Henan daxue chubanshe, 2009.

ZHANG Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*, Paris, Seuil, 2014

VI Thèses

CHEN Cuizhu 陈翠珠, *Hanyu rencheng daici kaolun* 汉语人称代词考论 Étude des pronoms personnels en chinois, Université normale de la Chine centrale, Wuhan, 2009.

HU Bin 胡斌, *Zhongxi wenhua zai xiju zhong pengzhuang yu jiaorong--zhongguo xiandai xiju de kuawenhua gaibian* 中西文化在戏剧中碰撞与交融——中国

现代戏剧的跨文化改编 La rencontre et la fusion des cultures chinoise et occidentales au théâtre--étude de l'adaptation interculturelle de pièces de théâtre en Chine moderne, Université normale de Nanjing, Nanjing, 2014.

JIANG Hongwei 姜洪伟, *Li Jianwu juzuolun* 李健吾剧作论 Étude de la création dramaturgique de Li Jianwu, Université de Fudan, Shanghai, 2004.

LIU Xin 刘欣, *Lun zhongguo xiandai gaiyiju* 论中国现代改译剧 Sur l'adaptation de pièces étrangères à l'époque moderne en Chine, Académie de théâtre de Shanghai, Shanghai, 2009.

WEN Nianfang 温年芳, *Xitong zhong de xiju fanyi--yi 1977-2010 nian yingmei xiju hanyi weili* 系统中的戏剧翻译——以 1977-2010 年英美戏剧汉译为例 La traduction théâtrale dans le système littéraire: étude de la traduction de pièces britanniques et américaines entre 1977 et 2010, Université des études internationales de Shanghai, Shanghai, 2012.

ZHANG Florence Xiangyun, *Traduire le théâtre- Application de la Théorie interprétative à la traduction d'œuvres dramatiques françaises en chinois*, Université Paris III-Nouvelle Sorbonne, ESIT, Paris, 2006.

VII Sitographie

Foucault Michel, *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49. http://1libertaire.free.fr/Foucault12.html

HALDE Jean-Baptiste Du (éd.), *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*: http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?cote=00992x03&do=chapitre.

JIANG Qing 江青, « Zai shoudu wenyijie dahui shang de jianghua » 在首都文艺界大会上的讲话 Allocution à la Réunion du monde littéraire et artistique de la Capitale.
http://wenku.baidu.com/link?url=AYvRhMYfSfO1i9Zmif3xGWTQtwbI2zIRjg-5-kOdGNBZmGeuAeIToX2bMySYipMh2IaCt0isn5Me55lUTI7RrULDH6

xzbOdNldDoKCPiNkG.

LI Xingdao 李行道, *Blanche et Bleue, ou Les deux couleuvres-fées,* JULIEN Stanislas (trad.)http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5415978v/f6.image.r=Blanche%20et%20Bleue,%20ou%20Les%20deux%20couleuvres-f%C3%A9es

TCHENG Ki-tong, *Le théâtre des Chinois*, Paris, Calmann Levy, 1886, p. 20. http://www.chineancienne.fr/19e-s/tcheng-ki-tong-le-th%C3%A9%C3%A2tre-des-chinois/

Trésor de la langue française informatisé,

entrée <style>, http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?98;s=1236715320;r=4;nat=;sol=1;

entrée<ton>, http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?31;s=1236715320;r=2;nat=;sol=5;

entrée <idéologie>, http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=3175245465;r=1;nat=;sol=0;

entrée <ravissement>, http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=217302075;

entrée<canon>, http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?14;s=1487381595;r=1;nat=;sol=7

Annexe

1. Traduction et adaptaion de pièces de Molière dans des périodiques[746]

Année	Titre en chinois	Titre en français	Traducteur	Périodique
1914–1916	« 守钱奴 » *Shouqian nu* « L'Esclave qui garde de l'argent »	*L'Avare*	唯一 Weiyi, 徐枕亚 XU Zhenya, 钱贝母 QIAN Beimu et 乐天生 LE Tiansheng	*Xiaoshuo congbao* 小说丛报, n°2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20.
1921	« 悭吝人 » *Qianlin ren* « Le Ladre »	*L'Avare*	高真常 Gao Zhenchang	*Xiaoshuo yuebao* 小说月报，n°6, 7, 8, 9
1923	« 医生与病人 »[747] *Bingren yu yisheng* « Le Médecin et le malade »	*Le Malade imaginaire*	杨病蛩 Yang Bingqiong	*Youxi shijie* 游戏世界, n°23
1923	« 伪君子 »[748] *Wei junzi* « L'Homme hypocrite »	*Le Tartuffe ou l'imposteur*	苏兆龙 Su Zhaolong	*Yingyu zhoubao* 英语周报, n°420-475
1923	« 诊视一个想象的病人 »[749] *Zhenshi yige xiangxiang de bingren* « Diagnostiquer un malade imaginaire »	*Le Malade imaginaire*	徽州人 Huizhouren	*Guomin ribao juewu* 国民日报·觉悟, Vol.2, n°6
1923	« 错医生 » *Cuo yisheng* « Le Faux médecin »	*Le Médecin malgré lui*	邵雪奴 Shao Xuenu	*Minguo ribao* 民国日报
1929	« 难为医生 » *Nanwei yisheng* « Le médecin malgré lui »	*Le Médecin malgré lui*	陈治策 Chen Zhice	*Xiju yu wenyi* 戏剧与文艺, Vol.1, n°3
1930	« 伪君子 » *Wei junzi*	*Le Tartuffe ou l'imposteur*	陈治策 Chen Zhice	*Xiju yu wenyi* 戏剧与文艺, Vol.1, n°10-11

[746] Cette liste est établie à partir du résultat de la recherche sur deux bases de données numériques : *Base de données des périodiques de la fin des Qing et de la République de Chine* (*Wanqing minguo shiqi qikan shujuku* 晚清民国时期期刊数据库), *Archives des périodiques anciens Dacheng* (*Dacheng laojiukan shujuku* 大成老旧刊数据库).

[747] Traduction fragmentaire de l'Acte III, scène X.

[748] Traduction faite à partir de la version anglaise.

[749] Traduction fragmentaire de l' Acte III, Scène X.

	L'homme hypocrite			
1930	« 贵族生活 » *Guizu shenghuo* « La vie des nobles »	*Le Bourgeois gentilhomme*	建东 Jiandong	*Beichen zazhi* 北辰杂志, Vol.2, n°2
1933	« 伪君子 » *Wei junzi* « L'homme hypocrite »	*Le Tartuffe ou l'imposteur*	顾仁铸 Gu Renzhu	*Huixing* 彗星, Vol.1, n°1-5
1933	« 唐裘安 » *Tang Qiu'an* « Georges Dandin »	*Georges Dandin*	鲁彦 Lu Yan	*Wenyi yuekan* 文艺月刊
1934	« 避债 »[750] *Bizhai* « Fuir la dette »	*Don Juan*	宗琳 Zonglin	*Huamei* 华美, Vol.1, n°2
1934	« 痴男怨女 »[751] *Chinan yuannü* « Jeune passionné, Belle plaintive »	*Don Juan*	宗琳 Zonglin	*Huamei* 华美, Vol.1, n°5
1934	« 悭吝的人 »[752] *Qianlin de ren* « L'homme avare »	*L'Avare*	宗琳 Zonglin	*Huamei* 华美, Vol.1, n°1
1934	« 斯加本的骗术 »[753] *Sijiaben de pianshu* « Les Tours de Scapin »	*Les Fourberies de Scapin*	宗琳 Zonglin	*Huamei* 华美, Vol.1, n°7
1934	« 哲学博士 »[754] *Zhexue boshi* « Docteur en philosophie »	*Le Mariage forcé*	宗琳 Zonglin	*Huamei* 华美, Vol.1, n°7
1934	« 假医生 » *Jia yisheng* « Le faux médecin »	*Le Médecin malgré lui*	徐村霞 Xu Cunxia	*Guowen zhoubao* 国闻周报, Vol.11, n°7, 8, 9, 10
1936	« 泰笃夫 »[755]	*Le Tartuffe ou*	Traducteur	*Tongwenbao Yesu jiating*

[750] Traduction de l' Acte IV, Scène III.
[751] Traduction de l' Acte II, Scène IV.
[752] Traduction de Acte III, Scène première.
[753] Traduction de Acte II, scène VII.
[754] Traduction de la Scène IV.
[755] Traduction-résumé.

	Taidufu « Tartuffe »	*l'imposteur*	inconnu	*xinwen* 通问报·耶稣家庭新闻, n°1694
1938	« 情仇 »[756] *Qingchou* « La Haine amoureuse »	*Le Dépit amoureux*	紫罗兰 Ziluolan	*Tianwentai* 天文台, n°32-60
1939	« 不愿意也是医生 » *Bu yuanyi yeshi yisheng* « Le médecin malgré lui »	*Le Médecin malgré lui*	李同 Li Tong	*Xinmin bao* 新民报, Vol.1, n°4-5
1939	« 理想夫人 » *Lixiang furen* « Femme idéale »	*L'École des femmes*	孙樟 Sun Zhang	*Qianzi wen* 千字文, Vol.1, n°6
1942	« 假医生 » *Jia yisheng* « Le faux médecin »	*Le Médecin malgré lui*	刁汝均 Diao Rujun	*Wenxun* 文讯, Vol.3, n°2
1943	« 乔治·但丁 » *Qiaozhi danding* « Georges Dandin »	*Georges Dandin*	苏华 Su Hua	*Wenxue Bao* 文学报, Vol.1, n°1
1947	« 丈夫打败了 » *Zhangfu dabaile* « Mari vaincu »	*Georges Dandin*	依倦 Yijuan	*Liaobei yuekan* 辽北月刊, Vol.1, n°1-2
1948	« 装腔作势 »[757] *Zhuangqiang zuoshi* « Faiseur de manières »	*Les Précieuses ridicules*	Traducteur inconnu	*Guangbo zhoubao* 广播周报
1948	« 向贵人看齐 » *Xiang guiren kanqi* « Les Gentilhommes comme modèles »	*Le Bourgeois gentilhomme*	李健吾 Li Jianwu	*Wenyi chunqiu* 文艺春秋, Vol.7, n°1-3
1949	« 斯嘎纳赖勒——一名'绿头巾' » *Siganalaile yiming lü toujin* Sganarelle ou le chapeau vert	*Sganarelle ou le cocu imaginaire*	李健吾 Li Jianwu	*Wenyi chunqiu* 文艺春秋, Vol.8, n°2

[756] Adaptation en roman.
[757] Traduction-résumé.

2. Traduction et adaptaion de pièces de Molière sous forme de volume indépendant[758]

Année	Titre de la traduction	Titre du texte original	Traducteur	Maison d'éditions
1923/1926/ 1930/1933	« 悭吝人 » *Qianlin ren* *Le Ladre*	*L'Avare*	高真常 Gao Zhenchang	上海，商务印书馆 Shanghai, Shangwu yinshu guan
1923	« 装腔作势 » *Zhuangqiang zuoshi* *Faiseur de manières*	*Les Précieuses ridicules*	高真常 Gao Zhenchang	上海，商务印书馆 Shanghai, Shangwu yinshu guan,
1924	« 伪君子 »[759] *Wei junzi* *L'Homme hypocrite*	*Tartuffe ou l'imposteur*	朱维基 Zhu Weiji	六社 Liu she
1926	« 伪君子 » *Wei junzi* *L'Homme hypocrite*	*Tartuffe ou l'imposteur*	焦菊隐 Jiao Juyin	世界出版社 Shijie chubanshe
1927	« 夫人学堂 » *Furen xuetang* *L'École des femmes*	*L'École des femmes*	东亚病夫 Dongya Bingfu	上海，真善美书店 Shanghai, Zhen Shanmei shudian,
1930/1933	« 史嘉本的诡计 » *Shijiben de guiji* *Les Fourberies de Scapin*	*Les Fourberies de scapin*	唐鸣时 Tang Mingshi	上海，商务印书馆 Shanghai, Shangwu yinshu guan

[758] Pour les publications avant l'année 1949, nous avons consulté les bases de données électroniques et les ouvrages suivants :
Bibliothèque nationale numérique de la Chine (*Zhongguo guojia shuzi tushuguan* 中国国家数字图书馆) ;
Nous avons aussi consulté les ouvrages et les articles suivants :
BIBLIOTHEQUE DE BEIJING (éd.), *Minguo shiqi zongshumu*, *op. cit.*, p. 115–117.
LIANG Wei, *« Minguo shiqi de moliai re jiqi wenhua dongyin »*, *op. cit.*, p. 105.
LIU Xin 刘欣, *Lun zhongguo xiandai gaiyiju* 论中国现代改译剧 Sur l'adaptation de pièces étrangères à l'époque moderne en Chine, Académie de théâtre de Shanghai, Shanghai, 2009, p. 79–92.
XU Huanyan, *Moliai xiju yu ershi shiji zhongguo huaju*, *op. cit.*, p. 191–195.
Pour les publications après l'année 1949, nous avons consulté les bases de données électroniques et les ouvrages suivants :
Bibliothèque nationale numérique de la Chine (*Zhongguo guojia shuzi tushuguan* 中国国家数字图书馆) ;
Base de données électronique Duxiu (*Duxiu xueshu sousuo* 读秀学术搜索) ;
ZHONGGUO BANBEN TUSHUGUAN 中国版本图书馆 (éd.), 1949-1979 Fanyi chuban waiguo wenxue zhuzuo mulu he tiyao 1949-1979 翻译出版外国文学著作目录和提要 Catalogue d'ouvrages littéraires étrangers traduits et publiés pendant 1949 et 1979, suivi par un bref résumé, Nanjing, Jiangsu renmin chubanshe, 1986, p. 1199–1226 ;
ZHONGGUO BANBEN TUSHUGUAN 中国版本图书馆 (éd.), 1980-1986 Fanyi chuban waiguo wenxue zhuzuo mulu he tiyao 1980-1986 翻译出版外国文学著作目录和提要 Catalogue d'ouvrages littéraires étrangers traduits et publiés pendant 1980 et 1986, suivi par un bref résumé, Chongqing, Chongqing chubanshe, p. 821-823.

[759] Traduction faite à partir de la version anglaise.

1933.1/1933.6/1947	« 心病者 » *Xinbing zhe* *L'Homme qui a une peine de coeur*	*Le Malade imaginaire*	邓琳 Deng Lin	上海，商务印书馆 Shanghai, Shangwu yinshu guan
1934	« 恨世者 » *Henshi zhe* *L'Homme qui hait le monde*	*Le Misanthrope*	赵少侯 Zhao Shaohou	南京，正中书局 Nanjing, Zhengzhong shuju
1936	« 伪善者 » *Weishan zhe* *L'Homme hypocrite*	*Le Tartuffe ou l'imposteur*	陈古夫 Chen Gufu	上海，商务印书馆 Shanghai, Shangwu yinshu guan
1939	« 理想夫人 » *Lixiang furen* *La Femme idéale*	*L'École des femmes*	孙樟 Sun Zhang	上海，中国图书杂志公司 Shanghai, Zhongguo tushu zazhi gongsi
1940	« 生财有道 » *Shengcai youdao* *La Voie vers la richesse*	*L'Avare*	顾仲彝 Gu Zhongyi	上海，剧场艺术出版社， Shanghai, Juchang yishu chubanshe
1942	« 金丝鸟 » *Jinsiniao* *Canari*	*L'École des femmes*	穆尼 Mu Ni	朔风书屋 Shuofeng shuwu
1949	« 吝啬鬼 » *Linse gui* *Fantôme avare*	*L'Avare*	李健吾 Li Jianwu	上海，开明书店 Shanghai, Kaiming shudian
1949	« 没病找病 » *Meibing zhaobing* *Chercher de la maladie sans être malade*	*Le malade imaginaire*	李健吾 Li Jianwu	上海，开明书店 Shanghai, Kaiming shudian
1949	« 可笑的女才子 » *Kexiao de nü caizi* Les précieuses ridicules	*Les Précieuses ridicules*	李健吾 Li Jianwu	上海，开明书店 Shanghai, Kaiming shudian
1949	« 党·璜 » *Danghuang*	*Don Juan*	李健吾 Li Jianwu	上海，开明书店 Shanghai, Kaiming shudian

	Don Juan			
1949	« 屈打成医 » *Quda chengyi* *Devenir médecin sous le coup de bâtons*	*Le Médecin malgré lui*	李健吾 Li Jianwu	上海，开明书店 Shanghai, Kaiming shudian
1949	« 乔治·党丹 » *Qiaozhi dangdan* *Georges Dandin*	*Georges Dandin*	李健吾 Li Jianwu	上海，开明书店 Shanghai, Kaiming shudian
1949	« 德·浦叟雅克先生 » De pusouyake xiansheng *Monsieur de pourceaugnac*	*Monsieur de Pourceaugnac*	李健吾 Li Jianwu	上海，开明书店 Shanghai, Kaiming shudian
1949	« 向贵人看齐 » *Xiangguiren kanqi* *S'aligner sur les nobles*	*Le Bourgeois gentilhomme*	李健吾 Li Jianwu	上海，开明书店 Shanghai, Kaiming shudian
1955	« 唐璜 » *Tanghuang* *Don Juan*	*Don Juan*	陈佶 Chen Ji	北京，作家出版社 Beijing, Zuojia chubanshe
1955	« 心病者 » *Xinbing zhe* *L'Homme qui a une peine de coeur*	*Le Malade imaginaire*	邓琳 Deng Lin	北京，作家出版社 Beijing, Zuojia chubanshe
1955	« 悭吝人 » *Qianlin ren* *Le Ladre*	*L'Avare*	赵少侯 Zhao Shaohou	北京，作家出版社 Beijing, Zuojia chubanshe
1955	« 伪君子 » *Wei Junzi* *L'Homme hypocrite*	*Le Tartuffe ou l'imposteur*	赵少侯 Zhao Shahou	北京，作家出版社 Beijing, Zuojia chubanshe
1955	« 恨世者 » *Henshi zhe* *L'Homme qui hait le monde*	*Le Misanthrope*	赵少侯 Zhao Shaohou	北京，作家出版社 Beijing, Zuojia chubanshe

1955	« 史嘉本的诡计 » *Shijiaben de guiji* *Les Fourberies de Scapin*	*Les Fourberies de Scapin*	万新 Wan Xin	北京，作家出版社 Beijing, Zuojia chubanshe
1956	« 醉心贵族的小市民 » *Zuixin guizu de xiao shimin* *Le petit citadin passionné pour la noblesse*	*Le Bourgeois gentilhomme*	邓琳 Deng Lin	北京，作家出版社 Beijing, Zuojia chubanshe
1957	« 可笑的女才子 »[760] *Kexiao de nü caizi* *Les Précieuses ridicules*	*Les Précieuses ridicules*	赵少侯 Zhao Shaohou	北京，作家出版社 Beijing, Zuojia chubanshe
1957	« 糊涂人 » *Hutu ren* L'Homme stupide	*L'Étourdi*	王了一 Wang Liaoyi	北京，作家出版社 Beijing, Zuojia chubanshe
1958	« 可笑的女才子 » *Kexiao de nü caizi* *Les Précieuses ridicules*	*Les Précieuses ridicules*	赵少侯 Zhao Shaohou	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe
1958	唐璜 *Tang Huang* *Don Juan*	*Don Juan*	陈佶 Chen Ji	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe
1958	« 心病者 » *Xinbing zhe* *L'Homme qui a une peine de cœur*	*Le Malade imaginaire*	邓琳 Deng Lin	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe
1958	« 悭吝人 » *Qianlin ren* *Le Ladre*	*L'Avare*	赵少侯 Zhao Shaohou	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe
1958/1980/2009	« 伪君子 » *Wei junzi* *L'Homme hypocrite*	*Tartuffe ou l'imposteur*	赵少侯 Zhao Shaohou	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe

[760] La pièce est suivie du *Médecin malgré lui.*

1958	« 恨世者 » *Henshi zhe* *L'Homme qui hait le monde*	*Le Misanthrope*	赵少侯 Zhao Shaohou	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe
1958	« 史嘉本的诡计 » *Shijiaben de guiji* *Les Fourberies de Scapin*	*Les Fourberies de Scapin*	万新 Wan Xin	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe
1958	« 丈夫学堂 » *Zhangfu xuetang* *L'École des maris*	*L'École des maris*	王了一 Wang Liaoyi	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe
1958	« 妇人学堂 » *Furen xuetang* *L'École des femmes*	*L'École des femmes*	万新 Wan Xin	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe
1960	« 悭吝人 » *Qianlin ren* *L'Avare*	*L'Avare*	赵少侯 Zhao Shaohou	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe
1981/2000	« 吝啬鬼 » (连环画) *Linse gui* *Le Fantôme avare* (en bande dessinée)	*L'Avare*	胡克文绘 dessiné par Hu Kewen	上海，上海人民美术出版社 Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe
1982	« 伪君子 » (连环画) *Wei junzi* *L'Homme hypocrite* (en bande dessinée)	*Le Tartuffe ou l'imposteur*	丁立平改编，聂秀功绘画 réécrit par Ding Liping, dessiné par Nie Xiugong	南京，江苏人民出版社 Nanjing, Jiangsu renmin chubanshe
1983	« 吝啬鬼 » (连环画) *Linse gui* *Le Fantôme avare* (en bande dessinée)	*L'Avare*	郭森，刘家儒改编；刘湘潮，张屺绘画 Réécrit par Guo Sen et Liu Jiaru, dessiné par Liu Xiangchao, Zhang Q	天津，天津人民美术出版社 Tianjin, Tianjin renmin meishu chubanshe
1984	« 贵族迷 » (连环画) *Guizu mi* *Passionné pour la*	*Le Bourgeois gentilhomme*	丁立平改编，聂秀功、聂磊绘画 Réécrit par	南京，江苏美术出版社 Nanjing, Jiangsu meishu chubanshe

	noblesse (en bande dessinée)		Ding Liping, dessiné par Nie Xiugong et Nie Lei	
1984	« 伪君子 » (连环画) *Wei junzi* *L'Homme hypocrite* (en bande dessinée)	*Le Tartuffe ou l'imposteur*	刘耀中改编，胡克文绘画 Réécrit par Liu Yaozhong, dessiné par Hu Kewen	上海，上海人民美术出版社 Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe
1986	« 吝啬鬼 » *Linse gui* *Le Fantôme avare*	*L'Avare*	高奈改编,孟庆奎译 Réécrit par G.Gonnet, traduit par Meng Qinggui	北京，商务印书馆 Beijing, Shangwu yinshu guan
2000/2009	« 伪君子 »(连环画) *Wei junzi* *L'Homme hypocrite* (en bande dessinée)	*Le Tartuffe ou l'imposteur*	李一技改编，胡克文绘画 Réécrit par Li Yiji, dessiné par Hu Kewen	上海，上海人民美术出版社 Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe
2002	« 伪君子 » *Wei junzi* *L'Homme hypocrite*	*Le Tartuffe ou l'imposteur*	赵少侯 Zhao Shaohou	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe
2003	吝啬鬼 *Linse gui* *Le Fantôme avare*	*L'Avare*	杨路 Yang Lu	北京，中国致公出版社 Beijing, Zhongguo zhigong chubanshe
2003	« 贵人迷 » *Guiren mi* *Passionné pour la noblesse*	*Le Bourgeois gentilhomme*	冯国超 Feng Guochao	北京，中国致公出版社 Beijing, Zhongguo zhigong chubanshe
2005	« 伪君子 » *Wei junzi* *L'Homme hypocrite*	*Tartuffe ou l'imposteur*[761]	淡戈 改写 Réécrit par Dan Ge	天津，天津人民出版社 Tianjin, Tianjin renmin chubanshe
2005	« 伪君子 吝啬鬼 » *Wei junzi lines gui*	*Le Tartuffe ou l'imposteur, L'Avare*	李健吾 Li Jianwu	北京，中国戏剧出版社 Beijing, Zhongguo xiju chubanshe

[761] Le livre est composé des quatre pièces suivantes: *Tartuffe ou l'imposteur*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*.

	L'Homme hypocrite *Le Fantôme avare*			
2005	« 吝啬鬼 » *Linse gui* *Le Fantôme avare*	*L'Avare*	杨路 Yang Lu	北京，中国致公出版社 Beijing, Zhongguo zhigong chubanshe
2005	« 贵人迷 » *Guiren mi* *Passionné pour la noblesse*	*Le Bourgeois gentilhomme*	冯国超 Feng Guochao	北京，中国致公出版社 Beijing, Zhongguo zhigong chubanshe
2006	« 伪君子 吝啬鬼 » *Wei junzi lines gui* *L'Homme hypocrite* *Le Fantôme avare*	*Le Tartuffe ou l'imposteur,* *L'Avare*	李健吾 Li Jianwu	北京，国际文化出版公司 Beijing, Guoji wenhua chuban gongsi
2009	« 唐璜石宴 »[762] *Tanghuang shiyan* *Don Juan ou le festin de pierre*	*Don Juan ou le festin de pierre*	宁春 Ning Chun	北京，中国传媒大学出版社 Beijing, Zhongguo chuanmei daxue chubanshe
2011	« 醉心于贵族的小市民 »[763] *Zuixin yu guizu de xiao shimin* *Le petit citadin passionné pour la noblesse*	*Le Bourgeois gentilhomme*	（美）斯比克尔改编，陈伯祥译 Réécrit par Pierre Spierckel, traduit par Chen Boxiang	北京，北京语言大学出版社 Beijing, Beijing yuyan daxue chubanshe
2014	« 伪君子 » (连环画) *Wei junzi* *L'Homme hypocrite* (en bande dessinée)	*Le Tartuffe ou l'imposteur*	任宝贤改编，孙愚绘画 Réécrit par Ren Baoxian, dessiné par Sun Yu	北京，连环画出版社 Beijing, Lianhuanhua chubanshe
2015	« 原创音乐剧<伪君子> » *Yuanchuang yinyueju weijunzi* *Tartuffe: une création originale en mélodrame*	*L'Avare*	刘立滨主编 LIU Libin (éd.)	北京，中国戏剧出版社 Beijing, Zhongguo xiju chubanshe

[762] Version bilingue.
[763] Version bilingue.

3. Traduction et adaptaion de pièces de Molière sous forme de recueil et d'anthologie[764]

Année	**Titre du recueil en chinois**	**Traduction du titre du recueil**	**Traducteur**	**Maison d'éditions**
1931	« 刘三爷 »[765] *Liu sanye*	*Troisième seigneur Liu*	顾仲彝 Gu Zhongyi	上海，开明书店， Shanghai, Kaiming shudian,
1935	« 莫里哀全集（一）»[766] *Moliai quanji yi*	*Anthologie de Molière vol.1*	王了一 Wang leyi	南京，国立编译馆， Nanjing, Guoli bianyi guan
1939/1943	« 光明戏剧丛书 »[767] *Guangming xiju congshu*	*Collection de pièces de théâtre de la Maison d'éditions Guangming*	胡春冰，龚家宝 Hu Chunbing, Gongjiabao	上海，光明书局 Shanghai, Guangming shuju
1940	« 最佳剧选 »[768] *Zuijia juxuan*	*Recueil de meilleures pièces*	Traducteur inconnu	上海，潮锋出版社 Shanghai, Chaofeng chubanshe

[764] Pour les publications avant l'année 1949, nous avons consulté les bases de données électroniques et les ouvrages suivants :
Bibliothèque nationale numérique de la Chine (*Zhongguo guojia shuzi tushuguan* 中国国家数字图书馆) ;
BIBLIOTHEQUE DE BEIJING (éd.), *Minguo shiqi zongshumu*, *op. cit.*, p. 115-117.
XU Huanyan, *Moliai xiju yu ershi shiji zhongguo huaju*, *op. cit.*, p. 191-195.
Pour les publications après l'année 1949, nous avons consulté les bases de données électroniques et les ouvrages suivants :
Bibliothèque nationale numérique de la Chine (*Zhongguo guojia shuzi tushuguan* 中国国家数字图书馆) ;
Base de données électronique Duxiu (*Duxiu xueshu sousuo* 读秀学术搜索) ;
ZHONGGUO BANBEN TUSHUGUAN 中国版本图书馆 (éd.), 1949-1979 fanyi chuban waiguo wenxue zhuzuo mulu he tiyao 1949-1979 翻译出版外国文学著作目录和提要 Catalogue d'ouvrages littéraires étrangers traduits et publiés pendant 1949 et 1979, suivi par un bref résumé, Nanjing, Jiangsu renmin chubanshe, 1986, p. 1199-1226 ;
ZHONGGUO BANBEN TUSHUGUAN 中国版本图书馆 (éd.), 1980-1986 fanyi chuban waiguo wenxue zhuzuo mulu he tiyao 1980-1986 翻译出版外国文学著作目录和提要 Catalogue d'ouvrages littéraires étrangers traduits et publiés pendant 1980 et 1986, suivi par un bref résumé, Chongqing, Chongqing chubanshe, p. 821-823.

[765] Y est inclue *La Jalousie du Barbouillé,* traduite sous le titre *L'Homme mis à la porte* (*Menwai han* « 门外汉 »).

[766] Le *Recueil de Molière I* se compose de six pièces : *L'Étourdi* (cinq actes), *Le Dépit amoureux* (cinq actes), *Les précieuses ridicules* (un acte), *Sganarelle ou Le cocu imaginaire* (un acte), *Don Garcie de Navarre* (dit Le prince jaloux) (cinq actes), *L'école des maris* (trois actes).BIBLIOTHEQUE DE BEIJING (éd.), *Minguo shiqi zongshumu*, *op. cit.*, p. 115-117.

[767] Y est inclue *Le Dépit amoureux*, traduite sous le titre *L'Histoire d'aventure de jeunes* (*Ernü fengyun* « 儿女风云 »).

[768] Y est inclue *Les Précieuses ridicules*, traduite sous le titre *L'Epidémie urbaine* (*Duhui liuxingzheng* « 都会流行症 »).

1946/1947	« 仲彝戏剧专集 »[769] *Zhongyi xiju zhuanji*	*Recueil de pièces de théâtre de Gu Zhongyi*	顾仲彝 Gu Zhongyi	上海，世界书局 Shanghai, Shijie shuju
1958/1986	« 莫里哀戏剧故事集 »[770] *Moliai xiju gushiji* *Contes tirés de Molière*	*Contes tirés de Molière*	诺尔曼、马尔斯改写，李桐实、金志平译 Réécrit par Jeanne.Ch. Normand, André Mars traduit par Li Tongshi et Jin Zhiping	北京，中国青年出版社 Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe
1959/1981	« 莫里哀喜剧选-1 »[771] *Moliai xiju xuan-1*	*Recueil de comédies de Molière (vol.1)*	赵少侯，王了一等 Zhao Shaohou, Wang Liaoyi, et al.	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe
1959/1981	« 莫里哀喜剧选-2 »[772] *Moliai xiju xuan-2*	*Recueil de comédies de Molière (vol.2)*	赵少侯，王了一等 Zhao Shaohou, Wang Liaoyi, et al.	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe
1959/1981	« 莫里哀喜剧选-3 »[773] *Moliai xiju xuan-3*	*Recueil de comédies de Molière (vol.3)*	赵少侯，王了一等 Zhao Shaohou, Wang Liaoyi, et al.	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe
1963	« 莫里哀喜剧六种 » *Moliai xiju liuzhong*[774]	*Six comédies de Molière*	李健吾 Li Jianwu	上海，上海文艺出版社 Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe

[769] Y est inclue *L'Avare*, traduite sous le titre *Passionné pour l'or* (*Huangjinmin* « 黄金迷 »).

[770] Le livre est composé de cinq contes tirés de pièces de Molière : *Le Médecin malgré lui*, *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Malade imaginaire*.

[771] Le volume est composé des pièces suivantes : *L'Étourdi*, *Le Dépit amoureux*, *Les Précieuses ridicules*, *Sganarelle*, *L'École des maris*, *L'École des femmes*, *La Critique de l'École des femmes*, *Le Mariage forcé*.

[772] Le volume est composé des pièces suivantes: *Don Juan*, *Le Misanthrope*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *L'Avare*, *George Dandin*.

[773] Le volume est composé des pièces suivantes : *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*, *Les Femmes savantes*, *Le Malade imaginaire*.

[774] Le livre est composé des pièces suivantes : *L'École des femmes*, *Le Mariage forcé*, *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*.

1978/1980/2008	« 莫里哀喜剧六种 » *Moliai xiju liuzhong*[775]	*Six comédies de Molière*	李健吾 Li Jianwu	上海，上海译文出版社 Shanghai, Shanghai yiwen chubanshe
1980	« 外国剧作选-3 » [776] *Waiguo juzuo xuan san*	*Recueil de pièces de théâtre étrangères (vol.3)*	赵少侯译，上海戏剧学院戏剧文学系编 Zhao Shaohou (trad.) Département de dramaturgie de l'Académie de théâtre de Shanghai (éds.)	上海，上海文艺出版社 Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe
1982	« 莫里哀喜剧-1 »[777] *Moliai xiju-1*	*Comédie de Molière*	李健吾 Li Jianwu	长沙，湖南人民出版社 Changsha, Hunan renmin chubanshe
1982	« 莫里哀喜剧-2 » [778] *Moliai xiju-2*	*Comédie de Molière (vol.2)*	李健吾 Li Jianwu	长沙，湖南人民出版社 Changsha, Hunan renmin chubanshe
1984	« 莫里哀喜剧全集-3 »[779] *Moliai xiju-3*	*Comédie de Molière (vol.3)*	李健吾 Li Jianwu	长沙，湖南人民出版社 Changsha, Hunan renmin chubanshe
1984	« 莫里哀喜剧全集-4 » [780] *Moliai xiju-4*	*Comédie de Molière (vol.4)*	李健吾 Li Jianwu	长沙，湖南人民出版社 Changsha, Hunan renmin chubanshe
1984	« 莫里哀戏剧故事选 » [781]	*Recueil de contes*	章以武	广州，广东人民出版社

[775] Le livre est composé des pièces suivantes : *L'École des femmes*, *Le Mariage forcé*, *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*.
[776] Y sont inclues *L'Avare* et *Le Tartuffe ou l'imposteur*.
[777] Le volume est composé des pièces suivantes : *La Jalousie du Barbouillé*, *Le Médecin volant*, *L'Etourdi*, *Le Dépit amoureux*, *Les Précieuses ridicules*, *Sganarelle*, *L'École des maris*, *Les Fâcheux*.
[778] Le volume est composé des pièces suivantes : *L'École des femmes*, *La Critique de l'École des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, *Le Mariage forcé*, *Tartuffe*, *Don Juan*, *L'Amour médecin*.
[779] Le volume est composé des pièces suivantes : *Le Misanthrope*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Sicilien ou l'amour peintre*, *Amphitryon*, *Georges Dandin, L'Avare*.
[780] Le volume est composé des pièces suivantes : *Monsieur De Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*, *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Les Femmes savantes*, *Le Malade imaginaire*.
[781] Le livre est composé des pièces suivantes: *Les Précieuses ridicules*, *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*.

	Moliai xiju gushi xuan	*tirés de Molière*	Zhang Yiwu	Guangzhou, Guangdong renmin chubanshe
1987	« 外国著名喜剧选 »[782] *Waiguo zhuming xijuxuan*	*Recueil de pièces de théâtre connues de l'étranger*	赵少侯 Zhao Shaohou	郑州，黄河文艺出版社 Zhengzhou, Huanghe wenyi chubanshe
1990	« 莫里哀戏剧故事选 »[783] *Moliai xiju gushixuan*	*Recueil de contes tirés de Molière*	章以武改写 Réécrit par Zhang Yiwu	广州，新世纪出版社 Guangzhou, Xinshiji chubanshe
1991	« 莫里哀喜剧故事 »[784] *Moliai xiju gushi*	*Contes tirés de comédies de Molière*	金志平改写 Réécrit par Jin Zhiping	上海，上海教育出版社 Shanghai, Shanghai jiaoyu chubanshe
1992	« 莫里哀喜剧全集-第一卷 »[785] *Moliai xiju quanji diyijuan*	*Anthologie de Molière (vol.1)*	李健吾 Li Jianwu	长沙，湖南文艺出版社 Changsha, Hunan wenyi chubanshe
1992	« 莫里哀喜剧全集-第二卷 »[786] *Moliai xiju quanji dierjuan*	*Anthologie de Molière (vol.2)*	李健吾 Li Jianwu	长沙，湖南文艺出版社 Changsha : Hunan wenyi chubanshe
1992	« 莫里哀喜剧全集-第三卷 »[787]	*Anthologie de Molière (vol.3)*	李健吾 Li Jianwu	长沙，湖南文艺出版社

[782] Le recueil inclut *Le Tartuffe ou l'imposteur*.

[783] Le livre est composé de quatre contes tirés de pièces de Molière: *Les Précieuses ridicules*, *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*.

[784] Le livre est compose de dix-neuf contes tirés de pièces de Molière: *L'Étourdi*, *Le Dépit amoureux*, *Les Précieuses ridicules*, *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, *L'École des maris*, *L'Écoles des femmes*, *Le Mariage forcé*, *Tartuffe*, *Don Juan*, *Le Misanthrope*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Sicilien*, *Georges Dandin*, *L'Avare*, *Monsieur De Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*, *Les Femmes savantes*, *Le Malade imaginaire*.

[785] Le volume est composé des pièces suivantes : *La Jalousie du Barbouillé*, *Le Médecin volant*, *L'Etourdi*, *Le Dépit amoureux*, *Les Précieuses ridicules*, *Sganarelle*, *L'École des maris*, *Les Fâcheux.*

[786] Le volume est composé des pièces suivantes : *L'École des femmes*, *La Critique de l'École des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, *Le Mariage forcé*, *Tartuffe*, *Don Juan*, *L'Amour médecin*.

[787] Le volume est composé des pièces suivantes : *Le Misanthrope*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Sicilien ou l'amour peintre*, *Amphitryon*, *Georges Dandin, L'Avare*.

	Moliai xiju quanji disanjuan			Changsha : Hunan wenyi chubanshe
1992	« 莫里哀喜剧全集-第四卷 »[788] *Moliai xiju quanji disijuan*	*Anthologie de Molière (vol.4)*	李健吾 Li Jianwu	长沙，湖南文艺出版社 Changsha, Hunan wenyi chubanshe
1996	« 莫里哀戏剧精彩故事 »[789] *Moliai jingcai gushi*	*Histoires excellentes de Molière*	李远杰改写 Réécrit par Li Yuanjie	石家庄，河北少年儿童出版社 Shijiazhuang, Hebei shaonian ertong chubanshe
1997	« 中外文学名著集成-4-外国部分 »[790] *Zhongwai wenxue mingzhu jicheng-4-waiguo bufen*	*Recueil de chefs-d'œuvre littéraires chinoises et étrangères*	马森标主编 Ma Senbiao (éds.)	太原，北岳文艺出版社 Taiyuan, Beiyuan wenyi chubanshe
1999	« 莫里哀戏剧全集-1 »[791] *Moliai xiju quanji-1*	*Anthologie de comédie de Molière (1)*	肖熹光 Xiao Xiguang	北京，文化艺术出版社 Beijing, Wenhua yishu chubanshe
1999	« 莫里哀戏剧全集-2 »[792] *Moliai xiju quanji-2*	*Anthologie de comédie de Molière (2)*	肖熹光 Xiao Xiguang	北京，文化艺术出版社 Beijing, Wenhua yishu chubanshe
1999	« 莫里哀戏剧全集-3 »[793] *Moliai xiju quanji-3*	*Anthologie de comédie de Molière (3)*	肖熹光 Xiao Xiguang	北京，文化艺术出版社 Beijing, Wenhua yishu chubanshe

[788] Le volume est composé des pièces suivantes : *Monsieur De Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*, *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Les Femmes savantes*, *Le Malade imaginaire*.

[789] Le livre est composé de dix pièces: *Les Précieuses ridicules*, *Les Fourberies de Scapin*, *L'École des femmes*, *Tartuffe*, *L'Avare*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Malade imaginaire*, *Les Femmes savantes*, *Le Misanthrope*.

[790] Y sont inclues deux pièces de Molière: *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *L'Avare*.

[791] Ce volume est composé des neuf pièces suivantes : *La Jalousie du Barbouillé*, *Le Médecin volant*, *L'Étourdi*, *Le Dépit amoureux*, *Les Précieuses ridicules*, *Sganarelle*, *Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux*, *L'École des maris*, *Les Fâcheux*.

[792] Ce volume est compose des onze pièces suivantes: *L'École des femmes*, *La critique de l'École des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, *Le Mariage forcé*, *Les Plaisirs de l'île enchantée*, *La Princesse d'Elide*, *Don Juan*, *L'Amour médecin*, *Le Misanthrope*, *Le Médecin malgré lui*, *Mélicerte*.

[793] Le volume est composé des huit pièces suivantes : *Pastorale comique*, *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, *Amphitryon*, *Georges Dandin*, *L'Avare*, *Tartuffe ou l'imposteur*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Les Amants magnifiques*.

1999	« 莫里哀戏剧全集-4 »[794] *Moliai xiju quanji-4*	*Anthologie de la comédie de Molière (4)*	肖熹光 Xiao Xiguang	北京，文化艺术出版社 Beijing, Wenhua yishu chubanshe
2001	« 莫里哀喜剧选 »[795] *Moliai xijuxuan*	*Recueil de comédies de Molière*	赵少侯，王了一等 Zhao Shaohou, Wang Liaoyi, et al.	北京，人民文学出版社 Beijing, Renmin wenxue chubanshe
2001/2009	« 莫里哀喜剧故事 »[796] *Moliai xiju gushi*	*Contes tirés de comédies de Molière*	李炬改写 Réécrit par Li Ju	合肥，安徽少年儿童出版社 Hefei, Anhui shaonian ertong chubanshe
2008	« 伪君子 莫里哀戏剧经典 » *Wei junzi moliai xiju jingdian*	*Tartuffe. Et des pièces classiques de Molière*[797]	李玉民 Li Yumin	北京，华夏出版社 Beijing, Huaxia chubanshe
2011	« 法国戏剧经典-17-18 世纪卷 »[798] *Faguo xiju jingdian-17-18 shiji juan*	*Chefs-d'œuvre du théâtre français (17e et 18e siècles)*	李玉民 Li Yumin	杭州，浙江大学出版社 Hangzhou, Zhejiang daxue chubanshe

[794] Le volume est compose des six pièces suivantes : *Le Bourgeois gentilhomme*, *Psyché*, *Les Fourberies de Scapin*, *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Les Femmes savantes*, *Le Malade imaginaire*.
[795] Le livre est composé des huit pièces suivantes : *L'École des femmes*, *Don Juan*, *Le Misanthrope*, *Tartuffe ou l'imposteur*, *L'Avare*, *George Dandin*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*.
[796] Le livre est composé des quatre pièces suivantes : *Le Médecin malgré lui*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Tartuffe ou l'imposteur*.
[797] Le livre est composé des pièces suivantes : *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Misanthrope*.
[798] Sont inclues dans cet ouvrage quatre pièces: *Le Tartuffe ou l'imposteur*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Misanthrope*, *L'Avare.*